



Erinnerungen, Reden und Studien

von

Ludwig Friedländer.

Zweiter Teil.

Straßburg

Verlag von Karl J. Trübner
1905.

Inhalt.

	Seite
X. Kant in seinem Verhältnis zur Kunst und schönen Natur	393—417
XI. Kant in seiner Stellung zur Politik	418—447
XII. Reisen in Italien in den letzten vier Jahrhunderten	448—497
XIII. Aus Italien	498—618
1. Italien vor 1860 S. 498—529.	
2. Agrarische Zustände des Festlandes S. 529—548.	
3. Neapel S. 548—580.	
1) Die Armut S. 548—560.	
2) Das Lotto S. 560—571.	
3) Die Camorra S. 571—580.	
4. Sizilien S. 580—613.	
1) Agrarische Zustände S. 580—597.	
2) Die Mafia und das Brigantentum S. 597—608.	
3. Der Schwefelbau S. 608—613.	
5. Sardinien S. 613—618.	
XIV. Französische Urteile über Deutschland	619—643
Personenverzeichnis	644—654
Berichtigungen und Nachträge	655—656

X.

Kant in seinem Verhältnis zur Kunst und schönen Natur¹⁾.

Kant schließt seine Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764) mit folgender Betrachtung: „Wenn wir zuletzt noch einige Blicke über die Geschichte werfen, so sehen wir den Geschmack der Menschen wie einen Proteus stets wandelbare Gestalten annehmen. Die alten Zeiten der Griechen und Römer zeigten deutliche Merkmale eines echten Gefühls für das Schöne sowohl als das Erhabene, in der Dichtkunst, der Bildhauerkunst, der Architektur, der Gesetzgebung und selbst in den Sitten. Die Regierung der römischen Kaiser veränderte die schöne sowohl als die edle Einfachheit in das Prachtige und dann in den falschen Schimmer, wovon uns noch die Überbleibsel ihrer Beredsamkeit, Dichtkunst und selbst die Geschichte ihrer Sitten belehren können. Allmählich erlosch auch dieser Rest des feineren Geschmacks mit dem gänzlichen Verfall des Staates. Die Barbaren, nachdem sie ihrerseits ihre Macht befestigten, führten einen gewissen verkehrten Geschmack ein, den man den gotischen nennt

1) Vortrag an Kants Geburtstag, 22. April 1865, in der Universität zu Königsberg.

und der auf Fragen auslief. Man sah nicht allein Fragen in der Baukunst, sondern auch in der Wissenschaft und den übrigen Gebräuchen. Das verunartete Gefühl, da es einmal durch falsche Kunst geführt war, nahm eher eine jede andere unnatürliche Gestalt als die alte Einfalt der Natur an, und war entweder beim Übertriebenen oder beim Lappischen. Der höchste Schwung, den das menschliche Genie nahm, um zu dem Erhabenen aufzusteigen, bestand in Abenteuern. Man sah weltliche und geistliche Abenteurer, und oftmals eine widrige und ungeheurere Bastardart von beiden.“ In diesem Sinne werden sodann Ritter, Mönche und geistliche Orden charakterisiert, die ersten namentlich als „eine seltsame Art von heroischen Phantasten, welche sich Ritter nannten und Abenteuer aufsuchten, Turniere, Zweikämpfe und romanische Handlungen“ (romanisch sagt Kant, wie es scheint, durchweg für romantisch)¹⁾. „Endlich, nachdem das menschliche Genie von einer fast gänzlichen Zerstörung sich durch eine Art von Palingenesie glücklich wiederum erhoben hat, so sehen wir in unseren Tagen den richtigen Geschmaç des Schönen und Edeln sowohl in den Künsten und Wissenschaften als in Ansehung des Sittlichen aufblühen, und es ist nichts mehr zu wünschen, als daß der falsche Schimmer, der so leichtlich täuscht, uns nicht unvermerkt von der edeln Ein-

1) Kant sagt in einer Anmerkung zu dieser Abhandlung (IV 407): Insofern die Erhabenheit oder Schönheit das bekannte Mittelmaß überschreitet, pflegt man sie romanisch zu nennen. In den Nachträgen (XI 1, 224) ist zwar in einer Bemerkung über Cervantes romantisch gedruckt, doch habe ich mich durch Einsicht in das im Besiß des Herrn Geh. Rath Schubert befindliche (allerdings sehr schwer zu entziffernde) Originalmanuskript überzeugt, daß auch hier unzweifelhaft romanisch steht.

salt entferne, vornämlich aber, daß das noch unentdeckte Geheimnis der Erziehung dem alten Wahne entrißen werde, um das sittliche Gefühl frühzeitig in dem Busen eines jeden jungen Weltbürgers zu einer tätigen Empfindung zu erhöhen, damit nicht alle Feinheit bloß auf das flüchtige und müßige Vergnügen hinauslaufe, dasjenige, was außer uns vorgeht, mit mehr oder weniger Geschmac zu beurteilen.“ (Ausg. von Rosenkranz und Schubert IV 461—463.)

In dieser Betrachtung kann die unbedingte Geringschätzung, mit der sich Kant über die Kultur und Kunst des Mittelalters äußert, unmöglich befremden, da ja diese Ansicht damals durchaus die herrschende war. Eher kann die Zufriedenheit überraschen, mit der er auf die Blüte des Geschmacks in den Künsten und Wissenschaften blickt, in einer Zeit, die wir gewohnt sind als eine der ödesten und unerfreulichsten Perioden in der ganzen Geschichte der Kunst anzusehn. Auch hat Kant in seinen nachträglichen Bemerkungen und Beobachtungen über das Schöne und Erhabene (etwa aus den Jahren 1765—1775) (XI 1, 218) jenes Lob des damaligen Zeitgeschmacks sehr eingeschränkt.

„In allem denjenigen,“ sagt er dort, „was zur schönen oder erhabenen Empfindung gehört, tun wir am besten, wenn wir uns durch die Muster der Alten leiten lassen; in der Bildhauerkunst, Baukunst, der Poesie und der Beredsamkeit, den alten Sitten und der alten Staatsverfassung. Die Alten waren der Natur näher; wir haben zwischen uns und der Natur viel Tändelhaftes oder Üppiges oder knechtisches Verderben. Unser Zeitalter ist das Jahrhundert der schönen Kleinigkeiten, Bagatellen, der erhabenen

Schimären.“ (XI 1, 250.) Wir irren wol nicht, wenn wir diese Modifikation der früheren Ansicht dem mittelbaren oder unmittelbaren Einflusse der Schriften Winkelmanns, namentlich der 1764 erschienenen Geschichte der Kunst zuschreiben.

Werfen wir nun einen Blick auf den Zustand der Kunst, namentlich in Deutschland, im Anfange der sechziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts, so finden wir sie theils in Siechtum und Entartung verfallen, theils war nach Ablauf einer Entwicklungsperiode und vor Beginn einer neuen ein Stillstand eingetreten, oder im günstigsten Falle regten sich doch nur die ersten Anfänge künftiger Entwicklung. Auf dem Gebiete der Architektur wie auf dem der Plastik war Schlüter die letzte große, geniale Kraft gewesen; er hatte die viel gemißbrauchten und verunstalteten Formen der Renaissance noch einmal zu prachtvollen, würdigen und imposanten Bauten zu verwerten verstanden, wie wenig andere; er hatte zugleich Gestalten voll mächtigen, hinreißenden Lebens geschaffen; mit ihm erstarb auf beiden Kunstgebieten die eigentliche Produktion, um erst wieder mit Schinkel und Thorvaldsen zu neuem Leben zu erwachen. Noch mehr als die Plastik war die Malerei in einen Zustand greisenhafter Impotenz versunken. Wer jetzt Bilder von Mengs betrachtet, denen die äußerliche Reproduktion der Antike nur ein den Beschauer kalt lassendes Scheinleben geliehen hat, begreift kaum, daß Winkelmann sich von freundschaftlicher Verblendung so weit hinreißen lassen konnte, ihn mit Raffael zu vergleichen. In der Musik war die große Zeit des Oratoriums vorüber, die große Zeit der Oper und Instrumentalmusik noch nicht gekommen. Bach und Händel waren tot, und es wird uns jetzt schwer

zu glauben, wie spurlos die Erscheinung des ersteren (mit Ausnahme der kleinen Kreise der eigentlichen Musiker) an der Mitwelt vorübergegangen war; daß Ernesti, als Rektor der Thomas-Schule, seines Todes in einer bald nachher gehaltenen Jahresrede nicht einmal gedachte, daß seine Partituren als Makulatur verstreut wurden. Der Opern-Komposition, die sich noch in hergebrachten Formen bewegte, begann Gluck eben damals neue Bahnen zu brechen, Mozart erregte als Wunderkind die Aufmerksamkeit Europas, Haydn war ein außerhalb Wiens unbekannter junger Mann, Beethoven noch nicht geboren. Das Theater, das sich im Übergangsstadium von der wandernden zur stehenden Bühne befand, war von dem wenn auch im Abnehmen begriffenen Einflusse Gottscheds noch ganz beherrscht, die Darstellung bis auf Eckhof der konventionellen Unnatur seiner Stücke analog. Eckhof vermochte zuerst Lessing „in das Meer der menschlichen Gefinnungen und Leidenschaften nachzutauchen“; er schuf erst die Kunst des Schauspiels; dem Genie Schröders blieb es vorbehalten, sie in erschütternd wahren Darstellungen Shakespeares auf ihre höchste Stufe zu heben. Auch für die Poesie war mit Klopstocks Oden und den früheren Gesängen des Messias die neue Zeit nur eben angebrochen.

War nun jene Zeit im ganzen für die Entwicklung eines wahren Kunstverständnisses höchst ungünstig, so war überdies Königsberg von allen größern Städten Deutschlands damals vielleicht am wenigsten geeignet, Liebe zur Kunst (mit Ausnahme der Poesie) zu erwecken; und auch von den wenigen Mitteln und Gelegenheiten zur Ausbildung des Kunstsinns, die sich ihm etwa darboten, hat Kant so gut wie gar keinen Gebrauch gemacht. Der architektonische

Charakter des damaligen Königsberg war in noch weit höherem Grade als gegenwärtig Armlichkeit und Stillosigkeit. Die Stadt besaß kein einziges bedeutendes neueres Gebäude; der Dom wie alles, was etwa sonst aus der Ordenszeit erhalten war, galt als gotisch der Beachtung für unwert. Und wer ahnte damals, welch unvergleichliche Herrlichkeit in geringer Entfernung die (noch in polnischem Besiß befindliche) Marienburg in sich schloß, die erst ein halbes Jahrhundert später einem der edelsten unter Kants Schülern, Theodor von Schön, ihre Wiedergeburt verdanken sollte¹⁾. Ein irgend bedeutendes plastisches Werk besaß Königsberg nicht, da die Statue Friedrichs I. von Schlüter erst 1801 aufgestellt wurde. An Kupferstichsammlungen und Bildern von einigem Kunstwert fehlte es nicht ganz (wie auch die in das Stadt-Museum übergegangene Sammlung Hippels zeigt); aber Kant sah sie nicht an. Sein Biograph Borowski sagt, daß er auf Gemälde und Kupferstiche auch von vorzüglicher Art nie sehr zu achten schien und selbst allgemein gelobten und bewunderten Sammlungen keine Aufmerksamkeit schenkte. Von der Antike aber durch die damaligen höchst ungenügenden, oft karrifizierenden Abbildungen eine wirkliche Vorstellung zu gewinnen, war ganz unmöglich.

Obwohl Kant in früheren Jahren gute Musik gern

1) Schöns Begeisterung für die Marienburg im Gegensatz zu Kants Verachtung aller gotischen Baukunst ist recht geeignet, die unterdessen eingetretene totale Umwandlung des Geschmacks zu veranschaulichen. Schön sagte, er habe nur zwei Menschen gekannt, auf die der Konventsremter in der Marienburg keinen Eindruck gemacht habe, und der eine davon habe im Verdacht des Vätermordes gestanden.

gehört und Konzerte besucht haben soll, vermutlich auch Gelegenheit hatte, einen Schüler J. S. Bachs zu hören¹⁾, so wohnte er doch in späteren Jahren äußerst selten einem Konzerte bei, behauptete, daß die Musik weichlich mache und warnte seine Schüler vor ihr. Er äußerte über die Trauermusik, welche die Königsberger Judenschaft auf Mendelssohns Tod veranstaltet hatte, seinen Unwillen, weil sie von Anfang bis zu Ende aus Trauer- und Klage-
tönen, einem ewigen lästigen Winseln bestanden hätte, während doch auch andere Empfindungen, z. B. die des Sieges über den Tod oder die der Vollendung, hätten ausgedrückt werden sollen. An diese Musik dachte er nie ohne Widerwillen und besuchte seitdem kein Konzert mehr. Rauschende, besonders Kriegs-Musik zog er jeder andern vor. Gleichsam unwillkürlich sich selbst schildernd, sagt er: „Wer bei einer schönen Musik Längeweile hat, gibt starke Vermutung, daß die Schönheiten der Schreibart und die feinen Bezauberungen der Liebe wenig Gewalt über ihn haben werden“ (IV 422). — Auch das Theater besuchte Kant in früheren Jahren oft; er hat also Ackermann in seiner besten Zeit gesehn, der mit seiner Truppe von 1753 an zuerst im altstädtischen Junkerhof, dann von 1755 in dem von ihm erbauten Schauspielhause französische klassische Schauspiele, burleske Nachspiele, Ballette und Operetten gab, doch auch schon 1755 (früher als sonst irgendwo) Miß Sara Sampson²⁾.

1) Goldberg aus Königsberg, Kammermusikus in Diensten des Grafen Kaiserlingk, für den Bach die Arie mit 30 Variationen geschrieben hat. Bitter, Leben J. S. Bachs, I. 310.

2) G. A. Hagen, Geschichte des Theaters in Preußen. S. 222 u. ff.

So hat denn Kant von der Kunst überhaupt nur eine sehr dürftige Kenntniß gehabt, die bildenden Künste fast nur von Hörensagen gekannt. Kaum je erwähnt er ein Bauwerk außer den Pyramiden und der Peterskirche, jene als Non plus ultra der Größe, diese zugleich auch der Pracht (IV 403). Daß nach seiner Meinung „ein Gebäude durch Übertünchung, welche gehauene Steine vorstellt, einen ebenjo edeln Eindruck macht, als wenn es wirklich daraus bestände, und geklebte Gesimse und Pilaster die Meinung von Festigkeit geben, ob sie gleich wenig Haltung haben und nicht unterstützen“ (IV 85) — diese Ansicht ist in jener Zeit der Blind-Architektur nur selbstverständlich. Die gelegentlichen Erwähnungen von Polyklets Doryphoros und Myrons Ruh, der mediceischen Venus und des griechischen Ideals überhaupt (IV 85 u. VII 2, 228) sind höchst wahrscheinlich auch durch Schriften Winckelmanns veranlaßt. Der einzige Maler, den Kant nennt (und zwar als vollendeten Darsteller menschlicher Schwächen), ist Hogarth (IV 408). Die Namen Raffaels, Michel-Angelos und ähnliche sucht man bei ihm vergebens; und wenn er in seinem Abschnitt „Von den Nationalcharakteren, insofern sie auf dem unterschiedlichen Gefühl des Erhabenen und Schönen beruhen“ der Beanlagung der einzelnen Völker für die Künste nur ganz im allgemeinen gedenkt, und von der spanischen Nation z. B. sagt, daß sie wenig Gefühl für die schönen Künste und Wissenschaften an sich gezeigt habe (IV 448), so werden wir erinnert, daß damals, wo der Begriff der Kunstgeschichte noch ein ganz neuer war, selbst aus Büchern auch elementare Kunstkenntnisse nicht erworben werden konnten.

Aber auch von dem gewaltigen Umschwunge, der sich

im Verhältniß der gebildeten Welt zur Poesie schon seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu vollziehen begonnen hatte, ist Kant nur oberflächlich berührt worden. Die Erlösung der deutschen Poesie aus den Fesseln des französischen Geschmacks, die Rückkehr zur Wahrheit und Natur aus den gradlinigen, eingehegten Bahnen der Konvenienz, die Befreiung des Affekts und der Leidenschaft von dem einschnürenden Zwange der Anstandsregeln — diese ganze Revolution erlebte Kant, ohne davon einen nachhaltigen Eindruck zu empfangen. Die Entdeckung Shakespeares (noch in den vierziger Jahren kannte ihn Bodmer nur von Hörensagen und verunstaltete seinen Namen zu Casper), das wiedergewonnene Verständnis für die Antike, für die griechische Tragödie, für die Naturlaute der Volkspoesie — alle diese großen Ereignisse in unserem geistigen Leben sind für Kant wirkungslos geblieben. Lessings auf dem Gebiete der Kunst und Poesie bahnbrechende Schriften hat er schwerlich gelesen; er nennt ihn noch in der Kritik der Urteilskraft als Kritiker neben Batteux (IV 147), und die Wahl der Beispiele aus der antiken und modernen Literatur, die in Kants Schriften verstreut sind, die gelegentlich hingeworfenen Urtheile, das Fehlen so vieler uns geläufigen Namen, da wo wir sie zu finden erwarten — alles dies läßt hinlänglich seine Geschmacksrichtung erkennen und zeigt, daß er sich gegen den neuen Geist, dessen Wehen gleich einem Frühlingsturm das deutsche Leben durchbrauste, ganz und gar ablehnend verhielt.

Aus der ganzen griechischen Literatur findet man wol nur Homer zuweilen genannt als einen großen, doch die Vollendung der Kunstpoesie nicht erreichenden

Naturdichter. Kant sagt in der Anthropologie, die Lebendigkeit des bildlichen Ausdrucks bei den rohen Völkern beruhe auf Armut an Begriffen; „und in der That haben die alten Gesänge vom Homer an bis zum Ossian, oder von einem Orpheus bis zu den Propheten, das Glänzende ihres Vortrags bloß dem Mangel an Mitteln, ihre Begriffe auszudrücken, zu verdanken“ (VII 1, 94). „Von den Werken des Wises und des feinen Gefühls fallen die epischen Gedichte des Virgil und Klopstock ins Edle, Homers und Miltons ins Abenteuerliche“ (IV 409). An einer andern Stelle (IV 178) wird Wieland neben Homer genannt. Es ist übrigens wol äußerst zweifelhaft, ob Kant je so viel Griechisch gelernt hat, um griechische Dichter und Schriftsteller im Original lesen zu können; wo er von den größten Rednern spricht, beruft er sich nur auf englische und römische Muster (IV 202). Doch auch die Anführungen aus römischen Dichtern (unter denen er Lucrez, Horaz und Juvenal am höchsten schätzte, aber auch von Virgil bis ans hohe Alter große Stellen auswendig wußte), sind bei ihm nicht häufig. Von den neueren Literaturen berücksichtigt er am meisten die englische. Neben Milton, der auch ihm für den größten neueren Dichter galt, nennt er die meisten bedeutenden englischen Schriftsteller und Dichter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gelegentlich; Swift, Fielding, Butler, Johnson, Richardson, Sterne, Young (dessen Nachtgedanken er aber wenig Geschmack abgewinnen konnte) und Pope, der sein Lieblingsdichter war (XI 2, 40). Von den italienischen Dichtern nennt er wol nur Ariost, von den spanischen nur Cervantes und zwar mit der Bemerkung, er hätte besser getan, wenn er anstatt die phantastische und romanische

Leidenschaft lächerlich zu machen, sie besser dirigiert hätte. Aus der ganzen französischen Literatur hatte Rousseau auf ihn den gewaltigsten Eindruck gemacht, doch dieser Eindruck war ein gemischter. Er fürchtete sich gewissermaßen vor dieser „Zauberkraft der Beredsamkeit.“ „Ich muß,“ sagt er, „den Rousseau so lange lesen, bis mich die Schönheit der Ausdrücke gar nicht mehr stört, und dann kann ich erst mit Vernunft ihn übersehen“ (XI 1, 232). Sicherlich aber war es der Verfasser des Emile und des Contrat social, nicht der Dichter der neuen Heloise, den er in Rousseau bewunderte. Unter den deutschen Dichtern liebte er Haller besonders, nächstdem, wie es scheint, Bürger und Hagedorn; später galt ihm Wieland für den größten deutschen Dichter, doch mit dem Oberon, den er im acht- undsechzigsten Jahre kennen lernte, konnte er sich nicht befreunden.

An solchen Mustern war also Kants Geschmack erzogen und die neue aus den ihm gewohnten Bahnen hinausstürmende und -drängende Poesie fand ihn als einen in seinen Ansichten befestigten, schon alternden Mann und schon den großen Aufgaben seines Lebens immer ausschließlicher zugewandt. So kann es durchaus nicht wundernehmen, daß sie ihm völlig fremd geblieben ist. Würdiger Ernst und Feierlichkeit in den höheren Gattungen, gefällige Zierlichkeit, feine auch derbe Scherzhastigkeit in den leichteren, überall Gemessenheit und Regelmäßigkeit — so war der Charakter der Poesie, die er als gelegentliche Ergözung eines gebildeten Geistes zu schätzen gewohnt war. Sehr lebhaft war seine Empfänglichkeit für das Heitere, für Witz, Satire, und Humor. In früheren Jahren gehörte Dikow, in späteren Dichtenberg zu seinen Lieblingschrift-

stellern, mit dessen Erklärungen Hogarths er, so wie mit Hudibras und Don Quichote innig vertraut war. Er soll keine Vorstellung des lustigen Schusters versäumt haben und hat sich sogar herabgelassen, Blumauers Aneide beifällig zu erwähnen (VII 2, 57), die Schiller zu den Produkten zählte, deren Existenz dem guten Geschmack billig ein Geheimniß bleiben sollte. Sehr gering dagegen war Kants Empfänglichkeit für Pathos und Sentimentalität. Der Hang zu schmelzender Rührung, so wie die alle Fesseln der Regel sprengende Überkraft stieß ihn seiner ganzen Natur nach ab. Er meinte, daß Witz oder Originalität der Laune ebenso selten seien als das Talent haltsbrechend wie Genies oder herzbrechend wie empfindsame Roman-schreiber zu dichten (IV 210). In der That hatte sein Verdruß über die „Geniesuche“, wie er sie in einem Briefe nennt (XI 1, 51), sowie über „Romane, weinerliche Schauspiele, schale Sittenvorschriften, die mit (ob zwar fälschlich) jogenannten edeln Gefinnungen tändeln, in der That aber das Herz weik und für die strenge Vorschrift der Pflicht unempfindlich, aller Achtung für die Würde der Menschheit — und überhaupt aller festen Grundsätze unfähig machen“ (IV 133) — dieser Verdruß hatte doch mehr als relative Berechtigung. Denn die Reaktion gegen steife Konvenienz, Pedanterie und Unnatur verfiel nur zu bald in die Extreme der Rohheit und Überspannung einerseits, der Weinerlichkeit und Empfindelei andererseits; Erscheinungen, die männliche Geister verstimmen und ihren Widerspruch herausfordern mußten. Aber es war überhaupt für alle, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts schon im Mannesalter standen, unglaublich schwer, für viele geradezu unmöglich, sich in die neue Empfindungs-

weise einzulieben. Sie waren, wie Schiller sagt (bei Gelegenheit seines merkwürdigen Bekenntnisses, daß er sich an Shakespeare nur allmählich habe gewöhnen können), „noch nicht fähig, die Natur aus der ersten Hand zu verstehen. Nur ihr durch den Verstand reflektiertes und durch die Regel zurecht gelegtes Bild konnten sie ertragen.“ War doch, wie bekannt, der Eindruck, den Lessing von Werther empfing, ein gemischter. So sind denn auch an dem schon ganz in die Lösung der höchsten Probleme versenkten Kant die Erscheinungen des Werther und Götz, der Iphigenie und des Faust, gleich wesenslosen Schatten vorübergegangen. Noch im Jahre 1798, als Deutschland schon neben Lessing Schiller und Goethe, Gluck, Haydn und Mozart besaß, erklärte er, daß man von Verstand und Vernunft der Deutschen so viel wie von jedem andern der größten Kultur fähigen Volke erwarten könne, „das Fach des Wizes und des Künstlergeschmacks ausgenommen, als worin sie es vielleicht den Franzosen, Engländern und Italienern nicht gleich tun möchten“ (VII 2, 256). Die Kunst, die Kant allein kannte, war nur ein schönes Spiel; als die Befreierin des menschlichen Gemüths von den dunkeln Mächten der Leidenschaft hat er sie nicht gekannt, ihr Reich nicht als eine Welt der höhern Harmonie, in dem sich die Dissonanzen des irdischen Daseins in reinen Klängen lösen, den Künstler nicht als den Beglückten, dem, „wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, ein Gott es gab zu sagen, was er leide.“

Kant fühlte sehr wohl selbst, daß er auf dem Gebiete der Kunst unheimisch war. In seiner Kritik der Urteilskraft (oder wie er sie während der Ausarbeitung nannte, Kritik des Geschmacks XI 1, 87) geht er in der Analytik

des Schönen und Erhabenen so lange mit vollster Sicherheit zu Werke, als es sich um Feststellung und Begrenzung der leitenden Prinzipien handelt. Wie Stein an Stein, so fügt sich hier Gedanke an Gedanke zu einem ebenso mächtigen als edeln Bau, und wir bewundern die vollendete Meisterschaft des Gedanken-Architekten, wie ihn Rosenkranz genannt hat, auch da, wo wir etwa nicht völlig mit ihm einverstanden sind. Aber den Meister verläßt die Sicherheit, sobald er von der Bestimmung des Wesens der Kunst überhaupt zur Bestimmung des Wesens ihrer Gattungen übergeht. Die Faktoren nachzuweisen, die ein Kunstprodukt hervorbringen, war er vollkommen imstande, denn es sind zum großen Teil dieselben, die zum Entstehen auch anderer Werke des Geistes zusammenwirken, und jede großartige geistige Produktion hat viel Analogie mit dem künstlerischen Schaffen. Das Geschmacksurteil in seine wesentlichen Bestandteile zu zerlegen, aus der Fülle der einzelnen Erscheinungen die allen gemeinsamen Prinzipien zu abstrahieren, dazu reichte ein Genie der Analyse, wie das seine, auch bei beschränkter Erfahrung aus. Aber von dem Wesen der Künste bei einer höchst mangelhaften Erfahrung oder ohne alle Erfahrung sich eine richtige Vorstellung zu bilden — das ist auch für den größten Geist eine bare Unmöglichkeit.

Kant sagt (IV 193*), die Leser werden seinen Entwurf zu einer möglichen Einteilung der schönen Künste nicht als beabsichtigte Theorie beurteilen, es sei nur einer von den mancherlei Versuchen, die man noch anstellen könne und solle; und er wiederholt die Bitte (IV 196*), man möge dieses nur als einen Versuch einer Verbindung der schönen Künste unter einem Prinzip beurteilen und

nicht als für entschieden gehaltene Ableitung derselben ansehen.

Schon der Einteilungsgrund, den er als den „bequemsten“ wählt, zeigt, daß er der Kunst ganz eigentlich fremd war; denn er entnimmt ihn nicht ihrem Wesen, sondern einer Vergleichung mit ihrem angeblichen Analogon, nämlich dem Ausdruck, dessen sich Menschen bedienen, um ihre Gedanken, Anschauungen und Empfindungen so vollkommen als möglich mitzuteilen, der folglich in Wort, Geberdung und Ton (Artikulation, Gestikulation und Modulation) besteht. Aber diese Analogie ist noch dazu eine sehr unzulängliche; denn die ästhetische Idee ist, nach Kants eigener vortrefflicher Ausführung, eine solche, „daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, der also viel Unnennbares zu einem Begriff hinzudenken läßt“ (IV 188). Ist es nun gerade das Unnennbare, das Unausprechliche, das durch die Kunst zur Darstellung gelangt, tritt diese vielfach da erst ein, wohin das Vermögen der Mitteilung durch Wort, Geberdung und Ton gar nicht reicht, so ist klar, daß eine Parallelisierung auch der vollständigsten Mitteilung des Sprechenden mit der künstlerischen Darstellung nicht zulässig ist, daß es zum Wesen der letzteren gehört, über die erstere hinauszugehen, und daß wir von vornherein nicht berechtigt sind, uns die Formen beider als analoge vorzustellen.

Während die von dem Wesen der Kunst ausgehende Einteilung die Formen der Darstellung zugrunde legt und danach die Künste in die im Raum und in der Zeit darstellenden (und beide Darstellungsformen verbindenden) scheidet, teilte Kant die Künste auf Grund jener ange-

genommenen Analogie in die redenden, die bildenden und die des Spiels schöner Empfindungen.

Daß Kant zu den redenden Künsten neben der Poesie auch die Beredsamkeit rechnet, läßt sich wol kaum anders erklären, als aus der hergebrachten Meinung und Verbindung beider im damaligen akademischen Unterricht, in dem die eine wie die andere als Künste gelehrt und geübt wurden. Gegenwärtig ist wohl anerkannt, daß die Beredsamkeit keine Kunst im eigentlichen Sinne ist, denn der Gegenstand ihrer Darstellung sind nicht Ideen, sondern Begriffe. Wenn nach Kants eigener Deduktion zur schönen Kunst Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sind, so zeigen die höchsten Werke, welche die Beredsamkeit überhaupt hervorgebracht hat, die Reden des Demosthenes, durch das gänzliche Fehlen des ersten Faktors, daß sie auch in Kants Sinne keine Kunstwerke sind. Hätte er diese vulkanischen Ausbrüche einer (um Macaulahs Ausdruck zu gebrauchen) „durch Leidenschaft rotglühend gewordenen Vernunft“ überhaupt gekannt, so würde er schwerlich die Beredsamkeit als die Kunst definiert haben, „ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben“ oder gar als die Kunst „durch den schönen Schein zu hintergehn.“

Am auffallendsten zeigt sich der Mangel an Empirie in dem, was Kant über die bildenden Künste sagt. Sie sind nach ihm entweder Künste der Sinnenwahrheit (die Plastik, d. h. Bildhauer- und Baukunst) oder des Sinnen Scheins (die Malerei); die erste macht Gestalten für zwei Sinne fühlbar, dem Gesicht und Gefühl (obzwar dem letzteren nicht in Absicht auf Schönheit), diese nur für das

erstere. Nun fehlt aber auch den Gestalten der Plastik (im engeren Sinne) zur Wahrheit ein ganz wesentliches Moment, die Farbe, und dieser Mangel rückt die Statue für unser Gefühl ohne Zweifel weiter von der Wahrheit weg als das Bild. Der Irrtum Kants wird begreiflich durch seinen noch größeren Irrtum, die Farbe gar nicht als wesentliches Darstellungsmittel der Malerei zu betrachten. „In der Malerei wie in allen bildenden Künsten ist, sofern sie schöne Künste sind, die Zeichnung das Wesentliche, in welcher nicht, was in der Empfindung vergnügt, sondern bloß durch seine Form gefällt, den Grund aller Anlage für den Geschmack ausmacht. Die Farben, welche den Abriß illuminieren, gehören zum Reiz, den Gegenstand an sich können sie zwar für die Empfindung beliebt, aber nicht anschauungswürdig und schön machen.“ Wenn Kant hier so spricht, als sei ein Gemälde nichts anderes als ein kolorierter Kupferstich, so zeigt sich klar, daß er den vollen Eindruck eines Bildes nie empfangen oder nie festgehalten hat. Die einseitige Wahrheit seiner Behauptung läßt sich am besten damit bezeichnen, daß Cornelius sie wahrscheinlich buchstäblich unterschrieben haben würde. Mit eben so viel Grund als er die Farbe bei einem Bilde für eine entbehrliche Zutat erklärt, die „nur durch ihren Reiz die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst erweckt und erhebt“, hätte er dasselbe von Versmaß, Rhythmus und Reim in der Poesie sagen können; er hat es ohne Zweifel deshalb unterlassen, weil er von dem Wesen der Poesie eine richtigere Vorstellung hatte als von dem der Malerei. Er ließ reimlose oder doch unmetrische Poesie gar nicht gelten und nannte sie „tollgewordene Prosa“. Überhaupt ist aber die strenge Trennung des Reizes einerseits als

des Angenehmen, was in der Empfindung gefällt (welches Wohlgefallen mit Interesse verbunden ist), und des Schönen andererseits, das ohne Interesse gefällt, in der Kunst nicht durchführbar; denn ihre Darstellungsformen können nur mit den Sinnen erfaßt werden und sollen keine anderen sein als die den Sinnen gefallen. Der Reiz ist also eine inhärierende und unzertrennliche Eigenschaft der Mittel, deren sie nicht entbehren kann, um Ideen zum Ausdruck zu bringen. Kants Ausspruch, daß der Geschmack jederzeit noch barbarisch sei, wo er der Beimischung der Reize und Rührungen zum Wohlgefallen bedarf, ja wohl gar diese zum Maßstabe seines Beifalls macht — dieser Ausspruch ist nur in seiner zweiten Hälfte unbedingt richtig. Wenn von dem Genießenden der Reiz (wie der des Kolorits in der Malerei, der Instrumentation in der Musik) zum Maßstabe des Beifalls genommen wird, wenn er sich im Kunstwerk auf Kosten der Schönheit hervor oder an ihre Stelle drängt, das Mittel also die Bedeutung des Zwecks beansprucht — so ist für diese Verirrung des Geschmacks und der Kunst, die wir gegenwärtig so häufig zu beklagen haben, der Ausdruck „barbarisch“ allerdings nicht zu streng, und Kant hat hier mit genialem Tacten an der Wahrheit nahe vorbeigestreift.

Die Malerkunst teilt er in die schöne Schilderung der Natur und die schöne Zusammenstellung ihrer Produkte, die erste wäre die eigentliche Malerei, die zweite die Lustgärtnerei; auch die Verzierung der Zimmer mit Tapeten, Aufsätzen und alles schöne Aneublement, in gleichen die Kunst der Kleidung nach Geschmack (Ringe, Dosen u. s. w.) zählt er zur Malerei im weitern Sinne. Die Berücksichtigung der Lustgärtnerei ist hier wohl durch

Hippels Garten-Anlagen veranlaßt. Den offenbaren Widerspruch, die körperlich darstellende Lustgärtnerei (und Dekorationskunst) zur Kunst des Sinnen[scheins] zu rechnen, hat Kant in einer Anmerkung zu entschuldigen gesucht. Ein viel erheblicherer Einwand ergibt sich aber aus Kants unbestreitbarem Satze, daß schöne Künste notwendig als Künste des Genies betrachtet werden müssen. Gartenkunst und Dekoration sind aber offenbar nur Künste des Geschmacks, also ebenfalls gar keine schönen Künste nach Kants Definition.

Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen umfaßt nach Kant die Musik und die Farbenkunst, d. h. die Kunst, Farben zu einer gefälligen Zusammenwirkung zu komponieren. Daß Kant diese untergeordnete Geschicklichkeit, die nur im Dienst der Malerei und Dekoration zur Hervorbringung von Kunstwerken beitragen, aber sie niemals selbst hervorbringen kann, daß er diese als selbständige Kunst ansah, erklärt sich vielleicht aus seiner Neigung zu einer Farben-Symbolik, die er durch alle sieben Farben durchführt, welche, von Rot angefangen, der Erhabenheit, Kühnheit, Freimütigkeit, Freundlichkeit, Bescheidenheit, Standhaftigkeit und Bärtlichkeit entsprechen sollen. Daß er aber mit dieser angeblichen Farbenkunst, die doch ebenfalls höchstens eine Kunst des Geschmacks, aber nimmermehr des Genies sein kann, die Musik zusammenstellt, zeigt schon allein, eine wie geringe Meinung er von dieser hatte. Er neigte dazu, ihre Wirkungen als rein materielle, die Musik folglich nicht als schöne, sondern als angenehme Kunst anzusehn; sie sei mehr Genuß als Kultur, habe also durch Vernunft betrachtet weniger Wert, als jede andere der schönen Künste. Die ganze Musik

ohne Text könne man zu der sogenannten freien Schönheit zählen, die keinen Begriff von dem, was der Gegenstand sein soll, keine innere Zweckmäßigkeit voraussetzt und wozu auch Arabesken (in der Natur schöne Vögel und Blumen) gehören. Und doch erkannte er in der Tonkunst eine jedem Menschen verständliche Sprache der Affekte, in Harmonie und Melodie die Mittel, „die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen, einer unennbaren Gedankenfülle, einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken.“

Wol nirgends tritt in Kants System der Künste das Mißverhältniß zwischen seiner gewaltigen Spekulation und seiner höchst dürftigen und unzureichenden, durch Eindrücke gewonnenen Erfahrung mehr hervor, als hier. Durch jene vermochte er der Bedeutung der Musik vollständig gerecht zu werden, aber diese machte es ihm unmöglich, den gewonnenen Begriff festzuhalten. Und sehen wir, daß selbst Goethe bei so hoher Begabung für das Verständniß der übrigen Künste und trotz seiner (wie wir aus Mendelssohns Briefen wissen) bis ins höchste Alter mit rührender Unverdroßlichkeit fortgesetzten Bemühungen, für Musik niemals hat ein volles Verständniß gewinnen können, so werden wir um so weniger darüber erstaunen, daß es Kant nicht gelang, sondern nur darüber, daß er doch imstande war, durch geniale Abstraktion das Wesen dieser ihm so unverständlichen Kunst zu bestimmen und auszusprechen.

Von der Verbindung der schönen Künste in einem und demselben Produkte spricht Kant nur ganz kurz und obenhin. Die Schauspielkunst ist ihm (ebenso wie der

Tanz) keine selbständige Kunst, sondern nur eine Verbindung der Poesie (und Musik) mit der malerischen Darstellung und dem Spiel der Gestalten. Die mimische Darstellung rechnete er also ebenso zur Plastik wie die Gartenkunst zur Malerei, ohne auch hier auf den Unterschied der Darstellung im Raume und in der Zeit, und der beide vereinigenden irgendwie Rücksicht zu nehmen¹⁾. Auch die Vereinigung des Erhabenen mit dem Schönen in der Kunst wird nur ganz beiläufig erwähnt, und als Gattungen, in denen sie sich zeigen, das gerimte Trauerspiel, das Lehrgedicht und das Oratorium angeführt. Das bürgerliche Trauerspiel schien ihm also die Erhabenheit auszuschließen, und wenn er sich wiederholt auf Cato als Beispiel edler Heldentugend beruft, so ist wohl kaum zu bezweifeln, daß der Cato Gottscheds gemeint ist, den Ackermann in Königsberg als eine seiner Hauptrollen gespielt hatte.

Man sieht, aus welchen Mustern Kant seine Vorstellung vom Erhabenen in der Kunst ableitete. Aeschylus, Shakspeare, Dante, Michel-Angelo, Bach, Händel kannte er nicht. Er führt als Beispiel des Erhabenen Hallers Beschreibung von der künftigen und vergangenen Ewigkeit an, „von denen jene ein sanftes Grausen, diese starre Bewunderung einflößt“ (IV 402); und die Beschreibung einer grenzenlosen Einöde in einer verschollenen Prosadichtung im Bremer Magazin. Wenn er sagt, daß vielleicht nie etwas Erhabeneres gesagt oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Aufschrift eines Isis-Tempels: Ich bin alles, was da ist, was da war

1) Im Vorbeigehen tut er es. Bd. IV. S. 73.

und was da sein wird, und meinen Schleier hat noch kein Sterblicher aufgedeckt (IV 188); so geht wol daraus hervor, daß er auch nicht gewohnt war, die Bücher des alten Testaments nach ihrem poetischen Wert zu würdigen. Mit größerem Rechte dürfte man sagen, daß zu dem Erhabenen, was je gedacht und ausgesprochen worden, jene Zusammenstellung des gestirnten Himmels mit dem Sittengesetz in uns gehört, als der zwei Dinge, „die das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen, je öfter und anhaltender sich das Nachdenken damit beschäftigt“ (VIII 312 f.).

Je weniger Beispiele des wahrhaft Erhabenen Kant in dem engen Gebiet der Kunst, das er über sah, finden konnte, um so natürlicher ist, daß er diesen Begriff fast allein aus der Natur abstrahierte. Wenn er auch den Eindruck „himmelanstrebender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer“ (IV 128 f. vgl. 118) nur nach Hörensagen beschreibt, so war er mit dem Anblick „tief beschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden“ (IV 137) durch die Landschaften unserer Provinz desto vertrauter, und kannte „die interessante Traurigkeit, welche der Anblick der Einöde einflößt“ (Sauffure), aus Erfahrung sehr wohl. Noch mehr, er kannte auch den Anblick, der nächst dem des gestirnten Himmels der größte in der Natur ist, den der grenzenlosen Fläche des Meers, das er bei Willau sah, da die unvergleichlich schönen Ufer des Samlandes damals noch nicht entdeckt waren.

In der Analyse des Erhabenen nun, wo seine Spekulation durch den Mangel an Empirie nicht gehemmt und beeinträchtigt, vielmehr durch zwar nicht zahlreiche und mannigfaltige doch große Eindrücke beschwingt ist, erhebt

sie sich auch zu ihrem freiesten und großartigsten Fluge, dessen Kühnheit und Sicherheit etwas unwiderstehlich Fortreisendes hat. Unbeirrt durch die Täuschungen der subjektiven Empfindung dringt Kant hier zur Erkenntnis der großen Grundwahrheit vor, daß die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüte enthalten ist, sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden können" (IV 122).

Vortrefflich weist er sodann nach, daß eine Einstimmigkeit des Urteils weit weniger über das Erhabene als über das Schöne der Natur zu erwarten sei; denn die Lust am Erhabenen als Lust der vernünftelnden Kontemplation kann nicht schlechtthin bei andern vorausgesetzt werden, während die Lust am Schönen als Lust der bloßen Reflexion notwendig bei jedem auf wesentlich denselben Bedingungen beruhen muß. Und hätte Kant gewußt, daß die Empfindung jenes savoyischen Bauern, von dem Saussure erzählt, daß er alle Liebhaber der Eisgebirge Narren nannte, von der Empfindung der Gebildetsten bis zum Anfange des achtzehnten Jahrhunderts nicht wesentlich verschieden war, so würde er das Urteil über das Erhabene als ein nicht bloß von dem Grade, sondern auch von der Richtung der Kultur abhängiges erkannt haben.

Wenn Kant übrigens dem Gefühl für schöne Natur den Vorzug vor dem Kunstgeschmack gibt, insofern das unmittelbare Interesse an der Natur jederzeit das Kennzeichen einer guten Seele sei, während das Interesse an der Kunst gar keinen Beweis einer dem moralisch Guten anhänglichen Denkungsart abgebe: so erinnert uns diese Entgegensetzung beider Empfindungen, wie sehr das uns