

NICOLAI HÄRTMANN
ÄSTHETIK

ÄSTHETIK

VON

NICOLAI HARTMANN

ZWEITE, UNVERÄNDERTE AUFLAGE



WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GOSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.

BERLIN 1966

Archiv-Nr. 425566/1

Copyright 1953 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung, Georg Reimer, Karl J. Trübner, Veit & Comp.

Printed in Germany --- Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Herstellung von Mikrofilmen und Photokopien, auch auszugsweise, vorbehalten.
Druck: Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Inhalt

Einleitung

1. Ästhetische Einstellung und Ästhetik als Erkenntnis	1
2. Gesetze des Schönen und das Wissen um sie	2
3. Das Schöne als der universale Gegenstand der Ästhetik	5
4. Ästhetischer Akt und Gegenstand. Viererlei Analyse	8
5. Absonderung und Lebensverbundenheit	10
6. Form und Inhalt, Materie und Stoff	12
7. Anschauung, Genuß, Bewertung und Produktivität	15
8. Das Naturschöne, das menschlich Schöne und das Kunstschöne	19
9. Idealistische Metaphysik des Schönen. Intellektualismus und stoffliche Einstellung	22
10. Ästhetik der Form und des Ausdrucks	25
11. Psychologische und phänomenologische Ästhetik	27
12. Seinsweise und Struktur des ästhetischen Gegenstandes	31
13. Realität und Schein, Entwirklichung und Erscheinung	35
14. Nachahmung und Schöpfertum	38

Erster Teil

Das Erscheinungsverhältnis

I. Abschnitt. Das ästhetische Aktgefüge

1. Kapitel. Von der Wahrnehmung überhaupt	42
a. Das Hindurchblicken	42
b. Praktisches Seligiertsein des Wahrnehmungsfeldes	44
c. Die Gefühlskomponenten	47
2. Kapitel. Die ästhetische Wahrnehmung	50
a. Rückkehr zur ursprünglichen Einstellung	50
b. Das Mitgegebene und die Offenbarung	53
c. Das Verweilen am „Bilde“	55
d. Die Lenkung der Wahrnehmung im ästhetischen Verhältnis	58

3. Kapitel. Das Schauen und die Lust	62
a. Erhaltung des Dynamisch-Emotionalen in der ästhetischen Wahrnehmung	62
b. Wahrnehmung und höhere Schau	63
c. Die Rolle des vitalen und sittlichen Wertfühlers	66
d. Die Lust, das Wohlgefallen und der Genuß	68
e. Kants Lehre vom ästhetischen Wohlgefallen	69

II. Abschnitt. Die Struktur des ästhetischen Gegenstandes

4. Kapitel. Anknüpfung an die Aktanalyse	74
a. Zweierlei Schau und zweierlei Schichten des Gegenstandes	74
b. Die notwendige Korrektur am Hegelschen „Scheinen der Idee“ ..	77
c. Die Stellung der ästhetisch-autonomen Lust	79
5. Kapitel. Das Gesetz der Objektivation	82
a. Die Rolle der „Materie“	82
b. Der geistige Gehalt und der lebende Geist	85
c. Ansichsein und Fürunssein im objektivierten Geiste	88
d. Vordergrund und Hintergrund	90
6. Kapitel. Vordergrund und Hintergrund in den darstellenden Künsten	93
a. Zur Einteilung des Problems und der Untersuchung	93
b. Die Schichtung im Kunstwerk der Plastik	94
c. Zeichnung und Malerei	97
d. Das Grundverhältnis in der Dichtkunst	102
e. Die gegenständliche Zwischenschicht im Dichtwerk	105
f. Das Schauspiel und die Kunst des Schauspielers	108
g. Realisierung und Entwirklichung	110
7. Kapitel. Vordergrund und Hintergrund in den nichtdarstellenden Künsten	113
a. Das freie Spiel mit der Form	113
b. Das musikalisch Schöne	116
c. Das Phänomen des musikalischen Hintergrundes	119
d. Komposition und musikalisches Spiel	121
e. Vom erscheinenden Hintergrunde in der Baukunst	125
f. Praktischer Zweck und freie Form	127
g. Die Stellung der Ornamentik	130

III. Abschnitt. Das Schöne in Natur und Menschenwelt

8. Kapitel. Der lebendige Mensch als schöner Gegenstand	132
a. Menschliche Schönheit als Erscheinung	132
b. Schönheit im Verhältnis zu moralischen und zu vitalen Werten ..	134
c. Das Erscheinen des Typus	136
d. Situation und Dramatik des Lebens	139

9. Kapitel. Das Naturschöne	142
a. Schönheit des Lebendigen	142
b. Schönheit im dynamischen Gefüge	145
c. Schönheit der Landschaft und Verwandtes	147
d. Naturschönheit und Kunst	150
10. Kapitel. Zur Metaphysik des Naturschönen	152
a. Das Formalschöne in der Natur	152
b. Gleichgültigkeit, Stille, Bewußtlosigkeit	154
c. Vollkommenheit, Sicherheit, Unfreiheit	158
d. Naturprodukt und Kunstprodukt	161

Zweiter Teil

Formung und Schichtung

I. Abschnitt. Die Schichtenfolge in den Künsten

11. Kapitel. Die Aufspaltung des Hintergrundes	164
a. Seinsweisen und Inhaltsstrukturen	164
b. Ein Beispiel: der Porträtkopf	166
c. Zur Diskussion des Beispiels. Konsequenzen	168
d. Dependenz der Erscheinung und Dependenz des Aufbaus	169
e. Die ontische Auffüllung der Schichtenfolge	171
12. Kapitel. Die Schichtenfolge in der Dichtung	174
a. Das Selbstzeugnis der Dichtkunst von den Mittelschichten	174
b. Dichterische Konkretheit	175
c. Unterscheidung der Schichten im Dichtwerk	177
d. Das Innerste. Grenzen des Sagbaren	179
e. Die Ideen in der Dichtung	182
f. Zur Übersicht der Schichten	183
13. Kapitel. Schichten in den bildenden Künsten	185
a. Die Schichtenfolge in der Plastik	185
b. Die Außenschichten der Malerei	187
c. Die Innenschichten der Malerei	190
d. Malerei und Naturgegenstand	193
14. Kapitel. Schichten des Musikwerkes	197
a. Stufen musikalischer Einheit	197
b. Die Innenschichten der Musik	199
c. Komposition und seelisches Leben	202
d. Stellung der Programmmusik	207
e. Schichtung im musikalischen Spiel	210
15. Kapitel. Schichten in der Baukunst	212
a. Die Außenschichten des Bauwerkes	212
b. Die Innenschichten des Bauwerkes	215
c. Gemeinschaft, Tradition, Stil	218

II. Abschnitt. Die ästhetische Form

16. Kapitel. Einheit, Begrenzung, Form	221
a. Vielfachheit der Form.....	221
b. Einheit der Mannigfaltigkeit	223
c. Auswahl und Begrenzung	224
17. Kapitel. Gestaffelte Formung in den Künsten	228
a. Eigenart künstlerischer Formung	228
b. Die Staffelung der Formung nach Schichten	231
c. Verbundenheit der Formung in den Schichten	234
d. Bestimmung der Form von innen her	238
18. Kapitel. Erscheinung und Formung	240
a. Selbständigkeit und Abhängigkeit der Formung	240
b. Das reine Spiel mit der Form	243
c. Flache und tiefe Kunst	246
d. Form und Inhalt im Schichtenbau	249
19. Kapitel. Theorie der ästhetischen Formung	252
a. Ästhetische Formgefühle	252
b. Einfühlung und Tätigsein	254
c. Formung und Selbstdarstellung	256
d. Ablösung vom Schöpfer durch die Form	258
20. Kapitel. Zur Metaphysik der Form	260
a. Nachahmung und Schöpfung	260
b. Die Formfindung und der Stil	264
c. Die großen Kunststile und die Manier	267
d. Nüchterner Sinn spekulativer Thesen	270

III. Abschnitt. Einheit und Wahrheit im Schönen

21. Kapitel. Künstlerische Freiheit und Notwendigkeit	273
a. Freiheit und Willkür	273
b. Ästhetische Idealbildung	276
c. Künstlerische Notwendigkeit und Einheit	278
d. Einheit des Werkes und Freiheit des Schaffens	280
22. Kapitel. Der Wahrheitsanspruch in der Dichtkunst	283
a. Falscher Wahrheitsanspruch	283
b. Forderung der Lebenswahrheit	285
c. Die Frage der Schicht im Wahrheitsanspruch	288
d. Lebenswahrheit in den extremen Schichten	291

23. Kapitel. Lebenswahrheit und Schönheit	293
a. Die lebenaufschließende Funktion der Dichtung	293
b. Der Realismus und seine Begrenzung	296
c. Zur Dialektik der realistischen Darstellung	298
d. Lebenswahrheit und Wesenswahrheit	300
24. Kapitel. Die Wahrheit der bildenden Künste	303
a. Kriterien und Maßstäbe	303
b. Lebenswahrheit in der Malerei	305
c. Wesenswahrheit in der Malerei	308
d. Der Wahrheitsanspruch in der Plastik	310
25. Kapitel. Wahrheit in den nichtdarstellenden Künsten	312
a. Die Grenzen der Wahrheitsfrage	312
b. Unwahrheit der Formtäuschung und Unbestimmtheit	314
c. Einschlag der Lebenswahrheit in der Musik	316
d. Die Sachlage in der Programmusik	318

Dritter Teil

Werte und Genera des Schönen

I. Abschnitt. Die ästhetischen Werte

26. Kapitel. Eigenart und Vielheit ästhetischer Werte	322
a. Teile des Problems und Einteilungsgründe	322
b. Die Differenzierung nach dem Quale des Wertgefühls	324
c. Der Umfang des Schönen	327
27. Kapitel. Die heutige Sachlage im Wertproblem ..	329
a. Wertklassen und Wertaporien	329
b. Verwandtschaft und Gegensatz der Wertklassen	333
c. Güterwerte und sittliche Werte	335
d. Intendierter Wert und Intentionswert	338
e. Das metaphysische Wertproblem	340
28. Kapitel. Stellung des Schönen im Reich der Werte	342
a. Versuche der Rückführung	342
b. Unnützlichkeit des Schönen und Luxus am Leben	345
c. Fundierung ästhetischer Werte auf sittliche Werte	348
d. Erweiterte Fundierung auf Vitalwerte	351
e. Verhältnis zu den niederen Wertklassen	354
29. Kapitel. Übersicht der Wertmomente des Schönen	356
a. Werte des bloßen Gegenstandseins	356
b. Werte der Entwirklichung	358
c. Relativität und Absolutheit	361

II. Abschnitt. Das Erhabene und das Anmutige

30. Kapitel. Begriff und Phänomen des Erhabenen	363
a. Die Erscheinungsgebiete des Erhabenen im Leben	363
b. Erscheinung des Erhabenen in den Künsten	366
c. Kants Theorie des Erhabenen	369
31. Kapitel. Struktur des ästhetisch Erhabenen	370
a. Die Sonderformen des Erhabenen	370
b. Greifbare Wesenszüge des Erhabenen	374
c. Ungreifbare Wesenszüge	376
32. Kapitel. Stellung des Erhabenen im Schichtenbau	379
a. Das Übergewicht der Innenschichten	379
b. Das Erhabene im Tragischen und seine Aporien	383
c. Grenzfragen des Erhabenen	386
33. Kapitel. Das Anmutige und seine Abarten	390
a. Die Gegensätze zum Erhabenen	390
b. Orientierung zum Wesen des Anmutigen	392
c. Das Übergewicht der Außenschichten	395
34. Kapitel. Randprobleme des Anmutigen	397
a. Vereinbarkeit des Erhabenen und Anmutigen	397
b. Grenzphänomene des Anmutigen	400
c. Andere ästhetische Wertgegensätze	404
35. Kapitel. Sinngebung in den ästhetischen Werten	406
a. Vom Sinnbedürfnis der Welt	406
b. Sinngebung des Menschen und der Kunst	408
c. Pseudoästhetische Haltungen	410

III. Abschnitt. Das Komische

36. Kapitel. Der Sinn für Komik und seine Formen	412
a. Herzlose und herzhaft Lustigkeit	412
b. Die unfreiwillige Komik und der Humor	415
c. Verschiedenes Ethos des Lachens	418
37. Kapitel. Das Wesen der Komik	420
a. Abwegiges und Brauchbares in den Theorien	420
b. Die Arten des Sinnwidrigen im Lächerlichen	424
c. Die Selbstaufhebung des Sinnwidrigen	427
d. Die Überlegenheit im Humor	430
38. Kapitel. Das Komische und das Ernsthafte	432
a. Metaphysische Aspekte der Komik	432
b. Grenzphänomene der Komik	436
c. Tragikomik im Leben und in der Dichtung	440

39. Kapitel. Stellung des Komischen im Schichtenbau	442
a. Das Gleichgewicht der Außen- und Innenschichten	442
b. Komik und Lebenswahrheit	445
c. Folgerungen aus der Stellung in der Schichtung	447
40. Kapitel. Bedenken und Einwände	450
a. Die Lust am Komischen und die Lust am Schönen	450
b. Komik in Malerei und Musik	452
c. Komik im Bereich einzelner Schichten	454

Anhang

41. Kapitel. Zur Ontologie des ästhetischen Gegenstandes	457
a. Ästhetische Gegenstandsschichten und ontische Schichten	457
b. Konvergenz aller großen Kunst	459
c. Das Verschwinden einzelner Schichten und das Überspringen	462
d. Zweierlei Grenzen des künstlerischen Könnens	465
42. Kapitel. Zur Geschichtlichkeit der Künste	467
a. Geschichtliche Stabilität und Wandelbarkeit großer Kunst	467
b. Rücktendenz ins Leben. Fesselung und Befruchtung	470
c. Vom Leben in der Idee	472
d. Das Schöpferische im Menschen	474

Nachwort

Einleitung

1. Ästhetische Einstellung und Ästhetik als Erkenntnis

Eine Ästhetik schreibt man weder für den Schöpfer noch für den Betrachter des Schönen, sondern ausschließlich für den Denker, dem das Tun und die Haltung beider zum Rätsel wird. Den versunken Genießenden kann der Gedanke nur stören, den Künstler nur verstimmen und verärgern; so wenigstens, wenn der Gedanke zu begreifen sucht, was eigentlich sie tun und was ihr Gegenstand ist. Beide reißt er aus ihrer visionären Haltung, obschon beiden das Empfinden des Rätselhaften nahe genug liegt und mit zu ihrer Einstellung gehört. Beiden ist diese ihre Einstellung das Selbstverständliche; sie wissen um eine innere Notwendigkeit und gehen darin nicht fehl. Aber sie nehmen sie fromm hin wie eine Gabe des Himmels, und dieses Hinnehmen ist ihrer Einstellung wesentlich.

Der Philosoph beginnt dort, wo beide das Wunder dessen, was sie erfahren, den Mächten der Tiefe und des Unbewußten überlassen. Er spürt dem Rätselhaften nach, er analysiert. In der Analyse aber hebt er die Einstellung der Hingegebenheit und der Vision auf. Die Ästhetik ist nur etwas für den philosophisch Eingestellten.

Umgekehrt hebt auch die Einstellung der Hingegebenheit und Vision ihrerseits die philosophische auf. Oder zum mindesten: sie beeinträchtigt sie. Ästhetik ist eine Art Erkenntnis, und zwar mit der echten Tendenz, Wissenschaft zu werden. Und der Gegenstand dieser Erkenntnis ist jene Hingegebenheit und visionäre Haltung. Nicht zwar diese allein, sondern eben so sehr das, dem sie zugewandt sind, das Schöne, aber eben doch auch sie. Woraus folgt, daß ästhetische Hingabe eine von Grund aus andere ist, als die der philosophischen Erkenntnis, die sich auf sie als ihren Gegenstand richtet. Ästhetische Einstellung überhaupt ist nicht die des Ästhetikers. Jene ist und bleibt die des künstlerisch Schauenden und Schaffenden, diese die des Philosophen.

Eines wie das andere ist nicht selbstverständlich. Das gegenseitige Sichausschließen, wenn es ein totales wäre, müßte die denkerische Arbeit des Ästhetikers unmöglich machen. Dieser muß ja doch der künstlerischen Einstellung fähig sein, denn kennenlernen kann er sie nur im eigenen Vollzuge. Außerdem hat es bei sehr beachtlichen Denkern die umgekehrte Überzeugung gegeben. Schelling war es, der die ästhetische Anschauung zum Organon der Philosophie machen wollte. Die deutsche Romantik träumte von einer Identität der „Philosophie und Poesie“; so Friedrich Schlegel und Novalis. Letzterer dachte sich den Philosophen als

den „Magier“, der das „universale Organ“ nach seiner Willkür in Aktion setzen und eine Welt hinzaubern könnte, wie er sie wollte. Diese Vorstellung ist unverkennbar vom Tun des Dichters hergenommen. Und andererseits schien es, daß nur der künstlerische Blick in die Geheimnisse der Natur und des Geisteslebens eindringen könne. Es schien so, weil man dasselbe Grundwesen, das im Ich bewußt wird, in allen Dingen und im Ganzen der Welt als Hintergrund zu erkennen glaubte. Mit dieser im Grunde anthropomorphen Weltformel stand und fiel die Identität der an sich ganz heterogenen Einstellungen. Und mit ihrer bewußten Aufhebung, die schon bei Hegel einsetzt, zeigte sich erst wieder die ganze Größe des Gegensatzes zwischen künstlerischem und erkennendem Akt, hingebener Schau und analysierender Gedankenarbeit.

Ebensowenig selbstverständlich ist die Scheidung der Akte von der anderen Seite gesehen. Seit den Anfängen der eigentlichen Ästhetik im 18. Jahrhundert hält sich zäh die stillschweigende Voraussetzung, diese philosophische Disziplin müsse auch den Betrachter des Schönen, ja den produktiven Künstler etwas Wesentliches lehren können. So mußte es aussehen, solange man in der ästhetischen Schau eine Art Erkenntnis erblickte, wenn schon eine andere als die rationale. Es war die Zeit, in der man glaubte, daß auch die Logik erst den Denker denken lehren müßte. Und doch ist das Verhältnis hier ein noch weit verwickelteres. Die Logik kann wenigstens das fehlerhafte Denken auf seine Fehler hinweisen und so mittelbar praktisch zu seiner Folgerichtigkeit beitragen. Für die Ästhetik kommt etwas Ähnliches nur ganz sekundär und im Groben in Betracht. Wie die Logik erst nachträglich feststellt, was ein folgerichtiges Denken an Gesetzen zu beobachten hat, und erst so zu einem System der inneren Konsequenz gelangen kann, so auch — und noch viel mehr — die Ästhetik; und auch das nur, soweit überhaupt bei ihr von Ermittlung der Gesetze des Schönen die Rede sein kann.

Die Ästhetik setzt den schönen Gegenstand voraus, desgleichen den auffassenden Akt mitsamt der eigentümlichen Art von Schau, dem Wertempfinden und der inneren Hingabe; ja, sie setzt auch den noch viel erstaunlicheren Akt der künstlerischen Produktion voraus, und zwar beides ohne den Anspruch, ihre Gesetzmäßigkeit auch nur annähernd in gleicher Weise herauspräparieren zu können, wie die Logik Gesetze des Denkkomplexes herauspräpariert. Sie kann also schon darum nicht das Gleiche für die ästhetische Schau leisten wie die Logik für das Denken.

2. Gesetze des Schönen und das Wissen um sie

Es kommt hier noch ein anderer Unterschied hinzu. Die Gesetze der Logik sind allgemein, sie variieren nur wenig mit dem Gegenstandsgebiet. Die des Schönen sind hochspezialisiert, sind im Grunde für jedes Objekt andere. Das bedeutet: sie sind individuelle Gesetze. Es gibt darüber hinaus wohl auch allgemeine, solche Gesetze also, die teils alle ästhetischen

Gegenstände, teils wenigstens ganze Klassen von ihnen betreffen. Und diese kann in gewissen Grenzen die Ästhetik immerhin zu fassen suchen. Wie weit ihr das gelingt, bleibt eine ganz andere Frage, und allzu hoch wird man in dieser Hinsicht die Hoffnungen nicht spannen dürfen. Aber eben diese allgemeinen Gesetze sind nur Vorbedingungen, kategoriale vielleicht oder doch sonstwie konstitutive. Das Wesen des Schönen in seiner Einzigartigkeit, als des besonderen ästhetischen Wertgehaltes, liegt nicht in ihnen, sondern in der besonderen Gesetzlichkeit des einmaligen Gegenstandes.

Diese besondere Gesetzlichkeit nun entzieht sich grundsätzlich aller philosophischen Analyse. Sie ist mit den Mitteln der Erkenntnis nicht zu erfassen. Es liegt in ihrem Wesen, daß sie verborgen bleibt und nur als vorhanden und zwingend empfunden, nicht aber gegenständlich erfaßt wird.

Auch der schaffende Künstler erfaßt sie nicht. Er schafft wohl nach ihr, deckt sie aber nicht auf und spricht sie darum auch nicht aus. Er kann sie auch gar nicht aussprechen, denn auch er hat kein gegenständliches Wissen um sie. Noch weniger hat der anschauende Betrachter ein solches. Er wird wohl erfaßt von ihr, aber nur wie von einem Geheimnis, das er nicht lüften kann; er seinerseits erfaßt sie nicht. Er kann in gewissen Fällen wohl herausfinden, wie weit sie das Werk wirklich beherrscht, bzw. wie weit dieses mit außerkünstlerischen Zügen versetzt, d. h. mißlungen ist. Aber das Strukturelle des Gesetzes entzieht sich auch dann seinem Wissen.

Es gibt kein eigentliches Bewußtsein der Gesetze des Schönen. Es scheint in ihrem Wesen zu liegen, daß sie dem Bewußtsein verborgen bleiben und nur das Geheimnis eines ganz verdeckten Hintergrundes bilden.

Das ist der Grund, warum die Ästhetik wohl prinzipiell sagen kann, was das Schöne ist, auch wohl seine Arten und Stufen mitsamt deren generellen Voraussetzungen angeben kann, aber nicht praktisch lehren kann, was schön ist, oder warum gerade die besondere Gestaltung eines Gebildes eine schöne ist. Die ästhetische Reflexion ist unter allen Umständen eine nachträgliche. Sie kann sich einstellen, nachdem die ästhetische Schau und der schlicht hingeebene Genuß des Schönen vollzogen ist, sie braucht ihm aber keineswegs zu folgen; und wenn sie folgt, fügt sie ihm als solchem schwerlich etwas hinzu. Sie kann darin noch weniger leisten als die Kunstwissenschaft, die wenigstens auf unbeachtete Seiten eines Kunstwerkes hinweisen und sie dadurch dem inadäquat aufnehmenden Bewußtsein zugänglich machen kann. Und noch viel weniger kann sie dem produzierenden Künstler Richtlinien geben. In gewissen Grenzen kann sie wohl das künstlerisch Unmögliche als solches erkennen lehren und die Kunst vor Irrwegen bewahren. Aber positiv angeben, was und wie es gestaltet werden solle, liegt auch nicht von ferne in ihrem Machtbereich.

Alle Theorien, die in dieser Richtung gegangen sind, und alle unausgesprochenen Hoffnungen dieser Art, wie sie sich so leicht mit der philosophischen Bemühung der Ästhetik verbinden, haben sich längst als eitel

erwiesen. Will man im Ernst dem Problem des Schönen im Leben und in den Künsten nachgehen, so muß man von vornherein und ein für allemal auf Ansprüche solcher Art verzichten.

Abschließend hierzu muß aber noch ein weiteres ausgesprochen werden. Es gibt ein Vorurteil noch radikalerer Art, das Verhältnis von Kunst und Philosophie überhaupt betreffend. Danach ist künstlerisches Auffassen nur eine Vorstufe des wissenden und begreifenden Erfassens. Die Hegelsche Philosophie mit ihrer Stufenfolge des „absoluten Geistes“ hat dieser Ansicht das Wort geredet: erst auf der Stufe des Begriffs erlangt die Idee ihr volles „Fürsichsein“, d. h. ihr eigentliches Wissen um sich selbst. Wenn heute auch schwerlich jemand diese Geistmetaphysik vertritt, so ist doch die Vorstellung weit verbreitet, daß die Kunst eine Form des Erfassens sei, an welcher der Sinnenschein als ein Moment der Inadäquatheit bestehen bleibt.

Daß hierbei das eigentümlich „Ästhetische“, d. h. das Sinnliche im künstlerischen Auffassen, von Grund aus verkannt wird — während doch gerade die sinnliche Anschaulichkeit es ist, die in den Künsten ihre Überlegenheit über den Begriff erweist —, bedarf keines Wortes weiter. Aber der verhängnisvollere Fehler liegt in der Meinung, ästhetische Auffassung (Anschauung) sei überhaupt eine Art des Erfassens, auf einer Linie mit dem erkennenden Erfassen. Damit verfehlt man ihr Wesen von Grund aus. Die ältere Ästhetik hat sich lange genug mit diesem Fehler herumgeschleppt. Bei Alexander Baumgarten geht es noch durchaus um eine Art der *cognitio*, und selbst Schopenhauer in seiner platonisierenden Ideen-Ästhetik kommt vom Schema des Erkennens nicht los, wenngleich er dessen Rationalität bewußt ablehnt.

Nun gibt es natürlich gewisse Momente des Erkennens, die in der ästhetischen Schau enthalten sind. Schon die sinnliche Wahrnehmung, auf der sie fußt, bringt solche mit sich, weil die Wahrnehmung ja in erster Linie eine Stufe des Erfassens von Gegenständen ist. Aber diese Momente bilden nicht das Eigentümliche der Schau, sie bleiben untergeordnete Momente in ihr. Was das Eigentümliche der Schau ausmacht, ist damit noch gar nicht berührt. Das kann erst eine eingehendere Analyse an den Tag bringen. Denn hier spielen Aktmomente von ganz anderer Art hinein als die des Erfassens, Momente der Bewertung (des sog. Geschmacksurteils), des Hingezogen- und Festgehaltenseins, der Hingegebenheit, des Genusses und des Entrücktseins. Auch die Anschauung selbst bekommt hier einen anderen Charakter als im theoretischen Felde. Sie eben ist weit entfernt, bloß sinnliches Hinschauen zu sein. Und die höheren Stufen der Schau sind kein bloß hinnehmendes Auffassen mehr, sondern zeigen eine Seite produktiven Erschaffens, wie sie das Erkenntnisverhältnis weder kennt noch kennen darf. Die Kunst ist nicht eine Fortsetzung der Erkenntnis. Und auch das Schauen des Betrachters ist keine solche.

Die Ästhetik ihrerseits ist auch keine Fortsetzung der Kunst. Sie ist keine irgendwie übergeordnete Stufe, in welche die Kunst übergehen

müßte oder auch nur könnte. Sie ist es ebensowenig, wie das Ziel der Dichtung die Psychologie, das der Plastik die Anatomie ist. Ihr Anliegen ist in gewissem Sinne gerade das Umgekehrte. Ästhetik sucht das Geheimnis zu entschleiern, das in den Künsten auf alle Weise gewahrt wird. Sie sucht den Akt der genießenden Schau zu analysieren, der nur solange im Gange sein kann, als er unaufgelöst und vom Gedanken ungestört bleibt. Sie macht zum Gegenstande, was in diesem Akt nicht Gegenstand ist und es nicht werden kann, ihn selbst. Darum ist auch der künstlerische Gegenstand ihr etwas anderes, ein Gegenstand des Sinnens und Forschens, was er für das ästhetische Schauen nicht sein kann. Hier liegt der Grund, warum die Haltung des Ästhetikers nicht ästhetische Haltung ist, so daß sie dieser wohl folgen, sich ihr nachordnen, nicht aber einordnen, geschweige denn vor- oder überordnen kann.

3. Das Schöne als der universale Gegenstand der Ästhetik

Es ist nun zu fragen: ist „das Schöne“ wirklich der umfassende Gegenstand der Ästhetik? Oder auch so: ist Schönheit der universale Wert aller ästhetischen Gegenstände — in der Weise etwa, wie das Gute als universaler Wert alles sittlich Wertvollen gilt? Beides ist meist stillschweigend vorausgesetzt, beides aber ist auch bestritten worden. Will man also daran festhalten, so muß man das rechtfertigen.

Worauf beruhte der Einwand gegen die Zentralstellung des Schönen? Auf dreierlei Überlegungen, und eigentlich handelt es sich um drei verschiedene Einwände. Der erste besagt: das künstlerisch Gelungene ist durchaus nicht immer das Schöne; der zweite: es gibt ganze Gattungen des ästhetisch Wertvollen, die nicht im Schönen aufgehen; und der dritte: die Ästhetik hat es auch mit dem Häßlichen zu tun.

Von diesen Einwänden ist der dritte am leichtesten abzufertigen. Freilich haben wir es in der Ästhetik auch mit dem Häßlichen zu tun. In gewissem Grade geht es sogar mit in alle Arten des Schönen ein. Denn überall gibt es auch Grenzen des Schönen, und der Kontrast ist hier genau so wesentlich wie auf anderen Wertgebieten. Darüber hinaus gibt es Abstufungen des Schönen, die ganze Skala entlang vom vollkommen Schönen bis zum notorisch Unschönen. Aber das ist kein Problem für sich, sondern in dem des Schönen schon enthalten. Es liegt eben im Wesen aller Werte, daß sie ein Gegenglied haben, den zugehörigen Unwert; und was in Wirklichkeit zur Diskussion steht, ist niemals das Wertvolle allein, sondern dieses und sein entsprechendes Wertwidriges. Die Erfahrung der Wertanalyse hat gelehrt, daß mit der Bestimmung des Wertes auch die des Unwertes gegeben ist, und umgekehrt. Darauf beruhte schon die Methode des Aristoteles, die genera der Tugend von denen der „Schlechtigkeit“ aus zu bestimmen. Und was im ethischen Felde gilt, trifft weitgehend auch im ästhetischen zu. Das Grundphänomen ist eben hier wie dort die ganze Skala, bzw. die Wertdimension, an der Wert und Unwert die Pole sind.

Ein Problem freilich bleibt es, ob es in allen Sonderdimensionen des Schönen auch das Häßliche gibt. Am Menschenwerk ist das wohl nie bestritten worden, wohl aber an den Naturgegenständen. Es könnte sein, daß alles, was Natur hervorbringt, seine Seite des Schönen hat, auch wenn sie uns nicht so leicht bewußt wird. Diese Möglichkeit muß man sich offenhalten — im Gegensatz zu älteren Theorien, die der natürlichen Mißbildung einen breiten Spielraum lassen (z. B. Herder in seiner *Caligone*). Aber am Problem des Häßlichen würde auch das nur wenig ändern. Es würde vielmehr nur besagen, daß die natürlichen Gebilde kein Häßliches enthalten. Das läge dann an der Eigenart der Natur, z. B. an ihrer Gesetzmäßigkeit oder ihrer Formentypik, nicht aber am Wesen des Schönen.

Anders ist es mit dem erstgenannten Einwand: das künstlerisch Gelingene ist nicht immer das Schöne. Wir unterscheiden an dem Porträt eines ausgesprochen unschönen Menschen ganz leicht und selbstverständlich die künstlerischen Qualitäten des Werkes von dem Aussehen der dargestellten Person, und zwar auch gerade wenn die Darstellung eine unbarmherzig realistische ist. Dieselbe Unterscheidung ist uns geläufig an der dichterischen Darstellung eines schwächlichen oder abstoßenden Charakters, oder an der Büste eines antiken Faustkämpfers mit entstehend eingeschlagener Nase. Und dann sagen wir etwa: die künstlerische Leistung ist bedeutend, aber der Gegenstand ist nicht schön.

Dem ästhetisch Gereiften macht die Unterscheidung keine Schwierigkeit. Aber man fragt sich wohl: kann man das Ganze „schön“ nennen? Der Gegenstand der Darstellung wird durch die Darstellung offenbar nicht „schön gemacht“, auch durch die wahrhaft geniale nicht. Und doch bleibt etwas von Schönheit an dem Werk. Es liegt in einer anderen Ebene und verschleiert die Unschönheit des Dargestellten nicht. Es hängt eben an der Darstellung selbst. Es ist das eigentliche künstlerisch Schöne, das dichterisch Schöne, das zeichnerisch oder malerisch Schöne.

Hier sind offenbar zwei grundverschiedene Arten des Schönen und Häßlichen hintereinander geschaltet. Und sie betreffen zwei verschiedene Arten von Gegenstand. Die malerische oder dichterische Darstellung hat eben selbst schon einen „Gegenstand“, den, welchen sie darstellt. Für den Betrachter aber ist die Darstellung selbst noch einmal Gegenstand. Das gilt nicht für alle Kunst, nicht für Ornamentik, Architektur und Musik, wohl aber für Plastik, Malerei und Dichtkunst. Der Gegenstand ist hier überall in erster Linie das Werk des Künstlers, die Darstellung als solche, sowie mancherlei, was an Formung darüber hinausgeht; erst in zweiter Linie taucht dahinter der dargestellte Gegenstand auf — nicht freilich im Sinne eines zeitlichen Später, wohl aber im Sinne eines Vermitteltseins. Und das Gelingen des Werkes bezeichnen wir mit Recht als Schönsein, das Mißlingen, die Platitude oder Unanschaulichkeit (letztere z. B. oft in der Dichtung) als Häßlichsein. Denn der Wert oder Unwert der künstlerischen Leistung liegt eindeutig hier, und nicht in den Qualitäten des Dargestellten.

Das Schöne im einen und im anderen Sinne variiert offenbar in weiten Grenzen frei gegeneinander. Das schlecht gemalte Schöne wirkt aber dabei zuletzt doch unschön, das gut gemalte Unschöne wirkt künstlerisch schön. Und selbst im gut gemalten Schönen ist und bleibt zweierlei Schönheit deutlich unterscheidbar, im schlecht gemalten Unschönen zweierlei Unschönheit. Wer die eine mit der anderen verwechselt — und zwar nicht erst in der Reflexion, sondern in der Schau selbst — dem fehlt es an künstlerischem Sinn. Mit Schönfärberei hat die gekonnte Darstellung nichts zu tun; im Gegenteil, wo solche sich einmischt, ist sie eher ein Minus an Schönheit und kann sich bis zum künstlerisch Unschönen steigern, zum Mißlungenen, zum Banalen, zum Kitsch.

In diesem Sinne ist es durchaus angebracht, am „Schönen“ als dem universalen ästhetischen Grundwert festzuhalten und alles künstlerisch Wohlgelungene und Wirksame unter diesen zu subsumieren. Worin das Gelungensein besteht, bleibt dabei eine ganz andere Frage; sie deckt sich nahezu mit der Grundfrage der ganzen Ästhetik: was eigentlich Schönheit ist. —

Von den drei Einwänden ist noch der zweite übrig. Er besagte: das Schöne ist nur eines der genera des ästhetisch Wertvollen. Neben ihm steht das Erhabene, als solches in seiner Eigenart allgemein anerkannt. Und weiter reihen sich andere Wertqualitäten an, wenn sie auch in ihrer Selbstständigkeit nicht unbestritten dastehen; das Anmutige, das Gefällige, das Rührende, das Reizende, das Komische, das Tragische und mancherlei mehr. Geht man in die besonderen Domänen der Künste ein, so findet man einen noch weit spezialisierteren Reichtum an ästhetischen Wertqualitäten. Und leicht läßt sich zu einer jeden der entsprechende Unwert finden, wenn auch die Sprache ihn nicht immer beim Namen zu nennen weiß.

Aber gerade weil deren Reihe so lang ist und sie alle einen Anspruch auf Berücksichtigung in der Ästhetik erheben können, muß es doch auch eine allgemeine Wertkategorie geben, die sie umfaßt und Spielraum hat für ihre Mannigfaltigkeit. Man kann freilich bestreiten, daß es zweckmäßig sei, diese Wertkategorie als Schönheit zu bezeichnen. Denn „Schönheit“ ist schließlich ein Wort der Umgangssprache und als solches vieldeutig. Sieht man aber vom außerästhetischen Sprachgebrauch ab, so liegt hier offenbar immer noch eine engere mit einer weiteren Bedeutung im Streit. Die erstere steht in Gegensatz zum Erhabenen, Anmutigen, Komischen usf., die letztere umfaßt sie alle ohne Ausnahme; dieses freilich nur, wenn man die genannten Bezeichnungen in ihrem rein ästhetischen Sinne versteht, denn sie haben alle auch eine außerästhetische Bedeutung. Eine solche Bedingung aber darf als zugestanden gelten, denn sie ist auch Voraussetzung des Gegensatzes zur Schönheit im engeren Sinne.

So gesehen läuft der ganze Bedeutungsstreit auf einen Wortstreit hinaus. Man kann es niemandem verwehren, den Begriff des Schönen eng zu fassen und jenen spezielleren Begriffen entgegenzusetzen, aber auch nie-

mandem, ihn weit zu fassen und als Oberbegriff aller ästhetischen Werte zu verstehen. Man muß nur die einmal ergriffene Bedeutung streng festhalten und nicht unbemerkt wieder mit der anderen vermengen.

Es soll im folgenden die weite Bedeutung zugrundegelegt werden. Sie soll auch da festgehalten werden, wo jene speziellen genera sich in den Vordergrund drängen. Die letzteren erscheinen dann alle als species des Schönen. Praktisch hat das den Vorzug, daß der geläufigste ästhetische Begriff zum Grundbegriff erhoben und die Sorge um einen künstlich gebildeten Oberbegriff erübrigt wird.

4. Ästhetischer Akt und Gegenstand. Viererlei Analyse

Der Wege möglichen Vorgehens gibt es mehrere. Aber nicht alle sind gleich gangbar, zumal in bestimmter gegebener Problemlage. Alle Methode richtet sich danach, welche Seiten des in Frage stehenden Gesamtphänomens zur Zeit zugänglich geworden sind. In der Ästhetik ist das von besonderem Gewicht, weil bislang wenig brauchbare Phänomenanalyse in ihr vorliegt, und der ganze Fragenkomplex, gemessen an seiner Schwierigkeit, noch wenig aporetisch aufgegliedert ist. Damit sollen die Leistungen verdienter Forscher nicht herabgesetzt werden. Die Sachlage zeigt vielmehr, wie sehr die Ästhetik immer noch in den Anfängen steckt und sich in vorsichtig tastenden Schritten bewegt. So wenigstens die ernsthafte ästhetische Forschung. Denn an gewagten Entwürfen und Konstruktionen fehlt es natürlich nicht. Die aber sind nur durch ihre Fehler lehrreich.

Da das Schöne seinem Wesen nach stets bezogen auf ein anschauendes Subjekt dasteht, dessen besondere Akteinstellung es voraussetzt, so liegen von vornherein zwei Richtungen möglichen Vorgehens vor: man kann den ästhetischen Gegenstand, kann aber auch den Akt, dessen Gegenstand er ist, zum Objekt der Analyse machen. Beide Richtungen sind noch einmal untergeteilt. Am Gegenstande kann man entweder seine Struktur und Seinsweise oder aber seinen ästhetischen Wertcharakter untersuchen. Und ebenso kann man die Aktanalyse entweder auf den empfangenden Akt des Betrachters oder auf den produzierenden Akt des Schaffenden richten. Wie weit man diese Richtungen des Vorgehens voneinander abtrennen kann, ist eine Frage für sich und kann einstweilen aus dem Spiele bleiben.

Immerhin ergeben sich vier Arten der Analyse. Von diesen sind die ersten drei wenigstens gangbare Wege des Vorgehens, während die vierte dem Eindringen gleich in den Anfängen unübersteigliche Hindernisse in den Weg legt. Nichts ist dunkler und geheimnisvoller als das Tun des schaffenden Künstlers. Auch die eigenen Aussagen des Genialen über sein Tun bringen in das Wesen der Sache nur wenig Licht. Meist beweisen sie nur, daß auch er von dem Wunder, das in ihm und durch ihn vollbracht wird, nicht mehr weiß als die anderen. Der produzierende Akt scheint ein solcher zu sein, der das ihn begleitende Aktbewußtsein ausschließt. Darum

kennen wir nur seine Außenseiten und können auf sein inneres Wesen nur von seinen Leistungen her Schlüsse ziehen.

Schlüsse solcher Art sind aber unsicher und geraten leicht ins Phantasievolle. Sie haben freies Spiel wie alle Schlüsse auf metaphysische Gegenstände; man kann sie nicht kontrollieren, kann sie so wenig stützen wie widerlegen. Einst in der Zeit der Romantik sind Vorstöße dieser Art unternommen worden; sie wurden von Dichtern gemacht und entsprachen dem Enthusiasmus romantischer Schöpferfreude, legten aber ein spekulatives Weltbild zugrunde, von dessen Erweis keine Rede sein konnte. Noch heute verführen sie die Leichtgläubigen, können aber ein gereifteres Denken nur skeptisch stimmen.

Sieht man kritisch von aller Metaphysik der Kunst ab, so bleiben immer noch die drei anderen Wege übrig. Von ihnen ist die Wertanalyse in der schwierigsten Lage, weil ästhetische Werte, konkret verstanden, hoch individualisiert sind, alle Einteilung aber nach Gattungen und Arten an ihnen nur gewisse Außenseiten betrifft. Die Kunst- und Literaturwissenschaft hat in dieser Richtung manches geleistet, Stilanalysen durchgeführt an denen Richtungen und Abstufungen sichtbar werden, Zusammengehörigkeit des Gleichartigen ins Bewußtsein tritt und wichtige Gegensätze sich fassen lassen. Aber sieht man näher zu, so betreffen solche Bestimmungen doch mehr nur das Strukturelle der Kunstwerke — und ebenso wohl auch des außerkünstlerischen Schönen —, weit weniger die eigentlichen Wertkomponenten als solche.

Wie die Sprache für letztere keine Namen mehr hat — es sei denn ganz oberflächliche für gewisse genera —, so hat das Denken für sie keine Begriffe. Und wo man Begriffe für sie bildet und ihnen Namen nach freier Wahl gibt, da pflegen sie das künstlerische Empfinden doch nicht recht zu befriedigen. Sogar die gängigen Begriffe, die oben genannt wurden, wie das Erhabene, das Komische, das Tragische, das Anmutige usw., leiden an diesem Mangel: sie sind vielsagend und unentbehrlich als Strukturbegriffe als Wertbegriffe aber verschweigen sie das Eigentliche. Das entspricht der Sachlage auf anderen Wertgebieten, z. B. dem ethischen. Auch hier kann die Analyse direkt nur das Inhaltliche beschreiben; den Wertcharakter selbst vermag sie nicht einzufangen, da kann sie nur an das lebendige Wertfühlen appellieren, es gleichsam zum Zeugen aufrufen.

In der Ästhetik kommt hierzu noch die Tatsache, daß dieses Aufrufen zwar im höchsten Maße vom Schönen selbst ausgeht — vom geschaffenen Werk des Künstlers oder auch vom Naturgegenstande —, nur sehr schwach aber von der beschreibenden Strukturanalyse. Trotzdem muß in gewissen Grenzen auch dieser Weg immer wieder beschritten, zur mindesten aber offengehalten werden. Denn es gibt keinen anderen zu spezieller Werterforschung. Nur eben bleibt alles Fortkommen auf ihr unselbständig, aufs engste gebunden an die ihm nicht wesensverwandte Gegenstandsanalyse und Aktanalyse. —

Damit ist es zugleich gesagt, daß nahezu das ganze Gewicht dessen, was die Ästhetik zu leisten vermag, auf die beiden noch übrigen Wege des Vorgehens fällt: 1. auf die Analyse von Struktur und Seinsweise des ästhetischen Gegenstandes und 2. auf die des betrachtenden, anschauenden und genießenden Aktes.

Mit diesen beiden Arten der Untersuchung werden wir es fast durchweg zu tun haben, selbst dort, wo Wertprobleme mit ins Spiel kommen. Es wäre falsch, sich für eine von ihnen allein entscheiden zu wollen, denn sie überkreuzen sich ständig in der Aporetik des Schönen. Beide sind lückenhaft und bleiben in allen Einzelheiten aufeinander angewiesen. Das mag eine gewisse Ungleichmäßigkeit in den Gang der Untersuchung hineinbringen; im heutigen Stande der Forschung ist diese nicht zu vermeiden. Und sie stellt das kleinere Übel dar gegenüber den schweren Einseitigkeiten, in die man bei radikaler Vorentscheidung zwangsläufig fällt.

In gewissem Sinne fällt die Hauptaufgabe zunächst doch der Strukturanalyse des Gegenstandes zu, weil diese zur Zeit rückständig ist und mit der auf manchen Teilgebieten vorangekommenen Aktanalyse nicht Schritt gehalten hat. Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts war eben vorwiegend subjektiv eingestellt; in ihr haben sich der neukantische Idealismus und der Psychologismus weitgehend ausgewirkt. Das hat nicht nur Fehler und Einseitigkeiten, sondern auch manchen Fortschritt der Aktanalyse mit sich gebracht. Es gilt daher aufzuarbeiten, was die Gegenstandsanalyse versäumt hat. Aber es wäre ganz abwegig, nun die letztere allein zu pflegen. Nur in der Kooperation beider kann man hoffen, den toten Punkt zu überwinden, auf den uns die Einseitigkeiten der Vergangenheit hinausmanövriert haben.

5. Absonderung und Lebensverbundenheit

Der Ausgang vom Gegenstande ist überdies der natürliche. Der Ausdruck „schöne Künste“, den wir gedankenlos gebrauchen, ist im Grunde schon irreführend. Schön ist ja keineswegs die Kunst, sondern einzig das Kunstwerk. Ebensowenig ist die Betrachtung oder der Genuß schöner Gegenstände schön zu nennen, einerlei ob die letzteren Produkte der Kunst oder natürliche Gebilde sind. Schön ist auch in der Betrachtung durchaus nur der Gegenstand, und zwar unbeschadet des Anteils, welchen der Einsatz des anschauenden Bewußtseins dazu liefert.

Aber auch vom Akt aus gesehen, bildet der Gegenstand den natürlichen Ansatzpunkt. Gerade der Schauende und Genießende ist ganz dem Gegenstande der Schau zugewandt, und er kann ihm hingegeben sein bis zur völligen Selbstvergessenheit. Dieser Aktzustand ist zwar etwas ganz anderes als das erkennende Verhalten des Ästhetikers, er hat indessen doch das eine mit ihm gemeinsam, daß er in gleicher Weise dem Gegenstande zugewandt ist. Die ästhetische Analyse bleibt freilich nicht beim Gegenstande allein stehen, sondern greift auf den Akt über. Aber sie findet sich

doch zunächst dem Gegenstande zugewandt vor — einfach deswegen, weil sie den Akt des Betrachtens ihm zugewandt vorfindet.

In dieser Zuwendung nun liegt ein Problem, welches die Ästhetik von ihren Anfängen her beschäftigt hat. Wir kennen es als das der Absonderung des Gegenstandes aus dem Zusammenhang anderer Gegenstände. Und in engster Verbundenheit steht damit die Herausgehobenheit des betrachtenden Aktes aus dem Lebens- und Aktzusammenhang der Person. Das Versunkensein in den schönen Gegenstand ist unmittelbar die Selbstvergessenheit des Ich und das Vergessen sein alles dessen, was ihm sonst im Leben höchst gegenwärtig, aktuell, gewichtig oder bedrückend ist.

Der Gegenstand erscheint in vornehmer Herausgehobenheit aus dem Lebenszusammenhang, und der Mensch, der sich seinem Eindruck hingibt, erfährt an der eigenen Person dasselbe Herausgehobensein — aus dem Alltag, der Sorge, dem laufenden Kleinkram und der Nichtigkeit. Die Umwelt versinkt ihm, und er zusammen mit seinem Gegenstande scheint eine eigene, aus ihr entrückte Welt zu bilden. Dieses Phänomen ist dem echten Kunstgenuß offenbar wesentlich, und in manchen Fällen — etwa beim Hören großer Musik — kann es überwältigend stark werden, so daß es hinterher ein geradezu schmerzhaftes Erwachen aus der Entrücktheit gibt.

Die ästhetische Enthobenheit ist eine Form echter Ekstasis. Sie hat aber, da sie gerade von tieferen Naturen am stärksten erfahren wird, zu der Meinung geführt, es sei überhaupt Wesen und Aufgabe der Kunst, ein Reich der Entrücktheit und des Hinausgehobenseins über das Leben zu bilden, ein Reich, das seinen Sinn und Zweck rein in sich selbst hat und jedes andere Interesse ausschließt. Es scheint dann wohl noch möglich, daß das Leben der Kunst diene, aber nicht, daß die Kunst dem Leben diene. Denn das würde sie einem außerkünstlerischen Zweck unterordnen.

Uns Heutigen liegt eine solche Zuspitzung des Eigenwertes im Kunstwerk und im künstlerischen Leben relativ fern. Aber dem ist nicht immer so gewesen. Es muß darum an dieser Stelle von ihr die Rede sein. In der Bewegung des „l'art pour l'art“ hat sie eine große Rolle gespielt. Und dort wurde sie nicht nur zur Theorie erhoben, sondern gewann auch beträchtlichen Einfluß auf das künstlerische Empfinden und Schaffen selbst.

Der gesund empfindende Mensch sieht es deutlich und unabweisbar, daß eine Kunst, die dem Leben mit seinen Anforderungen ganz abgewandt gegenübersteht, den Boden unter den Füßen verliert und gleichsam in der Luft schwebt. Aber wie sie lebensverbunden sein und eine Aufgabe in der geistigen Situation ihrer Zeit erfüllen soll, ohne dabei die charakteristisch ästhetische Autarkie zu verlieren, ist deswegen doch noch keineswegs durchsichtig. Diese Aporie kann an dieser Stelle noch nicht gelöst werden; sie wird in anderem Zusammenhang zu behandeln sein. Denn erst in einem vorgerückten Stadium der Gegenstandsanalyse bieten sich die Ansatzpunkte zu ihrer Lösung dar. Hier mußte nur auf sie als solche hingewiesen werden. Denn weder soll einem Ästhetizismus das Wort geredet werden noch einer billigen Tendenzkunst.

Es gilt vielmehr, die beiderseitigen Anforderungen richtig, d. h. in einer echten Synthese, zu vereinigen. Es wird sich zeigen, daß hier ein viel tieferes Band besteht, daß gerade nur die aus einem bewegten kulturellen Leben hervorgewachsene Kunst es zur Schaffung von Werken bringt, die herausgehoben und überzeitlich dastehen; desgleichen daß nur ein Geistesleben, das solche Werke hervortreibt, sich in seinen aktuellen Tendenzen zu vollenden imstande ist. Gerade aus der vollen Lebensverbundenheit ziehen geistige Schöpfungen die Kraft, sich zu einmaliger Geschlossenheit und wahrhafter Größe zu erheben, und nur gegen diese hebt sich ihr eigenes inselartiges Herausgehobensein ab; ebenso wie umgekehrt nur solche Schöpfungen dem Leben des Einzelnen und der Gemeinschaft ein zureichendes Bewußtsein seiner sonst verdeckten Kraft und Tiefe zu verleihen imstande sind.

6. Form und Inhalt, Materie und Stoff

Nichts ist in der Ästhetik so geläufig wie der Formbegriff. Alles Schöne, das uns begegnet, sei es in der Natur oder an Schöpfungen des Künstlers, stellt sich zunächst als Formung bestimmter Art dar, und wir haben es als Betrachter unmittelbar im Gefühl, daß die leiseste Änderung der Form das Schöne als solches zerstören müßte. Die Einheit und Ganzheit des Gebildes, seine Einmaligkeit und Abgeschlossenheit in sich hängt ganz an der Form; und wir wissen, auch ohne es beweisen zu können, daß es sich hierbei nicht um das Äußere allein, den Umriss oder die Begrenzung, auch nicht einmal um das Sichtbare oder sonstwie sinnlich Gegebene handelt, sondern um innere Einheit und Durchgeformtheit, um Gliederung und Zusammenhang, um durchgehende Gesetzlichkeit und Notwendigkeit.

So sprechen wir von „schöner Form“ als von etwas Wohlbekanntem und nicht weiter Fraglichem, meinen aber damit sehr Verschiedenartiges. Wir meinen ebensogut die edlen Proportionen einer Plastik, die Massenverteilung eines Bauwerks, Rhythmus und Intervallfolge einer Melodie, wie auch den Aufbau eines ganzen musikalischen „Satzes“ oder den kunstvollen Szenenbau eines Schauspiels; nicht weniger aber auch das Linienspiel des Geländes, in dem wir stehen, die wuchtige Gestalt eines Baumriesen, das feine Geäder eines Blattes. Und stets meinen wir dabei das Gestaltetsein von innen her, die dem Ganzen wesentliche und über sich hinausweisende Form. Man hat denn auch im Gegensatz zu der bloß zufälligen äußeren Form einer Sache dieses die „innere Form“ genannt; und es schwebte dabei dunkel so etwas vor wie das alte Aristotelische „Eidos“, das als bewegende innere Kraft zugleich das Gestaltungsprinzip des Äußeren ausmachen sollte.

Aber was ist dann „innere Form“? Gerade die Anknüpfung an eine geschichtlich veraltete Metaphysik gibt Grund zu Bedenken. Schwerlich wird ein Heutiger um des ästhetischen Formproblems willen ein ideales Reich vorbestehender *essentiae* annehmen wollen und das Rätsel der sehr unmittelbar auftretenden Formgefühle im Betrachter von einem solchen ab-

hängig machen. Auch würde er sich damit in gefährliche Nähe des theoretischen Erfassens und des ihm entsprechenden ontischen Aufbaus der Dinge begeben. Denn als Prinzip eines solchen war das Eidos gemeint.

Und auch ohne solche Metaphysik bleibt die Verwischung der Grenze gegen das bloße Seinsverhältnis eine Gefahr des ästhetischen Formbegriffs. Natürlich meint dieser ein Wesensverhältnis im Bau der Sache. Aber das trifft ebenso sehr auf sie als Gegenstand der Erkenntnis zu: auf den Organismus, auf den Kosmos und die physischen Gefüge, aus denen er besteht, auf den Menschen als Charakter und als Typus, auf den Staat als Durchformung einer bestehenden Menschengemeinschaft von innen heraus. „Innere Form“ besagt eben zu wenig, ihr Begriff ist zu allgemein, zu blaß.

Das spezifisch ästhetische Formproblem ist damit offenbar noch gar nicht berührt. Und wie könnte es anders sein? „Schöne Form“ ist ja im Grunde nicht viel mehr als ein anderer Ausdruck für Schönheit, also eine fast tautologische Bestimmung. Das kann erst anders werden, wenn es gelingt zu sagen, worin denn das Besondere des „Schönen“ in der schönen Form bestehen soll. Dafür hat es mancherlei Ansätze gegeben. Man hat es in der Einheit gesucht, in der Harmonie der Teile oder Glieder, in der Bewältigung der einbezogenen Mannigfaltigkeit; auch wohl mehr subjektiv in der Gefälligkeit, dem unmittelbaren Einleuchten, ja in der Beseelung oder Vergeistigung des sinnlich sich Darbietenden. Aber das alles sind nur sehr allgemeine und fast nichtssagende Bestimmungen, wenn nicht eine wirklich tragfähige Grundbestimmung dahinter steht. Die einen von ihnen treffen nicht auf alle Fälle zu, die anderen treffen nicht das eigentlich Ästhetische der Form, weil sie vielmehr aller Seinsformung, zumal der höheren, anhaften.

Dazu kommen weitere Schwierigkeiten. Ist etwa das Inhaltliche einer Dichtung, eines Porträtkopfes, einer gegebenen Stimmung in freier Natur vom Schönen ausgeschlossen? Oder ist es die Meinung, daß aller sog. „Inhalt“ in diesem Sinne mit zur Form gehört? Das wäre durchaus denkbar. Aber warum spricht man dann von Form allein, da doch der Formbegriff es einmal an sich hat, den Gegensatz zu etwas Inhaltlichem zu bezeichnen, das durch die Form erst gestaltet wird?

Es ist möglich, daß diese Unstimmigkeit an der Unbestimmtheit des Inhaltsbegriffs liegt. Suchen wir ihn also durch etwas Bestimmteres zu ersetzen. Dazu gibt die Kategorialanalyse einen Anhalt: komplementär zur Form steht die „Materie“. Unter ihr ist ontologisch keineswegs bloß der raumerfüllende Stoff zu verstehen; Materie im weiten Sinne ist alles, was in sich unbestimmt und undifferenziert ist, sofern es einer Formung fähig ist, — bis herab zu den bloßen Dimensionen von Raum und Zeit. Auch diese spielen ja im ästhetischen Gegenstande deutlich eine Materierolle, wie es denn Raumkünste und Zeitkünste gibt.

Aber es gibt noch einen engeren Sinn von Materie im ästhetischen Verstande. Damit ist das Gebiet der sinnlichen Elemente gemeint, auf dem sich die Gestaltung bewegt. In diesem Sinne ist der Stein oder das Erz

die Materie der Plastik, die Farbe Materie der Malerei, der Ton Materie der Musik. Hier bedeutet Materie nicht etwas Letztes und Unauflösliches, geschweige denn etwas Substantielles, sondern durchaus nur die Spezies der sinnlichen Elemente, die in der künstlerischen Gestaltung eine Formgebung eigener Art erfahren.

Dieses Verhältnis ist nun ohne Zweifel grundlegend für alle weitere Gegenstandsanalyse des Schönen. Ja, es gehört bereits den ersten Schritten der Analyse an. Ist es doch leicht einzusehen, daß die ganze Art der Formung in den Künsten von der Art der Materie, in der sie formt, weitgehend abhängt. Es bewährt sich hier das allgemein-kategoriale „Gesetz der Materie“, welches besagt, daß auf allen Gegenstandsgebieten überhaupt die Materie die Form mitbestimmt, sofern nicht jede Art Form in jeder Materie möglich ist, sondern nur bestimmte Art Form in bestimmter Materie. Was natürlich die Autonomie der Form keineswegs aufhebt, sondern nur einschränkt. Hier wurzeln jene aus dem „Laokoonstreit“ des 18. Jahrhunderts wohlbekannten Begrenzungsphänomene des in den einzelnen Künsten Darstellbaren. Die Plastik kann im Marmor nicht alles herausformen, was die Dichtung in der Materie des Wortes mühelos darstellt. Das sind echte Begrenzungserscheinungen der künstlerischen Bereiche, und ihre Gesetzmäßigkeit, einmal entdeckt, kann auf keine Weise bestritten werden.

Im kategorialen Gegensatz zur Materie als einem gebietsanweisenden Prinzip gewinnt also der ästhetische Formbegriff eine erste klare Bestimmung. Und diese läßt sich ohne Schwierigkeit auf allen Gebieten der Kunst festhalten; denn jedes ihrer Gebiete hat eben seine bestimmte Materie. Ja, man kann sagen, daß die ganze Einteilung der schönen Künste in erster Linie vom Unterschied ihrer Materie hergenommen ist. Teilweise aber greift das hiermit gegebene Prinzip der Differenzierung auch auf das weite Gebiet des außerkünstlerischen Schönen über.

Indessen betrifft dieses Verhältnis nur die eine Seite des Formbegriffs. Man sieht das schon daran, daß gerade das „Inhaltliche“ eines Kunstwerkes, d. h. das, was man inadäquat so bezeichnet, in einem solchen Materiebegriff nicht aufgeht. Wird es doch von ihm noch kaum berührt. Es muß also, wenn der Begriff des Inhalts hier überhaupt einen klaren Sinn behalten soll, noch einen anderen Gegensatz zur Form geben.

Dieser andere Gegensatz tritt nun überall dort deutlich zutage, wo es sich um Darstellung handelt, wo also die Formgebung im sinnlichen Anschauarmachen von etwas besteht, was auch diesseits der Kunst ein Bestehen in der Welt hat oder doch haben könnte. So bringt die Dichtkunst menschliche Konflikte, Leidenschaften, Schicksale, die Plastik Körperformen, die Malerei fast alles Sichtbare zur Darstellung. Diese Inhaltsgebiete sind an sich keine künstlerischen, erst die Formung durch die Künste macht sie dazu. Sie geben aber die „Themen“ für solche Formung her, das „Sujet“, in diesem Sinne also den „Stoff“, der vom Schaffenden in die sinnlich-anschauliche Präsenz gebracht wird.

Den „Stoff“ in diesem Sinne gibt es nicht in allen Künsten; nicht z. B. in der Musik (wenigstens nicht in der reinen), nicht in der Baukunst, nicht in der Ornamentik. Erst recht fragwürdig wird sein Begriff im Naturschönen. Wohl aber ist er für die darstellenden Künste, einschließlich der Dichtkunst, ein konstitutives Moment; und das genügt immerhin, ihm in der Ästhetik seine Stelle zu sichern. Dann muß aber wenigstens von diesen Künsten gelten, daß in ihnen die Form-Kategorie in doppeltem Gegensatzverhältnis auftritt: einerseits zur Materie, „in“ der sie formen, andererseits zum Stoff, „den“ sie formen. Und offenbar muß hier eine angebbare Beziehung zwischen Formung im ersten und Formung im zweiten Sinne bestehen.

Das Problem, das sich damit auftut, ist ein weitausschauendes. Es mit einem Schlage zu lösen, kann schwerlich gelingen. Gibt es denn überhaupt zweierlei Formung an einem und demselben Gebilde? Muß nicht Formung der Materie und Formung des Stoffes im Grunde eine und dieselbe sein? Und doch bleibt die eine von der anderen nicht nur unterscheidbar, sondern auch wesensverschieden. Wenn der Dichter einerseits Charaktere und Lebensschicksale formt, andererseits aber den Wortlaut formt, in dem er sie zum Ausdruck bringt, so kann jenes Formen mit diesem unmöglich identisch sein. Im geschaffenen Werk aber, etwa in einer geprägten und dialogisch durchgeführten Szenenfolge, sind beide dergestalt zur Einheit zusammengewachsen, daß sie nicht nur untrennbar sind, sondern auch wie eine einzige, nach zwei Seiten sich auswirkende Formung gegeben sind.

Ist das nun Täuschung oder gibt es wirklich solche Formung nach zwei Seiten zugleich? Das letztere würde bedeuten, daß eine und dieselbe Formgebung zweierlei Ungeformtes, bzw. Formbares, meistert. Es könnte sein, daß gerade in diesem Doppelverhältnis das Geheimnis des Schönen als solchen greifbar würde, — und wenn auch nicht gleich das ganze, so doch vielleicht ein Wesensstück von ihm.

Nur liegt es auf der Hand, daß in diesem Falle die Formkategorie selbst dafür nicht mehr zureichen dürfte, und daß an ihre Stelle solche Kategorien der Gegenstandsstruktur zu treten hätten, mit denen sich das charakteristische Ineinandergreifen zweier offenbar heterogener Verhältnisse, sowie ihr Zusammengehen in die Einheit einer anschaulichen Mannigfaltigkeit — vielmehr in die anschauliche Einheit zweier Mannigfaltigkeiten — fassen ließe.

7. Anschauung, Genuß, Bewertung und Produktivität

Indem so das Problem des ästhetischen Gegenstandes schon in der ersten, noch äußerlichen Auseinanderlegung sich beträchtlich kompliziert und Hintergründe ahnen läßt, die dem Betrachter wohl fühlbar, aber nicht greifbar sind, erweist sich andererseits das Problem des aufnehmenden Aktes als nicht weniger verwickelt.

Dafür ist schon die Tatsache bezeichnend, daß es mehr als einen Namen für ihn gibt. Denn jeder Name entspricht einer Wesensseite des Aktes, diese Wesensseiten aber sind nicht weniger heterogen als die des Gegen-

standes. Zum mindesten sind im Akt die Momente der Anschauung, des Genusses und der Wertung deutlich zu unterscheiden. Von diesen ist die Seite des Genusses wohl die merkwürdigste, zugleich aber die am meisten unterscheidende von Akten gleicher geistiger Höhe und Eigenart.

Man hat dieses Moment wohl von je her gesehen. Ausgesprochen hat es zuerst Plotin, und Kant stand in seiner Analytik des Schönen fast ausschließlich bei ihm. Er hatte dafür die Ausdrücke: Lust und Wohlgefallen. Beide waren in bewußter Gegensätzlichkeit zur intellektuellen Einstellung gewählt. Aber beide waren auch streng gegenständlich bezogen und überdies so gefaßt, daß sie das auffassende Moment mit einschlossen. Ja, sie sollten auch das Moment der Wertung enthalten. Denn was Kant „Geschmacksurteil“ nennt, ist nichts anderes als der Ausdruck des empfundenen Wohlgefallens selbst, und nicht ein zweiter Akt neben ihm.

Man kann so in der Kantischen Ästhetik alle drei Seiten vereinigt finden. Aber für ihre Differenzierung ist damit noch wenig geschehen. Sehr stark dagegen tritt im Hintergrunde der aufnehmenden Haltung ein viertes Moment hervor, das eines selbsttätigen Einsatzes oder einer spontanen Leistung, welches der hingeebenen und selbstverlorenen Haltung des Wohlgefallens entgegensteht und den aufnehmenden Akt dem des produzierenden Künstlers zu nähern scheint. Es hat bei Kant die Form eines reaktiv einsetzenden, aber nach eigenen inneren Gesetzen verlaufenden „Spieles der Gemütskräfte“, der „Einbildungskraft“ und des „Verstandes“ und trägt deutlich den Charakter eines inneren Nachschaffens der im Anschauen sich erst wiederherstellenden ursprünglichen Schöpfung des Künstlers.

Das 19. Jahrhundert hat diese Kantischen Bestimmungen vielfach aufgegriffen und nachgebildet, hat auch manches an ihnen zu ändern und zu bessern gesucht. Sehr weit kam man damit nicht über sie hinaus. Mit das bedeutendste Stück an ihnen war die Hineinnahme des bewertenden Aktes in den genießenden, oder wie Kant es ausdrückt: des „Urteils“ in die „Lust“. Ein bekannter Hauptpunkt seiner Analyse bestand ja in dem Nachweis, daß das ästhetische Wohlgefallen den Anspruch auf Allgemeingültigkeit (für alle Subjekte) erhebt, aber ohne diesen Anspruch auf einen „Begriff“ zu gründen. Diese Allgemeinheit „ohne Begriff“ ist ein Unikum in der Kantischen Philosophie und ist deswegen den Epigonen immer wieder besonders aufgefallen. Und in der Tat liegt hier ein fundamentales Wesensstück des merkwürdigen Aktgefüges im ästhetisch betrachtenden Bewußtsein.

Was aber hier zu kurz kommt, ist die Seite der Anschauung, diejenige also, die einst in der intuitiven Ästhetik Platons und Plotins ganz oben an gestanden hatte. Gerade die Schau ist das wichtigste Glied in diesem Aktgefüge, zum mindesten das tragende. Die Lust oder der Genuß und das darin verborgene Werturteil haben schon mehr den Charakter der Reaktion auf den im Schauen empfangenen Eindruck, sie sind beantwortende Aktmomente und darum im ganzen Aktgefüge nicht das Erste. Sie können

nur auftreten, wo das bildhaft Gegebene schon da ist, also durch eine aufnehmende Instanz vermittelt ist. Und es läßt sich schwerlich bezweifeln, daß diese aufnehmende Aktinstanz eine intuitive ist.

Dem entspricht schon der fest eingebürgerte Ausdruck „ästhetisch“. Das Wort heißt nichts als „sinnlich“, und gemeint ist mit ihm, daß die äußeren Sinne, Auge und Ohr, die aufnehmenden Werkzeuge des Schönen sind; womit zunächst nur wieder der Gegensatz zum intellektuellen Erfassen bezeichnet ist. Und doch treten hier die Sinne nicht bloß als Vermittler eines schon Vorhandenen auf wie im alltäglichen Wahrnehmen, sondern als Anreger eines nun erst einsetzenden Vorganges höherer Ordnung. Der Sinn dieses Verhältnisses zeigt sich, sobald man bedenkt, daß es hierbei innerhalb der Sinnestätigkeit auf das Moment der eigentlichen „Anschauung“ abgesehen ist. Dieses ist nicht identisch mit der Rezeptivität, sondern in der Wahrnehmung nur mit ihr unlöslich verbunden. Ihre Anschaulichkeit aber behält die Wahrnehmung auch dort, wo sie in einen größeren Aktzusammenhang eingebaut ist, von dem die Rezeptivität völlig überwuchert wird, — wie das im Gefüge der Erkenntnis stets mehr oder weniger geschieht.

Sie verliert den Anschauungscharakter auch nicht in dem ganz anderen Aktgefüge der ästhetischen Betrachtung. Gerade hier wird er dominant; und eine Fülle charakteristischer Anschauungsmomente, die im Erkenntnisverhältnis durch den Anspruch der Seinerfassung verdeckt sind und geflissentlich übergangen werden, erweisen sich hier als wesentlich. Licht und Schatten sind dort nur Mittel, die Dingformen zu erkennen, und werden selbst kaum beachtet; im zeichnerischen und malerischen Sehen gewinnen sie gegenständliche Selbständigkeit und werden zur Hauptsache. Genau so ist es mit der Perspektive, den Farben und Farbenkontrasten. Und Entsprechendes gilt für andere Gebiete künstlerischen Auffassens. Auch der Dichter hält sich an die im Leben unbeachteten Unwägbarkeiten menschlicher Bewegung und Gestik; und wenn er sie auch dem Auge nicht geben kann, so läßt er sie doch auf dem Umwege über das Wort dem inneren Blick erscheinen.

Doch ist auch damit die Anschauung nicht erschöpft, ihre Rolle geht weiter. Ästhetische Schau ist nur zur Hälfte sinnliche Schau. Es erhebt sich über dieser ein Schauen zweiter Ordnung, vermittelt durch den Sinnesindruck, aber nicht aufgehend in ihm und aktmäßig in deutlicher Selbständigkeit gegen ihn. Dieses andere Schauen ist nicht etwa Wesensschau, nicht Platonisches Erfassen eines Allgemeinen, nicht Intuition im Sinne einer höheren Erkenntnisstufe. Es bleibt vielmehr durchaus dem Einzelgegenstande in seiner Einmaligkeit und Individualität zugewandt, aber es sieht an ihm das, was die Sinne direkt nicht fassen: an einer Landschaft etwa das Moment der Stimmung, an einem Menschen das der seelischen Haltung, des Leidens oder der Leidenschaft, an einer sich abspielenden Szene das des Konflikts. Ob das für alles ästhetische Auffassen gilt, mag noch dahingestellt bleiben. Für die Künste im engeren Sinne und das ge-

öffnete Schauen des Schönen im Leben und in der Natur wird es im ganzen wohl gelten dürfen. Und an diesen zentralen Phänomenbereichen muß man sich orientieren.

Wichtig für dieses Schauen zweiter Ordnung ist vor allem, daß es nicht etwas Nachträgliches ist, nicht Sache der Reflexion, die auch unterbleiben könnte. Wohl kann es gelegentlich so sein, daß der Gehalt eines Kunstwerkes oder eines schönen Menschenangesichts sich dieser Schau erst allmählich öffnet; aber das gilt ja auch weitgehend für die Schau erster Ordnung, darf also nicht als besonderes Merkmal im Gegensatz zu jener verstanden werden. Das Charakteristische vielmehr ist, daß die Schau zweiter Ordnung mit der Schau erster Ordnung fest verbunden ist und stets mit ihr zugleich da ist. Wenigstens im Ansatz dürfte sie immer schon da sein, wenn sie auch hernach weiter vordringt, sich vertieft. Vielfach aber kehrt sich das Verhältnis sogar um, so daß von ihr aus erst der Blick zu den rein sinnlichen Einzelheiten zurückkehrt, als bedürften diese eines Aufmerkens, das erst durch das größere Bedeutungsgewicht der zweiten Schau herbeigeführt wird.

Wie nun diese zweite Schau eigentlich beschaffen sein mag, ist vor der Gegenstandsanalyse nicht auszumachen. Das wird also noch zu untersuchen sein. Vor der Hand aber darf eine Folgerung gezogen werden, die für alles weitere maßgebend bleibt: es handelt sich im ästhetisch aufnehmenden Akt um die Hintereinanderschaltung von zweierlei Anschauung; und erst das Zusammenwirken beider macht das Eigentümliche der künstlerisch schauenden Haltung aus.

Es ist schon von hier aus leicht zu sehen, daß beide Arten der Schau ein untrennbares Ganzes bilden, in dem sie mannigfach ineinandergreifen und sich gegenseitig bedingen. Und es steht zu erwarten, daß nicht etwa die eine oder die andere Träger des Genusses (der „Lust“) und des Geschmacksurteils über den Gegenstand ist, sondern durchaus nur beide zusammen in ihrem Ineinandergreifen.

Von hier aus fällt auch ein erstes Licht auf den Einschlag der Spontaneität im aufnehmenden Aktgefüge. Denn hier öffnet sich der Spielraum für das innerlich produktive Verhalten, dessen Vorhandensein im aufnehmenden Akt des Betrachters wir dunkel spüren, aber nur schwer genauer anzugeben wissen. Das Schauen zweiter Ordnung ist offenbar ein schaffendes, zum mindesten ein nachschaffendes. Was es erschaut, ist ja nicht der Wahrnehmung gegeben, sondern nur durch sie veranlaßt, im übrigen aber selbsttätig hervorgerufen. Es besteht darum auch nur als Vorstellung für das schauende Bewußtsein — konkret und bunt, wie nur je das Erlebte —, aber dennoch nicht erlebt, sondern spontan hervorgebracht (von der „Einbildungskraft“, wie Kant sagt), ein Gaukelwerk der Phantasie, doch fest gebunden an den sinnlichen Eindruck.

Auch für dieses innere Verhältnis der zweierlei Schau gibt es in der „Kritik der Urteilskraft“ den Versuch einer Fassung. Ein „Spiel der Gemütskräfte“ nannte es Kant und erfaßte damit die charakteristische Ein-

heit gegensätzlicher Instanzen im Bewußtsein. Aber er bezeichnete die beiden „Kräfte“, um die es sich handeln sollte, als „Einbildungskraft und Verstand“ und griff damit in der Stufenfolge der „Vermögen“ zu hoch. Er entfernte sich damit zu weit von der Sinnlichkeit. Denn offenbar ist das eine Glied der doppelten Schau ein sinnliches. Das andere aber darf nicht so intellektuell bestimmt werden, wie der Ausdruck „Verstand“ es besagt. Nimmt man das Begreifen als Funktion des Verstandes an, so wird damit der Anschauungscharakter des zweiten Gliedes aufgehoben. Man läßt also wohl besser den Verstand hier beiseite und versteht das Ineinanderspielen als ein solches von sinnlicher und übersinnlicher Schau; wobei die letztere nicht eine mysteriöse Versenkung, sondern schlicht das spontan-innere und produktive Erschauen bedeutet, das zum unmittelbar sinnlich Gegebenen etwas Neues hinzufügt. Hierfür würde Kants Einbildungskraft in der Tat der adäquate Ausdruck sein.

Wie dem auch sei, festhalten läßt sich vor der Hand das Hintereinandergeschaltetsein von zweierlei Schau, und zwar als grundlegend für das ganze aufnehmende Aktgefüge der ästhetischen Betrachtung. Dabei ist die sinnliche Schau das erste bedingende Moment, die innere Schau das zweite durch sie bedingte, geht aber sodann mit ihr ein Verhältnis der Wechselbedingung ein. Denn erst das Einsetzen der zweiten Schau hebt die erste über die alltägliche Wahrnehmung hinaus und gibt ihr den besonderen, ästhetischen Charakter. Beide zusammen wiederum machen das tragende Aktelement der Lust, des Wohlgefallens oder des Genusses aus, sofern dieser erst dort auftreten kann, wo die innere Erleuchtung der sinnlichen durch die übersinnliche Schau zustandekommt. Und wiederum: sofern dieses Erleuchten und Erleuchtetwerden im Schauen selbst nicht als ein solches der Aktmomente empfunden wird, — deren Verhältnis ja dem anschauenden Bewußtsein verborgen bleibt —, sondern als ein Verhältnis von Momenten oder Schichten des Gegenstandes, denen die Aktmomente zugeordnet sind, erscheint der betrachtete Gegenstand als schön.

Diesem Schön-Erscheinen gibt das ästhetische Werturteil Ausdruck. Die Bewertung als Aktmoment ist also gleichfalls von dem Ineinandergreifen der zweierlei Schau getragen. Das kann auch nicht anders sein, wo die Lust selbst von eben diesem Ineinandergreifen getragen ist. Denn das Geschmacksurteil ist nur der gedankliche Ausdruck dessen, was die Lust unmittelbar fühlbar macht.

8. Das Naturschöne, das menschlich Schöne und das Kunstschöne

Es gibt nicht wenige Versuche der Ästhetik, die in Wirklichkeit nur Philosophie der Kunst sind. Das ist begreiflich, weil die Künste es sind, an denen die Grundfragen des Schönen und seiner Erfassung am prägnantesten hervortreten und darum wohl auch eher analysierbar werden. Auch bringt der künstlerisch Eingestellte wohl meist ein Vorurteil zugunsten des Kunstschönen mit, von der Art etwa, daß es ihm a limine als die höhere Art des Schönen vorschwebt. Wie denn bis heute eine gewisse

Übertreibung der Kunstwerte bei denen, die etwas davon verstehen, das Übliche sein dürfte. Wobei dann freilich alles naturgewachsene Schöne unwillkürlich herabgesetzt wird.

Daß solche Ansichten ein Extrem vertreten, liegt auf der Hand. Niemand wird bestreiten, daß in den Künsten noch Wertkomponenten eigener Art auftreten, die allem anderweitig Schönen fehlen; ist doch das Können des Künstlers selbst, das ja den eigentlichen Wortsinn von „Kunst“ ausmacht, ein Faktor, der am Kunstwerk als Gekonntsein empfunden und als echte Wertqualität gewürdigt wird. Aber das berechtigt nicht, dem außerkünstlerischen Schönen das Fehlen dieser Qualitäten als Mangel anzurechnen.

Es muß also zuerst einmal vom Schönen überhaupt, einerlei wo und wie es auftritt, ausgegangen werden. Und dazu muß ebenbürtig neben dem Kunstwerk das Naturschöne und das menschlich Schöne seine Stellung finden.

Für gewöhnlich spricht man hierbei freilich nur von der Natur. Aber auch der Mensch und vieles aus der Sphäre seines Lebens und Verhaltens hat eine ästhetische Seite, und der Mensch ist immerhin nicht nur Natur, sondern auch eine ganze geistige Welt, die sich dem Natürlichen überlagert. Und wenn es wahr ist, daß es im wesentlichen die charakterlich-moralischen Einschlüsse in seinem Handeln und Verhalten sind, die das menschlich Schöne inhaltlich ausmachen, so folgt daraus noch lange nicht, daß hier die Ästhetik in Ethik, das Schöne in das Gute einmünde. Menschlich schön kann auch das Spiel der Leidenschaften sein, dort wo es ungehemmt ist und keineswegs gut geheißen werden kann. Konflikte und Kampf, Leiden und Unterliegen geben echte dramatische Spannung und Lösung her, und zwar keineswegs nur für den Dichter, der sie als Stoff sucht, um sie künstlerisch zu formen, sondern schon für jeden im Leben Stehenden, der die Distanz und Ruhe aufbringt, sie in ihrer natürlichen Dramatik zu sehen. Es ist sehr wahrscheinlich, daß es eine Dramatik der Bühne nur geben kann, weil es eine Dramatik des Lebens gibt, die auch als solche schon ästhetisch empfunden werden kann. Das gleiche gilt natürlich noch erhöht von der Komik des Lebens, die ja gleichfalls ohne die dichterische Überformung blüht und empfunden wird. Es gibt den Humoristen auch ohne Literatur, mitten im Leben, und keineswegs nur dort, wo er sich in treffenden Aussprüchen bekundet; auf die innere Haltung, auf die Art des Sehens und Erlebens, auf den Sinn für das Allzumenschliche kommt es an. An der Einstellung des Betrachters hängt das Sichtbarwerden der ungewollten Komik im Menschenleben, an seinem Abstände, seinem Darüberstehen und seinem Vergnügen an ihr. Diese Bedingungen freilich bringen wir als die Beteiligten und Mitbetroffenen so leicht nicht auf.

Das Gesamtgebiet möglicher ästhetischer Gegenstände erweitert sich damit ganz beträchtlich. Man fragt sich im Ernst, ob es denn überhaupt noch Gegenstände in der Welt gibt, die nicht eine ästhetische Seite haben. Wenn das verneint werden muß, und alles Seiende auch unter die Alter-

native „schön“ oder „häßlich“ fällt, so wird es erforderlich, aus dieser Übermenge wiederum das herauszuheben, was im engeren und eminenten Sinne ein Anrecht auf ästhetische Bewertung hat.

Dafür aber genügt es nicht, das Kunstwerk allein dem engeren Bezirk vorzubehalten und alles übrige von ihm abzuheben. Auch Kunstwerke können geringwertig ausfallen, können der ganzen Richtung des Gewollten nach anfechtbar sein, und Werke der Natur können ästhetisch hochwertig und jenseits aller Maßstäbe überzeugend sein. Noch mehr sogar: es entsteht die Frage, ob das Häßliche oder Platte nicht überhaupt nur im Gebiete der Kunst zu suchen sei, nämlich beim künstlerisch Mißlungenen, und ob nicht in der Natur alles schön ist. Und dann kann man weiter fragen, ob es nicht im Reiche des Menschlichen ebenso ist. Vielleicht liegt es nur am mangelnden Sinn des Betrachters für die Arten des Schönen, daß er es nicht überall zu sehen vermag. Wenn Herder das Beispiel des „scheußlichen Krokodils“ als Beleg für das Häßliche unter den Formen des Lebendigen anführt, so mutet uns das heute recht subjektiv an. Und ähnlich ist es mit menschlichen Gesichtern und Gestalten: da haben sog. klassische Epochen der Skulptur und der Malerei gewisse Schönheitsideale geschaffen, die ihre Herrschaft im Geschmack von Jahrhunderten ausgeübt haben, und was ihnen nicht entsprach, galt als unschön. Aber es kamen andere Zeiten und anderer Geschmack, und andere Idealtypen wurden maßgebend. Alle Normen solcher Art haben sich als zeitbedingt, vergänglich, relativ erwiesen. Mit welchem Recht also nehmen wir an, daß die im Leben uns begegnenden Formen, sofern sie uns heute Lebenden mißfallen, als häßlich zu gelten haben?

Man gerät mit Fragen der letzteren Art geradeswegs auf einen ästhetischen Wertrelativismus hinaus. Und dann scheint es, als wäre das Schöne nichts als wandelbare und wohl gar willkürliche Norm, bedingt durch außerästhetische Faktoren, durch soziale Verhältnisse, vorherrschende praktische Tendenzen, durch Lebensnützlichkeit, oder auch durch einmal biologisch entstandene Vorzugsrichtungen, die sich in der Art bestimmter Ideale einen Ausdruck suchen.

Die Tatsache des geschichtlichen Schwankens ist hier unbedingt anzuerkennen. Man braucht Phänomene dieser Art nicht zu ignorieren, um einzusehen, daß mit ihnen und ihresgleichen das Wesen des Schönseins doch nicht getroffen ist, sondern nur seine Besonderungen. So bleibt es denn auch eine durchaus grundlegende Frage, ob es im Bereich der Natur das Häßliche gibt, auch wenn der Sinn für Naturschönes weitgehend variiert und geschichtlich wohl überhaupt erst relativ spät aufkommt.

Auch diese Frage wird an ihrer Stelle zu behandeln sein. Und zwar wird sie dann dahin lauten, ob sich in der Verschiedenheit zeitbedingten Naturempfindens etwas Gemeinsames und Grundsätzliches aufzeigen läßt, das gegenständlich konstitutiv ist für ein „Als-schön-Empfinden“ überhaupt. Auch dafür gibt es heute gewisse Zugänge, wie die intellektualistische und die psychologische Ästhetik sie nicht finden konnte. Sie liegen

auf dem Gebiet der neuen Ontologie und Anthropologie und weisen auf gewisse kategoriale Grundverhältnisse zurück. Überhaupt grenzt ja die Frage des Naturschönen nach ihrer inhaltlichen Seite an das heute noch sehr im Argen liegende Forschungsgebiet der Naturphilosophie; genau so wie das Problem des menschlich Schönen an das der Anthropologie grenzt. Man wird sich hier wie dort vor Grenzverwischungen in acht nehmen müssen, darf aber den Respekt vor Problemgrenzen auch nicht bis zur Losreißung treiben.

Die allein gangbare Linie zwischen den vielerlei Abwegen einzuhalten, dürfte in der Tat eine Aufgabe von hoher Schwierigkeit sein. Die alten ontologischen Vorstellungen von Vollkommenheit, wie das 18. Jahrhundert sie noch allenthalben unterschob, können hier schwerlich zureichen. Doch wäre es denkbar, auch aus ihnen einen haltbaren Wesenskern herauszuschälen, um sie in eine neue, mehr phänomenologisch angelegte Analyse hinüberzuretten. Der generelle Ansatzpunkt dafür ist gegeben, sobald es durchschaubar wird, daß die sog. „Natur“ nicht bloß in einem System der Gesetze, sondern auch in einer Hierarchie von Gebilden besteht, die ihren Gefügecharakter einer inneren Einheit und Ganzheit verdanken, einerlei ob sie bloß dynamischen oder organischen Charakter tragen.

Denn natürliche Gefüge sind etwas Verletzliches, Störbares und Zerstörbares, und jede Störung an ihnen ist etwas Negatives und auch als negativ Empfindbares, ein objektiv an der Sache wie subjektiv in der Anschauung greifbarer *modus deficiens*. Hier wäre der Ort für das Auftreten des Häßlichen auch im Bereiche der Naturformen gegeben. Die Voraussetzung dafür wäre freilich, daß es ein unmittelbar sinnlich-anschauliches Bewußtsein der Intaktheit und Vollständigkeit, sowie der Gestörtheit dieser Formen gibt.

Das aber müßte sich bei geeigneter Phänomenanalyse wohl in gewissen Grenzen feststellen lassen.

9. Idealistische Metaphysik des Schönen. Intellektualismus und stoffliche Einstellung

Es tritt somit nochmals die Frage des Vorgehens der Ästhetik in den Vordergrund. Nicht als ließe sich zum voraus eine Methodologie entwerfen. Es muß da vielmehr an der Einsicht festgehalten werden, daß ein Methodenbewußtsein stets sekundär ist gegenüber der lebendig arbeitenden und auf ihren Gegenstand allein eingestellten Methode^{*)}. Wohl aber darf es gewisse Vorfragen geben, die sich aus der geschichtlichen Erfahrung mannigfacher Versuche und Bemühungen entscheiden lassen. Für diese ist angesichts der in der Ästhetik bestehenden rückständigen Sachlage mit dem oben über die viererlei Analyse Ausgemachten noch keineswegs genug geschehen.

So jung die Ästhetik ist, sie umfaßt doch schon eine Reihe von sehr verschiedenen Richtungen, die in dem Gegensatz von Akt- und Gegen-

^{*)} Vgl. hierzu „Aufbau der realen Welt“, 2. Aufl. 1950, Kap. 62 a, b.

standsanalyse keineswegs aufgehen. Schon bei Baumgarten und Kant greifen diese beiden unentwirrbar ineinander. Vollends bei Schelling, Hegel und Schopenhauer sinken sie einer metaphysischen Grundkonzeption zuliebe fast zu bloßen Momenten herab. Das Gewicht verlegt sich ganz auf die Künste, die hier einen gewaltigen Triumph der Überlegenheit feiern, und das Schöne in der Welt diesseits der Künste sinkt zu einem Gegenstande zweiten Ranges herab.

Das hat seine Gründe in der weit allgemeineren Metaphysik des Idealismus, und speziell in der Rolle, die den Künsten im Ganzen des Geisteslebens angewiesen wird. Liegt eine „unbewußte Intelligenz“ oder eine „absolute Vernunft“ allem Seienden zugrunde, sind die Gebilde der Natur einseitige Ausprägungen dieser Vernunft, das Geistesleben aber das stufenweise sich verwirklichende Selbstbewußtsein derselben Vernunft, so können auch die Künste nichts als Stufen dieses Selbstbewußtseins sein; nicht die höchsten zwar, denn sie bleiben am Sinnlichen hängen, wohl aber für das begrenzte Menschenwesen unentbehrliche und nicht durch das Begreifen ersetzbare. Für Schelling zwar kehrt das Verhältnis sich um, weil er die Anschauung über den Begriff stellt und schließlich zum universalen Werkzeug der Philosophie erhebt; der Künstler wird damit nicht nur zum Seher, sondern auch zum Schicksalsträger des Geistes, der Philosoph aber zum eminenten Künstler, so wie es dem Ideal der Romantik entspricht. Hegel dagegen hält an der Superiorität des Begriffs fest, und das Nichtdurchdringen der Künste zum Begriff bleibt ihr Mangel. Das alles hat nur Sinn, wenn man die tragende Idee dieses Idealismus zugibt, das Zugrundeliegen eines Absoluten, das in den Schöpfungen der Kunst zum bildhaft anschaulichen Bewußtsein kommt.

Relativ gleichgültig ist diese Metaphysik des Schönen gegen die andere Seite der idealistischen Voraussetzung, daß das Absolute ein „vernünftiges“ Prinzip sein müsse. Das beweist die Ästhetik Schopenhauers, die nach demselben Schema aufgebaut ist, aber einen vernunft- und intelligenzlosen Weltwillen zugrundelegt. Ja, gerade hier wird das Gesamtbild durchsichtig, weil nicht nur das Bewußtsein, sondern auch die Intelligenz Sache des Menschen bleibt. Der alte Platonismus erfährt ein spätes Wiederaufleben in dieser Theorie: die Natur ist ein festgeprägtes Formenreich, jeder Artform der Gebilde liegt eine „Idee“ zugrunde, nach der die Fälle sich formen; die Künste lassen diese Ideen im einzelnen Werk erscheinen, und dieses Erscheinen ist der Schimmer des Schönen. Tiefer noch greift die Musik, die keine gegenständlichen Formen nachbildet, sondern direkt das Urwesen, den „Weltwillen“, zum sinnlichen Ausdruck bringt. Auch in dieser Theorie aber geht auf der ganzen Linie die Leistung der Künste in einem Bewußtmachen dessen auf, was auch ohne Kunst schon an sich besteht.

Das Letztere ist nun ohne Frage ein Überrest jenes Intellektualismus, der von alters her den Überlegungen der Ästhetik anhaftet; nicht freilich eines Intellektualismus im engen Sinne, der alles auf Denken, Begriff und

Urteil zurückführt, wohl aber eines solchen im weiteren Sinne, der die ästhetische Schau für eine Art des erkennenden Erfassens nimmt. Daß Schelling die Anschauung über den Begriff stellt, ändert an diesem Fehler nichts. Überhaupt ist die Grundthese indifferent gegen die Rangordnung der Arten und Stufen des Erfassens, das Schema des Erkennens bleibt in allen diesen Fassungen dasselbe; es haftet gleichsam fest am ästhetischen Akt, auch wenn die Theorie sich im übrigen noch so sehr durch untergeordnete Unterscheidungen dagegen verwahrt.

Wichtiger aber ist hierbei ein zweites Moment. Theorien des Schönen, die den Akt der Schau nach Analogie der Erkenntnis verstehen, sind ihrem Wesen nach vorwiegend auf das Inhaltliche der Künste eingestellt und können deswegen dem Form-Moment, d. h. allem eigentlich Strukturellen und Bildnerischen in den Schöpfungen der Kunst nicht gerecht werden. Es soll mit dieser Kritik nicht einer Trennung von „Form und Inhalt“ das Wort geredet werden; es hat schon seine gute Berechtigung, wenn neuere Untersuchungen dartun, daß der spezifisch künstlerische Inhalt gerade in der Formgebung besteht. Von solcher Einsicht aber sind diese metaphysischen Kunsttheorien weit entfernt. Vielmehr ist das Inhaltliche bei ihnen der vorgegebene „Stoff“, und zwar in dem oben angegebenen Sinne des Themas oder Sujets; freilich ist das Stoffmoment selbst sehr erweitert und gleichsam vergrößert, ins Metaphysisch-Weltanschauliche erhoben.

Aber das ändert nichts mehr an der Tatsache, daß die Seite der künstlerischen Formgebung — und zwar gerade auch als die innere Durchformtheit selbst — zu kurz kommt. Zum mindesten muß gesagt werden, daß Autonomie und Eigenwert der Form, wie sie für jede künstlerische Leistung charakteristisch sind, nicht in ihrer Bedeutung erkannt sind. Dafür lassen sich ungezählte Beispiele aus der breit angelegten Ästhetik Hegels anführen; weltbekannt ist seine Deutung des Tragischen am Fall der Sophokleischen Antigone geworden, wo der Konflikt als ein rein moralischer zwischen geschriebenem und ungeschriebenem Gesetz gedeutet wird. —

Aufs engste hängt mit der „stofflichen“ Einstellung die weit verbreitete Ansicht zusammen, daß in aller Kunst das produktive Schaffen eine Funktion des sittlichen und religiösen Lebens sei. Diese Auffassung ist nicht an bestimmte Zeiten und Theorien gebunden, sie ist heute so lebendig wie vor 150 Jahren. Nicht zu verkennen ist, daß geschichtlich wohl zumeist die große Kunst auf dem Boden eines hochentwickelten religiösen Lebens gewachsen, ja zunächst direkt als sein Ausdruck entstanden ist. Die Schlüsse aber, die man daraus gezogen hat, sind fragwürdig und gemahnen bedenklich an Hegelsche Geistmetaphysik. Denn nun schien es, als wäre dieses Verhältnis nicht nur ein für alle Kunst konstitutives, sondern zugleich das innere Prinzip der künstlerischen Produktivität selbst. Womit dann freilich das ästhetische Formproblem ganz auf die Seite gedrängt und die Autonomie ästhetischer Werte in Frage gestellt wurde.

Das allein Haltbare daran dürfte sein, daß künstlerische Produktion am ehesten dort wächst, wo große Ideen den Menschen bewegen und die Leidenschaft der Idee zum Ausdruck — man möchte sagen, zur Objektivation — drängt. Das gilt von allem hochentfalteten Geistesleben, wenn es einmal erwacht ist. Das religiöse Leben aber ist mehr als alles andere auf den Ausdruck durch die Kunst angewiesen, gerade weil sein Inhalt über das direkt Mitteilbare hinaus liegt. Die Künste haben den Zauberstab, dem Ungreifbaren Gestalt zu geben, sie leisten, was das bloße Aussprechen und Formulieren — also etwa das Dogma — nicht leisten kann; sie bringen das Übersinnliche und Niegeschaute sinnlich nah und verleihen ihm dadurch im Menschenherzen die Kraft, wie nur das als nah und gegenwärtig Empfundene sie hat. Das einmal erwachte religiöse Leben kann gar nicht anders als nach der Kunst rufen, und so ruft es nach ihr, erfüllt sie mit seinem Drang, seiner Leidenschaft, seinen Ideen.

Aber die einmal erwachte Kunst findet noch anderes in der Welt, was nach ihr ruft: das moralische und das soziale Leben mit seinen Konflikten und Schicksalen, die Tiefe des Menschenherzens mit seinen Nöten, seinem Ringen, mit der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit individueller Eigenart; zuletzt wohl erst das Reich der Natur mit seinen unverstandenen Wundern. Für das geistige Wesen, das der Mensch ist, hat das Geistesleben die bei weitem größere Aktualität. Darum steht sein Themenkreis an erster Stelle; der Drang zur Darstellung ist in ihm der stärkere.

Aber die künstlerische Formgebung selbst, die diesem Drange Genüge tut, ist und bleibt deswegen doch etwas ganz anderes und kann auf keine Weise aus den bloß stofflichen Bedingungen heraus verstanden werden. Sie kann es auch dann nicht, wenn wirklich die geistigen Antriebskräfte der Gestaltung im Stofflichen allein zu suchen sein sollten.

10. Ästhetik der Form und des Ausdrucks

Es ist verständlich, daß die Reaktion auf diese inhaltlich-metaphysischen Versuche ins umgekehrte Extrem fallen mußte. Man besann sich auf die Eigenständigkeit der künstlerischen Form und suchte nun aus rein formalen Prinzipien heraus das Schöne zu verstehen. Man zielte damit ganz folgerichtig auf das Strukturelle im schönen Gegenstande, vor allem im Kunstwerk. Diese Forschungsweise ist an sich ebenso objektivistisch wie die inhaltliche, aber sie sieht das Wesen des Gegenstandes nicht in etwas Vorbestehendem, das zur Darstellung kommt, sondern in den besonderen Qualitäten der Darstellung selbst. Und damit freilich kommt sie dem Wesen des Schönen um einen bedeutenden Schritt näher.

Immerhin muß sogleich gesagt werden, daß diese Aufgabe sich als unendlich viel schwieriger erwiesen hat, als man anfänglich vermutete. Denn nun erst stand man vor dem wirklichen Rätsel des Schönen; und die Erkenntnismittel, die man einzusetzen hatte, stellten sich sehr schnell als unzureichend heraus. Sie umrissen nur gerade das Problem, vermochten aber nicht weit in seine Tiefe vorzudringen. Man kann sagen, erst hier

zeigte sich, wie wenig überhaupt die ästhetische Form ein Gegenstand möglicher Erkenntnis ist.

Es liegt uns heute nah, im Rückschauen auf das neuerliche Versagen auszurufen: „Wie konnte es anders sein! Ist doch die Form nur der Anschauung, nicht dem Begreifen gegeben.“ Aber eben das war denen, die zum neuen Unternehmen auszogen, nicht so gewiß, geschweige denn selbstverständlich. So kam es, daß auch diesmal zunächst außerästhetische Momente herangezogen wurden, um die nunmehr sichtbar gewordene Lücke des Begreifens einigermaßen auszufüllen. Doch kam man damit über die allgemeinsten Bestimmungen nicht hinaus: Harmonie, Rhythmus, Symmetrie, Ordnung der Teile eines Ganzen, Einheit eines Mannigfaltigen und mancherlei mehr. Begriffe dieser Art sind in nahezu erschöpfender Weise aufgezählt und variiert worden, um dem Geheimnis des Schönen von der Objektseite her auf die Spur zu kommen. Man wird auch nicht verkennen dürfen, daß in ihnen allen der Tendenz nach etwas Richtiges liegt. Nur sieht man leicht, daß sie viel zu allgemein sind und das spezifisch Ästhetische der Formqualitäten doch schließlich bloß oberflächlich berühren. Einheit der Mannigfaltigkeit ist jedem Naturgebilde eigen, desgleichen Ordnung der Teile und in vielen Fällen auch Symmetrie. Harmonie und Rhythmus dagegen, sofern sie mehr als jene besagen wollen, sind dem Phänomengebiet einer Kunst, der Musik, entlehnt (die freilich prototypisch für das reine Formschöne ist); sie sind daher in bezug auf diese Kunst tautologisch, ohne für sie erschöpfend zu sein, auf die anderen Künste aber nur der Analogie nach zutreffend und deswegen natürlich noch weniger erschöpfend.

Die ungeheure Formenmannigfaltigkeit der Künste, und nicht weniger des Naturschönen, ist mit alledem noch gar nicht berührt. Hier aber beginnt gerade erst das eigentliche Problem der Form. Dieses setzt ein mit der Frage, warum denn ganz bestimmte Formen des Sichtbaren oder an Hand des geformten Wortes Vorstellbaren schön sind, andere nur geringfügig von ihnen abweichende nicht. Denn das Häßliche ist ja nicht einfach das Formlose, sondern das im Sinne bestimmter Formung Verfehlte oder Mißlungene. Hier fehlt also, trotz beachtenswerten Ansätzen, doch noch die Hauptsache. Und es ist fraglich, ob sie auf dem eingeschlagenen Wege zu finden ist.

Nicht viel besser wird es, wenn man die ästhetische Form als Ausdruck bestimmt. Es taucht dann sofort die Frage auf, „wovon“ sie denn Ausdruck sein soll. Die Antworten lauten etwa: Ausdruck des Lebens, Ausdruck der Seele, Ausdruck des Menschlichen, des Geistigen, des Bedeutsamen, ja Ausdruck von Sinn, Zweckmäßigkeit oder Wert. Auch das sind Auskünfte, die man nicht ganz von der Hand weisen dürfen. Offenbar treffen sie auf vieles Schöne in und außer der Kunst zu. Aber schwerlich auf alles Schöne. Außerdem ist hier dreierlei zu bedenken. Erstens gibt es auch ein außerästhetisches Ausdrucksverhältnis, z. B. in der Umgangssprache, in Gestik und Mimik. Zweitens ist nicht aller Ausdruck, auch wenn er der

künstlerisch gewollte ist, schön zu nennen. Und drittens ist mit der Frage nach dem ausgedrückten Inhalt das Problem doch wieder von der Form auf den Stoff verschoben. Das Formproblem selbst kommt so nicht zu seinem Recht.

Es hilft auch nicht weiter, wenn uns gesagt wird, es handle sich um die Form in Einheit mit dem Gehalt, etwa um „Angemessenheit der Form an den Inhalt“ (Wilhelm Wundt) oder um „Form der Idee in einer realen Erscheinungsweise“. Das vielmehr möchte man wissen, worin die Angemessenheit bestehen soll, wie ihre Einheit mit dem Inhalt beschaffen ist, was denn die „Form der Idee“ zur Erscheinung bringt. Bedeutend weiter ist in dieser Richtung die wissenschaftliche Theorie der einzelnen Künste vorgedrungen, so bei Hanslick auf dem Gebiet der Musik, bei A. v. Hildebrand auf dem der bildenden Kunst. Ohne Zweifel läßt sich auch von den Stilproblemen der Künste und Zeiten her mancherlei für das Wesen von Form und Ausdruck gewinnen. Doch ist der Vorteil hier überall durch den Nachteil der Spezialität erkauft, und vom Grundsätzlichen entfernt man sich desto weiter, je konkreter man auf das Besondere eingeht.

So stößt man denn hier wie allenthalben in der Ästhetik auf dieselbe methodische Schwierigkeit: das Phänomen ist beisammen nur im individuellen Einzelfall, am Einzelfall aber ist das Allgemeine nicht greifbar; und wo dieses greifbar wird, ist das Phänomen auseinandergerissen und zerstört. Das ist die Kehrseite des Verhältnisses, das gleich zu Anfang auffiel: wo die Schau intakt ist, da ist kein Begreifen; und wo das Begreifen einsetzt, da ist die Schau gestört. Wie man über dieses negativ dialektische Verhältnis hinausgelangen kann, wird erst eine weitere Untersuchung lehren.

Was sich wirklich in dem Prinzip des „Ausdrucks“ birgt, dürfte vielmehr ein Erscheinungsverhältnis sein, und zwar eines von sehr eigener Art. Aber weder braucht es Erscheinung einer „Idee“ noch des Lebens noch eines Sinnes zu sein. Sondern bei der Art des Erscheinens selbst wird das Eigentümliche des schönen Gegenstandes zu suchen sein. Damit aber wird der Spielraum frei für einen andersartigen und spezifisch ästhetischen Formbegriff. Denn in irgendeiner Weise muß es sich um die Form der Erscheinung als solche handeln. Und es steht zu erwarten, daß für sie ganz andere Spielregeln gelten werden als für Formung anderer Art.

11. Psychologische und phänomenologische Ästhetik

Parallel zu der objektiv-formalen Deutung des Schönen, teils im Gegensatz zu ihr, teils in wunderlichen Wendungen vereint mit ihr, läuft die Entfaltung einer psychologisch-subjektiven Auffassung. Sie gehört der allgemeinen Bewegung des Psychologismus an und teilt mit ihr die Tendenz, alles auf seelische Vorgänge zurückzuführen. Bei den Schwierigkeiten, auf welche die Formanalyse stieß, ist es verständlich, daß eine Zeitlang bei ihr die Zukunft der Ästhetik zu liegen schien.

Selbstverständlich geht es hier um reine Aktanalyse. Aber das macht noch nicht das Wesen der Sache aus; ohne Aktanalyse ist ein Fortkommen der Ästhetik ja überhaupt nicht möglich. Das Gewicht liegt vielmehr auf dem Anspruch, auch den ästhetischen Gegenstand und seine Werte vom Akt her zu erklären. Theodor Lipps z. B. verstand den Gegenstand als völlig abhängig vom Betrachter, und zwar in der Weise, daß er vom Tun des Subjekts vollkommen durchdrungen wird: erst dadurch wird er zum ästhetischen Gegenstand, daß der Mensch sein eigenes inneres Verhalten in ihn „einfühlt“ und so sich selbst in ihm erlebt. Das Schöne ist hiernach die Qualität, welche der Gegenstand für den Betrachter durch dessen Einfühlung gewinnt. Der Genuß des Schönen aber ist letzten Endes ein Selbstgenuß des Ich, natürlich ein indirekter, durch das Objekt vermittelter, in welches es sich eingefühlt hat.

Neben die Einfühlungstheorie kann man eine ganze Reihe weiterer Auffassungen stellen, die ihr in dem Hauptpunkte gleichen, daß das Schöne nicht in einer Beschaffenheit des Gegenstandes, weder der Form noch dem Inhalte nach, bestehen soll, sondern in einem Verhalten, Tun oder Zustand des Subjekts. Freilich muten die Formulierungen, die hier getroffen wurden, subjektivistischer an, als sie gemeint waren, weil bei dem herrschenden Psychologismus jener Tage die Aktgetragenheit des Gegenstandes fast etwas Selbstverständliches war. Aber die ungeheure Schwierigkeit, die eben dadurch entstand, wird durch den Schein der Selbstverständlichkeit nicht verringert. Sie liegt in der Frage, wie es denn möglich sei, das Tun des eigenen Aktes dem Objekt als seine Wertqualität zuzuschreiben und als die seinige zu genießen. Denn schön ist nun einmal in diesem ganzen Verhältnis nicht das Ich und nicht seine Tätigkeit, sondern einzig der Gegenstand.

Theorien dieser Art haben es an sich, daß sie immer komplizierter und künstlicher werden, je mehr sie sich auf die wirklich gegebenen Phänomene besinnen und ihnen gerecht zu werden suchen. So erging es auch der psychologistischen Ästhetik; es mußte umgebaut, verbessert, neu angesetzt werden, ohne daß man wesentlich vom Fleck kam. Die Situation der Sackgasse, von den Gegnern längst vorausgesehen, wurde offenkundig, — freilich ohne daß jemand ihre inneren Gründe so recht hätte aufdecken können.

Eins aber wird man heute bei genügendem geschichtlichen Abstände nicht verkennen: es gibt in der Tat eine bestimmte Art der Abhängigkeit des ästhetischen Gegenstandes vom anschauenden Subjekt; und diese Abhängigkeit, schon seit Kant gesehen und umstritten, wurde in der Einfühlungstheorie zwar überspannt, aber doch auch zugleich neu aus Licht gezogen und diskutierbar gemacht. Denn soviel wurde in ihr doch klar, daß Schönheit nicht wie ontische Beschaffenheiten einem Dinge anhaftet, unabhängig von Sehweise und Perzeptionskraft des Subjekts, sondern durchaus bedingt ist durch eine sehr bestimmte, für jede Kunst — und beinahe für jedes einzelne Objekt — andere Einstellung oder innere Haltung.

Die Lehre, die hieraus zu ziehen war, hat etwas Grundlegendes und Unverlierbares an sich, was mit der besonderen psychologischen Ausdeutung nur lose zusammenhängt und keineswegs mit ihr steht und fällt. Sie besagt, daß es kein Schönsein an sich gibt, sondern nur eines „für jemand“, und daß der ästhetische Gegenstand selbst, einerlei ob Natur oder Kunst, nicht an sich, sondern nur „für uns“ ein solcher ist; und auch das nur, sofern wir eine bestimmte innere Aufnahmestellung mitbringen, man mag diese nun in der Art der Haltung oder in einem aktiven Tun erblicken. Es ist keineswegs nötig, deswegen gleich in einen Subjektivismus idealistischer oder psychologischer Observanz zu verfallen: nicht Subjektivität des Schönen wird hier behauptet, sondern nur eine bestimmte Mitbedingtheit durch das Subjekt, die sich mit den objektiven Forderungen der Formästhetik sehr wohl reimen kann, ja vielleicht erst in der Synthese mit diesen ein einheitliches Bild ergeben dürfte.

Blickt man von hier auf Kant zurück, so findet man den Grundgedanken in seiner Analytik des Schönen sehr genau vorgebildet. Er liegt in dem „Spiel der Gemütskräfte“. Denn je nachdem, ob dieses einsetzt, erscheint eben der Gegenstand als schön oder nicht schön. Man fragt sich vielleicht, warum dieser Gedanke nicht gleich in der Ästhetik durchschlug. Dafür gibt es einen verständlichen Grund: bei Kant ist der Erkenntnisgegenstand, d. h. die „Dinge“ alle ohne Unterschied, ebenso bedingt durch das Mittun des Subjekts, darin bestand ja der „transzendente Idealismus“; bei ihm also macht eine solche Bedingtheit keinen Unterschied zwischen „empirisch realen Gegenständen“ und schönen Gegenständen aus. Und wenn auch der Beitrag des Subjekts jeweils ein wesentlich verschiedener ist, das grundsätzliche Verhältnis ist dennoch dasselbe. Die Sehweise des Idealismus selbst war es, die den Gegensatz verwischte und die Andersheit der Seinsweise im ästhetischen Gegenstande nicht zu ihrem Recht kommen ließ. Der Idealismus — und selbst ein so vorsichtig ausgewogener wie der transzendente — ist nicht der Boden, auf dem sich Unterschiede der Seinsweise herausarbeiten lassen. Es zeigt sich eben hier, daß ohne genaue Unterscheidungen dieser Art (letzten Endes also ontologische) dem ästhetischen Formproblem nicht beizukommen ist.

Der Gedanke einer geeigneten Synthese von subjektivistischer und objektivistischer Deutung hat in dem Streit der Meinungen nicht gefehlt. In gewissem Sinne lag er auch in der Ästhetik des „Ausdrucks“, wie etwa Benedetto Croce sie vertrat: nicht der Akt ist Ausdruck, sondern der Gegenstand, aber sein Ausdrücken besteht nicht an sich, sondern „für“ ein verstehendes Subjekt; so ist es auch mit der Schönheit: nicht die Anschauung ist schön, aber auch nicht die Kunst des Könnens, sondern einzig der Gegenstand, — nur eben nicht er für sich genommen, sondern nur für ein in besonderer Hingebung ihn anschauendes Subjekt.

Hier bleibt also etwas für die Aktanalyse zu tun, was nur sie leisten kann, und zwar unbeschadet der besonderen Aufgaben der Gegenstandsanalyse, der sie vielmehr in geeigneter Weise entgegenkommen muß. Daß beide

mit einer gewissen Selbständigkeit, von verschiedenen Seiten des Gesamtphänomens ausgehend, ihren eigenen Weg verfolgen, dürfte dabei ein unschätzbarer Vorteil sein. Denn gerade so gewinnt alles, was sich miteinander verträgt oder gar gegenseitig stützt, eine Rechtfertigung, die dem Sinn eines Wahrheitskriteriums nahekkommt.

Überlegt man sich diese Problemsituation einigermaßen vorurteilslos, d. h. nicht im Sinne der einen oder der anderen Theorie, die an ihr mitgewirkt hat, sondern im Abstand zu deren Intentionen, so wird man sich nicht verhehlen können, daß die Sachlage im ganzen einen günstigen Aspekt gewonnen hat. Die Frage ist nur, wie sie auszuwerten ist. Und es muß gesagt werden, daß dafür noch wenig geschehen ist. Die Vorstöße, die wir seit der Jahrhundertwende zu verzeichnen haben, sind wieder mehr in der einen oder der anderen Richtung gegangen, haben aber die Aufgabe der Synthese, sowie den Vorteil, den sie darbietet, nicht erkannt.

Der bedeutendste unter ihnen ist von der Phänomenologie ausgegangen. In dieser Forschungsweise waren wenigstens die methodologischen Bedingungen möglichen Erfolges gegeben. Denn nichts konnte hier helfen als die Tendenz, so dicht wie möglich an die Phänomene selbst heranzutreten, sie genauer zu fassen, als bisher geschehen, und sie in ihrer Mannigfaltigkeit sehen zu lernen, um dann erst wieder auf die allgemeineren Fragen zurückzukommen. Wäre es der Phänomenologie in jenen ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts, in denen ihr eine überraschende Blüte beschieden war, gelungen, von beiden Problemseiten her gleichmäßig vorzudringen, so hätte es ihr an einem durchschlagenden Erfolg in der Ästhetik kaum fehlen können. Aber das Arbeitsfeld, das sich ihr auf vielen Gebieten zugleich eröffnete, war wohl zu groß, die Zahl der an Husserl geschulten Köpfe zu klein, um alles bewältigen zu können. Man glaubte wohl auch, auf allen Gebieten der Philosophie neue Grundlagen schaffen zu müssen, und die Ästhetik schien das dringlichste nicht zu sein. So blieb denn auch hier die zu einer gewissen Spruchreife gelangte Problemlage unausgewertet.

Die Analyse setzte wohl ein, aber nur auf der Seite des Subjekts und des Aktes; ja sie blieb auch da noch in einer gewissen Einseitigkeit gefangen, da es nur das Moment des „Genusses“, also das Kantische „Wohlgefallen“, war, das im Ernst zu neuer Untersuchung gelangte. Moritz Geiger war es, der die Analyse durchführte. Was wir ihr verdanken, ist in der Tat etwas Neues und in seiner Weise Bedeutendes. Aber es steht der psychologischen Ästhetik noch zu nah — wie ja überhaupt die Phänomenologie aus der Psychologie hervorgegangen ist —, um an das Grundproblem des Schönen heranzureichen. Über gewisse Streiflichter, die auf den Gegenstand des Genusses entfielen, konnte die reine Aktanalyse nicht hinausführen; die Seinsweise, die Struktur und die Wertseite des ästhetischen Gegenstandes vermochte sie nicht zu fassen. Im Wesen der Sache aber liegt es, daß die neu geschaffene Methode erst dort auf das Problem des Schönen fruchtbar hätte angewendet werden können, wo die grund-

legende Seite des Aktes, die ästhetische Schau, in ihrer doppelten Gestalt der Beschreibung zugänglich geworden wäre, und wo gleichzeitig die Resultate der letzteren sich mit denen einer parallel durchgeführten Gegenstandsanalyse getroffen hätten.

Es zeigt sich hier wiederum, was oben schon angedeutet wurde: die Aktanalyse ist einen Schritt voraus, die Gegenstandsanalyse ist rückständig. Und es resultiert daraus die Notwendigkeit, den Rückstand der letzteren aufzuholen. Dafür liegen die Chancen heute nicht ungünstig. Gerade die Unterlassungssünde der Phänomenologie weist hier den Weg und legt zugleich das Mittel des Vordringens nah. Denn es ist nicht einzusehen, warum Aktwesenheiten besser analysierbar sein sollten als Objektwesenheiten. Sind doch gerade diese dem Bewußtsein in der natürlichen Einstellung (*intentio recta*) zugänglich, während jene erst in künstlicher Reflexion auf das Objektbewußtsein (*intentio obliqua*) zugänglich gemacht werden müssen.

Es war das Vorurteil der Phänomenologie in ihren Anfängen, daß umgekehrt der Akt unmittelbar gegeben sei. Man teilte eben noch die immanenzphilosophischen Voraussetzungen des Psychologismus und des neukantischen Idealismus, von denen man herkam und deren gröbere Fehler man eben erst abgestreift hatte. Es fehlte noch an dem auf allen Gebieten geforderten Durchbruch in das wirklich nächstliegende Reich des Gegebenen, das der Gegenstandsphänomene. Darum blieb auch hier der von Husserl erhobene Ruf „zurück zu den Sachen“ unerfüllt. Und darum gelang es nicht, auf theoretischem Gebiet bis zum Seienden vorzustoßen, auf ethischem bis zur eigentlichen Wertanalyse, auf ästhetischem bis zum Wesen des Schönen selbst vorzudringen.

Auch das hat sich seitdem geändert. Der Weg ins Freie ist eröffnet. In der Lehre vom Seienden ist er längst gangbar geworden, in der Ethik hat er zur neuen inhaltlichen Wertanalyse geführt. Nur die Ästhetik hat ihn noch nicht im Ernst beschritten.

12. Seinsweise und Struktur des ästhetischen Gegenstandes

Weil er sich an die Sinne wendet, meint man, der schöne Gegenstand sei ein Ding wie andere Dinge auch: wahrnehmbar, greifbar, von derselben Realität wie sie. Ist das wahr? Warum wird er denn nicht von allen, die ihn sehen, gewürdigt und genossen, sondern immer nur von den Auserwählten, für die er noch etwas anderes ist als ein Ding? Mit der Wahrnehmung ist es offenbar nicht getan. Da gehen zwei Menschen zusammen durch die erwachende Frühlingslandschaft, beide innerlich mit ihr beschäftigt: der eine schätzt im Hinschauen ab, wieviel die Felder wohl tragen, was der Holzwert der Stämme sein mag, dem anderen ist die Seele voll zum Zerspringen von dem jungen Grün, von Erdgeruch und blauer Ferne. Die sinnlichen Eindrücke sind dieselben, die Dinge, von denen sie herkommen, gleichfalls; aber der Gegenstand, den sie vermitteln, ist dennoch ein ganz

verschiedener. Was unterscheidet die Landschaft, die der eine vor Augen hat, von der Landschaft, die der andere sieht?

Es ist wenig damit gesagt, wenn man von zweierlei Gegenstand spricht. Das wirkliche Land mit dem, was darauf wächst, ist ja dasselbe. Also liegt es doch an der Art des Sehens allein; so ist es immer wieder behauptet worden. Damit aber wird der ästhetische Gegenstand ganz zur Funktion des Aktes, und der Subjektivismus behält Recht. Warum bedarf es dann überhaupt noch des Gehens durch die reale Landschaft und des Wahrnehmens. Offenbar kann der ästhetisch Genießende nicht ohne weiteres in der Phantasie die Landschaft „hinschauen“, wann und wo er will, sondern ist an ihr reales Vorhandensein und an das Wahrnehmen gebunden.

Aber wie beim praktisch eingestellten Bewußtsein die Reflexion hinzukommt, und mit ihr ein gegenständlich anderer Bereich von Zusammenhängen, so beim ästhetisch eingestellten Bewußtsein, hervorgerufen durch die gleichen Dinge, ein anderes Schauen und ein anderes gegenständlich Geschautes. Hier sieht man sich zurückgeworfen auf die „Schau zweiter Ordnung“, von der oben die Rede war. Und in dieser scheint nun doch des Rätsels Lösung zu liegen. Was aber wiederum das Gegenstandsproblem auf das Aktpproblem abgleiten läßt.

Das ändert sich erst, wenn man bemerkt, daß das Glücksgefühl des Schauenden und Genießenden kein ganz privates oder individuelles ist, daß er es vielmehr mit Menschen seines Geistes und seiner Empfänglichkeit teilt, ja daß hier sogar bei gleichen seelischen Voraussetzungen eine gewisse Objektivität, Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit besteht; desgleichen daß es nicht Landschaft beliebiger, sondern sehr bestimmter Art ist, die sich in dieser bestimmten Weise anschauen und genießen läßt. Eines wie das andere weist unverkennbar auf eine objektive Wurzel des Naturschönen hin, wie sehr auch immer die subjektive Einstellung und Sehweise daran beteiligt sein mag.

Worin diese objektive Wurzel besteht, soll hier noch nicht diskutiert werden. Es wäre auch abwegig, für sie die eine oder die andere der alten, verbrauchten Kategorien einzusetzen, etwa wieder die Form des Wahrgenommenen oder seine Ausdrucksfunktion. Damit käme man nicht weiter; genau so, wie es abwegig wäre, von der Seite des Subjekts her die Einführung oder eine ihr verwandte Deutungsfunktion heranzuziehen. Vielmehr ist das Phänomen zunächst auf die Seinsweise und Struktur des Gegenstandes selbst hin anzusehen. Und dazu läßt sich allenfalls schon vor der näheren Analyse etwas sagen, wovon es dann freilich offen bleiben mag, wie weit es sich später rechtfertigen lassen wird.

Der die Frühlingslandschaft ästhetisch Genießende hat es offenbar ebensowenig wie der praktisch sie Abschätzende mit dem sinnlich gegebenen Realen allein zu tun. Beide haben noch ein anderes vor Augen, für beide taucht hinter dem unmittelbar Gesehenen ein Nichtgesehenes auf, das ihnen das eigentlich Wichtige ist; sie schauen also beide hindurch auf dieses andere und verweilen bei ihm, der eine in der wirtschaftlich rechnenden

Reflexion, der andere in der seelischen Gelöstheit des Hingegebenseins. Beim ersteren ist es leicht zu sehen, was dieses andere ist, beim letzteren ist es viel schwerer zu sagen. Aber es ist da, und zwar gegenständlich — vielleicht als der große Rhythmus des Lebendigen in der Natur, der in uns wie außer uns machtvoll herrscht, wenschon ebensowenig sichtbar wie jenes.

Das ist schon ein vorläufiges Resultat. Bleiben wir einstweilen bei ihm stehen und sehen wir zu, wie sich nun das Ganze des ästhetischen Naturgegenstandes aufbaut. Zweierlei Schau ist hintereinandergeschaltet; die erste ist durch die Sinne auf das real Vorhandene gerichtet, die zweite auf jenes andere, das nur „für“ uns, die Schauenden, besteht. Aber auch dieses andere ist nicht beliebig hineinprojiziert, sondern steht in deutlicher Abhängigkeit vom sinnlich Geschauten. Es kann uns nicht in einem jeden wahrgenommenen Gegenstande erscheinen, sondern nur in einem bestimmten, ist also bedingt durch diesen. Zugleich aber ist es mehr als ein bloßes Bedingtsein, das hier waltet: das Geschaute ist auch weitgehend inhaltlich bestimmt durch das Gesehene Reale, die „Einbildungskraft“ waltet hier nicht frei, sondern gelenkt durch die Wahrnehmung; darum ist auch am Gegenstande das innerlich Geschaute nicht reines Phantasieprodukt, sondern hervorgerufenes, und zwar durch die sinnliche Struktur des Gesehenen hervorgerufen.

Der ästhetische Naturgegenstand baut sich auf diese Weise in zwei Schichten auf, die offenbar ebenso hintereinandergeschaltet sind wie die beiden Stufen der Anschauung. Der Zusammenhang beider Schichten ist dabei ein so enger, daß wir die empfundene und genossene Frühlingsstimmung direkt als die der Landschaft selbst empfinden und ihr ein Bestehen in dieser zuschreiben. So erscheint der ästhetische Gegenstand uns als Einheit, ohne Lücke und Fuge, obgleich wir sehr wohl wissen, daß in Wirklichkeit die Stimmung nicht die seinige ist, sondern die unsrige.

Dieses Einheitsphänomen ist nichts weniger als selbstverständlich; es ist mit dem Gesagten noch lange nicht erschöpft, geschweige denn geklärt. Es ist ein spezifisch ästhetisches Phänomen und macht das eigentliche Grundwesen des ästhetischen Gegenstandes aus. Wie es zustande kommt, bleibt ein großes Rätsel, eben das Rätsel des Naturschönen.

Denn es geht in ihm keineswegs so zu, wie die Einfühlungstheorien es dargestellt haben. Es gibt hier keine Tätigkeit der eigenen Seele, die wir in den Gegenstand hineinprojizieren. Wohl aber gibt es eine Vertrautheit mit Feld, Wiese und Wald, die nicht erst assoziativ aufzusteigen braucht, sondern sich als Lebensgefühl in uns ankündigt und auf einen Zusammenhang von Mensch und Natur hinweist, aus dem wir alle herkommen, so sehr wir ihn auch verloren haben mögen. Das Sichdrängen zur Sonne, das Sichregen und Sprießen ist dasselbe im Menschen und in den Gewächsen unter dem Himmel. Das braucht der Mensch nicht erst hineinzufühlen, er findet es vor, und es erweckt die mächtige Resonanz in ihm. Und die

Verbundenheit mit allem Lebendigen erfaßt ihn als Wunder — gerade ihn, den Abtrünnigen, der in seinem Alltag sich so weit vom Urtümlichen entfernt hat, während es ihn, gleichgültig gegen sein Vergessen, immer noch auf der alten Erde umfassen hält.

Bei dem Verhältnis der Natur in uns zur Natur außer uns wird man sich freilich vor jenen gefühlvollen Analogien und Identifizierungen zu hüten haben, wie sie einst in der deutschen Romantik verbreitet waren; das Verständnis des Phänomens kann durch den Überschwang nur gestört werden. Jene Visionen der Romantiker sind zwar der ästhetischen Schau der Natur eng verwandt und dürfen vielleicht als deren Grenzphänomene mit in den vorliegenden Tatsachenkomplex (den historisch gesehenen) einbezogen werden. Aber eben deswegen dürfen sie nicht gleichzeitig zur Erklärung der Tatsachen herangeholt werden. Wesentlich ist nämlich hier keineswegs, wie weit wir die gefühlte und erlebte Resonanz psychologisch oder anthropologisch — oder gar metaphysisch — zu deuten vermögen, sondern nur, daß überhaupt in der Schau zweiter Ordnung auch ein zweites Etwas erlebt und intensiv gefühlt wird, das ebenso gegenständlich gegeben ist wie das erste (das direkt Wahrgenommene), und daß dieses mit jenem zur festen Einheit ineinandergefügt erscheint.

Damit ist das Schema angedeutet, nach welchem sich sowohl die Struktur als auch die Seinsweise des schönen Gegenstandes verstehen läßt. Das Schöne ist zweierlei Gegenstand, doch ineins, als ein einziger Gegenstand. Es ist ein realer Gegenstand und darum den Sinnen gegeben, geht aber darin nicht auf, ist vielmehr ebenso sehr ein ganz anderer, irrealer, der in dem realen — oder hinter ihm auftauchend — erscheint. Das Schöne ist nicht der erste Gegenstand allein und nicht der zweite allein, vielmehr nur beide ineinander und miteinander. Richtiger gesagt also, es ist das Erscheinen des einen im anderen.

Es ist klar, daß bei solcher Struktur die Seinsweise des ästhetischen Gegenstandes keine einfache sein kann. Wie in ihm zweierlei Gegenstand steckt, so auch zweierlei Sein: ein reales und ein irreales, bloß erscheinendes. Und das Eigenartige ist, daß diese Zweiheit des Seins trotz ihrer völligen Heterogenität den Gegenstand nicht gespalten oder uneinheitlich erscheinen läßt. Das Verhältnis zwischen den beiden Bestandteilen muß hiernach ein ganz inniges sein, man darf sagen, ein funktionales. Das Eigentliche, woran das Schönsein des Gegenstandes hängt, ist die bestimmende Rolle des Realen (sinnlich Gegebenen) in ihm, das ganz andere Irreale erscheinen zu lassen.

Hier liegt der Grund, warum die Seinsweise des Ganzen eine gespaltene sein muß, während strukturell der Gegenstand einheitlich und durchaus ungespalten wirkt. Die Einheit liegt im Erscheinen. Was erscheinen läßt, muß real sein, und was erscheint, kann nicht real sein, denn es besteht nur in diesem seinem Erscheinen. Daher das Schillernde in der Seinsweise des Schönen: es ist da und ist auch nicht da. Sein Dasein ist ein schwebendes.

Im Schauen und im Genießen empfinden wir dieses Schweben als Zauber des Schönen. Wenn wir den Gegenstand selbst als gespalten auffaßten, wäre der Zauber dahin. Nur indem wir ihn als ungestörte Einheit erleben und dennoch den Gegensatz von Dasein und Nichtdasein in ihm spüren, können wir die Magie des Erscheinungsverhältnisses erfahren.

13. Realität und Schein. Entwicklung und Erscheinung

Von Erscheinung ist nun in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts viel die Rede gewesen. Aber immer meinte man, es handle sich um das Erscheinen einer „Idee“ — einerlei, ob man diese metaphysisch verstand, wie Schopenhauer, oder als menschlichen Gedanken, Phantasiegebilde, erträumtes Ideal usw. Unter allen Umständen ist damit das Verhältnis viel zu eng gefaßt. Am Naturschönen wird das nicht so leicht sichtbar; um so mehr aber am künstlerisch Schönen. Der Dichter läßt Gestalten erscheinen, die wohl Phantasieschöpfungen, aber keineswegs Ideale (etwa moralische) zu sein brauchen; ihr Erscheinen genügt voll auf dem Anspruch des ästhetischen Wertes, wenn es nur ein wirklich anschauliches und einleuchtendes (lebenswahres) Erscheinen ist. Denn das ist in der Materie der Sprache, in welcher der Dichter formt, durchaus nicht selbstverständlich.

Das also ist das Erste, was hier im Gegensatz zur idealistischen Ästhetik greifbar wird: das, was da erscheint, braucht nicht ein ethisch oder sonstwie Ideenhaftes zu sein. Vielleicht kann es jeder beliebige Ausschnitt aus dem Leben sein. Nur auf die Art des Erscheinens kommt es an. Das wird festzuhalten sein, auch wenn sich praktisch eine gewisse Auslese der zur Darstellung geeigneten Stoffe ergeben sollte. Denn um den „Stoff“ im oben festgelegten Sinne handelt es sich hier.

Das Zweite aber betrifft das Erscheinen selbst. Seit der Romantik spricht man, bestärkt noch durch die Hegelsche Ästhetik, von „Schein“ als der Seinsweise des Schönen. Man meint damit: das Dargestellte ist in Wirklichkeit nicht da, hat keine Realität, tritt aber dem Anschauenden so entgegen, als wäre es real da. Man sieht das an der konkreten Buntheit, am Reichtum des Details, ja sogar schon am Versenktsein des Geschauten in das Wahrgenommene. Denn der ästhetisch Schauende trennt ja nicht das sinnlich Gesehene vom geistig Geschauten, sondern sieht beides ineins, glaubt also das Nichtwahrnehmbare mit wahrzunehmen. Zieht man daraus die Konsequenz, so muß zum Wesen des ästhetischen Schauens ein Moment der Täuschung oder der Illusion, zum Wesen des Gegenstandes aber ein Moment des inhaltlich Vorgetäuschten gehören.

Es gibt nun freilich eine Technik der Bühnenkunst und vielleicht auch der Erzählerkunst, die mit der Illusion als Mittel arbeitet und damit die realistischsten Wirkungen erzielt. Es ist nur die Frage, ob das noch eigentlich künstlerische Wirkung ist, ob sich die Kunst da nicht dem Trick, die Wirkung dem Sensationellen nähert und damit an ganz andere Reaktionen appelliert als an die künstlerischen. Gemeinhin weiß der Zuschauer sehr genau um die Unwirklichkeit des Geschehens auf der Bühne, weiß um

das „Gespaltensein“, unterscheidet klar den Schauspieler von der dargestellten Person, und gerade darum kann er seine Leistung genießen. Hielte er den Triumph des Intriganten oder Leiden und Untergang des Helden für real, so wäre es moralisch unmöglich, daß er gelassen als Zuschauer darsäße und sich dem Genuß der Szene überließe. Es gibt darum in der Schauspielkunst Einschränkungen des Realismus, die Stilisierung der Sprache durch den Vers, des Bühnenbildes durch die gerahmte Bildhaftigkeit selbst, durch die Rampe und manches mehr. Und Analoges gilt von der Erzählung und von den darstellenden Künsten überhaupt.

Gerade die Vortäuschung des Wirklichen ist der echten Kunst von Grund aus fremd. Alle Theorie des Scheines und der Illusion, die diesen Weg einschlägt, verkennt einen wichtigen Wesenszug im künstlerischen Erscheinenlassen: eben dieses, daß es nicht Wirklichkeit vortäuscht, daß vielmehr das Erscheinende auch als Erscheinendes verstanden und nicht als Glied in den realen Lauf des Lebens eingefügt wird, sondern gerade aus ihm herausgehoben und gleichsam gegen das Gewicht des Wirklichen abgeschildert dasteht.

Dieses Herausgehobensein und Abgeschildertsein kehrt in allen Künsten wieder, die etwas der Wirklichkeit Entnommenes oder nach ihrer Art frei Erfundenes zur Darstellung bringen. Am bekanntesten ist das in der Malerei, wo noch die Einrahmung isolierend wirkt. Keinem Betrachter wird es einfallen, das Landschaftsbild für die reale Landschaft, das Porträt für die Person zu halten. Und das gerade ist wesentlich, um das Erscheinungsverhältnis zur Wirkung zu bringen. Der Gegensatz zur umgebenden Realität ist hier mit bedingend, auch wenn es noch so wahr ist, daß der hingeebene Betrachter seine reale Umwelt vergißt und selbst ebenso wie sein Gegenstand aus ihr herausgehoben wird. Das Vergessen der Umwelt und das Bewußtsein des Herausgehobenseins aus ihr widerstreiten sich merkwürdigerweise nicht, obgleich zum letzteren ein Rest von Umweltbewußtsein gehört. Auch hier ist das Verhältnis ein schillerndes; aber eben das genügt dafür, daß wir ein glückhaftes Hinausgehobensein über uns selbst empfinden, ein Abfallen des Alltags und der Sorge von uns, ein Gelöstsein und eine Entspannung; wir flüchten uns in diesen schwebenden Zustand, wenn wir dem Drang und der seelischen Belastung entfliehen wollen.

Der Irrtum schleicht sich erst ein, wenn wir das als Flucht in eine Welt des Scheines deuten wollen. Handelte es sich hier wirklich um Schein oder Illusion, so würden wir nur eine Last mit einer anderen vertauschen; wir würden das Erscheinende für real halten und damit ein neues Eingespantsein erfahren. Darum ist hier der Erscheinungsbegriff in seiner Neutralität gegen die Seinsweise des Erscheinenden streng festzuhalten und nicht mit Schein zu verwechseln. Zum Schein würde die Illusion des Wirklichseins gehören. Gerade der mitempfundene Gegensatz zum Wirklichsein ist hier das Wesentliche.

Es ergab sich bereits oben eine geschichtete Struktur und eine höchst eigenartige, gleichsam schwebende Seinsweise des ästhetischen Gegenstandes. Die letztere hängt an der grundverschiedenen Art des Bestehens der beiden Schichten in ihm: Realität im sinnlich gegebenen Vordergrund, Erscheinung im Hintergrunde, Ansichsein dort, bloßes Fürunssein hier; das wird nicht etwa angefochten, oder auch nur in Frage gestellt, wenn man Illusion und Schein vom erscheinenden Hintergrunde abwehrt. Der Schein vielmehr würde den reinen Erscheinungscharakter beeinträchtigen, weil er Realität vortäuschen würde. Seine Ausschließung ist also gerade die Bedingung, unter der die Hintereinanderschaltung der beiden Seinsweisen ein stabiles Einheitsbild ergibt.

Denn die Seinsweisen vermischen sich nicht. Dafür sind sie zu heterogen. Und selbst in der ästhetischen Schau fließen sie nicht ineinander, sondern bleiben unterscheidbar, obgleich sie ineinander gebunden sind und als untrennbar Eines empfunden werden. Das Ganze ist so ein durchaus Objektives, und das will besagen: ein rein gegenständliches Gebilde, im Gegensatz zu allen Aktmomenten der Schau und des Genusses, obgleich es in seinem gewichtigeren Bestandteile vom Subjekt und seinem Akt her mit bedingt ist und ohne dessen Zutun gar nicht zustande kommt, daher auch nur „für“ ein adäquat schauendes Subjekt besteht. Ein Objektives ist eben noch lange kein vom Subjekt unabhängig Seiendes. Die Gegenständlichkeit selbst ist hier eine nur zum Teil reale, zum Teil aber irreale. Nur so ist es möglich, daß etwas, „in“ einem Wirklichen erscheinend, sich dennoch gleichzeitig vom Wirklichen entfernt und auch nicht wieder zu ihm zurückkehrt, dabei aber doch als ein konkret Anschauliches, wie sonst nur das Wirkliche es ist, gegeben dasteht.

Solche Entfernung vom Wirklichen ist Entwirklichung. Mit ihr tritt ein neuer Grundzug des schönen Gegenstandes als des zwischen zwei heterogenen Seinsweisen schwebenden in das Blickfeld. Greifbar ist dieses Moment am ehesten vom Tun des Künstlers aus, wennschon es damit nicht enträtselt wird. Denn hier drängt sich der Gegensatz zum Tun des Menschen im Leben und in der Last der sittlichen Verantwortung auf. Das Handeln ist ein Verwirklichen. Vorsätze oder Zwecke, noch unwirklich, aber vom Bewußtsein als Ziele gesetzt, sofern wir sie als geboten oder sein-sollend empfinden, werden durch das Handeln in Wirklichkeit umgesetzt; und die Freiheit, mit der wir uns dazu entschließen, ist die Fähigkeit, der ideellen Notwendigkeit des Sollens dort zu entsprechen, wo die Real-möglichkeit ihr noch fehlt. Die Verwirklichung des Unwirklichen besteht dann in seiner Ermöglichung. Auf den ersten Blick scheint es nun, als wäre auch das Tun des Künstlers ein Verwirklichen, etwa Verwirklichung einer Idee oder eines ihm ideell Vorschwebenden. Sieht man näher zu, so findet man ganz das Gegenteil. Gerade Verwirklichung ist sein Schaffen nicht, und also auch nicht Ermöglichung. Was ihm vorschwebt, wird gar nicht in die Wirklichkeit umgesetzt, sondern nur dargestellt. Und das heißt: es wird zur Erscheinung gebracht.

Das Vorgehen des Schaffenden ist Entfernung von der Wirklichkeit, ist Entwirklichung. Er braucht die fehlenden Bedingungen der Möglichkeit nicht zu beschaffen, braucht das träge Gewicht des Realen nicht zu bewegen, sondern nur das Irreale als solches dem schauenden Blick darzubieten. Ein Reales braucht er dazu nur als vermittelndes Glied, in welchem jenes erscheinen kann; und nur in der Schaffung eines solchen ist er ein Verwirklicher. Aber was darin zur Erscheinung gelangt, bleibt dabei durchaus unwirklich, und zwar so entschieden und unverkennbar unwirklich, daß auch das Erscheinen in sinnlicher Greifbarkeit uns keine Wirklichkeit vortäuscht.

Darum ist auch die Freiheit des Künstlers eine andere als die des Handelnden. Ihn treibt kein Sollen, ihn belastet keine Verantwortung. Dafür steht ihm das unbegrenzte Reich des Möglichen offen, das nicht an Realbedingungen gebunden ist. Die künstlerische Freiheit ist nicht nur eine andere als die moralische, sondern auch eine weit größere. Sie entspricht genau der Entwirklichung als dem Seinsmodus des künstlerischen Tuns, und sie ist das reine Freistehen des in keiner Weise Geforderten.

14. Nachahmung und Schöpfung

Über nichts ist in der Ästhetik so viel herumgestritten worden wie über die Nachahmung in den Künsten. Bei Platon beginnt die Theorie der „Mimesis“, findet in Aristoteles ihren Klassiker und ist bis heute in mancherlei Fassungen wiederzufinden — wenn auch die meisten, die ihr Schema zugrundelegen, sie nicht mehr beim Namen nennen.

Zuerst war sie als Nachahmung der Dinge gemeint, der realen Personen und ihres Getriebes; später dann als die der Ideen, nach denen die Dinge geformt sein sollten. In beiden Fällen ist dem Künstler vorgezeichnet, was er zu bilden hat, und eine Frage seines Könnens bleibt nur, wieweit er die Vorbilder zu erreichen vermag. Sein schöpferisches Tun ist hier ganz beschränkt. Daß er der Welt auch etwas Neues zeigen könnte, was sie nicht schon besäße, davon ist hier gar nicht die Rede.

Das ändert sich kaum, wenn man den Sinn der Mimesis als „Darstellung“ deutet. Auch aus diesem Begriff hört man zunächst noch am stärksten das Moment der Nachbildung heraus. Wer schärfer auf die Obertöne hinhört, findet darin freilich noch ein anderes Moment; es ist das soeben besprochene des Erscheinenlassens — und zwar in einer dem Dargestellten heterogenen Materie: im Wort, im Ton, in der Farbe, im Stein. Verlegt man nun, wie sich als notwendig erwies, das Wesen des schönen Gegenstandes nicht in das Erscheinende, sondern in das Erscheinen selbst, so steigt damit die Selbständigkeit der schöpferischen Leistung im Tun des Künstlers mit einem Schlage zu beträchtlicher Höhe an, schnell gleichsam empor und wird zur Hauptsache im geschaffenen Werk. Denn nun ist ja leicht zu sehen, daß künstlerische Darstellung nichts anderes ist als das Erscheinenlassen selbst. Und dann ist der eigentliche Träger des ästhe-