Zeitschrift: Jahrbuch für Philosophie und spekulative Theologie

Band: 2 (1888)

Artikel: Die Lehre von der Seele als Wesensform : betrachtet vom Gesichtspunkt der Kunst und Ästhetik

Autor: Pfeifer, X.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-762137

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE LEHRE VON DER SEELE ALS WESENSFORM.

BETRACHTET VOM GESICHTSPUNKT DER KUNST UND ÄSTHETIK.

Von

Prof. Dr. X. PFEIFER.

In einem Vortrage von Dr. Hauck über die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft bezeichnet der Redner die platonische Philosophie als „ästhetische Theorie der Form und Zahl und als mathematische Theorie des Schönen“ und knüpft daran die Frage: „Wer wollte so vermessen sein, es einen Zufall zu nennen, dafs das Heimatsland eines Pythagoras und Euklid zugleich auch dasjenige eines Phidias und Praxiteles war.“

Der bezeichnete Vortrag führt in seinem weitern Verlaufe den Beweis, dafs zwischen Mathematik und Kunst ein inneres und sehr inniges Band besteht. Dieses Band liegt aber in der Form, mit welcher Mathematik und Kunst nur in verschiedener Weise, die eine mehr abstrakt, die andere mehr konkret, sich beschäftigen.

Die Form ist aber zugleich auch das Band zwischen Mathematik, Kunst und Philosophie, und wenn es nicht zufällig ist, dafs die grössten Mathematiker und die grössten Künstler des

Altertums aus einem und demselben Volke hervorgegangen sind, so ist es auch nicht zufällig, dafs die aus demselben Volke hervorgewachsene Philosophie den Formbegriff, dessen ursprüngliche Heimat das Gebiet der Kunst ist, auf das Gebiet der Naturphilosophie und Metaphysik übertragen hat. Die Geistesverwandtschaft der drei grössten philosophischen Genies des Altertums, des Pythagoras, Plato und Aristoteles, zeigt sich vorzugsweise darin, dafs alle drei von der prinzipiellen Bedeutung der Form durchdrungen waren und in ihren philosophischen Lehren diese Bedeutung der Form ausgesprochen haben, jedoch mit dem Unterschiede, dafs der Standpunkt, von dem aus die Form betrachtet und gewürdiget wurde, bei Pythagoras ein mathematischer, bei Plato ein vorwiegend ästhetischer, bei Aristoteles endlich ein naturphilosophischer und metaphysischer ist. Pythagoras, Plato und Aristoteles repräsentieren insofern drei Entwicklungsstufen des Formbegriffes innerhalb der griechischen Philosophie.

In einer erst kürzlich publizierten Abhandlung von Dr. Sigmund Günther über „Erdkunde und Mathematik“ ist die Bemerkung (S. 3) eingeflochten, „dafs der historische Hergang niemals ein zufälliger, sondern immer ein von innern, wenn auch vielfach uns unbewusst bleibenden Kausalgesetzen geregelter ist“.

Diese Bemerkung passt ganz auf die Entwicklungsgeschichte des Begriffes der Form in der griechischen Philosophie. Es ist nicht zufällig, sondern in psychologischen Gesetzen begründet, dass der Formbegriff bei den Griechen jene Entwicklungsstufen durchgemacht hat. Es ist eine bekannte geschichtliche Thatsache, dafs unter allen Völkern der vorchristlichen Zeit das hellenische einerseits für die schönen Künste, andererseits für die Wissenschaften die grösste Begabung besass. Unter den Wissenschaften aber waren es vorzugsweise zwei: Mathematik und Philosophie, worin der hellenische Geist Ausgezeichnetes geleistet hat. Nun bilden zwar die soeben genannten Wissenschaften durch die in ihnen herrschende Abstraktion eine Art Gegenpol zur Kunst, welche ja konkrete Gebilde schafft, aber es vollzieht ja auch die Kunst, indem sie nicht einfach die

wirklichen Dinge naturgetreu abbildet, sondern idealisiert, eine Art von Abstraktion und überdies ist die Form dasjenige Element, welches die Kunst mit den zwei genannten Wissenschaften verknüpft. Wie aber die Kunst in der Kulturgeschichte überhaupt und speziell in der Geschichte der hellenischen Kultur stets einen gewissen Vorsprung vor der Entwicklung der Philosophie hatte, so ist auch der ästhetisch-künstlerische Formbegriff dem metaphysischen vorangegangen.

Bei Aristoteles, dem Urheber des metaphysischen und naturphilosophischen Formbegriffes, tritt an verschiedenen Stellen der Einfluss, den der aus der Kunst entnommene Formbegriff auf die Ausbildung des naturphilosophischen Formbegriffes geübt hat, hervor. Im II. Buche der Physik (cap. 2), wo er im Gegensatze zu den frühern Naturphilosophen die Notwendigkeit der Annahme einer Formursache in der Natur bespricht, sagt er: „Wenn die Kunst eine Nachahmung der Natur ist, es aber dort Sache der nämlichen Wissenschaft ist, die Form und den Stoff zugleich zu wissen, wie z. B. der Architekt sowohl die Form des Hauses als auch seinen Stoff, nämlich Ziegelsteine und Holz kennen muss, so dürfte es auch Sache der Naturphilosophie sein, beide Wesenseiten (Form und Stoff) zu erkennen“.

Es dürfte demnach kaum zu bezweifeln sein, dafs der ursprünglich dem Gebiete der Kunst angehörige Formbegriff jedenfalls dazu mitgewirkt hat, den metaphysischen Begriff von der Wesensform, wie wir ihn bei Aristoteles finden, auszubilden.

Dieses historische Faktum gibt nun aber Veranlassung zu einer quaestio juris, um diesen juridischen Terminus zu gebrauchen. Es fragt sich nämlich, ob die thatsächlich vorliegende Übertragung des Formbegriffes vom Gebiete der Kunst auf das der Naturphilosophie und Metaphysik und der damit vollzogene Übergang vom Formbegriff im accidentalen Sinne zum Formbegriff in seiner substantialen Bedeutung ein berechtigter war.

Dafs diese Frage im bejahenden Sinne zu beantworten sei, soll nun gerade aus solchen Thatsachen, die dem Gebiete der Kunst und Ästhetik angehören, bewiesen werden. Es soll

gezeigt werden, dafs die Thatsachen der Kunst die scholastische Lehre von der Seele als Wesensform vollauf bestätigen und nur unter der Voraussetzung, dafs die Seele Wesensform ist, sich begreifen lassen.

Nun schliefst aber die Lehre von der Menschenseele als Wesensform zwei verschiedene, ja gewissermafsen entgegengesetzte Beziehungen der Seele zur Materie, resp. zum Körper in sich, nämlich einerseits wesentliche Verschiedenheit der Seele vom Körper, andererseits eine wesentliche Bezogenheit der Seele auf den Körper. Schon als Form überhaupt mufs die menschliche Seele von der Materie wesentlich verschieden sein, weil ja die substantiale Form überhaupt ein von der Materie verschiedenes Prinzip ist. Überdies ist nach peripatetischer Lehre die menschliche Seele von der Materie nicht blofs so, wie jede andere substantiale Form, verschieden, sondern in höherer Weise, weil sie ein geistiges, oder was dasselbe besagen will, intellektives Prinzip ist.

Für diese spezifische und substantiale Verschiedenheit der menschlichen Seele von der Materie, für ihre Erhabenheit über die Materie, geben nun gerade die Thatsachen der Kunst und Ästhetik das beredteste Zeugnis.

Aber auch das andere Moment, welches im Begriff der Seele als Wesensform liegt, nämlich deren wesentliche Bezogenheit auf die Materie und auf den Leib wird durch Thatsachen der Kunst und Ästhetik beleuchtet und bezeugt.

Infolge jener zwei verschiedenen Beziehungen, welche der Seele als Wesensform zur Materie zukommen, zerlegt sich unser Thema in zwei Hauptteile; denn es soll zuerst aus Thatsachen der Kunst und Ästhetik gezeigt werden, dafs der menschlichen Seele jene Erhabenheit über die Materie, welche die scholastische Lehre ihr vindiziert, zukomme; dann aher soll ebenfalls aus Thatsachen der Kunst und Ästhetik jene Bezogenheit der Menschenseele zur Materie und zum Leibe, welche der Begriff der forma informans einschliefst, beleuchtet und erwiesen werden.

Begründung ad I. Immaterielle und intellektive Natur der Menschenseele.

In den ersten Heften des ersten Jahrgangs dieses Jahrbuches ist durch die Abhandlung des Dr. Glofsner die Lehre des hl. Thomas und seiner Schule von der Materie als dem Prinzip der Individuation dargelegt und begründet worden. Nun gibt es im Gebiete der Kunst und Natur eine Thatsache, welche mit der Individuation zusammenhängt, aber wesentlich davon verschieden ist. Diese Thatsache ist die Spezifikation, oder anders ausgedrückt: die spezifische Verschiedenheit der Gebilde der Natur und Kunst. Der hl. Thomas (Sum. contra Gent. Lib. II. cap. 40) nennt diese Verschiedenheit der Dinge Distinctio rerum secundum speciem und bezeichnet als Prinzip derselben die Form, denn er sagt „Distinctio rerum secundum speciem est per formas.“ Dafs das Prinzip der Spezifikation von jenem der Individuation — letztere in dem von Dr. Glofsner Heft V. S. 47 präcisierten Sinne genommen — verschieden und in der Form zu suchen sei, ist in der Fortsetzung der bezeichneten Abhandlung (Heft 3. S. 316) kurz angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt, weil das Thema es nicht forderte.

Für das gegenwärtige Thema aber ist gerade die Spezifikation und zwar jene im Gebiete der Kunst, von Wichtigkeit.

Der hl. Thomas stellt in der soeben erwähnten philosophischen Summe über die Spezifikation in der Natur zwei Sätze auf, einen negativen und einen positiven. Der negative Satz besagt: Die Materie ist nicht die erste Ursache der Spezifikation; der positive Satz lautet: Distinctio rerum secundum speciem est per formas.

Diese zwei Sätze lassen sich auch auf die Werke der Kunst anwenden. Dafs der erste Satz auch von den Werken der Kunst gilt, wollen wir in diesem ersten Teile unserer Abhandlung begründen. Die Geltung des zweiten Satzes von den Werken der Kunst soll im zweiten Teile nachgewiesen werden.

Bei der Begründung des negativen Satzes, dafs die erste Ursache der Spezifikation im Gebiete der Kunst nicht die Materie

sein könne, ist aber eine zweifache Materie, jene im Kunstwerke, und jene in dem Künstler, zu unterscheiden und von beiden Materien jener Satz zu rechtfertigen.

Dafs nun jene Materie, welche im Kunstwerk ist und einen Bestandteil desselben ausmacht, nicht die erste Ursache der Spezifikation sein könne, ist so von selbst einleuchtend, dafs hiefür ein Beweis nicht nötig ist, denn es ist klar, dafs aus einer und derselben Materie die verschiedensten Kunstwerke, z. B. aus denselben Ziegelsteinen ebenso gut eine Kirche als ein andres Gebäude sich herstellen lassen. Hier leuchtet unmittelbar ein der Satz des hl. Thomas (Sum. contr. G. VI. cap. 40): „Ex materia nihil determinatum provenire potest nisi casualiter, eo quod materia ad multa possibilis est."

Wird aber der Satz des hl. Thomas, dafs die Materie nicht erste Ursache der Spezifikation sein könne, sofern es sich um die Spezifikation in der Kunst handelt, angewendet auf die Materie im Künstler, so erhält der Satz den Sinn, dafs die materielle Organisation des Künstlers nicht die erste Ursache der künstlerischen Spezifikation sein könne. In dieser Bedeutung genommen stöfst der Satz auf den Widerspruch des Materialismus, denn dieser mufs konsequenter Weise die materielle Organisation des Künstlers zum Prinzip der ganzen Thätigkeit des Künstlers und also auch zum Prinzip der Spezifikation im Gebiete der Kunst machen.

Es ist daher gegenüber dem Materialismus zu zeigen, dafs die materielle Organisation des Künstlers, resp. seines Gehirnes, nicht der erste und tiefste Grund der Spezifikation im Gebiete der Kunst sein könne.

In einer erst vor kurzem erschienenen ästhetischen Abhandlung über die Einbildungskraft des Dichters[1]) von Dilthey ist zwar die Notwendigkeit einer gesunden und energischen Gehirnorganisation für den Dichter stark betont, aber davon, dafs über der Phantasie noch die Intelligenz stehe und dafs

[1]) Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem 50jährigen Doktor-Jubiläum gewidmet. Leipzig 1887. S. 389.

diese eine immaterielle Potenz sei, ist nichts gesagt. Es wird sogar mit Bezug auf das Gehirn der Satz aufgestellt: „Die grofsen Leistungen der Genialität so gut als die Selbstbeherrschung einer mächtigen Seele sind hier (im Gehirne) begründet.“

Nun ist freilich nicht in Abrede zu stellen, dass die Leistungen der Phantasie, welche ja ein sinnliches Vermögen ist, in der Organisation des Gehirnes eine materielle Basis haben. Aber es ist einseitig und irreleitend, wenn man das Fundament und Prinzip der poetischen Produktivität blofs in der Phantasie und im Gehirne sucht und die Intelligenz dabei entweder ignoriert oder wenigstens nicht anerkennt, dafs die Intelligenz auch in der künstlerischen Produktion die herrschende und die Phantasie blofs die dienende Potenz ist. Diese Wahrheit, dafs der Intelligenz bei der künstlerischen Produktion, sowie auch bei der ästhetischen Auffassung eines Kunstwerkes der Primat zukomme, soll hier besonders betont werden.

Diese Wahrheit steht im engsten Zusammenhange mit dem Satze, dafs die erste Ursache der Spezifikation nicht die Materie, weder jene im Kunstwerke, noch jene im Künstler sein könne, denn wenn bei der Conception und Produktion eines Kunstwerkes die Intelligenz das in erster Linie mafsgebende Prinzip ist und wenn die Intelligenz eine übermaterielle Posenz ist, so folgt hieraus notwendig, dafs nicht die Materie, sondern ein immaterielles Prinzip die erste Ursache der Spezifikation in der Kunst sei.

Wir können und müssen übrigens in der Kunst eine mehrfache Spezifikation unterscheiden; erstens nämlich jene Spezifikation, wodurch das ästhetisch Wohlgefällige von dem Mifsfälligen oder auch vom ästhetisch Indifferenten sich unterscheidet; sodann die weitere Spezifikation, wodurch in der Sphäre des ästhetisch Wohlgefälligen selbst wieder spezifische Unterschiede gesetzt werden.

Ich werde nun zuerst die an erster Stelle genannte Spezifikation näher beleuchten und zeigen, dafs der spezifische Untershied des ästhetisch Wohlgefälligen und Mifsfälligen seinen ersten und tiefsten Grund hat in solchen Eigenschaften und Beziehungen

der ästhetisch wirksamen Objekte, welche nicht von den Sinnen oder der Phantasie, sondern bloſs von der Intelligenz erfaſst werden. Von der notwendigen Mitwirkung der sinnlichen Vermögen sowohl bei der künstlerischen Conception und Produktion als bei der ästhetischen Auffassung des produzierten Kunstwerkes soll hiebei nicht ganz abgesehen werden; aber es soll gezeigt werden, daſs die sinnlichen Vermögen einerseits unzureichend, andererseits der Intelligenz untergeordnet sind.

Um den beabsichtigten Beweis möglichst konkret und evident zu machen, werden wir von einzelnen bestimmten ästhetischen Thatsachen und Objekten dabei ausgehen, und dann von dem Einfachern zum Kompliziertern fortschreiten.

Unter den älteren christlichen Schriftstellern, welche mit ästhetischen Fragen sich beschäftigen, ist ohne Zweifel der hl. Augustinus der bedeutendste. In vielen seiner Schriften, sowohl in theologischen als philosophischen, finden sich sehr treffende und tiefsinnige ästhetische Beobachtungen und Bemerkungen.

Der genannte Kirchenlehrer sagt in dem Werke de vera religione cap. 30, es sei der Mühe wert zu fragen, weshalb es unserm Geschmacke widerstreite, wenn zwei neben einander auf gleicher Linie stehende Fenster ungleich hoch sind; wogegen in dem Falle, wenn zwei Fenster über einander sich befinden, es uns ziemlich gleichgültig sei, ob die Fenster an Höhe gleich oder ungleich sind. Wenn aber, bemerkt Augustinus weiter, drei Fenster von ungleicher Höhe über einander stehen, dann entspreche unserm Geschmacke am besten ein solches Verhältnis jener Fenster, wobei das mittlere die mittlere Proportionale zu den beiden andern ist, so daſs sie also eine stetige Proportion bilden. Augustinus gibt an der bezeichneten Stelle keine Beantwortung dieser Fragen. Jungmann hat in seiner Ästhetik (Aufl. I. S. 27) auf jene Stelle des hl. Augustinus Bezug genommen, und zwar bei dem Beweise, daſs die Schönheit etwas Übersinnliches sei; aber auch Jungmann gibt eigentlich auf die Augustinische Frage keine Antwort.

Es sind übrigens in der angeführten Stelle, genau genommen, drei Fragen enthalten; und zwar erstens diese: Weshalb

ist es für unsern Geschmack, wenn zwei Fenster neben einander stehen, nicht gleichgültig, ob dieselben gleich oder ungleich hoch sind? Weshalb gefällt uns in diesem Falle die Ungleichheit weniger als die Gleichheit?

Die Richtigkeit der Thatsache, dafs in diesem Falle die Gleichheit mehr gefällt als die Ungleichheit, kann kaum bezweifelt werden. Die Frage nach der Ursache ist also berechtigt. Es fragt sich nun, ob schon in der sinnlichen Auffassung des betreffenden Objektes eine zureichende Ursache des Mifsfallens an der Ungleichheit sich entdecken läfst, oder nicht. Dies mufs verneint werden; denn läge eine sinnliche Ursache der Mifsfälligkeit vor, so müfste eine derartige Ungleichheit überall, wo sie vorhanden ist, mifsfällig sein; die Mifsfälligkeit könnte nicht durch irgend eine begriffliche oder ideelle Beziehung der zwei ungleich grofsen Objekte neben einander in Wohlgefälligkeit verwandelt werden. Nun aber erscheint uns die Ungleichheit zweier Objekte, die neben einander sind, nicht in allen Fällen mifsfällig. Wenn wir z. B. ein Ehepaar oder Brautpaar, also Mann und Frau, neben einander stehend sehen und bemerken, dafs der Mann die Frau an Gröfse überragt, so finden wir das ganz in Ordnung; die Ungleichheit der Gröfse wirkt hier eher wohlgefällig als mifsfällig, vorausgesetzt, dafs sie zu gunsten des Mannes ist. Es kann also in der sinnlichen Wahrnehmung zweier ungleich hohen Fenster neben einander ein zureichender Grund der Mifsfälligkeit nicht entdeckt werden.

Anders ist es, wenn wir zur sinnlichen Auffassung eine intellektuelle hinzutreten lassen. Um das recht klar einzusehen, müssen wir die Relationen, welche zwei neben einanderstehende Fenster haben und erkennen lassen, ins Auge fassen. Es sind aber hiebei Relationen erster und zweiter Ordnung im Spiele. Eine Relation erster Ordnung ist das Lageverhältnis der Fenster neben einander, oder genauer das Stehen auf derselben Horizontallinie; eine andere Relation ebenfalls erster Ordnung ist das Gröfsen- resp. Höhenverhältnis der neben einander stehenden Fenster. Diese zwei Relationen erster Ordnung treten zu einander wieder in eine Relation, welche letztere als Relation

zweiter Ordnung zu bezeichnen ist. Die Relation zweiter Ordnung nun ist eine ganz andere, wenn die Fenster ungleich hoch, als wenn sie gleich sind. Denn bei zwei Fenstern, die auf Einer Horizontallinie neben einander stehen, erweckt sowohl diese Stellung als auch die Gleichheit des Zweckes die entschiedene Vorstellung der Koordination. Sind nun diese Fenster gleich hoch, so ist auch in der Höhe die Koordination sinnlich ausgedrückt; es stimmt also die Vorstellung, welche durch die Lage erweckt wird, mit jener, welche das Gröfsenverhältnis hervorruft, überein. Die Relation der Stellung und jene der Gröfse sind in Harmonie. Das Gegenteil ist der Fall, wenn jene Fenster ungleich hoch sind; die Ungleichheit der Gröfse widerstreitet dann der durch die Lage erweckten Vorstellung der Koordination. Es werden in diesem Falle zwei widerstreitende Vorstellungen zugleich und ohne versöhnendes Motiv erweckt, denn sofern die zwei Fenster auf gleicher Linie stehen und gleiche Funktion haben, erwecken sie die Vorstellung der Koordination; sofern aber das eine über das andre emporragt, rufen sie die Vorstellung einer Überordnung hervor.

In dieser Erklärung ist zugleich auch der Grund enthalten, weshalb uns die Ungleichheit der Gröfse, wenn Mann und Frau neben einander gesehen werden und der Mann gröfser ist, nicht mifsfällt. Der Grund ist, weil wir wissen, dafs das Weib dem Manne naturgemäfs subordiniert ist, und wir finden es passend, wenn diese Subordination auch in der körperlichen Gestalt zum Ausdruck kommt. Die Subordination oder Verschiedenheit in Bezug auf Gröfse erscheint hier als eine motivierte; wogegen dieselbe bei zwei neben einander stehenden Fenstern den Eindruck des Unmotivierten macht.

Eine zweite Frage, welche in der angeführten Frage des hl. Augustinus enthalten ist, betrifft den Fall, dafs zwei Fenster über einander stehen, wobei, wie Augustinus meint, eine Ungleichheit der Gröfse resp. Höhe uns viel gleichgültiger läfst, als wenn die Fenster neben einander stehen. Der Grund ist derselbe wie vorhin, nur in umgekehrter Weise; in diesem Falle

erwecken die Fenster durch die Lage nicht die Vorstellung der Koordination, sondern jene der Subordination.

Eine dritte Bemerkung und zugleich Frage des hl. Augustin bezieht sich auf den Fall, dafs drei Fenster von ungleicher Gröfse über einander stehen. Augustinus spricht die Ansicht aus, dafs in diesem Falle das Verhältnis am wohlgefälligsten sei, wenn die Fenster durch ihre Höhenverhältnisse eine stetige Proportion bilden. Lassen wir dies gelten und fragen nach dem Grunde, so finden wir diesen wieder darin, dafs gewifse Relationen erster Ordnung mit einander harmonieren, denn wir haben auch hier wieder Relationen der Lage oder der Stellung und Relationen der Gröfse.

Hinsichtlich der Relationen der Lage bilden jene Fenster, wenn dieselben, was hier vorausgesetzt wird, an Breite gleich sind und senkrecht über einander stehen, eine stetig fortschreitende Reihe, weil die Linien, wovon die Fläche des untersten Fensters beiderseits begrenzt wird, mit den korrespondierenden Grenzlinien der höhern Fenster in einer Richtungslinie liegen. Wenn nun dieselben Fenster auch hinsichtlich der Höhenverhältnisse eine stetige Proportion bilden, so stimmen Gröfsenverhältnis und Lageverhältnis in der Stetigkeit überein.

Dafs die Stetigkeit des Gröfsenverhältnisses für sich allein, ohne entsprechendes Lageverhältnis, nicht vollständig befriedigen würde, zeigt sich sogleich dann, wenn wir uns vorstellen, dafs drei an Gröfse verschiedene Fenster neben einander eine stetige Proportion bilden. Die Ungleichheit der Gröfse würde trotz der stetigen Proportion wieder störend wirken wegen des Widerstreites mit der Koordination.

Wir haben jetzt aus der soeben gegebenen Analyse und Beantwortung der Bemerkungen und Fragen des hl. Augustin noch einige Konsequenzen zu ziehen.

Vor allem hat sich hiebei die Wichtigkeit der Relationen für die ästhetischen Eindrücke gezeigt und zugleich hat sich herausgestellt, dafs vielfach erst die Relationen von Relationen, oder wie wir dieselben auch genannt, Relationen zweiter Ordnung für den ästhetischen Eindruck entscheidend sind, denn die

Relation der Gröfsen-Ungleichheit zweier Objekte von gleicher Form ist noch ästhetisch indifferent; sie kann aber durch Kombination mit andern Relationen wohlgefällig oder mifsfällig werden. Zwei verschiedene Relationen erster Ordnung können in ihrer Aufeinanderbeziehung eine harmonische oder disharmonische Relation höherer Ordnung bilden.

Eine andere und zwar die wichtigere Konsequenz aus der vorangehenden Erörterung ist, dafs aus der Sinnlichkeit allein nicht einmal so einfache ästhetische Thatsachen, wie die vom hl. Augustin erwähnten sind, sich erklären lassen.

Diese beiden Resultate aus vorstehender Erörterung, die ästhetische Bedeutsamkeit der Relationen zweiter Ordnung und die Unzulänglichkeit der Sinne für die ästhetische Auffassung, wollen wir nun durch die Analyse einiger mehr komplizierten Thatsachen aus dem Gebiete verschiedener Künste noch weiter illustrieren und bekräftigen.

In der aus dem hl. Augustin angeführten Stelle kam eine Bemerkung vor, die nicht blofs auf eine ästhetische Thatsache, sondern ein ästhetisches Prinzip hinwies, nämlich auf das Prinzip der Stetigkeit. Augustin hat dies Prinzip angedeutet, indem er sagt, drei ungleich hohe Fenster über einander gefielen uns am besten, wenn dieselben eine stetige Proportion bilden.

Verfasser dieser Abhandlung hat in andern Publikationen (Vergl. Der goldne Schnitt in Mathematik, Natur und Kunst; dann Natur und Offenbarung 1887. Heft 3. 4) nachgewiesen, welche wichtige Rolle der stetigen Proportion des goldnen Schnittes in Natur und Kunst zugeteilt ist. Es ist aber gerade hier der passende Ort, hervorzuheben, dafs jene Stetigkeit, die im goldnen Schnitt und überhaupt in mathematischen Proportionen sich findet, nur ein Spezialfall eines viel umfassenderen Begriffes und Gesetzes der Stetigkeit ist. Jene Stetigkeit, die in Proportionen vorkommt, setzt mathematische Gröfsen voraus; ist also auf das Gebiet der quantitativen Verhältnisse beschränkt. Es gibt aber eine Stetigkeit, die von der Quantität unabhängig ist und in allen Kategorieen des Seienden, nicht blofs in jener der Quantität, vorkommen kann und wirklich vorkommt. Dies gilt namentlich

auch von den Werken der Poesie. Die Stetigkeit ist in Werken der Poesie eines der wichtigsten und wirksamsten Formelemente; aber es ist selbstverständlich nicht eine Stetigkeit, die in Gröfsenverhältnissen sich zeigt, sondern in den Verhältnissen von Ideen und Sätzen.

Einer der besten lyrischen Dichter der Gegenwart, Gerok, hat in seinen Palmblättern bei einer grofsen Anzahl von Gedichten den Refrain in so gelungener Weise angewendet, dafs derselbe ein sehr wirksames formales Schönheitsmoment der betreffenden Gedichte ist. Es ist nämlich in jenen Gedichten der Refrain so gebraucht, dafs dadurch sowohl die geschlossene Totalität jeder einzelnen Strophe in sich selbst, als auch der stetige Zusammenhang der einzelnen Strophen unter einander zum Ausdruck kommt. Die sozusagen kreisförmige Geschlossenheit der einzelnen Strophen ist durch den Refrain ausgedrückt, indem derselbe den Anfang und Schlufs jeder Strophe bildet. Hiebei kommt mit der geschlossenen Einheit noch ein anderes Moment zum Ausdruck, ein Moment, das am besten durch ein Analogon aus dem Gebiete der Logik sich erklären läfst. Bei einer logischen Beweisführung, wenn sie streng formal durchgeführt wird, tritt die Thesis zweimal auf; am Anfange als zu beweisender, am Ende als bewiesener Satz. Der bewiesene Satz macht aber auf den, der denselben das erstemal kennen lernt, einen andern Eindruck als der erst zu beweisende Satz.

Eine ganz ähnliche Bewandtnis hat es mit der Anwendung des Refrains in jenen Gedichten von Gerok, die wir hier im Auge haben; derselbe macht am Schlusse der Strophen einen andern intellektuellen Eindruck als am Anfange; er ist am Schlusse — um eine musikalische Analogie anzuwenden — sozusagen die höhere Oktav oder eine höhere Potenz des am Anfang stehenden Refrains.

Zur Illustration des soeben Gesagten möge hier die erste Strophe eines solchen Gedichtes und der Anfang der zweiten stehen. Das Gedicht hat die Überschrift „Ich sende euch“ und ist eine poetische Paraphrase der Worte Christi: Ecce ego mitto vos. Matth. 10. 16.

1. Strophe: Ich sende euch; geht hin, ihr meine Zwölfe;
Erobert mir die Welt;
Ich sende euch wie Schafe unter Wölfe,
Wehrlos zieht ihr ins Feld;
Doch wandelt mutig eure Bahnen,
Ihr ziehet mit geweihten Fahnen.
Steht wider euch des Satans ganzes Reich:
Ich sende euch!

2. Strophe: Ich sende euch; ich bin's, der Herr und Meister,
Der euch vom Netze rief;
Ich sende euch; ich bin's, der Fürst der Geister,
Das euer Vollmachtsbrief!
— — — — — — — — — — —
Ich sende euch.

Beim Lesen dieser Strophen fühlt jeder, dafs der Refrain am Ende der Strophe eine ganz andere Betonung und Kraft hat, als am Beginne.

Bezüglich der Stetigkeit, welche dadurch hergestellt ist, dafs der Schlufs einer vorausgehenden Strophe zugleich Anfang der nachfolgenden ist, sei noch bemerkt, dafs diese poetische Stetigkeit mit derjenigen einer stetigen mathematischen Proportion in einem wesentlichen Punkte übereinstimmt, nämlich darin, dafs in einer Reihe aufeinanderfolgender Glieder je zwei getrennte Glieder durch ein identisches Mittelglied verbunden sind. Was in einer stetigen Proportion die mittlere Proportionale ist, das ist in einem solchen Gedichte, wie wir es hier vor Augen haben, der Refrain; wie jene Proportionale die zwei äufsern Glieder der Proportion verbindet, so verbindet dieser Refrain je zwei aufeinanderfolgende Strophen.

Wir müssen aber jetzt — und das ist für unsern Zweck gerade die Hauptsache — untersuchen, was bei einem solchen Gedichte und dem ästhetischen Effekte, den es hervorbringt, auf Rechnung der Sinnlichkeit und der Phantasie und was auf Rechnung der Intelligenz zu setzen ist. Hiebei wollen wir annehmen, dafs ein solches Gedicht nicht blofs in einem Buche gelesen, sondern mit guter Betonung und Stimme vorgetragen und gehört werde. In diesem Falle nämlich wird der Rhythmus

des Metrums und der Reim besser zur Wirkung kommen können, als wenn das Gedicht bloſs gelesen wird. Metrum und Reim sind nun formale, zunächst an der Sprache haftende Schönheitselemente, welche zwar zum Inhalte nicht auſser Beziehung stehen, aber doch einen Effekt hervorbringen, der von dem Effekte des Inhaltes zu unterscheiden ist, und bei diesem Effekte sind zunächst die äuſsern und innern Sinne, die Intelligenz wenigstens nicht direkt, beteiligt. Der bekannte Ästhetiker Vischer bemerkt in einer Abhandlung über „Das Symbol", bezüglich des Metrums ganz richtig, es sei vom poetischen Inhalt der Worte, die es beherrscht, streng zu unterscheiden, drücke aber doch Stimmung oder Gangart der Stimmung aus.

Wir haben aber bereits oben, wo davon die Rede war, daſs in jenen Gedichten von Gerock der Refrain am Ende der Strophe eine potenzierte Bedeutung und Kraft hat, auf ein ästhetisches Moment hingewiesen, welches jenseits der Sphäre der Sinnlichkeit und Phantasie liegt und spezifisch intellektuell, weil logischer Natur ist. Denn die potenzierte Bedeutung des Refrains am Ende der Strophen hat ihren Grund in der logischen Beziehung des Schluſsrefrains zu den vorausgehenden Versen. Dieses logische Verhältnis kann aber nur von der Intelligenz erfaſst werden.

In dem soeben angeführten Beispiele, nämlich in den bezeichneten Gedichten von Gerok ist die innere Stetigkeit der Gedanken auch äuſserlich in dem Refrain ausgedrückt.

Es kommt aber im Gebiete der Poesie nicht selten auch der Fall vor, daſs das Prinzip der Stetigkeit in irgend einer Weise verletzt ist, wobei die Ursache dieser Verfehlung bisweilen darin liegt, daſs ein Dichter um eines Reimes willen von einer Vorstellungsreihe auf eine andere heterogene überspringt. Obwohl das offenbar ein Fehler ist, so ist doch gerade dieser Fehler für unsern Zweck ebenfalls instruktiv, weil er das wichtige Prinzip der Stetigkeit durch die Wirkung des Gegensatzes beleuchtet und bestätigt. Übrigens kommt dieser Fehler bisweilen auch bei bessern Dichtern vor, z. B. in einem Gedichte von Geibel.

Das Gedicht, das wir meinen, hat den Titel: „Frühlingsoffenbarung“ und führt die Idee, dafs ein Wald im Frühling von Gottes Dasein Zeugnis gebe und den Gottesleugner beschäme, ziemlich gut aus. Aber in der vorletzten Strophe verletzt der Dichter einem Reime zuliebe das Gesetz der gedanklichen Kontinuität ziemlich stark. Um dies zu zeigen, müssen wir die betreffenden Verse des Gedichtes hieher setzen. Der Anfang lautet:

Kommt her zum Frühlingswald, ihr Glaubenslosen;
Das ist ein Dom, drin predigen tausend Zungen.

In der vorletzten Strophe redet der Dichter die Gottesleugner also an:

Und dann sprecht: Nein! es ist ein hohl Getriebe,
Ein Uhrwerk ist's, wir kennen jeden Faden,
Sprecht: Nein zu diesem Übermafs der Liebe,
Und von der Lippe weist den Kelch der Gnaden.
Ihr könnt es nicht.

In dem Verse: „Ein Uhrwerk ist's, wir kennen jeden Faden“, liegt offenbar ein Verstofs gegen die Kontinuität der Gedanken, denn da ein Uhrwerk nicht Fäden, sondern Räder hat, so durfte der Dichter von dem Bilde des Uhrwerkes nicht auf die Vorstellung von Fäden, resp. von einem Gewebe ganz unvermittelt übergehen. Der plötzliche Übergang zu einer ganz heterogenen Vorstellung ist nicht logisch motiviert, sondern blofs des Reimes wegen gemacht, und für jeden, der einigermafsen an Stetigkeit in der Gedankenfolge gewöhnt ist, mufs dieser Verstofs gegen die Stetigkeit störend wirken und das ästhetische Wohlgefallen am Gedichte vermindern.

Gerade hier nun, wo der sinnliche Wohlklang der Verse und Reime gewahrt, aber die Stetigkeit der Gedankenfolge verletzt ist, tritt die Verschiedenheit der sinnlichen und intellektiven Momente des ästhetischen Effektes eines Gedichtes recht klar hervor.

In dem soeben erwähnten Falle ist die Verfehlung gegen das Prinzip der Stetigkeit von der Art, dafs sie in einen einzigen Vers sich zusammendrängt.

Es liegt aber in der deutschen Poesie auch der Fall vor, daſs eines der gröſsten und berühmtesten Gedichte in dem Verhältnisse der zwei Teile, woraus es besteht, das Prinzip der Kontinuität in der frappantesten Weise verletzt. Dieses Gedicht ist Goethes Faust. Es ist bekannt, daſs der erste und zweite Teil des Faust schon hinsichtlich der Zeit der Entstehung durch eine lange Reihe von Jahren getrennt sind. Diese zeitliche Diskontinuität hat aber eine sehr arge poetische Diskontinuität zur Folge gehabt.

Der Dichter war eben, als er den zweiten Teil des Faust dichtete, nicht mehr der jugendfrische Mann, der den ersten Teil gedichtet hatte.

Wir wollen übrigens über das Verhältnis der zwei Teile des Faust das Urteil eines Kritikers, der in dieser Sache gewiſs als unparteiisch und kompetent gelten kann, nämlich Fr. Vischers, vernehmen. Dieser schreibt (Kritische Gänge Bd. 2. S. 59) über den zweiten Teil: „Was die Folgen der Scenen betrifft, so kann hier von strenger Ökonomie, wo ein Glied scharf ins andre greift, keines zu wenig, keines zu viel ist, nicht die Rede sein.“

Dieses Urteil bezieht sich auf den Mangel an Kontinuität innerhalb des zweiten Teiles selbst. Aber noch viel empfindlicher als diese Diskontinuität ist jene, die zwischen dem ersten und zweiten Teile stattfindet. Der genannte Kritiker gebraucht zur Charakterisierung dieser letztern Diskontinuität und Heterogeneität die allerschärfsten Ausdrücke. Er sagt vom zweiten Teile: „Dieser ganze Teil ist ein mechanisches Produkt; nicht geworden, sondern gemacht; fabriziert, geschustert.“ Der erste Teil sei ein herrliches poetisches Produkt; der zweite ein allegorisches Machwerk, eine Mosaik von unzusammenhängenden Scenen und Akten. Der Faust des zweiten Teiles sei nicht mehr der Faust des ersten (S. 62).

Durch eine völlige Zerreiſsung der Zeit komme Faust mit Helena auf Einen Boden zu stehen, und der „so ganz, so tief protestantische Faust (des ersten Teiles) schlieſse katholisch“ (im zweiten Teile).

Wir sind mit diesem Urteile über die Diskontinuität in Goethes Faust vollkommen einverstanden. Aber gerade diese Diskontinuität und das so energisch ausgedrückte Mifsfallen des Kritikers über dieselbe bestätigen das, was wir hier beweisen wollen, nämlich erstens, dafs Stetigkeit ein Moment der ästhetischen Wohlgefälligkeit, Diskontinuität ein Motiv der Mifsfälligkeit ist; ferner bestätigt jenes kritische Urteil unsere Behauptung, dafs es in Kunstwerken ästhetische Momente gibt, die nur von der Intelligenz erfafst werden können, denn das Verhältnis der zwei Teile des Faust zu einander ist bedingt von den Relationen der Personen, Ideen und Akte des ersten Teiles zu den Personen, Ideen und Akten des zweiten Teiles. Diese Relationen sind aber teils so abstrakt teils auch so kompliziert, dafs die Phantasie, die nur Konkretes oder Anschauliches vorstellen kann, durchaus nicht an die Auffassung jener Relationen hinanreicht.

Übrigens müssen wir noch bemerken, dafs die ästhetische Mifsfälligkeit des zweiten Teiles des Faust nicht blofs in der argen Verletzung des Prinzips der Kontinuität, sondern zugleich auch in einem starken Verstofse gegen das logische und metaphysische Prinzip des zureichenden Grundes begründet ist, denn der Schlufs des zweiten Teiles, nämlich die Art und Weise, wie Faust gerettet wird, ist weder durch den ersten noch durch den zweiten Teil motiviert; dieser Schlufs ist eine ganz flagrante Verletzung des Prinzips vom zureichenden Grunde.

Wenn der ästhetische Wert und Effekt einer Poesie lediglich oder in erster Linie von den Bildern, die der Phantasie dargeboten werden, bedingt wäre, dann freilich müfste man ganz anders über den zweiten Teil des Faust urteilen, dann gäbe es nicht leicht ein schöneres Gedicht, als jener zweite Teil ist.

Goethes Faust ist gerade insofern recht instruktiv, als man daran sehen kann, dafs aller Reichtum und Zauber der Bilder, welche der Phantasie in einem Gedichte geboten werden, einen Verstofs gegen die logischen und metaphysischen Prinzipien, namentlich gegen die Prinzipien der Stetigkeit und des Grundes nicht aufwiegen können.

Es gibt in der deutschen Poesie ein sehr bekanntes und berühmtes Gedicht, welches mit Goethes Faust darin Ähnlichkeit hat, dafs es ebenfalls aus zwei Hauptteilen besteht, welche aber besser, als die zwei Teile des Faust, verbunden sind und zusammenstimmen. Das Gedicht, das wir meinen, ist Schillers Lied von der Glocke. Dieses besteht insofern aus zwei Teilen, als der Dichter in einer Anzahl von Strophen die Akte des Glockengusses von Anfang bis zu Ende beschreibt; in einer andern Reihe von Strophen aber jene Akte und Situationen des menschlichen Lebens, in welchen die Glocke zur Anwendung kommt, schildert. Die eine Reihe von Strophen hat technischen, die andere ethischen und psychologischen Inhalt. Es ist bekannt, dafs Strophen der ersten Reihe mit solchen der zweiten abwechseln, und der gelehrte Kardinal Wisemann hat in einem Vortrage „Über Berührungspunkte zwischen Wissenschaft und Kunst“ das Verhältnis jener zwei Reihen von Strophen in Schillers Gedicht durch ein sehr treffendes Bild veranschaulicht, indem er sagt: „Man kann dies Gedicht als zwei Ketten, eine goldene und eine silberne, bezeichnen, die umeinander gewunden sind, so dafs bald ein Teil der einen, bald ein Teil der andern sich dem Auge darbietet.“ — „Es gibt, fügt der Kardinal bei, kein herrlicheres Kunstwerk; aber nicht der geringste Teil seiner Schönheit liegt in der Genauigkeit und Sorgfalt, womit die technischen Elemente desselben behandelt sind.“ Mit diesem Urteil ganz einverstanden, möchte ich noch eine andere Schönheit jenes Gedichtes hervorheben. Diese Schönheit liegt in der Art und Weise, wie der Dichter dem Prinzip der Stetigkeit und des zureichenden Grundes Rechnung getragen hat.

Bei dem Übergange von den Strophen der technischen Beschreibung des Glockengusses zu den Strophen, in welchen die Anwendung der Glocke in den Ereignissen des menschlichen Lebens geschildert ist, lag die Gefahr nahe, jenen Übergang unvermittelt und sprungweise zu machen. Der Dichter hat aber diesen Fehler vermieden durch einen Kunstgriff, der mit dem Refrain in den früher erwähnten Gedichten Gerocks Ähnlichkeit hat, aber doch wieder wesentlich davon verschieden ist.

In den oben erwähnten Gedichten von Gerok ist der letzte Vers einer vorausgehenden Strophe mit dem ersten einer nachfolgenden vollkommen — dem Inhalt und den Worten nach — identisch. Schiller aber hat im Liede von der Glocke den stetigen Zusammenhang zwischen den Strophen der technischen Beschreibung und der anthropologischen Schilderung dadurch hergestellt, dafs er in denjenigen Versen der technischen Beschreibung, welche dem Übergange zu einer Strophe ethischen Inhaltes unmittelbar vorangehen, solche Momente hervorhebt, welche den Übergang vermitteln und motivieren, Momente, die so beschaffen sind, dafs der Schlufs der technischen Beschreibung und der Anfang der ethischen Anwendung irgend ein gemeinsames Element, eine Art Mittelbegriff enthalten. Ein paar Beispiele mögen das soeben Gesagte illustrieren. Wo der Dichter von der technischen Beschreibung des Glockengusses zur Schilderung der ehelichen Liebe und Lebensgemeinschaft übergeht, dient ihm als Mittelbegriff die Idee der harmonischen Vereinigung von Gegensätzen. Mit dieser Idee schliefst die technische Beschreibung und beginnt die Schilderung des ethischen Verhältnisses der ehelichen Gemeinschaft. Die technische Beschreibung schliefst nämlich mit den Versen:

Jetzt Gesellen frisch.
  Prüft mir das Gemisch,
Ob das Spröde mit dem Weichen
  Sich vereint zum guten Zeichen.

Dann folgt:

Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
  Wo Strenges sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang.
  Drum prüfe, wer sich ewig bindet etc.

Wo dann der Dichter von der Beschreibung des Glockengusses übergeht zur Schilderung der zerstörenden Macht des Feuers in einer Feuersbrunst, da ist der vermittelnde Begriff das Feuer, denn die technische Strophe schliefst:

Rauchend in des Henkels Bogen
Schiefst's mit feuerbraunen Wogen.

Und die nächste Strophe beginnt:

Wohlthätig ist des Feuers Macht etc.

Wir haben nun an mehreren Spezialfällen gezeigt, dafs Kontinuität in einem Kunstwerke wohlgefällig, Diskontinuität aber mifsfällig wirkt. Es fragt sich aber jetzt: Was ist der psychologische Grund hievon, und was folgt hieraus? Der schon genannte Ästhetiker Vischer kommt in seiner Abhandlung über das Symbol auf eine Frage, die mit der unsrigen zusammenhängt; er fragt nämlich: Wie kann Einheit in der Vielheit gefallen? An sich ist sie etwas rein Abstraktes, das als solches die Seele, die seelische Sinnlichkeit eiskalt läfst; fühlt diese etwas dabei, und zwar Lust, ästhetische Lust, so kann es nur sein, weil die Seele mit ihrem Nervenleben und ganzen Leib selbst eine Einheit in Vielheit ist und sich da wiederfindet, wo sie solche findet.“ Indem Vischer die Einheit in der Vielheit als etwas Abstraktes, das die seelische Sinnlichkeit eiskalt lasse, bezeichnet, anerkennt er hiemit implicite, dafs jene Einheit in der Vielheit nicht ein sinnliches, sondern ein intellektuelles Element der Schönheit sei. Wäre es sinnlich, so würde es die Sinnlichkeit nicht kalt lassen. Da aber die menschliche Seele nicht blofs sinnlich, sondern auch intellektiv ist, so findet sie Wohlgefallen an der Einheit in der Vielheit und eben deshalb auch an der Stetigkeit, denn diese ist nur eine besondere Erscheinungsweise der Einheit in der Vielheit. Vischer bemerkt ganz richtig, dafs das Wohlgefallen der Seele an der Einheit in der Vielheit in der Natur der Seele selbst begründet sei. Dann mufs aber Seele ein einheitliches, von der Materie verschiedenes Prinzip sein. Die Materie ist kein Prinzip der innern Einheit, sondern blofs der Vielheit. Beachten wir wohl, dafs jene Art von Einheit oder Stetigkeit, die wir in der Poesie als ein Motiv ästhetischer Wohlgefälligkeit nachgewiesen haben, auf logischen Relationen beruht; also durchaus übersinnlicher Natur ist. Dafs ein rein materielles Wesen an einer Schönheit, die in logischen Relationen begründet ist, ein Wohlgefallen finden sollte, ist rein unmöglich.

In der bisherigen Argumentation haben wir den Nachdruck auf den ästhetischen Unterschied des Wohlgefälligen und Mifs-

fälligen, sowie auf die Motive der Wohlgefälligkeit und Mifsfälligkeit gelegt, um zu beweisen, dafs die erste Ursache jener Spezifikation, wodurch im Gebiete der Kunst der Unterschied des Wohlgefälligen und Mifsfälligen entsteht, nicht die Materie, weder jene im Kunstwerke, noch jene im Künstler, sein könne. Wir müssen aber jetzt noch eine andere Spezifikation im Gebiete der Kunst kurz berühren, nämlich jene, wodurch in der Sphäre der schönen Kunst selbst verschiedene Spezies von Kunstwerken und verschiedene Arten des ästhetisch Wohlgefälligen entstehen.

Es findet sich in der philosophischen Summe des hl. Thomas eine Stelle, welche wenigstens implicite auf diese Spezifikation sich bezieht und aus derselben die wesentliche Verschiedenheit der Intelligenz von der Sinnlichkeit folgert. Die betreffende Stelle kommt vor (Lib. II. cap. 66) bei dem Beweise, dafs Intellectus und Sensus verschieden seien. Das erste Argument hiefür nimmt Thomas her aus der Verschiedenheit der menschlichen Operationen. Er sagt nämlich: „Sensus in omnibus animalibus invenitur. Alia autem animalia ab homine intellectum non habent; quod ex hoc apparet, quia non operantur diversa et opposita, quasi intellectum habentia, sed sicut a natura mota ad determinatas quasdam operationes et uniformes in eadem specie; sicut omnis hirundo similiter nidificat. Non est igitur idem intellectus ac sensus.“

In dieser Stelle ist wenigstens indirekt gesagt, dafs die Mannigfaltigkeit der menschlichen Operationen ein Beweis sei für die Intelligenz und deren Verschiedenheit von der Sinnlichkeit. Die Mannigfaltigkeit der menschlichen Operationen zeigt sich aber ganz besonders in der spezifischen Verschiedenheit der Kunstwerke, welche teils von verschiedenen Künstlern, teils auch von einem und demselben produziert werden. Genau gesprochen ist ja jedes originale Werk eines Künstlers von jedem andern spezifisch verschieden. Es gibt in der schönen Kunst, soweit es sich um die Originale und nicht um Reproduktionen handelt, nicht mehrere Individuen derselben Spezies, und insofern keine Individuation, sondern blofs Spezifikation. Mit Rücksicht auf diese Thatsache entsteht die Frage: Was ist der zureichende Grund oder das Prinzip dieser Spezifikation? Liegt

derselbe in der Naturanlage der Menschen? Offenbar nicht; denn die menschliche Natur ist in allen Menschen wesentlich dieselbe. Aber — so wird man vielleicht einwenden — die Organisation ist bei den verschiedenen Menschen sehr verschieden. Der eine hat durch seine Organisation Anlage zu dieser, ein anderer zu einer andern Kunst, und so liegt der Grund, weshalb der eine diese, der andere eine andere Kunst lernt und übt, doch in der Natur. Die Kunst wird also durch die Natur spezifiziert. Daran ist etwas Wahres; denn es läfst sich nicht leugnen, dafs die Naturanlage einen bedeutenden Einflufs darauf übt, welchen Kunstzweig ein Mensch wählt und ausübt. Andererseits ist aber zu beachten, dafs eben zu jener Naturanlage, welche auf die Wahl des Kunstzweiges Einflufs übt, in erster Linie die intellektuelle Begabung gehört, und weiter ist zu bemerken, dafs oft ein und derselbe Künstler im Besitze mehrerer Künste ist, wie z. B. Leonardo da Vinci und Michel Angelo Maler, Bildhauer und Architekten zugleich waren; und selbst, wenn ein Künstler nur auf eine Kunst sich versteht, sind in derselben noch viele, spezifisch verschiedene Werke möglich. Bei derjenigen Spezifikation nun, die stattfindet, indem der Künstler aus vielen spezifisch verschiedenen möglichen Werken ein bestimmtes konzipiert und produziert, kann das Prinzip dieser Spezifikation gewifs nicht in der körperlichen Organisation, etwa in derjenigen des Gehirnes liegen, denn diese ist und bleibt ja dieselbe und befähigt den Künstler gerade so gut zu diesem Werke, das er produziert, wie zu einem andern; sie verhält sich zu den spezifisch verschiedenen Werken, die innerhalb der Leistungsfähigkeit eines Künstlers liegen, indifferent; kann also nicht das Prinzip der Spezifikation sein. Es läfst sich kein anderes Prinzip dieser Spezifikation auffinden, als die Intelligenz, welche aus den vielen möglichen und spezifisch verschiedenen Werken ein bestimmtes auswählt und konzipiert.

Thomas hat also ganz recht, wenn er in der Mannigfaltigkeit der menschlichen Operationen und Werke einen Beweis der Intelligenz des Menschen sieht.

Es tritt im Gebiete der schönen Künste aufser der Spezifikation noch eine andere Erscheinung auf, welche für das Dasein eines übermateriellen Prinzipes in der menschlichen Natur ebenso sehr, vielleicht sogar noch mehr Zeugnis gibt, als die Spezifikation. Diese Erscheinung wollen wir jedoch zum Schlusse nur noch kurz berühren; sie läfst sich übrigens nicht so kurz mit einem einzigen Worte bezeichnen, wie die Spezifikation. Die Erscheinung oder Thatsache, die wir im Auge haben, ist diese, dafs die Werke der schönen Künste zu den materiellen Bedürfnissen und Interessen des Menschen in keinem proportionalen ursächlichen Verhältnisse stehen, sondern jene Bedürfnisse weit überschreiten. Will man diese Erscheinung, die sogleich noch näher beleuchtet werden soll, mit einem bestimmten Terminus benennen, so kann man sie etwa als die Transcendenz oder Idealität der Kunst bezeichnen.

Die schöne Kunst enthält in der That etwas, was über die irdischen und materiellen Bedürfnisse hinausweist, etwas Transcendentes. Selbst solche Dichter und Ästhetiker, welche auf einem Standpunkte stehen, der das Dasein einer transcendenten Welt leugnet, anerkennen bisweilen, dafs die Kunst, namentlich die religiöse, in ihren berühmtesten und besten Werken auf eine transcendente Welt hinweist und dafs dieses transcendente Element gerade eines der wirksamsten ästhetischen Motive ist. Der schon genannte Ästhetiker Vischer kommt in seiner Abhandlung über das Symbol auch auf Madonnenbilder zu sprechen und erklärt zuerst ausdrücklich: „Die Mutter Jesu ist für uns nicht ein aus dem Naturgesetz herausgehobenes Wesen; nicht Mutter Gottes; nicht zum Himmel aufgefahren.“

Aber andererseits anerkennt derselbe Autor in sehr beredten Worten, dafs in Tizians Assunta und Raphaels Sixtinischer Madonna etwas dargestellt sei, was auf eine transcendente Welt hinweist; dafs jene Gemälde wenigstens auf den Beschauer den Eindruck, als gäbe es eine transcendente Welt, hervorbringen.

Er äufsert z. B. bezüglich des Raphaelischen Gemäldes sich also: „Jeder Zug dieses Angesichtes scheint zu sagen: „Kein

Wort, keine Zunge nennt die Entzückungen der seligen Welt, aus der ich herabgeschwebt komme."

Es ist übrigens für den Zweck unserer Argumentation notwendig, jene Transcendenz der Kunst, von der wir sprechen, noch in zwei Arten zu teilen, nämlich eine Transcendenz, welche in dem Gegensatz von Geist und Materie, und eine andere, welche in dem Gegensatz der Übernatur zur Natur, oder auch des Himmlischen zum Irdischen ihren Grund hat. Beide Arten der Transcendenz kommen in der Kunst zum Ausdrucke, aber in verschiedener Weise.

Jene Transcendenz, die in der Übernatur und im Himmel ihren Grund, in der Verklärung aber ihren Ausdruck hat, ist in den vorhin erwähnten Madonnenbildern, soweit die Kunst dies vermag, dargestelllt. Sehr treffend äufsert sich über diese Transcendenz der Kunst R. Fr. Grau (Semiten und Indogermanen. 2. Aufl. S. 240. 241), indem er sagt: „Der Mensch strebt unablässig in Werken der Kunst nach einem Vorgeschmack seligen, makellosen, dem Tode entnommenen Lebens. Und weil alle Kunst nach dem Stande der Verklärung strebt, so eignet ihr eine Seligkeit, die ein Abglanz und eine Weissagung der Seligkeit ist, welche in der verklärten Welt vorhanden sein wird. — Alle Freude und Seligkeit, die aus der Architektur und Malerei, aus Musik und Poesie strömt, hat darin ihren Grund, dafs die Kunst die Verklärung vorwegnimmt, soweit es menschliche Kraft vermag."

Es gibt aufser derjenigen Verklärung, von welcher Grau in jener Stelle spricht, welche der Zukunft vorbehalten ist, noch eine andere, welche schon in der gegenwärtigen Welt zur Erscheinung kommt und durch die natürliche Macht des Geistes über die Materie bewirkt wird. In dieser Verklärung kommt jene andere Transcendenz, von welcher oben die Rede war, die Erhabenheit des Menschengeistes über die Materie, zum Ausdruck.

Da wir vorhin für jene Transcendenz, die im Himmel ihr Prinzip hat, Exempel aus der Malerei anführten, so mag nun auch jene andere Transcendenz, die in der Macht des Geistes über die Materie wurzelt, ebenfalls durch ein Erzeugnis der

Malerei illustriert werden. Alban Stolz schildert in dem Buche: „Spanisches“ S. 359 den Eindruck, den ein Porträt Newtons in der Gemälde-Gallerie zu Versailles auf ihn gemacht, mit diesen Worten: „Was mich überraschte und was anzusehen ich nicht satt bekommen konnte, war das Gesicht des Newton.

Er ist dargestellt in höherm Alter mit langen weifsen Haaren, und sein Antlitz ist voll des schönsten Geistes; es ist schon ganz durch edle Wissenschaft und Gottesfurcht vergeistigt; man meint, einen auferstandenen Menschen mit überirdischem verklärtem Leibe zu sehen, wo die Seele durchstrahlt.

Wenn man gegen den alten Newton die hübschen Gesichter junger Leute beiderlei Geschlechtes betrachtet, so kommen einem letztere vor wie die fade wässerige Süfsigkeit einer Melone. Man sieht an jenem, wie die erworbene Schönheit nicht von dem Alter genommen wird, sondern nur die Schönheit, welche lediglich von Form, Füllung und Farbe des Fleisches gebildet ist.“

Der grofse Unterschied zwischen der geistigen und sinnlichen Schönheit menschlicher Gestalt könnte nicht wohl besser, als hier geschehen ist, geschildert werden.

Jene Kunstwerke, auf die wir soeben speziell Rücksicht genommen haben, weisen zunächst durch ihre Qualität über das materielle und irdische Gebiet hinaus; die Idealität der Kunst offenbart sich hier in der Qualität des Kunstwerkes. Es gibt aber unter den schönen Künsten eine, deren Werke in dreifacher Beziehung: durch die Qualität, Quantität und Bestimmung oder Zweck über das materielle Gebiet und irdische Leben hinausweisen. Diese Kunst ist die Architektur und zwar in specie die religiöse.

Mit dem Zeugnisse, welches die religiöse Architektur für die immaterielle Natur der menschlichen Seele gibt, wollen wir diese Argumentation beschliefsen.

Wäre der Mensch ein rein materielles und sinnliches Wesen, so wären die kolossalen Anstrengungen und Opfer, mit denen die Menschheit seit Jahrtausenden der Gottheit Tempel gebaut hat, absolut unbegreiflich. Die Tempel dienen ja keinem materiellen

Bedürfnisse oder Interesse; sie stehen durch ihre Bestimmung, ihre Qualität und ihre Dimensionen[1]) aufser allem Verhältnisse zu den materiellen Interessen. Sie sind auch eine starke Verleugnung des sonst so kräftig sich geltend machenden menschlichen Egoismus, denn sehr treffend bemerkt Bötticher in dem Werke: „Tektonik der Hellenen“ (Vorwort S. XXI): „So weiht der Dorier eine herrliche Skene dem Gott; sich selbst aber fügt er eine schmucklose Wohnung.“ Und das Bestreben, den Tempeln eine solche Festigkeit zu geben, dafs sie Jahrtausende lang den zerstörenden Einflüssen der Elemente — die das Gebild der Menschenhand hassen — zu trotzen vermögen — ist es nicht eine Manifestation der für eine ewige Dauer geschaffenen Menschenseele? In dem Buche von Dr. Kayser: „Ägypten einst und jetzt“ findet sich über den grofsen Tempel von Karnak folgende Stelle: „Hier in Karnak erheben sich aus dem Erdbeben der Weltgeschichte diese Trümmer in riesigen Triumphthoren — und im Säulenwald so riesengrofs in glorioser Majestät in die schweigsamen ätherreinen Lüfte, dafs es unentschieden bleiben mufs, ob die Jahrtausende Sieger geblieben oder ob ihnen der Mensch in jenen fast übermenschlichen Werken Trotz bieten durfte.“

Und solchen Werken gegenüber will der Materialismus den Menschen weismachen, die Urheber jener Werke seien nichts anderes als Klangfiguren aus Streusand, die heute ein Ton auf zitterndem Glase zusammenbaut und morgen wieder verweht!

[1]) Sehr naiv äufserte sich einmal ein zum katholischen Glauben bekehrter Wilder, als derselbe das erstemal eine katholische Kirche betreten hatte. Die Höhe des Gewölbes anstaunend, meinte er, eine solche Höhe wäre doch sehr überflüssig, denn auch bei viel geringerer Höhe würden die Kirchenbesucher die Köpfe noch lange nicht anstofsen.