universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Lehrbuch der philosophischen Propaedeutik

Lehmann, Rudolf

Berlin, 1907

Einführung in die Aesthetik

urn:nbn:at:at-ubi:2-8743

Einführung in die Aesthetik.

Literatur.

H. TAINE, Philosophie der Kunst (Paris 1865), Deutsch 1902. — G. TH. FECHNER, Vorschule der Aesthetik. 2 Tl. Leipzig 1876. Grundlegende Untersuchungen.

K. GROOS, Der aesthetische Genuß. Gießen 1902: Einführung in die Probleme.

TH. LIPPS, Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2 Bde. Hamburg 1904—7. Dem Titel entsprechend streng psychologische Behandlung des aesthetischen Problems.

M. DESSOIR, Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906. Umfassende und orientierende Darstellung des Gesamtgebiets.

§ 35. Aufgabe und Methoden der Aesthetik.

Begriffsbestimmung.

Nützlich ist dasjenige, was dem jedesmaligen (hypothetischen Zweck) dient, den wir verfolgen; gut, was mittelbar oder unmittelbar dem höchsten (absoluten), d. h. dem sittlichen Zweck dient. Diese beiden Klassen von Wertbegriffen haben wir im Anfang der Ethik zu unterscheiden gelernt. Nun aber treten zu ihnen noch zwei andere Arten hinzu; es sind diejenigen, die wir mit den Ausdrücken angenehm und schön bezeichnen. Beide unterscheiden sich von den ersten dadurch, daß wir uns ihnen gegenüber keiner Zweckbeziehung bewußt sind. Angenehm sowohl wie schön nennen wir nur solche Gegenstände oder Empfindungen, die nach Kants Ausdruck »ohne Zweckbeziehung unmittelbar gefallen«. Zwischen beiden aber herrschen nun wieder wesentliche Unterschiede. Angenehm nennen wir ausschließlich dasjenige, was den Sinnen entgegenkommt, psychologisch gesprochen, was sinnliche Lustgefühle erregt oder mit der Vorstellung von solchen verknüpft ist, wie z. B. ein angenehmer Geschmack oder Geruch; aber auch eine wohltuende Farbe, ein wohlklingender Ton. Was wir dagegen schön nennen, spricht zum Geiste; es regt die Phantasie an, erweckt die höheren Gefühle und Affekte. Hieraus folgt, daß das Angenehme, wie alles, was unmittelbar auf sinnlichen Gefühlen beruht, rein subjektiver Natur ist; die Werturteile über das, was angenehm ist oder nicht (Geschmacksurteile), welche die einzelnen Menschen fällen, lauten bekanntlich

sehr verschieden, und dieser individuelle Widerstreit der Geschmacksurteile ist von einem allgemeinen Standpunkt aus nicht zu entscheiden, daher das alte Wort: de gustibus non est disputandum ganz richtig ist. Wenn wir jedoch einen Gegenstand schön nennen, so wollen wir damit ein allgemein gültiges Werturteil aussprechen. Wir sind überzeugt, daß das wahrhaft Schöne nicht vom individuellen Geschmack abhängig ist, sondern allgemein und notwendig als schön anerkannt werden muß. Hiermit hängt zusammen, daß wir das Schöne weit höher schätzen als das bloß Angenehme und daß wir auch diesen Wertunterschied als allgemein zugestanden ansehen.

Allgemein gültige Urteile müssen, wenn sie als solche anerkannt werden wollen, objektiv, d. h. verstandesmäßig begründet werden können; somit bedürfen die Begriffe und Gesetze des Schönen, ebenso wie die des Guten einer begründenden und erklärenden Wissenschaft. Dies ist die Aesthetik, die mit der Ethik zusammen die Wissenschaft von den menschlichen Werten umfaßt.

Wir finden das Schöne in der Natur, wir finden es aber auch ganz besonders in der Kunst, und hier ist die Bedeutung, die ihm zufällt, noch wesentlich größer als dort. Denn in der Natur erscheint es nur wie zufällig und verstreut. Für die Kunst aber ist es Zweck und Aufgabe, das Schöne zu verwirklichen. Daher ist die Aesthetik im engeren Sinne Philosophie der Kunst, und die Gesetze, die sie theoretisch aufstellt, erscheinen hier praktisch wirksam.

Wie findet nun aber die Aesthetik diese Gesetze? Auch hier ist offenbar der doppelte Weg möglich, den — wie uns die Logik gezeigt hat — die Wissenschaft überhaupt zu gehen vermag. Die Lehre vom Schönen kann entweder deduktiv verfahren, d. h. von einem durch das Denken gefundenen allgemeinen Begriff des Schönen ausgehen, von diesem die allgemeinen Gesetze des Schönen ableiten und sie als Maßstab an das Vorhandene anlegen; hiernach wird sie dann die einzelnen Gegenstände der Kunst und der Natur beurteilen und sie entweder als schön anerkennen oder als unschön verwerfen. Wir können zweitens induktiv verfahren, mithin von der Frage ausgehen: was nennen wir im einzelnen Falle schön? Und indem wir untersuchen, was den verschiedenen, als schön anerkannten Eindrücken aus Kunst und Natur gemeinsam ist, Methoden.

werden wir allmählich zu allgemeinen und allgemeinsten Schönheitsgesetzen und Begriffen aufzusteigen streben.

Allein beide Methoden bieten für die aesthetische Betrachtung erheblich größere Schwierigkeiten als für die Ethik, denn diese letztere findet einen festen objektiven Tatbestand vor: das in wesentlichen Zügen konstante und allgemein anerkannte Sittengesetz der Kulturvölker. Dieses Sittengesetz sucht sie abzuleiten und damit zu erklären, auch wohl es zu läutern, indem sie es auf wissenschaftlich feststellbare Wertbegriffe und Beziehungen zurückführt. Da hingegen sieht sich die Aesthetik einer schier unendlichen Vielspältigkeit des subjektiven Geschmacks wie der objektiv vorhandenen Kunstwerke gegenüber. Indem sie nun ebenfalls diese vorhandenen Richtungen auf die ihnen zu Grunde liegenden Wertbegriffe zurückzuführen sucht, gelangt sie begreiflicher Weise zu ganz verschiedenen, ja entgegengesetzten Urteilen als den Quellen jener Richtungen. Daher kommt sie notgedrungen in das Dilemma, ob sie sich begnügen dürfe, diese verschiedenen Wertbegriffe und die Gesetze, die aus ihnen fließen, induktiv aufzusuchen und sie nebeneinander zu stellen, somit bei einer historischen und klassifizierenden Erkenntnis stehen zu bleiben oder ob sie von einem Wertbegriff aus, den sie als feststehend und allgemein gültig ansieht, den Streit zu schlichten, die wahre und die falsche Schönheit und Kunst von einander zu scheiden und damit deduktive Normen für das künstlerische Schaffen und das ästhetische Urteil aufzustellen unternehmen soll.

Wenn die Aesthetik nun sich ausschließlich an das induktive Verfahren hält, wie es eben geschildert ist, so scheint sie auf halbem Wege stehen zu bleiben und der Aufgabe, die ihr das praktische und theoretische Bedürfnis steckt, nicht zu genügen. Denn in der Tat sucht jeder, der über Schönheit und Kunst nachdenkt, nicht bloß Antwort auf die Frage, woher seine Begriffe von diesen Gegenständen stammen, sondern vor allem auf die, wie weit sie Gültigkeit und zwar allgemeine Gültigkeit haben. Wir wollen eben über das bloß subjektive Geschmacksurteil hinaus zu einem objektiven Werturteil gelangen. Der Künstler sucht, wenn er ästhetische Theorie treibt, über die Richtigkeit seines eigenen Empfindens gewiß zu werden, der Kritiker sucht objektive Normen für seine Kritik, die ja nur berechtigt ist, wenn sie mit dem Anspruch auftreten kann, über

die Subjektivität des Urteilenden hinaus zu gelten. Auch der weitherzigste oder weitblickendste Zuhörer oder Zuschauer, auch der schaffende Künstler oder Denker, dem die Erweiterung des künstlerisch Zulässigen noch so sehr am Herzen liegt, sucht doch immer den Begriff der wahren und echten Kunst von der falschen zu unterscheiden, d. h. er sucht eben einen allgemein gültigen Wertunterschied, und dem gegenüber würde eine Wissenschaft, die von vornherein darauf verzichtet, solche Unterschiede aufzustellen, die keinen Anspruch darauf erhebt, daß die Gesetze des Vorstellens und Fühlens, die sie findet, zu Gesetzen für ein Schaffen oder Urteilen werden können, offenbar sich selbst entwerten.

Nun aber würde genau wie in der Ethik ein System solcher Gesetze, mithin eine normative ästhetische Wissenschaft, notwendigerweise von einem subjektiv feststehenden obersten Wertbegriff ausgehen müssen, aus dem sie ihre sämtlichen Erkenntnisse und Normen mittelbar oder unmittelbar abzuleiten hätte. Ein solcher oberster Wertbegriff ist es denn auch, den die Aesthetik lange unter dem Namen der Idee des Schönen gesucht hat. Allein ein solcher Begriff wird sich, wenn er auf allgemeine Anerkennung Anspruch erheben soll, zunächst über seinen Ursprung auszuweisen haben. Will der Aesthetiker nun diesen wiederum deduktiv ableiten, so ist nicht abzusehen, wie er den fehlerhaften Zirkel vermeiden kann, sein subjektives Gefühl von vornherein als objektiv gültig zu betrachten, während er ja gerade objektive Normen für sein Gefühl sucht. Daß aber ein allgemein gültiges Wertgesetz induktiv festgestellt werden könnte, erscheint der unendlichen Verschiedenheit gegenüber, die auf diesem Gebiete herrscht, wenig wahrscheinlich.

Die Unzulänglichkeit beider Standpunkte zeigt die Geschichte der neueren Aesthetik, die ihrerseits aufs Engste mit der Geschichte der Kunst selber verflochten ist.

Aesthetik der Klassiker.

Die klassische Aesthetik, wie sie uns bei Winckelmann, Lessing und Schiller entgegentritt und von den großen systematischen Philosophen, namentlich Hegel, fortgeführt worden ist, verfuhr fast durchweg deduktiv. Sie suchte aus allgemeinen Begriffsbestimmungen z. B. des Schönen, der Kunst, des Tragischen, des Epischen allgemein gültige Regeln abzuleiten. Dabei ging sie entweder von dogmatisch begründeten allgemeinen Begriffsbestimmungen aus oder sie stützte ihre Regeln auf ein-

seitige und unzureichende Induktionen, namentlich auf die Erscheinungen der antiken Kunst, soweit sie damals bekannt war. Daher waren ihre Wertbegriffe und kritischen Urteile vielfach zu eng und ausschließlich; sie haben sich den Schöpfungen der Kunst und ihren tatsächlichen Wirkungen gegenüber im einzelnen als unzulänglich, bisweilen geradezu als falsch erwiesen. Fast durchgehends begingen diese Aesthetiker den Fehler, daß sie aus ihren Unterscheidungen und Gattungsbestimmungen ohne weiteres Werturteile ableiten zu dürfen glaubten. Wenn man freilich die Tragödie als diejenige Gattung des Dramas bestimmt, welche den Kampf des Menschen mit dem Schicksal oder den ideellen Gegensatz zweier sittlicher Mächte oder die Sühnung einer Schuld zum Gegenstande hat, so ist es möglich, von jedem dieser drei Standpunkte aus allen Dichtungen, die ihm nicht entsprechen, den tragischen Charakter, die wahre Tragik abzusprechen. Jedoch ist es klar, daß damit zwar Gattungsbegriffe, aber keine Wertunterschiede begründet werden. Wenn Lessing dem deutschen Drama andere Wege vorschreibt, als die Tragödie der Franzosen ihm gewiesen hatte, so hat er damit völlig recht; Instinkt und Erfahrung zeigten ihm, daß das ästhetische Gefühl, der Geist der beiden Nationen völlig verschieden war und in verschiedene Bahnen drängte. Unrecht aber hatte er, wenn er dem Drama der Franzosen tragischen Charakter und künstlerischen Wert absprach. Er urteilte in dieser Hinsicht subjektiv und das Werturteil, das er auf den Gattungsunterschied begründete, ist kein allgemein gültiges. Ganz dasselbe gilt für das Gebiet der bildenden Kunst, wenn Lessing im Laokoon ihr die Fähigkeit abspricht, rasch bewegte Gruppen oder lebhaft wechselnden Gesichtsausdruck darzustellen, oder wenn Schiller der Malerei der Niederländer einen künstlerischen Wert nicht zugestehen will.

Aesthetik der Gegenwart.

Umgekehrt sucht die Aesthetik der Gegenwart ganz berechtigter Weise jene allzu engen Grenzen zu erweitern, das Gebiet der Kunst von unberechtigten und einengenden Wertbegriffen zu befreien.

Wie die klassisch normative Aesthetik sich auf die deduktive Methode stützte, so beruft sich die moderne auf die Induktion, deren Grundlage die Geschichte der Kunst und Dichtung bildet. Diese beiden Wissenschaften zeigen uns die unendliche Fülle künstlerischer Richtungen und Entwicklungen,

welche der Menschengeist in verschiedenen Ländern und Zeiten hervorgebracht hat. Sie suchen nicht nur die mannigfaltige Eigenart der künstlerischen Produktivität, sondern auch die Entwicklung der Empfänglichkeit und der Kritik darzulegen, kurz sie streben eine umfassende Zusammenstellung der Werte und Wertungen an, wie sie sich in der Geschichte der Kunst und der Dichtung nach- und nebeneinander entwickelt haben.

An die Geschichte der Kunst sucht die moderne Wissenschaft ferner die kausale Erklärung ihrer Erscheinungen anzuschließen. Diese kann aber nur psychologischer Natur im weiteren Sinne des Worts sein, indem sie uns aus der Seele des einzelnen Künstlers, wie aus der ästhetischen Anlage ganzer Völker den Charakter ihrer künstlerischen Erzeugnisse verstehen lehrt. Diese Psychologie der Kunst ist eine zwiefache. Einmal verfährt sie kultur- und völkerpsychologisch, indem sie aus den einzelnen Geschichtsepochen und Nationen, aus der Verschiedenheit des Milieus die Eigenart der künstlerischen Richtungen und Ideale ableitet, anderseits individual-psychologisch, indem sie aus der Anlage und dem Seelenleben der einzelnen Künstler die Besonderheit ihres Schaffens und ihre Wirkung auf die Entwicklung der Kunst verständlich macht. Wenn wir somit die Notwendigkeit erkennen, mit welcher die verschiedenen künstlerischen Richtungen und Schöpfungen ins Leben getreten sind, so können wir auch nicht an der Daseinsberechtigung zweifeln, welche ihnen zukommt, auch wenn sie untereinander die entschiedensten Gegensätze bilden. Nun scheint es freilich zunächst, als ob gerade dieser unendliche Reichtum, diese Mannigfaltigkeit der Werte jedes objektive Werturteil von vornherein unmöglich mache. Das künstlerische Ideal, so zeigt uns die Kunstgeschichte, ist nicht eins, sondern es ist unendlich verschieden. Jedes Volk, jedes Zeitalter hat mit gleicher Notwendigkeit ein neues und ein anderes hervorgebracht und wie vermöchten wir einen Standpunkt zu finden, der uns so weit und so hoch über unsere eigenen Kulturvoraussetzungen heraushebt, daß unser Werturteil allgemeine Gültigkeit beanspruchen könnte! So läuft die moderne Ästhetik Gefahr, alles gelten lassen zu müssen, was einmal vorhanden ist, und zwischen Geschmack und Ungeschmack, zwischen echter und falscher Kunst überhaupt nicht mehr scheiden zu können.

Allein einem schärferen Nachdenken ergibt sich bald, daß

auch die geschichtliche und psychologische Kunstwissenschaft Grundlage für einen allgemeinen Standpunkt, für bestimmte Anschauungen und Urteile zu schaffen vermag. Die induktiven Gesetze, zu denen diese Wissenschaft gelangt, sind freilich, wie wir das aus unseren logischen Betrachtungen wissen, immer nur von beschränkter Allgemeinheit und ein bloßer Ausdruck für das, was ist, nicht Normen für das, was sein soll. Aber dafür haben wir zunächst den Vorzug, daß sie keine bloßen Begriffsgespinnste sind, sondern auf der Wirklichkeit fußen, und daß sie reale Verhältnisse aussprechen, anstatt durch Zirkelschlüsse subjektive Ideale und Bestimmungen als objektiv hinzustellen.

Allein über diesen bloß negativen Vorzug hinaus ist es denkbar, daß aus den allgemeinen Ergebnissen der geschichtlichen und psychologischen Betrachtung der Kunst ein besonnenes Denken auch Werturteile ableiten kann, die zu Normen für den Künstler und den Kritiker werden. Zum mindesten lehren sie uns, die dauernden oder immer wiederkehrenden Ideale von den vergänglichen, flüchtig einmal auftauchenden zu sondern, sie lehren uns, Erscheinungen der Schwäche und des Verfalls von denen aufsteigender Kultur und geistiger Kraft zu unterscheiden, und sie geben uns damit wenigstens einige unanfechtbare Kriterien für die Wertung an die Hand. Die Kunstgeschichte zeigt uns, daß zwei auf einander folgende Epochen oft in entschiedenem Gegensatz zu einander stehen; so z. B. Quattro- und Quintocento, Rokoko und Empire, Sturm- und Drangperiode und Klassizismus. Die normative Ästhetik der früheren Zeit wurde von der Voraussetzung geleitet, daß von zwei solchen Gegensätzen immer nur der eine wertvoll sein könne. Die psychologische Betrachtung weist nach, wie jede dieser gegensätzlichen Erscheinungen aus dem Bedürfnis ihres Zeitalters oder ihrer Generation entsprang und wie sie deshalb, wenn auch nicht jedesmal vollkommene, so doch echte und darum wertvolle Kunstwerke und Dichtungen hervorgebracht hat, und die moderne Ästhetik wird daraus den allgemeinen Schluß ziehen, daß im Gegensatz zu willkürlichen Moderichtungen künstlerisch wertvoll alles ist, was als der echte Ausdruck eines Zeitalters aus seinem Charakter und seinen inneren Bedürfnissen hervorgegangen ist.

Wir sehen somit, daß auch die induktive Betrachtung der

Kunst normative und praktische Bedeutung gewinnen kann. Sie wird schwerlich jemals die abstrakte Höhe erreichen, von welcher dereinst die deduktive Ästhetik ausging, sie wird niemals den Begriff des Schönen im allgemeinen bestimmen, aber sie wird im Stande sein, das Gebiet des Schönen im einzelnen gegen gefahrdrohende Nachbarmächte abzugrenzen und in diesen Schranken eine Reihe wichtiger, ja, entscheidender Fragen befriedigend zu lösen. Zur Veranschaulichung des Gesagten sollen uns zwei solcher Fragen, die bedeutungsvollsten, welche die Kunstwissenschaft kennt, in Folgendem beschäftigen.

§ 35. Das Verhältnis des Schönen zum Wahren in der Kunst. Idealismus und Naturalismus.

Gegensatz der Richtungen.

Der wichtigste Gegensatz, der auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens hervortritt, ist der zwischen idealistischer und realistischer, oder schärfer ausgedrückt, naturalistischer Stilrichtung. In der ästhetischen Theorie erscheint er als ein Widerstreit zweier grundsätzlichen Stellungen, die ihren Ausdruck in der Beantwortung der Frage finden: ob die Wahrheit sich der Schönheit oder die Schönheit sich der Wahrheit unterzuordnen habe? In dieser allgemeinsten Fassung werden alle Künste von einem solchen Gegensatz berührt. Allein man sieht doch sofort, daß Plastik, Malerei und Poesie, die auf der Nachahmung der Wirklichkeit beruhen, in weiterem Maße und entscheidender von ihm beherrscht werden, als Architektur und Musik. Auch bei diesen letzten spricht man freilich von wahrer und unwahrer Kunst, aber in einem engeren Sinne, der uns späterhin noch beschäftigen wird.

Von der nachahmenden Darstellung des Wirklichen geht jede der zuerst genannten drei Künste aus. Die Frage ist nun, ob diese Darstellung des Wirklichen auch das eigentliche Ziel der Kunst ist, das höchste, was sie erreichen kann und will, oder ob sie nicht vielmehr eine Erhöhung der Wirklichkeit anstrebt, die man mit dem Ausdruck Idealisierung bezeichnet. Eine Reihe von Mitteln und Möglichkeiten stehen ihr zweifellos zu diesem Zweck zur Verfügung, und die Stilrichtungen scheiden sich wesentlich danach, wie weit sie diese Mittel anwenden oder verwerfen.

Ein erstes Mittel der Idealisierung ist die künstlerische Form. Der Vers und die erhöhte Sprache der Dichtkunst, der künst-

lerische Aufbau einer Handlung sind solche Mittel, die Wirklichkeit zu stilisieren. Der entschiedene Naturalismus verwirft daher beides; er versucht die Sprache des wirklichen Lebens unmittelbar wiederzugeben und zeigt dabei begreiflicher Weise eine Vorliebe für mundartliche oder doch mundartlich gefärbte Ausdrucksweise. Er sucht dem Gang der Ereignisse, wie ihn die Realität des Lebens, am liebsten des Alltagslebens, darzubieten pflegt, einfach zu folgen, indem er Wiederholungen und Längen nicht scheut und auf künstlerische Steigerungen keinen Wert legt. Ein anschauliches Beispiel für den charakteristischen Unterschied bei den Stilrichtungen bildet der Gegensatz zwischen der Dichtung der Sturm- und Drangperiode und dem klassischen Stil der späteren Jahre Goethes und Schillers. Auch die bildende Idealkunst kann sich ähnlicher Mittel bedienen wie die Poesie: einer künstlerischen Komposition und stilisierter Gruppen, wie sie in der Antike die Plastik des Phidias, in der Renaissance die italienische Malerei zeigte. Auch hier wird ein entschiedener Naturalismus wie er z. B. in der Malerei der letzten Jahrzehnte hervortritt, solche Kunstmittel verwerfen. Entscheidender aber werden die bildenden Künste von einem anderen Gesichtspunkt beherrscht, der von nicht minder allgemeiner Bedeutung ist.

Künstlerische Darstellung beruht stets auf einer Auswahl des Nachzuahmenden. Auch der Naturalismus, der nichts darstellen will als »ein Stück Natur« muß dieses Stück doch eben auswählen, und er muß sich dabei ebenso wie der Idealist von bestimmten Gesichtspunkten leiten lassen. Eben diese Auswahl nun aber begründet den prinzipiellen Unterschied zwischen schöner und charakteristischer Kunst. Der Idealkünstler hält sich ausschließlich an das Schöne in dem engeren Sinne, der das Unschöne ausschließt, — wie denn z. B. Lessing dem Maler die Verwendung des Häßlichen, selbst wenn es sich darum handelt, die Wirkungen des Schrecklichen oder des Lächerlichen hervorzubringen, nur mit großen Bedenken gestatten will. Der Naturalist vermeidet das Häßliche keineswegs, ja es kann ihm ein wesentliches Mittel sein, um das zu erreichen, worin er den höchsten Wert seiner Kunst sieht: das Charakteristische.

Die Eigenart der charakteristischen Kunstwerke beruht nun freilich nicht ausschließlich auf der Benutzung des Häß-

lichen; sie liegt vor allem darin, daß die Fülle kleiner, einzelner, an sich zufällig erscheinender Züge, welche die Wirklichkeit darbietet, in die Nachahmung des Wirklichen, soweit das technisch möglich ist, mit aufgenommen wird; die naturalistische Kunst individualisiert. Die ideale Kunst dagegen verschmäht solche Einzelheiten, sie verschmäht alles, was zufällig erscheinen kann, und schwächt das Individuelle ab, indem sie es auf allgemeine Grundzüge zurückführt. Mit einem Wort, sie sucht das Typische, wie jene das Individuelle. Dieser Gegensatz tritt am schärfsten in der Darstellung von Menschen und menschlichen Charakteren hervor, und zwar in gleicher Weise in der Poesie wie in der bildenden Kunst. Die Portraitmalerei z. B. zeigt uns deutlich den Stilunterschied zwischen der naturalistischen Wiedergabe des Gesehenen, in der uns kleine Eigentümlichkeiten des Gesichts, wie Warzen oder Narben, deutlich entgegentreten, und einer Auffassung, die den Charakter in seiner typischen Bestimmtheit z. B. als majestätisch, tapfer oder dergl. darstellen will, wie fast alle Portraits aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts es anstreben. In der Dichtkunst können wir uns an das bereits angeführte Beispiel halten: vergleichen wir etwa die Art der Charakterzeichnung im Götz von Berlichingen mit der in der Iphigenie, oder Kabale und Liebe mit der Braut von Messina.

Wenn nun der idealisierenden Kunst dadurch, daß sie das Individuelle zurücktreten läßt, unleugbar etwas von der Lebendigkeit verloren geht, die eben nur am Individuellen haftet, so verschmerzt sie das in dem Bewußtsein einer höheren Aufgabe, und diese sieht sie darin, die Nachahmung des Wirklichen mit einem Ideengehalt zu erfüllen. In diesem Sinne bezeichnet Schiller als den Zweck der Kunst die Darstellung des Übersinnlichen. Wo der ideale Stil durchgeführt ist, da erscheinen die Züge, die der Wirklichkeit entnommen sind, als Mittel zum Ausdruck der Idee, die den Künstler beherrscht. Man denke an Raphaels große Kompositionen, z. B. die Schule von Athen, an Kaulbachs Wandgemälde im Berliner Museum, an Dichtungen wie Goethes Helena oder Pandora. Die naturalistische Kunst dagegen will die Wirklichkeit als solche darstellen. Sie betrachtet als ihre einzige Voraussetzung die völlige Versenkung in das künstlerische Schauen, die bedingungslose Hingabe an die Natur. Der Naturalist will keine Idee zur Dar-

stellung bringen, ja selbst eine Stimmung sollen wir nur soweit in sein Werk hineinlegen, als wir sie auch in die Natur selbst, die dem Künstler zum Vorbild gedient hat, hineinlegen würden. Er malt z. B. das Meer oder den Wald, wie er beides sieht, in einer Beleuchtung, die seinen Farbensinn oder sein technisches Interesse reizt. Wenn uns sein Bild nachher als heiter oder melancholisch erscheint, so würden wir diese Stimmung auch seinem Vorbild abgewinnen und nur deshalb sind wir berechtigt, sie in sein Bild hineinzusehen. Es ist freilich einleuchtend, daß dieser konsequente Naturalismus allenfalls in den bildenden Künsten, niemals aber in der Poesie in voller Strenge durchgeführt werden kann. Die bloße ideenlose Wiedergabe wirklicher Ereignisse, Gespräche oder dergl. ist kaum jemals versucht worden, und wenn wirkliche Dichter, namentlich Satiriker wie Zola, etwas Derartiges von ihrem künstlerischen Schaffen behauptet haben, so täuschen sie sich eben über sich selbst.

Wenn wir die Verschiedenheiten, die uns bisher entgegengetreten sind, noch einmal zusammenfassend ordnen, so gruppieren sie sich zu folgenden beiden Reihen von Gegensätzen:

Idealismus	Naturalismus
Erhöhung der Wirklichkeit.	Nachahmung der Wirklichkeit.
Stilisierte Form.	Natur.
Schönheit.	Charakteristik.
Ideendarstellung.	Anschauung.
Typen.	Individuen.

Ausgleich. Wie wird die Ästhetik zwischen beiden feindlichen Richtungen entscheiden? Wird sie einen Standpunkt suchen, von dem sie der einen Berechtigung und Lebensfähigkeit aberkennt, um die andere als die einzig berechtigte Vertreterin der wahren Kunst zu proklamieren? So etwa wie die klassische Ästhetik geneigt war, zu Gunsten des Idealstils dem Naturalismus das Existenzrecht abzusprechen? Oder wie der moderne Naturalismus bisweilen Werken wie denen von Schiller oder Thorwaldsen künstlerischen Wert absprechen will, weil sie etwas anderes anstreben als die Wiedergabe der individuellen Wirklichkeit?

Allein hiervon wird uns schon die Überlegung abhalten, daß keines jener beiden Prinzipien sich auf dem ganzen Gebiete der Kunst rein und streng durchführen läßt, und daß selbst, soweit diese Durchführung möglich wäre, sie stets eine Ein-

schränkung, ja oft geradezu eine Verarmung bedeuten würde. Es zeigt sich das vielleicht am deutlichsten bei der Frage nach der Berechtigung des Häßlichen in der Kunst. Diese Berechtigung ist zunächst ein wirkliches Problem. Denn das Häßliche erregt auf jedem Gebiete Unlust; und daß der Zweck des Kunstwerks ist, Lustgefühle zu erwecken, ist einer der wenigen Punkte, über welche Künstler und Ästhetiker der verschiedensten Richtungen einig sind. Nun aber ist es anderseits eine vielleicht rätselhafte, aber feststehende Tatsache, daß in der Kunst auch Unlustgefühle dazu beitragen können, Lustgefühle zu erwecken oder zu fördern. Wie wir in der Musik der Disharmonieen bedürfen, um eine Folge von Akkorden schön zu finden, so muß die Dichtkunst unerfreuliche Situationen und Charaktere darstellen, um dadurch erst unser Interesse zu erwecken und lustvolle Affekte hervorzurufen. Es ist nun keineswegs einzusehen, warum es sich auf dem Gebiete der bildenden Kunst nicht ähnlich verhalten sollte; wird doch z. B. die Schönheit eines gütigen oder intelligenten Gesichtsausdrucks nur stärker empfunden, wenn sie mit unregelmäßigen Zügen kontrastiert. In keinem Falle wird man daher die Darstellung des Häßlichen zum Zweck der Charakteristik auf irgend einem Gebiete der Kunst von vornherein untersagen dürfen.

Entsprechendes gilt von all jenen Kontrasten, die uns im Vorhergehenden entgegengetreten sind. So ist es ein Irrtum des Naturalismus, wenn er glaubt, die Wirklichkeit rein, wie sie ist, ohne künstlerische Form wiedergeben zu können. Schon die Notwendigkeit, einen Teil des Gesehenen oder Erlebten aus dem übrigen loszulösen, ihn zu einem Ganzen zu gestalten und dieses Ganze irgendwie zu gliedern, ist ein sehr wesentlicher Schritt über die bloße Wiedergabe der Natur hinaus. Anderseits bedarf es keines Nachweises, daß eine Kunst hohl und inhaltsleer wird, wenn ihr die Form als Selbstzweck und der Wirklichkeitsgehalt als entbehrlich erscheint. Die Poesie entartet dann zu phrasenhafter Rhetorik oder zum Spiel mit Versmaßen und Worten, die bildende Kunst zu stilisierter Unwahrheit.

Ferner: jeder, der Kunstwerke kennt und Empfindung für sie hat, weiß, daß die technisch gelungene Darstellung eines Stückes Natur oder Leben, wenn es an sich ein reizvolles Stück ist, künstlerisch wertvoll ist, und hieraus folgt freilich, daß der Künstler nicht der bewußten Ideen bedarf, um künst-

lerische Wirkungen hervorzubringen. Allein wie könnte daraus das Recht abgeleitet werden, ihm die Darstellung eines solchen Ideengehalts, soweit er sie mit künstlerischen Kräften leisten kann, zu untersagen? — Aber wir müssen noch einen Schritt weitergehen und uns klar werden, daß die bloße Wiedergabe empfangener Wahrnehmungen und Eindrücke niemals der Zweck der Kunst sein kann, auch wenn die Eindrücke reizvoll sind, auch wenn uns die Technik der Wiedergabe Bewunderung für den Künstler abnötigt. Andernfalls würde offenbar die zunehmende Vervollkommnung der modernen Reproduktionsmittel, z. B. der Photographie, mit der Zeit die Kunst entwerten und überflüssig machen. Für die Kunst kann auch die vollkommenste Technik nur das Mittel zum Zweck sein; sie muß, wenn sie ein wirkliches Kunstwerk schaffen will, immer im Dienst eines geistigen Inhalts, eines seelischen Vorgangs stehen, sei es nun eine Stimmung, sei es eine Idee, sei sie dem Künstler deutlich bewußt oder nur dunkel empfunden. Anderseits freilich ist es niemals der allgemeine Gedanke als solcher, dessen sittlicher oder philosophischer Wahrheitsgehalt den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes bilden oder ersetzen kann. Derartige Gedanken gehören der Philosophie und der Wissenschaft an. Sie können die Kunst höchstens befruchten, indem sie den Künstler reizen, sie in sinnlich anschaulichen Formen zu lebendiger Wirklichkeit zu gestalten. Aber von der zwingenden Kraft dieser Gestaltung, nicht von der Tiefe der Gedanken, die ihr zu Grunde liegen, hängt die künstlerische Wirkung ab. Hohe und edle Gedanken können ein Kunstwerk, wenn es ein solches ist, veredeln, aber es nicht zum Kunstwerk machen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Gegensatz zwischen individualisierender und typischer Kunst. Auch der strengste Naturalist sondert in der Nachahmung der Natur mehr zufällige Einzelheiten aus, als er sich dessen vielleicht bewußt ist. Auch der naturalistische Portraitmaler z. B. strebt keine photographische Treue an; schon der Begriff des Charakteristischen schließt das Unwesentliche aus oder zwingt es doch wenigstens zurückzutreten. Anderseits treibt die Richtung auf das Typische, einseitig durchgeführt, notwendig zum abstrakten Symbol, zur Allegorie, ja zum Schema. Es entstehen dann allegorische Gebilde, wie sie z. B. vielfach in der heutigen monumentalen Plastik erscheinen, die ihre Bedeutung von außen empfangen,

und die reizlos und leblos werden müssen, wenn der Künstler nicht doch wieder individuelle Züge vom lebenden Modell borgt.

So ist es tatsächlich immer nur ein Mehr oder Weniger, was Idealismus und Naturalismus von einander scheidet, und die Kunstlehre kommt mit sich selbst in Widerspruch, wenn sie es unternimmt, ein Urteil zu begründen, das nur der einen von beiden Richtungen auf Kosten der anderen Wert und Berechtigung zuerkennt. Die Ästhetik ist genötigt, beide gelten zu lassen.

Gesichtspunkte der Kritik.

Ist nun aber diese Anerkennung des Vorhandenen ihr letztes Wort, vermag sie nicht aus dem bisherigen Ergebnis weitere und entscheidendere Werturteile zu gewinnen, die dem einzelnen Kunstwerk gegenüber die Kritik zu leiten vermögen? Tatsächlich ergeben sich doch wohl schon aus den vorhergehenden Überlegungen eine Reihe solcher Werturteile, wenn auch weniger einseitigen Inhalts, als die frühere Ästhetik sie suchte. Betrachten wir diese Ergebnisse noch etwas näher. Die ideale Kunst, sahen wir, wählt das Schöne aus, die realistische Kunst das Charakteristische. Nach Winckelmanns Anschauung kommen die höchsten Kunstwerke zu Stande, indem sie durch eine Auswahl aus den schönsten Teilen, die in der Wirklichkeit zerstreut sind, zusammengesetzt werden. Allein wir haben bereits gesehen, daß dieses künstlerische Ideal ein allzu enges ist. Das Kunstwerk, das nur schön sein will, wird gar zu leicht leer. Die bloße Schönheit der Form, die des Charakteristischen entbehrt, wird leblos, und die Gefahr liegt nahe, daß das fehlende Leben durch ein falsches Pathos, durch theatralische Posen, überhaupt, daß das Künstlerische durch das Künstliche ersetzt wird. Dieser Gefahr ist die ideale Kunst auf die Dauer weder in der Poesie, noch bei einer bildlichen Darstellung jemals völlig entgangen: große feierliche Linien ohne Inhalt, allzu gesuchte, ja, affektierte Bewegungen, pathetische Worte ohne alle Wärme sind ihre Symptome. Umgekehrte Gefahren drohen der naturalistischen Kunst. Die Auswahl des Charakteristischen und Individuellen kann gar zu leicht ins Kleinliche, Zufällige, Ideenlose verfallen. Ja, in allen Epochen, wo der Naturalismus in bewußtem Gegensatz zu dem einseitigen Schönheitskultus des idealen Stils auftritt, wird er eine natürliche Neigung zeigen, das Häßliche ganz besonders hervorzukehren, das Charakteristische ausschließlich oder doch vor-

wiegend im Unschönen zu finden, wie es der moderne Naturalismus vielfach getan hat. Allein die Fähigkeit, Lust durch Unlust hervorzurufen, hat ihre Grenzen, und wo diese überschritten werden, wo die Wirkung im Peinlichen befangen bleibt, widerspricht die Kunst ihrem eigenen Wesen.

Eigentümlich und eine Art von Widerspruch ist es, daß gerade der extreme Naturalismus in der Dichtung sich gerne mit einer moralischen oder sonst belehrenden Tendenz verbindet, wie das die Literatur der letzten Jahrzehnte besonders zeigt. Allein keine Tendenz vermag das, was in dem bezeichneten Sinne unkünstlerisch ist, zur künstlerischen Wirkung zu erheben, so wenig wie sie es vermag, das Leere und Leblose eines allzu einseitigen Idealstils mit Leben zu erfüllen. Die Erkenntnis der Wahrheit ebensowohl wie die der Wirklichkeit ist das Ziel der Wissenschaft, nicht der Kunst. Abstrakte Belehrung ist ebensowenig ihr Zweck, wie die bloße Wiedergabe der Natur es ist. Diese letztere ist nur ihr wesentlichstes und unentbehrlichstes Mittel, die erstere kann (z. B. in der Ideendichtung Schillers und Goethes) ein solches Kunstmittel sein. Die Wiedergabe der Natur anderseits bereitet so bedeutende technische Schwierigkeiten, daß es unser lebhaftes Interesse erwecken und unser Werturteil über ein Kunstwerk wesentlich beeinflussen muß, wenn wir sehen, in welcher Weise der Künstler diese Schwierigkeiten überwindet. Allein eine Wertung, die ausschließlich der Technik des Kunstwerks gilt, ist nicht viel weniger einseitig als diejenige, die den Gedankengehalt ausschließlich in Rechnung bringen will. Denn die Kunst will nicht den Verstand befriedigen, weder den technischen noch den abstrakten, sondern das Gefühl; und das kann sie nur, indem sie alles, was sie geben will, durch das Medium der Stimmung vermittelt. Stimmung erwecken ist nicht immer der letzte Zweck der Kunst, aber es ist immer der erste, und die Befähigung dazu ist das wesentlichste Kennzeichen für das Können des Künstlers; hierauf vor Allem beruht das, was wir das Zwingende im Kunstwerk nennen. Aber auch diese Aufgabe birgt für beide Richtungen der Kunst Schwierigkeiten und Gefahren. Der Idealstil wird namentlich in der bildenden Kunst leicht abstrakt und stimmungslos, oder er verfällt in das einförmig und feierlich Pathetische. Der Naturalismus dagegen übersieht in dem Bestreben, getreu wiederzugeben, gar zu leicht das Element der

Stimmung überhaupt, das dieser Wiedergabe erst den künstlerischen Wert verleiht; er wird dann platt und trivial und verfällt in eine bloße und doch stets unvollkommene Wiederholung der Wirklichkeit. Wo aber eine naturalistisch getreue Wiedergabe der Natur zugleich einen entschiedenen Stimmungsgehalt, sei er ernster, sei er humoristischer Art erweckt, da haben wir stets das Gefühl, ein Kunstwerk ersten Ranges vor uns zu haben.

Ein solches Kunstwerk braucht sich gar nicht immer an die Erfahrungswirklichkeit der Natur zu binden, es kann dieselbe übersteigen, indem es das Wunderbare mit ins Bereich seiner Darstellung zieht. Auch die Darstellung des Übersinnlichen und Wunderbaren ist beiden Richtungen zugänglich. Freilich hat sie auch für beide ihre Grenzen und Klippen. Wo sie von der Natur ganz losgerissen erscheint, muß sie offenbar auch unnatürlich erscheinen, wie z. B. in der älteren Heiligenmalerei oder in den meisten Spukdichtungen und Gespenstergeschichten der Romantik. Wo sie zum reinen Symbol, zur Allegorie wird, wirkt sie kalt und frostig. Wo sie jedoch gleichsam aus der Natur selbst hervorzuwachsen und den Gesetzen der Wirklichkeit nur in einem vergrößerten oder erhöhten Maßstabe zu folgen scheint, da wirkt sie nicht weniger überzeugend wie die Natur selbst, und am meisten da, wo der Künstler eine Stimmung zu erwecken versteht, in der wir eine solche Steigerung als notwendig und natürlich empfinden. Das ist der Fall z. B. bei der Sixtinischen Madonna und bei vielen Werken Böcklins; nicht minder aber in den meisten Geisterszenen Shakespeares und bei Schiller am Schluß der Jungfrau von Orleans.

Anmerkung. Was wir bei der Musik als echte oder wahre Kunst schätzen und der unwahren entgegensetzen, beruht wesentlich auf der Reinheit und Tiefe der Stimmung, in deren Macht die Technik der Komposition wie der Ausführung steht, in der innerlich empfundenen Notwendigkeit, mit der diese Stimmungen sich auslösen und wiederholen, in der Abwesenheit aller rein äußerlichen und absichtlichen Wirkungen. In diesem Sinne trägt die subjektivste aller Künste ihre Wahrheit und ihren Maßstab allein in sich selbst.

§ 37. Das Verhältnis der Kunst zur Moral. Tragische und komische Wirkungen.

Wie das Verhältnis der Schönheit zur Wahrheit, so bietet auch das der Kunst zur Sittlichkeit eine bedeutungsvolle Frage für die ästhetische Betrachtung. Nach der praktischen Seite

Bildende Kunst. hin freilich berührt sie fast ausschließlich die Poesie; für die bildende Kunst erledigt sich dieses Verhältnis leicht und zwar sowohl nach der positiven wie nach der negativen Seite. Malerei und Plastik sind zwar aus der Religion hervorgegangen, aber sie haben sich von diesem Bande gelöst, sobald sie sich zur Reife entwickelt hatten. Auch jetzt freilich können sie in den Dienst sittlicher Mächte, der Religion oder des Patriotismus, treten, aber in ihrem Wesen selbst liegt nichts, was sie dazu nötigen könnte, und niemals wird die Aesthetik ihr ein Abhängigkeitsverhältnis dieser Art zur Pflicht machen dürfen. Alle eigentlich moralisierenden Tendenzen und Wirkungen sind diesen Künsten ohnehin ihrer Natur nach verschlossen. Wenn man im praktischen Leben aussprechen hört, daß die Kunst sittlich sein solle, so ist gewöhnlich damit ganz einfach und rein negativ gemeint, daß sie die Grenzen der Schamhaftigkeit und der guten Sitte nicht übertreten solle. Aber auch diese Grenze ist kein ästhetisches Problem, sie ergibt sich vielmehr natürlich und notwendig dem Gefühl des Künstlers und seines Publikums. Verschiedene Zeitalter freilich empfinden in dieser Hinsicht völlig verschieden, — man denke an den Gegensatz zwischen Altertum und Mittelalter —, und der Künstler wird von der Rücksicht auf die Empfindung seines Zeitalters in dieser Hinsicht ebenso wenig sich loslösen können, wie in anderen. Allein der unbefangene Beurteiler wird ihm das Recht zugestehen müssen, zwischen äußerer Konvention und innerer Empfindung zu scheiden und sich nur an diese, nicht aber an jene zu binden; kann er doch gerade hierdurch erzieherisch auf sein Publikum wirken, indem er von unwahren und beengenden Vorurteilen zur Natur zurückführt. Die Nacktheit als solche z. B. widerspricht der Konvention unseres Zeitalters, aber nicht unserer Empfindung von Anstand und Sitte.

Poesie. Eine weit tiefere Bedeutung hat das Verhältnis zur Sittlichkeit für die Poesie, die allein von allen Künsten sittliche Probleme zu behandeln und sittliche Affekte zu erwecken vermag. Daher hat die Frage, wie dieses Verhältnis gestaltet sein müsse, in die geschichtliche Entwicklung der Dichtkunst oft und tief eingegriffen. Besonders in dem Zeitalter, das die Entstehung unserer klassischen Poesie vorbereitete und herbeiführte, war es eine allgemein geteilte Überzeugung, daß die Dichtkunst im Dienste der Sittlichkeit stehe, daß es ihr Zweck sei zu bessern,

sei es, daß sie sich der Vernunft (wie Gottsched meinte), sei es, daß sie sich der Phantasie (wie seine Schweizer Gegner behaupteten) als der Vermittlerin ihrer Wirkung bediente. Noch Lessing hielt dieses Abhängigkeitsverhältnis der Dichtkunst, wenn auch in einer gemilderten und verfeinerten Form, für selbstverständlich. Dem gegenüber finden wir nun bei Goethe und der deutschen Romantik, noch entschiedener aber bei den meisten gegenwärtigen Vertretern der Poesie die entgegengesetzte Anschauung. Kunst und Sittlichkeit sind zwei gänzlich getrennte Mächte, gleich selbständig und gleich wertvoll für die Geisteskultur, aber gänzlich verschieden in ihrer Wirkung und in ihren Zielen. Die Moral führt den Menschen ins praktische Leben hinein, sie bindet ihn an strenge und feste Gesetze, sie beansprucht, daß er die Wirklichkeit um ihn herum und seine Pflichten gegen dieselbe gleichmäßig fest im Auge halte. Die Kunst dagegen befreit und erlöst. Sie hebt den Einzelnen über sich selbst und die Wirklichkeit hinaus. Im freien Spiel der Phantasie läßt sie ihn die Schranken, die Mühe und die Pein des täglichen Daseins vergessen, sie entbindet ihn für die Zeit des ästhetischen Genusses aller Sorgen und aller Pflichten.

Diese Scheidung ist zweifellos richtig. Im Wesen der Kunst liegt nichts, was sie im Ganzen oder Einzelnen zum Dienste der Moral zwingen könnte: sie ist keine Dienerin einer fremden Macht, sondern eine eigene höchste Lebensäußerung der Menschheit. Und doch wird niemand verkennen, daß die Wirkung der Kunst mittelbar auch eine sittlich veredelnde ist und daß das Gefühl der Erhebung, welches aus hohen künstlerischen Eindrücken hervorgeht, nicht nur in einem Aufschwung der Phantasie, sondern auch in einem Einfluß auf das Willensleben begründet ist. In dieser Hinsicht hat Schiller in seinen ästhetischen Schriften wie in seinem tiefsten lyrischen Gedicht »Das Ideal und das Leben« durchaus das Richtige gesehen. Niemand betont stärker als er, daß die Kunst aus dem freien Spiel der Phantasie hervorgehe und daß sie ihrem Wesen nach eine befreiende und erlösende Macht sei, daß sie auf einem uninteressierten Wohlgefallen beruhe, also keinen Zweck des Nutzens oder der Moral im Auge haben könne. Anderseits aber hebt er hervor, daß gerade die Fähigkeit, sich über die Wirklichkeit hinwegzusetzen, die eigene Person wenigstens vorübergehend zu vergessen, ganz aufzugehen in die Anschauung des Schönen, ohne daß selbst-

süchtige Wünsche irgend welcher Art dadurch erweckt werden, an sich schon eine Vorstufe der Sittlichkeit bildet. Denn die Sittlichkeit beruht ja zu einem wesentlichen Teil darauf, daß die egoistischen Triebe der Menschennatur eingedämmt werden und wir vorübergehend uns selbst und unsere selbstsüchtigen Triebe vergessen können. Diese Wirkung geht von jedem wahren Kunstwerk aus, allein sie ist den dichterischen Schöpfungen in besonders hohem Maße eigen, weil diese uns zu längerem Verweilen zwingen als bildnerische, weil sie uns Gefühle, Taten und Schicksale vorführen, die wir mit ansehen müssen, wenn wir verstehen und genießen wollen. Und zu dieser allgemeinen kommt dann noch eine besondere Wirkung, die von einem Teil ihrer Werke, namentlich den besten des hohen Stils ausgeht. Die wiederholte Versenkung in große Gestalten, in erhabene Gesinnungen und Taten wird auf die Dauer nicht ohne Einfluß auf unsere eigene Gesinnung, auf unser sittliches Urteil bleiben. Auf diesen mittelbaren Einfluß nun aber ist die moralische Wirkung der Poesie beschränkt und wenn sie auch in einigen untergeordneten Kunstformen, wie z. B. der Fabel, unmittelbar didaktische und moralische Wirkungen beabsichtigt, auch gelegentlich wohl erreicht, so leiht sie sich eben in diesen besonderen Fällen zu Tendenzen her, die in ihrem Wesen nicht begründet liegen und ihren höheren Formen fremd sind.

Wesen des Tragischen.

Von besonderer Bedeutung ist das Gesagte für die dramatische Dichtung. Denn die Tragödie sowohl wie das edlere Lustspiel beschäftigen sich hauptsächlich, wenn nicht ausschließlich mit Kämpfen und Gegensätzen sittlicher Natur. Daher ist die Behauptung, daß das Wesen dieser Kunstgattungen in ihrer sittlichen Wirkung bestehe, lange Zeit mit besonderem Nachdruck verfochten worden, und in dem Befreiungskampf, den das Drama im 18. Jahrhundert gegen diese einengende Auffassung zu führen hatte, tritt der Gegensatz der Anschauungen mit besonderer Schärfe und daher besonders lehrreich hervor. Das ästhetische Problem, welches die Tragödie bietet, beruht im Wesentlichen auf der schon in anderem Zusammenhang hervorgehobenen Tatsache, daß ästhetische Lust durch Unlust erweckt werden kann. Gerade in den Gefühlen, welche die Tragödie erregt, und die von Aristoteles in die bekannte Formel: Furcht und Mitleid zusammengefaßt sind, scheint die Unlust derartig zu überwiegen, daß es schwerer

als irgend sonst auf dem Gebiete der Kunst begreiflich erscheint, wie ein ästhetisches Lustgefühl aus der Wirkung der Tragödie hervorgehen kann. Die ältere französische und deutsche Aufklärungsästhetik übersah den Kern dieses Problems, indem sie das Wesen des Tragischen in einer unmittelbar moralischen Wirkung und zwar in einer abschreckenden sucht. Das Trauerspiel soll dadurch, daß es die Folgen leidenschaftlicher Affekte wie Eifersucht, Ehrgeiz u. s. w. zur Darstellung bringt, den Zuschauer von diesen Affekten abschrecken. Den Kampf, den Lessing gegen diese kleinliche Auffassung des Tragischen unternahm, führte er mit philologischen Waffen. Wie seine Vorgänger sich auf die Aristotelische Definition der Tragödie beriefen, die sie freilich gründlich mißverstanden und falsch übersetzt hatten, so suchte Lessing eine freiere Anschauung auf derselben Definition zu begründen. Freilich auch er verstand sie nicht richtig. Auch für ihn beruhte das Wesen des Tragischen darauf, daß die Affekte des Zuschauers, insbesondere seine Fähigkeit, Furcht und Mitleid zu empfinden, durch die Tragödie gereinigt werden. Auch er vergaß darüber jene Hauptschwierigkeit, die tragische Lust zu erklären und hieraus das Wesen der tragischen Kunst abzuleiten. Einen entscheidenden Fortschritt darüber hinaus bezeichnet auch hier wieder Schillers Theorie des Tragischen. Das Pathetische, wie er es nennt, d. h. die Wirkung der Tragödie, beruht nach ihm darauf, daß die geistige und sittliche Kraft des Menschen am deutlichsten da hervortritt, wo sie mit Leiden kämpft und wo sie sich im Untergang bewährt. Der Anblick dieser Kraft, wenn sie über Tod und Leiden triumphiert, erfüllt uns mit Bewunderung für den Helden und mit einem Hochgefühl von der Würde der menschlichen Natur. Dies eben ist es, was wir tragische Lust nennen. Diese Erklärung Schillers dürfte, wenn wir sie von der technischen, zum Teil der Kantischen Philosophie entlehnten Ausdrucksweise befreien, dem Wesen des Tragischen am nächsten kommen, näher als die mancherlei geistreichen Versuche, die von späteren Philosophen (Hegel, Schelling, Schopenhauer) zu dem gleichen Zwecke gemacht worden sind.

Wesen des Komischen.

Eine ähnliche Entwicklung zeigt uns die Theorie der Komödie. Auch hier begnügte sich die Aufklärungsästhetik mit der Forderung, daß das Lustspiel, indem es das Laster als lächerlich darstelle, von demselben abschrecken soll. Auch hier

suchte Lessing eine freiere Auffassung zu begründen, die gleichwohl auf dem Boden der moralisierenden Aesthetik stehen blieb: nicht der Lasterhafte werde durch Lachen gebessert, wohl aber die Empfindlichkeit des Zuschauers gegenüber dem Laster gesteigert und sein moralisches Urteil dadurch gestärkt. Auch hier hat die Aesthetik dadurch eine Lösung der Frage nach dem Wesen des Lustspiels erst möglich gemacht, indem sie das Komische überhaupt als ein psychologisches Phänomen betrachtete. Unter diesem Gesichtspunkt hat die ästhetische Forschung, zum Teil erst der neuesten Zeit, folgendes festgestellt. Die komische Wirkung geht immer aus dem überraschenden Hervortreten eines Gegensatzes zwischen Ähnlichem hervor. Wir erwarten nach einer ausdrücklich hervorgehobenen oder stillschweigend vorausgesetzten Analogie etwas anderes, als was wirklich erfolgt. Und zwar ist das Überraschende ein Wertunterschied: was aus der Spannung der Gegensätze hervorgeht, ist etwas Geringeres, als was wir erwartet haben. Hierdurch nämlich wird ein Gefühl der intellektuellen oder moralischen Überlegenheit in uns hervorgerufen, das mit Lust verbunden ist und sich in Lachen auflöst. Dieser allgemeinen Einsicht in das Wesen des Komischen ordnen sich nun die verschiedenen Gattungen desselben ohne Schwierigkeit ein. Wir unterscheiden niedere oder gröbere und feinere komische Wirkungen, und dieser Unterschied ist für den Gegensatz der Kulturstufen in verschiedenen Zeiten, Lebensaltern und Bildungssphären oft sehr charakteristisch.

Das Gefühl für das Komische verfeinert sich und wird anspruchsvoller mit der znnehmenden Geisteskultur. Für Kinder und Menschen von geringer Bildung wirkt schon die bloße Abweichung vom physisch oder psychisch Normalen als ein Gegensatz, der die eigene Überlegenheit zum Bewußtsein bringt und damit Lachen erregt, also der Anblick eines Buckligen oder die Worte eines Idioten. Von dieser niedrigsten Art des Komischen unterscheidet sich als eine höhere Gattung das Wortspiel, das auf der Ähnlichkeit der Worte und der blitzartig erkannten Verschiedenheit des Sinnes beruht. Sodann die Situationskomik, bei welcher der Gegensatz gegen die gewohnte Situation des Lebens die komische Wirkung erregt, wie wenn auf der Bühne in einem Schrank mit einem Mal ein Mensch entdeckt wird. Endlich das naiv Komische, in welchem ein plötzliches

Hervortreten natürlicher Empfindungen und Instinkte gegenüber der Konvention die komische Wirkung hervorruft. Die verschiedenen Arten der komischen Überraschung können unbeabsichtigt auftreten oder doch so scheinen. Wenn die Wirkung beabsichtigt ist, so sprechen wir von Witz.

Als besondere Abarten des Witzes haben wir die Ironie sowie die auf ihr beruhende Satire und den Humor zu betrachten. Beide beruhen wesentlich auf dem Hervorkehren des Wertunterschiedes, von dem oben die Rede war, und beide sind untereinander wiederum entgegengesetzt. Die Ironie legt mit bewußter Absicht Menschen und Dingen einen höheren Wert bei, als sie verdienen, um eben hierdurch ihre Wertlosigkeit deutlich zu machen, so wenn Sokrates seinen Mitunterredner als den Weiseren und Wissenden bezeichnet, um ihm zu Gemüte zu führen, daß er unwissend ist. Gerade umgekehrt hebt der Humor den scheinbaren Unwert einer Person oder Sache hervor, um ihren wahren Wert zur Geltung zu bringen. So ist es ein Lieblingsgegenstand der Humoristen, das Glück, das in einer armseligen und beschränkten Lebensweise liegen mag, den geistigen oder sittlichen Wert, den ein äußerlich unansehnlicher und ungeschickter Mensch besitzen kann, zu schildern. Die Wirkung des Humors ist daher der eigentlich komischen entgegengesetzt; sie ist der Rührung verwandt, und man hat mit Recht vom Humoristen gesagt, daß er mit der Träne im Auge lächelt.