

Hegels
Ästhetik

Die bedeutendste Kunstphilosophie
der neueren Zeit in ihrer Beziehung
zum modernen Menschen

Von

Dr. Walter Frost

o. ö. Professor an der Universität Riga.

Verlag Ernst Reinhardt in München.
1928.

Hegels
Ästhetik

Die ästhetische Kunstgeschichte
der neueren Zeit in ihrer Begründung
zum Theil durch Hegel

Hegels
ÄSTHETIK.

Hegels
Ästhetik

Die bedeutendste Kunstphilosophie
der neueren Zeit in ihrer Beziehung
zum modernen Menschen

Von

Dr. Walter Frost

o. ö. Professor an der Universität Riga.

Verlag Ernst Reinhardt in München
1928.

Buchdruckerei der Akt.-Ges.
Valters & Rapa,
Riga, Brīvības ielā 129/133.

Hegels
Ästhetik

Die bedeutendste Kunstphilosophie
der neueren Zeit in ihrer Entwicklung
zum modernen Menschen

Von

Verlag Ernst Reinhardt in München

1938

Einleitung.

Hegels Ästhetik bemüht sich nicht um die Analyse der vielen kleinen ästhetischen Eindrücke, die wir alltäglich von der Natur und in menschlichen Zusammenleben erfahren, sondern sie will beinahe ausschliesslich Philosophie der Kunst sein. Sie ist ferner historisch gerichtet. Es ist, als ob Hegel fürchten müsste, in seinen Schlüssen irregeleitet zu werden, wenn er sich auf das stützen würde, was heutige Menschen bei Kunstwerken empfinden. Könnte das nicht ein zufälliges, allzu differenziertes, zeitbedingtes Produkt der neuesten Kultur-Entwicklung sein, was den heutigen Menschen in Kunstangelegenheiten an Gefühlen erfüllt und an Vorurteilen beherrscht? Es sei denn, dass wir uns an einen Menschen hielten, der historisch zu sehen und den Kunstwerken fernliegender Epochen gerecht zu werden gelernt hat! Hegel tat also klug daran, einen beinahe kunsthistorischen Gesichtspunkt zu wählen. Freilich sind nicht die Detail-Untersuchungen der eigentlichen Kunsthistoriker seine Sache; was er uns bietet, ist eine Philosophie der Kunstgeschichte, gleichwie man ja auch neben die Darstellung der allgemeinen Weltgeschichte eine Geschichtsphilosophie gestellt hat.

Die Hegelsche Ästhetik gehört zu den idealistischen Ästhetiken. Idealismus und Formalismus in der Ästhetik waren die Gegensätze, welche bis in die zweite Hälfte des 19-ten Jahrhunderts hinein die Spekulation auf diesem Gebiet beherrschten. Eine von der Hegelschen verschiedene Ausprägung idealistischer Ästhetik besitzen wir im Systeme Schopenhauers. Schopenhauer griff, darin Schelling folgend, auf die Platonische Ideenlehre zurück; in jedem Kunstwerk, so lehrte er, käme irgendeine der Ideen Platos zum Ausdruck; hieraus ergibt sich, dass es eine ausserordentlich grosse Vielheit von Ideen sein mag, die in den überlieferten Kunstwerken — nach Schopenhauer — zur Darstellung und Wirkung kommen kann.

Die Hegelsche Ästhetik sucht zu einer Einheit vorzudringen; darin ist sie anders als die Schopenhauersche. Nach Hegel hat alle Kunst nur eine einzige, d. h.: immer einunddieselbe, Idee darzustellen. Diese eine Idee Hegels lässt sich freilich verschieden auffassen, und das begründet nach Hegel den Unterschied der verschiedenen Kunstepochen und auch den der speziellen Künste. Auch kann natürlich diese eine Idee (die „absolute Idee“) durch das Heranziehen ganz verschiedener spezieller Gegenstände (Stoffe) auf die mannigfachste Weise lebendig gemacht werden. Es muss sogar (nach Hegel) die Zuspitzung auf etwas Besonderes, Singuläres und Konkretes in jedem einzelnen Kunstwerk stattfinden; es ist dies geradezu eine Forderung, die die „Idee“ selber, ihrem Wesen nach, mit sich bringt. Dadurch kommt es, dass es trotz der Einheit des idealen Inhalts aller Kunst so unabsehbar viele und verschiedene Kunstwerke gibt.

Was Hegel unter jener einen Hauptidee versteht, kann ganz kurz in die Worte gefasst werden: Die Kunst habe das Göttliche oder das Absolute darzustellen. Bei dieser Auffassung ist es möglich, sowohl die naturnachbildenden Künste als auch diejenigen, die keine derartige Beziehung zur Realität zu haben scheinen, in eins zu fassen. Die Musik, z. B., würde das Göttliche in der Form einer Seelenstimmung darstellen.

Es ist für das Verständnis des Hegelschen Idealismus wichtig, dass es keine Schwierigkeit macht, einer Stimmung eine Idee zu substruieren. Dass dies möglich ist, kann der Leser bereits aus Kant ersehen, der gelegentlich eine Stimmung des Menschen gegenüber der Natur durch den Gedanken ausdeutet: wir hätten in gewissen Augenblicken im Anblick der Natur das Bedürfnis, irgendjemand dankbar zu sein. Man könnte freilich diese Kantische Bemerkung in verschiedener Weise verstehen. Man kann entweder sagen: aus der Naturstimmung ist hier ein religiöser Gedanke geboren worden. Oder man kann sagen, dass in der Existenz dieser Naturstimmung schon vielleicht von Anfang an ein unbewusster religiöser Gedanke enthalten war, der nur in dieser Stimmung eben sich geltend zu machen wusste. Es liegen diese verschiedenen Wendungen der philosophischen Auffassung ziemlich nahe neben einander; es ist ziemlich gleichgültig — wenn wir die Sache tiefer auffassen —, ob man sagt: eine Stimmung kann zu einer Reflexion führen, oder: eine Reflexion kann zu einer Stimmung führen, oder: einer Stimmung lässt sich eine bestimmte Reflexion oder Idee substruieren.

Die Idee wird nicht künstlerisch wirksam, wenn sie als abstrakter, rein spekulativer Gedanke gedacht wird. Sie muss gerade in der Form der Stimmung auftreten oder vielleicht in einer noch etwas anderen, der Stimmung verwandten Form, deren Geheimnis und tiefer Begriff wohl noch erst künftighin einmal geklärt werden muss. Auf dieser Differenz, die den stimmungsähnlichen künstlerischen Zustand der Idee ausmacht, müsste dann wohl der Begriff der Kunst — im Gegensatz zum Begriff des religiösen oder wissenschaftlichen Denkens — stehen.

Wir können zwar auch heute noch mit Hegel an der Wichtigkeit der Idee als Ausgangspunkt der Kunstphilosophie festhalten; aber die Idee — wie sie bisher wenigstens verstanden wurde — ist nicht alles in der Kunst, und man kann mit ihr allein das Rätsel der Kunst nicht ganz lösen. Ehe wir Hegels Entwicklungen hierüber hören, können wir uns das Problem auf Grund der persönlichen Erfahrungen, die ein jeder von uns macht, vor Augen stellen und Materialien zu einer Lösung herbeizubringen suchen. Wer wird überhaupt Künstler? Sollten Lenz und Liebe, also die Jugendlichkeit des Heranwachsenden und das Erwachen von Lebenssehnsüchtigkeiten in dem werdenden Künstler eine Rolle spielen? Oder sollte der Zusammenhang der Begriffe von Kunst und Schönheit uns einen Fingerzeig geben? So oft die Schönheit in Kunstwerken hervortritt, ist es wohl die Harmonie der eigenen Seele, die vom Künstler gesucht wird und es würde vielleicht diese gesuchte Harmonie auf einer Befriedigung im geistigen Sehen von Leben und Welt beruhen müssen, während für die alltägliche, nächstliegende Ansicht alles nur allzu verworren und fragmentarisch auszufallen pflegt?

Man könnte noch andere Materialien und Motive zur Frage nach dem Wesen des Künstlertums zusammentragen. Das Beigebrachte soll uns genügen. Der Leser möge an einem Versuch solchen aller-einfachsten Philosophierens sich überzeugen, dass man wirklich sich gedrängt fühlt, eine „Idee“ zu erfassen und herauszuklären, wenn man ästhetisch über Kunstwerke und Kunstschaffen spekulieren will. Es ist also nicht etwa ein Vorurteil der Philosophen, wenn sie hier gern von Ideen reden. Sondern es liegt dies so sehr in der Natur dieser Dinge, dass man kaum auf eine andere Art über sie nachzudenken imstande sein dürfte.

Wenn man sagen würde, dass die Kunst während der wesentlichen Teile der Menschheitsgeschichte im Dienste der Religion gestanden hat und daher von diesem Punkte aus verstanden werden

muss, so würde man zweifellos etwas sehr Wichtiges treffen. Wenn Hegel sich zwar ähnlich aber doch nicht ganz so ausdrückt, so geschieht dies, weil er die verschiedenen Religionen der Menschheit, die nach und nach aufgetreten sind, selbst auf eine noch tiefere Basis einer einheitlichen Entwicklung des Denkens zurückführen will. Aus dieser tieferen Basis könnte man dann — so hat er gemeint — auch die Kunst direkt ableiten. Daher wählt Hegel nicht die Religion, sondern die Geschichte des metaphysischen Denkens der Menschheit, zum letzten Ausgangspunkt.

Hegel lehrt, dass der metaphysische Gedanke in der Menschheit nie ein künstlerisch Vollkommeneres hervorzurufen befähigt war, als zur Zeit Griechenlands.

Die griechisch-römische Kunst allein heisst bei Hegel klassische Kunst. Was ihr vorherging, heisst das Weltzeitalter der symbolischen Kunst; was nachfolgt, von der Entstehung des Christentums an bis heute, heisst romantische Kunst.

In der klassischen Kunst, so lehrt er, halten äussere Form und Inhalt sich das Gleichgewicht. Der Wert des Inneren entfaltet sich in der Schönheit des Äusseren. Dass dies so sein müsse und dass hierin die Kunst mit der wirklichen Weltordnung übereinstimme, konnte jedoch die Menschheit nur eine Zeit lang glauben. Damals, im Zeitalter Griechenlands, glaubte man an eine Harmonie des Äusseren und des Inneren, des Göttlichen und des Irdischen. Wenigstens die Künstler sprachen so, als ob sie es glaubten und als ob alle anderen Menschen es durchaus glauben sollten. Man kann die moderne Frage, ob durch die griechischen Seelen nicht auch Gedanken ganz anderer Art gezogen seien und wie es alles in allem in diesen griechischen Seelen ausgesehen haben, hier beiseite lassen. (Jacob Burckhardt und Erwin Rohde haben versucht, in den Griechen andere Gemütszüge nachzuweisen.) Später im Zeitalter des Christentums, im Mittelalter also und in der Neuzeit, dachte man ganz gewiss anders über Welt und Leben als gemäss dem den Griechen nachgesagten Harmonieglauben.

Das Innere, der Gehalt in den Seelen, gewann in den späteren Zeiten ein entschiedenes Übergewicht; man gab daher nicht mehr so viel auf die Schönheit der Erscheinung. Auch im Hässlichen kann das Wertvolle stecken; das ist der neue Künstlerglaube unserer Zeit. Diesen Gegensatz der Weltzeitalter erfasst zu haben und in einer starken und tiefen Weise philosophisch konstruiert und historisch angeführt zu haben, ist Hegels Verdienst.

Ich charakterisiere nun kurz, in einer nur vorläufigen Form, den Ideenzustand der vorklassischen „symbolischen Kunst“. Man habe in den ältesten Zeiten, sagt Hegel, den geistigen Kern im Wesen aller Dinge und des Menschen selbst noch nicht rein genug erfassen können, und so sei jenen Menschen in der damaligen Kunst nichts anderes als eine symbolische Sprache möglich gewesen, über deren symbolischen Charakter man sich nicht einmal klar gewesen sei. Diese Symbolik nennt er bei den Indern eine phantastische Symbolik. Er spricht von einem Taumel der Phantasie. Er würde bei allem Überwältigenden, das die Schöpfungen der alten Inder haben können, doch nicht zugeben, dass die wahre Würde und Höhe, die dem Gegenstande zukomme, hier erreicht sei.

Die allzu häufige Mischung von Materiellem und Geistigem in Indien erscheint ihm befremdlich und störend, wie sie z. B. darin zum Ausdruck kommt, dass man ein Stück Holz, eine Kuh, eine Katze, einen bestimmten Menschen für göttlich zu halten vermag. Der Gott Brahma wird bisweilen mit 15 Armen plastisch dargestellt. dieses Kunstmittel dient dazu, die Idee der Allmacht zu versinnlichen.

Auch Ägypten war ein Land der symbolischen Kunst. Die besondere Phase der Symbolik Ägyptens heisst bei Hegel „eigentliche Symbolik“ — im Gegensatz zur „phantastischen“ der Inder.

Die jüdische Kunst (in der Litteratur der Psalmen z. B.) charakterisiert Hegel als dritte Phase der vorklassischen Kunst, auch sie rechnet er zum symbolischen Kunstzeitalter. Er nennt sie Symbolik der Erhabenheit. Hier kommt nur die Dichtung in Betracht, nicht die bildende Kunst. Auch die spätere morgenländische Kunst der Araber und Mohamedaner wird von Hegel in bestimmter Weise charakterisiert und in diese Gruppe gestellt, die er unter dem Namen der „Symbolik der Erhabenheit“ zusammenfasst. Man sieht, dass es Hegel bei seinen Gruppierungen nicht auf die genaue Linie des Ablaufens des Fadens der Zeit ankam.

Warum nennt Hegel den jüdischen Kunstgeist einen Geist der Erhabenheit? Die Juden hatten in metaphysischer Hinsicht den Gedanken der absoluten Transcendenz Gottes gewonnen. Darum war das innerste Prinzip und Geheimnis alles Seins und aller Dinge so weit dem Sinnlichen entrückt, dass für eine sinnliche Darstellung überhaupt keine Möglichkeit offen blieb. Es wurden die eigentümlichen, starken Worte gesprochen: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen“. So wurde einem guten Teil aller Künste der belebende Atem fortgenommen. Der Dichtung

aber wurde ein besonderer Charakter aufgedrückt. Wir werden in einem späteren Kapitel auf diese Dinge ausführlicher zurückkommen.

Um die drei grossen Weltzeitalter der Kunst, die Hegel angenommen hat und die er als die Zeitalter der symbolischen, der klassischen und der romantischen Kunst bezeichnet hat, prägnant einander gegenüber zustellen, hat Hegel selbst die Worte gebraucht: es handele sich um das „Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals“ (I. p. 106). Die Formel aber, die ein späterer Philosophiehistoriker (Schwegler) gegeben hat: „es überwiege das Äussere das Innere; Äusseres und Inneres ständen im Gleichgewicht; es überwiege das Innere das Äussere — diese Konstruktion kann nicht als eine ganz korrekte Wiedergabe der Hegelschen Meinung gelten.

Wir halten die Hegelsche Ästhetik nicht für ein letztes Wort in diesen Fragen; sie hat nur einen Durchgangswert für bessere Einsichten, die wir von der Zukunft noch erwarten. Es gibt notwendige und es gibt unnötige Einwände gegen die Hegelsche Ästhetik. Die letzteren muss man beseitigen, um sich den künftigen besseren Weg nicht zu versperren. Zunächst bringen wir jetzt einen unnötigen Einwand zur Sprache.

Es ist klar, dass nicht alle Kunstwerke sich mit dem Göttlichen oder Absoluten beschäftigen. Es gibt auch Dinge, die bloss ergötzen, zerstreuen oder Menschen mit einander gesellig und geistig verbinden wollen. Man kann solche Dinge zur echten Kunst rechnen, obwohl sie nicht nach dem Höchsten zu greifen scheinen. Das methodische Prinzip Hegels in diesen Fragen ist das, dass man von den Gipfelpunkten im Bereiche des künstlerischen Schaffens ausgehen muss, um alles, auch das Einfachere, verstehen zu lernen. Der Geist, der in den Gipfelwerken sich am deutlichsten offenbart, weht auch — wenn auch abgeschwächt — in dem scheinbar Schlichteren und Anspruchsloseren.

Der folgende Einwand gegen Hegel ist ernster. Das Problem, weshalb ein einzelner Mensch künstlerische Ideen hat und ein anderer nicht, ist von Hegel nicht gelöst worden. Hegel beschäftigt sich nur mit den Zeitaltern der Menschheit und fragt, wie aus den verschiedenen Gedankensystemen der Menschheit der spezifische Kunstgeist der Epochen sich geformt haben mag. Wollte man von hier zur Philosophie des einzelnen Menschen übergehen, der entweder künstlerische Triebe haben oder nicht haben kann, so könnte man im Sinne Hegels allenfalls Folgendes sagen. Der Einzelne könnte wohl

persönlich auf einer der besonderen früheren historischen Stufen stehen geblieben sein oder auch eine Stufe der Zukunft antizipiert haben, aus der sein besonderes künstlerisches oder nichtkünstlerisches Verhalten resultiert. Hegel sagt dies nicht; er schweigt hierüber. Auch könnte uns diese Ergänzung, die wir hier zu seiner Denkweise versucht haben, nicht befriedigen. Auch wir müssen die aufgeworfenen Fragen hinsichtlich der künstlerisch begabten Individuen offen lassen. Damit aber gestehen wir sowohl für Hegel als für uns selber ein, dass das, wonach wir suchen, noch nicht gefunden worden ist.

Was Hegel anbetrifft, so lehrt er, dass die Tendenz in den Ideen (oder „der absoluten Idee“), auf künstlerische Weise sich im Bewusstsein der Menschheit zu manifestieren, von Epoche zu Epoche geringer geworden ist. — Vielleicht hätte Hegel auch gemeint, dass ein zufälliges, äusserlich-organisches Ausdruckstalent hinzukommen müsse, um den Künstler zu machen, und dass dann der Zustand der Ideen nur bestimme, in welcher Weise das Ausdruckstalent benutzt werde. Aber auch diese Formel würde nicht recht befriedigen. Die tiefste und reizvollste Hoffnung der Spekulation, nämlich die Einheit des künstlerischen Aktes zu erfassen, wäre damit preisgegeben, und das eigentliche Rätsel wäre in ein blosses Wort hineingeschoben worden — in das dunkle Wort „Talent“. Diesen Punkt der Kritik an Hegel halten wir für wichtig.

Zur der geschichtsphilosophischen Seite der Hegelschen Leistung sei noch Folgendes bemerkt.

Man kann wohl sagen, dass die Schillersche Abhandlung „Über Naive und sentimentale Dichtung“ den ersten Anstoss und Keim zu den Entwürfen einer Weltkunstgeschichte bei Hegel enthalten hat.

Von Hegel führt ein Weg zu Spengler. Spengler nimmt ebenfalls drei Hauptstufen der Geschichte an, die er aber anders verteilt. Er betrachtet als erste der Stufen, die ihn interessieren, die klassische Kunst des Altertums. Das romantische Zeitalter Hegels aber zerlegt er in zwei Teile: die Kunst und Kultur der magisch-gestimmten Seele und die Kunst und Kultur der faustisch-gestimmten Seele. Die erstere Periode rechnet er von der Offenbarung des Johannes bis zum Sinken der Kulturwelle des Mohamedanismus, also etwa bis zu den Kreuzzügen. Spengler pflegt nicht zu sagen, von wem er beeinflusst worden ist. Er nennt auch Hegel nicht. Sicherlich ist er direkt oder indirekt von Hegel abhängig.

Die metaphysischen Grundlagen.

Manchem modernen Menschen erscheint es vielleicht als ungläubhaft, dass die Belehrungen über ästhetische Fragen, die er sucht, von unserem Wissen über Gott und den Weltgrund abhängen sollten. Dieses Bedenken ist nicht unberechtigt. Theologen und Philosophen sind ja darin einig, dass es überhaupt nur äusserst wenig ist, was die Philosophie über Gott und den Weltgrund zu sagen vermag. Die feierliche Anknüpfung an metaphysische Fragen, die die Gelehrten bisweilen in diesen Fragen der Kunstphilosophie für nötig halten, scheint daher fast nur einer zünftlerischen Tradition zu entspringen, welche sachlich nicht berechtigt ist und welche Lord Bacon von Verulam vielleicht unter die *Idola Theatri* gestellt haben würde: d. h.: unter die Trugbilder des akademischen Betriebs.

Dennoch lässt sich einiges zur Rechtfertigung dieser akademischen Überlieferung sagen. Wenn man die Fragen der Ästhetik nicht nach der Art eines geringeren Zeitungskritikers oder Kunsthändlers behandeln, sondern sie ernsthaft und gründlich durchdenken will, dann kann dies nur in der Art und Weise der spekulativen Philosophie geschehen. Subtile, gleichsam mikroskopische, Einzelstudien an einzelnen Kunstwerken führen uns dann nicht wesentlich vorwärts. Worin freilich die Methode der grosszügigen, makroskopischen Betrachtung des echten Philosophen bestehen kann, ist nicht leicht zu sagen. Vielleicht wird eine künftige, vertiefte Logik dies besser herauszustellen vermögen, als wir es heute können. Heute können wir diesen Geist der philosophischen Makroskopie oder Spekulation nur durch die Vorführung von Beispielen unseren Lesern und künftigen Geschlechtern vermitteln. Wir müssen auf diese Weise dafür sorgen, dass er nicht verloren gehe.

Nun ist es klar, dass, wenn jemand makroskopisch in den Fragen des Schönen, des Erhabenen des Komischen und der Kunst vorgehen will, er sich auch wohl dahin getrieben fühlen wird, sich über alles Rechenschaft zu geben, was Menschen überhaupt zu denken und von der Realität des Kosmos und des geistigen Lebens zu erfassen vermögen. Aber was heisst es hier: sich Rechenschaft geben? Heisst es nicht so viel, als immer wieder vor ungelösten Rätseln Halt machen? Und wenn man nun diese vielen ungelösten Fragen miteinander in Verbindung zu bringen sucht, was kann dann wohl daraus werden? Es wird wohl beinahe ein Chaos daraus werden. Phantasievolle Menschen vermögen allerdings mitunter dunkle und rätselhafte

Begriffe und Relationen durch das Gewand einer abstrakten Sprache zu umhüllen. Sie lassen dabei das Unaussprechbare dieser Relationen ahnend erraten; d. h.: sie halten die mannigfachen Gefühlsqualitäten und Grade der Dunkelheit in ihrer spezifischen Nuance fest. Denn selbst das Unerkennbare hat immer noch spezifische Qualitäten: mindestens muss es doch diejenigen Qualitäten haben, auf Grund deren es uns möglich ward, die einzelne Unerkennbarkeit festzuhalten und sie von anderen Unerkennbarkeiten spezifisch zu unterscheiden. Man möge das, was wir hier schildern, einem Abtasten der Umgebung von seiten eines Blinden vergleichen. Man kann und soll die Metaphysiker an solchem Bemühen nicht hindern; andererseits kann und soll man sie allerdings zur Bescheidenheit mahnen, damit sie uns das, was sie über die letzten Dinge stammeln, nicht als strenge Wissenschaft anpreisen und als absolut sicher nach verlässlichen Methoden erarbeitet hinstellen. Eher könnte man eine bescheiden gemeinte metaphysische Konstruktion als eine Mythologie im Reiche der abstrakten Begriffe ansprechen. „Uneigentliche Wissenschaft“ habe ich derartiges in meiner „Naturphilosophie“ genannt.

Und doch kann auch wiederum an den Metaphysikern des Spinoza, Leibniz, Kant oder Hegel etwas vom Geiste echter wissenschaftlicher Gedanken-Kunst gefunden werden. Wenn man wohlwollend über sie urteilen will, oder richtiger gesagt: wenn man so geistig weitblickend und frei geworden ist, das man fähig ist, auf diesem Gebiet einen anderen Masstab anzulegen als auf den Gebieten der exakten Wissenschaften, so kann man einen echten wissenschaftlichen Geistesfunken in jenen metaphysischen Systemen genau so gut finden, als man einen gesunden und gediegenen methodischen Geistesfunken in den Naturphilosophien der Jonier und Versokratiker gefunden hat. Die Lehren des Thales, Anaximander, Anaximenes und Demokritos waren echte Naturwissenschaft, wengleich diese Bemühungen in einer Sackgasse geendet haben. In den Metaphysikern der Neuzeit liegt ebenfalls Methode, missbrauchte und verfehrene Methode zwar, aber doch ein berechtigtes Streben nach einem konstruktiven Erfassen dessen, was sich einstweilen, vielleicht auch nie, exakt und präzise erfassen lässt.

Eine ähnliche konstruktive Kunst nun, — man kann sie auch spekulativ oder auch makroskopisch nennen — muss derjenige üben, der in den Fragen der Ästhetik irgendeinen nennenswerten Schritt vorwärts tun will. Sicherlich hat diese Art des philosophischen Den-

kens, die wir hier verteidigen etwas an sich, was manchem Forscher in anderen Wissenschaften als wenig klar und wenig sauber gearbeitet erscheinen wird. Es herrscht eine etwas gewalttätige Kraft des Zurechtrückens in diesen Spekulationen. Manche schelten dieses Verfahren „Begriffsdichtung“; wir selbst haben von einer mit Abstraktionen getriebenen Mythologie gesprochen. Es ist dies Verfahren dem Zu-Ende-Ziehen gewisser Linien vergleichbar, die wir in unseren Zeichnungen von konkreten Einzeldingen brauchen; man denke an die Arten, die Erdkugel-Oberfläche in einer Ebene des Papiers zeichnerisch wiederzugeben. Es könnte dabei vorkommen, dass wir gewisse Linien bis in Bezirke hinein verfolgen, in denen die Wirklichkeit der gezeichneten konkreten Dinge sie zum absoluten Unsinn werden lässt. Dennoch wird der tiefer Denkende zugeben, dass ein solches Zu-Ende-Ziehen solcher Linien bisweilen zum besseren Verständnis dessen dienen kann, was von uns im Einzelnen konkret und sachlich greifbar und klar gezeichnet worden ist.

Aus einem solchen Grunde nun geschieht es auch, dass wir es für zweckmässig halten, über die Hegelsche Metaphysik ein paar Worte zu sagen, wenn wir über die Hegelsche Ästhetik Ausführliches sagen wollen.

Die Hegelsche Ästhetik ist in eine etwas unglaubwürdige Metaphysik eingebaut worden. Aber das Konstruktionsverfahren dieses Einbauens interessiert uns. Wenig interessiert den heutigen ehrlich und klar denkenden Menschen jene Metaphysik selbst. Aber die Konstruktions-Methode dieses Hegelschen Denkens muss ihn interessieren, weil das Konstruieren auf metaphysischem Felde hier mit dem Konstruieren auf dem ästhetischen Felde zusammenhängt. Und überdies, wie wir bereits sagten: von diesem Geiste des Konstruierens sollten heutige und künftige Zeiten etwas zu lernen suchen, wobei es ihnen vorbehalten bleiben mag, ob nicht künftig ein solches Verfahren auch ohne Bezugnahme auf die letzten Rätsel der Metaphysik auf den Einzelgebieten der Geisteswissenschaften in gewissen Fällen geübt werden kann.

In den Sinn der Hegelschen Metaphysik wollen wir nunmehr den Leser auf die einfachste und anschaulichste Weise einzuführen suchen.

Es steht seit den Zeiten des Altertums im Zentrum aller bisherigen Philosophie das Problem der Realität. Sei es nun, dass dieses Problem ein richtig gesehenes Problem oder dass es nur ein Scheinproblem wäre, eine Marotte also vielleicht des scholastisch-

verkünsteltes Klügelns, man kann dieses Problem immerhin deutlich genug bezeichnen: Es handelt sich bei ihm nicht darum, innerhalb dessen, was alle Menschen als Realität im umfassenden Sinne empfinden, feinere sachliche Unterschiede festzustellen. Dies ist vielmehr die gewöhnliche Aufgabe der Wissenschaften. Sondern jene zentrale philosophische Frage beschäftigt sich mit dem summarischen Begriff der Realität als Ganzem. Man versucht, — denn man möchte doch etwas Besonderes behaupten — diesen Begriff anders hinzustellen, als er sonst, wie etwas Selbstverständliches, von jederman aufgefasst zu werden pflegt. Man versucht, den Schwerpunkt dessen, was wir Realität nennen, anders zu bestimmen, als er sonst instinktiv erfasst wird. Instinktiv glauben wir zumeist, dass das Realste der Realität der Stoff sei; allerdings glauben wir, dass der Stoff nicht das All der Realität sei; sondern wir geben zu, dass dieser Stoff Bewegungen ausführt und Veränderungen erfährt und dass dieses Zeitliche, was am Stoffe geschieht, ebenfalls zur Realität gehöre. So würden wir vielleicht uns ausdrücken und meinen, dass das eine ganz einfache Sache wäre. Aber es scheint uns dennoch, dass der Stoff für den Begriff der Realität wichtiger sei, als das, was mit dem Stoffe geschieht. — Gehen wir einen Schritt weiter, so erhebt sich die Frage, ob den Relationen, die zwischen den verschiedenen konkreten Dingen bestehen, eine objektive Realität zuzusprechen sei. Solche Relationen sind z. B. in den Kräften oder Gesetzen ausgedrückt, die, sei es in der Bewegung oder in der Ruhelage, zwischen den Körpern wirksam sind. Ja auch Grössenverhältnisse, Mittel - Zweck - Ideen und andere abstrakte Gedanken, mit denen wir die verschiedenen Teile der Realität für unser Begreifen verbinden, können als objektive Bestandteile der Totalität des Realen selbst angesehen werden.

Welchen Seins - Wertvorzug vor allen diesen höheren abstrakten „Objektivitäten“ hat also das, was wir Stoff oder Substanz nennen?

Der Leser dieser Zeilen wird erkennen, dass die spekulative Philosophie hier ein gewisses Hin- und Herschieben des Realitätsbegriffes vorzunehmen vermag. Es ist dies ein geistiges Experimentieren gleichsam, wobei man versucht, ob nicht bei den vorgefassten naiven Anschauungen ein Vorurteil oder ein Irrtum im Spiele sein könnte. Es scheint dem Philosophen, als könnte es ihm vielleicht gelingen, konsequentere und durchsichtigere Auffassungen an die Stelle jener naiven wirren Begriffe zu setzen, die in den Ant-

wörtern der Anfänger hervorzutreten pflegen. — Nun, wir wollen eingestehen, dass die Einführung eines besseren, verlässlichen Begriffs der Realität bisher leider der Philosophie nicht gelungen ist. Alles was man in dieser Beziehung bisher versucht hat, hat den gleichen Charakter einer gewissen Vagheit oder Gewalttätigkeit an sich, den die naiven Ansichten haben. Man musste die ursprünglichen Worte der naiven Sprache bei den neuen Konstruktionen beibehalten, aber deren Sinn völlig verändern, und ob nun dieser neue Sinn sich als haltbarer und stärker erweisen kann als der ursprüngliche, dass lässt sich zumeist bezweifeln. Aber als Gedanken-Experimente können diese Versuche in jedem Falle ein gewisses Existenzrecht beanspruchen. Dass die naive Auffassung die Menschen verleitet, den Schwerpunkt des Begriffs der Realität, allzusehr nach der Seite des Ruhenden und des Grob-Materiellen zu verlegen, wird eingeräumt werden müssen. Mithin, so darf man sagen, dienten die philosophischen Konstruktionen dazu, gleichsam das Gefühl für den wahren Schwerpunkt der uns umgebenden Realität zu verändern, diesen Schwerpunkt gleichsam mehr nach der Seite des Abstrakten und Geistigen hin für das Denken zu verschieben. Das war berechtigt.

In die Reihe solcher Bemühungen müssen wir auch die Hegelsche Philosophie stellen. Zunächst ist hervorzuheben, dass sie das Sich-Verändern der Dinge in den Mittelpunkt des philosophischen Blickfeldes stellt. Alles Sein ist ihr ein Prozess, ein „Prozessieren“.

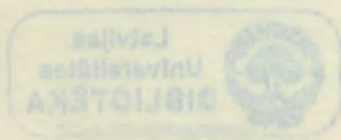
Wichtiger und merkwürdiger an ihr ist aber noch etwas anderes. Hegel sucht alle Erscheinungen der Realität, vom Krystall bis zur Menschenseele, als Manifestationen eines und desselben geistigen Weltgrundes anzuschauen, den er „die absolute Idee“ nennt. Bei der Durchführung dieses Programms sucht er natürlich, gleich früheren Philosophen, den plumpen Stoff mit seiner Aufdringlichkeit ein wenig beiseite zu schieben. In der Art, die wir bereits oben im allgemeinen beschrieben, schreibt er gewissen blossen Abstraktionen die gleiche oder gar eine höhere und stärkere Realität als der körperlichen Masse zu. Der „Begriff“ selbst scheint ihm — ähnlich als den mittelalterlichen Begriffsrealisten — ein „Sein“ zu haben. Nun eilt er weiter, indem er, der spezielleren Entwicklung des menschlichen Kategorienschatzes und der menschlichen Ideenwelt folgend und eine ideale Genese dieser Schätze versuchend, allem eine bestimmte Stelle und Rolle im Rahmen der Objektivität selbst anweist. Kritischere Philosophen würden vielleicht gesagt haben: es handle sich nur um menschlich-subjektive Auffassungsmittel. Oder: Den sub-

ektiv-geistigen Auffassungsmitteln, die wir der Wirklichkeit gegenüber anwenden, mögen zwar objektive Züge im Sein der Realität selbst entsprechen; aber Entsprechen, würden sie hinzufügen, sei nicht Gleichheit, nicht Identität. Anders Hegel. Er machte nicht diesen kritischen Vorbehalt. Er verpflanzte die subjektiven Gedanken des Menschen in die Realität selbst, indem er sie gleichsam, wie sie waren, aus dem einen Boden herausnahm und in den andern übertrug. Dabei kam ihm der Umstand zu Hülfe, dass vieles, was Menschen denken, von allen zugleich und in gleicher Weise gedacht wird. Es gibt also scheinbar ein Denken der ganzen Menschheit als solcher. Die so von allen oder den meisten Menschen gedachten Gedanken bewähren ihre Realität in den Augen Hegels auch durch ihren Einfluss auf den Gang der Weltgeschichte. Mögen wir nun sagen: die Menschheit denkt etwas und zwingt den Einzelnen es mitzudenken, oder mögen wir sagen: der Weltgeist denkt etwas, und wir Einzelnen denken es mit ihm (wofern wir richtig denken), in jedem Falle scheint es Hegel, als ob manche Gedanken eben nicht bloß in den Köpfen einzelner Menschen ihren Sitz haben, sondern als ob ihnen eine objektive Realität, ein Dasein, zukomme, das oberhalb der Existenz der einzelnen Individuen, in einer höheren und zugleich breiteren Sphäre der Gesamtrealität, in Ansatz gebracht werden muss. Dieses soll nicht nur für theoretische Wahrheiten, sondern auch für sittliche Prinzipien und menschliche Lebensformen gelten. Solche die Menschen zusammenhaltende Gedanken nannte Hegel geradezu „Substanzen“. Es scheint, als wollte er, indem er dieses Wort „Substanz“ gerade hier wählt, sagen: es sei mit einer solchen Substanz etwas gegeben, woran man sich halten könne. Wie sich der auf einem Schiffe ins Schwanken geratende Mensch an einem Geländer, also an einem Stück toter Materie, festhält, so soll sich der sittlich Unsichere an den in der öffentlichen Atmosphäre liegenden Gedanken-Substanzen festhalten. Das ist hier der Sinn des Wortes „Substanz“ bei Hegel.

Bei genauer Betrachtung wird man finden, dass es mehrere verschiedene Fäden sind, die Hegel in dieser seiner Konstruktion der Realität zu einer etwas verworrenen Einheit zusammenflecht. Der eine dieser hier soeben vorgelegten Fäden lässt sich — gemäss soeben von uns Gesagtem — durch den Satz illustrieren: dass scheinbar abstrakten Relationen, die gleiche oder sogar eine grössere Stärke der objektiven Realität zukommen könne als den Relata dieser Relationen. Der andere Faden ist in der Voraussetzung blossgelegt, dass

das individuelle Denken ein Teil des menschheitlichen oder göttlichen Denkens sei, und dass daher gewissen individuellen Gedanken zugleich eine zeitlose Existenz ausserhalb der Individuen zukomme. Man wird bemerken, dass diese beiden Gedanken, oder Fäden — wie wir gleichnisweise sagten —, nicht ganz dasselbe bedeuten.

Zur Verspinnung dieser beiden Fäden tritt nun noch eine dritte Kühnheit in der Hegelschen Konstruktion der Realität hinzu. Hegels Absolutes ist, wie man treffend gesagt hat, ein Gedankensystem. Hegels Lehre, so drückt man sich gern aus, sei ein „Monismus des Gedankens“. Dieses Gedankensystem — zugleich Gottheit und Spinozasche Grundsubstanz der Welt — vermag nun nach Hegel menschliche Einzelseelen aus sich hervorzubringen. Als eine religiöse Lehre würden wir Derartiges ohne Bedenken hinnehmen; aber als philosophische Konstruktion mutet es uns hart an. Es steht also jetzt nicht mehr so, dass wir vom Denken des einzelnen Menschen ausgehen sollen und eine überindividuelle Realität in seinen Gedanken behaupten dürfen, sondern jetzt wagen wir bereits kühn den Ausgangspunkt auf der objektiven Seite selbst zu nehmen und aus der überindividuellen Wahrheit — nicht etwa bloss den adäquaten individuellen Gedanken abzuleiten, sondern — das ganze Sein des individuellen Geistes hervorgehen zu lassen. Wäre dieses, wie gesagt, nur eine Phantasie eines religiösen Mystikers, so wäre unser Erstaunen geringer, und die Angelegenheit hätte kein grosses Interesse für den Erforscher der konstruktiven Methodik. Aber Hegel begnügt sich hier so wenig als sonst, seine metaphysischen Behauptungen dogmatisch vor uns hinzustellen; nein: er sucht uns diesen dritten Gedankenfaden in anschaulicher, empirisch illustrativer Weise annehmbar zu machen, indem er auch hier an Vorbilder aus dem alltäglichen seelischen Erleben anknüpft. Das Geistige, so etwa sagt er, materialisiert sich und muss sich materialisieren. Statt „Materialisieren“, sagt er allerdings lieber: „Konkretisieren“. Dieses mildere Wort „Konkretisieren“ erleichtert es uns, ihm zu folgen. Folgende Illustration hilft Hegel. Ein bildnerisches Kunstwerk darf, so scheint er zu sprechen, nicht bloss erträumt werden, es muss und will in Stein gemeisselt vor uns stehen. Der Drang zur äussersten, sinnlichen Materialität lebt also im Geistigen. Hiervon sollen wir uns in der Kunst und in der Psychologie des täglichen Lebens überzeugen, und dann sollen wir einräumen, dass die gleiche Dialektik, welche sich in Kunst und Psychologie als zum Wesen des Geistes gehörig zeigt, auch für den Weltgeist anzunehmen sei. Dieser nämlich „entlässt



sich selbst zur Natur". Daher könnte man nach Hegel auch sagen, dass „die absolute Idee“ nicht bloss Kunstwerke, sondern auch Menschenseelen aus sich entlässt. — Weltgeist und absolute Idee sind in der Hegelschen Philosophie das Gleiche. Ein Kunstwerk und eine lebendige individuelle Menschenseele sind — dieser Konstruktion zufolge — also nicht etwas sehr verschiedenes — hinsichtlich ihres transzendentalen Ortes im System des Seienden. — Dies wird zwar nicht ganz hart und deutlich von Hegel so ausgesprochen, aber es ist diese Konsequenz seiner Konstruktionen deutlich unter der Decke seiner Darstellungen zu spüren, und sie ist in der Ästhetik Friedrich Vischers denn auch ganz frei ans Licht getreten.

„Die Bestimmtheit ist gleichsam die Brücke zur Erscheinung“ (I. p. 98).

„Der Blitz der Individualitäten“ schlägt „in die träge Masse“, durchdringt sie und die nunmehr unendliche Form des Geistes „konzentriert und gestaltet“ selber „die Leiblichkeit“. (I. p. 109.)

Man wird zugeben, dass das alles sehr geistreich ist, und dass es mit solchen Mitteln Hegel wirklich fast gelungen ist, eine Art philosophischer Religion, eine Weltanschauung, zu zimmern, bei der dem Menschen ein Begriff von der ihn umgebenden Realität vor die Seele gestellt wird, der ihn von den Versuchungen zum Materialismus weit abzieht. Die Schwerpunktsverlegung, von der wir oben sprachen, ist gelungen. Und mehr als das: es ergibt sich noch die Möglichkeit, in dieses metaphysische System des Seienden feinere Fragen einzubauen, und besonders vielen intimen Relationsverhältnissen zwischen Einzelseele und öffentlichem Leben liebevoll nachzugehen. Es lassen sich allerhand gute Lehren geben und Zurechtrückungen vornehmen, bei denen der gefangen genommene Leser dann glaubt, sie seien erwiesene Wahrheiten, oder wenigstens notwendige Konsequenzen des einmal zugrunde gelegten Hegelschen Systems.

In Wahrheit haben wir ein Dickicht vor uns. So fein die einzelnen Fäden auch sind und so fesselnd deren Verfolgung auch ist: das ganze wirkt mehr verwirrend als klärend. Auch wer Hegel bewundert, wird den Ausdruck Schopenhauers, seines Gegners, verstehen: Hegel sei ein geistiger Kaliban.

Ich denke, dass es mir hiermit gelungen sein möchte, die Grundlagen des Hegelschen Systems in einer solchen Weise zu zeichnen, dass die Leser meiner Darstellung sagen werden: Wir verstehen, wie man auf etwas Derartiges kommen kann: wir verstehen selbst Irrtümer und Überspanntheiten aus dem Zwecke, der dem Verfasser eines

philosophischen Systems vorgeschwebt haben mag. Ein wirkliches Verständnis und eine wirkliche Aufrichtigkeit des wissenschaftlichen Willens können ja nur dann existieren, wenn man es in der Darstellung so weit bringt, dass die Anknüpfung selbst ungewöhnlicher Einfälle und Systeme an das jedermann zu Gebote stehende Verfahren des natürlichen Verstandes gelungen ist. Leider lassen viele Darstellungen aus der Geschichte der Philosophie die Verwirklichung dieser Forderung vermissen. Es ist auch nicht leicht, sie zu erfüllen.

Im folgenden werde ich nun noch einige zusätzliche Bemerkungen über das Hegelsche System machen, welche bestimmt sind, uns zur Darstellung seiner Ästhetik hinzuleiten und welche zur Analyse einiger Schwierigkeiten derselben dienen können. Es wird nicht möglich sein, alle diese Dinge ebenso gründlich bis zur Allgemeinverständlichkeit zu klären, als es bei den soeben behandelten Fragen geschehen ist. Man nehme also die folgenden Bemerkungen nur als Notizen hin, die man entweder verstehen oder beiseite schieben mag.

Hegels und Schopenhauers Metaphysik.

Die Hegelsche Philosophie hat mit der ihres Gegners Schopenhauer einiges gemeinsam. Beide nämlich haben den gewaltigen Gegensatz von metaphysischer Jenseits-Welt und sinnlicher Diesseits-Welt, den Kant angenommen hatte, beträchtlich gemildert. Bei Schopenhauer ist der Wille, bei Hegel die „Vernunft“ oder die „Idee“ der Kern der Erscheinungswelt. Aus Kant her nehmen beide die Energie ihres anthropozentrischen Denkens: sie halten in irgendeinem Sinne den Menschen für den Mittelpunkt der Erfahrungswelt, mindestens für deren charakteristischste Ausgestaltung. — Von Hegels Metaphysik kann man sogar weit mehr als von Schopenhauers sagen, dass sie fast rein diesseitig ist.

Die absolute Idee ist bei Hegel das alleinige Grundprinzip der Welt, gleichzeitig Trieb und Ziel ihrer Entwicklung.

Hegels Intellektualismus.

Gibt man zu, dass das Wesen der Welt letzthin unerforschlich ist, so wird man auch zugeben, dass der Begriff des Geistes als Erklärungsprinzip für sie wohl nicht ausreichen wird. So wenigstens, wie ihn etwa Descartes gefasst hat, wird er wohl nicht ausreichen. Um ihn jedoch brauchbarer für diesen Zweck zu machen, hat Hegel,

wie vor ihm schon Fichte, die verschlungene Innerlichkeit des geistigen Lebens bis zur Mystifikation seiner Leser in ein Labyrinth reflexiver Beziehungen hinein gesteigert.

Eigentümlich charakteristisch für Hegel ist es dabei, dass er den Mächten des Unbewussten sehr wenig Raum in seinen Konstruktionen lässt und den geistigen Funktionen dieser Art auch wenig Wert beimisst. Nur das völlig bewusste klare Denken gilt ihm als eine adaequate Betätigung der Vernunft. Die Wissenschaft von der Kunst wird daher sogar als die Krönung des Gebäudes hingestellt, das sich über das Dasein der Kunst hinaus zu erheben hat. „Die Kunst aber (I. p. 19) weit entfernt, wie wir noch bestimmter sehen werden, die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung.“ — Man hat dem entgegen mit Recht den Wert des Gemüts und des Reichtums mannigfaltigerer, zum Teil geheimnisvoller Verflechtungen des Menschenlebens betont.

Andere wieder ehren, im Gegensatz zum Hegelschen Intellektualismus, den Primat des Willens. In diesen Fragen gibt es bisher keine Philosophie, welche ein letztes Wort zu sprechen vermöchte.

Grund und Sinn der Kunst.

Hegels Erklärung der Kunst gründet sich auf den allgemeinen Gedanken: der Geist bringt sich selbst irgendetwas von sich selber zum Bewusstsein.

Hegel glaubt die Geschichte des Bewusstseins, als historisch heute abgeschlossen, völlig übersehen zu können. Er lässt diese Geschichte von metaphysischen Ahnungen bis zur Anerkennung geistiger substantieller Mächte und von da zur romantischen Selbsterfassung der Seele fortschreiten. Diese Geschichtsauffassung legt er der Betrachtung der Kunst zu Grunde. Bedeutend ist daran, dass er für die künstlerische Produktion innere Notwendigkeit fordert, die jedesmal im erreichten allgemeinen Kultur-Bewusstsein wurzelt. Denn die innere Notwendigkeit der Kunstproduktion soll ja aus dem Drängen des Ideengehalts folgen, der in der Kunst zum Ausdruck gelangt. Für die dritte geschichtliche Stufe des Bewusstseins allerdings — die Zeit des Christentums und der Romantik — erscheint die innere Notwendigkeit des künstlerischen Produzierens als herabgesetzt; denn es ist zwar ein neuer Inhalt da, aber derselbe wird nicht zuerst und vor allem durch die Kunst zur Deutlichkeit ge-

bracht; sondern er ist im voraus gegeben und findet in der Religion und Philosophie adaequatere Ausdrucksmöglichkeiten als in der Kunst. Dieses ist nicht etwa als eine Inkonsequenz aufzufassen; sondern es soll — nach Hegel — einem bestimmten Entwicklungsgesetz zufolge mit Notwendigkeit sich so verhalten.

Das Individuum und das Absolute.

Der Hegelsche Gedanke, dass die absolute Idee sich in der Kunst zum Ideal realisiere, lässt sich anschaulich auch in die einfacheren und bekannteren Worte kleiden, dass das Kunstwerk ein Spiegel der ganzen Welt sei. Hegel arbeitet, um es konstruktiver auszudrücken, hier mit den gegensätzlichen Begriffen des Endlichen und des Unendlichen. Das Ideal bedeute — das ist der Sinn seiner Lehre — die Darstellung des Unendlichen, seinem Wsen nach, in einem geisterschaffenen und geistbeschlossenen Teile der endlichen Wirklichkeit. Man könnte sich verleiten lassen, diese Lehre in einer äusserlichen Weise aufzufassen, in der sie Hegel nicht gemeint hat. Dieses würde geschehen, wenn man sagen würde, dass die extensiv gewonnene Gesamtheit der Welt alle Dissonanzen aufgelöst enthalte, die in den kleinen Kreisen des Lebens vorherrschen und dadurch das Ganze kompromittieren. Der Menscheng Geist brauche sich also nur an das Ganze hinzugeben, um Beruhigung und Befriedigung zu finden. Von dieser Ansicht unterscheidet sich Hegel dadurch, dass er geflissentlich die Vorstellung einer bloss extensiven Totalität der Welt fernhält; er möchte eine solche Vorstellung nicht Macht über sich gewinnen lassen, obwohl man nicht leugnen kann, dass sie in den Worten „endlich“ und „unendlich“ recht nahe gelegt ist. Hegel sucht vielmehr dem Begriffe des Unendlichen einen mehr intensiven und qualitativen als einen extensiven und quantitativen Charakter zu geben. Wer die Idee der intensiven Unendlichkeit in sich selbst verwirklichen will, dessen Gemüt müsste sich diejenige dialektische Struktur und Artikulation erworben haben, durch die es fähig gemacht wird, das System der höchsten Synthesen der Natur- und Weltgeschichte bis in seine Spitze hinein zu erfassen. Diese höchsten Synthesen sind nicht aus der Betrachtung der äusseren Extension der Natur zu gewinnen, sondern sollen im Reiche des absoluten Geistes, besonders in der christlichen, in sich konzentrierten Innerlichkeit, zu finden sein.

Folgende Sätze aus Hegel selbst mögen diese Auffassung erläutern und ergänzen. (I. S. 122): „Der Geist erfasst die Endlich-

keit selber als das Negative seiner, und erringt sich dadurch seine Unendlichkeit. Die Wahrheit des endlichen Geistes ist der absolute Geist“. Unter Endlichkeit ist hier nicht allein die äussere Natur zu verstehen, sondern auch das wirre Getriebe der Leidenschaften, Talente und Zwecke. (Vgl. I, p. 121). — In den Ausdruck „Das Negative seiner“ klingt wohl die Fichtesche Lehre hinein: „Die Welt sei das versinnlichte Material der Pflicht“. Von I, S. 123 beginnt eine breite und umfassende Schilderung des Menschenlebens, in einer Stufenfolge, die vom Niedern ins Höhere führt. „Die höchste Wahrheit.“ heisst es zuletzt (S. 130), „ist die Auflösung des höchsten Gegensatzes und Widerspruchs.“ Hier sei nicht nur der Gegensatz von Geist und Natur aufgehoben, sondern auch der des Sollens und der Neigungen, auch der von Freiheit und Notwendigkeit, ja sogar der von Wissen und Gegenstand. Jedoch wird nicht klar und überzeugend gezeigt, wie das geschieht. (Bei dem letzten dieser Punkte darf man sich der mittelalterlichen Lehre an der mystischen Identität mit Gott erinnern.) — Nach einer besonderen Seite wird das Verhältnis des Ichs zu den Gegenständen so ausgeführt (S. 145—148): Die Endlichkeit des Erkennens, heisst es, unterwirft sich den Gegenständen, und darin liegt ein Sich-Gefangengeben unter einen vorurteiligen Glauben an die Dinge; die Endlichkeit des Wollens aber verändert die Gegenstände. In der Betrachtung der Objekte als schöner sei der Gegensatz des Theoretischen und Praktischen zur Einheit aufgegeben. — Dies wird nun S. 148 im zweiten Absatz so ausgedrückt, als ob eine absolute Verschmelzung von Ichbewusstsein und Gegenstandsbewusstsein stattfinde — ein phantastischer Gedanke, beruhend auf der übertreibenden erkenntnistheoretischen Umdeutung jener psychischen Erfahrung, die auch in der Lipsschen Einfühlungsästhetik mit Nachdruck in den Mittelpunkt gestellt worden ist. Es heisst: „Das Ich . . . in der Beziehung auf das (schöne) Objekt hört . . . auf, nur die Abstraktion des Aufmerkens, sinnlichen Anschauens und des Auflösens der einzelnen Anschauungen und Betrachtungen in abstrakte Gedanken zu sein. Es wird in sich selbst in diesem Objekt konkret, indem es die Einheit des Begriffs und der Realität, die Vereinigung der bisher in Ich und Gegenstand getrennten und deshalb abstrakten Seiten in ihrer Konkretion für sich selber macht.“

Indem wir diese höchst verschiedenartigen Zitate aus Hegel hier anführen und betrachten, wollen wir nicht versäumen, daran zu erinnern, dass es sich bei der dreibändigen Hegelschen Ästhetik um

Vorlesungen handelt, die von seinen Schülern während vieler verschiedener Jahre nachgeschrieben sind. Diese Materialien sind dann zu einem Ganzen kompiliert worden. Es wäre also möglich, dass auch innerliche Ungleichheiten in diesem Ganzen vorkommen könnten, die auf die Stadien einer allmählichen Entwicklung der Hegelschen Ansichten zurückzuführen wären. Immerhin ist das Hegelsche System dank seiner dialektischen Verschachtelungen so elastisch, dass man nicht leicht einen Gedanken, den Hegel einmal gehegt hat, ganz aus ihm hinauszudeuten nötig hätte. Er wird sich darin unterbringen lassen. Für den aber, der dieses Gedankensystem innerlich verstehen und in sich nacherleben will, sind gerade die ältesten Keime, das von Hegels Vorgängern Übernommene, besonders aufschlussreich.

Aus den soeben dargelegten Materialien lässt sich übrigens ein allgemeiner grosser Gedanke ableiten, der für Hegel sehr charakteristisch ist und dessen Wichtigkeit noch nicht genug bisher gewürdigt sein dürfte. Ich möchte ihn in freier und ganz drastischer Verkürzung so ausdrücken: Das Göttliche ist nur durch Kultur erreichbar. Es gibt keine Vollendung durch unmittelbare Berührung des Göttlichen, wie sie sich der Mystiker erträumt, wenn nicht eine Menschenseele zuvor alle dialektischen Stufen des subjektiven und objektiven Geistes durchlaufen hätte.

Entwicklungsgeschichte des Absoluten.

Wir haben bereits hervorgehoben, dass im Hegelschen System der Begriff der Idee sich in den Begriff des Geistes verwandeln kann. Hegel scheint sich das so zu denken: Die Idee, als gestalten- des Prinzip der Natur, bildet Krystalle, Sonnensysteme, Pflanzen, Tiere und zuletzt den Geist; sie entwickelt sich dabei mehr und mehr zur Totalität, das heisst: zur aus sich selbst bestimmten Ganzheit, Geschlossenheit und Fülle. Über den individuellen Geist des Menschen hinaus entwickelt sich dann das An- und Fürsichsein der geistigen Mächte, welche über den Individuen stehen und die Individuen zum (soziologischen) Ganzen verbinden. Diese Mächte sind die Ideen im spezielleren Platonisch-Kantisch-Hegelschen Sinne.

Durch das Teilhaben der individuellen Geister an diesen substantiellen Mächten entsteht nun zuletzt das Reich des absoluten Geistes. Mancher würde vielleicht denken, dass diese substantiellen Mächte der öffentlichen geistigen Atmosphäre erst aus dem Leben

der individuellen Geister hervorgegangen sind. Aber Hegel scheint zu fordern, dass nichtsdestoweniger, wie es auch mit der Entstehung dieser Mächte bestellt sein mag, die Individuen es lernen müssen, sie von neuem zu ergreifen, sie bewusst zu verstehen und sich mit ihnen auszugleichen. In diesem Reiche des absoluten Geistes „kommt die absolute Idee so zu sich zu selber“, dass sie sich selbst in ihrem ganzen Zusammenhange zu begreifen lernt und auch zugleich ihr Dasein in der niederen Stufe der Natur bewusst erfasst. (Dies letzte dürfen wir als eine Umschreibung der Tatsache der Entstehung der Naturwissenschaft und Philosophie auffassen).

Wie verhält sich die Materialisation der Idee in der klassischen Kunst zur Materialisation des individuellen Menschengeistes im menschlichen Leibe?

Es könnte Wunder nehmen, dass der absolute Geist einen Umweg über das Symbolische braucht, um das Ideal der klassischen Kunst hervorzubringen, da doch schon der (dem absoluten Geist vorangehende) subjektive Geist sich selber zu erfassen fähig sein muss. Was würde Hegel hierzu sagen können? Er könnte sagen: Eine tiefere geradlinige Notwendigkeit der Fortgestaltung des einzelnen subjektiven Geistes zur individuellen Körperlichkeit liegt garnicht vor. Denn in der endlichen Welt der Natur laufen die Bedingungen (Kausalketten) von allen Seiten her — nicht aus dem subjektiven Menschengestalt allein — zur Körpergestaltung des Individuums zusammen. Diese Art, wie die Gesamtnatur die äussere Gestalt des Menschen schafft, sei weniger wertvoll und hochstehend als die Art, wie der Künstlergeist die Körpergestalt des Gottes erfindet. Erst wenn die absolute Idee im Künstlergeiste lebendig wird, erst dann werde sie konkret-materialisierend schöpferisch und fähig, das im Grossen und in der geistigen Welt zu wiederholen, was sie in minderwertiger, wenn auch extensiver Weise in der gesamten Natur zuvor schon getan hatte. Nur aus der Lebendigkeit der absoluten Idee im Menschengestalt und der höchsten Befriedigung in ihr kann die Lust entspringen, die absolute Idee nun auf künstlerischem Wege so zur Totalität ihrer Entwicklung zu bringen, dass man in dieser schöpferischen Tätigkeit bis zur äusseren leiblichen Gestaltung fortgeht, wie es bei den griechischen Götterstatuen geschehen ist. Dass dieser besondere Weg des Geistes vorher seine eigenen besonderen Vorstufen zu durchlaufen hatte, wie

sie in den Gestaltungen der symbolischen Kunst ans Licht getreten sind, wird nun verständlich.

Metaphysischer Weltschritt vom Klassischen zum Romantischen.

Es war Hegels Meinung, dass das höchste Dasein der absoluten Idee nur in dieser Synthese der individuellen Geistigkeit mit den überindividuellen Substanzen bestehe und dass diese Synthese so innig und in ihrem Umsichgreifen so folgenreich sei, dass das Geistig-Partikuläre des Einzelmenschen hier erst zu seinem vollen Recht komme, während es sich freilich von seiner Körperlichkeit dafür zurückziehe. (I. p. 103—104). Das „An-Sich“ des Zusammenhangs zwischen dem Individuum und den geistigen Mächten über ihm (also etwa dem, was in den griechischen Göttern repräsentiert war) wird „ins selbstbewusste Wissen erhoben“. Dies „bringt einen ungeheuren Unterschied hervor“. Es ist derselbe Unterschied, der auf niederer Stufe den Menschen vom Tiere trennt (— so sagt Hegel). Nun „ist das wahre Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die selbstbewusste Innerlichkeit“.

Sind die Entwicklung des Absoluten und die Entwicklung der Erfassung des Absoluten einander-selbe Prozess?

Entwickelt sich der Kunstgeist in den Formen der symbolischen, klassischen und romantischen Kunst gemäss dem gleichen Rhythmus, in dem die absolute Idee sich selbst entwickelt, oder geschieht diese Kunstentwicklung in subjektiv, wenn auch allgemein-menschlich bedingter Art?

Hier blickt eine Grundschwierigkeit des Hegelianismus hervor. Man könnte sagen: Die absolute Idee entwickelte sich selber im Menschengenosse eben dadurch, dass dieser die Zeitalter der symbolischen, klassischen und romantischen Kunst hervorbringt und durchlebt. Allein wenn man dann wieder sagt: in diesen Kunstanschauungsweisen werde das Absolute zu erfassen gesucht, so ist dieser Begriff des Absoluten nicht der gleiche als der ebenbezeichnete Begriff der sich entwickelnden absoluten Idee. Der Gegenstand eines Nachdenkens ist nicht mit dem Prozesse dieses

Nachdenkens identisch. — Etwas derartiges wird dennoch behauptet; es wurde solches schon von Schelling behauptet. Hier wird eine Mystifikation versucht, auf die wir uns — in dieser Härte — nicht einlassen. Es würde weite Umwege durch sehr abstrakte, konstruktive und spekulative Gedanken und Gedankenmotive erfordern, um dieser verwegenen Identitätsbehauptung einen Sinn abzugewinnen.

Die Konstruktionen der Hegelschen Philosophie sind, wie wir gesehen haben, geistreich, aber labyrinthisch — man darf wohl sagen: sie leben von geheimen Widersprüchen und gewaltsamen Gleichsetzungen — von Ideenverbindungen also, die bei genauerem Zusehen wieder zerfallen müssten.

Eine solche Situation ist in der Geschichte der Philosophie möglich, weil die Tatsachen des seelischen Lebens in Wahrheit so unglaublich reich und beziehungsweise sind, dass ein feinfühler und zugleich kühner Denker nur mit beiden Händen hineinzugreifen braucht, um Materialien für alle nur denkbaren Systembauten daraus herzuholen, die er etwas auszuführen wünscht. Diese Materialien werden dann gewöhnlich Echtes und Unechtes, Haltbares und Schiefes vermischt enthalten. Es ist eine Arbeit, vergleichbar einer Augiasstall-Reinigung, wollte man in der Geschichte der Philosophie überall die beigebrachten Wahrheitselemente von den Irrtümern und Täuschungen sorgfältig und bis aufs letzte sondern. Man muss dies natürlich versuchen.

Vielleicht wird eine solche Arbeit im Laufe vieler Generationen und Jahrhunderte unserer Wissenschaft gelingen, vorausgesetzt, dass der erstarkende Geist der methodischen Besonnenheit die Menschen gleichzeitig daran verbinden wird, ihre Genialität weiterhin in neuen verwirrenden Kühnheiten sich ergehen zu lassen. Ob aber eine strengere Selbstzucht der Genialität in der Philosophie für die vor uns liegenden Zeiten überhaupt zu wünschen sei und in welcher Weise sie gewonnen werden könnte, diese Fragen sind nach unseren heutigen Einsichten über unsere geistigen Lebensbedingungen wohl nicht klar und ehrlich beantwortbar und entscheidbar.

Sinn und Daseinsrecht der Ästhetik.

Was die Gründe betrifft, die man gegen alle Ästhetik anzuführen pflegt, so bemerkt Hegel, dass man sich in älteren, besonders

französischen Schriften, daran übersatt lesen könne (I. p. 10). Hegel selbst gibt einigen dieser Ansichten in schönen und gewichtigen Worten Ausdruck, ehe er Stellung nimmt. Nicht von gleichem Gewicht sind die Antworten, die er jenen Bedenken entgegenhält. Man fühlt sich da bisweilen ein wenig enttäuscht; man fühlt, dass hier noch manche tieferen Fragen offen bleiben, über die Hegel zu leicht hinweggeht.

Unter den Motiven der Gegenpartei wird angeführt: die Kunst sei Spiel und Luxus und verdiene daher keine wissenschaftliche Behandlung; es sei pedantisch, ihr denselben wissenschaftlichen Ernst zuwenden zu wollen, der den substantiellen Interessen des Lebens gebühre (I. p. 6). Alsdann wird, wohl um diesem Bedenken zu begegnen, der Gedanke Schillers herangezogen, dass die schöne Form ein Vehikel der sittlichen Werte sei. Allein dies erweist sich sogleich in Hegels eigenem Weiterdenken als eine vergebliche Ausflucht; denn: die sittlichen Werte, geben sich zu einer solchen Transaktion nicht her. (I. p. 7). Wenn sie es aber dennoch täten, wenn die Kunst sich in der That zum Mittel solcher Zwecke machte, so würden, sagen nun die Feinde der Ästhetik weiter, wahrhaftige Zwecke durch Täuschung zu erreichen gesucht. „Denn das Schöne hat sein Leben in dem Scheine“.

Eine weitere Gruppe von Bedenken (I. p. 8) macht geltend, dass das Schöne dem Gedanken heterogen sei. Die Kunstschönheit erfordere ein anderes Organ als das Denken; die Mannigfaltigkeit der Produktionen der Phantasie scheine für den Gedanken unerschöpflich, und schliesslich würde das Nachdenken über die Kunst den eigentümlichen Wert derselben, der in ihrer Wirkung und der nur durch die Kunst herzustellenden Synthese liegt, aufheben.

Dass manche behaupten, das Schönheitsempfinden sei von subjektiver Partikularität, wird kurz berührt. (I. p. 10).

An Übersichtlichkeit und Präzision in der Auseinandersetzung dieser gegensätzlichen Meinungen fehlt es. Es wäre auch nicht der Mühe wert, nun Punkt für Punkt die Antworten aufzusuchen, die Hegel auf die soeben besprochenen Fragen gibt.

Hervorzuheben ist jedoch:

1) Die Unterscheidung von freier und dienender Kunst und die Zweckbestimmung der freien Kunst (I. p. 10—11).

2) In Erwiderung des Einwandes, dass die Kunst es mit dem Scheine zu tun habe und auf Täuschung hinauslaufe, wird gesagt, dass die äusserlich und „innerlich sinnliche“ Welt eine „härtere Täu-

schung" sei. Dieser Satz ist im Sinne des platonischen oder christlichen oder Kantischen Dualismus zu verstehen. Selbst die Geschichtsschreibung, meint Hegel, entfernt sich von der äusseren Wirklichkeit im Interesse der substantiellen Wahrheit. „Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Dasein, sondern den geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen.“ Verglichen mit der Philosophie müsse freilich der Wahrheitswert der Kunst zurücktreten, denn es „ist die Form der Erscheinung, welche ein Inhalt in dem Bereiche des Denkens gewinnt, allerdings die wahrhaftigste Realität.“ Doch im Vergleichen mit der äusseren Wirklichkeit „hat der Schein der Kunst den Vorzug, dass er selbst durch sich hindurchdeutet, und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, da hingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend gibt.“ (I. p. 14—14).

3) Nachdem das Problem vom Werte der Kunst bejahend beantwortet ist, besteht das Problem der Existenzberechtigung der Ästhetik als Wissenschaft noch fort. In der Tat lässt sich die Meinung schwerlich widerlegen, dass eine Analyse oder philosophische Betrachtung einzelner Kunstwerke unter gewissen Umständen mit Recht als unangemessen bezeichnet werden kann.

Wenn es sich als wahr erwiese, dass die freie Kunst es mit der Darstellung von Ideen zu tun hat — wie Hegel es lehrt —, und wenn der Kreis dieser Ideen philosophisch explizierbar wäre, so sollte diese Ansicht dennoch nicht so weit getrieben werden, dass man nun an jedem einzelnen Kunstwerk den Nachweis dieser Ideen unternähme. Die Philosophie entwickle lieber das geistige Leben des Menschen auf ihre Weise in ihrem eigenen Kreise. Die Entwicklungen, zu denen es die Kunst bringt, gehen zwar daneben her; sie führen zu eigenen Blüten, die dann für den auffassenden Menscheng Geist etwas Letztes bedeuten und nicht blosse Unterstufen für die wissenschaftliche Betrachtung sind. Es könnte sogar sein, dass die Ideenkreise, welche von der Kunst, und diejenigen, welche von der Philosophie erfasst und dargestellt werden können, jederzeit prinzipiell verschieden sind.

In diesem Sinne bestehen für mich die Einwände zurecht, die Hegel sich selbst macht: S. 8 u. 9. ‚Wir entfliehen in der Kunst der Fessel der Regel und der Geregeltens, und, eine nur denkende Betrachtung hebe die durch die Kunst geschaffene Ergänzung wieder

auf. Hegel entwirrt diese Fragen nicht ganz deutlich und nicht so, wie wir Heutigen es uns wünschen müssen.

Wie man über diese Bedenken gegen die theoretische Behandlung der uns von den Künstlern dargebotenen Werke nun sonst auch urteilen mag, jedenfalls wird es erlaubt sein, den Geist und Gehalt ganzer Kunstepochen und Kunstrichtungen sich philosophisch zu verdeutlichen. Diese Art der Betrachtung kann dann mit einer Theorie des Kunstschaffens verbunden werden, welche ihre Orientierung zugleich durch anthropologische Materialien aller Art erhalten kann. Die Ästhetik, in diesem Sinne behandelt, könnte aber kaum für sich allein stehen, sondern nur im Kreise des Studiums aller wesentlichen menschlichen Bestätigungsarten und alles geistigen Lebens gedeihen. — Diese summarische Beantwortung der Probleme dieses Punkts habe ich hier frei auf eigene Art unternommen, ohne mich spezieller an Hegel zu halten, jedoch auch ohne im Gegensatz zu ihm zu stehen.

Zu der Frage, ob die Kunst-Wissenschaft berufen sei, auf die Praxis des Kunstbetriebs einzuwirken, äussert Hegel: „Die Kunst ladet uns zur denkenden Betrachtung ein und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“ Es könnte sein, dass dieser Satz in einem wesentlichen Sinne wahr ist. Doch darf man ihn nicht in jedem Sinne für streng verbindlich halten. Denn die rechte Theorie hat unvermeidlich immer einen Einfluss auf die Praxis. Leider hat auch die falsche Theorie oft einen beträchtlichen Einfluss. Fassen wir die Aufgabe der philosophischen Ästhetik in dieser Hinsicht tief genug auf, so werden wir vermuten dürfen, dass sie in glücklichen Fällen auf die Gesinnung des Kunstschaffens einen günstigen Einfluss haben wird. Das heisst aber noch längst nicht soviel, als der Praxis Gesetze vorschreiben.

4) Bedürfnis und Notwendigkeit der Ästhetik für unser Zeitalter sollen dadurch gerechtfertigt werden, dass heute der Kunstgeist bereits durch den philosophischen Geist abgelöst sei. Die Reflexionsbildung sei das Gesetz und die Form unserer Zeit. Es ist hier aber, wie mir scheint, ein voreiliger Schluss oder eine Vermischung mituntergelaufen. Denn der philosophische Zeitgeist könnte sich auch wohl darauf beschränken, den Ideen in ihrem eigenen Felde nachzustreben und brauchte nicht der Kunst zuzugucken.

Ist der Reflexionsgeist in einer Kultur allein herrschend, so kann es in dieser Kultur überhaupt keine Kunst geben. Gibt es aber eine Kunst, so kann sie nicht im Einklange mit der Herrschaft des Reflexionsprinzips erklärt werden und ihre Ansprüche können nicht nach diesem Prinzip gerichtet werden.

Diese Fragen sind also nicht gründlich genug von Hegel geklärt. Aber es kommt darauf nicht an. Denn überall, in Welt und Leben, ist die Zahl der uns umdrängenden Fragen unabsehbar; welche dieser Fragen sich als Angriffspunkte für wissenschaftliche Klärungen zunächst eignen, das muss wohl überlegt werden, kann aber nicht immer aus klaren Gründen entschieden werden. Es bleibt dabei vieles dem Takte der Forscher überlassen. Vielleicht gehören die in diesem Kapitel behandelten sogenannten „Vorfragen“ über Sinn und Recht der Ästhetik zu jenen Fragen, die erst hinterher, wenn die Sachfragen der Ästhetik ein Stück weiter gefördert sein werden, sich ins rechte Licht setzen werden.

Die Methode Hegels.

Es würde zu weit führen, hier das Wesen der Dialektik Hegels zu erörtern. Die Methode der Dialektik beruht bekanntlich auf der Voraussetzung, dass das Nachdenken des Menschen in seiner Urform ein Gespräch der Seele mit sich selbst sei und sich daher in Gegensätzen bewege. Auf eine Thesis folge eine Antithesis; gelinge es dann, einen höheren Standpunkt zu gewinnen, auf dem das Gegensätzliche sich irgendwie vereinbar zeige, es entstehe eine Synthesis. Dieser Dreischritt, in dem sich die Gedanken der spekulativen Philosophie entwickeln sollten, wurde von Hegel und seiner Schule zugleich auch als ein den Dingen innewohnendes Entwicklungsgesetz angesehen.

Diese Dialektik ist jedoch nicht das Einzige, was Hegels Methode charakterisiert. Wir werden uns in folgendem der Betrachtung einer andern Seite seiner logisch-methodischen Kunst zuwenden, nämlich seiner Lehre vom Gegensatz der abstrakten und konkreten Begriffe.

Wer nach alter und ältester Schulweisheit verfährt, der pflegt wohl bei der Aufgabe, einen Begriff schaffen zu wollen (etwa einen Begriff vom Staat oder vom Zweck und Sinn der Kunst) folgende Forderung zu stellen. Die Definition oder Begriffsprägung solle,

so fordert er, restlos alle Exemplare und Fälle umfassen, die dem Umfang des gesuchten Begriffs angehören. Ein Begriff vom Zweck der Kunst z. B. müsste, wenn er brauchbar sein soll, für alle Kunstwerke ohne Ausnahme passen. Ein solches logisches Postulat ist zwar althergebracht und scheinbar streng notwendig aber doch etwas pedantisch. In irgend einem Sinne mag es berechtigt sein; aber für die modernen feineren Aufgaben des Denkens erweist es sich als Hemmnis. Der innere Bau der Dinge ist meist viel zu kompliziert, als dass man ihre Gruppen durch Merkmals-Summen (nach der Art der alten Logik) charakterisieren könnte. Wir haben — so wollen wir uns einmal vorstellen — eine gewisse Gruppe von Dingen vor uns, die wirklich eine natürliche Einheit miteinander bilden; wir können nicht verkennen, dass sie einander hinreichend verwandt sind, um zur Gruppe zusammengefasst zu werden. Dennoch will es nicht gelingen, einen Begriff zu finden, der zugleich präzise und so allgemein wäre, dass man diese Dinge gleichsam alle unter den Hut dieses Begriffs bringen kann. Nach dem Ideal der älteren Logik sind die Begriffe gleich Säcken, in die man die Gesamtheit der dem Begriff angehörenden Exemplare hineinstecken kann. Nach dem Ideal der neueren Wissenschaft gibt es entweder solche Säcke garnicht oder, wenn es sie gibt, sind sie für unsere Erkenntnisfortschritte ziemlich wertlos. Früher sagte man mit Pomp: Eine einzige Ausnahme ist tödlich für den präntierten Begriff. Heute sagt man: Die Ausnahme bestätigt die Regel.

Genauer gesprochen, bedeutet dies alles so viel als: Wir sollen heute nach den Spitzen-Entwickelungen in einer Gruppe verwandter Dinge hinblicken und sollen Begriffe über diese Gruppe zu bilden suchen, welche dem gerecht werden, was in den Dingen zum besten Leben und zur besten Entfaltung drängt. Nicht darauf kommt es an, dass alle Exemplare dieser Gruppe erfasst werden, sondern darauf, dass man das Strukturprinzip erfasst, das in den Dingen waltet, sei es auch, dass in einigen Exemplaren dieses Prinzip bis fast zur Unkenntlichkeit variiert, verkleidet oder erstickt ist.

Bleibe es der formalen Logik überlassen, die berechtigten Tendenzen ihrer alten Forderungen mit dem neuen praktischen Bedürfnis auszugleichen! Die moderne Forschung ist nun einmal von dem freieren Prinzip beherrscht. Es ist ein grosses Verdienst Hegels, diese Neuerung begünstigt und ihr gemäss in philosophisch mustergültiger Weise eine eigene Methode ausgebildet zu haben.

Begriffe, die nur Allgemeinheit haben, uns aber nichts Innerliches, nichts Wesentliches, nichts Folgenreiches lehren, heissen bei Hegel formellabstrakte Begriffe; Begriffe aber, welche dem Bildungstrieb und dem zeugenden Leben in einer Sache nahe kommen, heissen konkrete Begriffe.

Um nun in die Hegelsche Denkweise, in dieser überaus wichtigen Angelegenheit seiner Methodik, noch etwas besser einzuführen, wollen wir zunächst die etwas populär gehaltene Erläuterung heranziehen, die Hegel selbst gibt, indem er über den Begriff der Schönheit spricht.

Das Schöne, sagt Hegel (p. 23 Mitte), sei nicht eine ganz einfache Vorstellung, sondern es liessen sich an ihr mehrere Seiten aufweisen. Wenn man daher von dem Schönen, wie von einem einfachen, festen Begriff spreche, so entstehe leicht eine unzulängliche Betrachtungsweise. Hierfür, biete die abstrakte philosophische Methode des Plato ein Beispiel (p. 29. 30). Sie führt eben nicht weit. Immerhin würde Hegel sie der blossen Empirie, wie sie in der Poetik des Aristoteles und in dem Lehrgedichte des Horaz „Ars poetica“ geübt wird, vorziehen (I p. 21). Hegel sucht, wie er sagt, nach einer „Vermittelung beider Extreme“, des Extrems nämlich der abstrakt-begrifflichen Methodik und des Extrems der empirischen Kunstgelehrsamkeit. (I p. 30) Diese Methode, die er zu handhaben sich bemüht, heist ihm die spekulative Methode. In ihrem Zentrum steht die Lehre vom „konkreten Begriff“.

Ich will nun meinerseits ein Beispiel aus der Wissenschaft von den festen Substanzen in der Natur beibringen. An ihm lässt sich bereits der Gegensatz der äusserlich-abstrakten Begriffsprägung, die uns über die wahre Natur der Dinge nicht viel zu lehren vermag, zur derjenigen Art der Begriffsbildung klar machen, die das Wesen einer Sache erschöpfen möchte. Wir wollen uns eine Gruppe fester Körper denken, von deren Art und Typus wir uns einen Begriff bilden sollen. Man könnte dann entweder von gewissen äusseren physikalischen Eigenschaften, wie Härte, Elastizität, Spaltbarkeit, Gewicht ausgehen (um nicht gerade das alleräusserlichste: die Farbe zu nennen), oder man könnte versuchen, etwas Tieferes und Wesentlicheres zu erfassen, indem man zur chemischen Analyse schreitet. Im letzteren Fall kann man vielleicht sogar zu einer Vorstellung über die Gruppierung und Lagerung der Atome im Molekül gelangen, und wenn man neuere Theorien über das Wesen der Atome benutzt, kann man noch tiefer an den Quell aller physi-

kalischen Eigenschaften des komplexen Körpers herankommen. Diese tiefere Fassung des Begriffs würde zu einer Ableitbarkeit der physikalischen Eigenschaften und wohl gar letzten Endes zu einer Bestimmbarkeit der Anzahl von Körpern führen können, die einer solchen Gruppe zugehören.

So ist es nun auch mit den konkreten Begriffen Hegels auf den Gebieten des Geistes und der Spekulation. Wenn ein echter konkreter Begriff einmal richtig gefasst ist, so soll er sich von selber in unserem Kopfe in die mannigfaltigen Gestaltungen seiner Spezies und wohl gar bis zu der Anschauung konkreter Einzelgestaltung entwickeln können.

Man kann versuchen, diese kühne moderne Anschauung mit der alten Lehre von den Begriffen und ihrer Anordnung zu Begriffspyramiden zu verbinden. Man muss sich dann erinnern, dass es nicht bloss eine einzige solche Pyramide für ein jedes Gegenstandsgebiet zu geben braucht, sondern dass Variationen im Bau dieser Pyramiden möglich sind. Daraus kann man in schematischer Weise den Schluss ziehen, dass es bei aller Begriffskunst darauf ankommt, eine glückliche Spitzenlage für diese Pyramide ausfindig zu machen. Wenn dies gelinge, wenn einmal die rechte Spitzenauftürmung der Begriffe und Merkmale erreicht sei, dann entwickle sich alles andere Niedere leicht und von selbst. So etwa könnte man sich schematisch das Hegelsche Ideal illustrieren, wenn man durchaus zugleich an den älteren logischen Idealen festhalten wollte.

Allein bei Hegel sieht die Sache doch noch etwas anders aus. Er verbindet seine Lehre vom konkreten Begriff mit seiner Lehre von der Dialektik. Er hat den Begriff nicht bloss als eine Summe von Merkmalen aufgefasst, sondern auch als eine innere (dialektische) Entwicklung der Sache selbst. Das ist eine besondere Ausgestaltung des von uns hier zunächst allgemeiner aufgefassten Prinzips der „konkreten Begriffe“. Beide von uns hier angegebenen Vorstellungsweisen haben wohl einen gewissen Wert, und man tut gut, sie beide neben einander im Auge zu behalten. Wenn man eine dialektische Entwicklung der konkreten Begriffe in speziell Hegelscher Weise anerkennt, so werden manche Begriffe eleganter darstellbar. Man kann dann nämlich bei ihrer Darstellung sich an die Vorgänge im menschlichen Geiste beim Denken dieser Begriffe anlehnen. Manches lässt sich dann leichter und bequemer ausdrücken, wenn dies auch bisweilen wohl auf Kosten der Solidität geschehen sein mag.

Man braucht übrigens nicht zu erwarten, dass ein konkreter Begriff sich zu konkreten Anschauungen von selbst entwickeln würde, wenn er in einen Kopf eingepflanzt würde, der sonst noch nichts gesehen und erfahren hätte. Es braucht sich hier (im dialektischen Spekulieren) nicht um eine wirkliche Apriorität zu handeln, sondern es genügt für uns, anzunehmen, dass sich — unter der Voraussetzung des Gegebenseins vieler chaotischer Einzelerfahrungen — in dem Meere derselben eine klare Strömung bilde, sobald der Ansatz zu einer richtigen konkreten Begriffsbildung gewonnen ist. Nur unter der Voraussetzung eines solchen Gegebenseins vieles Einzelwissens kann dann der Eindruck hervortreten, als entwickelten sich nunmehr, nach dem Gewinn des konkreten Begriffs, manche Gegenstände nahezu von selbst in unserem Geiste. Sie wachsen wie Pflanzen, und wie die Pflanzen Blüten und Samen zeitigen, so zeitigen die konkreten Begriffe ihre Konsequenzen bis in die sinnlichen Materialisationen der Exemplare der Begriffe hinein.

Zur deutlichen Auseinandersetzung dieser Ausführungen, in ihrem Verhältnis zur spekulativen Philosophie des Hegelschen Zeitalters, sei noch gesagt, dass das Denken in konkreten Begriffen von uns natürlich nicht als eine neugewonnene Naturkraft der Vernunft aufgefasst zu werden braucht. Es ist dasselbe vielmehr nur ein Produkt der sorgfältigen Ausbildung des Menschen in den Vorstufen des Wissens über irgendwelche Gegenstände. Zu dieser Vorbereitung des Geistes ist dann zu einem bestimmten Zeitpunkte noch eine eigene Energie hinzugetreten, kraft deren dieser Geist den Sinn der neuen methodologischen Lehre ergriffen hat und ihn selbständig von nun an anzuwenden bestrebt ist.

Eine etwas groteske, aber makroskopische geniale und fruchtbare Bildlichkeit hat sich manchmal in diese Traditionen des spekulativen Denkens eingeschlichen. Das Groteske beruht — besonders bei Hegel — auf dem unbedenklichen Hinausgehen über die den bildlichen Ausdrucksweisen der Sprache ursprünglich inwohnende Determinationskraft.

Auch wo das Streben nach der Gewinnung konkreter Begriffe nicht recht gelungen ist, hat es in jener Zeit den Denkern bisweilen den Dienst geleistet, sie zu einer besonderen Dispositionskunst anzuleiten. Von einer solchen, höchst eigentümlichen Kunst sind die philosophischen Werke Hegels und seiner Schule durchweg beherrscht. Man täuschte sich oft darüber, wieviel an diesen Lei-

stungen lockere, gewandte Kunst und wieviel an ihnen strenge Methodik war.

Ob konkrete Begriffs-Entwicklung und dialektische Methode wirklich das innerste Formgesetz gedanklicher Entwicklungen sind, das kann hier nicht untersucht werden. Sind sie es nicht, so dürfte wohl irgend ein ähnliches oder anderes Formgesetz existieren. Irgendein derartiges Gesetz sollte es jedenfalls nach unserer Meinung geben, dass das psychologisch Lebendige, den wirklichen Vorgang, erfassen könnte oder wenigstens in einer gewissen Idealisierung und Typisierung eine brauchbare Schablone desselben bieten würde. Die Geisteswissenschaft hat die Aufgabe, die sich ihr hier stellt, bisher nicht zu lösen vermocht. Oft wird die Existenz dieser Aufgabe in den gangbaren Büchern verschwiegen oder ignoriert. Wäre diese Aufgabe gelöst, so dürften wir erwarten, dass auch auf Dispositionskunst und Rhetorik von dieser Lösung aus irgendein Licht fallen könnte. Das Hegelsche Zeitalter glaubte die Lösung zu besitzen. Als einem Vorbilde, oder einer einstweiligen Marke für das Gesuchte dürfen wir ihren Erfindungen Beachtung schenken. Je mehr man verstehen lernt, welche berechtigten Aufgaben grosse Denker der Vergangenheit zu lösen versucht haben, um so ehrlicher wird man in der Erhaltung und Bewunderung ihrer Entwürfe verfahren können.

Die stärkste Anwendung, die Hegel in seiner Ästhetik von den entwickelten methodischen Gesichtspunkten gemacht hat, gilt dem Problem des Gefühls in den Kunstwirkungen. Hegel verwirft alle Erklärungen der Kunst aus vorgeblichen Zwecken einer Gefühlswirkung. Er tut recht daran. Das Gefühl ist bestenfalls eine sichtbare Hülle für unsichtbare Gedanken und Vorstellungen. Statt von sichtbar und unsichtbar, könnte man hier auch von bewusst und unbewusst sprechen. Dass ein Kunstwerk in uns irgendein Gefühl erregen solle oder könne, daraus lässt sich höchstens ein abstrakt-formeller Begriff von Kunst gewinnen. Die konkrete Ansicht muss sich den Ideen zuwenden, welche dahinter stehen.

Hegel drückt sich selbst folgendermassen darüber aus, wobei man nun, dem heutigen Sprachgebrauche gemäss, statt des Wortes Empfindung das Wort Gefühl einzusetzen hätte (I p. 44): „Die Empfindung ist als solche eine durchaus leere Form der subjektiven Affektion. Zwar kann diese Form teils in sich selbst mannigfach sein, wie Hoffnung, Schmerz, Freude, Vergnügen, teils in dieser Verschiedenheit verschiedenen Inhalt besitzen, wie es denn Rechts-

gefühl, sittliches Gefühl, erhabenes religiöses Gefühl u. s. f. gibt. Aber dadurch, dass solcher Inhalt in unterschiedenen Formen des Gefühls vorhanden ist, kommt noch seine wesentliche und bestimmte Natur nicht zum Vorschein, sondern bleibt eine bloss subjektive Affektion meiner (scil: Person) — „in welcher die konkrete (!) Sache, als in den abstraktesten (!) Kreis zusammengezogen, verschwindet (!). Deshalb bleibt die Untersuchung der Empfindung, welche die Kunst erregt oder erregen soll, ganz im Unbestimmten stehn und ist eine Betrachtung, welche gerade vom eigentlichen Inhalt und dessen konkretem (!) Wesen und Begriff abstrahiert. Denn die Reflexion auf die Empfindung begnügt sich mit der Beobachtung der subjektiven Affektion... statt sich in die Sache, das Kunstwerk zu versenken und zu vertiefen und darüber die blossе Subjektivität und deren Zustände fahren zu lassen. — Bei der Empfindung jedoch ist gerade diese inhaltlose Subjektivität nicht nur erhalten sondern die Hauptsache, und darum fühlen die Menschen so gern. Deshalb wird aber auch solche Betrachtung ihrer Unbestimmtheit und Leerheit wegen langweilig und durch die Aufmerksamkeit auf die kleinen subjektiven Besonderheiten widrig.“

Das Zeitalter der symbolischen Kunst.

Der Menscheng Geist bemühte sich im Laufe seiner Geschichte, sich eine Weltanschauung zu bilden. Wir können diesen Prozess während der letzten etwa 5 Jahrtausende verfolgen, in welche das Licht der Geschichte noch zurückzuleuchten vermag. Ob und wie weit die menschliche Vernunft das Geheimnis der Welt und ihres tiefsten Daseinsgrundes überhaupt zu durchdringen vermag, das mag heute unsicherer denn je erscheinen. Je weiter die Wissenschaft vordringt, um so mehr sieht sie das Unerforschliche und steht in Ehrfurcht vor ihm still. Allein diese Mässigung ist ein spätes Produkt der Erfahrungen und Versuche, die zuvor gemacht worden sind.

Die metaphysischen Hoffnungen und Bestrebungen der Menschheit wären zu verfolgen von der Zeit des alten Babylon und Persiens, Indiens und Ägyptens bis in die Geschichte des Christentums und der modernen Philosophie hinein. Drei Gebiete des geistigen Lebens der Menschheit gibt es, auf denen die Hoffnungen und Bestrebungen des Weltanschauungs-Suchens zum Ausdruck

kommen: das Gebiet der Religion, das Gebiet der Philosophie (oder der Wissenschaft überhaupt) und das Gebiet der Kunst.

In diesem Suchen spielt eine besonders entscheidende Rolle das Problem des Geistigen selbst oder deutlicher gesagt: das Problem der Seele oder des Bewusstseins. Es war gewiss nichts Leichtes für das beginnende Denken der Menschheit, sich darüber klar zu werden, dass das grösste Rätsel der Welt im denkenden Geiste selber enthalten sei. Es liegt dem anfangenden Denken viel näher, nach den Sternen zu greifen oder nach der festen Materie des Erdbodens, auf dem wir stehen, als dass das Denken in sich selbst hineinblicken mochte. Es ist sogar zunächst nützlicher und heilsamer, weil es einfacher ist, über äussere Gegenstände, anstatt über sich selbst, nachzudenken. Dennoch musste es einmal auch zur Erkenntnis des Geistigen kommen.

Das Erste nun, was vollbracht werden musste, war die Trennung und Gegenüberstellung des Geistigen und des Materiellen. Uns ist heute diese Gegenüberstellung ganz und gar geläufig, und es scheint uns noch verhältnismässig wenig mit ihr gewonnen zu sein. Für die ältere Geschichte der Menschheit aber war dies schon viel, und wir können diese Geschichte nur verstehen, wenn wir ihre urgeschichtlichen und zaghaften ersten Bemühungen um dieses Problem mit geduldigem Ernst uns vergegenwärtigen.

Gott ist ein Geist, lehrt die Bibel. In diesem Satze konzentriert sich der Gewinn eines ersten Gipfels in jener geistigen Arbeit der Menschheit. Aber wie ist dieser Satz zu verstehen, und was gingen ihm für andere Ansichten voran?

Die Juden und Christen verstanden diesen Satz so, dass dieser persönliche Geist, den wir Gott nennen, die Welt erschaffen habe, dass dieser Geist also unabhängig von der Materie, ja weit über sie erhaben sei.

Diese Ansicht war in früheren Zeitaltern der Menschheit durchaus nicht herrschend gewesen. Es ist zwar anzunehmen, dass selbst die wildesten Wilden, die niedersten Naturvölker, sich ihre Götter und Dämonen stets beseelt denken; aber in welchem Verhältnis steht dies seelische Prinzip zum materiellen?, das ist die Frage. Ist das Seelische selbst aus der Materie hervorgegangen? Ist also die Gottheit ein Erzeugnis von Zeit und Raum? Ein Erzeugnis kosmischer Vorgänge? Oder ist sie an die Materie gebunden, wie der Dämon an den Fetisch?

Seit die Menschen anfangen, sich das Dasein von etwas Göttlichem zu denken, musste es also von grosser Bedeutung für die Ausgestaltung ihrer gesamten geistigen Kultur werden, in welcher Art sie sich eine Beziehung oder einen Zusammenhang des Göttlichen mit dem Irdischen dachten; damit parallel ging das Problem, wie sie sich das Verhältnis des Geistigen zum Leiblichen dachten. Nun meinte Hegel, dass von dem Augenblicke an, als die Menschen einen radikalen Gegensatz zwischen Göttlichem und Irdischem empfanden, das Zeitalter für eine grosse Kunst ansehen konnte. Denn ihre Phantasie musste sich nun damit abmühen, den Gegensatz zu überbrücken. Dies kann z. B. in der Weise geschehen, dass man irdische Erscheinungen zu Symbolen des Göttlichen macht.

Die Perser.

Wenn es vor dieser Zeit auch schon religiöse Weltanschauungen primitiverer Art gegeben hat, so würden dieselben nach Hegel, weniger dazu befähigt gewesen sein, zum künstlerischen Gestalten hinzuleiten. Hegel glaubt einen solchen Urzustand bei den Persern zu finden. Die Perser nämlich glaubten — so stellt er es dar — an etwas Göttliches im echten tiefen Sinne, aber sie vermischten es noch in ganz naiver Weise mit dem Irdischen; ihr Geist fasste noch nicht den Gedanken eines abstrakten und prinzipiellen Gegensatzes zwischen seelenlosen Naturerscheinungen und geistigem bewussten Götterdasein. Das Licht z. B. war ihnen soviel als das Göttliche selbst. Es war ihnen nicht etwa bloss eine Einkleidung des Göttlichen. Sondern Licht und Finsternis waren ihnen die beiden alles beherrschenden Weltmächte. Sie setzten den Begriff des physischen Lichtes mit dem der seelischen Reinheit ganz und gar gleich. Eine mystische Identität nannte dies Hegel. Der Gottesdienst der Perser besteht darin, dass sie dem Lichte zum Siege zu verhelfen suchen und dass sie an seiner wirklichen Ausbreitung sowohl im seelischen Innern (Wahrheitsliebe) als in der äusseren Natur mitarbeiten wollen.

Die indische Kunst.

Im indischen Volke finden wir nach Hegel bereits eine philosophisch fortgeschrittenere Auffassung, und damit sei zum ersten Mal in der Weltgeschichte die Möglichkeit einer religiösen Kunst

im tiefen, wahren Sinne des Wortes gegeben. Sehen wir uns nun an, welche Beziehungen die Inder zwischen ihrem Brahma und der irdischen und menschlichen Welt annehmen.

1) Das göttliche Brahma ist über alles, selbst über das menschliche Bewusstsein, so erhaben, dass es nur in der Ekstase begriffen und berührt werden kann, also unter Auslöschung des vernünftigen menschlichen Wachbewusstseins. Da dieser Zustand weder für echtes künstlerisches Konzipieren noch als Objekt für eine künstlerische Verherrlichung geeignet ist, so beschäftigt sich die indische Kunst nur gern mit der Schilderung des *W e g e s* zu diesem Ziel, zum Ziel der ekstatischen Versenkung.

2) Im Gegensatz zu solcher Auffassung des Brahma kommt es freilich bei den Indern auch vor, dass ein Affe oder eine Kuh als Gottheit verehrt wird. Auch gibt es einzelne menschliche indische Familien, von denen der Inder glaubt, dass in ihnen das Göttliche unbedingt und absolut gegenwärtig sei. Solche Züge lassen sich zwar zum Teil aus Religionsmischungen erklären oder als Entwertung der echten philosophischen Brahma-Religion auffassen. Hegel aber unternimmt es, diese Züge als zusammengehalten durch einen einzigen Geist oder Geisteszustand zu erklären, so dass sie alle miteinander als Konsequenzen einer einzigen bestimmten philosophischen Stufe erscheinen. Wir können einräumen, dass die eine Betrachtungsweise die andere nicht ausschliesst.

3) In fast allen indischen Kunstdarstellungen herrscht die Masslosigkeit der Formen, des Raumes und der Zahl. Da z. B. das schlichte Ei den künftigen Vogel einschliesst, so kann die Phantasie der Inder, von dieser kleinen Erfahrungstatsache ausgehend, zu der Vorstellung eines Welteneies gelangen. Das Weltei soll in einer dem Vogelei ähnlichen Weise das allgemeine Leben aller Dinge einhüllen. So heisst es: Brahma, der zeugende Gott, bringt ratlos ein Schöpfungsjahr darin zu, bis durch seinen blossen Gedanken die Hälften des Eies auseinanderfallen.

Brahma wird mit vier Köpfen und vier Händen abgebildet. Durch solche verschwenderische Übertreibung der Formen soll die Weite des Begriffsinhalts und ein Ausdruck der ungeheuren Macht des Brahma erreicht werden. In Farbe sind diese Gestalten oft rot, was auf die Sonne hindeutet. Denn diese Götter tragen immer zugleich allgemeine Naturbedeutungen in sich, welche in ihnen personifiziert werden. Der zweithöchste Gott der indischen

Dreierheit ist Vischnu, der erhaltende Gott; (Brahma ist der erzeugende); der dritte Gott ist Siyas, der zerstörende.

Einer der hauptsächlichsten Gegenstände der indischen Phantasie und Kunst ist das Entstehen der Götter und der Welt, die Theogonie und Kosmogonie. Hierbei wird vieles in der sinnlichen Vorstellung des geschlechtlichen Zeugens ausgedrückt und vergegenwärtigt; das ist schon an sich charakteristisch genug sowohl durch die Art von Symbolik, die darin liegt, als auch wegen der völligen Gleichgültigkeit gegen die Gefühle der zurückhaltenden Scheu vor dem Sexuellen. Auch hier ist überdies wiederum die Masslosigkeit der Phantasie und der dabei genannten Zahlen zu beachten. Als ein Beispiel diene die Geschichte von der Herabkunft der Ganga, die in dem Epos Ramayana erzählt wird. Ganga ist die göttliche Personifikation des Stromes Ganges. Wie der Strom zuerst aus dem Gebirge in die Ebene herabgestürzt ist, das wird auf folgende Weise erzählt: Sagaras hatte von seiner zweiten Frau 60.000 Söhne, die in einem Kürbis zur Welt kamen. Sie wurden in Krügen mit geläuterter Butter zu starken Männern aufgezogen. Eines Tages wollte Sagaras ein Ross opfern. Vischnu, der zweithöchste der Götter, entreisst es ihm in Schlangengestalt. Da sendet Sagaras seine 60.000 Söhne aus, damit sie ihm sein Ross von Vischnu zurückholen. Als sie nach grossen Mühseligkeiten und vielem Suchen ihm nahen, verbrannte Vischnus Hauch sie zu Asche. Nach langer Zeit zieht alsdann Ansuman der Strahlende, ein Enkel des Sagaras aus, um jene 60.000, die seine Oheime waren, und zugleich auch das alte Opferpferd zu suchen und wiederzufinden. Er findet auch wirklich das Ross und auch den Aschenhaufen der 60.000 Oheime. Der Vogelkönig Garudas verkündet ihm, wenn nicht der Strom der heiligen Ganga vom Himmel herab über den Aschenhaufen fliesse, so würden seine Verwandten nicht ins Leben zurückkehren. Da unterzieht sich der wackere Ansuman 32.000 Jahre lang auf dem Gipfel eines Berges den strengsten Büssungen. Es ist vergebens. Auch die 30.000-jährigen Büssungen und Kasteiungen seines Sohnes wollen nichts helfen. Erst dem Enkel des Ansuman gelingt das grosse Werk nach 10.000-jähriger Büssung. Nun steigt die Ganga herab; damit sie jedoch nicht die Erde zertrümmere, hält jetzt Sivas, der Zerstörende, die dritthöchste Gottheit, sein Haupt unter. In den Locken dieses Gottes erläuft sich das Wasser der Ganga. Wiederum sind neue Büssungen erforderlich, um die Ganga aus

diesem Becken zum Weiterströmen zu befreien. Endlich ergießt sie sich in die Ebene, und ein Zweig dieses Stromes wird über den Aschenhaufen der 60.000 hingeleitet, die nun zum Himmel aufsteigen.

Hiermit im Zusammenhang wird die Geschichte der Uma erzählt, der Schwester der Ganga. Sie ist besonders wegen der krassen geschlechtlichen Zeugungsvorstellungen merkwürdig. Uma ward an einen Gott vermählt, der mit Sivas, dem zerstörenden Gotte identisch ist, obwohl er einen anderen Namen trägt. Aus dieser Ehe entstanden wilde unfruchtbare Gebirge. Das geschah so. Hundert Jahre lang lag Sivas mit Uma in ehelicher Umarmung, ohne Unterbrechung. Die andern Götter, erschreckt über Sivas Zeugungsmacht und voll Angst vor dem zu gebärenden Kinde, bitten ihn, er möge seine Kraft der Erde zuwenden. Sivas gibt diesen Bitten Gehör, lässt vom Zeugen ab, um nicht das Weltall zu zerstören, und schleudert seinen Samen auf die Erde. Daraus entsteht unter Feuerserscheinungen der weisse Berg, der Indien von der Tartarei trennt. Uma aber gerät in Zorn und Wut.

4) In den indischen Gedichten stossen Begebenheiten und Verhältnisse, die dem Boden der Wirklichkeit angehört haben können, bisweilen auf eine verwirrende Art mit allgemeinen Spekulationen und nebelhaften Traumwelten zusammen. Dies findet sich in den Epen; es findet sich beispielsweise auch in dem Märchendrama Sakuntala. Anfangs haben wir die zarteste duftigste Liebeswelt vor uns, in welcher alles in menschlicher Weise seinen natürlichen Gang geht; dann aber werden wir plötzlich aus dieser konkreten Wirklichkeit entrückt und in die Wolken in Indras Himmel hineingehoben. Alles erscheint nun verändert; allgemeine Begriffe und Bedeutungen des Naturlebens treten jetzt hervor und es wird deutlich, dass durch strenge Büssungen dem Menschen Macht über die Naturgötter zu Teil werden kann.

Um auf Grund dieser von ihm herangezogenen Materialien die indische Weltanschauung und Kunst nun philosophisch allgemein und bestimmt zu charakterisieren, d. h. um den allgemeinen Geist der Menschheit von damals zu kennzeichnen, sagt Hegel folgendes. Die Stufe dieses Kunstgeistes sei die einer „phantastischen Symbolik“. Hiermit soll gesagt sein: Der metaphysische Weltgrund, also etwa die Götter, welche die Welt erschaffen haben und in ihr herrschen, können nicht als gleichartig mit derjenigen Wirklichkeit gedacht werden, in der wir leben. Dies ist erkannt worden.

Man glaubte an etwas Metaphysisches, und man trennte Metaphysisches und Irdisches. Die Perser hatten noch beides für gleichartig dem Wesen oder der Substanz nach angesehen. Nachdem der Menscheng Geist nun im Volke Indiens diesen Gegensatz auszudenken sich erkühnt hatte, musste er aber doch wieder daran gehen, irgendwelche Beziehungen zwischen dem Entgegengesetzten herzustellen. Das sei nun ebenfalls in Indien geschehen. Solche Beziehungen können als real, d. h. als wirklich vorhanden, angenommen werden; oder sie müssen zum wenigstens in den Gedankenformen angenommen werden, durch die die Menschen die Vorstellungen von Göttern in sich hervorbringen.

Denn wie anders können wir uns das Metaphysische vorstellen als mit Hilfe sinnlicher Bilder? Eine besonders geeignete Form dieses subjektiv-geistigen Verbindens und In-Beziehung-Setzens ist nun die Symbolik. Aus dem Geiste und Prinzip einer solchen Symbolik ward die höhere Kunst aller ältesten Kulturvölker geboren. Hegels Worte lauten darüber so: Wir haben „die Scheidung der bisher vereinigten Seiten vor uns“ und damit zugleich das Drängen und den Versuch, den „hervorgekommenen Bruch durch Ineinanderhaltung des Getrennten auf phantasievolle Weise wieder zu heilen.“

Die indische Kunstsymbolik hält Hegel noch nicht für eine reine, klare und besonnene Symbolik, welche weiss, was sie will. Solche klare und besonnene Symbolik treffen wir erst bei späteren Völkern. Darum heisst die indische Symbolik bei Hegel „phantastische“ Symbolik. Er findet, es seien hier die „Gestaltungen einer gärenden Phantasie“ dargeboten. Sowohl das Scheiden als das Verknüpfen der beiden Seiten sei noch „verworrener Art“. Dieses Versuchen und Drängen sei ein „Tumel“; eben daher rührten die Gewaltsamkeiten und Masslosigkeiten dieser Kunst. Damit die einzelne, sonst alltäglich bekannte Sinnengestalt etwas Metaphysisches ausdrücken könne, werde sie „ins Kolossale, Groteske wild auseinandergezerrt“. Mit diesem Suchen und dieser Haltung des indischen Geistes sei es in Zusammenhang zu bringen, dass die Inder keine Geschichtsschreibung gehabt haben. Sie haben sich „zu einer historischen Auffassung der Persönlichkeiten und Begebenheiten unfähig erwiesen. Denn zur geschichtlichen Betrachtung gehört die Nüchternheit, das Geschehene für sich in seiner wirklichen Gestalt, seinen empirischen Vermittelungen, Gründen, Zwecken und Ursachen aufzunehmen und zu verstehen. Dieser prosaischen

Besonnenheit widerstrebt ihr Drang, alles und jedes auf das schlechthin Absolute und Göttliche zurückzuführen und in dem Gewöhnlichsten und Sinnlichsten eine durch die Phantasie erschaffene Gegenart und Wirklichkeit der Götter vor sich zu haben.“

Ägyptischer Kunstgeist.

Sobald sich im Laufe der Entwicklung der Völker das metaphysische Denken und Ahnen zu etwas grösserer Klarheit entwickelt, wird auch das künstlerische Gestalten etwas klarer. Dann wird die Stufe der phantastischen Symbolik verlassen und die Stufe der eigentlichen Symbolik erreicht. Alle Völker, welche überhaupt weiter vorzuschreiten bestimmt waren, mussten durch diese Stufe der geistigen Entwicklung hindurchgehen. Daher dürften sich wohl in der Kunst aller Völker Dokumente dieser nun zu beschreibenden eigentlichen Symbolik finden lassen. Hegel führt solche Beispiele auch aus der griechischen Mythologie und Kunst an. Das Hauptvolk aber, in dem wir diese Kunstform der eigentlichen Symbolik aufs Eindrucksvollste und Umfassendste angewendet finden, seien die Ägypter.

Folgende Beispiele für den Charakter der ägyptischen Kunst gibt Hegel.

1) Die Zahlen 7 und 12 kommen häufig in der ägyptischen Baukunst vor. Zwölf Stufen, sieben Säulen sind symbolisch. 7 ist die Zahl der Planeten und zwölf ist die Zahl der Monate im Jahr; auch ist 12 die Zahl der Füsse, um die das Wasser des Nils steigen muss, um fruchtbar zu sein.

2) Bestimmte seltsame und verwickelte Raumformen, wie die Gänge eines Labyrinths stellen den Lauf der Planeten dar. Auch die Tänze in der Urzeit der Kulturvölker, wo sie auch vorkommen mögen, sei es bei den Ägyptern oder anderswo, haben oft den geheimen Sinn, die Bewegungen der grossen Himmelskörper symbolisch nachzubilden.

Die Betrachtung der Architektur des Labyrinths lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass die Ägypter sowohl eine überirdische als eine unterirdische Baukunst haben. Oft stehen überirdische Bauwerke, namentlich die Pyramiden, über den unterirdischen, den Labyrinth oder andern prächtigen weitläufigen Aushöhlungen, über Gemächern, die mit Hieroglyphen bedeckt und bei denen im Innern alles aufs sorgfältigste ausgearbeitet ist. Die Pyramiden

sind Königsgräber; Hegel erwägt, ob sie wohl auch Gräber für heilige Tiere, wie Apisstiere, Katzen oder Ibisse sein mögen. Wenn sie auch nur Königsgräber wären, so sei doch anzunehmen, dass sie etwas Religiös-Heiliges umschliessen, dass sie also eine metaphysische Bedeutung haben. Denn nur um ihrer irdischen Majestät willen hätten die Könige wohl nicht darauf verfallen können, sich so ungeheure Grabdenkmäler zu setzen. Daher schliesst Hegel: Die Pyramiden sind ungeheure Kristalle, welche ein Inneres, ein „Reich des Todes und des Unsichtbaren“ umschliessen. Für dies Innere sind sie da; dies Innere, zunächst nur: ein einbalsamierter Leichnam, repräsentiert das Geheimnis, auf das es dem Menschengeist ankommt. Dies geheimnisvolle Innere steht im Gegensatz zur äusseren Kristallform. So stellen uns die Pyramiden das einfache Bild der symbolischen Kunst selber vor Augen. Die äussere umhüllende Form steht noch fremdartig dem verborgenen Inhalt gegenüber. Es ist nur ein Verhältnis des Entrücktseins jenes Innern von unmittelbarem Dasein, was durch diese Kunst ausgedrückt werde.

3) Die Ägypter benutzen die Tiergestalten in symbolischer Weise. Herodot erzählt (Hegel 73), er habe den Vogel Phönix in Abbildungen in Ägypten gesehen. Von diesem Vogel wurde geglaubt, er verbrenne sich selber und gehe verjüngt aus dem Flammentode und der Asche wieder hervor.

Die Ägypter verehrten in dem Stier, den Katzen und mehreren anderen Tieren ein göttliches Dasein. Aus welcher primitiven Psychologie und aus welchem Aberglauben auch die Tierverehrung entstanden sein mag, was auch darüber seither und künftig noch gelehrt werden mag, Hegel jedenfalls dürfte auch seinerseits in dem Recht behalten, was er in diesem Zusammenhange über die Tierverehrung gesagt hat.

Hegel sagt nämlich zunächst in allgemeiner Weise, dass in der Tiergestalt etwas Geheimnisreiches empfunden werden kann, sobald man den Sinn darauf richtet, dass in der Tiergestalt etwas Inneres-Lebendiges steckt, das als Leben die höhere Macht ist, welche die äussere Erscheinungsform beherrscht. Dabei weiss und empfindet jedermann, dass diese Tierseele von der menschlichen Seele sehr verschieden ist; sie bleibt insofern etwas Unverstandenes. Legen es nun äussere Anlässe der religiösen oder abergläubischen Überlieferung nahe, in bestimmten Tieren die Anwesenheit eines Gottes anzunehmen, so wird es möglich sein,

dass das Volk an diese primitive Unsicherheit gegenüber der Tierseele seine höhere religiösen Vorstellungen anknüpft. Von hier aus eröffnet sich uns ein gewisses Verständnis dafür, dass eine tiefsinnig symbolisierende Phantasie sich auch der Tierverehrung in der ägyptischen Kunst gern bedient hat.

Besonders ist hervorzuheben, dass ein symbolischer Sinn darin gelegen haben muss, dass bei den bildlichen Darstellungen der Vorgänge des Einbalsamierens die dabei auftretenden Personen mit Tiermasken bekleidet sind. Die Person z. B. welchen den Leichnam aufschneidet, oder die, welche die Eingeweide herausnimmt, hat eine Tiermaske vor dem Gesicht.

Oft wird die menschliche Figur mit der Tiergestalt vermischt dargestellt. Figuren mit Löwenköpfen und mit Sperberköpfen kommen vor. Bei den Amnonsköpfen sind die Hörner vom Stiere her geblieben. Am berühmtesten sind die Sphinx: Tierleiber mit einem Menschenhaupt. Sie sind zu hunderten in Reihen aufgestellt worden, aus dem härtesten Gestein hergestellt, die Oberfläche ist poliert worden; die Grösse der Löwenklauen allein erreicht die Höhe eines Mannes.

4) Besonders merkwürdig sind die kolossalen Memnonen, die sogenannten Memnonssäulen, Figuren, welche bewegungslos, die Arme an den Leib geschlossen, die Füße dicht aneinander, starr, steif und unlebendig der Sonne entgegengestellt sind, um von ihr den Strahl zu erwarten, der sie berühre und tönen mache. Herodot hat erzählt, dass die Memnonen beim Sonnenaufgang einen Klang von sich gäben. Die neuzeitliche Wissenschaft hat diese Angabe zunächst in Zweifel gezogen, bis sie von europäischen Reisenden bestätigt worden ist. Vielleicht lässt sich die Erscheinung so erklären, dass, wie es Mineralien gibt, welche im Wasser knistern, so der Ton jener Steinbilder von dem Tau und der Morgenkühle und den sodann darauf fallenden Sonnenstrahlen herrührt, in sofern dadurch kleine Risse entstehen, die wieder verschwinden. — Alle diese Details gebe ich, wo ich nicht das Gegenteil eigens hervorhebe, mit genauer Anlehnung an den Hegelschen Text wieder.

Unter den Symbolen der ägyptischen Kunst finden wir einige, die bewusst als Symbole benutzt werden. Dann weiss der denkende Künstler, dass der Sinn seines Werkes auf etwas anderes geht als das, was das Gebilde seines Werkes äusserlich darstellt, und er weiss auch, warum ein Symbol brauchbar ist und worin es mit dem

Tiefern, das es andeuten soll, übereinstimmt. Von solcher Art ist die Zahlensymbolik: 7 Stufen, 12 Säulen. Dasselbe gilt auch noch von der Darstellung der Planetenbahnen durch Labyrinth. Aber in ihren weiteren Bildungen, sowohl in der Architektur, als in der Tierversierung, in der Tierdarstellung, in der Erfindung von Mischgestalten (Sphinx), in den tönenden Memnonssäulen — in allem dem scheint die Symbolik keine ganz bewusste gewesen zu sein. Vielleicht würde ein Ägyptologe, wenn ihm das Material schriftlicher Überlieferungen reichlicher zuflösse, als es ihm zufließt, uns mancherlei von den krausen, abergläubischen Gedanken mitteilen können, mit denen die Phantasie des alten ägyptischen Volkes diese religiös-künstlerischen Gebilde umwoben hat. Manche Hegelsche Bemerkung wird dann als veraltet und überlebt hingestellt werden. Vielleicht aber würde auch dann Hegel in seiner Weise Recht behalten, wobei man es dann allerdings auf das Ganze des ägyptischen Geisteszustandes und nicht auf das präzisere Wissen dieser oder jener theologischen Gruppe in den alten Zeiten absehen muss. Hegel will uns sagen, dass der bildende ägyptische Geist darin stehen und stecken geblieben sei, ein Rätsel als Rätsel hinzustellen, ohne es zu lösen. Dies Rätsel ist das Rätsel der Welt. Der ägyptische Geist ist zur Ahnung des Absoluten durchgedrungen, das der Sinnenwelt gegenüber steht. Und nun stammelt er ängstlich und phantasie reich darin in Symbolen, klarer zwar das Verhältnis fassend, als die Inder es fassten, aber nicht so klar, als die Juden, Griechen und Christen es fassten.

In diesem Sinne charakterisiert Hegel die Kunst der Ägypter als *unbewusste und eigentliche Symbolik*. Unbewusst war auch die Symbolik der Indier; aber jene war nicht eigentliche Symbolik, sondern hiess bei Hegel phantastische Symbolik.

„Ägypten ist das Land des Symbols, das sich die geistige Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes stellte, ohne zu der Entzifferung hinzugelangen.“ (Hier vergegenwärtige man sich zu dem Worte „Aufgabe der Selbstentzifferung des Geistes“ das, was früher von uns ausgeführt worden ist, dass Hegels metaphysische Weltansicht das Absolute dem Geiste gleichsetzt.) „Die Aufgaben bleiben ungelöst, und die Lösung, die wir geben können, besteht deshalb auch nur darin, die Rätsel der ägyptischen Kunst und ihrer symbolischen Werke als diese von den Ägyptern selbst unentzifferte Aufgabe aufzufassen.“ „Ihre Kunstwerke... bleiben geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt, weil hier der Geist noch

sein eigenes Leben nicht wahrhaft gefunden hat und noch die klare und helle Sprache des Geistes nicht zu reden versteht. In dem... Drange, in so lautloser Weise dies Ringen selber sich durch die Kunst zur Anschauung zu bringen ist Ägypten charakterisiert.“

Wir können mit Hegel, die Charakteristik und Deutung noch auf einen spezielleren Punkt zuspitzen. Wenn man die Symbolik der Ägypter eine bestimmtere und eigentlichere nennen darf als die der Inder, so müssen wohl die Ägypter schon irgend eine ganz bestimmte Beziehung zwischen dem Irdischen und dem Göttlichen herausgefunden haben als ältere Völker, eine Beziehung aus der sich eine künstlerische Symbolsprache entwickeln konnte. Hier weist nun Hegel auf die Bedeutung des Todes in der ägyptischen Phantasie und Kunst hin. Welches auch der Grund der Welt sein mag, das Geheimnis des Todes hat sicherlich eine nahe Beziehung zu demselben. Dies ist der konzentrierende Gedanke. Ein für Ägyptens Phantasie und Kunst charakteristisches Symbol sei daher besonders die Sage vom Vogel Phönix, der sich selbst zur Asche verbrennt und verjüngt aus dem Flammentode wieder hervorgeht. Doch dies sei keineswegs das einzige Beispiel für die Beschäftigung der Ägypter mit dem Problem des Todes. Die Völker der Erde scheinen von einem bestimmten Zeitpunkt an es zu wissen, dass der Tod des Natürlichen und Sinnlichen ein notwendiges Glied im Leben des Absoluten sein müsse. Dies kann nun in mannigfacher Weise genommen werden. (Die Hegelsche Philosophie glaubt ja an eine Dialektik des Absoluten, Göttlichen selbst; zu dieser Dialektik steht bei ihm die Dialektik alles Lebenden und Natürlichen in einer gewissen Parallele). „Deshalb bildet jene allgemeine Dialektik des Lebens, sagt Hegel, das Entstehen, Wachsen, Untergehen und Wiederhervorgehen aus dem Tode... den gemässen Inhalt für die eigentlich symbolische Form, weil sich fast in allen Gebieten des natürlichen und geistigen Lebens Erscheinungen finden, welche diesen Prozess zum Grunde ihrer Existenz haben.“ Eine symbolische Hinweisung von dem Äusseren auf das Tiefere ist also hierin leicht und ergibt sich beinahe von selbst. Dies führt daher zur Eigentlichkeit der Symbolik.

„Es entstehen die Pflanzen aus ihrem Samen, sie keimen, wachsen, blühen, bringen Frucht; die Frucht verdirbt und bringt wieder neuen Samen. Die Sonne in ähnlicher Weise steht im Winter niedrig, im Frühling steigt sie hoch hinauf, bis sie im Sommer ihren Scheitelpunkt erreicht und nun ihren grössten Segen

spendet oder ihre Verderblichkeit ausübt, dann aber wieder hinabsinkt. Auch die verschiedenen Lebensalter, die Kindheit, Jugend, das Mannes- und Greisenalter stellen denselben allgemeinen Prozess dar.“ In Ägypten kommt noch das Steigen und Sinken des Nils hinzu. Bei diesen Möglichkeiten, die sich so für eine symbolisierende Phantasie bieten und von ihr benutzt werden, haben wir es nicht mehr mit einer phantastischen Symbolik, sondern mit einer eigentlichen zu tun. Denn es tritt „eine bedachtsame Wahl“ ein und der „restlose Taumel beruhigt sich zu einer verständigeren Besonnenheit.“

Die Juden.

Die Kunst der Juden, die zwar nicht in Bildwerken aber in den Psalmen und anderen Schriftwerken des Alten Testaments vor uns steht, zeigt wieder einen völlig andern Geist. Hegel charakterisiert sie mit dem Ausdrucke: „Symbolik der Erhabenheit.“

Es ist nicht zweckmässig, an dieser Stelle allzutief sich in die Schwierigkeiten einzulassen, ob wohl die Stufe des jüdischen Geistes eine höhere sei als die des ägyptischen, und ob sie eine niedere sei als die des griechischen Geistes. Denn in dieser Hinsicht ist die geistesgeschichtliche Konstruktion Hegels von zweifelhafter Zuverlässigkeit. Nehmen wir dagegen die Charakteristik des jüdischen Kunstgeistes für sich allein und in ihrem Zusammenhange mit der jüdischen metaphysischen Weltanschauung, wie sie Hegel schildert, so ist das Bild, das wir erhalten ein glänzendes und überrascht durch die Tiefe der Hegelschen Betrachtungsweise.

Nach Hegel musste irgend wann einmal diejenige Stufe des metaphysischen Denkens erreicht und durchschritten werden, in der man sich das Grundgeheimnis der Welt (das Absolute) in der Gestalt einer geistigen, aber ganz transzendenten Gottheit dachte. Alles was es auf Erden gibt, dient teils zur Verklärung dieser Gottheit — als ihr „Kleid“ — teils muss es durch seine eigene Nichtigkeit und Vergänglichkeit den Gegensatz verstärken und betonen, in dem das Irdische zum Göttlichen steht. Dies ist die metaphysische Weltansicht, zu der die Juden gelangt und auf der sie stehen geblieben sind, es ist der Geisteszustand, den sie festgehalten haben. Der Gegensatz zwischen Irdischem und Göttlichem ist auf Schärfste gespannt, schärfer als in späterer Zeit, und das Irdische erscheint jetzt fast als zu bedeutungslos, als dass es auch nur als ein eigentliches Symbol des Göttlichen verwendbar wäre. Zwar

finden sich auch zerstreute Züge dieser und noch mancher anderen Art; aber auf das Wesentliche, das Vorherrschende kommt es an; dies allein sucht Hegel herauszustellen.

Es heisst zwar, sagt Hegel „Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde“. Dieser Gedanke hätte zu einer symbolisierenden oder irgendwie parallelisierenden Auffassung führen können. Es war aber nur dem griechischen Kunstgeist vorbehalten, diesem Gedanken energisch zu folgen. Bei den Juden dagegen hiess es gar bald: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis machen.“

Es ergibt sich also für die Geistesstufe des Judentums die folgende Charakteristik: das Absolute ist erhaben; es ist sogar so erhaben, dass es jeden Vergleich, jede Symbolik verschmäh. Nun aber findet sich das Eigentümliche, dass die Betonung dieser Negativität selbst zu einer Art künstlerischer Sprache werden kann, und diese Kunstform heisst dann: die Symbolik der Erhabenheit. (Es ist ein tiefer und wahrer Zug in der Hegelschen Philosophie, der dem Gesamtgeist seiner Dialektik entspringt, dass eine Sache verleugnet werden und doch in der Verleugnung selbst auf eine geheime und unerwartete Art weiterbestehen kann.)

Schon Kant — und vor Kant schon noch andere Denker — hatten das Gefühl des Erhabenen so erklärt, dass es auf einer Unangemessenheit beruhe. Der Hauptfall von solcher Unangemessenheit ist nun nach Hegel der: Gott ist durch nichts Weltliches und Endliches seinem positiven Wesen nach ausdrückbar. (I, p. 479.) Demnach ist die Herabsetzung und Dienstbarkeit des Irdischen die einzige Art, in der ein Eindruck von Göttlichem hervorgebracht werden kann. Das Innere der Welt (das Absolute) erscheint nicht im Äussern (im irdischen Bilde), sondern es geht so weit über alles Irdische hinaus, „dass eben nichts als dies Hinaussein und Hinausgehen zur Darstellung kommen kann.“

Sehen wir uns die Beispiele Hegels an, so möchten wir finden, dass zum Teil daneben noch ein etwas positiverer Zug in dem geschilderten Verhältnis hervortritt; dies geschieht dann, wenn das Geschöpf so hingestellt wird, als diene es zum Lobe und Preise Gottes, als sei es durch Gottes Gnade und Willen hervorgebracht. Denn in diesen Fällen hat das Geschöpf noch einen gewissen Wert; aber die Kleinheit dieses Wertes steht in solchem Kontraste zur Gottheit, dass dennoch wiederum die Wirkung des Erhabenen der Gottheit hervorgebracht wird. So heisst es im 104. Psalm: „Licht ist dein Kleid, das du anhast; du breitest aus den Himmel, wie

einen Teppich u. s. f. Die Brunnen, die Vögel des Himmels, das Gras, der Wein, die Zedern Libanons, das Meer mit seinen Fischen, — alles dient so zur Verherrlichung Gottes. — Eine Schrift über das Erhabene aus dem Altertum (περὶ ὑψηλοῦς) wurde dem Grammatiker Longinus zugeschrieben, der um die Zeit des Plotin, also im 3. Jahrhundert nach Christi, lebte. Ob sie von diesem herrührt, ist nach heute geltender Meinung (Überweg H. I. 336) allerdings sehr zweifelhaft. Dort wird bereits als Beispiel der „Erhabenheit“ das Wort angeführt: „Gott sprach: es werde Licht! Und es war Licht.“

Die andere Schattierung aber in der das Erhabene zum Ausdruck kommt und von der wir vor allem zu sprechen hatten, besteht in dem Aussprechen der eigenen, substanzlosen Nichtigkeit“ (Hegel I 483 Mitte). Von der Tier- und Pflanzenwelt heisst es (mit ähnlicher Wirkung) im 104. Psalm: „Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie; du nimmst weg ihren Odem, so vergehen sie und werden wieder zu Staub.“ Bekannt ist in dieser Hinsicht auch die Schilderung des Menschenlebens im 90. Psalm.

Hinsichtlich der jüdischen gesamten Geisteseinstellung führt Hegel noch folgende bemerkenswerte Konsequenz an, die freilich auf einem andern Gebiete liegt. Es ist lehrreich, in dieser Hinsicht die Juden mit den Indern zu vergleichen. Die Juden haben eine Geschichtsschreibung gehabt, in der eine natürliche Auffassung des rein Menschlichen zu Tage tritt. Wenn alles Irdische, so etwa ging ihr Gedanke, dem Göttlichen gegenüber gleich belanglos ist, so lasst uns das Irdische und Menschliche für sich selber nüchtern betrachten. Der Dienst der Religion ist eine Sache für sich, und das übrige menschliche Leben ist eine Sache für sich; denn in diesem ist sonst nichts Göttliches, nichts Erhabenes, also auch nichts, was eine übertriebene Scheu und Ehrfurcht verdient. Hegel sagt darüber:

„Wenden wir uns von den alten indischen Gedichten her zu dem Alten Testament hinüber, so befinden wir uns mit einem Male auf einem ganz anderen Boden, der uns, wie fremd und von den unsrigen verschieden auch die Zustände, Begebnisse, Handlungen und Charaktere sein mögen, welche er zeigt, dennoch heimatlich werden lässt. Aus einer Welt des Taumels und der Verwirrung kommen wir in Verhältnisse hinein und haben Figuren vor uns, die ganz natürlich erscheinen und deren feste patriarchalische Charaktere in ihrer Bestimmtheit und Wahrheit uns als vollkommen verständlich nahe stehen.“

„Für diese Anschauung, welche den natürlichen Gang der Dinge zu fassen vermag und die Gesetze der Natur geltend macht, erhält nun auch das Wunder zum ersten Mal seine Stelle.“ „Denn das Wunderbare setzt die verständige Folge und das gewöhnliche klare Bewusstsein voraus“ und unser Denken nennt nun erst die Unterbrechung dieses gewohnten Zusammenhanges, die durch eine höhere Macht bewirkt wird, ein Wunder. „Im Indischen ist alles Wunder und deshalb nichts mehr wunderbar. Auf einem Boden, wo der verständige Zusammenhang stets unterbrochen, wo alles von seinem Platze gerissen und verrückt ist, kann kein „Wunder“ auftreten.“

In diesem Zusammenhange des Hegelschen Werkes befinden sich noch Darstellungen, die ich übergehe. Er spricht hier noch von einem Geiste einer pantheistischen Kunst, wie sie sich schon bei den Indern gefunden habe, welcher Geist dann aber besonders die morgenländische Poesie zur Blütezeit des Mohamedanismus beherrscht habe. Auch im christlichen Abendland habe dieser Geist gelegentlich eine Stätte gefunden.

Auch fügt Hegel ein Kapitel über die bewusste symbolische Kunst an, wie sie sich etwa in der bewussten Erfindung von Gleichnissen, Fabeln und Allegorien zeigt. Diese Art und Weise des künstlerischen Schaffens ist nicht für irgendeine Epoche oder irgendein Volk besonders charakteristisch. Daher fällt diese Darstellung etwas aus der Hauptlinie des Hegelschen Zusammenhanges heraus, der wir sonst hier gefolgt sind. Denn diese Hauptlinie ist auf die geistige Atmosphäre der gesamten Kunst eines Zeitalters und deren Veränderungen im Laufe der Weltgeschichte gerichtet. Es genüge also hier darauf hinzuweisen, dass derartige spezielle Erweiterungen der Betrachtung bei Hegel noch zu finden sind.

Von grösserer Wichtigkeit aus diesen allgemeinen Erörterungen ist jedoch folgende Notiz: Man dürfe den Begriff des Symbolischen nicht so allgemein und charakterlos machen, dass man alle Kunst als symbolisch bezeichnet. Darstellungen aus dem geistigen Reiche des Menschenlebens sind selber ein Letztes, das sich offen darlegt und sich selbst bedeutet und deutet; man würde Unrecht tun sie als Symbole für Abstraktionen von Charaktereigenschaften und Schicksalen etwa auszugeben. (I S. 403 Zeile 3 bis 22 und 27 bis 30, S. 404 Zeile 11 bis 21.)

Der Weg der Geschichte führt nun von den geschilderten Epochen weiter über die Kultur Griechenlands hinweg in die christlich neuzeitlichen Weltanschauungen hinein. Wir wollen ehe wir diesen Weg mit Hegel weiter verfolgen, in einer freien Weise auf die Geschichte der Religionsbildungen zurückblicken und auf dem Punkte, den wir bisher in unserer Darstellung erreicht haben, eine Umschau halten.

Die Religions Systeme der Menschheit sind bisweilen dem philosophischen Denken vorausgeeilt, bisweilen auch hinter ihm zurückgeblieben.

Immer aber muss es uns hier um das Gesamtdenken der Massen zu tun sein. Einzelne grosse Geister mag es in jedem Volke gegeben haben, die über den Gesamtstand des Denkens und Wissens ihre Zeit hinaus waren; von diesen müssen wir hier zunächst absehen.

Indien und Ägypten ahnten einen tiefen geheimnisvollen Weltgrund, wagten aber nicht das Prinzip desselben dem Wesen des reinen Geistes ganz deutlich gleichzustellen. So wenigstens stellt es uns Hegel dar. Sie vermischten die Rätselhaftigkeit des Geistes mit der Ungeheuerlichkeit des Materiellen, und ihre Kunst hatte daher das Gepräge des Symbolischen und Rätselvollen.

Israel wagte, den Gedanken des reinen Geistes zu fassen und ihn zum einzigen Weltgrund und Weltprinzip zu erheben. Aber Israels Gottheit ward nun von allem Irdischen und Menschlichen ziemlich weit abgerückt. Freilich war hiermit das Prinzip des Geistigen neben dem des Materiellen in voller Reinheit und Deutlichkeit hingestellt und als das absolut überlegene anerkannt. In dieser Frage ist das metaphysische Denken der Menschheit bis heute überhaupt nicht weitergekommen. Die Probleme der Welterschöpfung und des näheren Verhältnisses von Seelischem und Materiellem sind ebenfalls ungelöst geblieben. Aber in einer spezielleren Hinsicht fand doch noch eine Entwicklung statt. War Gott ein Geist wie der des Einzelmenschen, und eine Seele von der Art, wie unsere Seelen sind, so ging man daran, durch diese Vorstellungen angetrieben, sich über das nähere Verhältnis der Menschen zu Gott noch besondere religiöse und philosophische Gedanken zu machen.

Für die alten Juden gab es hier zwei Wege. Der eine hat ins Christentum hineingeführt, der andere hat das mittelalterliche und neuzeitliche Judentum hervorgebracht. Die einen hofften,

dass der Menscheng Geist, der doch dem Gottesgeiste zum Ebenbilde erschaffen worden war, am göttlichen Geiste werde teilnehmen dürfen, dass also für den Menschen eine Gemeinschaft mit Gott möglich sein werde. Das mittelalterliche mystische Christentum hat daraus die Konsequenz gezogen, dass der Mensch in der Verzückerung Gott schauen könne, oder bescheidener: dass er in kontemplativer Einfalt des Herzens die Nähe Gottes werde spüren dürfen. Diejenigen ersten Christen, die aus dem Judentum hervorgingen, hofften gleichsam, dass der alte Judengott, der einst den Menschen das Paradies verschlossen hatte, es ihnen wieder öffnen werde. Sie wagten es, wenn auch nicht Gott gleich sein zu wollen, so doch „Gott in sich wohnen“ zu lassen. Manche unter ihnen hofften sogar, dass nunmehr, in dem neugeöffneten Paradiese der Baum der Erkenntnis und der Baum des Lebens ihnen nicht mehr verboten sein würden. Freilich ist diese grosse und schöne Linie christlicher Erwartung durch die Schattenseiten des geschichtlichen Christentums durchbrochen und gestört worden. Aber solche Ideen sind doch einmal lebendig gewesen. An dem Wege dieser echten christlichen Ideen stand im Mittelalter z. B. Meister Eckhardt.

Für eine Seele, welche Gott ähnlich zu werden hoffen darf, ist das Sein wichtiger als das Tun. Daraus fliesst ein gewisses Grundprinzip der christlichen Moral und Lebenskunst. Daraus floss schon am Anfange des Christentums die Möglichkeit, den Wert des Glaubens über den des Handelns zu stellen.

In der schlichten und schönen Form, in der es in den Predigten Jesu zum Ausdruck kam, kann dies Prinzip der grösseren Nähe zwischen Mensch und Gott auch als das Prinzip der Gotteskindschaft ausgedrückt werden.

Von dem allen wollte das strengere Judentum nicht viel wissen. Es hielt an dem Transzendenz-Gedanken der göttlichen Majestät fest und wagte nicht zu glauben, dass das Wort, das über die Bäume des Paradieses gesprochen war, so leicht wieder aufgehoben werden könnte. Als daher zur Zeit der Propheten der Gottesbegriff abstrakter als früher erfasst wurde, und als besonders die Idee eines allmächtigen Schöpfers der ganzen Welt, stärker hervortrat und jene scheue Ehrerbietung vor der göttlichen Majestät zu einem strengen Transzendenzgedanken ausgebildet wurde, da erschien diesem anderen Teile des Judentums ein ungestümes Streben des Einzelherzens nach Gottesnähe überhaupt als unangemessen.

Allein das Menschenherz ist dennoch nicht zufrieden damit, einen Gott nur zu denken. Und so hoch und erhaben auch diese Anforderung ist, die der strenge Transzendenzgedanke stellt, so wird sie eben doch von Menschen und von Völkern im allgemeinen nicht erfüllt. So musste es aus inneren Gründen kommen, dass das jüdische Herz und die jüdische Leidenschaft auf das Prinzip der älteren partikulären Volksgottheit zurückgriff: für den Schöpfer der Welt und aller Völker sollten die Juden das auserwählte Volk sein. Dazu kam dann noch zweitens, dass eine grosse Anzahl bloss ritueller Gebote das Band zwischen Gott und diesem Volk deutlich machen mussten. Dies war das Sinnliche und die besondere Art von Gottesnähe, deren die Juden nun bedurften. Gott hatte zu den alten Juden vor allem durch das Gesetz gesprochen, und er sprach weiterhin zu den Juden durch das Gesetz. Dies war das Einzige, was der Transzendenzgedanke gestattet. Daher stammt auch im jüdischen Seelenhabitus das, was Jakob Elias (Paul Frommer) das Vorwiegen des Ethischen nennt.

Diese religionsgeschichtlichen Betrachtungen, die wir hier angeflochten haben, sind nicht den Darstellungen Hegels entnommen, sondern nur dazu bestimmt, sie sinngemäss zu ergänzen.

Wir knüpfen hieran noch eine allgemeine Würdigung des Hegelschen Versuches, die Erzeugnisse jener alten Völker aus deren Geiste zu begreifen. Die exakte philologisch-historische Forschung stellt uns oft vor grosse Massen von Materialien, ohne doch unser Bedürfnis nach Gesamtauffassung zu befriedigen. Hegel hat dies letztere versucht. Es kommt gegenüber den Hegelschen Darbietungen nicht sehr viel darauf an, ob etwa neue Forschungen und Funde manches in anderem Lichte erscheinen lassen. Ja selbst wenn die Gesamtcharakteristik irgend einer dieser Epochen gemäss jüngeren Forschungen einmal ganz anders ausfallen müsste, so bliebe es doch die entscheidende Tat Hegels, einen der ersten Versuche zu einer solchen Charakteristik überhaupt gemacht zu haben.

Man könnte die Entstehung spezifischer künstlerischer Kulturen, wie etwa der Indiens, auch aus dem Klima oder aus den Vermittlungen durch Nachbarvölker erklären wollen. Das ist eine äusserliche, zwar immer noch kausale aber nichtsdestoweniger unzulängliche Betrachtungsweise; auch wenn ihre einzelne Thesen unanfechtbar sein würden. Denn andere Völker in ähnlichen geographischen Lagen haben nicht das Gleiche hervorgebracht

Weit mehr schon wäre der Charakter und die besondere Begabung der Völker in Anschlag zu bringen, die sie befähigen die ihnen gemässen Einflüsse aufzunehmen und ein selbständiges Ganzes daraus zu produzieren.

Von noch ganz anderer Art ist aber die Betrachtungsweise Hegels. Für ihn handelt es sich um die intellektuelle Lage der Völker zwischen dem Früheren und dem Späteren, und neben und mit der intellektuellen Lagen handelt es sich auch um die Bedürfnisse und Spannungen von Gemüt und Phantasie, kurz: um die inneren Notwendigkeiten des Ganges der Geistes- und Seelengeschichte. Diese Betrachtungsweise wird im Hinblick auf alte Kunstwerke keinem heutigen Menschen mehr fernliegend dünken. Ein jeder Beschauer alter Kunstwerke empfindet vielmehr dunkel den Wunsch — wenn nicht völlig bewusst —, sich die geistige Verfassung derjenigen vorstellen zu können, die sie schufen, oder auch die Verfassung derjenigen, für die sie ehemals bestimmt waren.

Ich habe gewisse kausale Betrachtungsweisen soeben als unzulänglich bezeichnet. Wer wissenschaftliches Erkennen und kausale Erklärungsweise für untrennbare Dinge hält, kann auch die Hegelsche Leistung als Kausalerklärung ansprechen. Er kann sagen: Die Ursache für die Entstehung dieser Kunstwerke ist in diesen und jenen Geisteslagen jener Völker zu suchen. Wer das Klima zur Ursache macht, führt seine Ursachenkette ja im Grunde auch durch die produzierender Geister hindurch; nur nennt er sie nicht, vielleicht weil er den Menschengeist für eine in alten Zeiten und Völker gleichartige oder durch andere Ursachen weniger variable Masse hält. Hegels Kausalerklärung also — wenn man diese Ausdrucksweise bevorzugen will — zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Sache am entscheidenden Punkte angegriffen hat.

Man darf Hegels Betrachtungsweise nicht einseitig nennen; denn eben darin liegt das Verdienst, e i n e n wesentlichen Zug, eine wesentliche Seite, aus der Fülle der Relationen herausgefunden zu haben. Jene andere Relationen mögen immerhin daneben zurechtbestehen, und nun, nachdem der Hauptpunkt gefunden ist, wäre nichts leichter, als sie in einer weitschichtigen Darstellung alle miteinander zu verbinden, falls jemanden diese Aufgabe lockte. Ebenso wenig ist Hegel wegen seiner einseitigen Charakteristik in der Gegenüberstellung der Epochen zu tadeln. Ein Oppositionsgeist würde, bei dem fließenden Durcheinander geistiger Möglichkeiten

bei allen Völkern, mit Leichtigkeit gegen alle Festsetzungen Hegels Gegeninstanzen anführen können. Es gehört aber gerade dazu eine grosse Feinfühligkeit und eine grosse geistige Energie, um trotz solcher auf Schritt und Tritt sich geltendmachender Beirungen einen Hauptcharakterzug herauszufinden und festzuhalten.

Dies wäre zur Rechtfertigung des Hegelschen Entwurfs ihm widerstrebenden Geistern vorzuhalten. Zuzugeben ist allerdings, dass der Hegelsche Entwurf der ideellen Grundlinie der Geistesgeschichte künftig einmal erneuert werden muss; denn eine letzte Wahrheit gibt er uns nicht.

Das Zeitalter der Klassischen Kunst.

Ehe wir nun in unserer Betrachtung auf die jüdische Geistesrichtung, in metaphysischer Hinsicht, die christliche folgen lassen, haben wir an der Entwicklung der Zeiten noch eine andere Blüte zu betrachten: das Griechentum. Es ist schwer möglich, die Entwicklung und Reihenfolge aller dieser Blüten in einen stetigen Zusammenhang mit einander zu bringen. Das Gesetz der Geschichts-Entwicklung, wenn es ein solches gibt, scheint grössere Phasen zu haben und tieferen Prinzipien zu folgen, als wir sie heute zu erfassen vermögen. Die zeitliche Folge von Judentum, Griechentum und Christentum ist uns trotz alles gelehrten Spezialstudiums im Grunde nicht ganz durchsichtig. Auch konnten die beiden Kulturen, die jüdisch-christliche und die griechische, bisher niemals ganz gegeneinander ausgeglichen werden. Die Renaissance und die französisch-deutsche Klassik sind Dokumente dieser Unausgeglichenheit. Hegel hat nichtsdestoweniger einen Versuch gemacht, diese Zusammenhänge mit Hilfe seiner dialektischen Konstruktionen durchsichtig zu machen. Um diese Konstruktionen dem Leser näher zu bringen, fahren wir nun in unseren freieren vorbereitenden Betrachtungen fort.

Wir werden jetzt die Stelle zu bestimmen suchen, die das griechische Denken und Volksempfinden in der Geschichte der Problematik des metaphysischen Verhältnisses des Geistigen zum Materiellen einnimmt.

Den Griechen war das Materielle die Hülle für etwas Geistiges. Es erschien ihnen als unvermeidlich und selbstverständlich, dass das Geistige eine solche Hülle und Ausdrucksweise haben müsse.

Das Geistige war dabei natürlich das weit wichtigere; die klare Unterscheidung zwischen beiden ist natürlich hier schon vorausgesetzt.

Ehe wir über alles dies Näheres sagen, wollen wir die Bemerkung einschieben, dass an dieser griechischen Weltanschauung, die wir hier zeichnen werden, die griechische Philosophie kaum ein Verdienst hat. Diese griechische Weltanschauung ist durch Kunst und Religion in den Griechen lebendig gemacht worden, ehe noch die Philosophie auftrat. Und als dann die Philosophie kam, da hatte sie, dem Gesetz der echten Wissenschaft nachgehend, einen ganz andern Weg zu nehmen, so dass die griechische Weltanschauung, wie sie hier für uns wichtig ist und aufgefasst werden muss, in ihr nicht einmal so recht zum Ausdruck kam. Höchstens, dass die Aristotelische Lehre von der Seele als der regierenden Form des Leibes hier zur Erläuterung hinzugezogen werden könnte.

Wir wissen nicht, auf welchen Wegen der griechische Geist zu derjenigen Weltanschauung gelangt ist, bei der wir ihn von Anfang an, schon bei Homer, vorfinden. Es könnte sein, dass er durch die zuvor beschriebenen Standpunkte, etwa durch den ägyptischen, ja selbst noch durch den jüdischen, vorher hindurchgegangen wäre; wahrscheinlich hat er auf allen diesen Punkten nur einen kurzen Augenblick verweilt; vielleicht ist er auch in einem gemessenen Abstände an ihnen vorübergegangen. Irgendeine Vorgeschichte muss die griechische Weltanschauung auf jeden Fall gehabt haben.

Theogonische und kosmogonische Phantasien haben bei den Griechen eine Rolle gespielt, jedoch eine verhältnismässig geringe, eine geringere Rolle, z. B., als bei den Indern. In kosmogonischer Weise wird die Frage nach dem Verhältnis des Geistigen und des Materiellen bei den Griechen nicht gestellt.

Die wesentliche griechische Formel lautet, wie wir schon sagten: das Materielle sei die unvermeidliche Hülle für das Geistige. Bei dieser Formel war ein metaphysischer Wettstreit zwischen Körper und Geist in Sachen des Schöpfungsprozesses fast unmöglich. Die griechischen Götter scheinen daher auch in der irdischen Welt gelebt zu haben; das erschien fast als selbstverständlich; die Welt war der Boden, der sie trug, oder ihre Umgebung, fasst könnte man sagen: ihre Hülle. Das Geistige bleibt dabei vom Natürlichen jedoch im allgemeinen in der Weise getrennt, dass man nicht von einem Pantheismus sprechen kann. Die Götter sind

individuelle Persönlichkeiten. Die Götter haben eine leibliche Gestalt. Auch dies entspricht dem Prinzip der harmonischen Zusammengehörigkeit von Äusserem und Innerem.

Da nun die Götter von vornherein den Menschen durch die Gleichheit der Gestalt nahe gerückt sind, so ergibt sich hieraus eine besondere Lösung des Problems, das wir soeben in bezug auf Juden und Christen erörterten. Die Götter sind vergrösserte Menschen, und die Menschen sind verkleinerte Götter. Die Götter sind selig; denn die Welt ist die ihnen angemessene Umgebung, und Inneres und Äusseres stehen in Harmonie mit einander. Für die Menschen müsste es eigentlich ebenso sein; man strebt daher auch bei ihnen nach Eudämonie und glaubt an die Möglichkeit der Eudämonie. Man erwartet vom Leben nichts anderes als eine Harmonie mit dieser es umgebenden Erdenwelt. Hin und wieder hören wir einen Aufschrei, dass es nicht so sei, wie bei Hegesias Peisithanatos. Die Dichter vermuten den Neid der Götter, also eine eigentlich rein zufällige Störung des natürlichen Glücks. Der letzte Trotz dieses weltgläubigen Geistes war das Ideal des Weisen bei den Epikureern und Stoikern.

Auf den allgemeinen Harmonie - Glauben des Griechentums nimmt nun Hegel bei der Charakteristik aller klassischen Kunst bezug; nach diesem Resultat richtet er seine Konstruktionen.

Es kommt dabei auch noch folgende Variante dieses allgemeinen Glaubens in betracht. Die Gottheiten sind für die Griechen auch die Geister, welche die Hauptrichtungen der Kultur beherrschen. Apollo ist der Gott der Kunst, Aphrodite die Göttin der Liebe, Athene die Göttin der Weisheit, Dionysos der Gott des Weines, Demeter die Göttin des Ackerbaues, Artemis die Göttin der Jagd, Hestia die Göttin des häuslichen Herdes, Ares der Gott des Krieges. So viele Kultur- und Arbeitsgebiete es für den Menschen gibt, so viel Gottheiten müssen auch da sein, die diesen Kreisen vorzustehen haben. Sollen wir das philosophisch deuten, so müssen wir sagen: Das Göttliche war für den Griechen das beste geistige Streben auf allen Kultur- und Lebensgebieten. Verleugnete ein Mensch einen Teil seiner eigenen Seele und seiner menschlichen Bestimmungen, so verletzte er einen Gott. Wir haben ein Stück von Euripides, in dem ein Jüngling beschliesst, der Liebe zu entsagen und dafür von Aphrodite gestraft wird. Also ist der geistige Gehalt der griechischen Religion dieser, dass das Göttliche dem gewöhnlichen menschlichen Leben sehr nahe steht. Es ist

gleichsam der beste Teil innerhalb des menschlichen Geistesleben und Willenlebens, der göttlich genannt wird. Dabei ist allerdings festzuhalten, dass das Göttliche höher ist als das menschliche Individuum. Die geistige Macht, welche das öffentliche und kulturelle Leben beherrscht, sei es im Erwerbsleben, oder sei es in Kunst und Wissenschaft, oder im Krieg oder in der Liebe, ergreift das Individuum gleichsam von aussen her, so wie Athene dem Telemach die Hand auf die Schulter legt. Diese griechischen Gottheiten sind das, was Hegel später die geistigsittlichen Substanzen in der öffentlichen Atmosphäre und im Volksgeiste nannte: eine Art geistiger Wesenheiten oberhalb der individuellen Lebewesen und doch in ihnen selbst anwesend.

In dieser Art und Weise, das Göttliche zu denken, offenbart sich von neuem die tiefe Grundüberzeugung des Griechen, dass die Welt, in der wir leben, ein Kosmos sei, das heisst: ein schönes vollkommenes Ganzes, in dem der Sinn unseres Lebens wie ein restloses Rechenexempel aufgehen müsse. Das Göttliche ist in der Menschenwelt zu Hause und durchdringt sie; und so durchdringt es überhaupt das gesamte Irdische.

Der Formel, dass das Materielle die Hülle für das Geistige sei, können wir also in diesem Zusammenhange auch die Anwendung geben, dass wir sagen: die Individualitäten der einzelnen Menschen und die (Erlebnisse) der einzelnen Menschen seien äussere Hüllen für das Erscheinen jener göttlichen geistigen Prinzipien, die sich in der Welt offenbaren wollen. Es ist diese Anwendung des Wortes Hülle freilich dann nur eine Analogie; aber sie liegt nicht sehr fern.

Hier kann man nun auch den bereits früher berührten Hegelschen Begriff der Materialisation des Geistes heranziehen, und auf eine besondere Weise anwenden. Geist oder Seele ist ein Prinzip, das sich nicht bloss unmittelbar den Körper schafft und bildet sondern das sich mit der Aussenwelt auch sonst, im Handeln des Menschen, einzulassen hat. Durch dieses metaphysisch notwendige Eingehen auf das Äussere werden erstens die allgemeinen Anlagen des Geistes in speziellere Bestimmtheiten hineingezogen, zweitens wird die Aussenwelt geistig erobert und durchdrungen und drittens kehrt der Geist nach diesen Fahrten und Kämpfen in sich selbst zurück; er hat nun das durchgeführt, wozu er von Anbeginn bestimmt war und kann zuletzt noch das Gefühl seiner relativen Vollendung, seiner Reife und inneren Freiheit abermals als einen

Schein aus sich hervorgehen lassen, den er der Gestalt des ihm zugehörigen Körpers und auch sonst allem mitteilt, womit er sich befasst.

In allen diesen Materialisationen des Geistes hat sich, wenn das ursprüngliche Harmoniepostulat sich bewähren soll, das Äussere als passende Hülle für das Innere darzustellen. Es wird dies in der einfachsten Weise geschehen, wenn der Held in der Bezwingung der Welt durchweg siegreich bleibt: Dies ist der Fall des Herakles. Doch die Dichter mussten auch schlimmen Schicksalen und Ausgängen den Blick zuwenden. Es gab Konflikte und Kämpfe zwischen den verschiedenen geistigen Mächten (oder Göttern), die das Menschenschicksal beherrschen. In diesen Fällen scheitert gar manches Individuum mit seinem Versuch, die Welt geistig zu durchdringen. Es bleibt ihm dann nur noch diejenige Art von Harmonie übrig, die innerhalb der Seele entsteht, wenn jemand den Erfolg des geistigen Durchdringens der Welt in einer Art von praktischem Glauben antizipiert, weil es trotz eigenen Unterliegens daran festhält, dass ein gewisser Enderfolg dem Wesen des Geistes an sich gesichert sei. Ein solcher Mensch unterliegt und stirbt mit gehaltener, stolzer Seele. Also vermag der Mensch des klassischen Zeitalters auch in solchen Fällen eine gewisse Freiheit und Überlegenheit des Geistes in sich selbst wirklich zu machen. Zu diesem Zweck zieht er gleichsam die Einseitigkeiten, die er seinem Charakter bis dahin gegeben hatte, in der Idee wieder in sich zurück und empfindet in seiner freien Seele die Möglichkeit zu allem menschlich Edlen und Guten. Den Abglanz dieser seiner freien geistigen Natur weiss er auch jetzt noch seinem Äusserem sowie allem, womit er sich befasst, zu erteilen. So entsteht die innere Freiheit des tragischen Helden. So wird in der griechischen Kunst auch im Leiden die klassische Idealität festgehalten. Dies musste hier hinzugefügt werden; denn auf den ersten Blick würde wohl vermutet werden, dass Harmonie und Leiden einander ausschliessen.

Für die Götter ist dieses Problem allerdings noch viel leichter zu lösen. Hegel sagt von ihnen: es sei ihnen „mit dem Zorn und der Not im Endlichen kein letzter Ernst.“

Diese Götterwelt verging. Aus dem Judentum entstand das Christentum und an die beschriebene Art von Weltanschauung des griechischen Geistes wurde dabei nicht angeknüpft. In Hegels Darstellung insbesondere, um deren Verdeutlichung es uns hier zu tun ist, fehlt jeder Hinweis auf etwaige Zusammenhänge, die zwischen Griechentum und Christentum sonst wohl noch bestehen

könnten. Im Christentum ist alles ganz und gar anders als im Griechentum. Zunächst jedoch, ehe wir uns diesen Erörterungen näher zuwenden, müssen wir noch einiges Nähere über die klassische Zeit und ihre Kunst sagen.

Die griechische Kunst wird von Hegel schlechthin klassische Kunst genannt; und wo sonst im Laufe der Geschichte der Völker eine der griechischen verwandte Kunstübung versucht wird, könnte man diese cum grano salis ebenfalls klassische Kunst nennen. Für diese spezielle Kunstrichtung wird von Hegel auch der Ausdruck in Anspruch genommen: sie sei die Kunst des „Ideals“. Das Wort Ideal benutzt Hegel nur in Kunstsachen. Hier bedeutet es ihm ein gewisses Ziel aller klassischen Kunst, nämlich die absolute Harmonie von Gestalt und Form, von Innerem und Äusserem. Wie eine solche Harmonie möglich sei, wird von Hegel naturphilosophisch-metaphysisch untersucht, wobei sich für ihn ergibt, dass die Natur im Reiche der Steine, Pflanze und Tiere nichts Ideales hervorzubringen vermag, sondern dass jene von Innerstem zum Äussersten durchdringende Einheit und Harmonie nur im Gebiete des Menschengeistes möglich sei.

Hier würde ein heutiger Mensch geneigt sein, eine Frage objektiv-metaphysischer Art zu stellen. Ist nun die menschliche Seele wirklich der Ort in der Welt, an dem man allein vollendete Harmonie findet oder erwarten darf? Hegel scheint dies zu behaupten. Er behauptet es wirklich, jedoch mit dem Vorbehalt, dass es sich bei dieser Behauptung nur um eine relative Wahrheit handeln solle. Es gibt für Hegel sozusagen einen variablen Wahrheitsbegriff; es gibt eine Wahrheit, die je nach dem Standpunkte, den man jeweilig einnimmt, sich verändern muss. Dies ist nicht so zu verstehen, als ob jede beliebige Meinungsschwankung verschiedene Wahrheiten oder Wahrheitsstufen schaffen könnte. Sondern nur das, was der Hauptlinie der dialektischen Entwicklung des Weltinhalts entspricht, soll durch die Lehre von den verschiedenen Stufen der Wahrheit anerkannt werden.

Für einen gewissen Standpunkt in der Entwicklung des Menschengeistes scheint es also Hegel angemessen, an die Verwirklichung der Harmonie im Menschen-Geist und durch den Menscheng Geist zu glauben. Dieser Standpunkt ist eben der griechische Standpunkt, der Standpunkt des Ideals in der Kunst. Man könnte also, wenn man sich zwischeninne einmal auf einen anderen, höheren Standpunkt stellte, kritisch sich so ausdrücken:

diese Menschen merkten es nicht, dass sie sich selbst täuschten. Aber andererseits darf man gerade darum sagen, dass sie das dennoch geistig in sich verwirklicht haben, woran sie glaubten. Wenn ich mich so ausdrücke, so ist das eine moderne Einkleidung der Hegelschen Ansicht, der ich absichtlich eine zugespitzte Form gebe, um den Leser aus dem changierenden Licht der Hegelschen Dialektik zu befreien und zu einer geradlinigen Sprache und einfachen Klarheit hindurchzuführen.

Ein changierendes Lichterspiel entsteht hier dadurch, dass es der Sache nach ganz gewiss eine objektive - zeitliche Umwandlung der Völkerseelen durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch gibt. Aber von dieser primären Wandlung der seelischen Substanz gleichsam sollte man besser doch wohl diejenigen Veränderungen unterscheiden, welche im Denken der Menschenseele über sich selbst vor sich gehen und dann allerdings auf die Gesamtsubstanz der Seelen Einfluss gewinnen müssen. Die menschliche Seele lernt sich selbst von Jahrtausend zu Jahrtausend anders aufzufassen und zu beurteilen. Diese Wandlungen sind wichtig und sie bedeuten bereits Veränderungen der Seelen selbst, aber sie sind nicht mit den Gesamtwandlungen des Seins dieser Seelen gleichzusetzen. Diese beiden Linien des Geschehens und der Entwicklung werden in der Hegelschen Philosophie nicht sorgfältig geschieden. Ja, sie werden sogar absichtlich einander gleichgesetzt. Hier ist das Zentrum jener merkwürdigen Hegelschen Identität des Gedachtwerdens und des Seins eines Gegenstandes zu finden. Und hier in der Tat kann man der Identitätslehre nicht alle und jede Berechtigung absprechen: denn, wenn eine Seele anders als zuvor über sich denken lernt, dann wird sie eben damit auch anders, als sie zuvor war. Also, wird man sagen dürfen, täuschten sich die alten Griechen nicht, wenn sie an die Harmonie und Eudämonie in den Götter- und Menschenseelen glaubten; denn eben durch diesen Glauben ward jene Harmonie im Sein dieser Seelen bewirkt. Wir könnten von hier aus die seltsame Identitätslehre Hegels, derzufolge die Geschichte des Denkens über das Absolute nichts anders sein soll, als die Entwicklung des Absoluten selbst, noch schärfer beleuchten. Indessen wollen wir uns lieber der näheren Betrachtung der Kunstprobleme zuwenden.

Was wir über diese Metaphysik des Geistes, die ihn als fähig der vollkommenen Harmonie erscheinen lässt, in einer summarischer Weise soeben gesagt haben, wollen wir nun in speziellerer

Anlehnung an die Hegelsche Ausdrucksweise nochmals etwas breiter ausführen und wiederholen.

Die klassische Kunst soll die Verwirklichung des Ideals sein. Zum künstlerischen Ideal gehört, dass ein Inneres in einem Äusseren (einer Erscheinung, einer materiellen, konkreten Gestalt) sich vollständig auszudrücken vermöge. Nicht jedwedes Innere kommt hierbei in betracht, sondern nur dasjenige Innere, das den Ehrentitel des Geistigen verdient. Menschen - Geist ist mehr als Seele; denn Seele haben auch die Tiere. Von der niederen Natur ist ganz zu schweigen; sie kann in der idealen Kunst nur dann eine Stelle haben, wenn man ihr den Schein einer geistigen Freiheit und Selbständigkeit „leih“t. (I 198). Wenn dies geschieht, so wird ein solcher Schein „nur immer von aussen her durch die Kunst herangebracht“, „ohne dass diese Unendlichkeit in den Dingen selber begründet ist.“ Die tierische Seele in ihrer subjektiven Befangenheit kann nach Hegel noch nicht befähigt sein, den Inhalt der idealen Kunst zu bilden, sondern nur der Menschen - Geist kann dies. Denn, sagt er, die tierische Seele bleibt nur eine innere Lebendigkeit des Tieres; sie greift aber nicht durch die äussere Wirklichkeit der Welt durch. Nur der Menscheng Geist vermag so durchzugreifen und sich eine objektive Wirklichkeit (im Sinne des Wissens und des Handelns) zu erarbeiten. Hat es dies vollbracht, so kehrt er in sich selbst zurück und hat nun eine Art freier Unendlichkeit gewonnen. Was das heissen soll, ist wiederum am besten durch den Vergleich mit der Tierwelt zu erläutern. Die Tierwelt zeigt „Unruhe, Beweglichkeit, Begehrlichkeit und die Angst und Furcht dieses abhängigen Lebens.“ Der Menscheng Geist aber kehrt aus der Beschäftigung und dem Kampf mit der Aussenwelt in sich selbst zurück und fühlt sich in sich selber heimatlich, sicher, überlegen und frei. Diesen Ausdruck seiner eigenen inneren freien Unendlichkeit kann er nun auch der leiblichen Gestalt andeutend mitteilen, und auf diese andeutende Mitteilung kommt es für die ideale Kunst an. Insofern muss ein Geist der Gegenstand oder Inhalt des idealen Kunstwerkes sein. „Dem Geiste allein ist es gegeben, seiner Äusserlichkeit, wenn er durch dieselbe auch in die Beschränktheit eintritt, demnach zugleich den Stempel seiner eigenen Unendlichkeit und freien Rückkehr zu sich aufzudrücken.“ (I 199.)

Hieraus ergibt sich als ein „Grundzug“ der idealen Kunst (I 202) die heitere Ruhe und Seligkeit, wofür uns die griechischen

Götterbilder die vornehmsten Beispiele abgeben. Es ist dies ein „Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit“. Jede ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da. „Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Not, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen kein letzter Ernst und dieses... Zurückgenommensein in sich selbst... gibt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille. In diesem Sinne gilt das Wort Schillers: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“. Diese edle Einfachheit und stille Grösse (Winkelmanns Ausdruck) birgt in sich Kraft, weil sie auf der Konzentriertheit echter innerer Freiheit beruht. Weil nun hinter der „heiteren Ruhe“ die Kraft ruht, darum ist die ideale Kunst nicht etwa bloss auf Gegenstände kampflösen Seins beschränkt. Sondern alle diese Merkmale der Idealität bleiben auch dann gewahrt, „wenn ein tiefer Bruch das Subjekt in sich selbst, wie dessen ganze Existenz zerrissen hat.“ Denn wenn die tragischen Herzen z. B. auch so dargestellt sind, „dass sie dem Schicksale unterliegen, so zieht sich dennoch das Gemüt, indem es sagt: es ist so! in das einfach Beisichsein zurück. Das Subjekt bleibt auch dann noch immer sich selber getreu; es gibt das auf, was ihm geraubt wird; doch die Zwecke, welche es verfolgt, werden ihm nicht nur genommen, sondern es lässt sie fallen, und verliert damit sich selber nicht. Der Mensch, vom Geschick unterjocht, kann sein Leben verlieren, die Freiheit nicht. — Dies Beruhen auf sich ist es, welches im Schmerze selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag.“

Ein äusseres Merkmal der idealen Kunst sei es, dass die äusseren Gestalten, die sie hervorbringt, gleichsam an jedem Punkte sprechend seien, dass das Kunstwerk überall an seiner Oberfläche Beseelung zeigen solle, dass es ganz und gar Ausdruck eines einheitlichen Inneren sein solle. (I p. 197.)

Ein weiteres Merkmal der klassischen Kunst ist die Verbindung von Freiheit und Notwendigkeit im Kunstwerke. Beides müsse im Kunstwerk vorhanden sein (I p. 149), und zwar bezieht hier Hegel diese Begriffe auf das Zusammenbestehen der Teile des ganzen schönen Objekts. Dies sind Lehren, welche als äusserliche ästhetische Doktrin sonst überall auftreten, welche aber hier als Folgen der gewonnenen allgemeinen Ansichten über die Klassik und das Ideal erscheinen sollen. — Unter dem Begriff der Notwendigkeit wird das Zusammengehören der besonderen Teile eines Kunstgegenstandes verstanden; zugleich müsste der Schein

einer Freiheit über das ganze gegossen sein, als ob die Teile um ihrer selbst willen da wären und nicht nur für die Einheit hervorgebracht wären. „Notwendigkeit... ist die Beziehung von Seiten die ihrem Wesen nach so an einander gekettet sind, dass mit der einen unmittelbar die andere gesetzt ist. Solche Notwendigkeit darf zwar in den schönen Objekten nicht fehlen, aber sie darf nicht in der Form der Notwendigkeit selber hervortreten, sondern muss sich hinter dem Schein absichtsloser Zufälligkeit verbergen.“

Durch solche Züge werde eine „Freiheit und Unendlichkeit“ im Kunstwerke hervorgebracht, durch die das Gebiet der Schönheit den „endlichen Verhältnissen“ und ihrer „Realität“ entrissen würde und in das Reich der Idee emporgetragen würde. (I p. 150.)

Bei der Betrachtung derartiger ästhetischer Doktrinen wolle man sich erinnern, dass Hegel, das Reich der Kunst in das Reich des „absoluten Geistes“ rechnet. Wir werden diese Formel folgendermassen zu verstehen und anzuwenden haben. Ein Kunstwerk wird nur geschaffen, wenn ein Menscheng Geist das Absolute erreicht oder berührt, sei es auch nur, dass er es für einen Augenblick berührt hat. Ein Kunstwerk kann daher nicht als ein Werk aufgefasst werden, dass durch blosser Errechnung und Benutzung irgendwelcher, von irgendjemand angegebenen Merkmale (der idealen Schönheit) entstände. Man kann daher zwar solche Prinzipien der klassischen Kunstschnheit aufstellen, aber man kann nicht nach ihnen allein Kunst hervorbringen. Daran sollte hier erinnert werden.

Das Wort Ideal hat bald nach Hegel als abgegriffen gewirkt. Das liegt wohl an äusserlicher, platt-verstandesmässiger Auffassung dieses Ausdruckes. Auch Hegel hat geglaubt, gegen das Vorurteil kämpfen zu müssen, das sich gegen das Wort Ideal richtet. Er gesteht zu, man möge das Wort Ideal aufgeben; aber man müsse dann das gleiche Geheimnis unter einem anderem Namen suchen; wir werden etwa fragen, so sagt er: was es heisse, wenn eine Stelle in einem Kunstwerk als prosaisch gescholten werde? Was denn wohl nun der Unterschied zwischen Poesie und Prosa sei? (I p. 208.)

Der geistige Gehalt, der in Menscheseelen wohnen kann, muss in konkretester Bestimmtheit zur Erscheinung gebracht werden. Wir vertiefen nochmals das, was hierüber bereits von uns gesagt ist. Unter konkretester Bestimmtheit ist also hier nicht etwa nur

die Oberflächenbearbeitung eines Marmorblockes zu verstehen, sondern vielmehr gehören auch die konfliktreichen Lagen und Handlungen und die individuellen Einseitigkeiten menschlicher Charaktere hierher. Mit solchem Besonderen und Einzelnen muss sich die Kraft des freien Geistes in den Dichtungshelden durchaus einlassen, damit der Held sein Wesen ganz entfalten könne.

Über hundert Seiten des Werkes sind diesem Problem des Eingehens des Geistes auf die Bedingungen der Wirklichkeit gewidmet; der betreffende Teil führt die Überschrift: Die Bestimmtheit des Ideals. Es scheint, als habe Hegel hierin eine grosse und schwierige Aufgabe sowohl für den Künstler als auch für den ästhetischen Philosophen gesehen, nämlich zu zeigen und zu bewähren, dass sich das Ideale in solcher Verendlichkeit der Erscheinung zu erhalten vermöge. Besteht nicht ein Widerspruch zwischen der Idealität und der Äusserlichkeit und Endlichkeit des Kunstwerks?

Zur vorläufigen Erläuterung dessen, um was es sich hier handelt, gibt Hegel folgende kleinen Ausführungen. „Werden die Götter auch in Verwickelungen gestellt, so müssen sie dennoch in ihrer unvergänglichen, unantastbaren Hoheit verbleiben“ (I 227), Denn obwohl Jupiter, Juno, Apollo und Mars ihre ganz bestimmten abgesonderten Wirkungskreise haben und ganz bestimmte Lebensmächte verkörpern, so sind und bleiben sie doch zugleich stets freie Gesamtpersönlichkeiten. Daher muss sich dies „Beruhen auf sich als die Möglichkeit zu allem zeigen“. Weiter herunter in dem Gebiet des Weltlichen und Menschlichen habe die Verbindung von Ideal und Einseitigkeit die Wirkung, dass die Menschen mit grosszügigen einheitlichen Programmen auftreten und denselben all ihre einzelnen Lebensregungen unterordnen. Mindestens ein einziger bestimmter Zweck oder auch eine bestimmte Lebenshoffnung oder ein bestimmter Wertglauben erweist sich als ganz mächtig und einheitgebend in den Menschen solcher Kunstwerke. Hegel drückt das so aus: Irgendein substantieller Gehalt behält die Kraft, das nur Partikuläre der Subjektivität zu bewältigen. „Dadurch nämlich wird das Besondere im Empfinden und Tun der Zufälligkeit entrissen“ (d. h. die Menschen handeln nicht aus unberechenbaren Launen)... „wie denn überhaupt, was man das Edle, Vortreffliche und Vollkommene in der menschlichen Brust heisst, nichts anderes ist, als dass die wahre Substanz des Geistigen — Sittlichkeit, Göttlichkeit — sich als das Mächtige im

Subjekt bekundet und der Mensch deshalb seine lebendige Tätigkeit, Willenskraft, seine Interessen, Leidenschaften u. s. f. nur in dies Substantielle“ (d. h. in die an sich wertvollem Zwecke) „hineinlegt“.

Zur Bestimmtheit des Ideals gehört, wie schon gesagt, auch der Konflikt. (S. 228—229). „Selbst die ewigen Götter ... leben nicht in ewigem Frieden, sondern sie gehen zu Parteiungen und Kämpfen mit entgegenstrebenden Leidenschaften und Interessen fort.“ „Die Grösse und Kraft misst sich ... erst an der Grösse und Kraft des Gegensatzes“. Dieser Gegensatz kann ein äusserer sein oder es kann sich auch um den inneren Zwiespalt in einem Einzelnen handeln, „aus welchem (Zwiespalt) der Geist sich zur Einheit in sich wieder zusammenbringt“. Denn die Intensität und Tiefe der seelischen Kraft „tut sich um so mehr hervor, je ungeheurer die Umstände auseinander gezogen und je zerretsender die Widersprüche sind,“ unter denen die Einheit der Seele dennoch fest zu bleiben hat. „In dieser Entfaltung allein bewährt sich die Macht der Idee und des Idealen; denn Macht besteht nur darin, sich im Negativen seiner zu erhalten.“

Es liegen also zunächst mindestens zwei Bedeutungsnuancen in der Lehre von der Materialisation der Idee oder von der Harmonie des Seelischen und Leiblichen: 1) Es durchdringt der Geist den Leib und gestaltet ihn. 2) Es durchdringt der Geist die uns umgebende Wirklichkeit und ein Widerschein der hierbei betätigten Energie und errungene Freiheit fliesst in die Körperlichkeit des Menschen mit hinein. Aber es mag sein, dass diese beiden Nuancen von Hegel mit einem gewissen Recht in eine einzige Formel zusammengeschmolzen sind. Denn das, was wir (ad 1) Geist nannten, kann sich doch nur in der Arbeit des Menschen an der umgebenden Wirklichkeit (ad 2) bilden.

Die wiedergegebenen Ausführungen mögen dem Leser im übrigen die sittliche Weltanschauung oder das Ethos vermitteln, das in den Hegelschen Vorträgen über diese Gegenstände enthalten sind. Es wird uns ein wirkliches „Ideal“ von innerer menschlicher Stärke gezeichnet, eine Seelenhaltung, die der künstlerischen und der philosophischen Verklärung wert ist. Diesen seelischen Schwung und diese Stärke haben die Dichter und plastischen Bildner denen zu vermitteln, die solche Kunst in sich aufnehmen. Dass so etwas möglich sei, sei es in Göttern oder in Helden, das zu verkünden, sollte der Sinn und Zweck der Kunst sein. Dies gilt zwar nicht

ganz allgemein, aber es ist nach Hegel die spezifische Gesinnung und der spezifische Inhalt der Klassik.

Wir werden dabei festzuhalten haben, dass es in diesem Zusammenhange ziemlich gleichgültig ist, ob man sagt: es gebe solche Menschen, oder die Menschen sollten so sein.

Die Energie der Konkretisierung oder Materialisierung soll nach Hegel zum Wesen des Ideals selbst gehören. Dies ist ein sehr merkwürdiger Punkt. Hegel spricht nicht so, als gäbe es zunächst bestimmte menschliche Seelenhaltungen, die alsdann als wertvolle erkannt und daher vom Künstler dargestellt und mit aller nur möglichen Energie den Beschauern seines Werkes vergegenwärtigt würden, sondern er spricht so, als ob ein solcher Inhalt lebte und nun garnicht anders könnte, als sich sowohl im Leben als unter den Händen des Künstlers ins Sinnlich-Fassbare, Eindrucksvolle zu wandeln. Nicht ein verborgnes Sein soll von dieser Philosophie erfasst und erkannt werden, sondern der Prozess der Ausstrahlung dieses Seins selbst, und zwar sogar die Umsetzung des Seeleninhalts in künstlerische Offenbarungen soll verfolgt und ergriffen werden. Ein seltsamer Wettlauf des Philosophen mit dem Weltgeschehen! Ein Versuch Hegels, Parmenides und Heraklit zugleich zu sein!

Aber offen gesagt, wir müssen den Kopf in einen mystischen Nebel stecken, wenn wir uns einbilden wollen, hierin Hegel noch folgen zu können. Auch hier haben wir es mit changierenden Lichtern zu tun. Dass ein lebendiger Seelen-Inhalt nach aussen drängt und sich offenbaren will, und dass dies zu seinem Wesen selbst gehört, das können wir zugeben. Aber es ist ein Unterschied, ob dies in der Realität, also in den wirklichen Taten und Leiden der Helden geschieht, oder ob jener wertvolle seelische Gehalt durch Philosophen, religiöse Propheten und Künstler geformt und verkündet wird. Wir werden gern einräumen, dass diese letztere Art der Manifestationen des Gehalts in blossen Mitteilungen, die für empfängliche Zuhörer und Zuschauer bestimmt sind, auch eine Art Erleben ist. Aber es bleibt doch ein Unterschied, ob Ideen in Taten oder in Worten materialisiert werden. Über diesen Unterschied geht die Hegelsche Lehre hinweg, als ob er unerheblich wäre. Es entschwindet aber dadurch jener Angelpunkt für Problemstellung und Spekulation aus unseren Augen, der in der Frage gegeben wäre, welche Stellung die Funktion der blossen Mitteilung (in Offenbarung, Lehre und Kunst) im Rahmen des Gesamtlebens

hat. Desgleichen kommt die Frage in der Hegelschen Philosophie bei weitem zu kurz, warum es innerhalb der gesamten Arten der Mitteilung die besondere Form der Kunst geben muss und welches der Ansatzpunkt im organischen Wachstum des gesamten Menschheitslebens ist, an dem sich die besondere Funktion des künstlerischen Gestaltens verselbständigt und differenziert und ihre eigenen Formen und Ziele sich schafft. Diese Frage ist zwar bei Hegel nicht ganz übergangen; aber ohne Zweifel ist seine Antwort, dass es bisweilen im Zustande der Ideen liegen könne, dass sie sich leichter der sinnlichen Phantasie als der Vorstellungskraft oder Vernunft der Menschen enthüllen, nicht völlig befriedigend.

Wir fahren nun fort, die mystisch strenge und gezwungene einheitliche Linie der Hegelschen Materialisationslehre noch etwas weiter zu verfolgen. Das Wort Materialisation habe ich hier eingeführt. Hegel spricht lieber von Konkretheit. Ich verstehe aber hier unter Materialisation der Vorgang, dass ein seelischer Gehalt sich in jeder Weise zu konkretisieren, zu individualisieren und zu konzentrieren habe, und dass er alsdann in die harte äussere Realität eingehen müsse — oder aber sich sinnlich im Material einer Kunst festhalten lassen müsse. Diese Linie verfolgen wir nun zu Ende, indem wir den Faden der Wiedergabe der Hegelschen Darstellungen wieder aufnehmen.

In Hegels Ästhetik Bd I S. 229 ff. wird entwickelt, dass das Ideal am gemässesten durch einen Charakter dargestellt werde, der dem heroischen Zeitalter und womöglich dem Fürstenstande angehört. Der Begriff der Selbständigkeit erfordere dies. (S. 230). Denn diese Selbständigkeit bewirke es, dass die substantiellen Mächte, welche zur Realisierung kommen, der eigenste Beschluss der Individualitäten bleiben und dass, wenn das Individuum gegen sie verstösst, sie (die Gesetze der Sittlichkeit) sich nicht durch eine geregelte äussere Macht wiederherstellen sondern nur durch „innere Notwendigkeit, welche sich lebendig zu besonderen Charakteren, äusserlichen Zufälligkeiten und Umständen... individualisiert.“ (S. 237). — Zur Erscheinungsgeschlossenheit der Kunstdarstellung gehört ausser der Idealität des Charakters auch noch ein Zusammenstimmen der äussern Umstände und der Naturumgebung mit den geistigen Individualitäten. Auch dies verwirkliche sich in einer gewissen Richtung im Heroenzeitalter am besten, nämlich im Verhältnisse der Personen zu ihrem Hausrat und zur Befriedigung ihrer äusseren Bedürfnisse; denn sie sind auch diesen Dingen

gegenüber selbständiger als der moderne Mensch und unter ihnen heimischer (324—336). In diesem Zusammenhange spricht Hegel die Forderung aus, dass der Mensch der idealen Kunst in einem gewissen Masse über die äussere Not und Bedürftigkeit hinaus sein müsse; ja auch die Tendenz der Kunst zum Prunke lässt sich in dieser Linie deduzieren.

Wir werden auf alles dies in einem späteren Kapitel noch einmal zu sprechen kommen. Für jetzt haben wir noch auf etwas anderes kurz einzugehen, was Hegel abschliessend an diese Erörterungen angeknüpft hat: auf das Problem der äusseren schönen Form. Dieses Prinzip erhält hier bei Hegel doch noch eine gewisse Selbständigkeit. Bisher musste es so scheinen, als ob schöne Form nur als geistgeboren aus den Inhalten der Kunstwerke resultieren könne.

Die Fragestellung, von der Hegel ausgeht, ist nach wie vor immer diese: wie dringt das Ideal in das Äussere ein, oder vielmehr: wie erfüllt es sich in der Sinnengestalt des Kunstwerks? Was Hegel nun Neues noch zum Bisherigen hinzufügt (I p. 317), entspricht dem älteren Kantischen Prinzip der Form oder des Geschmacks. Es soll nämlich jetzt etwas geben, was nur der äusseren Existenzform des Kunstwerks, als solchem, anhaftet.

Über die Art, wie diese nun in betracht kommende Material-Äusserlichkeit immer noch vom Innern abhängig sein könnte oder in welchem Sinne sie als von aussen herangezogen betrachtet werden muss, gibt Hegel keine deutliche Rechenschaft. Diese Art von Äusserlichkeit, von der hier die Rede ist, sagt er, sei nur fähig, eine äusserliche Einheit aufzunehmen.. Die „unlebendige Einheit des Verstandes“ trete in diesem Elemente „als das Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit auch im Äusserlichsten hervor.“ Auch wird, speziell im Hinblick auf die Architektur (S. 318) gesagt, dass das Regelmässige und Symmetrische als durchgreifendes Gesetz für die äussere Gestalt vorzugsweise zweckmässig sei, weil „der Verstand eine durchweg regelmässige Gestalt leicht übersieht und sich nicht lange mit ihr zu beschäftigen genötigt ist.“ Man wird hiernach sagen dürfen, dass Hegel den idealisierenden Wert der blossen äusseren Form allerdings sehr gering anschlägt. Und dies entspricht ja auch der Gesamthandlung des ästhetischen Idealismus.

Übergang zur romantischen Kunst.

Dem Übergang von der klassischen Kunst Griechenlands zur romantischen Kunst des Christentums sind folgende Worte Hegels gewidmet: Geistreiche Männer, so berichtet er, haben an den Götterbildern der Alten einen „Hauch und Duft der Trauer“ finden wollen; zu aller geistigen Hoheit, die sich in diesen Gestalten ausdrücke, hätten die Künstler doch auch diesen Zug der Trauer leise hineinliessen lassen. Dieser Zug sei selbst bei Götterbildern zu finden, deren Schönheit bis zur Lieblichkeit vollendet sei (II 77). Diesen Zug sucht nun Hegel aus dem metaphysischen Wesen der Sache selbst zu erklären. Die Göttergestalten hätten einen Sinn und Inhalt von so grosser Allgemeinheit, dass diese Allgemeinheit schliesslich als Gegensatz zu der körperlichen Individualität der Götterbilder empfunden werden muss. „Je mehr ... an den Göttergestalten der Ernst und die geistige Freiheit heraustritt, desto mehr lässt sich ein Kontrast dieser Hoheit mit der Bestimmtheit und Körperlichkeit empfinden. Die seligen Götter trauern gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit; man liest in ihrer Gestaltung das Schicksal, das ihnen bevorsteht.“ Das Hervortreten dieses Widerspruchs führe die klassische Kunst ihrem Untergange entgegen.

Das allgemeine Princip der romantischen Kunst.

Die klassische Kunst, sagt Hegel, sei noch nicht anthropomorphistisch genug, obwohl man ihr vorwerfe, „dass sie es zu sehr sei. Denn der Geist des klassisch-griechischen Zeitalters kenne noch nicht das Böse und die Sünde (II, p. 13—15). Diesen Hegelschen Gedanken wird man am ehesten verstehen, wenn man sich des religionsphilosophischen Gedankens erinnert, den Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren“ niedergelegt hat, dass das Christentum uns die Ehrfurcht vor dem gelehrt habe „was unter uns ist“, nämlich die Ehrfurcht vor dem Leiden. Hiermit muss man den metaphysischen Gedanken der Menschwerdung Gottes in Jesus in Verbindung bringen. Gott selber, heisst es bei Hegel (II, p. 140), sei ins zeitliche endliche Dasein hinabgestiegen, um den absolute-ten Gegensatz, dem es jetzt hier gibt, zu versöhnen.

Während Hegel von der klassischen Kunst sagt: „Schöneres kann nicht sein noch werden“, fährt er fort: „Dennoch gibt es

Höheres“ (II, 121—122). Denn die Einigung, so erläutert er dies, welche der Geist im Elemente des Äusseren vollbracht habe, widerstrebe dem wahren Begriff des Geistes und dränge ihn zur Versöhnung in sich selber zurück und aus seiner Versöhnung im Leiblichen heraus. Daraus folgt: „Die einfache gediegene Totalität des Ideals löst sich auf“ und zerfällt in eine gedoppelte Totalität, nämlich einerseits in die des Subjektiven und andererseits in die der Äusserlichkeit. Wenn zwar auch dieser neue Gehalt der Kunst die Aufgabe in sich fasse, sich schön zu machen, so bleibe ihm dennoch die Schönheit in dem bisherigen Sinne etwas Untergeordnetes.

Aber es gibt einen Ersatz für diese nun fortan geminderte Schönheit in der Kunst. Es kommt nämlich jetzt in die Kunst ein grösserer Reichtum wieder hinein, nach allen Seiten der menschlichen Natur hin — besonders auch nach seiten des Unerfreulichen und Hässlichen — ja auch nach seiten des Zufälligen und Willkürlichen.

Während die klassische Kunst „den reinen Boden des echten Ideals nicht überschreitet“ entsteht durch den christlichen Geist ein „Verhausen der subjektiven Innerlichkeit in sich“, es entstehen „die Zerrissenheit, die Haltlosigkeit, überhaupt der ganze Kreis der Entzweigungen, welche... das Unschöne, Hässliche, Widrige... hervorbringen.“ (II, p. 15.)

Gegenüber der klassischen Kunst könnte daher die christliche und moderne Kunst einen oberflächlichen Beobachter anmuten wie eine Rückkehr zu dem wilden Schwanken der Urzeit zwischen allem Natürlichen und Geistigen, das wir sonst nur in den vor-klassischen Kunstblüten gefunden hatten. Aber diese scheinbare Ähnlichkeit ist keine wirkliche. Die höherer Entwicklungsstufe der Menschheit bringt hier nur etwas äusserlich ähnliches zuwege, etwas, das auf gänzlich anderen inneren Prinzipien ruht. (I. S. 102 unten.)

Der Gegensatz der Gefühlswelten des klassischen Altertums und Christentums wird von Hegel vielleicht am eindruckvollsten illustriert durch die Vergleichung der antiken Darstellung der Niobe mit dem, was ein christlicher Künstler sich denkt, wenn er ein Marienbildnis schafft. (III p. 33—46.) Diese Ausführungen Hegels seien hier in grösserem Umfange wiedergegeben, damit auf den Leser etwas von der Tiefe der Hegelschen Bemühungen um die Wahrheit des seelischen Lebens übergehen kann. (Es haben

in Kleinigkeiten des Satzbaues in der folgenden Wiedergabe des Hegelschen Textes Abweichungen stattgefunden.)

„Zur wahren Tiefe und Innigkeit des Geistes gehört, dass die Seele ihre Gefühle, Kräfte, ihr ganzes inneres Leben durchgearbeitet; dass sie vieles überwunden, Schmerzen gelitten, Seelenangst und Seelenleiden ausgestanden, doch in dieser Trennung sich erhalten habe und aus ihr in sich zurückgekehrt sei. Die Alten stellen uns in dem Mythos vom Herkules zwar auch einen Heros hin, der nach vielen Mühseligkeiten unter die Götter versetzt wird und dort einer seeligen Ruhe geniesst; aber die Arbeit, die Herkules vollbringt, ist nur eine äussere Arbeit, die Seligkeit, die ihm als Lohn zugeteilt wird, nur ein stilles Ausruhen, und die alte Prophezeiung, dass Zeus Reich, durch ihn zu Ende gebracht werden solle, hat er, der höchste griechische Held, nicht wahr gemacht, sondern das Ende der Regierung jener selbständigen Götter fängt erst da an, wo der Mensch, statt äusserlicher Drachen und lernäischer Schlangen, die Drachen und Schlangen der eigenen Brust, die innere Härte und Sprödigkeit der Subjektivität überwindet. Nur hierdurch wird die natürliche Heiterkeit zu jener höheren Heiterkeit des Geistes, welche den Durchgang durch das negative Moment der Entzweiung vollendet und sich durch diese Arbeit die unendliche Befriedigung errungen hat. Die Empfindung der Heiterkeit und des Glücks muss verklärt und zur Seligkeit geläutert sein. Denn Glück und Glückseligkeit enthalten noch ein zufälliges natürliches Zusammenstimmen des Subjektes mit äusseren Zuständen; in der Seligkeit aber ist das Glück, das sich noch auf die unmittelbare Existenz bezieht, fortgelassen und das Ganze in die Innerlichkeit des Geistes verlegt. Seligkeit ist eine Befriedigung, die erworben und so allein berechtigt ist, eine Heiterkeit des Sieges, das Gefühl der Seele, welche das Sinnliche und Endliche in sich ausgetilgt und damit die Sorge abgeworfen hat, die immer auf der Lauer liegt; selig ist die Seele, die zwar in Kampf und Qual eingegangen ist doch über ihr Leiden triumphiert.

„In den Idealen der Alten sehen wir nur den Ausdruck des Schmerzes edler Naturen, wie z. B. in der Niobe und in dem Laokoon; sie vergehen nicht in Klage und Verzweiflung sondern bewahren sich gross und hochherzig darin; aber dies Bewahren ihrer selbst bleibt leer; das Leiden, der Schmerz ist gleichsam das Letzte, und an die Stelle der Aussöhnung und Befriedigung muss die kalte Resignation treten, in welcher das Individuum, ohne in sich zu-

sammenzuberechnen, das aufgibt, woran es festgehalten hatte. Nicht das Niedrige ist zerdrückt, keine Wut, keine Verachtung oder Verdrüsslichkeit gibt sich kund, aber die Hoheit der Individualität ist doch nur ein starres Beisichsein, ein erfüllungsloses Ertragen des Schicksals, in welchem der Adel und Schmerz der Seele nicht als ausgeglichen erscheinen. Den Ausdruck der Seligkeit und Freiheit hat erst die romanische religiöse Liebe.

„Es kommt die religiöse Liebe in ihrer vollsten und innigsten menschlichen Form nicht in dem leidenden und erstandenen oder unter seinen Freunden weilenden Christus sondern in der weiblichen empfindenden Natur, in Maria, zur Anschauung. Ihr ganzes Gemüt und Dasein überhaupt ist menschliche Liebe zu dem Kinde, das sie das ihre nennt, und zugleich Verehrung, Anbetung, Liebe zu Gott, mit dem sie sich eins empfindet. Maria sieht Christus das Kreuz tragen, sie sieht ihn am Kreuze leiden und sterben, vom Kreuze herabgenommen und begraben werden, und keines Schmerz von allen ist tiefer als der ihrige. Doch auch in solchen Leiden macht weder die Starrheit des Schmerzes oder nur des Verlustes noch das Tragen der Notwendigkeit oder die Anklage der Ungerechtigkeit des Schicksals den eigentlichen Inhalt aus, so dass hier besonders die Vergleichung mit dem Schmerze der Niobe charakteristisch wird. Auch Niobe hat alle ihre Kinder verloren und steht nun da in reiner Hoheit und unverkümmelter Schönheit. Was sich hier erhält, ist eine gewisse Seite der Existenz dieser Unglücklichen, nämlich die zur Natur gewordene Schönheit, welche den ganzen Umfang ihrer daseienden Realität ausmacht; diese wirkliche Individualität bleibt in ihrer Schöne, was sie ist. Aber ihr Inneres, ihr Herz, hat den ganzen Gehalt seiner Liebe, seiner Seele verloren; — ihre Individualität und Schönheit kann nur versteinern. Der Schmerz der Maria ist von ganz anderer Art. Sie empfindet, fühlt den Dolch, der die Mitte ihrer Seele durchdringt, das Herz bricht ihr, aber sie versteinert nicht. Sie hatte nicht nur die Liebe, sondern ihr volles Inneres ist die Liebe, die freie konkrete Innigkeit, die den absoluten Inhalt dessen bewahrt, was sie verliert, und in dem Verluste selbst des Geliebten in dem Frieden der Liebe bleibt. Das Herz bricht ihr; aber das Substantielle ihres Herzens, der Gehalt ihres Gemüts, der in unverlierbarer Lebendigkeit durch ihr Seelenleiden scheint, ist etwas unendlich Höheres.“

Der Leser dieser tiefen, ernsten Worte wird vielleicht finden, dass es Unmögliches oder höchst Seltenes sei, was hier geschildert

wird. In der Tat; es handelt sich um eine Hoffnung oder einen Glauben an Möglichkeiten, wie sie bei den Marien-Bildnissen, die christliche Künstler im Sinne ihrer Religion gemalt haben, vorausgesetzt zu sein scheinen.

Wir müssen nun wieder mehr in die Breite gehen und mit Hegel den ganzen Umfang der Kunstproduktionen von Mittelalter und Neuzeit einheitlich zu erfassen suchen. Denn alles, was seit dem Emporkommen des Christentums in dessen Kulturgebieten an Kunst geschaffen worden ist, heisst bei Hegel romantisch. Die vom christlichen Zentrum ausgehende Bewegung zur Breite aller Kunstproduktion stellt Hegel (II p. 129) so dar:

Nachdem der Geist im Romantischen in sich selber zurückgekehrt sei, müsse er nun doch, als ein jetzt ganz freier, sich auch mit dem Leiblichen und Endlichen wieder einlassen. Weltliche Interessen, Leidenschaften, Kollisionen, Leiden und Freuden haben jetzt sogar ein grösseres Dasein in der Kunst als früher. Teils wird dabei der Charakter der Zufälligkeit dieser äusseren Dinge von den Künstlern betont, teils strahlt aus ihnen die positive innere Befriedigung heraus, die der Geist in sich selber nun gewonnen hat. Der Künstler ergeht sich dann in diesem Element des Äusseren, als in einem selber berechtigten und befriedigenden — jedoch in neuer Art und aus andern Gründen als ehemals.

Im Hinblick auf religiöse Stoffe ist dabei allerdings der Kreis der romantischen Kunst verengt. Die Erlösungsgeschichte bildet den einzigen, alles beherrschenden Mittelpunkt der christlichen Religion. Aber auf eine andere Weise wird der Kreis der Kunst „auch wieder unendlich erweitert“. Die religiöse christliche Verinnerlichung kommt zunächst in der besonderen Art der Darstellungen aus der Heilsgeschichte zur Geltung. Von dem Mittelpunkt aus werden die Einzelheiten der religiösen Überlieferung nach allen Seiten durchlaufen; Einzelheiten werden dargestellt, stets neue menschliche Züge können hinzutreten; auch die ganze Breite der Natur kann als Umgebung hineingezogen werden. „Dadurch wird die Geschichte des Gemüts unendlich reich und kann sich zu immer veränderten Umständen und Situationen aufs vielfachste gestalten.“

„Und tritt nun der Mensch gar erst aus diesem Kreise heraus und macht sich mit dem Weltlichen zu tun, so wird der Umfang der Interessen, Zwecke und Empfindungen um so unberechenbarer, je

tiefer der Geist, diesem ganzen Prinzipie gemäss, in sich geworden ist.“ (II, 131).

Dieser Gehalt der romantischen Kunst sei schon durch die Religion festgelegt, ehe sich die Kunst seiner annahm. Es bestehe hier ein Unterschied zur symbolischen und klassischen Kunst, bei denen der Gehalt nur durch die Form der Kunst gefasst und offenbart werden konnte.

Hinsichtlich der Beziehung des romantischen Kunstgeistes zur grösseren Breite des Lebens mag folgendes noch zur näheren Verdeutlichung dienen. In der romantischen Welt, sagt Hegel, tritt eine neue Zerreissung von seelischer Innenwelt und äusserer Wirklichkeit ein. Diese neue Zerreissung ist jedoch von anderer Art als die vorklassische Unverbundenheit. Denn die christliche Seele hat die Welt durchlaufen und ist in sich selbst zurückgekehrt, und nur darum kann sie der äusseren Welt gelassener gegenüberstehen; sie sucht nicht mehr in der Verbindung von Innerem und Äusserem die Vollendung. „Wir haben somit im Romantischen zwei Welten, ein geistiges Reich, das in sich vollendet ist, das Gemüt; . . . auf der andern Seite das Reich des Äusserlichen als solchen, das . . . nun zu einer ganz empirischen Wirklichkeit wird, um deren Gestalt die Seele unbekümmert ist.“ (II p. 133). „Damit ist das Äussere als ein gleichgültiges Element angesehen, zu dem der Geist kein letztes Zutrauen und in dem er kein Bleiben hat.“ Nicht durch die „Vereinigung mit ihr“ hofft er sich „mit sich selber versöhnt zu finden“. (II, 132). „Daher geht denn auch die künstlerische Gestaltung der Wirklichkeit hier „nicht wesentlich über die eigentliche, gewöhnliche Wirklichkeit hinaus, und scheut sich keineswegs, dies reale Dasein in seiner endlichen Mangelhaftigkeit und Bestimmtheit in sich aufzunehmen. Hier ist also jene ideale Schönheit verschwunden, welche die äussere Anschauung über die Zeitlichkeit und die Spuren der Vergänglichkeit weghebt, um die blühende Schönheit der Existenz an die Stelle ihrer sonstigen verkümmerten Erscheinung zu setzen. Die romantische Kunst . . . wendet diesem Gipfel der Schönheit den Rücken; sie verwebt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äusseren Bildung und gönnt den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälernten Spielraum.“ (II, 133.)

Weil die klassische Kunst den Gegensatz, der im Absoluten begründet ist, nicht bis zur Tiefe durchgearbeitet hatte und ihn also auch nicht ausgesöhnt hatte, kannte sie auch nicht die Sünde und das Böse.

Wir zitierten diese Formel Hegels bereits am Anfange dieses Kapitels. Das Böse und die Sünde beruhen, sagt er, auf der Verhärtung des Subjekts in sich selber, als abstrakter Persönlichkeit, gegen das Sittliche und Absolute. Dies wird nun in der romantischen Epoche auf dem Boden der Kunst darstellbar.

Aber bei der Entzweiung soll es nicht bleiben. Sondern die neue metaphysisch-religiöse Stufe soll eine um so tiefere Versöhnung der Seele mit sich selbst möglich machen, wie ja denn auch Gott selbst in Jesus in die Welt eingegangen und durch sie hindurchgegangen ist.

Daher komme es nun auch wieder, dass der Mensch sich seiner unmittelbaren Natürlichkeit mit Zutrauen nähere. Die Aussen-gestalt aller Dinge schein ihm nun etwas von dem an sich zu haben, was er selbst, der hinzutretende Mensch selbst auch hat oder was er an Anderen seiner Umgebung kennt und liebt. „Diese Heimalichkeit im Gewöhnlichen ist es, durch welche die romantische Kunst von aussen her zutraulich anlockt.“ Zugleich müsse allerdings auch stets vom Äussern her auf das Innere, die Schönheit der Seele, zurückverwiesen sein. (II, p. 140.)

Die Art, wie die menschliche Seele sich an den so dargestellten Wirklichkeitsbildern spiegelt, besteht darin, dass alle diese Bilder an die „Innigkeit“ erinnern sollen, in der das Gemüt mit sich selber versöhnt ist. (II, p. 134.) Diese Innigkeit wird aus dem Kunstwerk hervorleuchten; sie wird spürbar wie ein unsichtbares „nur sich selber vernehmendes“ Tönen, ein „Schweben über den Wassern“, ein „Klingen über einer Welt“. Mit einem Wort, der Grundton des Romantischen sei musikalisch, und wenn es sich um bestimmtere Vorstellungsinhalte handelt: lyrisch. „Das Lyrische ist für die romantische Kunst gleichsam der elementarische Grundzug, ein Ton, den auch Epopöe und Drama anschlagen, und der selbst die Werke der bildenden Kunst als ein allgemeiner Duft des Gemüts umhaucht.“

Kulturelle Wirkungen der christlichen Religion.

Das Christentum hatte jeder einzelnen menschlichen Seele ein unmittelbares Verhältnis zu Gott gegeben und dadurch die Bedeutung der einzelnen Seele unermesslich gesteigert. (Nach Hegel II, p. 165 ff.). Was das erstere anbetrifft, so erinnern wir an den

Ausdruck der christlichen Theologen, dass es ein Gefühl der Gotteskindschaft gebe; was das letztere betrifft, so ist der Gegenwart bekannt, dass Nietzsche aus dem Christentum eine ausserordentliche Verinnerlichung der menschlichen Seelen abgeleitet hat. Nietzsche erbt diesen Gedanken von Hegel. Hegel hatte ihn — darin weit stärker als Nietzsche — auf eine wahrhaft grossartige Weise durchgeführt.

Die einzelne Seele war sich selbst mehr als je wichtig geworden, weil sie glauben durfte, in steter unmittelbarer Verbindung mit Gott stehen zu können. Auch war ihre ewige Seligkeit mehr denn vordem im Platonischen Griechenland ihre wichtigste Angelegenheit. Diese Seligkeit sollte nicht bloss auf den Taten des Menschen, sondern auch auf dem geistigen Glaubensband beruhen, das die Seelen mit Gott verknüpft.

Den Zustand der christlichen Urgemeinden denkt sich Hegel so, dass jede einzelne Seele dieser Christengemeinden unmittelbar mit Gott verbunden war, eine Verbindung zwischen den Christen untereinander aber nur darin bestanden hätte, dass sie von einander gewusst hätten, alle diese Seelen, seien, jede für sich, in gleicher Weise mit demselben Gott verbunden. Die Gemeinde hätte anfänglich weniger im Verhältnis der Einzelnen zu einander das Band ihrer Zusammengehörigkeit gefunden als in dem Bewusstsein, dass alle ihre Glieder mit Gott verbunden seien. „Diese romantische Mystik, indem sie sich auf die Beseligung im Absoluten beschränkt, bleibt eine abstrakte Innigkeit“; (II, S. 165); sie weist das Wirkliche der Welt noch von sich. „Der Glaube ist ... vom Leben getrennt ... vom positiven Verhältnis der Menschen zu einander entfernt“, und die Menschen lieben sich nur um des Glaubens willen. Dies geschieht „ohne dass der Mensch unmittelbar dem Menschen ins Auge schaut, mit anderen in ein direktes Verhältnis tritt.“

Erst später gewinnt, nach Hegel, die religiöse Innigkeit auch in irdischen Verhältnissen ihre Ausbreitung. „Christus sagt zwar: ihr müsst Vater und Mutter verlassen und mir nachfolgen; ebenso: der Bruder wird den Bruder hassen ... Wenn aber das Reich Gottes später Platz gewonnen hat in der Welt, und die weltlichen Zwecke und Interessen zu durchdringen und dadurch zu verklären tätig ist, wenn Vater, Mutter und Bruder mit in der Gemeinde sind, dann beginnt auch das Weltliche von seiner Seite her sein Recht der Geltung in Anspruch zu nehmen und durch-

zusetzen. Ist dies durchgefochten, so fällt nun auch die negative Haltung des zunächst ausschliesslich religiösen Gemüts gegen das Menschliche als solches hinweg, der Geist breitet sich aus und sieht sich um in seiner Gegenwart. Das Grundprinzip selber ist nicht geändert; die in sich unendliche Subjektivität wendet sich nur einer anderen Sphäre des Inhalts zu.“

Daraus folgt alsbald eine viel höhere Bewertung der Persönlichkeit und der Subjektivität auch im Weltleben. Der Mensch tritt „mit der Forderung heraus, als Subjekt schon in seiner, wenn auch hier zunächst noch formellen Unendlichkeit, vollständige Achtung für sich und andere zu erlangen.“ In diese Subjektivität legt er deshalb „die ganze Innerlichkeit des unendlichen Gemüts hinein, welche“ er „bisher mit Gott allein ausgefüllt hatte.“

Die Kulturentwicklung des Mittelalters zeigt, dass es hauptsächlich drei Empfindungen waren, die sich im Menschen zu solcher Unendlichkeit steigern und sein Persönlichkeitsgefühl erhöhen: „die subjektive Ehre, die Liebe und die Treue. Es sind das nicht eigentlich sittliche Eigenschaften und Tugenden, sondern nur Formen der mit sich selber erfüllten romantischen Innerlichkeit des Subjekts.“

E h r e.

Die Ehre ist keine Tugend im konkreten Sinn. „Denn (II, S. 167) die persönliche Selbständigkeit, für welche die Ehre kämpft, zeigt sich nicht als die Tapferkeit für ein Gemeinwesen und für den Ruf der Rechtschaffenheit in demselben oder der Redlichkeit im Kreise des privaten Lebens; sie streitet im Gegenteil nur für die Anerkennung und abstrakte Unverletzlichkeit des einzelnen Subjekts.“

„Das Motiv der Ehre war der alten klassischen Kunst unbekannt“. Beim Zorn des Achilles handelt es sich um das Interesse an einem Beute - Anteil. Zwar kommt hinzu, dass Agamemnon ihm unwürdig begegnet; aber die Verletzung dringt nicht in die letzte Spitze der Persönlichkeit“. Die Helden machen sich durch Schimpfworte zwar gegenseitig „zornig“; dieser Zorn kann aber wieder aufgehoben werden. Achill erklärt sich denn auch durch die Zurückgabe des ihm entrissenen Anteils und die Hinzufügung mehrerer Geschenke befriedigt. (II, 172.)

„Die romantische Ehre ist anderer Art. In ihr betrifft die Verletzung nicht den sachlichen realen Wert, Eigentum, Stand,

Pflicht u. s. f., sondern die Persönlichkeit als solche und deren Vorstellung von sich selbst, den Wert, den das Subjekt sich für sich selber zuschreibt. Dieser Wert ist auf der jetzigen Stufe ebenso unendlich, als das Subjekt sich unendlich ist.“

Der moderne kritische Denker sagt: die Ehre ist Schein. Würde man für die Zeit des Rittertums die Ehre einen Schein nennen, so könnte dies auch einen Sinn haben, jedoch einen anderen. Sie ist dann das „Scheinen und Widerscheinen der Subjektivität“, und alles, worauf dies reflektierte Licht fällt, wird dadurch „zu einem unendlichen Werte erhoben.“ (II. 173.)

„Die Ehre kann nun den mannigfaltigsten Inhalt haben. Denn alles, was ich bin, was ich tue und was mir von andern angetan wird, gehört auch meiner Ehre an.“ (II. 173.) „Donna Diana hält es (II, 174) als ihrer Ehre zuwider, die Liebe, welche sie fühlt, irgend zu gestehen, weil sie einmal dafür gegolten hat, der Liebe nicht Gehör zu geben.“ Die Treue der Ehefrau (II, p. 175) kann für den Ehemann ein Gegenstand der Ehre sein. Schon der blosse Verdacht anderer gegen eine Ehefrau kann für deren Gatten ein Gegenstand der Ehre sein. Die Spanier haben solche Zuspitzungen als Dramenmotive verwendet. Es konnte da auch schon die blosse Möglichkeit eines Verdachtes, selbst wenn der Mann weiss, der Verdacht sei falsch, ein Gegenstand der Ehre sein.

„Der Mann von Ehre denkt daher (II, p. 174) bei allen Dingen immer zuerst an sich selbst, und nicht, ob etwas an und für sich recht sei oder nicht, ist die Frage, sondern ob es ihm gemäss sei, ob es seiner Ehre gezieme, sich damit zu befassen oder davon zu bleiben. Und so kann er auch wohl die schlechtesten Dinge tun und ein Mann von Ehre sein.“

Zwar kann man auch das an sich Wertvolle und Sittliche sich zur Ehre machen (II, p. 173—174): „Treue gegen Fürsten, gegen Vaterland, Beruf... Rechtschaffenheit in Handel und Wandel, Gewissenhaftigkeit in wissenschaftlichen Forschungen“. Für den Gesichtspunkt der Ehre aber kommt es nicht auf den eigenen Wert dieser Dinge an, sondern darauf, „dass ich meine Subjektivität hineinlege und sie hierdurch zur Ehrensache werden lasse.“ Daher kann sich der Mann von Ehre in diesem Sinn ebenso willkürliche Zwecke schaffen; er „stellt sich in einem gewissen Charakter vor und macht sich dadurch bei sich und anderen zu dem verbindlich, wozu an sich keine Verbindlichkeit...“ besteht.

„Die Ehre ist (II, p. 176) das schlechthin Verletzliche“. Leicht kommt es dahin, dass „des Streitens und Harderns kein Ende“ ist. Fordere ich Genugtuung, so liegt darin, dass ich auch den, der mich verletzt hat, als einen Ehrenmann anerkenne. (II, p. 177). Was einer auch getan oder begangen haben mag, er betrachtet sich selbst nach wie vor als ein unverändertes Unendliches und darf nicht irgendwem ein Recht über sich einräumen. Auch dies liegt im Wesen des Ehrbegriffes. (II, p. 177).

L i e b e.

„Liebe besteht darin (II, 149), das Bewusstsein seiner selbst aufzugeben, sich in einem andern Selbst zu vergessen, doch in diesem Vergehen und Vergessen sich erst selber zu haben und zu besitzen.“ Dies ist zunächst für das religiöse Gebiet gedacht. In irdischen Verhältnissen wird nach Hegel die Liebe erst in der Ehe und der Familie zu etwas Substantiellem, Sittlichem. Die Liebe der Romantik aber (II, p. 167) ist nur „die zufällige Leidenschaft des Subjekts zum Subjekte, und wenn auch durch Phantasie erweitert, durch Innigkeit vertieft,“ doch nicht etwas eigentlich Sittliches. Die Hingabe des romantischen Herzens bringt es mit sich, sagt Hegel, (II, p. 179) „dass dies Gefühl nicht nur Trieb und Gefühl bleibt, sondern dass die Phantasie sich ihre Welt zu diesem Verhältnis ausbildet, und alles andere, was sonst... zum Leben gehört, zu einem Schmuck dieses Gefühls erhebt.“

Hier wäre der provençalischen und der Minne - Kultur und Dichtung zu gedenken und der Renaissance Dichtung des Petrarca und Dante.

T r e u e.

Die romantische Treue (II, p. 167) hat zwar mehr schon als jene andern Charakterzüge, „den Anschein eines sittlichen Charakters, da sie nicht lediglich das Ihre will, sondern ein Höheres, Gemeinsames festhält.“ Der Wille oder Wunsch oder Befehl des Herrn scheint ein objektives Gesetz in diesen Verhältnissen abzugeben. Doch dass dies Gesetz nicht einem konkreten sittlichen Gedankenkreise anzugehören braucht, macht das ganze Gebilde dieser Treue doch wieder zu einer Subjektivitätserscheinung. Die Treue knüpft sich lediglich an die „Person des Herrn“.

Festigkeit der Freundschaft kannte auch das Altertum. Die Freundschaften zwischen Achill und Patroklos und zwischen Orest und Pylades waren in das hellste Licht gerückt. Von der Freundestreue unterscheidet sich jedoch die Treue des Dienenden. Zu der letzten Art gehört die besondere Ausbildung der romantischen Treue; wesentlich ist aber freilich für sie, dass das Verhältnis ein nicht sozial erzwungenes, sondern von seiten des Dienenden ein frei gewähltes ist. Sozial erzwungen ist die Stellung eines unfreien Knechts zu seinem Herrn. Auch hier gibt es allerdings rührende Beispiele von Treue. „Das schönste Beispiel in dieser Beziehung liefert der Schweinehirt des Odysseus“ (II, p. 187). Jedoch mehr romantischer, mehr Gemütssache ist die Stellung des Kents zu Lear, als er ihm seinen Dienst anbietet. Lear fragt: „Kennst Du mich Mensch?“ — „Nein Herr,“ erwidert Kent, „aber Ihr habt etwas in Eurem Gesichte, das ich gern Herr nennen möchte.“ — Die wesentlichen Beispiele aber liefert das Verhältnis der Vasallen zu den Königen, das ja als ein nicht unbedingtes sondern bewegliches aufgefasst wird.

Über die besondere Natur der romantischen Tapferkeit findet man eine Bemerkung Hegels in Buch II, p. 171.

Die formelle Selbständigkeit des individuellen Charakters.

Die romantische Verinnerlichung hat noch weitere Entwicklungen und Folgen in der Kultur- und Kunstgeschichte. Es kann kommen, dass die Subjektivität des Gemüts sich noch enger in sich selber zusammenschliesst und die Charaktere noch einseitiger und spröder werden. Hegel führt als Beispiele Macbeth, Othello, Richard III., auch Lady Macbeth an. Später sei es zur Miserabilität der Kotzebueschen Charaktere fortgegangen; diese erscheinen als schön, edel und vortrefflich und sind innerlich doch nur Lumpen. Verwandt mit solcher Miserabilität, der die Shakespeari-sche Kunst des Bösen verloren gegangen ist, seien die Charaktere Kleists: Käthchen und der Prinz von Homburg; das Magnetische und Somnambulische werde zu Ehren gebracht. (II, p. 298.)

Das Interesse an den Charakteren und ihren Besonderheiten führt auch zu einem Interesse an der Entwicklung der Charaktere, während bei den Griechen der Charakter nur der an sich gleichgültige Träger für ein sittliches Lebens-Prinzip oder für ein

Schicksal war. Die Handlung besteht fortan nicht mehr bloss im Konflikt von Prinzipien und in der Erfüllung eines Schicksals, das den Träger eines dieser Prinzipien treffen muss, sondern das Verderben muss als ein selbstbereitetes erscheinen, das aus dem Charakter hervorgeht. Schon in der inneren Fortentwicklung dieser Charaktere kann sich das zu einem Teil erfüllen. Wir sehen ihr Fortstürmen, Verwildern, Zerschellen oder Ermatten. (Z. B. bei Macbeth.)

Interessanter noch und für diese romantische Entwicklung noch charakteristischer ist diejenige Selbständigkeit des individuellen Charakters welche sich nicht nach aussen entfaltet. „Es sind dies (II, p. 200) substantielle Gemüter, die eine Totalität in sich schliessen aber in einfacher Gedrungenheit jede tiefe Bewegung nur in sich selbst, ohne Entwicklung und Explikation nach aussen, vollbringen. Solch ein Gemüt ist wie ein kostbarer Edelstein, der nur an einzelnen Punkten zum Scheinen kommt, zu einem Scheinen, das dann ein Blitzen ist.“ Der Künstler muss solche Gestalten so darstellen, dass sie ihre unendliche Tiefe und Fülle nur in wenigen, sozusagen stummen Äusserungen, gerade durch diese Stille, erkennen lassen. „Solche einfache, ihrer unbewusste, schweigende Naturen können die höchste Anziehung üben.“ Sie ergreifen das Substantielle der vorliegenden Verhältnisse mit tiefer „Innigkeit“, jedoch verwickelt sich nicht ihr bewusstes Nachdenken in die besonderen äusseren und endlichen Rücksichten und Interessen, die in ihrem Lebenskreise spielen; durch derartiges lassen sie sich nicht „zerstreuen“.

„Für ein so in sich selbst geschlossenes Gemüt muss nun aber ebensosehr eine Zeit kommen, in welcher es an einem bestimmten Punkt seiner inneren Welt ergriffen wird.“ Nun wirft es in eine fürs Leben bestimmte Empfindung seine ganze Kraft hinein und hängt mit unzersplitterter Stärke daran, wird dadurch glücklich oder geht haltungslos unter. „Denn zur Haltung bedarf der Mensch einer entwickelten Breite sittlicher Substanz, welche allein eine objektive Festigkeit gibt.“

So müsse Shakespeares Julia verstanden und gespielt werden. Sie ist anfangs „ein ganz kindliches, einfaches Mädchen von 14, 15 Jahren, dem man ansieht, dass es noch kein Bewusstsein seiner und der Welt... gehabt, sondern in die Weltumgebung wie in eine *laterna magica*, ohne daraus zu lernen... in aller Unbefangenheit hineingeblickt hat. Plötzlich sehen wir die Entwicklung der

ganze Stärke dieses Gemüts,“ ihre List, ihre Besonnenheit, ihre Kraft, alles aufzuopfern und dem Härtesten sich zu unterwerfen, „so dass uns das Ganze nun erscheint als das erste Aufbrechen der ganzen Rose auf einmal nach allen ihren Blättchen und Falten . . . Es ist . . . eine Knospe, die kaum von der Liebe berührt, unvermutet in voller Blüte dasteht, doch je schneller sie sich entfaltet, um so schneller auch entblättert hinsinkt.“

„Solch ein tiefes stilles Gemüt, das die Energie des Geistes wie den Funken im Kiesel verschlossen hält . . . und seine Reflexion über das Dasein nicht ausbildet, hat sich denn auch nicht durch diese Bildung befreit. Es bleibt dem grausamen Widerspruch ausgesetzt, wenn der Misston des Unglücks in sein Leben hereinklingt, keine Geschicklichkeit, keine Brücke zu haben, sein Herz und die Wirklichkeit zu vermitteln . . . Gerät es in Kollision, so weiss es sich deshalb nicht zu helfen, geht rasch, besinnungslos zur Tätigkeit heraus oder lässt sich passiv verwickeln.“

In diese Reihe wird auch Hamlet gestellt. Auch viele germanische Volkslieder gehörten hierhin.

Eines anderen Typus von Charakteren dieser romantischen Übergangskunst gedenkt Hegel noch. Wenn nämlich die ganz eng und einseitig ihrer selbst sich bewussten Charaktere, welche ihre Einseitigkeit und Selbständigkeit nicht selten ins Böse und Schlechte legen, zugleich so dargestellt werden, als gäbe es noch etwas Tieferes in ihrem Innern, das nur nicht zur Enthaltung gekommen ist, so erscheint diese Beschränktheit ihrer Subjektivität fest, „als nur ein Schicksal“. Es werden Shakespeares Stephano, Trinkulo, Pistol und Falstaff genannt. „Diese Tiefe und diesen Reichtum des Geistes lässt uns Shakespeare in der Tat an ihnen erkennen“ (II, p. 206—207). Sie bleiben zwar „in ihrer Gemeinheit versunken, aber sie geben sich zugleich als Intelligenzen kund, deren Genie alles in sich befassen könnte und eine ganz freie Existenz haben könnte, überhaupt das sein könnte, was grosse Menschen sind.“ Diese Gesellen brauchen ihren Geist weder, um sich selbst sophistisch zu verteidigen, noch um sich zu verdammen. „Wir finden bei Shakespeare keine Rechtfertigung und keine Verdammnis, sondern nur Betrachtung über das allgemeine Schicksal.“ Auf diesen Standpunkt des allgemeinen Schicksals und der Notwendigkeit stellen sich die Individuen „ohne Klage und Reue“ und von ihm aus sehen sie alles und sich selber versinken“, gleich als ob sie, dies sehend aussserhalb ihrer selbst ständen.

Abenteuerlichkeit.

Die Kreuzzüge sind gleichsam der repräsentative, ins Grosse geratene Fall des mittelalterlichen Abenteuergeistes.

In der Dichtung sind die Gralssagen, die Divina Comedia Dantes, die abenteuerlichen Märchen Ariostos und der abenteuerliche Roman des Cervantes bemerkenswert.

In der heutigen Zeit liegen die Romane, als Kunstgattung von besonderem Charakter, noch in dieser Linie. Die Romane enthalten jene alten Abenteuererei, umgewandelt in die Form des ernsthaften Wirklichkeitsinteresses. Die Kollisionen, die auf diesem Boden bei dieser Gesamttendenz hervortreten, sind solcher Art, dass eigentlich nur jugendliche Menschen die Helden der Romane sein können. Jünglinge (II, p. 216) müssen sich durch den Weltlauf durchschlagen; sie halten es für ein Unglück, „dass es überhaupt Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat, Gesetze und Berufsgeschäfte gibt, weil diese substantiellen Lebensbeziehungen sich... grausam den Idealen und dem unendlichen Rechte des Herzens entgegensetzen. Nun gilt es ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustossen, die Welt zu verändern, zu verbessern, oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden herauszuschneiden, das Mädchen, wie es sein soll, sich zu suchen und zu finden.“ Diese Kämpfe seien als die Lehrjahre des Individuums zu betrachten.

Es wird dem Leser aufgefallen sein, dass die christliche Versöhnung der Seele mit sich selbst bei vielen der extravaganten Gestalten und Charaktere, welche Hegels kulturgeschichtliche Betrachtung hier an uns vorbeiziehen liess, durchaus nicht gelungen zu sein scheint. Das ist sachlich natürlich; denn Hegel meint durchaus nicht, dass die Gipfel der inneren Kultur und Erhebung, die zu einer Zeit möglich gemacht sind, von jedem Einzelnen erreicht werden müssten. Es wird andererseits in einer jeden solchen Zeit nur wenige Einzelne geben, die nicht von den Ideen ihrer Zeit berührt wären, so dass daher das Erreichen oder Nichterreichen solcher Gipfel fast alle Einzelnen seelisch spannen und beschäftigen muss. Für die Kunst ergibt sich hieraus eine Verstärkung des Interesses an allen diesen Charakteren in der bezeichneten Hinsicht, auch an denen, die auf halbem Wege stehen geblieben oder gar gescheitert sind.

Und jene Zuschärfungen der Persönlichkeit, die Hegel so schön beschrieben hat, müssen doch wohl, wenn es nicht bloss auf Beschreibung sondern auf Wertung ankommt, als übelgeratene Folgen und missverständliche Entartungen des Prinzips der romantischen Verinnerlichung betrachtet werden. Den Künstler dieser Epoche werden sie also ganz besonders interessieren.

Ganz leicht ist die Interpretation Hegels in diesem Punkte nicht durchzuführen. Es ist nicht ganz leicht zu sagen, wie man das groteske Offenbarwerden der Abgründe und Verzerrungen des seelischen Lebens mit der zentralen Aufgabe der Kunst sich vereinigt denken soll, die doch immer noch lautet: Erfassung der absoluten Idee! Man sieht wohl, dass man dazu die Auffassung und Anwendung dieses Idealismus sehr elastisch halten muss.

Tut man das nicht, so entstehen oberflächliche und wenig-hegelisch-tiefe Anwendungen des ästhetischen Idealismus. Wir finden solche manchmal in der älteren Kunstkritik. Schon Hegel ist vielleicht in seinen kritischen Ausführungen über einzelne Kunstwerke bisweilen zu schroff und altväterisch befangen geblieben. Schlimmer ist es, wenn wir etwa die Shakespeare-Vorträge Friedrich Vischers lesen und dort die Ideen der Shakespeareschen Römertragödien expliziert sehen. Da wird meist die Vernunft der Weltgeschichte verherrlicht, welche jedesmal auf Seiten der siegenden Partei im Drama gestanden haben soll (z. B. im „Julius Caesar“). Das Drama erscheint dann als eine Enthüllung der Ideen der Weltgeschichte und es wird zu zeigen versucht, dass es ein verklärendes Licht über die Ereignisse und die Gesetze des Weltlaufs ausbreite; das Drama soll beinahe, so mutet man uns zu, wie eine Verkündigung der sittlichen Weltordnung wirken. Solche Anwendungen des ästhetischen Idealismus haben mit Recht abstoßend gewirkt, so dass leider auch die rein philosophische tiefere Lehre des ästhetischen Idealismus ein halbes Jahrhundert lang kompromittiert war.

Man sollte die Sache tiefer auffassen und der Stellung der dramatischen Ideen-Perspektive eine sehr grosse Freiheit in den Händen der Dichter einräumen. Bei den ungeheurer mannigfaltigen welthistorischen Bildern, die uns Hegel zeigt, muss das letzte ideale Band, das alle Kunst als Kunst zusammenhält, sehr weit im Hintergrunde gehalten werden. Es sollte nahezu als unmöglich gelten, mit den tiefsten Grundgedanken der Hegelschen Ästhetik an

eine Kritik eines einzelnen Kunstwerkes heranzutreten. Wir brauchen oben den Ausdruck: das „I n t e r e s s e“, als wir davon sprachen, dass die Künstler der romantischen Epoche sich den verschiedensten Seelenlagen und Menschentypen zuzuwenden pflegen. Ein solches Interesse können wir uns vom Zentrum der absoluten Idee her lezt hin regiert denken; aber die absolute Idee ist noch immer etwas ganz anderes als das Interesse des einzelnen Künstlers am einzelnen Thema. Ideell zerbrochene Stücke des Wirklichen vermögen einen Stoff für die romantisch - moderne Kunst abzugeben, und es muss wohl oft unaufgeklärt bleiben — gemäss Hegels und unserem Wissen — in welcher Weise es zugeht, dass die Idee einer möglichen Versöhnung der Seele mit sich selbst im Hintergrunde der Künstlerseele wirksam bleibt, während im Vordergrund seiner Künstlerphantasie das härteste Fragment dieser widerspruchsvollen Wirklichkeit erscheint. Das ideelle Interesse, dass das einzelne Werk durchzieht und umspielt, ist also, so möchten wir es formulieren, grundsätzlich nicht der absoluten Idee, als Ziel aller Kunst, gleichzusetzen.

Mit diesen Ausführungen ist allerdings zugestanden, dass die Hegelsche Lehre von der Kunst in diesem Punkte einer feineren Ausgestaltung oder Umgestaltung fähig und bedürftig ist, wenn etwas von ihrem Grundgehalt bestehen bleiben soll. Die glänzenden Formulierungen, mit denen Hegel die moderne Kunst zu der Seelenerziehung des mittelalterlichen Christentums in Beziehung setzt, ja, sie geradezu aus jenem ableitet, geben uns noch nicht alles, was wir brauchen, um diese Zusammenhänge vollkommen zu verstehen. Hegels Darstellungen sind teils weitmaschig - programmatisch, teils mit reichen Beispielen, geistigen Illustrationen gleichsam, geschmückt; aber einer gewissen Distinktheit, die in der Mitte zwischen beidem liegen würde, entbehren sie bisweilen.

Die Auflösung der romantischen Kunstform.

Wenn das Interesse an der individuellen Charakteristik mit dem Sinn für Abenteuerlichkeit der Geschehnisse zusammen wirkt, so entsteht etwas, was zwar noch Kunst ist und aus innerer Notwendigkeit so geschaffen werden muss aber dennoch zugleich das Ende aller Kunst vorbereitet. Denn an diesem Endpunkt der romantischen Entwicklung tritt eine Art von Zufälligkeit sowohl des

Inneren wie des Äusseren zu Tage und ein Auseinanderfallen dieser beiden Seiten verschlimmert noch den Zustand. (II, p. 136). Dadurch entsteht schliesslich „die Zerfallenheit und Auflösung der Kunst selbst“ (II, p. 194). Auf der einen Seite geht in diesem Endzustand die Kunst „zur Darstellung der gemeinen Wirklichkeit als solcher über ... und hat nun das Interesse, dieses Dasein zum Scheinen durch die Geschicklichkeit der Kunst zu verwandeln; auf der anderen Seite schlägt die Kunst ... zur vollkommenen subjektiven Zufälligkeit der Auffassung und Darstellung um, zum Humor.“ Dieser besteht in „dem Verkehren und Verrücken aller Realitäten durch den Witz und durch das Spiel der subjektiven Ansicht.“ Und so endet dieser Prozess „mit der produktiven Macht der künstlerischen Subjektivität über jeden Inhalt und jede Form.“ (II, p. 195).

Auch in den letzten und schwächlichsten Ausläufern moderner Entwicklung findet Hegel also noch seine alten zentralen Prinzipien wieder, die den Geist der Kunst in ihren stärksten und wichtigsten Epochen beherrscht hatten. Er behauptet daher auch eine gewisse Idealität für den Naturalismus — oder, wie man damals sagte: für den extremen Realismus. Aber die Abschwächung des Idealismus, die hier eingetreten ist, muss in bestimmter Weise erfasst und philosophisch konstruiert werden können. Hier ist nun der für Hegel charakteristische Ausdruck der von der „formellen Idealität des Hervorbringens.“

Der Ausdruck „formell“ steht hier, wie auch sonst stets bei Hegel dem Worte „konkret“ als Gegensatz gegenüber. Konkret wäre eine Idealität, bei der es auf den wesentlichen Inhalt einer Sache ankommt. Der Wert, der in den Dingen selbst liegt, besonders wenn es sich um geistige Verhältnisse des Menschenlebens handelt, muss dann aus den Kunstdarstellungen hervorleuchten. Wenn man aber diesen Wert beiseite schiebt, so kann man statt dessen einen anderen Wert zum Leuchten bringen; aber auch dieser Wert muss geistiger, nicht sinnlicher, Natur sein. Dieser neue geistige Wert ist nun in der subjektiven Seelenverfassung des Künstlers gegeben; wenn nämlich dessen seelische Art — die übrigens nicht als individuell sondern als allgemeinemenschlich aufzufassen ist — ein belebendes Licht über sonst gleichgültige Gegenstände fallen lässt, dann haben wir es mit der formellen Idealität des Hervorbringens zu tun. Dies werden wir sogleich mit Hegels eigenen Worten an allerhand kleinen Einzelzügen des künstlerischen Schaffens und der neuen Kunstsujets zeigen können.

Zuvor aber wollen wir mit Hegel auch das ins Auge fassen, was die neue realistische Kunst immer noch an inhaltlichen Werten, an Sachwerten, zu bieten gewillt ist.

Über den Realismus der holländischen Genremalerei und die verwandten Kunstinhalte Murilloscher Bilder sagt Hegel (I, p. 216 bis 219): Der Wohlstand und die Tüchtigkeit des niederländischen Volkes sind demselben zum Bewusstsein gekommen und erfüllen es mit Freude und Stolz. „Das aber ist kein gemeiner Stoff und Gehalt. In solchem Sinne tüchtiger Nationalität hat Rembrandt seine berühmte Wache in Amsterdam, van Dyk so viele seiner Porträts, Wouwermann seine Reiterszenen gemalt.“ Auch die bäuerischen Gelage, Lustigkeiten und behaglichen Spässe gehören hierher. In den holländischen Schenken „bei Hochzeiten und Tänzern, beim Schmausen und Trinken, geht es, wemns auch zu Zänkereien und Schlägen kommt, nur froh und lustig zu... das Gefühl der Freiheit und Ausgelassenheit durchdringt alles und jedes.“ „Die Weiber und Mädchen sind auch dabei.“ „Diese frisch aufgeweckte geistige Freiheit und Lebendigkeit in Auffassung und Darstellung macht die höhere Seele solcher Gemälde aus.“ Die Heiterkeit eines berechtigten Genusses geht selbst bis in die Tierstücke hinein und kehrt sich dabei als Satttheit und Lust hervor. „In dem ähnlichen Sinne sind auch die Bettelungen von Morillo vortrefflich. Äusserlich genommen, ist der Gegenstand auch hier aus der gemeinen Natur: die Mutter laust den einen Jungen, indes er ruhig sein Brot kaut; zwei andere auf einem ähnlichen Bilde, zerlumpt und arm, essen Melonen und Trauben. Aber bei dieser Armut und halben Nacktheit... leuchtet... die gänzliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit“ und ein volles Gefühl von Gesundheit und Lebenslust hervor. Ein Derwisch kann diese Sorglosigkeit nicht besser haben. Man sieht, jene Knaben „haben keine Interessen und Zwecke, doch nicht aus Stumpfsinn etwa, sondern zufrieden und selig fast wie die olympischen Götter hocken sie am Boden: sie handeln, sie sprechen nichts, aber sie sind Menschen aus einem Stücke ohne Verdriesslichkeit und Unfrieden in sich, und bei dieser Grundlage zu aller Tüchtigkeit hat man die Vorstellung, es könne alles aus solchen Jungen werden.“

„Dergleichen Genrebilder nun aber müssen klein sein und auch in ihrem sinnlichen Anblick als etwas Geringfügiges erscheinen... Es würde unerträglich werden, dergleichen in Lebensgrösse ausgeführt und dadurch mit dem Anspruche zu sehen, als ob

uns dergleichen wirklich in seiner Ganzheit sollte befriedigen können.

Diese hübschen Bemerkungen mögen hier genügen. Wir gehen nun von der Betrachtung inhaltlicher Werte zur Betrachtung der von aussen den Dingen geliehenen Werte in der modernen Kunstproduktion über. Schon an der holländischen Genre-Malerei lässt sich auch diese Seite der modernen Kunst erläutern. Der Triumph des subjektiven künstlerischen Geistes über die Materie der Erscheinungen, deren Eigenwert jetzt gleichgültiger zu werden anfängt, ist also das Prinzip, das wir zu verfolgen haben. „Subjektiv“ heisst hier nicht so viel als „individuell“. Das Wort „subjektiv“ bedeutet hier, dass technische Mittel, wenn sie geisterfüllt sind, einen Zauber an den Kunstwerken hervorbringen können, der mit den dargestellten Sujets fast nichts zu tun hat.

„Besonders besteht die Kunst darin, . . . mit einem feinen Sinn, die momentanen, durchaus wandelbaren Züge des Daseins der Welt abzulauschen und das Flüchtigste treu und wahr festzuhalten . . . Das Blinken des Metalls (II, p. 224), den Schimmer einer beleuchteten Traube, einen schwindenden Blick des Mondes . . . ein Lächeln, den Ausdruck schnell vorübergehender Gemütseffekte, komische Bewegungen . . . das Vergänglichste, Vorübereilendste zu ergreifen . . . ist die schwere Aufgabe dieser Kunststufe.“ Die flüchtigsten Äußerungen der sich wandelnden Natur werden gestaltet: ein Strömen des Wassers, ein Wasserfall, schäumende Meereswogen, ein Stilleben mit dem zufälligen Blitzen der Gläser und Teller . . ., eine Frau, die beim Licht eine Nadel einfädelt, ein „Halt“ von Räubern in zufälliger Bewegung . . ., das Lachen . . . eines Bauern. Es ist ein Triumph der Kunst über die Vergänglichkeit, in welchem das Substantielle gleichsam betrogen wird um seine Macht über das Zufällige und Flüchtige.“

Wenn es den alten Niederländern van Eyck, Memling, Schorel gelungen sei — sagt Hegel — den Glanz des Goldes, das Leuchten der Edelsteine, Seide, Samt und Pelzwerk aufs Täuschendste nachzubilden, so gebe sich nunmehr diese Aufgabe der Kunst eine selbständige Bedeutung. Es gilt als Meisterschaft „durch die Magie der Farbe und die Geheimnisse ihres Zaubers die frappantesten Effekte zustande zu bringen . . . Es ist dies gleichsam eine objektive Musik, ein Tönen in Farben. Wenn nämlich in der Musik der einzelne Ton für sich nichts ist, sondern nur in seinem Verhältnis zu anderen . . . Wirkung hervorbringt, so ist es mit den Farben hier dasselbe.

Betrachten wir den Farbenschein, der wie Gold glänzt, wie beschienene Tassen glitzert, in der Nähe, so haben wir nur etwa weissliche, gelbliche Kreise und Punkte . . ., die einzelne Farbe hat nicht diesen Glanz, den sie hervorbringt; die Zusammenstellung macht das Blinken und Glitzern.“ (II, 224—225.)

„Gegen die . . . prosaische Realität ist . . . dieser durch den Geist produzierte Schein das Wunder der Idealität, ein Spott, wenn man so will, und eine Ironie über das äusserliche, natürliche Dasein.“ (I, p. 209.) „Bauern mit Pfeifenstummeln, den Rauch herausblasend“ sind von den Niederländern dargestellt worden, ebenso „Kerle in schmutzigen Jacken mit alten Karten spielend“. Solche Gegenstände bekümmern uns im alltäglichen Leben kaum und selbst „wenn auch wir Karten spielen, trinken und von diesem und jenem schwatzen“, so füllen uns gleichzeitig noch ganz andere Interessen aus.

„Was uns . . . (dabei) . . . in Anspruch nimmt, ist eben das Scheinen und Erscheinen der Gegenstände, als durch den Geist produziert, welcher das Äussere und Sinnliche der Materiatür im Innersten verwandelt. Denn . . . statt der totalen Dimensionen, deren das Natürliche zu seiner Erscheinung bedarf“ sehen wir „eine blosse Fläche, und haben dennoch denselben Anblick, den das Wirkliche gibt.“ (I, p. 209.)

„Dasselbe vollbringt die Kunst (I, p. 210) in Rücksicht auf die Zeit und ist auch hierin ideell. Was in der Natur vorüberreilt, befestigt die Kunst zur Dauer; ein schnellerscheinendes Lächeln, einen flüchtigen Lichtschein, ebenso geistige Züge im Leben der Menschen . . ., Begebenheiten, welche kommen und gehen, da sind und wieder vergessen werden, alles und jedes entreisst sie dem augenblicklichen Dasein und überwindet auch in dieser Beziehung die Natur.“

Mit einem Wort: „Die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich gemacht sind.“ (I, p. 210.)

Der Kenner der späteren Geschichte der Ästhetik wird bei den soeben gegebenen Ausführungen an die Prinzipien der „Ablösung des Scheines“ und an die Illusionstheorie erinnert werden, die hier gleichsam antizipiert sind. In der Tat haben sich diese modernen Theorien auf allerlei Umwegen aus dem Hegelschen ästhetischen Idealismus hergeleitet (z. B. durch Friedrich Vischers Vorträge über „Das Schöne und die Kunst“).

Eine mehr geistige als sinnliche Form des subjektiven Verklärens irgendwelcher sonst gleichgültiger Gegenstände ist der „subjektive Humor“. Wir haben bereits im Anfange dieses Kapitels diesen Begriff des „subjektiven Humors“ neben dem Prinzip der verklärenden Kunstgeschicklichkeit und der formellen Idealität des Hervorbringens“ genannt. Die Haupttätigkeit des subjektiven Humors besteht darin „alles, was sich objektiv machen und eine feste Gestalt der Wirklichkeit gewinnen will oder in der Aussenwelt zu haben scheint, durch die Macht subjektiver Einfälle, Gedankenblitze, frappanter Auffassungsweisen in sich zerfallen zu lassen und aufzulösen.“ (II, p. 226.) „Besonders bei Jean Paul tötete eine Metapher, ein Witz, ein Spass, ein Vergleich den andern (II, p. 227—228); man sieht nichts werden, alles nur verpuffen. Was sich aber auflösen soll, muss sich vorher entfaltet und vorbereitet haben.“ Fehlt es nun an solcher Entfaltung, und dies muss dann eintreten, „wenn das Subjekt in sich ohne Kern und Halt... ist“ und keiner Objektivität hingegeben ist, so streift der Humor „gern in das Sentimentale und Empfindsame hinüber, wofür Jean Paul gleichfalls ein Beispiel liefert.

Sterne und Hippel dagegen hätten, meint Hegel, wahren Humor, verbunden mit Takt und mit Tiefe.

Das Ende der Kunst überhaupt.

Der Inhalt der romantischen Kunst ist ein religiös-metaphysischer. Dieser Inhalt wird nicht von der romantischen Kunst selbst hervorgebracht, sondern ist ihr gegeben (II, p. 132). Das war bei den Stufen der symbolischen Kunst und der klassischen Kunst anders. Dort war es die Kunst, welche die Einstellung zur Welt erst erzeugte und in ihrer Art die Welt offenbar machte. Die Funktion der Kunst ist also in der dritten, der romantischen Epoche, bereits eine wesentlich andere als früher. Sie hat nicht mehr Weltanschauung zu erzeugen. Man hat hier nur vorauszusetzen, dass die Menschheit einen Trieb habe, das, was sie innerlich erfüllt und was ihr begrifflich bereits bekannt ist, sich auch zu versinnlichen. Dieser Trieb bleibt nämlich auch dann lebendig, wenn die tiefsten Nötigungen für ihn schwinden; aber er hat dann natürlich eine geringere, weniger metaphysische und mehr anthropologische Bedeutung. Diese Stellung des Kunsttriebs ist nach Hegel für das ganze roman-

tische Zeitalter anzunehmen. Wie es nun kommt, dass das romantische Zeitalter der Kunst in sich selbst ein natürliches Ende finden muss, und dass dann die Bedeutung des Kunsttriebs noch mehr erlöschen muss, wird bei Hegel nicht ganz deutlich. Denn was wir am Ende des Kapitels über das Rittertum und am Anfang des Kapitels über die subjektive Idealität des Produzierens sagten, kann uns eine klare Aufklärung dieses Problems nicht bringen. Am leichtesten ist es, den Sinn Hegels in folgender Weise zu verstehen. Wenn der Geist sich seine Inhalte einmal künstlerisch versinnlicht hat, so kann dies in der gleichen Weise nicht mehr wiederholt werden (II, p. 236). Also muss die Menschheit diese Bahn einmal zu Ende durchlaufen haben, und der künstlerische Geist muss sich in ihr verausgaben, ehe wir am Endpunkt dieser Bahn stehen. Der künstlerische Antrieb, zweiten Rangs, der im romantischen Zeitalter wirksam ist, hält solange vor, als die geoffenbarte Religion entwicklungsfähig bleibt oder auch nur fortfährt, sich in den Seelen auszuwirken, so dass der Kunsttrieb dem religiös leuchteten Leben immer neue Stoffe abzugewinnen weiss. Nachdem diese Zeit ihr Ende erreicht hat, kann aber nur noch ein Auslaufen der eingeleiteten Bewegung stattfinden, und diese auslaufende Bewegung muss zuletzt (nach Hegel) auf einen toten Punkt führen. Vielleicht hängt das damit zusammen, dass die Philosophie in unserer Zeit — nach Hegels Meinung — bestimmt war, die Religion abzulösen. Die Philosophie aber vermag wohl der Kunst überhaupt keinen Inhalt zu bieten.

Heute herrscht, sagt Hegel, der Geist der Kritik und die Kunst wird nur noch wie ein altes Instrument zu willkürlichen Zwecken gebraucht, ohne mehr einer organischen Notwendigkeit zu dienen. Weil es so kommen musste, mag es wohl auch schon in der Natur der romantischen Geistesentwicklung gelegen haben, dass sie zur Auflösung aller Kunstform führt. Der tiefe, nicht lezt hin angebbare Grund des grösseren Entwicklungsgesetzes mag auch das kleinere geschaffen haben.

Diese Grundgedanken über das natürliche Ende aller Kunst mögen nun noch durch einige speziellere Ausführungen Hegels selbst belegt werden.

„Kein Homer, Sophokles u. s. f. kein Dante, Ariosto oder Shakespeare können in unserer Zeit hervortreten; was so gross besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; — es sind dies Stoffe, Weisen, sie anzuschauen und aufzufassen, die aus-

gesungen sind.“ (II, p. 236.) „Der Geist arbeitet sich nur so lange in den Gegenständen herum, so lange noch ein Geheimnis, Nichtoffenbares darin ist . . . Hat aber die Kunst die wesentlichen Weltanschauungen, die in ihrem Begriff liegen . . ., nach allen Seiten offenbar gemacht, so ist sie diesen (jedesmal für ein besonderes Volk, eine besondere Zeit bestimmten) Gehalt losgeworden.“ (II, p. 231.) „Das wahrhafte Bedürfnis“, die Darstellung der abklingenden Leitgedanken einer Zeit „wieder aufzunehmen, erwacht nur mit dem Bedürfnis, sich gegen den bisher allein gültigen Gehalt zu kehren.“ So erhob sich „in Griechenland Aristophanes . . . gegen seine Gegenwart und Luzian sich gegen die gesamt griechische Vergangenheit,“ und in Italien und Spanien fingen beim scheidenden Mittelalter Ariosto und Cervantes an, sich gegen das Rittertum zu wenden.

„Es hilft nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder . . . aneignen . . . zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren Zeiten der Kunst wegen viele getan, um ihr Gemüt zu fixieren . . . Der Künstler darf nicht erst nötig haben, mit seinem Gemüt ins Reine zu kommen . . ., seine grosse freie Seele muss von Hause aus, ehe er ans Produzieren geht, wissen und haben, woran sie ist und ihrer sicher und in sich zuversichtlich sein.“ (II, p. 233.) Dabei ist den früheren Zeiten wiederum zuzugestehen (II, p. 230), dass „der Künstler auch in Zeiten des noch vollen Glaubens nicht eben das zu sein braucht, was man gemeinsam einen frommen Mann nennt; wie denn auch überhaupt die Künstler nicht gerade die Frömmsten gewesen sind. Die Forderung ist nur die, dass der Inhalt für den Künstler das Substantielle, die innerste Wahrheit seines Bewusstseins ausmache und ihm die Notwendigkeit für die Darstellungsweise gebe.“ (II, p. 230.) Dagegen können uns jene alten Kunstwerke von neuem weder gelingen, wenn wir ungläubig sind, noch wenn wir zu dem Glauben der alten Zeit zurückzukehren suchen. „Wenn wir (II, p. 230) jetzt einem griechischen Gott, oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturwerks oder Gemäldes machen wollen, so ist es uns kein wahrer Ernst mit solchem Stoff.“

In unseren Tagen haben sich bei fast allen Völkern die Reflexion und Kritik auch der Künstler bemächtigt. „Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt (und an eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung) ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes, und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das

er nach Massgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Gehalt, welcher Art er auch sei, gleichmässig handhaben kann“... (II, p. 233): „Er legt zwar auch jetzt noch sein Genie hinein, er webt etwas von seinem eigenen Stoffe hindurch,“ aber nur bei dem Allgemeinen oder dem ganz Zufälligen wird dies spürbar. „Die nähere Individualisierung des Kunstwerkes hingegen ist nicht die seinige, sondern er gebraucht in dieser Rücksicht seinen Vorrat von Bildern, Gestaltungsweisen und früheren Kunstformen.“ „Für sich genommen, sind diese ihm gleichgültig, und sie werden ihm nur wichtig „wenn sie ihm gerade für diesen oder jenen Stoff als die passendsten erscheinen.“ Die Eigentümlichkeit der neuesten Zeit können wir daher darin finden, „dass die Subjektivität des Künstlers (II, p. 228) über ihrem Stoffe und ihrer Produktion steht;“ sie ist nicht mehr von den gegebenen Bedingungen eines an sich selbst schon bestimmten Kreises (des Inhalts wie der Form) beherrscht“, sondern behält „sowohl den Inhalt als die Gestaltungsweise desselben ganz in ihrer Gewalt und Wahl.“ Wodurch nun diese leere Freiheit in Zukunft näher bestimmt und mit Zwecken erfüllt werden könnte, das vermag uns Hegel nicht zu sagen. Von seinem Standpunkte aus gesehen, handelt es sich gleichsam nur um ein letztes Auslaufen einmal eingeleiteter Bewegungen, da die wesentlichen treibenden Kräfte fehlen und fehlen müssen. Darum mag es hier — nach Hegels Meinung — auch für den Ästhetiker und Philosophen nichts mehr zu sagen geben.

Sonderausführungen über die „Bestimmtheit des Ideals“ welche mit der Charakteristik des Heroenzeitalters beginnen und zu einer Theorie der Handlung führen sollen.

Das Ziel der im folgenden wiederzugebenden Ausführungen Hegels ist die Ableitung der Handlung, d. h. die philosophische Erfassung des Wesens der Handlung in einem Epos oder Drama. Die Handlungsfabel ist das Wichtigste, das Konkreteste am Dichtungs-Kunstwerke; in der Handlung vor allem muss die Idee Gestalt gewinnen. Jede Dichtungshandlung hat eine so eindringliche Singularität und Bestimmtheit, dass uns das Wunder des Kunstwerks vielleicht gerade in dieser Hinsicht am rätselhaftesten anmutet. Leider hat Hegel uns eine wirklich befriedigende Erfassung des Wesens der Handlung nicht gegeben.

Wie er dem Problem von seinen allgemeinen Ideen her näher zu kommen sucht, wie er gleichsam deduktiv auf dies konkrete Zentrum, den Begriff der Handlung, zueilt, zeigt schon charakteristisch die Disposition des ganzen Buchtheiles. Die Überschriften lauten: 1) Allgemeiner Weltzustand; 2) Situation; 3) Handlung. Das heisst: Eine Handlung muss sich innerhalb einer Situation entwickeln, gleich als ob in dieser vorausgesetzten Situation etwas abrollt oder eine Spannung explodiert. Die Situation aber wieder muss auf dem Boden eines allgemeinen Weltzustandes stehen, aus dem sie gleichsam erwachsen ist.

Wir beginnen daher mit der Betrachtung: Wie kann ein allgemeiner Weltzustand aussehen, und wie muss er aussehen, wenn er für die Entfaltung künstlerischer Pläne, besonders solcher im Sinne des klassischen Ideals, geeignet sein soll? In welchem allgemeinen Weltzustand lässt sich das Ideale überhaupt künstlerisch verkörpern? Die Antwort lautet: am leichtesten und ehesten im „Heroenzeitalter“.

Ich füge hier nun der deutlichen Übersicht über das Ganze der Hegelschen Ästhetik willen folgende Bemerkung ein. Die hier wiederzugebenden Ausführungen sind einem allgemeinen Teile seiner Darlegungen entnommen, in dem er noch nicht speziell auf die Unterscheidung seiner drei grossen Kunstepochen der Menschheit eingeht. Man darf aber nichtsdestoweniger diese Ausführungen über Weltzustand und Handlung am ehesten in die Philosophie der Kunst des klassischen Zeitalters hineinstellen. Denn die klassische Kunst allein erfüllt die eigentlichen Bedingungen des Kunstschaffens auf vollkommene Weise. Wenn wir also von einem allgemeinen Teile Hegelscher Darlegungen hier gesprochen haben, so ist das nicht so zu verstehen, als ob, was hier „im allgemeinen“ gesagt wird, gleichmässig für alle später zu sondernden Einzelepochen gelten müsste. Derart schematisch und uniformierend ist niemals bei Hegel der Sinn der allgemeinen Betrachtungen. Sondern schon bei seinen allgemeinen Betrachtungen kommt es ihm darauf an, den Nerv der Dinge und Erscheinungen zu fassen, und dieses Innerste und Wichtigste, was er so zu fassen sucht, dürfte wohl niemals von solcher Art sein, dass es sich in der ganzen Breite der Unterfälle gleichmässig als herrschend erweist. Die Natur des Geistigen und der zeitlichen Entwicklungen stehen solcher Schematik entgegen. — Wir stellen also fest, dass die hier wiederzugebenden Ausführungen zwar einem allgemeineren Teil der Hegelschen

„Vorlesungen über Ästhetik“ entnommen sind aber der Sache nach hauptsächlich in die Ästhetik des klassischen Zeitalters hineingehören. Es wird aber, nach dem Gesagten, auch wiederum niemanden wundern, wenn die beizubringenden Beispiele den Boden des Altertums überschreiten.

Der allgemeine Weltzustand.

Der Boden, auf den die ideale Kunst mit Vorteil ihre Bildungen stellt, ist der Weltzustand des Heroenzeitalters, sei es nun, dass es ein solches wirklich einmal gegeben habe oder, dass die Phantasie der Völker in der Sagenbildung ein solches nur eronnen hat. In einem gewissen Sinne muss es aber nach Hegel wirklich einmal ein Heroenzeitalter gegeben haben. Heute dagegen sei ein Leben in solchen heroischen Formen unmöglich geworden. Das Wesentliche an jenem Zeitalter ist nämlich dies: dass „das GELTEN des SITTlichen allein auf den Individuen beruht, welche sich aus ihrem besonderen Willen und der hervorragenden Grösse und Wirksamkeit ihres Charakters an die Spitze der Wirklichkeit stellen.“ Die substantiellen Mächte der geistig-sittlichen Atmosphäre eines Volkes haben noch nicht in festen öffentlichen Einrichtungen Gestalt gewonnen; sie haben noch nicht die Organe der Polizei und des Bürokratismus. Daher bleibt das etwaige Gerechte, das ein Heros will und vollbringt, sein „eigener Beschluss“. Es gibt für die Heroen „keine öffentliche gewalthabende Macht, welche sie zur Rechenschaft zieht und bestraft, sondern es gibt nur das Recht einer inneren Notwendigkeit.“ Diese innere Notwendigkeit, diese wahrhaft poetische Gerechtigkeit, welche einen Helden zu Fall bringt, der gefrevelt hat, muss sich nach der Art eines Gesetzes geltend machen, das im Helden selbst sich auswirkt „oder das, als Schicksal und Vorsehung, durch äussere Zufälligkeiten und Umstände oder auch durch das Zusammenspiel mehrerer verschiedener Charaktere den Ausgang der Handlung beherrscht. Derartiges kann (etwa als Tragödie) auf dem Boden des Heroenzeitalters eher von einem Dichter gestaltet werden als in unserer Wirklichkeit eines „ausgebildeten Staatslebens“ (I, p. 238). Man könnte es in abstrakter Hegelscher Sprache auch so ausdrücken: Die Idealität der Kunst erfordert das Zusammenbestehen des Allgemeinen (der substantiellen Mächte) mit der Freiheit und Lebendigkeit des Individuellen. Heute aber herrscht

„das Allgemeine als solches in seiner Allgemeinheit“, „in welcher die Lebendigkeit des Individuellen als aufgehoben oder als gleichgültig erscheint. In solchem Zustande also ist die von uns geforderte Selbständigkeit nicht zu finden.“

Es lässt sich dies erläutern an dem Unterschiede von Rache und Strafe. (Man siehe Hegel I, p. 237.)

Selbst dann, wenn es sich nicht um Zwecke und Tugenden der öffentlichen Wohlfahrt sondern um die Selbstbehauptung des Individuums handelt, zeigt sich der Unterschied der Zeitalter. Auch zur Selbstbehauptung gehört natürlich sittliche Tüchtigkeit; viele Anforderungen solcher Tüchtigkeit aber sind dem Individuum nun heute abgenommen. So ist „in den geordneten Staaten die äussere Existenz des Menschen gesichert, sein Eigentum geschützt, und er hat eigentlich nur seine subjektive Gesinnung und Einsicht“ selbst zu besorgen. (I, p. 237). Der Heros der fernen Vergangenheit dagegen hat auch „für seine eigene Existenz und der Erhaltung dessen, was ihm gehört und gebührt zu sorgen.“ Welcher Zustand der Welt alles in allem wertvoller und wünschenswerter sei, das sei hier nicht zu erörtern, meint Hegel, sondern nur, dass die ideale Kunst den Boden der breiteren Möglichkeiten brauche. Das Interesse nun aber und Bedürfnis solch einer wirklichen individuellen Totalität und lebendigen Selbständigkeit wird und kann uns nie verlassen.“ (I, p. 250.)

„Herosen sind also „Individuen, welche aus der Selbständigkeit ihrer individuellen Gesinnung und Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen es daher... Willkür ist, das auszuführen, was das Rechte und Sittliche ist.“ Dem Griechentum lag das näher als dem Römertum, sofern wir annehmen dürfen, dass hier nicht bloss Sagen in betracht kommen sondern dass noch in historischer Zeit etwas vom Geiste des Heroenzeitalters zu spüren sein kann. Denn für den Römer war die Verknüpfung seiner „energischen Subjektivität mit dem Gedanken des Staates eine ganz selbstverständliche Sache, eine Sache, die durch den herrschenden Geist und das Urteil aller nahezu erzwungen ward. „A b s t r a k t nur ein Römer zu sein...“ das ist der Ernst und die Würde der Römertugend.“ Der Grieche dagegen ist menschlich — alles in allem — freier.

Als Beispiele aus der griechischen Sage und den Anfängen der griechischen Geschichte nennt Hegel die Taten des Herkules und den trojanischen Krieg. Herkules kämpft gegen menschliche und

natürliche Ungeheuer und steuert dem Unrecht. Zwar vollbringt er einen Teil seiner Taten auf Befehl und im Dienst des Eurytheus, doch diese Abhängigkeit ist nur ein ganz loser Zusammenhang, kein vollständig gesetzliches und befestigtes Band, durch welches ihm die Kraft eigenen Handelns gegeben oder genommen werden könnte. — Die Homerische Helden folgen dem Agamemnon freiwillig in den trojanischen Krieg; Agamemnon ist kein Monarch im heutigen Sinne des Wortes, „und so gibt nun auch jeder der Helden seinen Rat, der erzürnte Achill trennt sich vollständig los und überhaupt kommt und geht, kämpft und ruht ein Jeder, wie es ihm eben beliebt.“

Im christlichen Abendlande stellt das Lehnsverhältnis und das Rittertum einen ähnlichen Boden für „freie Heldenschaft“ dar. Doch haben wir es bei den Dichtungen, die auf diesem mittelalterlichen Boden spielen, nicht mit klassischer sondern mit romantischer Kunst zu tun. — Auch zieht Hegel die Welt des Reinecke Fuchs hier zum Vergleich heran; er hat dabei die soziologische Struktur jener erdichteten Tiergesellschaft im Auge, welche der Freiheit der Individualitäten und der Totalität der Charaktere einen breiteren Raum gewährt.

Dagegen findet Hegel, seine Betrachtung weiter ausspannend, dass, wenn etwa die Dichter einen idyllischen Weltzustand ersonnen haben, um ihren idealen Erfindungen einen dankbaren Boden zu geben, sie sich hiermit von ihren besten Aufgaben entfernt haben. Die Erfindung und Bevorzugung idyllischer Weltzustände für die Kunstgestaltungen gehört ebenfalls nicht dem klassischen sondern dem romantischen Zeitalter an.

Es könnte zunächst scheinen, sagt Hegel, als hätte man gemeint, es sei das Idyllische für die Kunst besonders geeignet, weil in diesem Zustande eine Entzweiung von subjektiver Freiheit (lebendiger Individualität) und äusserer öffentlicher Notwendigkeit sich garnicht geltend macht. Dafür büsst aber dann die Kunst auch alle Kraft ein, die nur aus jenen Problemen einer möglichen Entzweiung herkommen kann. Wie einfach und ursprünglich... auch die idyllischen Situationen sein mögen und wie weit sie absichtlich von der ausgebildeten Prosa des geistigen Daseins entfernt gehalten werden, so hat doch eben diese Einfachheit... dem eigentlichen Gehalt nach zu wenig Interesse, um als der eigentlichste Grund und Boden des Ideals gelten zu können. Denn die wichtigsten Motive des heroischen Charakters: Vaterland,

Sittlichkeit, Familie u. s. f., ... trägt dieser Boden nicht in sich, wogegen sich etwa der ganze Kern des Inhalts darauf beschränkt, dass ein Schaf sich verloren oder ein Mädchen sich verliebt hat.“ Hegel erinnert hier an Gessner und mag auch an Vossens Luise und Ähnliches gedacht haben, wenn er ausführt: es handle sich um das Häusliche und Ländliche in Empfindung der Liebe oder der Wohlbehäbigkeit eines guten Kaffees im Freien“, um Landpfarrerleben u. s. f. An „Hermann und Dorothea“, welche Dichtung grundsätzlich auch zu den idyllischen gerechnet werden müsse, rühmt er jedoch den weiteren welthistorischen Hintergrund.

Wenn man auch Shakespeares Dichtungen in diesem Zusammenhang zur Vergleichung heranziehen will, so wären sie zwar allesamt als Erzeugnisse des spezifisch romantischen Kunstgeistes aufzufassen; doch darf man sagen, dass der Boden der Stoffe, die er aus Chroniken und Novellen geschöpft hat, dem heroischen Weltzeitalter darin gleiche, dass noch keine völlig festgestellte bürgerliche Ordnung eingetreten ist. „Seine eigentlich historischen Dramen dagegen haben ein Hauptingredienz von bloss äusserlich Historischem in sich“ (I, p. 244). Sie liegen deshalb von der klassisch-idealen Darstellungsweise noch etwas weiter ab.

Bemerkenswert sei die Art, in der Schiller und Goethe versucht haben, innerhalb der „vorgefundenen Verhältnisse der neueren Zeit die verlorene Selbständigkeit der Gestalten wiederzugewinnen.“ „Karl Moor, verletzt von der bestehenden Ordnung und von den Menschen, welche deren Macht missbrauchen, tritt aus dem Kreise der Gesetzlichkeit heraus“ und „kreiert“ sich selbst einen neuen heroischen Zustand. Er macht sich „zum Wiederhersteller des Rechts und selbständigen Rächer des Unrechts, der Unbilde und Bedrückung. Doch wie klein und vereinzelt ... muss diese Privat-rache bei der Unzulänglichkeit der nötigen Mittel ausfallen!“ Sie führt überdies zum Verbrechen, „da sie das Unrecht in sich schliesst, das sie zerstören will“ (I, p. 251). Dies sei nun zwar echt tragisch; doch leide der ganze Dichtungsentwurf an einem schweren Mangel. „Nur Knaben“, sagt Hegel, können „von diesem Räuberideal bestochen werden“. Hegel will hiermit andeuten, dass ein reifer Mensch an dem Plane des Karl Moor sich nicht erwärmen kann. Sein Plan und Zweck hat zu wenig Halt und Bestand und Vernunft in sich selber. Er müsse als ein „Missgriff“, als ein „Unglück“ beurteilt werden. Erst dann entsteht wahrhafte Grösse in der Tragödie, wenn die Menschen „Helden aus Zwecken werden“;

dass heisst wenn es sich um substantielle Zwecke handelt, Zwecke, die die Substanz ihres absoluten Rechtes in sich tragen. So sei es im Fiesko und im Don Karlos; die Freiheit der religiösen Überzeugung und die Befreiung des Vaterlandes sind dort die grossen Zwecke. In Kabale und Liebe noch, sagt Hegel, „quälen sich die Individuen unter drückenden gegenwärtigen Verhältnissen mit ihren kleineren Partikularitäten und Leidenschaften herum.“

„Einen ähnlichen, wenn auch umgekehrten, Ausgangspunkt nimmt Goethe im Götz. Die Zeit des Götz und Franz von Säckingen ist die interessante Epoche, in welcher das Rittertum mit der adeligen Selbständigkeit seiner Individuen durch eine neuentstehende objektive Ordnung und Gesetzlichkeit ihren Untergang findet. Diese Berührung und Kollision der mittelalterlichen Heroenzeit und des gesetzlichen modernen Lebens zum ersten Thema gewählt zu haben, bekundet Goethes grossen Sinn.“ Die gesetzliche Ordnung der neu heranbrechenden Zeit hat eine prosaischere Gestalt als das Rittertum; aber sie beginnt eben das Übermächtige zu werden. Da gerät denn die „abenteuernde Selbständigkeit ritterlicher Individuen“, wie Götz, in ein Missverhältnis zum neuen Weltzustande. — Treibt man diesen grundsätzlichen Konflikt noch mehr auf die Spitze, so kann der Held einer solchen Dichtung lächerlich werden. Ein Kunstwerk dieser Art haben wir im Don Quichote vor uns.

Wollte man auf dem Boden unserer heutigen Gegenwart eine heroische Handlung oder einen heroischen oder auch nur idealen Charakter darstellen, so würde man sich in den Möglichkeiten künstlerischer Entwürfe sehr beengt fühlen. „Denn die Bezirke, in welchen für die Selbständigkeit partikulärer Entschlüsse ein freier Spielraum übrig bleibt, sind in Anzahl und Umfang gering.“ (I, p. 248.) Das Ideal der Hausväterlichkeit und Rechtchaffenheit freilich liesse sich wohl verkörpern, „redliche Männer und brave Frauen“ kann man uns wohl vor Augen führen, aber sie offenbaren ihre Tüchtigkeit nur in den kleinen Kreisen, in denen der Privatmann noch frei das bewirkt, was er ist, und tut, was er tut. Das Wichtigste bleibt dabei meist das Wie der Ausführung ihrer Handlungen, nicht das Was. Der Inhalt der Handlungen und Ziele ist nämlich meist nicht mehr frei, sondern durch die Verhältnisse diktiert; fast nur die „Gesinnung“, in welcher solch ein Inhalt ergriffen wird, kann frei sein. Also die Art und Weise der Individuen, ihre innere Subjektivität wäre dann der Stoff und

Gehalt, um den sich das idealisierende Interesse herumspinn. Man glaube auch nicht, dass es den Monarchen und Feldherrn von heute gegeben sei, wie ein Heros alter Zeit frei aus sich zu handeln. „Der Einzelne gehört, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint... nur als ein beschränktes Glied derselben.“ (I, p. 249, 250.)

Zur Charakteristik des Heroenzeitalters hebt Hegel noch einige weitere Züge hervor. Inwiefern diese weiteren Züge idealen Kunstgestaltungen von Vorteil sein können, wird nicht von Hegel überall gesagt; es bleibt also diese Frage dem Leser überlassen. Im Heroenzeitalter, so wird ausgeführt, trete der Mensch ganz und gar für das ein, was irgend an Folgen aus seinem Tun entspringt. Der Held zieht keine Grenze, von der ab er die Verantwortung von sich abschiebe. „Wenn wir dagegen handeln oder Handlungen beurteilen, so fordern wir, um dem Individuum eine Handlung imputieren zu können, dass es die Art seiner Handlung und die Umstände, unter welchen dieselbe vollbracht ist, gewusst und erkannt habe.“ „Der heutige Mensch... weist den Teil seiner Tat von sich ab, welcher durch ein Nichtwissen oder Verkennen der Umstände selber anders geworden ist, als er im Willen lag.“ Dagegen hören wir von Ödipus in der griechischen Tragödie, dass er auf der Wanderung zum Orakel einem Mann begegnet ist, den er im Streit erschlagen hat. Solch ein Totschlag war an sich in jenem Zeitalter kein Verbrechen. Aber der Erschlagene war sein Vater. Ödipus heiratet eine Königin; sie ist, wie sich hernach herausstellt, seine Mutter. „Wissenlos ist er in eine blutschänderische Ehe getreten. Dennoch erkennt er sich die Gesamtheit dieser Frevel zu und straft sich als Vatermörder und Blutschänder. Die selbständige Gediegenheit und Totalität des heroischen Charakters will die Schuld nicht teilen und weiss von diesem Gegensatz der subjektiven Absichten und der objektiven Tat und ihrer Folgen nichts.“ Bei der Verwirklichung und Verzweigung des heutigen Handelns dagegen „rekurriert“ jeder auf alle anderen. (I, p. 241, 242.) „Unsere Ansicht ist in dieser Beziehung moralischer“, sagt Hegel.

Ein weiterer besonderer Zug des heroischen Zeitalters ist noch folgender. Wir trennen in der Beurteilung jeden einzelnen Menschen von seiner Familie; wir nehmen in Sachen der Gerechtigkeit und Billigkeit jeden Einzelnen für sich allein. „Solch eine Scheidung kennt das Heroenzeitalter nicht. Die Schuld des Ahnherrn kommt

dort auf den Enkel, und ein ganzes Geschlecht duldet für den ersten Verbrecher . . . Uns würde diese Verdammung als das vernunftlose Anheimfallen an ein blindes Geschick ungerecht erscheinen. Wie bei uns die Taten der Ahnen die Söhne und Enkel nicht adeln, so verunehren auch die Verbrechen und Strafen der Vorfahren die Nachkommen nicht.“

Die ideale Kunst, sagt Hegel, wählt innerhalb des allgemeinen Weltzustandes, der sich für sie eignete, noch gern einen besonderen Stand, den Stand der Fürsten, zum Träger ihrer Geschichten. Sie tut dies „nicht etwa aus Aristokratie und Liebe für das Vornehme, sondern der vollkommenen Freiheit des Willens und Hervorbringens wegen,“ welche wir bei den Fürsten finden. (I, p. 246, 247.) „Don Cesar . . . in Schillers Braut von Messina kann mit Recht ausrufen „es steht kein höherer Richter über mir“ und wenn er gestraft sein will, so muss er sich selber das Urteil sprechen und vollstrecken.“ „Den Figuren aus untergeordneten Ständen dagegen, wenn sie innerhalb ihrer beschränkten Verhältnisse zu handeln unternehmen, sehen wir überall die Gedrücktheit an . . .“ „Deshalb sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt.“ Denn im Komischen haben die Individuen das Recht, sich aufzuspreizen, wie sie wollen und mögen. Solche erborgte falsche Selbständigkeit“ wird dann entweder innerlich, in der Seele der Betreffenden selbst, also etwa durch Einsicht, wieder vernichtet, oder sie geht an den äusseren Verhältnissen und der schiefen Stellung der Individuen zu diesen Verhältnissen zu Grunde. Das wären dann die Formen komischer Handlungen und Schauspiele.

Was die Bevorzugung des fernen sagenhaften Vergangenen für die Kunst angeht, so könnte man neben dem Zuvorgesagten auch einen äusserlichen Grund dafür anführen. Der Dichter muss ja doch überall Veränderungen vornehmen, und, tut er dies an gegenwärtigen und feststehend-bekanntem Verhältnissen, so entsteht der Eindruck des bloss Gemachten und Absichtlichen. Die Vergangenheit und die Erinnerung dagegen „vollbringen von selber schon das Einhüllen der Charaktere, Begebenheiten und Handlungen in das Gewand der Allgemeinheit“. Wenn Hegel auch diesen mehr äusserlichen Gesichtspunkt für die Stoffwahl anführt (I, p. 243), so darf man denselben aber doch nicht mit den andern Gesichtspunkten ganz in eine Reihe stellen; denn jene gehen auf Innerliches und dieser auf eine äusserliche Seite der Sache.

Situation, Kollision und Handlung.

Dies wären die Gedanken Hegels über die allgemeinen Weltverhältnisse, welche geeignet seien, zur Grundlage einer idealen Kunstdarstellung aus dem Reiche der Menschheit und ihres Lebens gewählt zu werden. Indem er nun die weitere Konkretisierung dieser Idee eines Weltzustandes bis in alle Einzelheiten der Kunststoffe und Handlungsinhalte zu verfolgen sich anschickt, disponiert er das noch zu Sagende in die beiden grossen Kapitel „Die Situation“ und die „Handlung“. Es leuchtet ein, dass der Begriff der „Situation“ ein Mittelglied zwischen dem des Weltzustandes und dem der „Handlung“ bildet. Es erweist sich jedoch, dass diese grossen Kapitel — trotz des zunächst einleuchtenden Planes — keine neuen tiefen und aufschlussreichen Gedanken bringen. Das ist sehr zu beklagen. Denn unter allen Künsten steht die Dichtkunst, da sie menschliche Handlungen vorführt, besonders eindruckvoll im Mittelpunkt des philosophischen Interesses. Wenn wir es verstehen würden und erklären könnten, wie beschaffen eine Dichtungshandlung sein muss, d. h.: welches ihr wesentliches und allgemeines Formgesetz wäre und worauf das Interesse der Dichter und des Publikums an diesen Handlungen letztlich beruht, so wären wir in unserer Erkenntnis des Wesens der Kunst um ein gutes Stück weitergekommen. Die Tatsache, dass Handlungen in allen Dramen, und allen Erzählungen und Epen den Kern ausmachen, liegt auf der Hand, und man hat beinahe das Gefühl, hier vor einer prärogativen Instanz aller Erscheinungen und Rätsel der Kunst überhaupt zu stehen.

Als wichtigsten Unterabschnitt des Kapitels über die Handlung finden wir bei Hegel eine Ausführung über den „Charakter“. Der „Charakter“ soll der Zentralisationspunkt der Handlung sein. Über die Art, wie das Band der Handlung sich um den Pol eines Charakters schlingt, wird nichts Bemerkenswerthes gesagt. Zu dem Begriff des Charakters selbst bringt Hegel nur Ausführungen, deren Inhalt wir schon kannten oder voraussehen konnten, nämlich Ausführungen über die „Totalität des Charakters“ und dessen „einseitiges Pathos“, das trotz dieser Totalität notwendig zu ihm gehört. Natürlich gibt es überall bei Hegel einzelne interessante Bemerkungen, Bemerkungen vor allem über besondere Literaturwerke und über besondere Literaturgattungen. Aber zu dem wahren Zentrum des spekulativen Problems scheint Hegel hier nicht durchgedrungen zu sein.

Alles Menschliche ist Stückwerk, und wir wissen ohnehin, dass die Hegelsche Philosophie kein System der wirklichen Wahrheit der Dinge selbst ist. Daher muss sich denn auch an irgendwelchen Punkten die Kraft ihrer Impulse erschöpfen. An einem solchen Punkte stehen wir, wie es mir scheint, eben jetzt. Hier rächt es sich, dass der Kantische Geist des Criticismus und Transzendentalismus im Zeitalter der „spekulativen Philosophie“ grösstenteils verloren ging. Denn was davon im Hegelschen System erhalten blieb, musste sich der spekulativen Methode beugen, die den Gedanken-Schritt der Weltvernunft selbst nachzuahmen sich erkühnte. Das Hegelsche System ist ja die Philosophie, für die „alles, was ist, vernünftig ist“ und in der alle Widersprüche und Konflikte in der Welt übersichtlich geordnet erscheinen und im festen Schritt der Dialektik ihr Maas und Ziel erhalten sollen. So viel auch Hegel gelegentlich von „zerreisenden Widersprüchen“ spricht, diese Widersprüche können im Rahmen seiner Philosophie nicht als wahrhaft zerreisend erscheinen. Hegels Ideal ist die „rätselhafte Klarheit“ oder die „klingende Sprache des Geistes“, der sich selber zuhört und versteht, ohne dass eine Dunkelheit oder auch nur etwas Unbewusstes zurückbleiben darf. Eine solche Philosophie vermag wohl die Natur dessen, was letzthin dramatisch ist, nicht zu erfassen. Wir meinen nämlich, dass es sehr wohl eine Philosophie geben könnte, für die eine menschliche Tat in transzendentalen Sinne etwas Letztes wäre gleichsam ein „Ding-an-sich“. Will man nicht mit uns bis zu dieser Auffassung vorschreiten, so wird man immerhin zugeben, dass das menschliche Gemüt ein gewaltiges Interesse an Taten und Erlebnissen, Handlungen und Schicksalen hat, und dass man in die psychisch-apriorischen Untergründe dieses Interesses hinableuchten müsste, um das Wesen des Dramas zu verstehen. Dort wird man einen Faden transzendentaler Reflexionen eingeflochten finden. Was ich unter „transzendentalen Reflexionen“ in diesem Sinne verstehe, habe ich in meinem Aufsatz „Schopenhauer als Erbe Kants“ deutlich auseinandergesetzt. Ich schliesse diesen Exkurs, indem ich wiederholend und zusammenfassend bekenne, dass ich den Eindruck habe, dass hier ein wichtiger Knotenpunkt der Rätsel der Kunst zwischen den Maschen der allzu schematisch durchgeführten Hegelschen Konstruktionen verloren gegangen ist.

Wir können die Unzulänglichkeit der Hegelschen Behandlung des hier bezeichneten Problems am ehesten verstehen, wenn wir

uns sagen: dass es ihm auf die Lösung dieses Problems wohl garnicht angekommen ist. Er sah hier garnicht das konkrete Problem. Er setzte hier nicht die geistigen Mittel der Konstruktion an. Ihm war es nur darum zu tun, das Wesen der klassischen Idealität durch alle Formen der Kunst hindurch zu verfolgen.

Das Kapitel „die Situation“, auf das wir nun noch kurz eingehen, zerfällt bei Hegel in drei Teile: a) die Situationslosigkeit; b) die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit; c) die Kollision. Die Hegelschen Ausführungen über die Situationslosigkeit und über die Situation in ihrer Harmlosigkeit übergehen wir.

Mit dem Begriff der Kollision treten wir dann an die Schwelle des Begriffs der eigentlichen Handlung. Denn Kollision ist eine Situation aufeinanderplatzender Interessen, aus der sich, allem Erwarten nach, eine Handlung entwickeln muss. Die Kollisionen beruhen entweder auf rein natürlichen Anlässen, wie Krankheitsfällen, oder auch auf natürlichen Momenten, die mit tieferen menschlichen Rechten und geistigen Bestimmtheiten verbunden sind. Hierhin gehören die Privilegien der Geburt. Man weiss ja, dass Streitigkeiten von Kronprätendenten in zahllosen Dramen den Stoff bilden, und bei diesen spielt das Vorrecht der Geburt, also eines durchaus natürlichen Momentes eine entscheidende Rolle. Ebenso beruht der Konflikt in manchen Romanen, in denen etwa eine Liebesgeschichte zu einer Ehe führen könnte, auf dem natürlichen Gegensatz der Geburt der Personen aus adligem oder bürgerlichem Stande. Den Übergang zu solchen natürlichen Ursachen der Kollisionen zu den rein geistigen Ursachen von Kollisionen bildet die Macht der Triebe und Leidenschaften. Die höchste Bedeutung aber hat nach Hegel der Typus jener Kollisionen, welche aus geistigen Ursachen insbesondere aus der freien Tat des Menschen, entspringen. Für alle diese Rubriken werden viele Beispiele angeführt. (I, p. 262—279.)

Man erkennt wohl, dass mit solchen Darlegungen zwar ein ganz nützlicher Einteilungsversuch aller Dichtungs-Stoffe geboten sein mag, aber dass tiefere Aufschlüsse über die Natur des Spannenden, Packenden, wahrhaft Dramatischen in den Handlungen auf diesem Wege nicht zu erwarten sind. Indem wir hinsichtlich des Kapitels über die „Handlung“ selbst nur wiederholen, was wir soeben schon mitteilten, dass nämlich dies Kapitel um den Begriff des Charakters konzentriert ist, der die Handlung tragen soll und

von dessen Totalität und dessen gleichzeitiger Einseitigkeit handelt, schliessen wir unsere Widrigkeit dieser Dinge.

Die letzten, äusserlichsten Kunstmittel
im Dienste der Idealität.

Als eine Art Anhang zu diesen Gesamtentwickelungen über „allgemeinen Weltzustand, Situation und Handlung“ dürfte der Sache nach das Kapitel über das Verhältnis des Dichtungsstoffes zur äusseren Naturumgebung zu bewerten sein, obwohl dies Kapitel erst in einigem Abstände von den bisherigen Ausführungen auftritt. Es hätten diese Ausführungen wohl auch an die Schilderung des Heroenzeitalters angelehnt werden können. Während es sich aber dort um die inneren und (soziologischen) Bedingungen des Lebens der Heroen handelte, handelt es sich jetzt um das Naturmilieu und um das, was Paul von Lilienfeld in seiner Soziologie die interzellulare Zwischensubstanz des Zusammenlebens nannte. — Odysseus besass z. B. ein selbstgezimmertes Bett. Es liegt darin, dass die Beziehungen des Menschen jenes Zeitalters enger und dichter zur Natur geknüpft waren, als sie es heute sind. Solche Zustände entsprechen, nach Hegel, dem Geist der klassischen Kunstepoche und den Materialisationsbedürfnissen der damaligen Dichtung. Ihnen gemäss soll, sagt Hegel, den Menschen, der in einer Kunst-darstellung auftritt, ein geheimes inneres Band mit der Natur-umgebung verknüpfen, in der er erscheint. (I, p. 328.) Zum Äussern dieser Umgebung des Menschen gehört nicht bloss die landschaftliche Natur, sondern auch seine Abhängigkeit von der Natur in seinen Bedürfnissen und das von Menschen geschaffene und der Natur abgerungene Reich der Mittel, diese Bedürfnisse zu befriedigen (wie z. B. das Bett des Odysseus).

Es muss, heisst es aber dann weiter, auf dem idealen Boden der Kunst die äusserste Not des Lebens schon beseitigt sein. Von dem Boden dieser Gedanken aus gewinnt Hegel sogar einen Gesichtspunkt für die Bedeutung des Prunkes in der Kunst (I, p. 331—332.)

Nachträge

Über Geschmack im niederen ästhetischen
Sinne.

„Geschmack in diesem Sinne betrifft die Anordnung und Behandlung, das Schickliche ... dessen, was zur äusseren Erscheinung

eines Kunstwerkes gehört“ (Hegel I, p. 22). Wo man Bildung des Geschmacks erstrebte, bemühte man sich „die Empfindung als Schönheitssinn durch Reflexion so auszustatten, dass nun unmittelbar das Schöne, wo und wie es vorhanden wäre, sollte gefunden werden können.“ (I, p. 45). „Nun bleibt es aber ewig der Fall, dass jeder Mensch Kunstwerke oder Charaktere, Handlungen und Begebenheiten, nach dem Masse seiner Einsichten und seines Gemüts auffasst, und da jene Geschmacksbildung nur auf das Äussere . . . ging, . . . so war ihre Sphäre ungenügend und unfähig, das Innere und Wahre zu ergreifen . . .“ (I, p. 22, 23.) „Die Tiefe der Sache blieb dem Geschmack verschlossen, denn eine solche Tiefe nimmt nicht nur den Sinn und abstrakte Reflexionen, sondern die volle Vernunft . . . in Anspruch . . . Deshalb aber fürchtet sich der sogenannte gute Geschmack vor allen tieferen Wirkungen und schweigt, wo die Sache zur Sprache kommt und die Äusserlichkeiten und Nebensachen verschwinden. Denn wo grosse Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich aufthun, handelt es sich nicht mehr um die feinen Unterschiede des Geschmacks und seine Kleinigkeitskrämerei mit Einzelheiten; er fühlt den Genius über solchen Boden wegschreiten, und vor der Macht desselben zurücktretend ist es ihm nicht mehr geheuer und weiss er sich nicht mehr zu lassen.“ (I, p. 45—46.)

In diesen beredten Worten kommt der Gegensatz der Ästhetik Hegels zur Ästhetik Kantens zum deutlichsten Ausdruck. Gerade die hier hervortretende Denkungsart Hegels charakterisiert deutlich den ästhetischen Idealismus im Gegensatz zum ästhetischen Formalismus.

Wenn man die sachlichen und konstruktiven Grundlagen dieses Gegensatzes näher betrachtet, erweist sich derselbe jedoch nicht als so gross und tief, wie er im ersten Augenblick erscheint. Auch Kant hätte nicht bestritten, dass der sittliche Gehalt, der uns in einer Dichtung packt, deren bestes Teil sei. Er hätte nur mit scharfer und zugleich liebenswürdiger Präzision hinzugesetzt: dieser sittliche Gehalt sei nicht Sache der Ästhetik, sondern Sache der Ethik. Das Ethische, so hätte er weiter gesagt, kann nur unmittelbar zu unserer praktischen Vernunft sprechen; es spricht garnicht zu unserem ästhetischen Geschmack. Aber der bloss ästhetische Geschmack sei, für sich genommen, auch schon etwas wert, und insbesondere sei es die Aufgabe der philosophischen Ästhetik, sich gerade mit ihm, und nicht mit den anderswoher

gewonnenen Ideen, zu beschäftigen. — Man sieht wohl, das hat Hand und Fuss.

War es nun bloss eine Frage anders disponierter Arbeitseinteilung, dass Hegel sich entschloss, die Ideen in den Künsten zugleich mit den Kunstformen zu studieren? Nein, das war es nicht allein; die Hegelsche Meinung ging weiter. Er glaubte zu erkennen, dass die äusseren Formen und Manieren der Kunstgestaltung mit den zu verkörpernden Ideen in Zusammenhang ständen und in Zusammenhang stehen müssten. Daraus folgte die Notwendigkeit, beides vereint zu studieren. Hegels Meinung ging noch etwas weiter. Nicht etwa bloss, dass der Künstler aus Gründen des guten Geschmacks jeder Idee die ihr angemessene äussere Form und Behandlung zu teil werden lassen sollte, sondern er kann (infolge unreflektierter innerer Nötigung), nach Hegels Meinung garnicht anders verfahren, als er im einzelnen Falle verfuhr, wenn er ein echter Künstler war. Denn die Form ergibt sich nach Hegel unmittelbar aus dem Gehalt. Es tritt keine Reflexion, kein Wählen im Künstler dazwischen. Sobald die Idee auf echt künstlerische Weise erfasst ist, ist die Form bereits auch da. Künstlerisches Erfassen der Idee, künstlerisch interessiert sein und bestimmte Formmittel vor Augen oder in den Fingern haben, alles das ist hiernach ein und derselbe Prozess. Das ist eben die These, das Programm des ästhetischen Idealismus.

Man kann nicht sagen, dass Hegel und den gleichstrebenden Männern des 19. Jahrhunderts die Durchführung dieser These vollkommen gelungen sei.

Wir haben gegen Ende des Kapitels über den Geist der klassischen Kunst gezeigt, dass auch für Hegel ein Rest bleibt, den er als eine äusserlich hinzugetragene Formgebung bei Kunstwerken qualifiziert. Hierhin gehört ihm das Regelmässige und Symmetrische, vornehmlich bei Architekturwerken. Es sei dies zwar eine nur „unlebendige Einheit des Verstandes“ die dadurch hervorgebracht werde, „als ein Zeichen der Beherrschung und Besonnenheit auch im Äusserlichsten.“ Jedoch, es ist immer ein Etwas, dessen Hervorgehen aus der Idee selber bezweifelt werden kann. Und wenn man dieses Etwas dennoch als ein letztes Glied aus der Entwicklung der absoluten Idee im Künstler ableiten wollte, so behielte es doch seine leichte Isolierbarkeit und klar abgrenzbare Eigenheit. Genug, hier haben wir das, was Kant als schöne Formgebung angesprochen hatte.

Vertragen sich also Kant und Hegel in diesen Fragen nicht ganz gut miteinander, und ist es nicht bloss ein Unterschied in der Richtung der aufgewandten geistigen Energien, der sie unterscheidet? Wir wollen bei dieser Seite der Frage hier nicht weiter verweilen.

Das Problem der künstlerischen Geistesart.

Noch ein anderes Bedenken gegen Hegels grosszügige und geistvolle Entwürfe ist in Erinnerung zu bringen. Wir haben auf dieses Bedenken bereits einmal hingewiesen (etwa in der Mitte des Kapitels über die klassische Kunst). Wir haben damals gesagt, dass der Prozess der Konkretisierung der Idee zu Kunstwerken von Hegel nicht deutlich genug in gewisser Hinsicht dargelegt sei; wir vermissen bei Hegel die Deduktion der spezifisch künstlerischen Nuance der Durchbildung des Ausgedrückten. Es sei zugegeben, dass vieles Halbklar-Gedachte nach äusserer Gestaltung in uns ringt, und zwar nach sinnlicher Gestaltung. Aber besteht nicht immer noch ein Unterschied zwischen sinnlicher Vergegenwärtigung, die ja auch eine Verdeutlichung zu blossen Erkenntnis- und Mitteilungszwecken sein kann, einerseits und künstlerischer Gestaltung andererseits? Die Existenz dieses Unterschiedes, an den doch wohl die meisten von uns glauben werden, wird von Hegel niemals erwähnt. Das spezifisch Künstlerische kann weder in der Versinnlichung allein liegen noch aus der Idealität allein erklärt werden, die ja übrigens auch nur der klassischen Kunst zukommt. Mithin hegen wir den Verdacht, dass wesentliche Momente in der Kette der Hegelschen Ableitung fehlen, die uns von den Ideen und ihren fertigen oder halbfertigen Zuständen im Volksbewusstsein zu der Entstehung einzelner Kunstwerke in spezifisch dafür begabten Individuen herabführen sollte.

Das grosse Werk dieser geplanten Deduktion ist also, wenn man genau hinsieht, nicht gelungen. Es fehlt bei Hegel die tiefer eindringende Würdigung der spezifisch künstlerischen Wesensart: Eine solche Würdigung könnte wohl auch nur im Hinblick auf Individuen gelingen; sie sollte nicht allein im Hinblick auf Volksgeister, als Gesamtheiten, vorgetragen werden; noch weniger kann sie an der Hand der allgemeinen Ideen-Geschichte der Menschheit sich ergeben. Wenn wir die Geburt der schönen Form im Geiste des von einer Idee ergriffenen Menschen verstehen sollen, so müssen

wir zuvor oder mindestens zugleich auch das Wesen des spezifisch-künstlerischen Naturells verstanden haben.

Was hier „verstehen“ heissen könnte, ist allerdings zunächst noch etwas dunkel. Wahrscheinlich kann es sich nur um intellektualistische Interpolationen zu gewissen feinen und verborgenen Prozessen handeln. Wir würden zu diesem Zweck die Frage formulieren können: Gibt es neben den spekulativen und ethischen Ideen, die in den Völkern wirksam sind, auch noch eine Idee des Künstlertums, die in einzelnen Individuen allmächtig treibend werden kann?

Gäbe es eine solche Idee, oder gäbe es sonst überhaupt irgendeine Erklärung für das, was wir spezifischen Kunstgeist, Fluidum des künstlerischen Schaffenszustandes, nennen könnten, so ist wohl vor auszusehen, dass diese Idee oder dieses Moment einen ziemlich unabhängigen Platz neben den von Hegel dargelegten Ideen der Weltzeitalter erhalten müsste. Hiermit ist der Punkt bezeichnet, an dem das ganze Werk der Hegelschen Ästhetik innerlich gescheitert ist, oder besser gesagt: der gewaltige Aufwand des grossen Mannes verläuft an dieser wichtigen Stelle im Sande. Es tritt hier etwas Unkonkretes an der Hegelschen Konstruktion und Denkungsart hervor. Sein eigenes stärkstes methodisches Ideal hat er hier nicht erfüllt.

Mithin muss die alte Streitfrage, die zwischen den ästhetischen Formalisten und den ästhetischen Idealisten zu stehen schien, von neuem vorgenommen und einer Lösung entgegengeführt werden oder aber (in Zukunft) einer sonst irgendwie vertieften neuen Gesamtaufassung der Situation Platz machen. Dazu aber wiederum muss das bisher Geleistete und Erstrebte erst einmal richtig verstanden sein. Der Verfasser dieser vorliegenden kleinen Arbeit glaubt einen Beitrag hierzu geliefert zu haben. Ich lege Wert darauf, festzustellen, dass es eine konstruktive oder spekulative Methode, gleichartig oder verwandt der Hegelschen, gibt, die ich für die wahre Methode halte, mit deren Hilfe man hier vordringen muss. Im Geiste der alten Meister der Philosophie muss man über diejenigen Punkte hinaus und vorwärts zu dringen suchen, an denen sie, irgendwie verwirrt oder ermüdet, halt gemacht haben.

Anthropologische Deduktionen über die Bedeutung der Kunst.

Hegel sagt am Anfange seiner Vorlesungen, dass die letzte und beste Erklärung für den Sinn und Zweck der Kunst erst an

späterer Stelle auf spekulative Weise gegeben werden könne. (I, p. 41.) Auf eine vorläufige Weise aber wolle er sogleich einige Anregungen und Hinweise zu dieser Frage geben. Die Gesichtspunkte hierfür sollten aus der Sphäre elementarer anthropologischer Betrachtung hergenommen werden. Diese Entwicklungen sind äusserst anschaulich und behalten ihren Wert auch dann, wenn man die späteren metaphysischen Konstruktionen Hegels nicht für ganz haltbar und genugtuend befindet. Wir geben sie daher hier wieder. Nach Hegels Meinung sollten sie nur den Wert von untergeordneten Stützen zu jenen metaphysischen Konstruktion haben. Überall war er ja der Meinung, dass das Seelisch-Höhere im Seelisch-Niedereren seine Analogien und Vorbereitungen findet.

Es frage sich, heisst es I, p. 41, „welches das Bedürfnis des Menschen sei, Kunstwerke zu produzieren“. Als Antwort wird unter anderem auf das Bedürfnis hingewiesen, allen Dingen der Wahrnehmung und des praktischen Lebens den Stempel des menschlichen Geistes aufzudrücken, gleichsam um sie fester in den Bereich der seelisch-körperlichen Verkehrsgemeinschaft zu ziehen. „Der Mensch tut dies, um ... der Aussenwelt ihre spröde Fremdheit zu nehmen... Schon der erste Trieb des Kindes trägt diese praktische Veränderung der Aussendinge in sich, der Knabe wirft Steine in den Strom und bewundert nun die Kreise, die im Wasser sich ziehen, als ein Werk, worin er die Anschauung“ gewinnt, dass es von ihm bewirkt sei. „Dies ist die Ursache alles Putzes und Schmuckes, und wäre er noch so barbarisch.... wie die Frauenfüsse der Chinesen, oder Einschnitte in Ohren und Lippen. Denn nur beim Gebildeten geht die Veränderung (!) der Gestalt, des Benehmens (und jeder Art und Weise der Äusserung) aus geistiger Bildung hervor.“ (I, p. 42.) Dies ist natürlich noch keine Erklärung des Kunsttriebes; aber auf diesen Boden allgemeiner Erscheinungen, meint Hegel wohl mit Recht, muss derselbe gestellt werden, wenn man ihn erklären und verstehen will.

Hieraus geht nun sogleich hervor, dass es garnicht darauf ankommen kann, ob es Künstlern gelingt, der Natur gleichzukommen, so oft es auch äusserlich so scheinen mag, als wollten sie sie nachahmen. Dies wird von Hegel in den nun folgenden Seiten näher ausgeführt. Wir übergehen dies hier und führen davon nur folgende Anekdote an: Als James Bruce auf seiner Reise nach Abessinien einem Türken einen gemalten Fisch vorzeigte, setzte

er den Türken zwar in Erstaunen, doch bald genug erhielt er die Antwort: „Wenn dieser Fisch am jüngsten Tage gegen dich aufstehen und sagen wird, du hast mir wohl einen Leib gemacht, aber keine lebendige Seele, wie wirst du dich dann gegen diese Anklage rechtfertigen?“ (I, p. 56.) Eine ähnliche Äusserung findet sich bereits in der Sunna, einer dem Koran nachgeordneten religiösen Schrift der Mohamedaner, dort tut sie Mohamed selbst.

Wir heben aus diesen allgemeinen und breiten Vorbetrachtungen Hegels noch das folgende heraus. Man könnte, sagt er (I, p. 53) „bei poetischen Hervorbringungen so verfahren wollen, dass man das Darzustellende schon vorher als prosaischen Gedanken auffasste, und diesen dann in Bilder, Reime u. s. f. brächte, so dass nun das Bildliche bloss als Zier und Schmuck den abstrakten Reflexionen angehängt würde. Doch möchte solches Verfahren nur eine schlechte Poesie zu Wege bringen; denn hier würde das als getrennte Tätigkeit wirksam sein, was bei der künstlerischen Produktivität nur in seiner ungetrennten Einheit Giltigkeit hat.“ Heute würden wir sagen (und so meint es auch Hegel): Zum echten künstlerischen Produzieren gehört Phantasie. Die Phantasie aber vermag „den geistigen Gehalt, den sie sinnlich gestaltet,“ nur in dieser sinnlichen Weise bewusst zu erfassen. Hierfür gibt Hegel ein vortreffliches Beispiel. „Es kann dies mit der Art und Weise . . . eines lebenserfahrenen . . . geistreichen, witzigen Mammes verglichen werden, der, ob er gleich vollständig weiss, worauf es im Leben ankommt . . ., dennoch diesen Inhalt weder sich selber in allgemeine Regeln gefasst hat, noch ihn anderen in allgemeinen Reflexionen zu explizieren weiss, sondern, was sein Bewusstsein erfüllt, immer in besonderen Fällen, wirklichen oder erdachten . . . Beispielen . . . sich und anderen klar macht. Denn für seine Vorstellung gestaltet sich alles und jedes zu konkreten, nach Zeit und Ort bestimmten Bildern, wobei denn Namen und allerhand sonstige äusserliche Umstände nicht fehlen dürfen.“

Obwohl, so möchten wir hinzufügen, zwischen einem Anekdoten - Erzähler am Stammtisch und einem wahren Dichter immer noch ein Abstand besteht, so besitzt man doch in dieser ganz vortrefflichen Illustration Hegels eine prärogative Instanz für weitere Bemühungen zur Aufhellung des Rätsels der Kunst. Wir sehen hier nämlich Triebe sich naturhaft regen, die dem Kunsttriebe gleichartig oder wenigstens verwandt sind; wir sehen dem Spiel dieser Triebe zu, die hier nicht durch einen konventionellen Willen,

etwas hervorzubringen, beeinflusst sind, was dann unter den glänzenden Ehrennamen einer spezifischen (gleichsam abgestempelten) Kulturleistung gestellt werden soll. Die gleichsam primären Bekundungen der geistigen Triebe des Menschen sind natürlich für eine tiefere Spekulation über die uns interessierenden Fragen besonders wichtig.

Wandlungen der sittlichen Weltanschauung.

Hier lässt sich übrigens eine Bemerkung anknüpfen, welche geeignet ist, zu einer Veränderung der Grundlagen der Hegelschen Konstruktion der Kunstzeitalter anzuregen. Wir meinen folgendes: Bei dem Anekdoten-Erzähler Hegels stehen sittliche Lebenswahrheiten im Vordergrund; sittliche, nicht metaphysische Ideen beherrschen ihn; wenn er seine Einfälle von vergangenen persönlichen Erlebnissen bekommt und deren Widergabe in freier Erzählungsform versucht, so will er vielleicht sittlich warnen und raten.

Wir wollen, mit Hegel, daran glauben, dass die Weltkulturgeschichte im Innersten durch eine in sich kohärende Ideengeschichte zusammengehalten wird. Aber es ist bis heute noch nicht sicher ausgemacht, in welchen Motiven und Prinzipien diese innerste Ideengeschichte der Menschheit verankert ist. Wir kennen den roten Faden dieser Ideengeschichte nicht; wir können nur vermuten, dass ein solcher existiert und dass er eines kommenden Tages zu deutlicher Sichtbarkeit gebracht werden kann. Vermutlich wird dann diese kohärente innerste Linie, an die auch die Deduktion der Kunstzeitalter anzuknöpfen hätte, etwas anders sich enthüllen, als sie von Hegel gezeichnet worden ist. Es wäre möglich, dass dabei dann Gesichtspunkte der praktischen Vernunft mehr hervortreten würden, als es bei Hegel geschieht. Fragen der Freiheit, der Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit im irdischen Weltlauf, Probleme des Ziels der sittlichen Entwicklung, auf das die Weltgeschichte sich hinbewegt, dürften dann für den Gesamtzustand der Weltanschauungen als von sehr entscheidender Bedeutung sich erweisen. In Hegels System dagegen handelt es sich allzusehr nur um die Selbsterkenntnis des Geistes, und vor allem um die Frage, ob die Substanz der Welt materiell oder geistig zu fassen sei und wie diese beiden Prinzipien mit einander zu verbinden seien. Wir wollen nicht ungerecht über die metaphysische Grund-

linien - Konstruktion Hegels urteilen. Die spekulative Philosophie seines Zeitalters durfte mit einigem Recht glauben, weit über solche dogmatischen Gegenüberstellungen, wie sie im Zeitalter des Descartes gangbar waren, hinauszusein. Ganz so primitiv, als sie eben in unseren Worten erscheinen konnte, ist also die metaphysische Grundlinien - Konstruktion Hegels nicht gemeint. Es ist fernerhin einzuräumen, dass zur Hegelschen Selbsterkenntnis der Vernunft auch die Erfassung der praktisch - ethischen Prinzipien gehört. Aber diese letzteren kommen in den Ausführungen, die die Grundlagen der Hegelschen Ästhetik abgeben, doch allzu wenig zur Geltung. Nur vereinzelt, unorganisch gleichsam, sehen wir hier und da in Hegels Ausführungen eine Modifikation des ethischen Denkens als Grund der Wandlungen des künstlerischen Geistes hervortreten.

Ethische Ideenbewegungen beherrschen aber den Anekdoten-Erzähler, den Hegel zur Illustration seiner Gedanken über die Kunst auftreten lässt. Daher knüpfen wir gern an diese kleine Nebenbetrachtung bei Hegel an, um unsererseits weitergehende Postulate aufzustellen.

Ethisch ist auch die Ideenwelt und Ideenverschiebung welche, nach Hegel, das Zeitalter der Satire im späten Altertum hervorgebracht hat. Wir wollen diesen Punkt etwas näher ausführen. Wir wissen, dass Horaz Satiren geschrieben hat. (Hegel knüpft hieran an II, p. 117). Horaz schildert die Sitten seiner Zeit im Tone einer „zwar feinen und gebildeten, aber nicht eben poetischen Lustigkeit.“ Es folgen aber später im Altertum noch herbere Satiriker. Hegel nennt Persius, Juvenal und den griechischen Syrer Luzian. (II, p. 118.) Es sei dies eigentlich die einzige Note, die die spät-römische Kultur in das Kunstleben original hineinzubringen vermocht hat, da alle übrige lateinische Dichtkunst nur als Griechen-Nachahmung anzusehen sei. Fragen wir nun nach dem seelisch-geistigen Prinzip, aus dem diese spezifische Kunstgattung geboren wurde, so ist ein solches Prinzip, nach Hegel, letzten Endes im Zusammenbruch der metaphysisch - ethischen Weltanschauung des Altertums zu finden. Hegel sucht freilich auch hier die Konstruktion des spätantiken Zeitgeistes mehr metaphysisch, im Sinne der theoretischen Spekulation, zu fassen; es geht aber aus seinen Worten hervor, dass sie ebensowohl und besser sogar auf dem Boden der Ideenkreise der praktischen Vernunft geleistet werden kann. Es setzt sich in jener Zeit, so sagt Hegel, „die abstrakte

Vorstellung des Rechten und der Tugend den Lastern direkt gegenüber“; man fährt „mit der Indignation einer edleren Seele bitter gegen das Verderben und die Knechtschaft der Zeiten los.“ Dieser Geist des Protestes und der inneren Ratlosigkeit habe sich auch in der Geschichtsschreibung geäußert; hier werden Sallust und Tacitus genannt. Mehr im Hinblick auf die Kunst als auf die Geschichts-Schreibung, sagt Hegel, schliesslich zur Charakteristik des Geistes jener Zeit: „Ein edler Geist, ein tugendhaftes Gemüt, dem die Realisation seines Bewusstseins in einer Welt des Lasters und der Torheit versagt bleibt, wendet sich mit leidenschaftlicher Indignation oder feinerem Witze und frostigerer Bitterkeit gegen das vorliegende Dasein und zürnt und spottet der Welt, welche seiner abstrakten Idee der Tugend und Wachheit direkt widerspricht.“ (II, p. 115.) Oder es heisst: „Ein denkender Geist“ in dieser spätantiken Zeit stellt sich — „in abstrakter Weisheit“ das Gute und die Tugend wohl wissend und wollend — „in einen feindlichen Gegensatz gegen das Verderben seiner Gegenwart.“

Wir möchten, wie gesagt, glauben, dass Erfahrungen, die auf dem Gebiete der praktischen Vernunft lagen, und innere Hilflosigkeiten in der Entwicklung des spezifisch ethischen Lebens bei der Entstehung dieses Zeitgeistes ausschlaggebend gewesen sind. Hegel aber zieht diese Frage mehr nach der Seite der Religionsgeschichte und des theoretischen Denkens hinüber, indem er den Ausdruck „götterlose Wirklichkeit“ hineinwirft. „Dies Subjekt“, sagt er im Sinne seiner uns bekannten Seelenentwickelungs-Konstruktion, das die Äusserlichkeit von sich stösst, ist seiner geistigen Seite nach noch nicht die wahre Totalität“. (II, p. 114—115). Einer künftigen Geschichtsphilosophie mag es vorbehalten bleiben, zu entscheiden, ob die religiösen Weltanschauungen sich auf Grund der Veränderungen des ethischen Lebens und der ethischen Gesinnungs-Reifung der Menschheit gewandelt haben, oder ob umgekehrt die ethisch-gefühlsmässigen Auffassungen des Lebens eine Folge der in sich geschlossenen Entwicklungen der religiösen Metaphysik gewesen sind. Sicherlich existieren beide Arten von Kausalitätslinien nebeneinander; wir unsererseits möchten aber glauben, dass man der erstgenannten Art der Kausalbetrachtung mehr nachgehen müsste, als es Hegel getan hat. Insbesondere glauben wir, dass der kunstschaftende Wille und Geisteszustand der Dichter von der Lage der ethischen Lebensprobleme viel direkter abhängig ist als von der Lage der spekulativen

Anschauungen über Gott, Welt- und Seins-Begriffe. — Wilamowitz hat in seinen Erläuterungen zur attischen Tragödie vortreffliche Ausführungen über die Erschütterungen gegeben, die durch die Menschheit gegangen sein müssen, als man deutlicher zu sehen anfang, dass Gut und Böse nicht auf Erden ihren Lohn davontragen. — Doch wollen wir diese Fragen nun auf sich beruhen lassen, da ja doch eben zugestanden werden muss, dass die Grundlinien der Geistesgeschichte der Menschheit bisher überhaupt noch nicht in befriedigender Weise erkannt worden sind. Wenn hierzu einmal neue beträchtliche Tiefeneinsichten gewonnen sein werden, dann wird es an der Zeit sein, den Hegelschen Versuch einer philosophischen Fundamentierung der Kunstgeschichte von neuem zu unternehmen.

Mit besonderer Genugtuung stellt Hegel gerade an der Problematik, die dem Auftreten der Satire in der Weltliteraturgeschichte anhaftet, fest, dass seine Art des methodischen Vorgehens (im Prinzip) die einzig mögliche und richtige sei. Die Dichtungsgattung der Satire sei etwas, was nicht zu jeder beliebigen Zeit entstehen konnte und auch heute nicht auf den Wink von Mäcenaten und Verlegern hervorgerufen werden kann. „Kotta und Goethe haben Preisaufgaben auf Satiren gestellt; es sind keine Gedichte dieser Gattung eingegangen.“ (II, p. 118). Auch habe sich die Theorie der Dichtkunst in offensichtlicher Verlegenheit gegenüber der Form der Satire befunden, solange sie nicht den Hegelschen Standpunkt habe einnehmen wollen. Die „gewöhnlichen Theorien“ hätten mit ihr niemals „zurechtkommen können, indem sie stets in Verlegenheit blieben, wo sie dieselbe einschieben sollten. (II, p. 115.) Die Kunstform der Satire sei nicht aus den sonst bekannten Gattungen der Poesie abzuleiten „sondern muss allgemeiner als . . . Übergangsform des klassischen Ideals gefasst werden.“ (II, p. 116.)

Über das Komische und die Ironie finden sich übrigens prächtige Bemerkungen bei Hegel in Verbindung mit seiner Kritik der Kunst und Ästhetik der Gebrüder Schlegel in Hegels Vorlesungen I, p. 83—90.

Das System der Künste.

Hegel berücksichtigt nur folgende fünf Künste: Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Dichtung. Es ist dies eine ältere Auswahl und Zusammenstellung der Spezies der Kunst, eine Auswahl, die heute manchmal als ein Vorurteil zugunsten einer quasi - aristo-

kratischen Höhenwertigkeit dieser besonderen Künste betrachtet wird. Die starre Beschränkung Hegels auf diese Spezies ist eine Folge der allgemeinen rationalistischen Traditionen in der Erkenntnistheorie und Methodenlehre.

Um nun diese Fünfheit innerlich zu ordnen, hat Hegel ursprünglich, in einer Frühperiode seines Schaffens, den Gesichtspunkt so gewählt, dass er nach dem Aufnahmeorgan des Menschen fragte, an das sich diese oder jene Kunst wende. Damals gab er der Fünzfzahl der Künste eine Einteilung in drei Gruppen: sie wenden sich entweder ans Auge (Architektur, Plastik und Malerei) oder ans Ohr (Musik) oder an die Vorstellung (d. h. an die Phantasie in breiterem, volkstümlichen Sinne). Die Dichtung ist die Kunst, die sich an das Organ der Vorstellung (Phantasie) wendet.

Später hat Hegel diese Einteilung aufgegeben. Ohne gerade falsch zu sein, war sie doch, wie er meinte, nicht tief genug. Sie stand nicht auf dem Niveau seiner spekulativen Methode. Vielmehr entschloss er sich nun folgenden Gesichtspunkt einzuführen. Die verschiedenen Geistesstufen, welche die verschiedenen Perioden der Kunst hervorbringen (die symbolische, die klassische und die romantische), scheinen ihm jetzt auch die Kraft und Wirkung zu haben, dass sie das künstlerische Schaffen auf diese oder jene Kunst besonders hinlenken und hintreiben. Der symbolische Kunstgeist führt zur Bevorzugung der Architektur; der klassische Kunstgeist führt zur Bevorzugung der Plastik; der romantische Kunstgeist liebt es mehr, sich in der Malerei zu äussern. Ganz besonders aber scheint die Musik wie dazu geschaffen, als charakteristisches Organ des romantischen Geistes zu dienen. Die fünfte der Künste, die Dichtung soll gleichmässig allen Geistesrichtungen der Kunst und der Kunst-Zeitalter dienstbar sein.

Man wird zugeben, dass dieser neue Ableitungs- und Einteilungsversuch der Systematik nicht entbehrt; man wird ferner zugeben, dass er einige wichtige innerliche Seiten und Eigenschaften der Künste in ein helles und charakteristisches Licht setzt. Dennoch ist diese Aufstellung Hegels wohl nur ein kühnes und vergängliches Artefakt. Für die Richtung des Hegelschen Suchens und Strebens ist sie äusserst charakteristisch: denn alle Dinge sollten so viel als möglich aus ihrem innersten Geiste begriffen werden, und alles Äussere an den Dingen sollte als eine Folge ihrer innersten Geistesart begriffen werden. In diesem Sinne verstanden, bleibt die Hegelsche Deduktion der fünf grossen

Künste ein wertvolles Dokument. Sie hat auch eine gewisse sachliche Haltbarkeit, die ihr wohl noch auf einige Zeit verbleiben wird. Der Feinfühlige wird sich auch nicht dadurch beirren lassen, dass jede dieser Künste während aller Epochen der Weltgeschichte gepflegt worden ist. Es genügt ja, anzuerkennen, dass die Akzente bald auf der einen bald auf der andern Seite gelegen haben.

Spezielle wertvolle Bemerkungen über das Wesen der Plastik findet man Bd. I, p. 110, über Malerei Bd. I, p. 112—113, über Musik Bd. I, p. 113—114 (über die seelische Natur des einzelnen Tones) I, p. 319—320 (über den Rhythmus), p. 181—182 und p. 321 bis 322 (über Harmonie und Melodie). Überdies ist die ganze zweite Hälfte des dreibändigen Werkes den einzelnen fünf Künsten gewidmet und nach ihnen gegliedert.

Niemand wird sich dem Eindruck des Reichtums entziehen, den die Hegelsche Ästhetik bietet. Wir haben auch mit voller Absichtlichkeit diesen Reichtum in unserer kleinen Arbeit hervortreten lassen; denn dies scheint uns dem natürlichen Sinn solcher philosophie-historischen Arbeit gemäss zu sein. Diesen natürlichen Sinn müssen solche Arbeiten erfüllen, wenn sie hoffen wollen, Leser zu haben und diese Leser zu befriedigen. Den Reichtum fortzulassen und nur über die Konstruktionslinien zu debattieren, scheint mir ein litterarisch falsches Verfahren zu sein.

Der hauptsächlichsten Einwände, die nach meiner Meinung gegen die Hegelsche Ästhetik zu erheben sind, zähle ich drei. Ich werde sie in kurzer Formulierung hier zusammenstellen:

1. Das Wesen der spezifisch künstlerischen Begabung und Geistesarbeit ist nicht spekulativ erfasst worden.

2. Die Basis der allgemeinen Geistesgeschichte ist bei Hegel zu sehr gemäss den Interessen der theoretischen Erklärung des Weltganzen konstruiert worden. Spezielle kulturhistorische Bedingungen, besonders ethische Elemente in den sich wandelnden Lebensanschauungen der Menschheit, dürften eine weit grössere Wichtigkeit für jene Basis haben, als man nach Hegel annehmen müsste.

3. Das Wesen der Handlung, die den Kern der Dichtungsfabeln auszumachen hat, scheint von Hegel nicht tief genug erfasst worden zu sein.

Würde die philosophische Ästhetik unserer Zeit bei diesen offengebliebenen Problemen mit neuen Forschungen anknüpfen, so dürfte man hoffen, dass wir hierin noch wesentliche Schritte vorwärts tun könnten. Es ist aber auch möglich, dass von ganz anderen Seiten her die Problemenkreise der Ästhetik Befruchtungen erfahren werden, die man nicht voraussehen kann. Dass aber, unter Verachtung der Konstruktion und Vernachlässigung energischer Fragestellung, sich auf den Wegen einer rein introspektiven psychologischen Erlebnis-Analyse, noch dazu vielleicht unter Beschränkung auf die elementarsten und äusserlichsten seelischen Mechanismen etwas Wesentliches für die wahren Aufgaben der Ästhetik gewinnen lassen wird, das möchte ich bezweifeln.