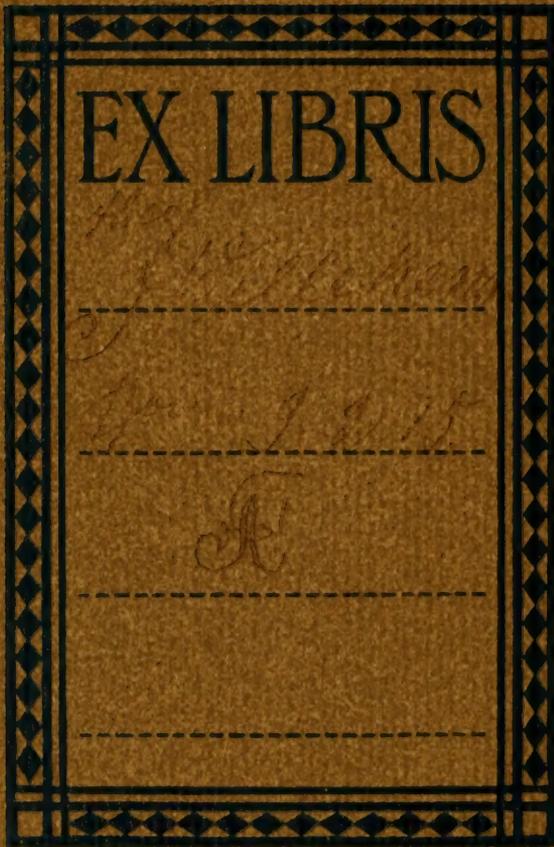


P. DR. M. Künzle O. M. CAP.
Ethik und Ästhetik



Freiburg im Breisgau
Herdersche Verlagshandlung

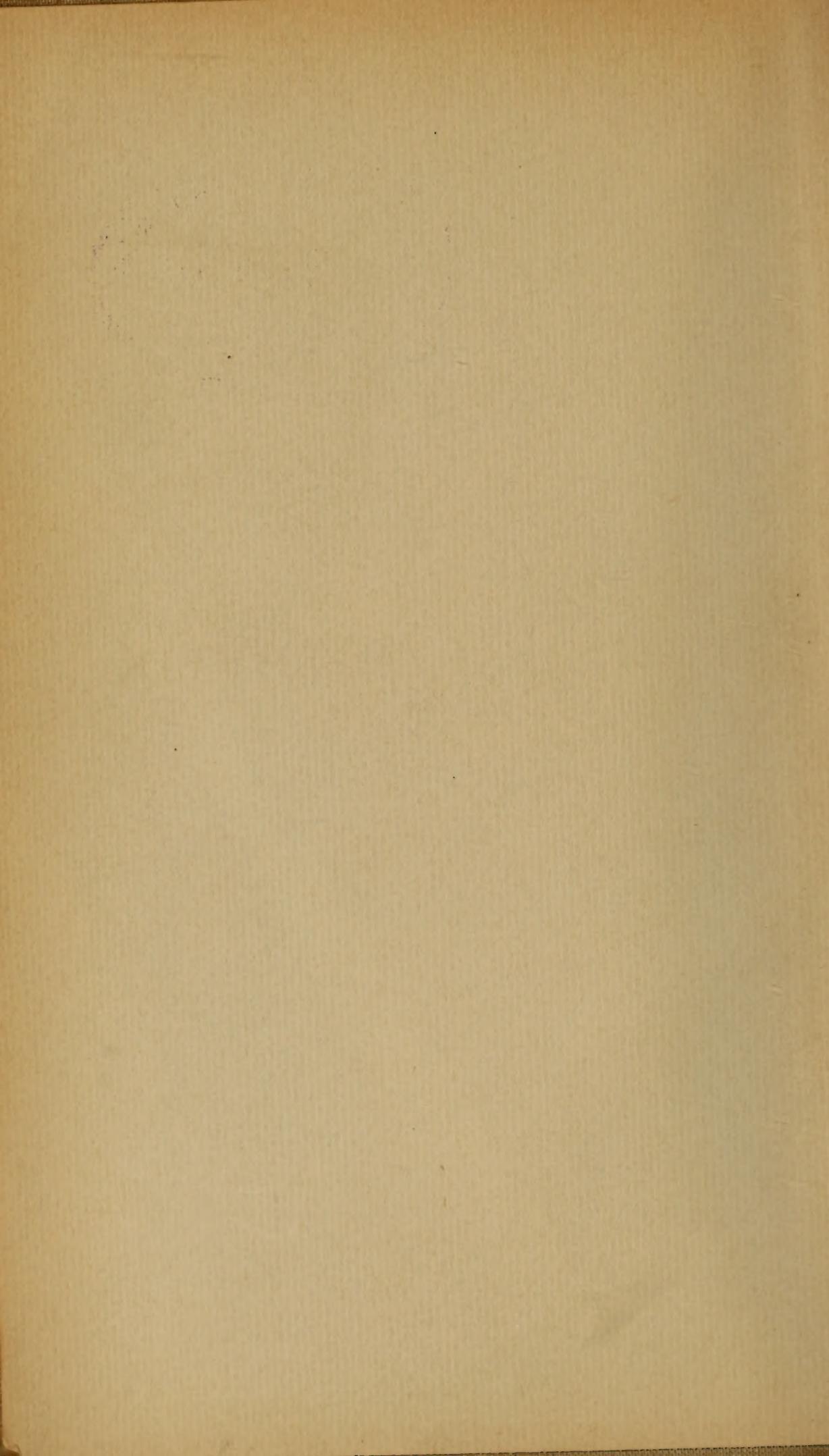


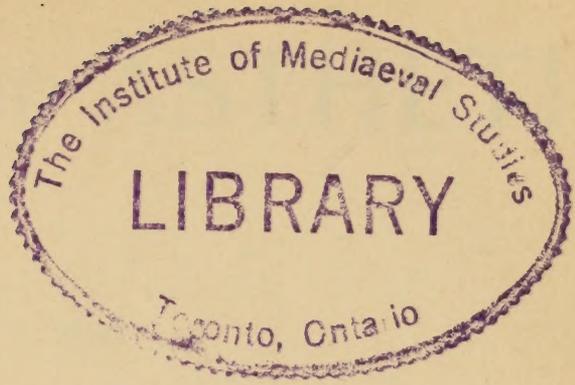
EX LIBRIS

J. W. ...

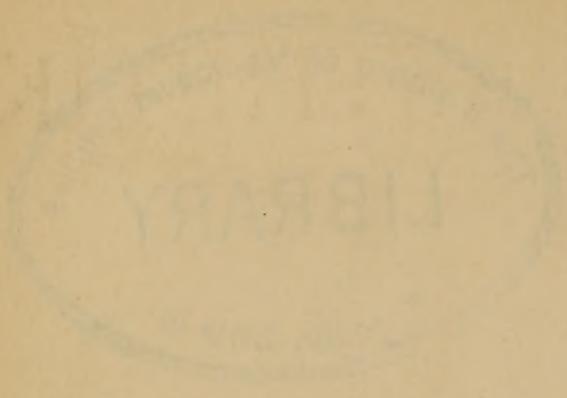
Jan 18 1875

A





ETHIK UND ÄSTHETIK.



ETHIK UND ÄSTHETIK.

ETHIK UND ÄSTHETIK

VON

P. DR MAGNUS KÜNZLE O. M. CAP.,
PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AM LYZEUM ST FIDELIS IN STANS.

„Wir können gegen die moralische Welt
nicht verstoßen, ohne zugleich in der phy-
sischen eine Verwirrung anzurichten.“

SCHILLER.



FREIBURG IM BREISGAU.
HERDERSCHER VERLAGSHANDLUNG.

1910.

BERLIN, KARLSRUHE, MÜNCHEN, STRASSBURG, WIEN UND ST LOUIS, MO.

ETHIK UND ÄSTHETIK

VON

P. DR. MAGNUS KÜNZLE O. M. CAP.
PROFESSOR DER PHILOSOPHIE AM LYCEUM ET FIDELIS IN STANS

Imprimatur.

Luzern, 12. Juli 1909.

Fr. Philibert, Kap.-Prov.

Die Verweigerung der
Verweigerung der
Verweigerung der

Imprimatur.

Friburgi Brisgoviae, die 3 Augusti 1910.

De mandato:
Otto.

FREIBURG IM BREISGAU
HERDERSCHEN VERLAGSHANDLUNG
1910

Alle Rechte vorbehalten.

Buchdruckerei der Hörderschen Verlagshandlung in Freiburg.

DEM ANDENKEN

SR EXZELLENZ

DES HOCHWÜRDIGSTEN HERRN

BERNHARD CHRISTEN,

ERZBISCHOFS VON STAUROPOLIS,

WEILAND GENERALS DES KAPUZINERORDENS.

DEM ANDENKEN

SR EXCELLENTS

DES HOCHWÜRDIGSTEN HERRN

BERNHARD CHRISTEN



FEB 17 1975

V o r w o r t.

„Wir stehen an einer Untersuchung, die von jeher sehr verwickelt gewesen ist und die es jetzt durch den Geist der Zeit noch mehr wird.“¹ So schrieb am Anfang des vorhergehenden Jahrhunderts ein geschätzter Ästhetiker, im Begriffe, das Verhältnis von Kunst und Moral zu beleuchten. Nach hundert und mehr Jahren ist die Lage allerdings etwas abgeklärter, insofern die Ästhetik überhaupt mehr als früher gepflegt und deshalb auch die einschlägigen Fragen sich mehr behandelt finden. Indes herrscht auch heute noch auf fraglichem Gebiete viel Verwirrung, und wollten wir nur den Geist der Zeit berücksichtigen, so dürfte die Lösung nicht weniger verwickelt sein als in den Tagen Eberhards. Man weiß, wie der Geist der Zeit ein materieller ist und deshalb in reichem Maße zu materialistischer Lösung oberschwebenden Verhältnisses drängt. Nein, nicht dem Zeitgeist dürfen wir in so wichtigen Fragen das letzte Wort überlassen; er ist subjektiv und, wie die Geschichte zeigt, veränderlich; nur die Wissenschaft auf diesem Doppelgebiete, die Ethik und Ästhetik, bringt Klarheit, Sicherheit und Ruhe.

Goethe tadelt in seiner Rezension von Sulgers „Ästhetik“ dessen ethische Richtung auf ästhetischem Gebiete; er wünscht, daß man dem Künstler doch mit Dogmen komme, nicht nur mit Moral. „Wir, die wir nach des Verfassers Ausdruck mit den Künsten Unzucht treiben, hätten immer gewünscht, daß er als Philosoph uns aus allgemeinen Grundsätzen die mannigfaltigen Phänomene erklärt hätte, von denen der Virtuose sagt: ‚Das muß so sein! Das läßt! Das tut Wirkung!‘ Immer ein bißchen mehr Dogma und dafür weniger moralische Predigt über unsere Unzucht.“² Wir haben uns, wie aus dem ganzen Werke ersichtlich sein dürfte, bemüht, die einschlägigen Fragen nicht bloß vom moralischen Standpunkte aus zu beurteilen, sondern haben überall, soweit nur möglich, auf die innersten Prin-

¹ Eberhard I 252.

² Goethe V 516.

zipien der Kunst zurückgegriffen, und die Darstellung dürfte zeigen, daß, wie überhaupt zwischen Wissen und Wissen kein Widerspruch sein kann, so auch nicht zwischen Ethik und Ästhetik.

Zwei Ideen konnten uns sodann nie beruhigen: die eine, daß nämlich die moderne Ästhetik, die in den wesentlichen Anschauungen doch ziemlich einheitlich ist, von Grund aus irrige Pfade wandle; die andere, daß die aristotelisch-scholastische Philosophie, die sonst in den Grundzügen so klare und weittragende Prinzipien aufweist, auf ästhetischem Gebiete nicht wenigstens die Anfangs- und Ausgangspunkte eines ihrer ganzen Weltanschauung entsprechenden Systems geboten haben sollte. So suchten wir denn in den vergilbten Blättern der alten und mittelalterlichen Lehrer wie in den lebensvollen der neuen, und wir glauben im wesentlichen nicht bloß keinen Widerspruch in der Theorie derselben, sondern vielmehr eine in hohem Maße erfreuliche Übereinstimmung gefunden zu haben. In dieser Verbindung der Antike mit der Moderne und der Aufweisung ihrer Harmonie dürfte namentlich für die katholische Wissenschaft, insoweit sachgemäß von einer solchen zu sprechen ist, ein nicht unerwünschter Beitrag für die Geschichte der Ästhetik und der Lösung vieler systematischer Fragen geboten sein.

Die Widmung an der Stirne des Werkes ist formell wohl eine posthume, sachlich aber galt sie einem Lebenden. Der hochwürdigste Herr Erzbischof und weiland General des Kapuzinerordens, Bernhard Christen, hatte noch auf dem Krankenlager die Freundlichkeit, huldvollst diese Darbietung entgegenzunehmen. Seine Exzellenz äußerte nur den Wunsch, der uns so recht das wahr und frisch empfindende Wesen des großen Mannes offenbart, daß sich mit dieser Dedikation keine „Lobrednerei“ verbinde. Wie wir nun nach seinem Tode an der geplanten Widmung festhalten, so auch an diesem seinem für uns letzten Willen. Wie bedürfte übrigens derjenige des Lobes von unserer Seite, der volle vierundzwanzig Jahre mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln dahin gewirkt hat, daß in seinem Orden nicht bloß die religiöse Disziplin gefördert, sondern auch die wissenschaftlichen Bestrebungen möglichst gehoben wurden! Ehre und Segen seinem Andenken!

Stans, am Feste des hl. Bonaventura 1910.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	VII
Verzeichnis der benutzten Werke	XI

Erster Hauptteil.

Ethische und ästhetische Werte.

I. Die ethischen Werte	3
1. Die Sittlichkeit	3
2. Das Sittengesetz	6
II. Die ästhetischen Werte	15
1. Psychologie des Schönen	16
2. Das Schöne in seinen Abstufungen	39
3. Psychologie der Kunst	60
4. Kunstschönheit — schöne Kunst	72

Zweiter Hauptteil.

Wechselbeziehung der ethischen und ästhetischen Werte.

I. Schönheit und Güte	85
II. Schönheit und Sittlichkeit	100
1. Das Schöne und das sittlich Gute	102
2. Das Schöne und das sittlich Böse	112
3. Die Schönheit des Bösen in der neueren Ästhetik	126
III. Kunstschönheit und Güte	137
IV. Kunstschönheit und Sittlichkeit	148
V. Ästhetischer Genuß und Sittlichkeit	158
1. Moralgesetz und ästhetischer Genuß	158
2. Tugend und ästhetischer Genuß	163
VI. Ästhetisches Schaffen und Sittlichkeit	172
1. Freiheit und Pflicht im künstlerischen Schaffen	172
2. Des Künstlers Weltanschauung und sein Schaffen	181
3. Des Künstlers Leben und sein Schaffen	196

	Seite
VII. Sexualethik und Sexualästhetik	214
1. Sexuelle Konstitution und Kraft	215
2. Sexuelles Leben	226
3. Grenzen und Bedeutung des Schamgefühls	235
4. Das Sexuelle und die künstlerische Darstellung	249
5. Sittlichkeit und Darstellung des Nackten	265
6. Schönheit und Darstellung des Nackten	289
VIII. Staatliche Gesetzgebung und Kunstgenuß	312
IX. Aufgabe des Schönen	320
1. Aufgabe des Schönen im Weltganzen	322
2. Aufgabe des Schönen im Menschenleben	340
3. Aufgabe des Schönen im Künstlerleben	363
Register	381

Verzeichnis der benutzten Werke.

- Albertus Magnus B., Op. omnia, ed. Borgnet. Paris. 1895.
Aristophanes, Ranae, ed. Kock. Berolini 1881.
Aristoteles, Op. omnia, ed. acad. reg. Borussia. Berolini 1831.
Augustinus S., Op. omnia, ed. Migne, Patr. lat. XXXIII ff.
Ballerini A., S. J., Opus theologicum morale, ed. 2. Prati 1892.
Baumgart Dr H., Aristoteles, Lessing und Goethe. Über das ethische und ästhetische Prinzip der Tragödie. Leipzig 1877.
Baumgartner A., S. J., Die Literaturen Westasiens und der Nilländer. 1. und 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1897.
Berdyczewski Dr M. J., Über den Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik. Bern 1897.
Beyer Dr C., Deutsche Poetik. 2. Aufl. Stuttgart 1887.
Boeckh, Sophokles, Antigone. 9. Aufl. Leipzig 1884.
Boedder B., S. J., Psychologia rationalis, ed. 3. Friburgi Br. 1899.
Bonaventura S., Op. omnia, ed. noviss. Quaracchi 1882.
Bone H., Deutsches Lesebuch. 12. Aufl. Köln 1883.
Brandis, Aristoteles. Berlin 1857.
Burckhardt J., Cicerone. 5. Aufl. von W. Bode. Leipzig 1884.
Casanova, Cursus philosophicus. Matriti 1894.
Cathrein V., S. J., Moralphilosophie. 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1904.
Christiansen Broder, Philosophie der Kunst. Hanau 1909.
Cicero, Op. omnia, ed. Orellius. Turici 1826.
Clemens Alexandrinus, Op., ed. Migne, Patr. gr. VIII et IX. Paris. 1857.
Cremer, Beiträge zur Beurteilung antiker und moderner Kunsbestrebungen etc. Düsseldorf 1908.
Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906.
Deutinger Dr M., Das Gebiet der Kunst im allgemeinen. Regensburg 1845.
Döring, Hellas Geographie, Mythologie, Geschichte der Kulturgeschichte von Alt-Griechenland. Frankfurt a. M. 1876.
Dursch Dr J. M., Ästhetik. Stuttgart und Tübingen 1839.
Eberhard J. A., Handbuch der Ästhetik. Halle 1804.
Eckermann J. P., Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens herausgeg. von Gust. Holdenhauer. Leipzig.
Egger A., Der hl. Augustinus. Kempten 1904.
Ernst E., Elternpflicht. 3. Aufl. Kvelaer 1906.
Fäh Dr Ad., Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1904.
Farges et Barbedette, Cours de Philos. scolastique. Paris 1905.

- Fechner G. Th., Vorschule der Ästhetik. Leipzig 1876.
 Federer H., Franz von Assisi. München 1908.
 Fichte Em. Herm., System der Ethik. Leipzig 1851.
 Ficker, Ästhetik. 2. Aufl. Wien 1840.
 Foerster Dr Fr. W., Jugendlehre. Berlin 1906.
 — Schule und Charakter. Zürich 1907.
 — Sexualethik und Sexualpädagogik. Kempten und München 1907.
 Forel A., Die sexuelle Frage. München 1905.
 François de Sales S., Œuvres compl. Lyon et Paris 1859.
 Führich Jos. Ritter v., Von der Kunst. Wien 1866.
 Gaulke, Religion und Kunst. Eßlingen 1907.
 Germain A., L'influence de St-François-d'Assise sur la civilisation et les arts.
 Paris 1903.
 Gietmann G., S. J., Allgemeine Ästhetik. Freiburg i. Br. 1899.
 — Grundriß der Stilistik, Poetik und Ästhetik. Freiburg i. Br. 1897.
 Gonzalez Z. O. Pr., Philosophia elementaria, ed. 4. Matriti 1882.
 Göpfert Dr Fr. A., Moraltheologie. 4. Aufl. Paderborn 1903.
 Goethe, Gesammelte Werke. Stuttgart 1869.
 Grimm J., Deutsche Mythologie. 3. Aufl. Göttingen 1854.
 — u. W., Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1899.
 Gutberlet Dr C., Der Mensch. Paderborn 1896.
 — Die Willensfreiheit und ihre Gegner. Fulda 1893.
 — Ethik und Naturrecht. 2. Aufl. Münster 1893.
 — Metaphysik. Münster 1880.
 Haeckel E., Die Welträtsel. Bonn 1903.
 Hagemann Dr G., Psychologie. 7. Aufl. Freiburg i. Br. 1905.
 Hartmann Ed. v., Ästhetik, Philosophie des Schönen. Leipzig 1886.
 — Dr R., Die Nilländer. Leipzig 1884.
 Hegel G. W. Fr., Werke. Berlin 1842.
 Heine H., Sämtliche Werke. Hamburg 1881.
 Herbart, Allgem. praktische Philosophie. 1808.
 Herder, Sämtliche Werke. Karlsruhe 1820.
 Hertling G. Frhr v., Das Prinzip des Katholizismus und die Wissenschaft.
 4. Aufl. Freiburg i. Br. 1899.
 Herzog A., Das Wesen der Kunst. Karlsruhe 1901.
 Heyne Hild., Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst.
 Leipzig 1907.
 Hilaire (de Paris) P. Dr., Notion théologique sur les arts. Fribourg 1871.
 Hilbert G., Kunst und Sittlichkeit. Leipzig 1906.
 Hildebrand K., Die Lieder der älteren Edda. Paderborn 1876.
 Hoberg G., Die Genesis nach dem Literalsinn erklärt. 2. Aufl. Freiburg i. Br.
 1908.
 Horatius Flacc. rec. Orellius. Turici 1838.
 Janssen J., Friedrich Leopold Graf zu Stolberg. Freiburg i. Br. 1882.
 Jungmann J., S. J., Ästhetik. 5. Aufl. Freiburg i. Br. 1886.
 — Das Gemüt. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1885.
 Kant I., Kritik der Urteilskraft, herausgeg. von K. Rosenkranz. Leipzig 1838.
 Kaufmann C. M., Handbuch der christlichen Archäologie. Paderborn 1905.

- Kaufmann Nik., Die teleologische Naturphilosophie des Aristoteles und ihre Bedeutung in der Gegenwart. 2. Aufl. Paderborn 1893.
- Keppler Dr P. W., Mehr Freude. Freiburg i. Br. 1909.
- Kleutgen J., Die Theologie der Vorzeit. Münster 1853 f.
- Kneib Dr Ph., Die „Jenseitsmoral“ im Kampfe um ihre Grundlagen. Freiburg i. Br. 1906.
- Kralik R., Weltschönheit. Wien 1894.
- Krug Dr H., De pulchritudine divina. Friburgi Br. 1902.
- Kuhn Dr P. A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891 f.
— Moderne Kunst- und Stilfragen. Einsiedeln 1908.
- Kupffer E. v., Heiland Kunst. Jena 1907.
- Lasaulx E. v., Die Philosophie der schönen Künste. München 1860.
— Philosophie der Geschichte. München 1856.
- Lehmkuhl A., S. J., Theologia moralis. Ed. 3. Friburgi Br. 1886.
- Leibnitii Systema theologicum, ed. Lacroix. Paris. 1845.
- Leixner O. v., Geschichte der deutschen Literatur. 2. Aufl. Leipzig 1893.
- Lemcke, Populäre Ästhetik. Leipzig 1865.
- Lennartz, Duncan She Desmond. Köln 1908.
- Lessing G. E., Gesammelte Werke. Leipzig 1856.
— Theod., Madonna Sixtina. Ästhetische und religiöse Studie. Leipzig 1903.
- Liberatore, Die Erkenntnislehre des hl. Thomas, übersetzt von Eug. Franz. Mainz 1861.
- Linde, Kunst und Erziehung. Leipzig 1901.
- Lotze H., Geschichte der Ästhetik in Deutschland München 1868.
— Grundzüge der Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig 1906.
— Über den Begriff der Schönheit. Göttingen 1845.
- Lübker F., Reallexikon des klassischen Altertums. 6. Aufl. Leipzig 1882.
- Lutz Dr Fr. J., Die kirchliche Lehre von den Evangelischen Räten etc. Paderborn 1907.
- Manns P., Die Lehre des Aristoteles von der tragischen Katharsis und Hamartia. Leipzig 1883.
- Manskopf, Böcklins Kunst und die Religion. München 1905.
- Marx, Der Kampf gegen die öffentliche Unsittlichkeit. Freiburg i. Br. 1907.
- Mastrius B., Disputationes theologicae. Venetiis 1864.
- Mausbach Dr J., Der Begriff des sittlich Guten nach dem hl. Thomas von Aquin, in Compte rendu du 4^e congrès scient. Fribourg (Suisse) 1898.
— Die Ethik des hl. Augustinus. Freiburg i. Br. 1909.
- Meier E., Kalidasas Sakuntala. Aus dem Sanskrit und Prakrit metrisch übersetzt. Leipzig und Wien.
— P. S., Der Realismus als Prinzip der schönen Künste. München 1900.
- Mellet Comte de, Annales archéologiques XIII (1854).
- Menge Dr H., Lateinische Synonymik. 3. Aufl. Wolfenbüttel 1882.
- Metz A., Über Wesen und Wirkung der Tragödie. Berlin 1886.
- Meyenberg, Wartburgfahrten. Luzern 1909.
- Meyer Th., S. J., Institutiones iuris naturalis, ed. 2. Friburgi Br. 1906.
- Miller O., Das Grundprinzip der Kunst. Als Manuskript gedruckt. Frauenfeld.
— Von Stoff zu Form. Frauenfeld.
- Müller Dr J., Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst. Mainz 1897.

- Müller Dr J., Die Keuschheitsideen in ihrer geschichtlichen Entwicklung und praktischen Bedeutung. Mainz 1897.
- Münzer K., Die Kunst des Künstlers. Dresden 1905.
- Muth K., Die literarischen Aufgaben der deutschen Katholiken. Mainz 1899.
- Muther R., Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert. München 1893.
- Nef W., Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Leipzig 1837.
- Noldin H., S. J., Summa theologiae moralis, ed. 3. Oeniponte 1902.
- Nüßlein Dr Fr. A., Lehrbuch der Ästhetik. Regensburg 1837.
- Ovidius, Opera omnia, ed. Nisard. Paris. 1838.
- Paul Jean, Vorschule der Ästhetik. Stuttgart 1813.
- Pesch T., S. J., Institutiones logicales. Friburgi Br. 1888.
- Institutiones psychologicae. Friburgi Br. 1896.
- Peschel G., Völkerkunde. Leipzig 1875.
- Pictet, Du beau dans la nature, l'art et la poésie. Paris 1856.
- Plato, Op. omnia, ed. God. Stallbaumius. Lipsiae 1867.
- Popp Dr H., Maler-Ästhetik. Straßburg 1902.
- Pröhl R., Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig 1904.
- Quintilianus M. F., Institutiones orat., ed. Krüger. Leipzig 1888.
- Ramler K. W., Einleitung in die schönen Wissenschaften. Wien 1770.
- Reinstadler Dr Seb., Elementa philosophiae scholasticae, ed. 4. Friburgi Br. 1909.
- Rio A. F., De l'art chrétien. Paris 1861.
- Roeren H., Die öffentliche Unsittlichkeit und ihre Bekämpfung. Köln.
- Ruskin J., Vorlesungen über Kunst, übersetzt von Moeller-Bruck. Leipzig.
- Sanders Dr D., Wörterbuch der deutschen Sprache mit Belegen von Luther bis auf die Gegenwart. Leipzig 1876.
- Schasler Dr M., Die Welt des Schönen. Leipzig 1886.
- Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1872.
- Scheeben Dr M. J., Handbuch der katholischen Dogmatik. Freiburg i. Br. 1873.
- Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. München 1807.
- Schiffini, Principia philosophiae. Aug. Taur. 1886.
- Schiller F. W., Sämtliche Werke. Stuttgart 1836.
- Schlegel Fr., Sämtliche Werke. Wien 1823.
- Schmidt, Künstlerworte. Leipzig 1906.
- Schnaase Dr K., Geschichte der bildenden Künste bei den Alten. Düsseldorf 1866.
- Schnürer G., Franz von Assisi. München 1905.
- Schopenhauer A., Sämtliche Werke, herausgeg. von E. Grisebach. Leipzig.
- Schöpf W., Die Kunst und das Sittliche. Stuttgart 1900.
- Seesselberg F., Volk und Kunst. Berlin 1907.
- Seidl Dr A., Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant. Leipzig.
- Sertillanges P., Kunst und Moral. Straßburg.
- Seyffert, Lexikon der klassischen Altertumskunde. Leipzig 1882.
- Simrock K., Die Edda übersetzt und mit Erläuterungen begleitet. 5. Aufl. Stuttgart 1874.
- Handbuch der deutschen Mythologie. Bonn 1853.
- Solger F. W., Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829.
- Sörensen J., S. J., Malerei, Bildnerei und schmückende Kunst. Freiburg i. Br. 1901.

- Souben J., *L'esthétique du dogme chrétien*. Paris 1898.
- Spengel L., *Über die ΚΑΘΑΡΣΙΣ ΤΩΝ ΠΑΘΗΜΑΤΩΝ*. München 1859.
- Stahr A., *Aristoteles und die Wirkung der Tragödie*. Berlin 1859.
- *Aristoteles' Poetik übersetzt und erklärt*. Stuttgart 1860.
- Stöckl Dr A., *Lehrbuch der Ästhetik*. 3. Aufl. Mainz 1889.
- *Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*. Mainz 1870.
- *Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst*. Mainz 1885.
- Strabo, *Geographica*, curantibus Müller et Dübnero. Paris. 1853.
- Suarez, *Disputationes metaphysicae*, ed. nova a C. Berton: Paris. 1861.
- Sulzer J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Biel 1777.
- Tanner Dr A., *Vorlesungen über den Materialismus*. Luzern 1864.
- Tanqueray Ad., *Synopsis theologiae moralis et pastoralis*, ed. 2: Tornaci 1904.
- Thode H., *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*.
2. Aufl. Berlin 1904.
- Thomas Aquin., *Op. omnia*, ed. noviss. Romae 1897.
- *S. theol. Summa, cum Comm. Thomae de Vio*. Lugdun. 1587.
- Tolstoi Graf L., *Gegen die moderne Kunst*. Deutsch von W. Thal. Berlin 1898.
- *Was ist die Kunst? Aus dem Russischen von Dr. Alex. Markow*. Berlin 1898.
- Urraburu, *Compendium philosophiae scholasticae*. Matriti 1902.
- Vallet, *L'idée du beau dans la philosophie*. Paris 1883.
- Vischer, *Ästhetik*. Reutlingen und Stuttgart 1846—1857.
- *Über das Erhabene und Komische*. Stuttgart 1837.
- Volkelt J., *System der Ästhetik*. München 1905.
- Waitz Dr Th., *Anthropologie der Naturvölker*. Leipzig 1859.
- Weiß Fr. A. M., *O. Pr., Apologie des Christentums*. 3. Aufl. Freiburg i. Br. 1897.
- Weiß, *Kleine Schriften zur Ästhetik, zusammengestellt von Dr Seidel*. Leipzig
1867.
- Wieland, *Werke, in Deutsche Klassiker*. Leipzig 1858.
- Wilken E., *Die prosaische Edda*. Paderborn 1877.
- Winckelmann, *Geschichte des Altertums*. Wien 1876.
- Wiseman Kard. Nik., *Vermischte Schriften*. 2. Aufl. Köln 1857.
- Wulf Dr M. de, *Études hist. sur l'esthétique de S. Thomas d'Aquin*. Louvain 1896.
- *La Valeur esthétique de la moralité dans l'art*. Bruxelles 1892.
- Wurm Dr Al., *Moral und bildende Kunst*. München 1909.
- Zeller Dr Ed., *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung*. Tübingen 1859.
- Ziegler J., *Das Assoziationsprinzip in der Ästhetik*. Leipzig 1900.

„Wir können gegen die moralische Welt nicht verstoßen, ohne zugleich in der physischen eine Verwirrung anzurichten.“

Schiller.

Afrika und Europa in den verschiedensten Beziehungen miteinander vergleichen zu wollen, wäre ohne gründliche Kenntnis der beiden Erdteile eine Vermessenheit. Gerade so müßte man über jenen urteilen, der einen Vergleich zwischen Ethik und Ästhetik anstellen wollte, ohne sie beide wenigstens in den Vergleichungspunkten zu verstehen. Wären nun alle Vertreter dieser Wissenschaften und ihre Freunde einig in der Auffassung der in Frage stehenden Werte, so könnten wir direkt zur Beleuchtung ihres gegenseitigen Verhältnisses übergehen. Leider macht sich aber auf diesen Gebieten eine überaus große Verschiedenheit der Ansichten geltend, und so sind wir genötigt, der Behandlung des gegenseitigen Verhältnisses von Ethik und Ästhetik erst eine Erklärung der betreffenden Werte vorangehen zu lassen. Begreiflicher Weise kann sich diese nur auf jene Punkte beziehen, bezüglich derer wir die ethischen und ästhetischen Werte miteinander vergleichen.

Erster Hauptteil.

Ethische und ästhetische Werte.

I. Die ethischen Werte.

Soweit es hier von Interesse, die ethischen Werte zu beleuchten, mögen sich die entsprechenden Gedanken füglich um zwei Punkte gruppieren: die Sittlichkeit und das Sittengesetz.

1. Die Sittlichkeit.

Es sind drei Fragen, die wir hier kurz beleuchten: der Begriff der Sittlichkeit, ihr physisches Wesen und ihre Arten. Das Wort „Sittlichkeit“ leitet sich offenbar ab von „sittlich“, und dieses von „Sitte“. Nach Ausweis der Sprachlexika und eines jeden eigenen Sprachverständnisses versteht man unter Sitte vorerst jede Gewohnheit in einer bestimmten Art menschlicher Handlungen. Zwei Momente sind nach aller Anschauung notwendig mit dem Begriff „Sitte“ verbunden: erstens eine eigentlich menschliche Handlung, ein *actus humanus*, also eine Tätigkeit, die aus klarer Überlegung und freiem Willen hervorgeht, und zweitens eine Gewohnheit in dieser Art von Handlungen¹. Das griechische „Ethos“ und das lateinische „mos“ besagen überdies noch eine gewisse Neigung zur betreffenden Tätigkeit, welche teils Ursache jener Gewohnheit ist teils deren Wirkung². Diese Gewohnheit kann, um mit „Sitte“ bezeichnet zu werden, sowohl die eines einzelnen als kleinerer oder größerer Kreise sein. Vor allem aber kommen letztere in Betracht, insofern sie in ihren Gewohnheiten für die einzelnen maßgebend sind und deren Handlungen als gut oder böse erscheinen lassen³.

¹ Sanders III 1108.

² Menge n. 294. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 58, a. 1. Cathrein I 131.

³ Sanders III 1108.

Nach diesem Sprachgebrauch und der in ihm sich offenbarenden allgemeinen Anschauung ist der Begriff des Sittlichen offenbar ein neutraler: wird er doch sowohl dem sittlich Guten wie dem sittlich Bösen zugeeignet, und deshalb besagt er im Grunde nichts anderes als das jeweilige Verhältnis, in dem eine zurechnungsfähige oder eigentliche menschliche Handlung zum Sittengesetz steht. Die Aufmerksamkeit des Handelnden auf das Sittengesetz und die Freiheit, mit der die Handlung gesetzt wird, sind offenbar nur die nötigen Voraussetzungen, damit eine Handlung überhaupt in den Bereich des „Sittlichen“ eintreten und der ethischen Beurteilung unterworfen werden kann: zum formalen Sein und Wesen des Sittlichen und seiner Begriffsbestimmung scheinen sie nicht zu gehören. Wir können deshalb die Sittlichkeit definieren als die tatsächliche Stellung einer Handlung zum Sittengesetz oder ihren Wert vor demselben¹. In den Bereich oder Kreis des Sittlichen tritt aber eine Handlung dadurch, daß sie mit Rücksicht auf ihr Verhältnis zur Sittennorm freiwillig ist.

Ein tieferes Verständnis für die ästhetischen Momente, wie sie auch im moralischen Sein einer Handlung gelegen, erfordert eine kurze Beleuchtung der Natur des moralischen Seins selbst vom ontologischen Standpunkt aus. Fürs erste dürfte es klar sein, daß das moralische Sein etwas Relatives ist. Es handelt sich eben in ihm formal um den Bezug einer Handlung zum Sittengesetz. Daraus leuchtet seine Akzidentalität ein, nicht bloß, wie von selbst verständlich, der Substanz des handelnden Wesens und der handelnden moralischen Potenz, dem Willen, gegenüber, sondern auch in Bezug auf den Hauptakt des letzteren. Für diese Akzidentalität des moralischen Seins führt der tiefgehende Mastrius einen zweifachen Grund an. Erstens setzt die Moralität wenigstens logisch, ideell

¹ Mastrius II, disp. 5, q. 1, a. 6, n. 10; q. 4, a. 1, n. 159. Lehmkuhl I 30, n. 27. Noldin I 62. Cathreins Begriffsbestimmung des Sittlichen „als die Abhängigkeit der Handlung vom freien Willen und der auf die Sittenregel achtenden Vernunft“ berücksichtigt mehr die Voraussetzungen des Sittlichen als sein formales Sein. Vgl. ferner Mastrius II, disp. 5, q. 1, n. 1 ff; Pesch, Prael. dogm. III 304; Prunkes in Wetzer u. Weltes Kirchenlexikon VIII 1861. Die von uns vertretene Ansicht ist also die erste von Cathrein und Prunkes genannte, wird jedoch nicht von der dort gemachten Aussetzung getroffen; nach unserer Anschauung ist das Verhältnis einer Handlung zum Sittengesetz ein ganz bestimmtes, nämlich dasjenige, das gegeben mit ihrer objektiven, realen Stellung zum Sittengesetz. Wir sehen erst nachträglich, daß im Prinzip auch Göpfert unserer Ansicht ist (I 188).

das physische Wesen des Aktes bereits voraus und bringt ihn nur noch in Bezug zum realen Sittengesetz. Es scheint deshalb das Sittlichsein der Handlung ihr selbst etwas Äußerliches zu sein. Man könnte hier freilich, wie Mastrius später selbst es tut, den Einwand erheben, daß Handlungen, die ihrer Natur nach dem Sittengesetz entsprechen, wie z. B. die Liebe Gottes und des Nächsten, ihrem Wesen nach moralisch gut seien. Demgegenüber bemerkt Mastrius¹ unseres Erachtens richtig, diesen Handlungen komme, sofern sie nur in sich betrachtet werden, noch gar keine Moralität zu, demnach auch keine moralische, sondern nur eine natürliche Güte. Denn erst dadurch, daß sie mit freiem Willen und Achtung auf das Sittengesetz gewirkt werden, treten sie ein in den Kreis moralischer Handlungen, wie ja auch dieselben Akte, von einem Schlafenden oder Irren gesetzt, weder moralisch gut noch böse sind, überhaupt gar keine Moralität besitzen. Deshalb setzt auch bei solchen Handlungen die Moralität logisch, *ratione prius*, die physische Wesenheit des Aktes voraus und gesellt sich ihm zu als ein Akzidens.

Der zweite Grund, den Mastrius² für diese, wie uns scheint, wahrscheinlichere Ansicht anführt, liegt darin, daß die Moralität eines Aktes verloren oder geändert werden kann, ohne daß die physische Spezies des Aktes selbst geändert zu werden braucht. Daraus scheint hervorzugehen, daß die Moralität nur in einem Akzidens bestehe, das unbeschadet der Wesenheit des Aktes verloren gehen kann.

Es fragt sich zweitens: Entspricht diesem Akzidens der Beziehung etwas Reales in der Kraft, oder ist es nur eine rein logische Relation? Die Meinungen sind geteilt. Mastrius hält das moralische Sein mehr für ein Gedankending; wir möchten es eher für eine Relation mit realem Fundament betrachten. Mag die Handlung, konkret betrachtet, sittlich gut oder böse sein, sie ist es durch einen realen Akt des Willens, der bei der Wahl der Handlung auch diese ihre Übereinstimmung bzw. Nichtübereinstimmung mit dem Sittengesetze will. Es liegt also dem Bezug der Handlung zum Sittengesetz ein realer Akt des Willens zu Grunde, und es scheint deshalb gesagt werden zu müssen, daß das moralische Sein der Handlung, konkret aufgefaßt, den Wert eines relativen Seins mit realem, physischem Fundament besitze. Bei der moralisch guten Handlung ist das Objekt des Willensaktes ein positives, also der Akt ein

¹ II, disp. 5, q. 4, a. 2, n. 183.

² Ebd. q. 1, a. 3, n. 18 ff.

kompletter, bei der moralisch bösen, insofern sie eine solche, das Objekt ein negatives, unvernünftiges, und deshalb haftet dem physischen Sein des moralisch bösen Aktes ein physischer Mangel an.

Was nun die Arten des Sittlichen betrifft, so werden sie, wie aus der Definition ersichtlich, bestimmt durch die Abschätzung einer Handlung von seiten des Sittengesetzes. Wir fassen hier noch die Handlung ins Auge, insofern sie abstrakt genommen wird, nicht konkret. Entweder verhält sich das Sittengesetz ihnen gegenüber neutral, hält sie weder eines Lobes noch eines Tadels wert, oder es findet sie in einem ausgesprochenen, positiven Verhältnis sich gegenüber. Im ersten Falle haben wir es mit sittlich neutralen oder indifferenten Handlungen zu tun, im zweiten mit sittlich differenzierten: bösen, wenn sie im Widerspruch mit dem Gesetze, guten, in der Übereinstimmung mit demselben. Diese letzteren können wieder vom Sittengesetz entweder geboten oder bloß geraten werden. Konkret gesprochen scheint allerdings gesagt werden zu müssen, daß es keine indifferenten Handlungen gibt. Der vernünftige Mensch handelt eben immer der Zwecke wegen. Sind diese der vernünftigen Natur des Menschen entsprechend, so ist die Handlung sittlich gut, wenn nicht, sittlich schlecht¹.

2. Das Sittengesetz.

Die Sittlichkeit richtet sich nach der Übereinstimmung mit dem Sittengesetze, und wir werden deshalb zur weiteren Ergründung der Sittlichkeit auf dieses hingewiesen. Die erste Frage, die sich uns hier aufdrängt, ist die: Woher empfängt das Sittengesetz seine Kraft, wer kann uns eigentlich rechtskräftig zur Einhaltung des Sittengesetzes verbinden, oder besser, wer kann überhaupt ein Gesetz als solches erlassen, denn ein Gesetz ohne diese oder jene verbindende Kraft ist kein Gesetz? Damit ist aber eine Frage angeregt, die grundlegend für die ganze Moral, die aber eben deshalb so viele Antworten erhalten, als es überhaupt Moralsysteme, oder noch gründlicher, metaphysische Anschauungen gibt. Denn was ist die Moral anders als nur ein Auswuchs und eine Anwendung „der ersten Philosophie“, der Metaphysik, auf ein bestimmtes Gebiet, das der menschlichen Handlungen. „So muß denn die Hexe doch dran“. entschuldigt sich Dessoir², indem er in Behandlung der sittlichen Funktionen der Kunst einige metaphysische Reflexionen benötigt.

¹ Cathrein I 299.

² S. 457.

Also wieder ein Beweis, daß man auch auf diesem Gebiet und namentlich auf sittlichem ohne Metaphysik nicht auskommt. Unser Denken ist auf keiner Linie befriedigt, wenn es nicht zum letzten, ihm möglichen Punkt vorgedrungen, und dieser weist über die Erscheinung hinaus in die Metaphysik hinein.

Unser metaphysischer Standpunkt ist klipp und klar der monotheistische. Dank der objektiven Gültigkeit des Kausalitätsprinzipes steigen wir aus der Erkenntnis der Geschöpfe zu klarer, sicherer Kenntnis eines persönlichen, allweisen, allguten und allmächtigen Wesens empor. Das Bewegte ist nicht möglich ohne einen letzten, unbewegten Beweger; das Verursachte nicht ohne eine unverursachte, aber alles verursachende Urtatsache; das Veränderliche nicht ohne ein absolut Unveränderliches; das Beschränkte und Gemessene nicht ohne ein Unbeschränktes und Unmeßbares, und das Zeitliche und Gewordene nicht ohne ein Ewiges und Ungewordenes. Es braucht nur wenig, um zur Ahnung und Erkenntnis dieses Wesens emporzusteigen. „Nur der Tor sagt in seinem Herzen“ — wohlgemerkt in seinem Herzen, sagt geistvoll Augustin, nicht in seinem Geist — „es gibt keinen Gott.“¹

Der „deutsche Ästhetiker“, wie sie Vischer² zu benennen beliebten, meint nun allerdings, mit der Voraussetzung des Theismus breche die Metaphysik des Schönen zusammen, werde seine ganze Begriffsfolge zerstört. Wohl jene, die Vischer in seinem pantheistischen System sich gebaut, aber nicht die wahre Metaphysik der Welt als Schönheit. Der persönliche Gott ist wie das Zentrum alles Realen, so auch der Angelpunkt aller Metaphysik, alles realen Wissens. Und wie mit der Setzung dieses Unrealen das Wesen der Dinge nicht zerstört, vielmehr aufgebaut wird, so bricht mit der Annahme eines persönlichen Gottes keine Metaphysik und auch die des Schönen nicht zusammen, empfängt vielmehr aus der Existenz und Erkenntnis Gottes wahren Grund und lichten Wert. Mit Recht betont der junge Fichte³, daß eine gründliche Erklärung der künstlerischen Tätigkeit nur vom Standpunkt des Theismus aus möglich sei.

Von diesem theistischen Standpunkt aus, den wir allein als sachgemäßen anerkennen können, ist nun die Frage von selbst gelöst: Welches ist der Quell, aus dem für das Sittengesetz die nötige Rechtskraft entspringt? Es ist kein anderer als der Wille

¹ Ps 13, 1.² I 48.³ II 1, 365.

Gottes. Liegt es doch im Begriffe Gottes, daß er die Ursache, die erhaltende und mitwirkende Kraft aller existierenden Dinge ist, also auch des Menschen. Infolgedessen stellt sich uns der Mensch dar als das gänzliche Eigentum Gottes und Gott als absoluten Herrn und Gebieter desselben. „Ich bin der Herr, und meine Ehre gebe ich keinem andern.“¹ Es ist deshalb im letzten Grunde einzig und allein Gott, der den Willen des vernünftigen Geschöpfes rechtskräftig binden und verpflichten kann. Auch die Vernunft erkennt es: „Es gibt keine Obrigkeit, sie sei denn von Gott.“² Der Wille Gottes ist also die letzte Quelle, aus der allein im Grunde alle Pflicht als solche erfließt, aber eben deshalb auch die Liebe Gottes das höchste und reinste Motiv alles Handelns. Und wenn auch jemand sich selber moralische Lasten auflegt, ist er nur insofern gebunden, sie zu tragen, als er sie Gott versprochen und so durch ihn gebunden ist. Nicht der Wille des Menschen bindet, nur Gott! Der kategorische Imperativ Kants, mag er auch noch so prunkhaft sich offenbaren und dargestellt werden, ergibt sich im Lichte der einfachsten Metaphysik als unwahr und unrein, im Lichte der Geschichte aber als kraftlos und unfruchtbar. Wer nicht in Gott und seinem heiligen Willen verankert, der wird ein Spielball seiner Leidenschaften. Nur der Imperativ von oben ist rechtskräftig und deshalb ein wirkliches Gebot; der Menschen „kategorischer Imperativ“ ist in seiner Berechtigung Lüge, in seiner Form närrische Übertreibung, in dem Halt, den er gewährt, ein gebrechlich Rohr.

Wohl zu unterscheiden von der Frage nach dem Quell der verbindenden Kraft für das Sittengesetz ist jene nach der Norm desselben, oder die Frage: Warum ist etwas sittlich gut und böse? Für den Theisten ist es klar, daß der letzte Grund, warum etwas gut, ein anderes schlecht, wieder nur in Gott liegen kann. Denn wie er die letzte Ursache aller Dinge, so auch die letzte aller Unterschiede in den Dingen und deren Beziehungen. In Gott sind allerdings Wille, Intellekt und Sein real identisch, dessenungeachtet kann in formaler Bestimmung weder der Wille Gottes noch seine Erkenntnis letzte Norm des sittlich Guten sein; nicht der Wille, denn, wie ein einfacher Blick zeigt, gibt es Dinge, die an und für sich sittlich gut oder schlecht sind, wie z. B. Gott und die Menschen lieben oder sie hassen. Denn wären diese nicht an und für sich gut oder schlecht und würde ihre Gutheit oder Schlechtheit nur vom

¹ Is 42, 8.

² Röm 13, 1.

göttlichen Willen abhängen, so könnte dieser, weil nach Voraussetzung die letzte Norm des sittlich Guten, den Gottes- und Menschenhaß willkürlich befehlen und die Liebe verwerfen, was ein offenkundiges Unding. Es kann also nicht der Wille Gottes die letzte Norm des sittlich Guten sein.

Aber ebensowenig ist es der göttliche Intellekt. Denn der Intellekt schafft die Dinge und ihre Unterschiede nicht, sondern erkennt sie nur. Wir werden deshalb zum göttlichen Wesen selbst zurückgedrängt, als der absolut letzten Norm der Sittlichkeit. Das göttliche Wesen ist wie der Urquell alles Seins und aller Wesenheit, so auch aller Güte. Der göttliche Intellekt schaut in die Tiefen der Gottheit und erkennt, was ihr entspricht; der göttliche Wille will in seiner absoluten Übereinstimmung mit dem göttlichen Wesen, was diesem konform ist. Ja wir müssen sagen, insofern wir unter Norm der Sittlichkeit den inneren Grund verstehen, warum eine Handlung sittlich gut oder schlecht, so ist das göttliche Wesen einzige ausschlaggebende Norm derselben. Denn je nach Übereinstimmung oder Widerspruch mit ihm ist zum vornherein ideell die sittliche Güte oder Schlechtigkeit einer Handlung bestimmt. Alles andere, was man deshalb als Norm der Sittlichkeit ausgibt, kann nur noch diese Norm offenbarenden Charakter haben. Es ist deshalb nicht bloß, wie Berdyczewski¹ meint, eine schöne, sondern auch, was er in Abrede stellt, eine wahre Behauptung, daß das Sittliche in einer ganz andern Welt seinen Ursprung hat. Die wahre Moral ist eine Jenseitsmoral, hat sie doch ihre verbindende Kraft und entscheidende Norm von Gott, aber deshalb ist sie auch eine schöne Moral². Wie könnte sie eine schöne sein, ohne zugleich auch eine wahre zu sein!

Es drängt sich nun die Frage auf, welches auf natürlichem Gebiet das gegebenste Kriterium sei, woran wir erkennen können, ob etwas mit der Norm des sittlich Guten, dem göttlichen Wesen, übereinstimme. Herrscht unter den katholischen Philosophen bezüglich der letzten Norm oder, wie uns scheint, einzigen Norm des sittlich Guten Übereinstimmung, so nicht in Bezug auf dieses Erkenntniszeichen derselben. Die einen, wie z. B. Cathrein, Lehmen, sehen es in der Übereinstimmung einer Handlung mit der vernünftigen Menschennatur, andere, wie z. B. Renninger und Maus-

¹ S. 14.² Kneib 20.

bach, in der Übereinstimmung mit dem Zwecke des Menschen¹. Wir glauben, diese Ansichten widersprechen sich nicht bloß nicht, sondern ergänzen sich vielmehr.

Zur gründlichen Klarlegung dieser Idee greifen wir indes zurück auf die Erkenntnisordnung im göttlichen Intellekt selbst. Ehe Gott die Welt schuf und so auch den Menschen, hat er ihnen einen Zweck bestimmt. Der Zweck ist das erste in der Vorstellung, in der Linie der Ausführung allerdings das letzte. Er kann, wie wir später sehen werden, bezüglich des Menschen kein anderer sein als die Verherrlichung Gottes und die Glückseligkeit des Menschen. Diesen Zweck, den er mit dem Geschöpf erreichen will, liest er allerdings im spekulativen Erkennen aus dem Wesen der Dinge ab und der diesen entsprechenden Tätigkeit. Auf der Linie der spekulativen Erkenntnis ist also die Natur das erste, das zweite die Naturtätigkeit und das dritte der Zweck, der aus ihnen sich realisieren läßt. Fassen wir aber den göttlichen Verstand als praktische Erkenntnis ins Auge, so müssen wir sagen: Gott stellt zuerst, wie jeder Werkmeister, den Zweck fest, den er erreichen will, und nach diesem bestimmt er die Mittel. Aus den tausend Welten, die in seinem Erkenntnischoß als Möglichkeit gelegen, wählte er zur Verwirklichung jene aus, welche ihm genau denjenigen Grad der Verherrlichung eintragen konnte, den er realisieren wollte. In der Erkenntnisordnung des praktischen göttlichen Verstandes ist der Zweck das erste; die Mittel, Natur und Naturordnung das zweite.

Ähnlich verhält es sich in der menschlichen Erkenntnisordnung. Spekulativ betrachtet ist die Natur der Dinge das Erst- und ihr Zweck das Zweiterkannte. Wir müssen zuerst die Natur der Dinge erkennen und ihre allseitige Tätigkeit und deren Wirkung, dann erst können wir ihren Zweck erschließen. Und erst jetzt, nachdem wir alle drei Momente erkannt, können wir entscheidend sagen, was dem Dinge gut ist, offenbar dasjenige, was sich mit dem von seiner Natur und deren Tätigkeit intendierten Zweck, mit einem Wort: dem Spezialzweck des betreffenden Wesens, in Übereinstimmung befindet. Damit ist eben eingeschlossenerweise auch seine Natur

¹ Cathrein I 156. Renninger, Das Prinzip der Sittlichkeit mit besonderer Rücksichtnahme auf Augustinus, im Katholik, 52. Jahrg. II 36 179. Mausbach in Comptes rendus 361 ff. Cathrein, Der Begriff des sittlich Guten, im Philos. Jahrb. 1896, 121 ff; 1899, 19 ff 117 ff.

und deren Tätigkeit als Norm gegeben. Natur, Naturordnung und Naturzweck sind, wie ersichtlich, korrelative Größen. Sachlich sind mit jedem der dreien auch die beiden andern gegeben, und infolgedessen kann man auch sagen: gut ist einem Dinge dasjenige, was mit seiner Natur oder deren Tätigkeit und Ordnung oder deren Zweck übereinstimmt, und zwar nicht bloß in der Güte des Genusses und des Nutzens, sondern auch in derjenigen eines sogenannten *bonum honestum*, d. h. eines um seiner selbst wegen ohne Rücksicht auf Nutzen und Genuß Begehrten. Denn, wie der hl. Thomas¹ sagt, können wir in tieferer Auffassung auch Naturdingen gegenüber von einem solchen Gute sprechen.

Diese Auseinandersetzungen scheinen sich uns ganz in der Ideenlinie des Aquinaten zu bewegen. Der Fehler, die Sünde, besteht nach Thomas eigentlich in einer Tätigkeit, die sich eines Zweckes wegen vollzieht, die aber nicht im richtigen Verhältnis zum erstrebten Zwecke steht. Dieses Verhältnis zum Zwecke wird nach einer bestimmten Regel gemessen. Und diese Regel ist in den Naturvorgängen die Kraft der Natur selbst, welche zum Zwecke hindrängt. Wenn also eine Tätigkeit von der Kraft der Natur in einem Dinge ausgeht gemäß der natürlichen, zweckdienlichen Hinneigung zum Zwecke, dann wird die Geradheit in solcher Tätigkeit gewahrt. Denn was in der Mitte ist, verläßt nicht die Ordnung, welche vom natürlichen Prinzip der Tätigkeit zur Realisierung des natürlichen Zweckes innegehalten wird. Von Anfang bis Ende bleibt die Tätigkeit treu der Natur. Verläßt aber eine Tätigkeit die vom wirklichen, natürlichen Prinzip im Dinge vorgeschriebene Ordnung, so beginnt das Wesen der Sünde². Demnach ist nach den Maßen des praktischen Verstandes die Tätigkeit eines Wesens insofern recht und gut und keine Sünde, als sie sich in jener Linie bewegt, die sich von der Natur durch die ihr entsprechende zweckdienliche Tätigkeit zum Zwecke hinzieht.

Wenden wir nun diese Ideen auf das eigentlich menschlich Gute als solches an, d. h. das sittlich Gute. Gott wollte mit dem Menschen einen bestimmten Zweck realisieren; ihn zu erreichen, hat er ihm diese Natur und die von ihr verlangte Tätigkeit und Ordnung zum bestimmten Zweck hin gegeben. In Gottes praktischer Erkenntnis ist deshalb das für den Menschen als Menschen in allgemeiner Bestimmung sittlich gut, was sich in Übereinstimmung

¹ S. theol. 1, q. 5, a. 6.

² Ebd. 2, 2, q. 21. a. 1.

befindet mit dem der Menschennatur, ihrer Tätigkeit und Ordnung entsprechenden Zwecke.

Was nun die Erkenntnis des sittlich Guten von seiten des Menschen betrifft, so wird allerdings die genauere Kenntnis der menschlichen Natur vorausgehen müssen; aus ihr leitet sich die allgemeine Kenntnis der menschlichen, naturgemäßen Tätigkeiten ab und aus dieser die Erkenntnis des Zieles, das dem Menschen und seiner Natur entspricht. Aber wie man aus dem ersten das zweite und dritte entwickelt, läßt sich nach Kenntnis des dritten auch jene des zweiten und ersten feststellen. Demnach müssen wir in tatsächlicher Bestimmung der Norm des sittlich Guten sagen: Sittlich gut ist dasjenige, was der menschlichen Natur als solcher oder der mit der menschlichen Natur gegebenen Ordnung und Tätigkeit oder dem Ziele des Menschen entspricht. Was dem ersten entspricht, tut es auch dem zweiten und dritten gegenüber. Die menschliche Eigennatur, den niederen Wesen gegenüber, ist aber die vernünftige, die Vernunft. In Konsequenz seiner vorher gezeichneten Ideen von Natur und Zweck kann deshalb der hl. Thomas¹ sagen: „In jenen Wesen, welche durch den freien Willen gelenkt werden, ist die nächste Regel die Vernunft, die höchste Regel ist das ewige Gesetz. So oft also die menschliche Tätigkeit zum Zwecke hingelerichtet ist gemäß der Ordnung der Vernunft und des ewigen Gesetzes, ist die Tätigkeit eine rechte und tugendhafte; so oft diese Regel verlassen wird, ist Sünde da.“ So glauben wir die verschiedenen Ansichten bezüglich der Norm des sittlich Guten, wie sie unter den katholischen Philosophen herrschen, sehr wohl sachgemäß vereinigen zu können. Es ist kein tatsächlicher Widerspruch unter ihnen, ein System ergänzt das andere, und so lassen sich auch Stellen des hl. Thomas, die von den Vertretern der drei Ansichten jeweils für ihre Theorie ins Feld geführt werden, sehr gut verstehen und vereinigen.

Aus diesen Bestimmungen über die Sittlichkeit und das Sittengesetz lassen sich unmittelbar einige wichtige Eigentümlichkeiten der ethischen Werte ableiten. Die ethischen Werte sind im Grunde vor allem religiöse Werte. Wir haben gesehen, wie der Mensch eigentlich nur durch den Willen Gottes rechtskräftig gebunden werden kann. Mit der Beobachtung des Sittengesetzes erfüllt deshalb der Mensch im Grunde den Willen Gottes, und deshalb ist letztlich

¹ S. theol. I, 2, q. 21, a. 1. Meyer I 158 ff. Kleutgen I 352 ff.

jede sittlich gute Handlung auch eine religiöse Tat, die sittlich schlechte eine religiöse Untat. Eine religionslose Moral ist eine widersinnige; sie verweist Gott aus der zentralen Stellung, die ihm im Sittengesetz als ewig aus sich berechtigten Gesetzgeber gebührt. Sie beraubt damit das Sittengesetz jeden hinlänglichen Grundes zur Verpflichtung und vermag überhaupt dem Menschen weder die rechten Ziele zu weisen noch ihm die nötige Kraft zu deren Erreichung zu bieten.

Aus denselben Gründen ist die autonome, irreligiöse Moral segenslos, und nicht bloß das, sondern positiv verderblich; sie betrügt den Menschen um die Wahrheit, beraubt ihn der Motive und Kraft zum sittlichen Handeln. Selbst Drews¹ muß gestehen: „Sittliche Handlungen im eigentlichen Sinne entspringen nur aus sittlicher Gesinnung, auf bestimmte Vorstellungen sittlicher Art, d. h. auf solche Vorstellungen, welche das sittliche Verhalten als oberste Pflicht erscheinen lassen. Der religiöse Mensch hat ein solches vorstellungsmäßiges Motiv für seine Handlungsweisen in seiner Gottes- und Weltanschauung, im religiösen Verhältnis, das es ihm als Pflicht erscheinen läßt, den eigenen egoistischen Willen dem höheren Willen der Gottheit unterzuordnen und sich objektiven Zwecken zu widmen. . . Wo aber ist das sittliche Motiv für den religionslosen Menschen, auch außerhalb eines religiösen Verhältnisses sich sittlich zu betätigen?“ Will man sich auf die Tatsache berufen, daß doch heute in Kreisen, die einer religiösen Erziehung abhold, Sittlichkeit sich finde, so gibt er mit Recht zur Antwort: „Was heute noch an echter Sittlichkeit existiert, das ist, sofern es nicht selbst auf religiöser Grundlage ruht, nur ein stehengebliebener Rest einer verloren gegangenen Sittlichkeit. . . . Unsere moderne Sittlichkeit schwebt mit hin in der Luft.“

Aber eben weil die ethischen Werte fundamental sich auch als religiöse charakterisieren, sind sie zweitens die erhabensten und bedeutungsvollsten für den Menschen. Gott allein ist gut. Alle Größe wird durch ihn; je mehr ein Wesen mit ihm verbunden, um so mehr nähert es sich der wahren Größe und um so mehr fließt diese auf selbes über. Mit Recht gilt das Wort: „Der Mensch ist nie größer, als wenn er betet.“ Von der treuen Erfüllung des Sittengesetzes ist sein inneres Glück abhängig; denn nur so nähert er sich jener Harmonie, auf die auch die Saiten seiner Seelenharfe

¹ Im „Hochland“, 5. Jahrg. I 612.

und seines Glückes gestimmt: Gott. Wahr ist Augustins Wort: „Mein Herz ist unruhig, bis es ruht in Gott.“

Mit der Befolgung des Sittengesetzes ist sodann zum großen Teil das irdische Glück gegeben. In wie viel Unglück stürzen Nichtbeachtung der Sittenregel, Haß, Unmäßigkeit, Unkeuschheit, Ungerechtigkeit usw. Endlich sagt jedem das eigene Empfinden, wie wahr der Apostel spricht: „Wisset ihr nicht, daß Ungerechte Gottes Reich nicht ererben werden? Täuschet euch nicht: weder Buhler noch Götzendiener, weder Ehebrecher noch Weichlinge, weder Mannbuhler noch Diebe, weder Habsüchtige noch Trunkenbolde, weder Lästerer noch auch Räuber werden Gottes Reich ererben.“¹ Es mag deshalb einer noch so reich an allen Kulturwerten, Wissenschaft, Kunst, Gewerbe sein: wenn er der ethischen Werte in seinem Leben entbehrt, so ist das alles von geringer Bedeutung für ihn. „Wenn ich in den Zungen der Menschen rede und der Engel, Liebe aber nicht habe, bin ich wie tönendes Erz geworden oder klingende Schelle. Und wenn ich Weissagung habe und kenne die Geheimnisse alle und jegliche Wissenschaft, und wenn ich allen Glauben habe, so daß ich Berge versetze, Liebe aber nicht habe — nichts bin ich.“²

Drittens sind die ethischen Werte, so weit sie vom Naturgesetz erfordert, unveränderliche! Sowenig die menschliche Natur als solche, wie jene der Dinge überhaupt, im wesentlichen veränderlich ist, ebensowenig können die ethischen Gesetze, welche sich aus der menschlichen Natur ergeben, sich im Laufe der Zeit verändern. Aus demselben Grunde sind die ethischen Werte viertens auch universelle, d. h. alle verbindend, welche diese Natur besitzen. Es ist eine Torheit, von Herrenmoral zu sprechen oder überhaupt von „jenseits von Gut und Böse“. So lange der Mensch Mensch ist, ist und bleibt er Gottes Werk, an ihn gewiesen in der Schaffung, Erhaltung und göttlichen Mitwirkung. Deshalb steht er allseits unter Gottes heiligem Willen, befindet sich je nach der Erfüllung des göttlichen Willens mitten in Gut und Böse. Auch die Großen und Könige auf den verschiedensten Gebieten entwinden sich dieser Herrschaft Gottes nicht, so lange sie nicht selber Götter oder sich vernichten können. Aber keines steht in ihrer Kraft. Deshalb sind alle, auch die Kunstgroßen, an Gottes heiliges Gesetz gewiesen; die ethischen Werte sind für alle die erstnotwendigen.

¹ 1 Kor 6, 9—10.

² 1 Kor 13, 1—2.

II. Die ästhetischen Werte.

Plato¹ entwickelt in seinem Dialog „Kratylus“ den Begriff des Guten; darauf läßt er Hermogenes an Sokrates die Frage stellen: „Was ist schön?“ „Das ist noch viel schwerer zu bestimmen“, antwortet Sokrates. In der Tat, gehen die Anschauungen bezüglich der Begriffe des Guten und speziell des sittlich Guten stark auseinander, so noch weit mehr jene über das Schöne. „Was aber Schönheit ist, das weiß ich nit“, soll Dürer gesagt haben². Solger nennt die Begriffsbestimmung des Schönen eine Sisyphusarbeit; Herder gilt dieser Begriff als ein schwerer und langsamer. Dazu kommt noch, daß es sich hier nicht bloß um die Schönheit und Häßlichkeit im allgemeinen handeln kann; notwendig müssen auch die ästhetischen Werte, insofern sie in der Kunst zur Geltung kommen, ins Auge gefaßt werden: ein Umstand, der, wie die Geschichte der Ästhetik zeigt, die Arbeit doppelt erschwert. Dessenungeachtet muß es sein und wagen wir, wir dürfen sagen, nach langen und tiefgehenden Studien an die Bestimmung dieser Werte hinzutreten.

Jeder Begriff muß entweder durch ihm vorangehende oder folgende erklärt werden. Die ersten haben keine früheren, müssen deshalb, wie schon der hl. Thomas betont, durch ihnen nachfolgende erläutert und bestimmt werden. Zu diesen ersten Begriffen rechnet Thomas³ die von Wahr und Gut; deshalb sagt er bezüglich derselben, alle, welche sie richtig bestimmen, bringen es dadurch zu stande, daß sie diese Werte in dem Bezug auf jene Kräfte darstellen, welche ihnen entsprechen, den Begriff des Wahren durch Darstellung seines Bezuges auf die Erkenntniskraft, den des Guten in seinem Verhältnis auf das Strebevermögen, also beide in psychologischer Entwicklung. Der Begriff des Schönen ist nun nicht bloß der erste und wichtigste unter allen ästhetischen, sondern einer der ersten und bedeutungsvollsten überhaupt. Aus diesem Grunde, vor allem aber deshalb, weil überhaupt das Schöne ohne Kenntnis der ihm entsprechenden Kräfte im Menschen nicht gründlich und fruchtbar erkannt werden kann, schlägt die Moderne, wie es übrigens die Antike und Mittelalterliche schon getan haben, in der Bestimmung der ästhetischen Werte mit Recht den psychologischen Weg ein. Wir folgen ihnen und bestimmen somit das Ästhetische im allgemeinen

¹ Kratylus 416 B.

² Münzer 17.

³ De verit. q. 21, a. 1.

wie speziell das Kunstästhetische von diesem subjektiven Standpunkt aus; hieraus können wir jeweilen seine objektiven Momente bestimmen.

1. Psychologie des Schönen.

Wie ersichtlich, kommen hier die ästhetischen Werte nur insoweit in Betracht, als sie vom Menschen als solchem empfunden werden. Es handelt sich nur um eine Ästhetik des Menschen, nicht die des Tieres, des Engels oder Gottes. Bei der Verschiedenheit der Anschauungen über die menschlichen Seelenkräfte werden wir erst auch unsere einschlägigen Ideen klar legen müssen; nur so dürfte das Verhältnis der ästhetischen Werte aus diesen Kräften gründlich und klar beleuchtet werden können. In einem kommen diesbezüglich alle Ästhetiker überein, darin nämlich, daß sich das Ästhetische so oder anders doch auf die wahrnehmenden Kräfte und das Gemüt beziehe; deshalb genügt es, diese letzteren beiden ins Auge zu fassen.

Als ästhetische Kräfte kommen in erster Linie die wahrnehmenden und erkennenden Kräfte in Betracht, mit einem Wort: die noetischen. Wie der Mensch ein geistig-sinnliches Wesen, so erfreut er sich einer doppelten Erkenntniskraft, einer geistigen und einer sinnlichen. Beide haben in einer und derselben Seelensubstanz ihren Ausgangspunkt; aber während die erstere, in sich selbst betrachtet, ohne Organ sich betätigt, ist letztere innerlich und wesentlich an ein solches gewiesen. Damit ist nicht gesagt, daß nicht auch die geistige Erkenntnis einer gleichzeitigen sinnlichen bedürfe. Vielmehr ist die geistige Erkenntnisveranlagung im Menschen derart, daß sie fürs erste nur von der sinnlichen ihren Stoff beziehen kann. Es gilt das alte Wort: Nichts ist im Geiste, was nicht vorher in seiner Art im Sinne gewesen. Der h. Bonaventura¹ vergleicht die fünf äußeren Sinne mit ebensoviel Toren, durch welche der Erkenntnisstoff in die geheimnisvollen Werkstätten der inneren Sinne eintritt. Aus diesem schöpft der Geist durch abstrahierende Tätigkeit sein Erkenntnisbild, die Idee, frei von allen individuellen zeitlichen und örtlichen Bestimmungen. Die sinnliche Erkenntnis hat ihren Zweck und krönenden Abschluß in der geistigen.

Sodann müssen wir gestehen, auch nachdem der Geist seinen Gedankenstoff aus dem Sinne bezogen, kann er diesen nicht allseitig voll und frei verarbeiten ohne gleichzeitige Mitarbeit des Sinnes.

¹ V 300, n. 5.

Der hl. Thomas¹ führt hierfür eine doppelte Tatsache an. Die erste besteht darin, daß sobald die Phantasie verwirrt ist, auch die geistige Erkenntniskraft nicht mehr korrekt arbeitet. Eigentlich ist niemand geisteskrank; aber durch Gehirnkrankheit wird der Geist gehindert, seine Kraft logisch richtig zu entwickeln. Zweitens weist der heilige Lehrer mit Recht auf die Tatsache hin, daß der Mensch spontan den Inhalt seiner geistigen Erkenntnis in ein Phantasiebild kleidet. Endlich ist es eine Erfahrung, die jeder an sich selber machen kann, daß wir nur schwer in einem geistigen Prozeß vorwärts schreiten können, für den wir keinen Unterstützungspunkt im Sinnlichen und dessen Erkenntnis finden. Deshalb sind metaphysische Studien einerseits so schwer und andererseits oft so unfruchtbar. Die sinnliche Erkenntnis ist der feste Boden der geistigen, und wo dieser schwindet, wandelt auch die geistige Gnosis nur kurze und fragliche Schritte. Das Geistige im Sinnlichen ist deshalb nach den meisten Philosophenschulen das dem Geiste hienieden entsprechende Objekt, und soll es deshalb zu einer Erkenntnis kommen, an der auch der Geist unmittelbar volle funktionelle Freude haben kann, so muß auch der Sinn entsprechend betätigt sein.

Fassen wir zweitens die Strebekräfte, das Gemüt und Gefühlsvermögen ins Auge. Es gibt in allen geschaffenen Wesen einen gewissen Trieb, einen inneren Drang auf das hin, wozu sie veranlagt und bestimmt sind. Es ist dies selbst in jenen Wesen der Fall, welche sich keiner, auch nicht einmal der sinnlichen Erkenntnis erfreuen, wie im Mineral- und Pflanzenreich. Die Schule nennt diesen Trieb den *appetitus naturalis*, ein natürliches Streben. So nennen z. B. Augustinus und Bonaventura das Schwergesetz der materiellen Dinge ihre Liebe. Dieser natürliche Trieb und Drang ist in jedem Glied, jedem Organ des Menschen; so drängt es das Auge zum Schauen, das Ohr zum Hören usw.² Wenn deshalb auch von einem Genuß in diesen Kräften nach erlangtem Gut im eigentlichen, wissenschaftlichen Sinne nicht die Rede sein kann, so schreibt ihnen doch alle Welt Genuß und Freude zu. So spricht der hl. Augustinus³ von einer Freude der Augen und der geistigen Sehkraft des Menschen. Auch Thomas schreibt oft und oft diesem natürlichen Trieb eines

¹ S. theol. 1, q. 84, a. 7; 1, q. 88, a. 1; 2, 2, q. 180, a. 5 ad 2; vgl. ferner *Liberatore* 249; *Boedder* 72 ff.

² S. Thom. a. a. O. 1, 2, q. 26, a. 1 ad 3; 1, q. 78, a. 1 ad 3.

³ *De civit. Dei* 22, 24, n. 4 (*Migne*, P. l. XLI 790).

Dinges seinem Objekt gegenüber nach Erreichung desselben Genuß zu¹. Dasselbe tut der hl. Bonaventura². Der scharfsinnige Denker von Stagira erlaubt sich sogar in einer eigentlichen Begriffsbestimmung des Genusses diese figürliche Redeweise; bestimmt er³ ihn doch unmittelbar als die ungehinderte naturgemäße Tätigkeit eines Vermögens. Derselben Redeweise bedienen sich u. a. auch Toletus, Franz von Sales, Taparelli, Vallet⁴.

Von diesem uneigentlichen Streben und Lieben ist wohl zu unterscheiden jenes, wozu dem erkennenden Wesen eine eigene, spezielle Kraft gegeben ist, die sog. Strebekraft, *appetitus animalis*⁵. Je nach dem Gegenstand, welcher durch die Erkenntnis der Strebekraft vorgelegt wird, strebt oder flieht sie; freut sich oder trauert. Fühlt sie sich im Besitz des von ihr erstrebten Objektes, braucht sie nicht weiter zu streben und ruht deshalb. Diese Ruhe eines eigentlichen Strebevermögens nach erlangtem Gute und in ihm nennt man Genuß im eigentlichen Sinne des Wortes⁶. Der Mensch besitzt wie ein doppeltes Erkennen, so auch ein doppeltes Streben, und deshalb auch ein doppeltes Genießen: ein sinnliches und geistiges⁷.

Unter Gefühl versteht man in erster Linie eine Verhaltensart des niedern Strebevermögens, also sinnliche Freude und Trauer; im abgeleiteten Sinne spricht man auch von Gefühlen der höheren Strebekraft, geistigen Affekten. Im Grunde ist das auch die Ansicht der modernen Psychologie. Sie versteht unter Gefühl, abstrakt genommen, „die Eigenschaft des Subjektes, durch den Inhalt seiner Wahrnehmungen und Vorstellungen irgendwie (z. B. angenehm oder angemessen) berührt zu werden, die in der Regel dem Vorstellen und Wollen als drittes Grundvermögen der Seele an die Seite gestellt wird. Im konkreten Sinne ist Gefühl jeder derartige Zustand, wie Behagen, Mißbehagen, Freude, Spannung“⁸ etc.

Was das Verhältnis der beiden Strebekräfte im Menschen betrifft, so sind sie naturnotwendig, wie die beiden Erkenntnisvermögen, von großem Einfluß aufeinander. Haben sie doch ihren gemeinschaftlichen ontologischen Grund in einer und derselben Seelensubstanz, und es ist deshalb fast unmöglich, daß nicht die Akte der

¹ S. Thom., S. theol. 1, q. 5, a. 4 ad 1; 1, 2, q. 41, a. 3; q. 35, a. 2 7; q. 41, a. 3. ² II 480.

³ Ethic. Nik. 7, 13, 1153, a. 14.

⁴ Jungmann, Ästhetik I 319.

⁵ S. Thom., S. theol. 1, q. 78, a. 1 ad 3.

⁶ Ebd. 1, 2, q. 11, a. 1 ad 3; q. 34, a. 1; q. 43, a. 1.

⁷ S. Thom., S. c. Gent. 1, c. 72.

⁸ Meyer im Konv.-Lex. VII 453.

einen ihren Mit- und Nachklang in der andern finden. Keine zwei Saiten eines Instrumentes sind so natürlich und lebensvoll miteinander verbunden wie höhere und niedere Strebekraft, geistiges und sinnliches Fühlen. Spielen sie beide einem Objekt gegenüber mit, so haben wir es mit einer Gemütsbewegung zu tun. Denn das Gemüt ist nichts anderes als das geeinte geistige und sinnliche Strebevermögen im Menschen, insofern es einem und demselben Objekt gegenüber sich betätigt. Es ist uns unmöglich, neben den beiden Strebekräften noch mit Herbart ein eigenes Gefühlsvermögen, also statt der Dychotomie der Kräfte eine Trichotomie zu setzen. Naturnotwendig muß sich Freude und Trauer eben in jener Kraft abspielen, die strebt und liebt. Schon das sind ja Gefühle, Affekte; für eine dritte Kraft auf diesem Gebiete bleibt keine Arbeit mehr¹. Auch die Physiologie bezeugt dies wenigstens indirekt. „Ein besonderes Organ für die Erzeugung der Gefühle hat sich bisher in keiner Weise nachweisen lassen.“² Wenn aber kein besonderes Organ, so auch keine besondere Kraft.

Wie nun bereits hervorgehoben, bezieht die Ästhetik von der Schule Sokrates' an bis auf die Moderne das Ästhetische auf Erkenntnis und Gefühl. Der Unterschied in der Auffassung ist nur folgender. Die einen Ästhetiker sehen das formale Element des Schönen, d. h. sein eigenes Wesen, den ihm eigentümlichen Charakter ausschließlich in seinem Bezug auf die wahrnehmenden und erkennenden Kräfte; in dem auf das Strebe- oder Gefühlsvermögen nur eine notwendige Wirkung desselben. Eine zweite Klasse ist gerade der gegenteiligen Ansicht; die dritte endlich bezieht sie gleich formal und wesentlich auf beide Kräfte-richtungen. Theologisch Gebildete erkennen hierin leicht ein Gegenstück zur Bestimmung vom Wesen der Glückseligkeit: wir haben hier wie dort wesentlich dieselbe Differenzierung der Anschauungen. Wir glauben uns der ersten Klasse anschließen zu sollen und sprechen zuerst über das Schöne und die Anschauung oder präziser über das Noetische als Formalcharakter des Ästhetischen, ohne ihm indes, wie noch ersichtlich, eigentlichen begrifflichen Charakter zueignen zu wollen.

Man weiß, wie Jungmann³ eine gegenteilige These aufgestellt und die Schönheit in formaler Hinsicht ausschließlich auf das Strebe-

¹ Jungmann, Das Gemüt 71.

² Hagemann 134.

³ Ästhetik I 147 ff. Eine Verteidigung seiner Anschauung bietet auch Donat S. J., Zur Frage über den Begriff des Schönen, im Philos. Jahrb. XIII, Hft 3 ff.

vermögen bezogen hat. Tolstoj¹ schreibt auch dem ganzen Altertum letztere Ansicht zu: „Die Schönheitsdefinition des Altertums (Plato, Sokrates, Aristoteles) führe ich nicht an, weil die antiken Denker den Unterschied zwischen ‚Schön‘ und ‚Gut‘ nicht kannten, der die Grundlage und den Zweck der Ästhetik unserer Tage ausmacht. Passen wir den Schönheitsbegriff des Altertums unserem Schönheitsbegriff, wie das gewöhnlich in den Büchern über Ästhetik geschieht, an, so verleihen wir den Worten der antiken Denker einen Sinn, den sie nicht hatten.“ M. de Wulf² meint, so sehr die alten Schulen anderweitig auseinandergeschieden, haben sie doch zwölf Jahrhunderte lang die absolute Identität von Schön und Gut zugelassen. Erst Thomas hätte hierin Bahn gebrochen. Aber so sehr die Ansicht von dem ausschließlichen Formalbezug des Ästhetischen auf das Strebe- und Gefühlsvermögen der Natur der Sache widerspricht, wie wir sehen werden, so sehr scheint uns auch die Behauptung der beiden letztgenannten Ästhetiker gegen die Tatsachen zu verstoßen. Wir sehen gerade in der Übereinstimmung der gesamten Vergangenheit mit der Moderne ein Kennzeichen der Richtigkeit vom Formalbezug des Schönen auf die wahrnehmenden und erkennenden Kräfte. Es bildet auch diese Lehre ein Stück aus der „*philosophia perennis*“ und gründet deshalb auf Wahrheit.

Prüfen wir bezüglich der alten Ästhetik ihre beiden Hauptvertreter Plato und Aristoteles. Plato³ definiert das Schöne als dasjenige, das dem Auge und Ohr süß, das gerade im Hören und Schauen, wegen des Hörens und Schauens angenehm ist. Damit bezeichnet er einmal mit dem Mittelalter und der Moderne Aug und Ohr als die vorherrschenden ästhetischen Sinne und damit zweitens die Erkenntniskräfte als die eigentlich formalen, speziellen fürs Ästhetische. Denn gerade weil etwas ihretwegen süß ist, ist es nach Plato auch schön. Konsequent lehrt er⁴, daß das Schöne allein das Geschick habe, das Lichtvollste zu sein; warum gerade deshalb auch das

¹ Was ist Kunst? 34.

² *Études historiques sur l'esthétique de S. Thomas* 41. In einem neueren Aufsätze über die Geschichte der Ästhetik gibt er zu, daß Aristoteles einen Unterschied zwischen Schönheit und Güte festgestellt: es sei dies aber nur ein äußerlicher. Wir meinen: nicht. Es müßte denn der Unterschied zwischen der Formal- und Zweckursache nur ein nebensächlicher und nicht wesentlicher sein. Vgl. *Revue Néo-Scholastique* n. 62, p. 240.

³ *Hippias M.* 298 B 299 C 302 B C E 303 D.

⁴ *Phaedrus* 250 D.

Geliebteste, werden wir sehen. Denselben Gedanken entwickelt Plato des weiteren im „Gastmahl“¹. Im „Timäus“² zeigt er ausführlich, warum zum Wesen der Schönheit Maß und Proportion nötig sind, also eigentlich Korrelativa für die sinnliche und geistige Erkenntnis-kraft. Weil die Vernunft als das Prinzip der Namensbeilegung τὸ καλοῦν heiße, nenne man auch dasjenige, was mit der Vernunft übereinstimme, καλόν, schön³. Daraus geht klar hervor, daß in platonischer Anschauung das Schöne so recht von und für die Vernunft, also ein eigentliches Objekt der erkennenden Kraft ist. Deshalb gilt in der Schule Platos das Schöne als der Glanz des Wahren⁴.

Dionysius, dem Pseudo-Areopagiten, einem Interpreten des Neuplatonikers Proklus, gilt die Schönheit als Proportion und Glanz⁵. Wenn Plato und seine Schule dennoch oft das Gute und Schöne identifizieren, so geschieht das mehr im Sinne einer materiellen, nicht formalen Identität. Thomas und Bonaventura heben dies gerade bezüglich des eben genannten Dionysius des öfteren hervor. Selbst Zeller⁶ sieht sich zur Bemerkung veranlaßt: „Während die herrschende Auffassung mehr das Gute aufs Schöne zurückführt, wird von ihm, nach sokratischem Vorgang, wenn auch ideeller, das Schöne auf das Gute zurückgeführt. Nur eine schwache Andeutung ihres Unterschiedes findet sich in der Bemerkung, daß die Schönheit deshalb einen so eigentümlichen, überwältigenden Eindruck hervorbringe, weil sie schon in der himmlischen Welt vor allen Ideen hervorgeleuchtet habe und auch in der jetzigen Welt im Unterschied von Einsicht und Tugend sich dem Auge in hellem Glanze offenbare.“ Also doch ein Unterschied zwischen Gut und Schön, darin bestehend, daß letzteres eben sich durch Licht und Glanz vor dem gewöhnlichen Guten auszeichnet und damit ein Gutes für Auge und Geist ist. Allerdings nennt Plato⁷ auch das Nützliche bisweilen schön; aber sein eigentlicher Schönheitsbegriff gilt, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, denjenigen Dingen, welche ein gewisses „Wonne-

¹ 210 B—211 D. ² Nr 56 ff.

³ Plato, Kratylus 416 B—D.

⁴ Pesch, Inst. log. II 2, n. 1414. De Wulf, Études etc. 12 ff.

⁵ Migne, P. g. III 701. Über die sog. Dionysiusfrage vgl. G. v. Hertling 83; besonders J. B. Fritz, Der gegenwärtige Stand der Pseudo-Dionysiusfrage, in der Beilage zur Augsburger Postzeitung 1902, Nr 51 und 52; Pastor bonus, 17. Jahrg., 3. Hft.

⁶ II 1, 609. ⁷ Georgias 474 D—475 B. Vgl. Krug 18.

gefühl in uns zurücklassen“, den Beschauer beim Beschauen mit Freude erfüllen.

Gehen wir zur Prüfung der aristotelischen Auffassung des Schönen über. Aristoteles soll einst gefragt worden sein, warum man gerne mit schönen Menschen verkehre. Er gab zur Antwort, so könne nur ein Blinder fragen¹. Begreiflich, denn auch nach dem großen Denker von Stagira ist es gerade das Auge, dem die Schönheit süß; auch Aristoteles bezieht das Ästhetische in formaler Bestimmung auf die Erkenntniskraft. Allerdings kennt auch er die Kalagathie, die Lehre vom Schönguten seines Lehrers Plato, d. h. faßt das Gute und Schöne materiell, in ihrem Träger betrachtet, identisch; die schöne Sache ist ihm zugleich auch gut. Dessenungeachtet hält Aristoteles das Schöne und das Gute begrifflich klar auseinander. Was fürs erste die moralische Güte betrifft, so lehrt er ausdrücklich, daß das Reich der Schönheit nicht mit dem der moralischen Güte abgeschlossen, und deshalb die Schönheit als solche nicht identisch mit dem moralisch Guten sei. Denn letztere, sagt Aristoteles², finde sich nur in Handlungen, die Schönheit hingegen auch in unbewegten Dingen, z. B. in mathematischen Figuren. Zweitens verlegt Aristoteles³ die Schönheit formal in Ordnung, Symmetrie und richtige Größe. Deshalb auch den Fall gesetzt, er würde die Schönheit auf die Güte zurückführen, so hebt er sie damit doch als eine besondere Art der Güte hervor, nämlich als eine Güte für die erkennende Kraft; denn Ordnung und Symmetrie sind, abgesehen von der in ihnen enthaltenen Güte aller Dinge, Spezialgüter des Verstandes.

Drittens ist jedem, der irgendwie in der aristotelischen Philosophie bewandert, bekannt, daß Aristoteles begrifflich genau die Zweckursache und die Formalursache voneinander ausscheidet. Die erstere realisiert den Begriff des Guten und bezieht sich auf das Strebevermögen, letztere formal den des Wahren und steht deshalb in formalem Bezug zur Erkenntnis. Nun aber identifiziert Aristoteles die Schönheit eines Dinges mit der Formalursache; weit entfernt, daß er sie deshalb formal auf das Strebevermögen bezieht, hat sie in seiner Anschauung viel mehr formalen Bezug auf die Erkenntnis. Allerdings sind nach Aristoteles Form und Schönheit auch Zweck,

¹ Diog. Laert., Vit. Arist., ed. Bipont 18. Jungmann, Ästhetik I 332, n. 39.

² Metaph. 12, 3, 1078, a. 31.

³ Ebd. a. 36; Poet. 7, 1450, b. 36.

nämlich des Werdens der Dinge. Aber diese Sprechweise ist nicht bloß nicht gegen obige Auffassung, bestätigt selbe vielmehr. Damit eben Formalursache und Schönheit als Gutes aufgefaßt werden können, müssen sie erst den Begriff der Zweckursache annehmen; aber dieser Begriff ist doch von dem der Formalursache und demnach auch von dem der Schönheit, in sich betrachtet, wesentlich verschieden¹.

Damit dürfte hinlänglich dargetan sein, daß sowohl Plato als Aristoteles das Schöne und Gute als formal verschiedene Begriffe aufgefaßt, das erste auf die Erkenntnis, das zweite auf das Begehungsvermögen bezogen haben. Selbst Tolstoj² muß gestehen, trotz seines obigen allgemeinen Verdiktes, in das er auch Plato und Aristoteles einbezog: „Nur ihre (der Griechen) großen Denker: Sokrates, Plato und Aristoteles fühlten, daß die Schönheit nicht immer mit der Güte übereinstimmte.“ Was uns aber mehr wert als dieses Bekenntnis, ist die Ansicht des berühmten Kunsthistorikers Schasler³, wonach Plato und Aristoteles das Schöne klar von dem Guten im allgemeinen unterscheiden. Wie aber das Schöne auch als Gutes aufgefaßt werden kann, werden wir später sehen.

Gehen wir zur Kenntnisnahme der Kirchenväter in unserer Lehre über. Ihre pastorale Aufgabe brachte es mit sich, vor allem dem sittlich Guten ihre Aufmerksamkeit zuzulenken. Sie nennen es allerdings ein Schönes, und zwar in ausgezeichnetem Sinne; aber legen ihm diesen Namen bei, nicht als ob sie Schön und Gut überhaupt identifizierten, sondern deshalb, weil das sittlich Gute Merkmale in sich schließt, welche für die geistige Erkenntniskraft einen besondern Reiz bieten. Nach Klemens von Alexandrien erfreut die Schönheit unser Auge wie die Blume, indem sie geschaut wird. „Wir freuen uns am Anblick des Schönen.“⁴ Nach Gregor von Nyssa⁵ reizt die Schönheit alle Beschauer hin.

Was insbesondere die ästhetischen Anschauungen des hl. Augustinus⁶ betrifft, so bedauern wir mit ihm und mehr als er den Verlust seiner Schrift „Über das Angemessene und Schöne“. Indes ist es sicher, daß Augustin Angemessenheit und Schönheit begrifflich

¹ Aristot., Metaph. 1, 3, 983, a. 30; Phys. 2, 3, 194, b. 32; 195, a. 24; 2, 7, 198, 7, a. 22; 8, 2, 252, b. 10.

² Gegen die moderne Kunst 16.

³ Kritische Geschichte der Ästhetik 78 ff 122 ff.

⁴ Migne, P. g. VIII 479. ⁵ Ebd. XLIV 402.

⁶ Confess. 4, 13 (Migne, P. 1. XXXII 701).

klar auseinanderhält. Das Schöne ist ihm dasjenige, das seiner selbst wegen gelobt wird; das Angemessene hingegen wird nach einem andern beurteilt¹. Zudem sieht Augustinus² das Schöne in der reichgegliederten Harmonie oder wieder „in der Harmonie der Teile, durchstrahlt von lieblichem Glanz“. „Kennten wir die Harmonie der inneren Teile des menschlichen Körpers, so würde uns die Schönheit der Vernunft, die geistige Schönheit, so erfreuen, daß sie einer sichtbaren Form vorgezogen würde.“³ „Schön sind alle Dinge, welche den Augen gefallen.“⁴

Für die Identität des Guten mit dem Schönen wird gerne Dionysius, der Pseudo-Areopagite⁵, zitiert; indes mit Unrecht. Der hl. Thomas⁶ kommt wenigstens dreimal auf diesen Einwand zu sprechen, aber immer erklärt er ihn im Sinne eines formalen, begrifflichen Unterschiedes von Gut und Schön. Wenn möglich noch klarer und sicherer geht in dieser Erklärung des Pseudo-Areopagiten der hl. Bonaventura⁷ vor. Die beiden Lehrer und mit ihnen das ganze Mittelalter haben sich nun allerdings dank der damals wenig entwickelten Kritik auf historischem Gebiet im Verfasser besagter Schrift geirrt; indes können wir uns unmöglich denken, daß den beiden so klaren Geistern zugleich der wahre Sinn jener Stelle entgangen sei. Der betreffende Dionysius war aber ein Schüler des Neuplatonikers Proklus. Wir sehen hierin wieder einen Beleg für die Richtigkeit unserer Auffassung von Platos und seiner Schule Ansicht über das Schöne⁸. Auch M. de Wulf dürfte sich deshalb mit seiner These, daß vor Thomas niemand Gut und Schön ausgeschieden, geirrt haben.

Und nun die Scholastik und ihre Hauptvertreter. Fürs erste Albert der Große. Derselbe lehrt uns ausdrücklich, daß das Gute und Schöne bezüglich ihrer Supposita, d. h. in den Dingen, in denen sie vorkommen, identisch, aber — und auf das kommt es einzig an — in Bezug auf den Begriff verschieden seien. „Gut wird etwas ge-

¹ S. August., Epist. class. 3: Ep. 138 C. T., n. 5 (Migne, P. I. XXXIII) und Conf. 4, 14.

² S. August., De Musica 6, 13 u. 38 (Migne, P. I. XXXII 1183 ff).

³ S. August., De civ. Dei 22, c. 24, n. 4.

⁴ S. August., En. 2 in Ps 32 (Migne, P. I. XXXVI 282).

⁵ Idem est pulchrum atque bonum, quoniam omnia secundum omnem causam pulchrum et bonum appetunt; et nihil est in rerum natura, quin pulchrum et bonum participet. De div. nom. c. 4, § 7.

⁶ S. theol. I, q. 5, a. 4 ad 1; 1. 2. q. 27, a. 1 ad 3; 1 Sent. dist. 31, q. 2 a. 1 ad 4.

⁷ I, 544.

⁸ Vgl. oben S. 20 f.

nannt in Bezug auf die Zweckursache, schön in Hinsicht auf die Formalursache.“¹ Wir haben also hier die gleiche Ausscheidung, wie sie schon Aristoteles getroffen.

Was nun den hl. Thomas betrifft, so liegt uns bei der Bedeutung des Heiligen für die Philosophie alles daran, seiner Lehre über die ästhetischen Werte recht klar zu werden. Fürs erste scheidet Thomas das Schöne scharf aus dem Begriffskreis des Guten als solchen aus. Des öfteren spricht er den Gedanken aus, daß Schön und Gut wohl materiell, d. h. in ihrem Träger, identisch, begrifflich aber verschieden seien². Beide, sagt Thomas unter anderem, sind in ihrem Subjekt zwar identisch, weil sie auf derselben Sache beruhen, nämlich auf der Form; aber in ihrem Begriff sind sie verschieden. Fragen wir zweitens: Worin besteht nach Thomas diese begriffliche Verschiedenheit zwischen Gut und Schön? Fürs erste darin, daß die Schönheit in erster und formaler Bestimmung ihre Formalkraft nicht im Strebevermögen besitzt. Gerade in den Stellen, in denen der heilige Lehrer ausdrücklich das Gute dem Schönen als etwas von diesem Verschiedenes gegenüberstellt, wo es sich also um eigentliche Enthüllung seiner Auffassung der beiden Begriffe handelt, lehrt er³, daß es dem Guten im Gegensatz zum Schönen eigen sei, sich auf den Willen zu beziehen. Also kann das Schöne nicht auch im Strebevermögen seine Formalkraft besitzen.

Der hl. Thomas⁴ lehrt übrigens auch ausdrücklich: „Es muß gesagt werden, daß die Schönheit nicht auch den Begriff des Erstrebenswerten hat, außer insofern sie als Gutes betrachtet wird; aber so ist auch das Wahre ein Erstrebenswertes.“ Thomas stellt hier das Schöne in seiner formalen Begriffsauffassung, was den Charakter des Erstrebenswerten betrifft, auf eine und dieselbe Linie mit dem Wahren. Nun aber ist es niemand mehr als wieder der Aquinate, welcher immer und immer wieder das Wahre dem Intellekt als seiner Formalkraft und als dessen formale Güte zuschreibt; folglich hat in thomistischer Auffassung das Schöne seine Formalkraft im Erkenntnisvermögen und ist nur in Kraft dieser Fähigkeit auch ein Gutes⁵.

¹ B. Alb. Magnus XXXII ad 2. P. S. theol. tract. 11, q. 62, membr. 1, 597.

² Vgl. oben S. 24 A. 6.

³ S. theol. 1, q. 5, a. 4 ad 1; 1, 2, q. 27, a. 1 ad 3.

⁴ 1 Sent. dist. 31, q. 2, a. 1 ad 4.

⁵ S. theol. 1, q. 16, a. 1—3; 1, q. 59, a. 2 ad 2; q. 79, a. 11 ad 2; q. 80, a. 1 ad 2; q. 87, a. 4 ad 2.

Dieser zweite Gedanke, daß das Schöne sich formal im Gegensatz zum Guten auf das Erkenntnisvermögen beziehe, wird des öfteren vom hl. Thomas klar ausgesprochen: „Das Schöne bezieht sich auf die Erkenntniskraft.“¹ „Das Schöne fügt zum Guten noch eine gewisse Beziehung zum Erkenntnisvermögen hinzu . . . , deshalb beziehen sich auch vor allem gerade jene Sinne auf das Schöne, welche am meisten erkennende sind, nämlich der Gesichts- und Gehörssinn, insofern sie im Dienste der Vernunft stehen.“²

Sodann bestimmt Thomas³ die Elemente des Schönen aus den Eigentümlichkeiten der erkennenden Kraft; also muß sie das eigentümliche Formalvermögen des Schönen sein. Daß dem so ist, geht für theologisch gebildete Leser auch daraus hervor, daß er dem Sohne im Schoße der heiligsten Dreifaltigkeit Wahrheit, Weisheit und Schönheit zueignet. Die ersten beiden beziehen sich aber formal auf die Erkenntnis, also muß auch die Schönheit in derselben Linie liegen⁴. Thomas stellt sich ferner die Frage, ob im beschaulichen Leben als solchem die Schönheit sich finde. Er bejaht sie und zwar aus dem Grunde, weil zur Schönheit Klarheit und Proportion gehören; nun aber befinden sich nach ihm diese beiden ursprünglich in der Vernunft; denn bei ihr wohnt das Klarheit verbreitende Licht und ihre Aufgabe ist es, das gebührende Verhältnis in andern zu gestalten. Naturnotwendig findet sich im beschaulichen Leben von selbst und wesentlich die Schönheit⁵. Gewiß wieder ein klares Zeichen von dem Formalbezug des Schönen auf die Erkenntnis.

Der heilige Lehrer setzt sogar den Bezug des Schönen auf die Erkenntnis als bekannt voraus und schließt aus ihm, daß das Schöne, im eigentlichen Sinne genommen, zum Begriff der Formalursache gehöre, während dem Guten, das allerdings auch auf die Form sich beziehe, dies doch nur in dem Sinne eigne, als letztere den Begriff des Zweckes verwirkliche⁶. Wir machen wieder auf die analoge Entwicklung bei Aristoteles aufmerksam⁷.

¹ Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent; unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est; et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, assimilatio autem respicit formam; pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis. S. theol. 1, q. 5, a. 4 ad 1.

² Ebd. 1, 2, q. 27, a. 1 ad 3.

³ Ebd. 1, q. 5, a. 4 ad 1.

⁴ Ebd. 1, q. 39, a. 8.

⁵ Ebd. 2, 2, q. 180, a. 2 ad 3.

⁶ Ebd. 1, q. 5, a. 4 ad 1.

⁷ Vgl. oben S. 22 23 A. 1.

Ferner stellt Thomas den Satz auf, das Gute als solches repräsentiere den Begriff der Zweckursache. Demgegenüber macht er sich einen Einwand aus Dionysius. Dieser hat das Wort: „Das Gute wird wie das Schöne gelobt.“ Das Schöne aber, sagt der hl. Thomas¹, repräsentiert den Begriff der Formalursache, also auch das Gute. Einmal geht schon aus der Stellung dieses Einwandes hervor, daß nach Thomas Gut und Schön unter anderem dadurch voneinander verschieden sind, daß sie eben die Idee verschiedener Ursachen darstellen: das Gute die des Zweckes, das Schöne die der Wesensform. Wie geht nun Thomas im Beweis dieser seiner Anschauung vor? Fürs erste gibt er, wie oben gesehen, die materielle Identität zwischen Gut und Schön zu. Beide gründen auf der Form, diese materiell, d. h. als Träger, Inhaber von Gut oder Schön betrachtet. Sodann geht er zum Zweck seines Beweises von etwas Allbekanntem und Zugegebenem aus, nämlich davon, daß während das Gute auf das Strebevermögen sich beziehe, das Schöne den Formalbezug auf die Erkenntnis habe. Die Erkenntnis vollziehe sich nun durch eine Assimilation, eine Verähnlichung; diese aber beziehe sich auf die Form und deshalb gehöre die Schönheit zum Begriff der Formalursache als solcher. Klarer hätte Thomas den begrifflichen Unterschied von Gut und Schön und des letzteren Bezug auf die Erkenntniskraft nicht darstellen können.

Wir können hier einen Rückschluß machen auf die aristotelische Anschauung in dieser Frage. Die thomistische Lehre von den Ursachen der Dinge deckt sich anerkanntermaßen mit der aristotelischen. Infolgedessen identifiziert auch Aristoteles die Schönheit mit der Formalursache als Objekt der Erkenntnis und die Güte mit jener des Zweckes. Ebenso stimmt die thomistische Erkenntnislehre im Wesentlichen mit der aristotelischen überein, also muß auch Aristoteles aus dem Grunde dem Schönen den Charakter der Formalursache zuschreiben, weil es sich formal auf die Erkenntniskraft bezieht, während das Gute das ist, wonach alle streben.

Aber, könnte man sagen, Thomas² bringt auch das Gute in Bezug auf das Erkenntnisvermögen. Gewiß, und zwar in zweifacher Beziehung. Doch gerade aus der Auseinandersetzung dieses Bezuges leuchtet wieder klar das Noetische als Formalcharakter des Schönen in thomistischer Auffassung hervor. Faßt man erstens das Gute als das Objekt einer eigentlichen Strebekraft auf, so hat die Er-

¹ S. theol. 1, q. 5, a. 4 ad 1.

² Ebd. 1, 2, q. 27, a. 2.

kenntnis für diese Strebekraft vermittelnde Bedeutung. Der Wille und jedes eigentliche Strebevermögen ist eine blinde Kraft, und deshalb muß das betreffende Gut als solches von einer andern Kraft vorgelegt werden; das geschieht eben durch die Erkenntniskraft. Deshalb, sagt Thomas¹ konsequent, verlangt die Liebe irgend eine Erkenntnis des geliebten Gutes.

Zweitens aber kann das Gute auch als Gegenstand eines sog. natürlichen Triebes aufgefaßt werden. Wie früher gehört, ist auch im Erkenntnisvermögen selbst ein solcher; er bezieht sich auf die der Kraft entsprechende Betätigung und das hierzu notwendige Objekt. Wir können deshalb auch dem Erkenntnisvermögen gegenüber in diesem mehr metaphorischen Sinne wie von einem Genuß so auch von einem Guten reden. Ist nun die Erkenntniskraft im Besitz ihres Gutes, was eben nur im Erkenntnisakt, in lebensvoller Vereinigung mit dem Gute ihrer Kraft geschehen kann, so ist dieser Erkenntnisakt selbst ein Gut für die eigentliche Strebekraft, d. h., wenn es sich um einen befriedigenden Akt der sinnlichen Erkenntnis handelt, ein solches für das sinnliche Streben; wenn um einen entsprechenden der höheren Erkenntnis, des Willens, und wenn um beide zugleich, so des Gemütes im eigentlichen Sinne des Wortes.

Naturnotwendig muß aber der den natürlichen Trieb einer Kraft und deshalb auch den der Erkenntniskraft befriedigende Akt wieder durch die Erkenntnis dem eigentlichen Strebevermögen als ihm entsprechendes und erreichtes Gut vorgelegt werden. Der hl. Thomas² sagt mit Recht: „Die Erkenntnis ist die Ursache der Liebe auf dieselbe Weise wie das Gute, das nicht geliebt werden kann, außer wenn es erkannt ist.“ So kann das Gute in ein zweifaches Verhältnis zur Erkenntniskraft treten: entweder bloß in ein einfach vermittelndes, wenn etwas direkt und unmittelbar, als Gut eines eigentlichen Strebevermögens aufgefaßt wird, wie es z. B. bezüglich eines direkten, ehrbaren Gutes für den Willen der Fall ist, oder in ein doppeltes, wie es bei Gegenständen der Fall ist, die für die erkennende Kraft selbst ein Gut sind, nämlich fürs erste in ein wesentliches und formales Verhältnis und ein vermittelndes oder transitorisches.

Handelt es sich um ein Gut erster Art, dem in erster Linie und einfachhin dieser Name zukommt, so wird natürlich die Strebekraft, sobald ihr durch die Erkenntnis der Besitz desselben versichert ist,

¹ S. theol. 1, 2, q. 27, a. 2.

² Ebd.

in dem Besitze dieses Objektes, an dem Objekt selbst zu Ruhe und Genuß kommen. Ist es aber ein Gut zweiter Art, das formal bloß für eine Spezialkraft ein Gut ist, so wird der Wille, der das Wohl der einzelnen Kräfte will, an und für sich und in formaler Auffassung dieses Objektes als Formalobjekt dieser Kraft nicht im Objekte selbst seine Ruhe finden, sondern in dem Akte jener Kraft, die durch das Objekt in einer ihrem natürlichen Trieb entsprechenden Weise betätigt worden ist. Der Akt ist es unmittelbar, in welchem der Wille als dem ihm entsprechenden Objekte ruht, und nicht, wenigstens nicht direkt, das Objekt der tätigen Kraft.

Ein solches Objekt nun für die Strebekraft ist in thomistischer Anschauung das Schöne: „Dem Guten als solchem entspricht es, daß in ihm das Strebevermögen zur Ruhe kommt. Aber zum Wesen des Schönen gehört es, daß bei seinem Anblick oder dessen Erkenntnis das Strebevermögen beruhigt wird. Deshalb wird auch gut dasjenige genannt, was einfachhin dem Strebevermögen Freude bereitet, schön aber jenes, bezüglich dessen seine Wahrnehmung selbst als solche gefällt.“¹ Damit dürfte es außer jedem vernünftigen Zweifel stehen, daß Thomas erstens das Schöne in formaler Auffassung nicht als einfachhin Gutes betrachtet und zweitens dasselbe formal auf die Erkenntniskraft bezieht.

Ebenso klar und entschieden geht hierin der hl. Bonaventura vor. In negativer Bestimmung entzieht er es, wie Thomas, dem Formalkreis der Willensobjekte. Begrifflich, sagt auch Bonaventura², sind Gut und Schön voneinander verschieden, deshalb kann auch eines ohne das andere einem Subjekte zugeeignet werden. In positiver Bestimmung bezieht er das Schöne auf das Erkenntnisvermögen. Wenn es auch sachlich, d. h. in seinem Träger, jeweilen identisch mit dem Guten ist, so unterscheidet es sich eben als solches von ihm in seinem Bezug auf die Erkenntnis³. Konsequent ist es auch nach Bonaventura die erkennende Kraft, die sich am Schönen erfreut. „Es freut sich aber jeder Sinn in der Proportion; bezieht sich diese auf die Wesensform, so wird sie *speciositas*, Schönheit genannt.“⁴ Also im Wesen die ganz gleiche Entwicklung und Auffassung des Schönheitsbegriffs wie bei Thomas.

Ferner ist die Schönheit nach Bonaventura wie nach Augustinus und Thomas Harmonie in der Vielheit, eine vernünftige Anordnung der Teile, verbunden mit Farbenglanz, also formal Objekt der

¹ Ebd. a. 1 ad 1.² I 549.³ Ebd. IV 497.⁴ Ebd. V 300.

erkennenden Kraft¹. Sodann eignet der seraphische Lehrer mit Thomas die Schönheit im Schoße der heiligsten Dreifaltigkeit dem ewigen Worte zu. Er nennt es *formositas, splendor pulcherrimus et fulgentissimus, species*, aber ebenso *scientia, sapientia, veritas*, also ist die Schönheit gewiß ebenso wie die Wahrheit ein Spezialobjekt der erkennenden Kraft². Bonaventura³ fügt hinzu, daß die Seele dadurch zur Seligkeit gelange, daß sie die Schönheit des ewigen Wortes genieße, und dies zwar durch die Beschauung. Ebenso werden nach Bonaventura⁴ die Cherubim in besonderem Maße der Schönheit des Wortes teilhaftig, aber wieder durch die Beschauung. „Die Schönheit Gottes offenbart sich besonders in seiner Weisheit.“⁵ „Die Weisheit erzeugt die Schönheit.“⁶

Unter Späteren nennen wir als Vertreter dieser Ansicht: Toletus, Franz von Sales, Pallavicini, Rogacci, Blair, Baldinetti, Taparelli⁷, Gonzalez⁸, Vallet⁹, Schiffini¹⁰, Stöckl¹¹, Gutberlet¹², Th. Meyer¹³, Pesch¹⁴, Souben¹⁵, Farges und Barbedette¹⁶, Reinstadler¹⁷, Urráburu¹⁸, Casanova¹⁹ u. a., besonders aber Gietmann²⁰, der in verschiedenen Schriften für diese Anschauung Stellung genommen. Wir fügen diesen Ästhetikern die Ansicht von zwei Männern bei, deren hohe philosophische Begabung und Bedeutung allgemein anerkannt: Leibniz und Kant. Beide beziehen das Schöne als solches auf die Erkenntnis. Leibniz definiert die Schönheit als die „Vollkommenheit der Dinge, insofern sie uns durch ihre Erkenntnis mit Freude erfüllt und als solches Objekt erkannt wird“²¹. Nach Kant²² ist die Schönheit „die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes ohne allen (weder subjektiven noch objektiven) Zweck“, in unsere Sprechweise aufgelöst, die Übereinstimmung eines Objektes mit der vorstellenden Kraft als solcher, unberücksichtigt weiterer subjektiver oder objektiver Zweckmäßigkeit des Dinges.

Bezüglich der Moderne im engeren Sinne des Wortes ist es unnötig, auf einzelne hinzuweisen. Sie alle beziehen es zum wenigsten in erster formaler Beziehung auf Anschauung und Vorstellung.

¹ S. Bonav. V 300 b. ² Ebd. V 431 433 435 544.

³ Ebd. V 433; IX 408. ⁴ Ebd. V 436. ⁵ Ebd. IX 611.

⁶ Ebd. IX 408. ⁷ Jungmann, Ästhetik I 298. ⁸ S. 70.

⁹ II 59 ff. ¹⁰ S. 510. ¹¹ Lehrbuch der Ästhetik 65 ff.

¹² Metaphysik 137. ¹³ I 30. ¹⁴ Inst. log. II 212. ¹⁵ S. 299.

¹⁶ I 295 ff. ¹⁷ I 339 ff. ¹⁸ II 169 ff. ¹⁹ I 414 ff.

²⁰ Allgemeine Ästhetik 81 ff; Grundriß der Stilistik etc. 270 ff; Phil. Jahrb. 1903, 171.

²¹ Pesch, Inst. log. II 2, 213, n. 1414, 40. ²² S. 68.

Außerdem begegnen wir ihren Vertretern noch des öfteren. Wir verweisen hier besonders auf Volkelt, einem der ersten Ästhetiker der Gegenwart; sein ganzes Werk gründet auf dieser Anschauung.

Fügen wir diesem Beweis aus der Geschichte den aus der Erfahrung jedes einzelnen hinzu. In spontanem Trieb lassen wir das Auge auf der schönen Landschaft ruhen, lenken es dem Sternenhimmel zu, leihen das Ohr dem süßen Vogelsang, der reizenden Arie, dem gewaltigen Orgelton, und solange unsere Wahrnehmung sich mit diesem Objekte beschäftigt, fühlen wir uns gewissermaßen in Auge und Ohr daheim und wohl. Es muß naturnotwendig das Schöne gerade durch die Akte der wahrnehmenden und erkennenden Kräfte als solcher seine Wirkung tun und Genuß bereiten, sonst fühlten wir uns nicht so gedrängt, uns mit ihm zu beschäftigen. Dies übrigens aus der Natur weiter beweisen zu wollen, hieße eigentlich, um analog Aristoteles zu sprechen, Blinden und Tauben die Süßigkeit des Lichtes und des Tones zu kosten geben wollen.

Endlich weiß man, um auf das etymologische Gebiet hinüberzuspielen, wie schon Plato das griechische Wort für schön als eine Ableitung von der Benennung des Erkenntnisvermögens betrachtet¹. Die Lateiner haben in *pulchrum* und *species* ebenfalls eine Ableitung von Wörtern, welche Gegenstände spezifisch noetischer Bedeutung bezeichnen. Das Wurzelwort des ersten bedeutet „glänzen“, jenes des zweiten „schauen“. Unser deutsches Wort „schön“ ist wahrscheinlich mit „schauen“ verwandt². Selbst Jungmann³, der doch dem Schönen einzigen Formalbezug auf die Strebekraft zuschreibt, muß gestehen, und die Etymologie gibt ihm recht: „Schön, Schoene, scaoni, skauns, heißt ein Gegenstand insofern, als er uns Genuß bringt, ihn zu erkennen und in seiner Anschauung zu verweilen.“ Wenn wir auch mit Volkelt⁴ gestehen, daß die Wortbedeutungen keinen absoluten Wert haben, um aus ihnen auf das Wesen einer Sache schließen zu können, so kann man ihnen doch nicht alle Beweiskraft absprechen. Es offenbart sich im Ausdruck eben spontan die menschliche Überzeugung und Denkweise bezüglich eines Objektes; demnach läßt sich aus dem Ausdruck auf die Anschauung schließen, und das namentlich dann, wenn mehrere Sprachen in einem Punkte übereinstimmen. Mit Recht sagt P. Hilaire⁵, jeder allgemeine und beständige Wortgebrauch gründet auf etwas Solidem.

¹ Vgl. oben S. 21.

² J. u. W. Grimm IX 1464.

³ Ästhetik I 51.

⁴ I 67.

⁵ S. 3.

Gerade gestützt auf alle diese Auseinandersetzungen dürfen wir in unserer Behauptung einen Schritt weiter gehen. Das Schöne hat nicht bloß, wie bis anhin behauptet, formal-noetischen Charakter, damit stimmt auch noch die dritte gezeichnete Klasse von Ästhetikern überein: es besitzt auch, begrifflich genommen, nur diesen.

Einmal empfinden wir das selbst lebhaft beim Sehen oder Hören schöner Objekte. Man ist ihnen gegenüber nur Auge und Ohr: man möchte nur schauen, nur hören; an etwas Weiteres denkt man nicht. Das ist auch, wie gesehen, die Lehre der philosophia perennis. Mit dem Formalbezug des Ästhetischen auf die Erkenntnis hat sie, wie wir bei Aristoteles, Thomas und Bonaventura gesehen, jeden weiteren Formalbezug auf irgend welche Kraft, namentlich die Strebekraft ausgeschlossen. Wie könnte dem auch anders sein! Jede Kraft hat nur ein Formalobjekt; ein anderes Formalobjekt bedingt eine andere Kraft. So durchwegs ein Beweis der Schule¹. Formalobjekt der Strebekraft ist aber das Gute einfachhin, deshalb kann unmöglich das Schöne als solches auch formal dem Willen und Gefühl zugeschrieben werden. Wird deshalb ferner das Schöne formal auf die Erkenntnis bezogen, wie es geschehen muß, so bleibt es ausschließlich, dank des Prinzips von der Einheit des Formalobjektes, dieser Kraft als der ihr eigentümliche Gegenstand vorbehalten. Das Formalobjekt einzig und ausschließlich in eigentlicher Begriffsbestimmung seiner Formalkraft! In ihrer Vereinigung gehen beide, Kraft und Objekt, restlos in ihren Zielen auf, sind in ihrer Ruhe². Das Schöne hat im Auge und Ohr, überhaupt den Sinnen und den ihnen entsprechenden höheren Anschauungsvermögen sein formales Sein ausgelöst wie der Geschmack in den Geschmacks- und der Geruch in den Geruchsnerven. Deshalb bleibt für eine andere Kraft am Schönen als solchem direkt und formal nichts zu schaffen übrig.

Daraus leuchtet ein, daß es sich im letzten Grunde im ästhetischen Verhalten an und für sich nicht um den Stoff und Gegenstand handelt, sondern nur um das befriedigte Schauen. Deshalb spricht die moderne Ästhetik, wie uns scheint, mit Recht von einer gewissen Stofflosigkeit im ästhetischen Verhalten³. Da ferner mit diesem formalen Bezug des Ästhetischen auf die wahrnehmende Kraft jede andere als formale ausgeschlossen ist, ist es naturnotwendig auch

¹ S. Thom., S. theol. 1. q. 77, a. 3. Gietmann im Philos. Jahrb. 1903, Hft 3, S. 182.

² S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 32, a. 1.

³ Volkelt I 528.

der Wille. Und daher verlangt die moderne Ästhetik, ganz in sachlicher Übereinstimmung mit der antiken und mittelalterlichen, Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten als solchem. Ob damit das Wahre nicht aus seinem ureigenen Besitzstand als eigentliches Objekt der Erkenntnis verdrängt wird, werden wir später sehen.

Doch sollen etwa damit Gefühl und Genuß, mit einem Worte, die Akte des Gemütes, aus der Beschäftigung mit dem Schönen, dem ästhetischen Verhalten ausgeschlossen sein? Damit wäre wohl unserer vorigen These durch die Macht der Tatsachen das Todesurteil gesprochen. Von Plato an, durch das ganze Mittelalter hindurch, geht bis in unsere Tage hinein das überall anerkannte Wort: „Schön ist, was im Schauen gefällt.“ Mit der Wahrnehmung des Schönen verbindet alle Welt einen ganzen Komplex von Gefühlen und Genuß. So sagt z. B. Volkelt¹ mit Recht: „Was jedermann als ästhetisches Verhalten in sich erfährt, ist voll von Gefühl, voll von seelischer Bewegung und Erregung, voll eigentümlicher Innigkeit und Dunkelheit. Wir spüren einen zauberhaften Schimmer, eine seelenvolle Weihe. Ja wenn gewisse Philosophen und Dichter recht haben, so wäre nur im Reiche der Kunst und des Schönen vollkommenes makellooses Entzücken zu erreichen.“ Nach Ziegler² ist das Gefühl das eigentliche Organ des Schönen.

Fürs erste anerkennen wir einer gewissen Art von Gefühlen sogar eine formale Stellung in der Beschäftigung mit dem Schönen. Wir verstehen darunter eine gewisse begrifflose, unmittelbare Vereinigung von Objekt und Subjekt in dem wahrnehmenden Vermögen und eine Empfindung des Objektes durch jeden Nervpunkt der Kraft. Das ästhetische Schauen vollzieht sich wie das Schauen und unmittelbare Wahrnehmen überhaupt nicht so sehr durch klare und fest umgrenzte Begriffe, es ist dies Sache der Philosophie, überhaupt der Wissenschaft, als vielmehr durch ein unmittelbares Berühren, Betasten, ein Ineinanderleben von Objekt und Kraft. Die Kraft ist das lebendige Objekt geworden und das Objekt gewissermaßen in der lebenden Kraft aufgegangen.

Der hl. Thomas³ sagt von der sinnlichen Erkenntnis überhaupt, und das gilt im wesentlichen von jeder, der Sinn ist im Augenblick seiner Tätigkeit das Sinnliche im Akt geworden. Um wie viel mehr hat diese lebensvolle Vereinigung zwischen Objekt und Kraft im

¹ I 156. ² Das Gefühl 123.

³ S. theol. 1, q. 14, a. 3; q. 55, a. 1 ad 2.

ästhetischen Schauen statt, wo das Objekt die Kraft, um uns metaphorisch auszudrücken, so süß erfüllt! Nicht umsonst nennt man das ästhetische Schauen auch „ästhetische Einfühlung“. Das Objekt will eben in allen seinen Punkten von der lebensvollen Kraft aufs innigste durchdrungen und in ihr aufgegangen sein; andererseits drängt es die Kraft in spontanem Triebe in das ihr angenehme Objekt hinein. Es ist ein gewisses Auflösen des in sich aufgenommenen Objektes, ein Eingehen des Objektes in die Kraft, eine Erhöhung von Kraft und Leben, wie sie in jedem Akte stattfindet, besonders lebensvoll aber im süßen Akt der Beschauung. Wenn auch das ästhetische Schauen, um als solches sich vollziehen zu können, eine Reihe von überlegenden Operationen des Geistes voraussetzt, so haben eben alle diese Akte mehr vorbereitenden Charakter, es selbst aber vollzieht sich in einer unteilbaren, innigsten Vereinigung von Kraft und Objekt.

Auf das begrifflose Moment im ästhetischen Verhalten macht eigentlich schon die Scholastik aufmerksam. So spricht der hl. Thomas von einem Schönen als Objekt der Sinne, und noch klarer läßt der hl. Bonaventura¹ das Schöne der sinnenfälligen Erscheinungen als solcher nur durch den Sinn empfunden und genossen werden. Hierauf frage dann der Verstand nach dem Grunde dieser Harmonie von Objekt und Sinn und gelange so zum Begriff des Schönen.

Man weiß, wie später Kant auf das Begrifflose im ästhetischen Verhalten hingewiesen, und die moderne Ästhetik hat zum größten Teil diese Lehre akzeptiert. In oben gezeichnetem Sinn spricht Volkelt mit Recht von einer Erkenntnislosigkeit im ästhetischen Verhalten.

Damit ist mit nichten, wie schon Bonaventura andeutet, die reflektierende Tätigkeit der geistigen Erkenntnis ausgeschlossen, vielmehr wird erst dadurch ein reiches, tiefes, intimes Auskosten des Objektes ermöglicht. Schiller² sagt in dieser Beziehung richtig: „Das Schöne tut seine Wirkung schon bei der bloßen Betrachtung, das Wahre will Studium. Wer also bloß seinen Schönheitssinn übe, der begnügt sich auch da, wo schlechterdings Studium nötig ist, mit der superfiziellen Betrachtung und will auch da bloß verständig spielen, wo Anstrengung und Ernst erfordert wird. Durch die bloße Betrachtung wird aber nie etwas gewonnen. Wer etwas Großes

¹ V 301, n. 6.

² XII 183.

leisten will, muß tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden und standhaft beharren. Selbst der Künstler und Dichter, obgleich beide nur für das Wohlgefallen bei der Betrachtung arbeiten, können nur durch ein anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen.“

Derselben Ansicht ist Vollbach¹: „Der volle Genuß eines Kunstwerkes aber beruht nicht nur auf dem rein Gefühlsmäßigen, auch der Verstand wirkt zu seiner Herbeiführung wesentlich mit. Betrachten wir z. B. ein schönes Bild, so wird im ersten Augenblick der Gesamteindruck unser Gefühl mächtig erregen und uns hinreißen. Nun treten wir näher. Die Gesamtheit löst sich auf in eine Reihe von Einzelschönheiten. Wir beginnen, diese gesondert zu betrachten, suchen sie in ihrer Absicht, in ihrer gegenseitigen Verknüpfung, in ihrer Beziehung zum Ganzen zu ergründen. Gerade hierin liegt, wie die Erfahrung zeigt, ein großer, vielleicht der größte Teil des künstlerischen Genusses. Er ist zwar nicht die bewußte, nach Erkenntnis ringende Tätigkeit des Verstandes, ich möchte sie vielmehr eine latente nennen, als nicht vom Willen beherrscht.“ Auch dem rein geistig Schönen gegenüber halten wir das eigentliche ästhetische Einfühlen nicht so sehr als ein klar begriffliches, wie vielmehr als ein unmittelbares Empfinden der Wahrheit bzw. Schönheit des betreffenden Objektes.

Und nun das Schöne und der Genuß. Aus dieser der erkennenden Kraft so ganz entsprechenden Vermählung mit dem Objekt fließt eine süße Freude für die eigentlich strebende Kraft, welche als Ergänzung und Vollendung der betreffenden wahrnehmenden Tätigkeit beigegeben ist. In diesem Lustgefühl, das im eigentlichen Gefühlsvermögen aus allseitig entsprechender Anschauung entsteht, haben wir dann den eigentlichen ästhetischen Genuß. Der appetitus naturalis, der natürliche Trieb der formal ästhetischen Kräfte, hat in einer solchen Tätigkeit sein Ziel erreicht, ist in Ruhe, und deshalb kommt eben dadurch auch das entsprechende Strebe- oder Gefühlsvermögen zu Ruhe und Genuß. Der ästhetische Genuß ist nach unserer Anschauung in erster Linie nichts anderes als der Genuß, der sich auf die allseitig der ästhetischen Formalkraft entsprechende Tätigkeit im komplementären Strebevermögen einstellt. Es ist Funktionslust, notwendige Folge und Begleiterscheinung der Beschäftigung mit dem Schönen, eine Wirkung derselben, und zwar eine solche, welche in direkter

¹ Im „Hochland“, 5. Jahrg. II 336.

Linie aus dem ästhetisch Guten als solchem entsteht¹. Die Lustgefühle des Menschen, sagt mit Recht Th. Lessing², wurzeln in der Erfüllung eines eingebornen Gesetzes. Und der ästhetische Genuß beruht, wie wir es schon von dem Mittelalter gehört, auf der Erfüllung der Gesetze, wie sie den erkennenden Kräften durch Natur und Bildung eigen sind. Werden diese erfüllt, so tritt in dem Gefühlsvermögen der ästhetische Genuß ein.

Wenn deshalb auch der Genuß nicht zum eigentlichen formalen Wesen der ästhetischen Beschäftigung gehört, so ist er doch bei gesunder und gebildeter ästhetischer Formalkraft notwendige Folge, Kennzeichen und Gradmesser von der ästhetischen Güte des vorgelegten Objektes, wenigstens diesem Subjekte gegenüber und in dieser Stunde der Beschauung. Deshalb wird auch das Schöne oft einfach definiert als dasjenige, was im Schauen Freude bereitet. Es ist das, wie aus dem vorhergehenden ersichtlich, keine eigentliche, wesentliche Definition, sondern nur eine umschreibende, hergenommen aus der Wirkung des Schönen auf unser Strebe- oder Gefühlsvermögen. Mit Recht sagt Augustinus³, das Schöne ist nicht deshalb schön, weil es uns gefällt, sondern es gefällt deshalb, weil es schön ist. Wir können deshalb im Hedonischen nur ein manifestatives Moment des Ästhetischen, dieses formal vom Standpunkt seiner Kräfte aus aufgefaßt, schauen und nicht ein formales. Was den realen Wert dieses Gefühles betrifft, halten wir es mit Hartmann⁴ als ein absolut reales Gefühl, so gut wie die Funktionslust jeder Kraft.

Aber neben und außer dieser ersten und besten Wirkung des Ästhetischen im Reiche der Gefühle, also außer der sog. Funktionslust, können wir bei der Beschäftigung mit dem Schönen noch eine Reihe anderer eigentlicher Gefühle unterscheiden. Und zwar sind diese Gefühle, wie uns scheint, zweifacher Art. Fürs erste, sagen wir, ästhetische, insofern sie sich aus der rein ästhetischen Beschäftigung mit dem betreffenden Gegenstand spontan einstellen. Dadurch, daß im ästhetischen Schauen der Gegenstand in allen seinen Momenten von der erkennenden Kraft gekostet, empfunden wird, tritt nicht bloß die eben berührte Funktionslust ein, sondern das Objekt ruft als solches

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 32, a. 1 ad 1. ² S. 45.

³ Et prius quaeram (scil. ab artifice), utrum ideo pulchra sint, quia delectant; an ideo delectent, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare quia pulchra sunt (Migne, P. I. XXXIV 148).

⁴ S. 39—71.

unwillkürlich in der Strebekraft, dem Gemüte, je nach seinem Inhalt positive oder negative Regungen und Bewegungen hervor, es wirkt seinen ganzen Stimmungsgehalt im beschauenden Subjekte aus. Zu diesen Gefühlen rechnen wir einmal die sog. gegenständlichen Gefühle, wie sie Volkelt¹ charakterisiert; er versteht darunter alle jene Gefühle, welche in den dargestellten Personen sich geltend machen oder auch in untermenschlichen Gebilden, insofern wir in sie, ihrem Charakter entsprechend, Gefühle hineinlegen. Zweitens sind zu diesen ästhetischen Gefühlen zweiter Ordnung die sog. subjektiven Gefühle zu rechnen, d. h. jene, welche in dem ästhetischen Beschauer dem Schicksal der dargestellten Person gegenüber sich abspielen. Es sind dies Gefühle der Teilnahme, des persönlichen Mitempfindens mit dem Leid oder Glück der dargestellten Personen².

Was nun das ontologische Sein dieser Gefühle betrifft, so sind sie freilich reale, spezifische; sonst brauchten wir gar nicht von ihnen zu reden. Aber sie sind nicht in dem Sinne reale, wie wir sie außer dem ästhetischen Schauen als solchem einem gleichen Objekt gegenüber hegen. Eben weil es sich im ästhetischen Schauen als solchem formal nur um das ästhetische Einleben in den Stoff handelt, sind die weiteren Gefühle, soweit sie nicht freiwillig auf reale Gebiete hinübergespielt werden, nur unfruchtbar, stehen nur im Zwecke des vollen ästhetischen Auskostens des gebotenen Objektes. Aber soweit sie nur vom ästhetischen Schauen als solchem verursacht und getragen werden, haben sie auch nur funktionelle Bedeutung für das Gefühlsvermögen und keine reale für das Leben. Damit dürfen wir vielleicht die Mitte getroffen haben zwischen denjenigen, welche die bisher genannten Gefühle als absolut reale taxieren, und jenen, welche ihnen jede Wirklichkeit absprechen. Sie sind reale, weil wir sie wirklich durchleben, aber sie sind nicht real mit dem Bezug auf die außerästhetische Wirklichkeit.

Aber wie wir in Behandlung von Schön und Gut noch sehen werden, läßt sich die Schönheit auch als reales Gut auffassen, und zwar als ein Gut im vollen Sinn des Wortes, als ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut. Deshalb können sich ihm gegenüber und werden sich notwendig auch reale Gefühle abspielen. Einmal in unsere wahrnehmenden und erkennenden Kräfte hineingestellt, strahlt der Gegenstand naturnotwendig in das Gemüt all seine psychologischen Werte aus. Somit macht sich in der ästhetischen

¹ I 165.² Ebd. I 158 ff.

Beschauung ein ganzer Komplex von Gefühlen in uns geltend: fürs erste das Gefühl in der Funktionslust, zweitens die ästhetischen Gefühle zweiten Ranges, die sich spezifisch aus der ästhetischen Beschauung als solcher ergeben, und drittens die Gefühle, wie sie sich aus dem Schönen als Gutem in einem noch später weiter zu erklärenden Sinne geltend machen. Daraus geht hervor, wie be-rechtigt das ästhetische Verhalten als ein gefühlerfülltes Schauen bezeichnet wird.

Was nun die Bedeutung dieser Gefühle ersten und zweiten Ranges für das ästhetische Schauen betrifft, so ist fürs erste die Funktions-lust ein beständiges Lockmittel zu möglichst frischer und andauernder Entfaltung der formal ästhetischen Kräfte¹. Das ist ja der Zweck des Genusses, den der Schöpfer mit der Betätigung jeglicher Kraft verbunden, daß er den Akt selbst angenehm und so möglichst voll-kommen gestalte; denn was man gerne tut, tut man vollkommen. Die Bedeutung der ästhetischen Gefühle zweiten Ranges ist diese. Die gegenständlichen und subjektiven haben ebenfalls wenigstens teilweise in der glücklichen Vollziehung des ästhetischen Schauens ihren Zweck, indem die Erleichterung und Reinigung der Gefühle oder die pathologische Katharsis, welche dadurch notwendig eintritt, ebenfalls das ästhetische Schauen und Fühlen mächtig heben. Auch diese Gefühle tragen manifestativen Charakter dem ästhetischen Werte der dargestellten Objekte gegenüber. Aus ihrem glücklichen Spiel kann auf die klare, glückliche Darbietung des ästhetischen Objektes geschlossen werden.

Die dritte Klasse von Gefühlen, welche aus dem Schönen als einem um seiner selbst willen begehrenswerten Gute entquillen, sind ebenfalls eine Offenbarung des Schönen und seiner Grade, bringen reinsten Genuß und erleichtern die ästhetische Beschauung. Da nun das ästhetische Verhalten als solches und in seinen Folgen den ganzen Menschen in seinem Wahrnehmen und Fühlen betätigt, leuchtet von selbst ein, daß es ein wahres, inneres Erlebnis bedeutet; es ist eben, um es wieder so zu bezeichnen, das Innewerden und Auskosten des Objekts im Subjekt nach seinem ganzen inneren Werte für die betreffenden Kräfte des Menschen. Im ästhetischen Verhalten vereinigt der Mensch auf die ihm nur mögliche hohe Art und Weise die Welt in sich und kostet sie mit seiner Doppelkraft von Schauen und Fühlen in ihrem innersten Gehalte. Das Objekt geht in ihm auf

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 32, a. 1.

und es wird wahrnehmend und fühlend gewissermaßen das Subjekt: im ästhetischen Verhalten findet die wunderbarste Vermählung von Mensch und Welt statt und deshalb die Erweiterung und Befreiung des Subjekts im ästhetischen Schauen, die erhöhte Lebensempfindung.

2. Das Schöne in seinen Abstufungen.

Nachdem wir wissen, welches die formalen und komplementären Kräfte für die Beschäftigung mit dem Ästhetischen sind, können wir zur genaueren Bestimmung seiner objektiven Elemente und Werte übergehen. Das Ästhetische ist der Kraft wegen da, und nicht die Kraft des Objektes wegen. Deshalb läßt sich aus der Kraft das Wesen des ihr entsprechenden Objektes erschließen. Wir können nun die Kraft und deshalb auch das Objekt von einem doppelten Standpunkt aus betrachten, einem qualitativen und quantitativen. Von jedem derselben aus ergeben sich wieder verschiedene Differenzierungen des Ästhetischen. Doch beschäftigen wir uns mit ihnen nur, soweit es der Zweck unserer Arbeit erheischt.

Die qualitativen Differenzierungen des Ästhetischen oder seine Artunterschiede, im allgemeinen betrachtet, sind wieder verschieden je nach der Art der Kraft an und für sich und je nach der Art des Bezuges vom Objekt auf diese Art der Kraft. In ersterer Hinsicht stellt sich uns ein dreifaches System von erkennenden Kräften dar: das von rein geistigen Kräften, wie im Engel, jenes rein sinnlicher Erkenntnis im Tiere und ein geistig-sinnliches, wie es früher gezeichnet, im Menschen.

Was nun zweitens die Art des Verhältnisses selbst betrifft, in der das Objekt zur Qualität der Kraft sich verhalten kann, so ist sie entweder eine positive oder negative. Positiv, wenn wirkliche Übereinstimmung mit der Kraft sich findet, negativ, wenn das nicht der Fall ist. Steht das Objekt in positiver Übereinstimmung mit der erkennenden Kraft, und zwar in einer solchen, daß daraus für das komplementäre Gefühlsvermögen Genuß erwächst, so haben wir es mit dem Schönen im allgemeinen zu tun. Da sich aber auf Grund einer Kraftbetätigung nur dann eigentlicher Genuß einstellt, wenn sie vollkommen und leicht sich entwickelt, so wird auch der ästhetische Genuß sich voll und ganz nur geltend machen, wenn der betreffende Erkenntnisakt ein sachlich vollkommener und leichter ist. Der hl. Bonaventura sagt, die erkennende Kraft freut sich an der Leichtigkeit und Vollendung des Aktes. Der Erkenntnisakt

wird eben nur dann ein vollkommener und leichter sein, wenn das Objekt der Kraft in jeder Hinsicht entspricht.

Das hedonische Element ist aber, wie aus früher Gesagtem ersichtlich, bei einer Wesensdefinition des Schönen außer acht zu lassen. Wir können deshalb in noch allgemeiner Fassung die Schönheit definieren als diejenige Eigenschaft der Dinge, vermöge welcher diese in einer solchen Übereinstimmung mit der entsprechenden Erkenntniskraft sind, daß die wahrnehmende Beschäftigung mit ihnen sich allseitig vollkommen und leicht vollzieht, oder als die allseitige Übereinstimmung eines Objektes mit der ihm entsprechenden, erkennenden Kraft. Wollten wir auch das manifestative Moment, das sich subjektiv als Wirkung des Schönen geltend macht, in die Definition aufnehmen, müßten wir sagen: Die Schönheit ist eine solche Übereinstimmung eines Objektes mit einer erkennenden Kraft, daß aus der Beschäftigung mit ihm im Gefühlsvermögen Genuß und Freude entstehen. „Schön ist dasjenige, was dem Auge gefällt.“¹
„Schön ist dasjenige, was im Schauen gefällt.“²

Noch ein kurzes Wort über die negativ ästhetischen Werte. Wir können hier einfach das Schöne negieren ohne weitere Beifügung, und dann haben wir es mit dem einfach Nichtschönen zu tun, ohne daß wir dem betreffenden Subjekt eine schlimmere ästhetische Note aufprägen. Wir entfernen es einfach aus dem Kreis des positiv Ästhetischen. Handelt es sich aber um ein Wesen, das die betreffenden positiven ästhetischen Vorzüge darbieten sollte, aber sie nicht aufweist, so stehen wir vor einem sog. Häßlichen. Warum das? Alle Welt nennt jene Dinge häßlich, die, statt Freude bei der wahrnehmenden Beschäftigung mit ihnen zu bieten, Unlust und Ekel erregen. Zwischen dem Schönen und Häßlichen besteht also, was deren Wirkungen auf das Gefühl betrifft, ein konträrer Gegensatz, wie er eben zwischen den weitesten Extremen auf derselben Linie sich findet. Aber diese Wirkung des Häßlichen ist deshalb konträr derjenigen des positiv Ästhetischen, weil der betreffende Gegenstand eben nicht jene positiven Vorzüge aufweist, die man von ihm erwarten könnte und die er in Anbetracht seines ganzen Wesens haben sollte. Deshalb werden wir ihm gegenüber statt mit Lust mit Unlust erfüllt; wir wenden uns von ihm in Ärger und Ekel ab. Den Mangel eines Vorzuges aber in einem Wesen, welches letzteren besitzen sollte, nennen wir Privation. Deshalb besteht die Häßlichkeit, in sich und formal

¹ Vgl. oben S. 24 A. 4.

² S. Thom., S. theol. 1, q. 5, a. 4 ad 1.

betrachtet, in einer Privation des Schönen; aber in ihren Wirkungen aufgefaßt, ist sie der positiv ästhetischen Werte konträrer Gegensatz¹. Besteht, wie wir noch sehen werden, die Schönheit generell im Wahren, so die Häßlichkeit in der Falschheit.

Nach dieser allgemeinen Charakteristik der Artunterschiede im Ästhetischen fassen wir den wichtigsten derselben gesondert ins Auge, das menschlich Schöne. Was das Wesen des Ästhetischen betrifft, welches dem Menschen als solchem entspricht, so liegt es fürs erste auf sinnenfälligem Gebiete. Wie früher dargetan, kann sich die geistige Erkenntnis im Menschen hienieden nicht vollziehen, geschweige denn in voll entsprechender Weise, ohne gleichzeitige Tätigkeit des Sinnes. Der Sinn aber ist notwendig an ein sinnenfälliges Objekt gewiesen. Es sagt der hl. Thomas², im gegenwärtigen Zustand könne sich die menschliche Beschauung nicht ohne Phantasiebild vollziehen; denn es ist dem Menschen eben natürlich, das geistige Erkenntnisbild im Phantasma zu schauen. Konsequenter lehrt er deshalb, daß im gegenwärtigen Leben die Glückseligkeit, die in der Beschauung besteht und hienieden unvollkommen ist, mit der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis beginne und zur Vollkommenheit der geistigen emporsteige³.

Zweitens ist, wie aus dem Vorhergehenden schon ersichtlich, ein geistiges Moment im Sinnenfälligen nötig, einmal weil ohne ersteres der Geist gar nicht betätigt würde und zweitens weil ja das sinnenfällige Objekt ohne Verwirklichung einer Idee in ihm gar nicht existieren kann; eine *materia prima*, d. h. ein Stoff ohne irgend welche Form und Idee, existiert nicht. Fassen wir drittens diese beiden Requisite in eins zusammen, so müssen wir sagen: Das menschlich Ästhetische besteht im allgemeinen in der Verwirklichung, Darbietung einer Idee in sinnenfälliger Form. Naturnotwendig scheidet sich auch das menschlich Ästhetische in ein menschlich Schönes und Häßliches aus.

Was das menschlich Schöne betrifft, so wird es der allgemeinen Regel des Schönen überhaupt folgen müssen, d. h. es muß dem Gefühlsvermögen in der wahrnehmenden Beschäftigung der sinnlich-geistigen Kräfte mit ihm Genuß verschaffen. Zu diesem Zwecke muß das betreffende Objekt notwendig in allseitiger Übereinstimmung mit der Natur und Betätigungsart und -weise des menschlichen

¹ Stöckl, Ästhetik 53.

² S. theol. 2, 2, q. 180, a. 5 ad 2.

³ Ebd. 1, 2, q. 3, a. 3 ad 3.

Kräftesystems auf noetischem Gebiete stehen. Die menschliche Schönheit wird deshalb definiert werden können als die allseitige Übereinstimmung eines sinnenfälligen Objektes mit der harmonisch geeinten sinnlichen und geistigen Erkenntniskraft im Menschen. Sprechen wir in Zukunft von der Schönheit, ohne den Beisatz „menschliche“, so ist diese darunter zu verstehen; denn jede Benennung geschieht nach dem hauptsächlicheren Teile, und uns Menschen ist die menschliche Schönheit wenigstens hienieden und deshalb für die Sprache des Erdenpilgers die nächstliegende.

Soll etwas deshalb wirklich ein Schönes sein, so muß sich eine solche Idee versinnlichen, an der die geistige Erkenntniskraft in der Beschäftigung mit derselben Freude findet. Wegen der Abhängigkeit der höheren Erkenntnis von der niederen im Menschen wird diese Lust nur dann im vollen Maße und anhaltend eintreten, wenn auch die sinnliche Erkenntniskraft in einer ihr allseitig entsprechenden Weise betätigt ist. Beide Momente sind notwendig, wenn wir es anders mit einem menschlich Schönen als solchem zu tun haben sollen.

Was nun die Idee selbst betrifft, so ist unseres Erachtens eine zweifache Bedingung nötig, daß der Geist in der Beschäftigung mit ihr Freude gewinnt. Fürs erste muß sie selbst wahr sein. Die Wahrheit ist das Gut des Intellectes, und wenn die Wahrheit in einer solchen Weise dem Intellecte geboten wird, daß sich die Beschäftigung mit ihr allseitig vollkommen vollziehen kann, so ist der Geist im Besitze seines Gutes, in Ruhe und Freude. Damit ist prinzipiell auch klargelegt, daß der betreffende Gegenstand, an dem der Geist in der Beschäftigung mit ihm Freude finden soll, allseitig wahr sein muß, daß die Idee des betreffenden Dinges voll realisiert sei. Sonst sind eben die Gesetze des Geistes an ihm nicht erfüllt und er findet keine Freude an ihm. Ein sinnenfälliges Ding ist aber dann vollkommen wahr, wenn auch alle notwendigen materiellen Teile in ihm sich finden. Zweitens ist es auch klar, daß diese volle Idee des betreffenden Gegenstandes lichtvoll sich dem Geiste darstellen muß; denn nur so ist die Beschäftigung mit ihm leicht und angenehm. Das wird aber dann der Fall sein, wenn die volle Wahrheit des sinnenfälligen Dinges auch dem Sinne lichtvoll, zu angenehmer Beschäftigung mit ihm sich darbietet.

Infolgedessen können wir auch sagen, das rein geistig Schöne ist die allseitig lichtstrahlende, blühende Wahrheit einer Idee; das menschlich Schöne ist eine solche Auflösung des geistigen Gehaltes

einer Wahrheit in sinnenfällige Form, daß darob Sinn und Geist angenehm betätigt werden. Oder: die menschliche Schönheit ist die allseitige Wahrheit eines sinnenfälligen Dinges, insofern sie in entsprechender Sinneserkenntnis dem Geiste klar entgegenstrahlt.

Die Wahrheit als Wahrheit kann allerdings formal und vollkommen nur vom Geiste erkannt und genossen werden; aber da es sich beim menschlich Schönen um die Auflösung einer Wahrheit in sinnenfällige Formen handelt, hat sich der Geist mit der Hilfe der Sinne von der Existenz der realen Schönheit zu überzeugen. Der Geist erkennt ja, wie Thomas immer und immer wieder hervorhebt, nicht unmittelbar die Sinneserscheinungen, sondern nur mit Hilfe der Sinne, und so kann er sich auch nur mit dem Sinn sagen, ob hierin ein sinnenfälliges, reales oder auch bloß gedachtes Wesen seine volle objektive Wahrheit gefunden. Wenn deshalb auch die sinnliche Erkenntnis mit ihren Formen der geistigen Erkenntnis gegenüber bloß die Stellung einer Dienerin einnimmt und die logische Wahrheit ein rein geistiges Gut ist, so ist das physisch oder menschlich Schöne, objektiv und real gefaßt, ein Sinnliches, das von einer Idee, und zwar einer wahren, lichtvoll bemessen und durchstrahlt ist, oder ist eine wahre Idee, im Blütenkelch sinnensfreudiger Formen geboten. Schon im sinnlichen Erkenntnisvermögen wird die Wahrheit materiell aufgenommen, und da es, wie Thomas sagt, im gewissen Sinne Vernunft ist, empfindet auch der Sinn in seiner Weise an einem solchen lichtvollen Gegenstande eine Art rationelle Freude.

Daß wir uns mit dieser Auffassung von der Schönheit als der allseitigen lichtvoll entgegenstrahlenden Wahrheit der Dinge nicht allein befinden, dürfte schon aus dem Autoritätsbeweis hervorgehen, den wir für den ausschließlich formalen Bezug des Schönen auf die Erkenntnisvermögen geführt. Nach Plato ist es dem Schönen eigen, das lichtvollste zu sein, und deshalb ist es Aug und Ohr so süß. Was ist das anders, als die aus angenehmen sinnlichen Formen lichtvoll entgegenstrahlende Wahrheit, Glanz der Wahrheit? Nach Aristoteles ist die Schönheit formal identisch mit der Formalursache der Dinge, d. h. deren Idee und Wesen, insofern sie Gegenstand der Erkenntnis, also Wahrheit sind.

Thomas¹ lehrt, daß im Beschauen der Wahrheit von selbst und wesentlich sich die Schönheit finde, weil der Geist Licht und Ord-

¹ S. theol. 1, 2, q. 3, a. 4; 2, 2, q. 180, a. 2 ad 3.

nung mit sich bringe, also Schönheit ist im Grunde Wahrheit. Ferner drängt es uns nach Thomas¹, in der Kontemplation die Schönheit Gottes zu schauen, aber ebenso lehrt er, daß der Zweck des kontemplativen Lebens die Betrachtung der Wahrheit sei. Deshalb sagt er mit Augustinus², daß die ewige Seligkeit nichts anderes als Freude an der Wahrheit sei. Auch im Büchlein über das Schöne, das eine Zusammenstellung der einschlägigen thomistischen Ansichten über das Schöne sein soll, wird die Schönheit in ihrem formalen Element definiert als *resplendentia formae*, Ausstrahlung der Wesens-Erkenntnisform, also der Wahrheit³.

Glanzvoll bietet auch Bonaventura⁴ diese Ideen, und zwar finden wir bei ihm wie bei kaum einem andern mittelalterlichen Schriftsteller eine so ausführliche Darstellung des menschlich Schönen. Wie gehört, tritt nach ihm die große Welt um den Menschen durch die fünf Tore der Sinne in den inneren Sinn, in die Phantasie. Allüberall, wo sie vorüberzieht, bei jedem Sinn weckt sie Lust und Freude; denn der Sinn freut sich an ihr als an etwas Gleichgestimmtem. Der Geist fragt sich sodann, warum das Objekt für die Sinne so freudereich ist, und er findet, es liege dies in einer *proportio aequalitatis* oder *aequalitas numerosa*, einem Verhältnis der Gleichheit oder einer reichen Übereinstimmung. Aber diese Übereinstimmung ist Bonaventura⁵ auch Wahrheit, also die Schönheit reiche Wahrheit. Auch seine eschatologischen Ideen sind, soweit sie die gegenwärtige Frage betreffen, ganz die des hl. Thomas, nur bietet er sie wieder ausführlicher. Die Schönheit Gottes schauen und seine Wahrheit sind ihm formal ein und dasselbe⁶. Vom Logos sagt er mit dem Lombarden⁷, er sei die vollendete Schönheit des Vaters, weil in ihm dessen Wesen für die Beschauung erblühe.

Gonzalez und Schiffini definieren die Schönheit als lichtvolle Wahrheit, ebenso Gutberlet⁸. Nach Stöckl⁹ ist die Schönheit selbst,

¹ S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1 2. ² Ebd. 1, 2, q. 3, a. 4.

³ Vallet, *L'idée du beau* 103 ff. Jungmann, *Ästhetik* I 314 ff. Krug 44. Nik. Kaufmann, *Der Begriff der Schönheit nach der Lehre des Aristoteles und des hl. Thomas von Aquin* 4, n. 2. Nach einer Erklärung von Dr Pelzer soll die betreffende Schrift nur ein Auszug eines Kommentars Alberts des Großen zu dem Werk „*De divinis nominibus*“ von dem Pseudo-Areopagiten sein. Vgl. *Revue Néoscholastique* Nr 62, S. 259.

⁴ V 300 ff. ⁵ VIII 17. ⁶ Ebd. IX 408 b.

⁷ Petr. Lomb., *Sent.* 1, dist. 3, c. 1. S. Bonav. I 79.

⁸ Gonzalez 70. Schiffini 510. Casanova I 414.

⁹ Lehrbuch der Ästhetik 47.

in abstracto genommen, nichts anderes als der Glanz der Vollkommenheit, „splendor perfectionis“. Gietmann¹ erscheint sie ebenfalls als die strahlende Vollkommenheit, als Gegenstand des Erkenntnisvermögens. Da beide Autoren die Schönheit formal auf das Erkenntnisvermögen beziehen, so besagt diese ihre Definition nichts anderes als lichtvolle, allseitige Wahrheit des Dinges. Allerdings wäre es formal richtiger, dieser Idee in der Definition selbst Ausdruck zu verleihen, zumal Vollkommenheit sich ihrem Begriffe nach auf das Strebevermögen bezieht². „Wahre Schönheit ist schöne“ d. h. lichtvolle „Wahrheit“³. „Je weiter ich voranschreite im Leben, desto stärker wird in mir die Überzeugung, daß die Wahrheit das Schönste und das Seltenste ist“ (Delacroix). „Liebet das Wahre, weil es auch das Schöne ist, wenn ihr es nur unterscheiden und fühlen könnt“ (Ingres). „Man ist immer schön, wenn man wahr ist“ (Ingres). „Ein Ding kann nur schön sein, wenn es wahr ist. Außerhalb der Wahrheit gibt es keine Schönheit“ (Rodin)⁴.

Wir können weiter fragen: Worin besteht die volle Wahrheit eines Dinges und demnach generell seine Schönheit? mit andern Worten: Welches sind die Elemente des Schönen? Damit etwas als Schönes empfunden werden kann, muß es zuerst dem Sinne Freude bieten, also mit ihm übereinstimmen. Der Schöpfer hat eben alles nach Maß, Zahl und Gewicht bestimmt, besonders im wunderbaren Organismus des Menschen. Auch der Sinn, sagen, wie schon gesehen, Thomas und Bonaventura, ist eine Art Vernunft; es ist aber Sache der Vernunft zu ordnen; deshalb ist auch im Sinne als einem Widerspiel der Vernunft und einem realen Hintritt zu ihr Verhältnis, Proportion, Ordnung, und er freut sich in diesem als an etwas Gleichartigem.

Verhältnis, Proportion, Ordnung, oder wie man es nennen will, werden von allen Ästhetikern aller Zeiten als wesentliches Requisite zum Schönen erfordert. Andererseits erfordert auch die volle Wahrheit eines sinnfälligen Dinges diese Verhältnisse. Denn weil in jedem Dinge die Idee gewissermaßen eine ihm innewohnende Vernunft, ein inkarniertes Vernunftprinzip ist — alles trägt ja die Worte des ewigen Wortes, und es gibt einen christlichen Pan-

¹ Allgemeine Ästhetik 99, n. 148.

² S. Thom., S. theol. 1, q. 5, a. 1 3 5.

³ Herzog, Was ist die Kunst? 34. ⁴ Schmidt 19.

logismus —, so muß auch alles von diesem Worte geordnet sein. Damit wird nicht fabrikmäßige Symmetrie oder Gleichheit der entsprechenden Teile verlangt, sondern ein irgendwie Entsprechen, Aufwiegen des einen Teiles gegenüber dem andern. So wird die ästhetische Kraft gewissermaßen in Akt erhalten, während durch kleinliche Symmetrie das Ganze bald ausgekostet ist.

Aber Symmetrie, Verhältnis, Proportion in den sinnenfälligen Dingen sind im Grunde nichts anderes als Einheit in der Mannigfaltigkeit. Nur wo wenigstens zwei Elemente sich befinden, kann von einem Verhältnis die Rede sein; aber das Verhältnis setzt als solches Maß und Einheit voraus, wodurch das Verhältnis bestimmt wird. Der Geist und sein Wort sind einfach; die Materie hat Teile, und deshalb kann sich die Idee nicht anders in der Materie realisieren als in vielen, aber das Viele muß von der Idee geformt und zusammengehalten werden; die formale Idee muß über alle Teile ihren Glanz ausgießen, alle Teile als ihre Kinder in Liebe umfassen. Schon die Wahrheit eines sinnfälligen Dinges verlangt diese Einheit in der Mannigfaltigkeit. Deshalb sind es ebenfalls wieder alle Ästhetiker, welche zur Konstitution der Schönheit Einheit in der Mannigfaltigkeit verlangen, Beobachtung vom „Gesetz der Monarchie“¹.

Was die psychologische Begründung dieses Satzes betrifft, die ihm einzig formale Berechtigung gibt, so ist sie mit dem Vorhergehenden schon gegeben. Denn eben weil die ästhetischen Kräfte formal in sich selber eine lebensvolle Einheit in der Mannigfaltigkeit bilden, können die Objekte nur dann ihnen entsprechen, wenn die Teile in ihnen harmonisch geeint sind. Sodann finden die ästhetischen Kräfte als solche nur in der Beschäftigung mit verschiedenen Teilen angenehme Betätigung; aber weil es sich um ein und dasselbe Objekt handelt, verlangt das ihnen immanente Prinzip der Vernunft und Ordnung wieder einen Zusammenbezug der verschiedenen Momente aufeinander. Dieser ist vernünftigerweise nicht möglich ohne ein Prinzip im Objekt, das unter dem Vielen Ordnung und Einheit schafft, ohne das Gesetz der Monarchie.

Man spricht auch von Neuheit als einer Eigenschaft des Schönen². Der psychologische Charakter dieses Erfordernisses leuchtet ein. Die Kraft gewöhnt sich an einen Reiz, das Objekt macht deshalb nicht mehr diesen Eindruck, löst nicht mehr dieses

¹ Krug 21 ff. Th. Lessing 44.

² Dessoir 19.

Lustgefühl aus¹. Zu einer eigentlichen Eigenschaft des Schönen möchten wir indes die Neuheit nicht stempeln; das wahrhaft Schöne recht ins Auge gefaßt, gefällt immer. Schön ist, was immer schöner erscheint.

Indes sind Ordnung, Proportion, Einheit in der Mannigfaltigkeit nicht real vorhanden, wenn ein Glied, das zur Darstellung des Verhältnisses nötig ist, fehlt. Deshalb ist es wieder eine von allen geforderte Eigenschaft des Schönen: Vollkommenheit aller Glieder, Gesundheit des betreffenden Seins, Unversehrtheit. So sagt schon Klemens von Alexandrien², es sei allgemein anerkannt, daß die Schönheit der Pflanze, des Tieres, überhaupt jedes Dinges, in der seiner Natur entsprechenden Vollendung bestehe. „Was ist Schönheit“, fragt Schelling³, „wenn nicht das volle mangellose Sein?“

So ist mit der Proportion auch Einheit in der Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit gegeben und mit jeder der beiden letzteren die beiden andern Momente. Der eine Ästhetiker hebt mehr dieses Moment hervor, der andere ein anderes, im Grunde besagen sie alle das gleiche. Aber alle diese Elemente und jedes einzelne sind auch, weil sie nur insofern schön sind, als sie auf die Erkenntnis-kraft bezogen werden, nichts anderes als die volle Wahrheit eines sinnenfälligen Dinges, seine voll versinnlichte Idee; denn damit sind von selbst, wie dargetan, Vielheit in der Einheit, Proportion und Vollkommenheit gegeben.

Vor Gott sind alle Dinge, soweit sie des positiven Seins sich erfreuen, schön. Wenn wir letzteres nicht immer schön finden, so fehlt es uns an der Kenntnis seiner Ordnung, der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Damit ist zu den andern objektiven Momenten der Schönheit ein neues, subjektives hinzugefügt: Licht und Glanz, und zwar ist dieses Moment nicht bloß zur einfachen Kenntnisnahme der objektiven, ästhetischen Erfordernisse nötig, sondern ebenso notwendig aus dem Grunde, damit der optische und akustische Akt ein allseitig leichter und die Kraft befriedigender sei. Deshalb sind auch Licht, Glanz und Schein oder wie Augustinus sagt, *sua-vitas coloris*, Farbensüße, von der gesamten Ästhetik zur Bildung des Schönen verlangt⁴. — Darin mag, nebenbei gesagt, der Hauptgrund liegen, warum das Schöne so subjektiv ist, und es vielfach

¹ Aristot., Ethic. Nic. 10, 4, 1175, a. 6.

² Paedag. 1, 2, c. 12 (Migne, P. gr. VIII 544).

³ S. 18. Lasaulx 303.

⁴ S. Bonav. 301, n. 6.

wahr, daß über den Geschmack nicht zu disputieren ist. Es muß eben jeder selber aus eigenem Geist und Auge Licht an den Gegenstand heranbringen, wie auch der hl. Thomas von der Wahrheit sagt, daß sie sich dann in Schönheit wandle, wenn der betrachtende Geist licht und geordnet sei. Je nach dem Verständnis, mit dem der Beschauer an ein wahres Objekt herantritt, erscheint es ihm mehr oder weniger schön. Deshalb fassen viele Ästhetiker namentlich in der Gegenwart das Schöne als etwas rein Subjektives auf; das ästhetische Objekt ist ihnen eigentlich im Subjekt; außer demselben ist nur das Kunstwerk oder der Gegenstand überhaupt, der das Subjekt veranlaßt, in ästhetischer Synthese in sich das ästhetische Objekt hervorzubringen¹.

Wir möchten aber der allgemeinen Redeweise folgen: immer liegt in ihr etwas Wahres. Diese Allgemeinheit verlegt das Schöne wie das Wahre und Gute in die Objektivität. Zudem sind ja die ersten Momente des Schönen, wie Einheit in der Mannigfaltigkeit, Ordnung, Proportion, zum großen Teil auch Licht und Glanz, wie sie zur Konstitution des Schönen nötig, etwas Objektives. Nennen wir des ferneren allerdings etwas wegen befriedigter Erkenntnis und Stimmung schön, also wegen eines subjektiven Zustandes, so ist es doch in erster Linie das Objekt, das in uns diese Veränderung hervorbringt. Deshalb nennt die Allgemeinheit mit Recht das außer dem Beschauer liegende Objekt schön und nicht seine Synthese oder Reproduktion im genießenden Subjekt.

Allerdings erhellt aus diesem Tatbestand eine große Subjektivität und Relativität im ästhetischen Urteil. Die ästhetischen Kräfte sind eben wie alle andern menschlichen Vermögen individuell höchst verschieden. Genau gesprochen könnte man nur sagen, mir erscheint etwas als schön oder unschön, erhaben oder häßlich. Indes gibt es wegen der Wesensgleichheit der Menschen und ihrer erkennenden und fühlenden Kräfte doch Gegenstände, bezüglich welcher das Urteil aller übereinstimmt; denken wir nur an den gestirnten Himmel, die herrliche Alpenwelt, die Blütenpracht des Frühlings: mag dem einen dieses, einem andern jenes Objekt mehr zusagen und schöner bzw. erhabener erscheinen, unser Gefallen gewinnen sie alle. Das Schöne ist objektiv und subjektiv, absolut und relativ, aber eben von einem verschiedenen Standpunkte aus und in verschiedenem Grade.

¹ Christiansen Broder 54 ff.

Zu den Erfordernissen des Schönen zurückkehrend sehen wir sie vom Engel der Schule in den Dreiklang zusammenfassen: Proportion, Unversehrtheit und Glanz¹. Wie gesehen, sind die ersten beiden mit Einheit in der Mannigfaltigkeit und Vollkommenheit identisch und diese wieder mit der allseitigen Wahrheit eines Dinges, deshalb könnten wir die Schönheit von dem Standpunkt der Schönheitselemente aus definieren als „die lichtreiche Wahrheit sinnenfälliger Dinge“ oder „strahlende Wahrheit in entsprechendem Sinnen-gewande“².

Auch die pythagoreische Auffassung der Schönheit, wonach sie in einer dem Dinge entsprechenden realen Zahl besteht, läßt sich leicht mit dieser Auffassung vereinigen. Was besagt diese Zahl anderes als eben die unversehrte Wahrheit des Dinges! Alle Dinge sind ja nach Maß, Zahl und Gewicht erschaffen, infolgedessen besteht ihre Wahrheit und Schönheit auch in der Zahl. Und wenn diese Zahlenpunkte lichtumflossen Maße und Zahlen von Sinn und Geist berühren, finden sich zwei Gleichgestimmte und daher die Freude am Schönen. Diese Auffassung der Schönheit wird auch von Augustinus und Bonaventura adoptiert, und letzterer beleuchtet herrlich den Weg, den der menschliche Geist von den geschaffenen Zahlen zu dem Unermeßlichen nehmen kann³.

Wir haben hier noch die negativen Werte ins Auge zu fassen, wie sie bezüglich des menschlich Schönen sich geltend machen können. Die einfache Negation der menschlich ästhetischen Werte wird Tatsache mit der Negation der einzelnen Teile, aus denen das menschlich Schöne zusammengesetzt ist. Das rein Geistige ist also hienieden nicht menschlich schön, auch nicht das Sinnliche ohne wahren Gehalt, auch nicht das geistig und sinnlich Schöne in unrichtiger Zusammenstellung. Kommen diese Defekte in Gegenständen vor, welche mit diesen Eigenschaften ausgestattet sein sollten, so haben wir es mit einem menschlich Häßlichen zu tun. So ist die Lüge etwas menschlich Häßliches. Mag sie auch in noch so großen Sinnenreiz sich kleiden, es fehlt ihr der Schönheit Blut und Seele — die Wahrheit. Und wieder hätten wir es mit einem menschlich Häßlichen zu tun, wenn zwar ein Wahres dem Blick sich darböte, aber in einer den Sinnen widrigen Form.

¹ Nam ad pulchritudinem tria requiruntur; primo quidem integritas sive perfectio. quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita proportio, sive consonantia; et iterum claritas (S. Thom., S. theol. 1, q. 39, a. 8).

² Pesch. Inst. log. II 2, 212.

³ S. Bonav. V 302, n. 10.

Drittens endlich müßten wir dann ein Werk als häßlich verurteilen, wenn zwar die Idee wahr und die Form schön, aber diese schöne Form nicht die Form dieser Idee ist. Es gilt hier das Wort Geibels: „Die schöne Form macht kein Gedicht, der schöne Gedanke tut's auch noch nicht. Es kommt darauf an, daß Leib und Seele zur guten Stunde sich vermähle.“

Ein großer Unterschied besteht zwischen der Qualität einer Kraft und dem Grade, in welchem letztere verwirklicht ist. Es kann deshalb ein Objekt sehr wohl mit der Qualität einer Kraft übereinstimmen, ohne deshalb auch mit dem Grade ihrer Stärke auf einer Linie zu stehen. Infolgedessen haben wir die ästhetischen Werte auch in Bezug auf die Kraftstärke sich ausscheiden zu lassen, und es ergeben sich hieraus zweitens die sog. quantitativen Differenzierungen oder Gradunterschiede im Ästhetischen. Wir können uns hier vorab ein zweifaches Verhältnis vorstellen, entweder volle Gleichheit von Objekt und Kraft, so daß weder auf seiten der Kraft ein Überschuß an solcher dem Objekt gegenüber noch auf seiten des Objektes dieser Kraft gegenüber ein Überwiegen der qualitativ mit ihr übereinstimmenden Momente sich findet. Oder wir haben zweitens eine Ungleichheit zwischen der Größe der Kraft und des Objektes, darin bestehend, daß das Objekt in seiner qualitativen Übereinstimmung mit der Kraft ein Mehr dem Fassungsvermögen der Kraft gegenüber aufweist oder hinter demselben zurücksteht. Nach unserer Anschauung haben wir es in diesen drei Fällen der gegebenen Reihenfolge nach mit dem sog. Schönen im engeren Sinne, dem Erhabenen und Anmutigen, zu tun. Prüfen wir die gegebene Auffassung auf Grund der allgemeinen Anschauung und der Ansicht der Ästhetiker.

Zwei Genien sind es nach Schiller¹, die uns die Natur zur Begleiterin durchs Leben mitgegeben: das Gefühl des Schönen und jenes des Erhabenen. Deshalb wird, wie Fechner² richtig betont, nächst der Kategorie der Schönheit diejenige der Erhabenheit als der wichtigste Begriff der Ästhetik behandelt; er sei ein Nebenbuhler in der Herrschaft über das ästhetische Gebiet. Die moderne Ästhetik weiß sich keinen Rat, ob man ihn als total verschiedenen Begriff vom Schönen oder nur als dessen Art verstehen soll. So faßt Herder mit Winckelmann — und sie berufen sich auf die Griechen — das Erhabene als höchste Schönheit auf; Kant sieht in

¹ XII 351.

² II 163.

ihm den Gegensatz des Schönen¹. Wir glauben in der einleitend gezeichneten Auffassung wenigstens einen Beitrag zur Lösung der Frage schauen zu dürfen; doch zur Sache. Entwickeln wir erst den Erhabenheitsbegriff und fassen hernach die Stellung der Moderne zu demselben ins Auge.

Wie man schön nennt, was uns gefällt, so ist uns dasjenige erhaben, was in uns die Gefühle der Bewunderung und Ehrfurcht hervorruft. Alle Ästhetiker kommen in dieser Bezeichnung der Wirkungen des Erhabenen überein. Wir haben deshalb bloß diese letzteren einer näheren Würdigung zu unterziehen, um auf das formale Sein, das eigentliche Wesen derjenigen Eigenschaften zurückzuschließen zu können, welche in uns diese psychologischen Wirkungen hervorbringen.

Jede Bewunderung schließt generisch einen Akt der Verwunderung in sich, ist eine Art des Verwunderns. Nach Ausweis des Lexikons ist die Verwunderung ein Akt unseres Gefühlsvermögens einem Objekt gegenüber, das sich entweder durch Größe oder Ungewöhnlichkeit auszeichnet. Verwundern kann man sich über das Gute und Böse. Die Güte oder Schlechtigkeit des betreffenden Objektes kommt hierbei formal auch nach Thomas² nicht in Betracht. Worin liegt nun das formale Sein des Verwunderungswertes? Nach allgemeiner Anschauung, der schon Thomas und Bonaventura Ausdruck verliehen, in einem gewissen Verhältnis des Objektes unserer Erkenntnis gegenüber. So verwundern wir uns tatsächlich über etwas, das unsere Erkenntniskraft übersteigt. Nach Thomas³ ist die Verwunderung ein Akt des Strebevermögens, der bei Erkenntnis eines die Erkenntniskraft übersteigenden Gegenstandes sich geltend macht. Ob dieser Gegenstand gut oder schlecht, das ist an und für sich für die Verwunderung als solche, auch nach Thomas, formal ohne Belang.

Der Grund, warum etwas unsere Erkenntniskraft übersteigt, liegt in der Unkenntnis der ihm entsprechenden Ursache. Kennten wir diese in ihrer ganzen Ursächlichkeit dem betreffenden Objekt als ihrer Wirkung gegenüber, so müßten wir auch die Wirkung als solche voll und ganz erfassen⁴. Diese Unkenntnis bezüglich der Ursache einer Wirkung kann eine vollständige oder nur teilweise sein, je nachdem eben die Ursache in keiner Beziehung oder nur

¹ Seidl 18. ² S. theol. 1, 2, q. 41, a. 4 ad 4.

³ Ebd. 2, 2, q. 180, a. 3 ad 3. ⁴ Ebd. 1, q. 105, a. 7.

in dieser oder jener unvollständigen, aber nicht in jeglicher Hinsicht erkannt wird¹.

Gemeinlich haben solche Objekte etwas Außergewöhnliches, Außerordentliches an sich. Doch läßt hier Thomas² eine genauere Bestimmung des dem betreffenden Gegenstand entsprechenden Aktes eintreten. Ist es mehr die Größe des Objektes, sein quantitatives Mißverhältnis unserer Erkenntniskraft gegenüber, so nennt der heilige Lehrer das entsprechende Gefühl im Strebevermögen einfach Verwunderung. Handelt es sich dagegen formal um das Außergewöhnliche am Objekt, so ist das Gefühl, das in uns ausgelöst wird, das des Staunens. Auch Bonaventura³ läßt diese Unterscheidung eintreten. In noch schärferer Bestimmung weist er dem Kreise des Verwunderungswerten einfach das Große, unsere Kraft Übersteigende zu, dem des Staunenswerten ausschließlich das Ungewöhnliche⁴.

Wenn nun das Verwundernswerte als solches in formaler Bestimmung sich auf das Erkenntnisvermögen bezieht, so teilt naturnotwendig auch das Bewundernswerte und damit das Erhabene als Formalursache des Bewunderungswerten diesen noetischen Charakter. bezieht sich also in seinem generischen Moment auf die Erkenntniskraft, und zwar in einem ihren Erkenntnisgrad übersteigenden Maße. Wir haben deshalb nur mehr nach dem Merkmal zu suchen, welches das Bewundernswerte vom Verwunderungswerten unterscheidet. Wie bereits bemerkt, tritt der Affekt der Verwunderung jedem unsere Kraft übersteigenden Objekt gegenüber ein, sei die Sache selbst gut oder schlecht. Anders verhält es sich mit dem Gefühl der Bewunderung. Wir bewundern nur das, was wertvoll ist und unsere Achtung und Anerkennung verdient, also das Gute. Dieses muß aber, eben um in das Geschlecht des Verwunderungswerten zu gehören, formal auf das Erkenntnisvermögen bezogen, d. h. begrifflich in Wahrheit umgesetzt werden. Ebenso muß es, um positiven ästhetischen Wert zu haben, lichtvoll uns entgegentreten. Wir können deshalb das Bewundernswerte oder Erhabene definieren als die lichtvolle Wahrheit von Dingen, die unsere Erkenntniskraft übersteigen, oder die Wahrheit, insofern sie uns lichtvoll in einer unsere Erkenntniskraft übersteigenden Größe und Fülle entgegentritt.

Diese Auffassung vom Wesen des Erhabenen im allgemeinen ist auch die der mittelalterlichen Lehrer. Der hl. Thomas⁵ nennt

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 32, a. 7.

² Ebd. q. 41, a. 4.

³ VII 105, n. 67; 216, n. 98.

⁴ Ebd. III 770, d. 3.

⁵ S. theol. 2, 2, q. 180, a. 3 ad 3.

einerseits die Bewunderung einen Akt des Strebevermögens oder Gefühls, der sich auf die Beschauung einer erhabenen Wahrheit einstellt; anderseits hält er dasselbe Gefühl als eine Folge der noetischen Beschäftigung mit einer Sache, welche unsere Erkenntnis übertrifft. Es scheint also gesagt werden zu müssen, daß auch in thomistischer Anschauung, was übrigens aus folgenden Partien noch weiter ersichtlich ist, die Erhabenheit nichts anderes ist als eine unsere Erkenntniskraft überragende, lichtvolle Wahrheit, oder wie aus früherem hervorgeht, eine Überfülle von Schönheit.

Derselben Ansicht ist der hl. Bonaventura¹. Nach ihm ist die Fülle göttlicher Schönheit identisch mit Gottes Erhabenheit, nur realisiert letztere Eigenschaft uns gegenüber noch den Begriff des Schweren. Ebendeshalb heißt auch nach ihm die höchste göttliche Schönheit bewundern dasselbe wie seine Erhabenheit bewundern². Daraus geht zur Evidenz hervor, daß nach Bonaventura die Erhabenheit nichts anderes als ein besonders hoher Grad der Schönheit ist.

Das Erhabene scheidet sich vor allem aus, wie das Ästhetische überhaupt, in ein rein geistig und ein menschlich Erhabenes. Ob es ein rein Sinnliches, d. h. ein Erhabenes, nur für die sinnliche Erkenntnis gebe, ist eine andere Frage, die allerdings in gewissem Sinne bejaht werden kann. Aus dem Begriff des Erhabenen als einer Überfülle von Wahrheit bezüglich der entsprechenden Kraft geht hervor, daß, weil die Erkenntnis der Wahrheit als solcher doch Sache einer geistigen Kraft, die Erhabenheit besonders ins Gebiet des rein Geistigen hinüberspielt. Hieraus leuchtet auch ein, daß, wenn die Erhabenheit in sinnenfälligen Dingen sich verwirklichen soll, sich in ihnen ein Überwiegen der Idee über die sinnliche Form geltend machen muß. Im Erhabenen muß der Ideeninhalt ein übergroßer sein, und diese Fülle und Größe der Idee muß auch sinnenfällig sich offenbaren. Dies wird aber nur der Fall sein, wenn das Sinnenfällige wohl die Größe der Idee ahnen, aber nicht voll und ganz in die Erscheinung treten läßt.

Wie verhält sich unsere Auffassung des Erhabenen zu derjenigen der modernen Ästhetik? Weit entfernt, daß wir mit ihr von der modernen differieren, lassen sich vielmehr alle Eigenschaften, welche die moderne Ästhetik im Erhabenen als solchem erblickt, leicht aus ihr entwickeln. Was fürs erste das Wesen

¹ II 886, n. 4; 887, n. 4.

² Ebd. VIII 119, n. 8.

des Erhabenen betrifft, so betonen alle Ästhetiker an ihm den Charakter des Geheimnisvollen, Dunkeln. So meint Goethe, das Erhabene werde von Dämmerung zu Nacht, wo sich die Gestalten vereinigen, sehr leicht erzeugt¹. Nach Vischer ist Dunkel das Merkmal alles Erhabenen². Indes ist dies nicht als eine vollständige Finsternis zu verstehen, sondern bloß als geeignete Abdämpfung des Lichtes³. Wie leicht ergibt sich diese Eigenschaft aus unserer Definition des Erhabenen! Das Erhabene besteht ja wesentlich in einem Überschuß des Ideengehaltes über die erkennende Kraft; also zu einem wesentlichen Teil in einem teilweise Ungekannten, Undurchdrungenen und Dunkeln, Mysteriösen.

Ferner gilt das Erhabene allgemein als etwas in hohem Maße Relatives und Schwankendes. So meinte Kant, es sei dasselbe subjektiver als das Schöne, gleichsam subjektiv in der zweiten Potenz⁴. Nach Goethe, Köstlin, Kirchmann sind vor allem die Jugend und jugendliche Völker zum Erhabenen geneigt⁵. „Das Erhabene“, meint Köstlin, „ist für viele das einzig Schöne, das sie kennen, das sie fühlen.“⁶ „Alles Erhabene ist es nur für den Zuschauer.“⁷ Ganz dasselbe geht aus unserer Definition hervor, ja ist mit ihr gewissermaßen formal gegeben. Denn ob es erhaben, hängt formal von der Größe der Fassungskraft ab. Infolgedessen haben wir im Erhabenen ein zweifach subjektives Moment, ein erstes bezüglich der Qualität des Objektes und seiner Übereinstimmung mit der Kraft, infolge welcher es überhaupt als schön erscheint; ein zweites in der quantitativen Unzulänglichkeit der Kraft dem Objekt gegenüber, also gewissermaßen ein Subjektives in der zweiten Potenz.

Dem menschlich Erhabenen, das in sinnenfälligen Formen erscheint, kommt nach allen Ästhetikern ein gewisses Überwiegen der Idee über die Form zu. Nach Kant⁸ kann das eigentlich Erhabene in keiner sinnlichen Form enthalten sein, aber gerade durch das Unangemessene der Form der großen Idee gegenüber werde im Gemüte der Gedanke an das Erhabene wachgerufen. „Beim Erhabenen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammen, und eben in diesem Widerspruch liegt der Zauber, womit es unser Gemüt ergreift.“⁹ Nach Hegel ist das Erhabene ein nie geglückter Versuch, das Unendliche in den Bereich der Erscheinung zu ziehen¹⁰.

¹ Seidl 18.² Ebd. 69 f.³ Ebd. 132.⁴ Ebd. 134.⁵ Ebd. 18 97 103.⁶ Ebd. 97.⁷ Ebd. 84.⁸ S. 99.⁹ Schiller XII 354.¹⁰ Seidl 47.

Ähnlich Vischer und Zeising¹. Aber auch diese Eigenschaft ist mit unserer Definition des Erhabenen, wie oben schon gezeigt, gegeben.

Fassen wir zweitens die psychologischen Wirkungen ins Auge, welche die moderne Ästhetik dem Erhabenen zuschreibt. Fürs erste soll es die Idee der Unendlichkeit sein, die in uns durch das Erhabene angeregt werde. So sagt Trendelenburg: „Statt des unendlichen und unbegrenzten Begriffes, der im Schönen unser Maß ist und im Erhabenen nicht mehr ausreicht, steigt in unserer Vorstellung ein unbedingt Unendliches auf.“² Gestützt auf eine Prüfung der vielfachsten Definitionen des Erhabenen bestimmt es Seidl³ zusammenfassend: „Erhabenheit ist die durch eine objektiv-überwältigende, d. h. eine über jede menschliche Analogie hoch hinausgehobene und das Gemüt über jeden Maßstab der Sinne weit hinaushebende Größe oder Kraft angeregte Unendlichkeit.“

Dieser und andern Definitionen des Erhabenen gegenüber gilt, was Stöckl⁴ der Jungmannschen gegenüber bemerkt: Das Wesen definiere man wissenschaftlich nicht durch die Wirkung. Leider verfällt Stöckl⁵ in etwa selbst diesem Fehler. Erhabenheit ist nach ihm der Glanz „imposanter Größe“. Aber was ist „imposant“? Wohl was imponiert, also wieder eine Wirkung. Wie leicht ergibt sich aus unserer Definition auch diese eigentümliche Wirkung des Erhabenen! Eben weil das Erhabene unsere Erkenntniskraft überragt, wird naturnotwendig der Gedanke an ein höheres als das erkennende Subjekt real nahegelegt, und mit zunehmender Empfindung von der Kleinheit des Subjektes und der Größe des Objektes steigert sich natürlich dieser Eindruck.

Veranlassung zu vielen Studien war und ist heute noch die hedonische Wirkung des Erhabenen. „Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von Wehsein, das sich im höchsten Grad im Schauer äußert, und von Frohsein, das sich bis zum Entzücken steigern kann.“⁶ „Diese Erscheinung“, sagt Seidl⁷, „wird von allen und selbst so exakten Forschern wie Fechner und Wundt zugegeben und bestätigt.“ Es freut uns in hohem Maße, auch hier eine volle Übereinstimmung

¹ Ebd. 65 81.² Ebd. 109.³ S. 162.⁴ Lehrbuch der Ästhetik 33 94.⁵ Ebd. 96.⁶ Schiller XII 352.⁷ S. 144.

zwischen der Moderne und dem Mittelalter zu finden. Auch nach Thomas und Bonaventura ist das Erhabene reich an beiden: Lust und Unlust. Beide sind gegeben sowohl mit dem Objekt als mit dem formalen Sein des betreffenden Erkenntnisaktes.

Was das Lustgefühl betrifft, so wird es durch das Objekt als solches geweckt, das, wie vorausgesetzt, ein wahres ist. Die Wahrheit ist aber immer aus verschiedenen Gründen, wie wir noch später sehen werden, ein Gut für uns. Sodann ist auch der Erkenntnisakt dem Wahren gegenüber ein Genuß, und namentlich wenn es sich um ein lichtvoll Wahres handelt, wie wir es beim Erhabenen als qualitativ Schönem voraussetzen. „Ferner“, sagt der hl. Thomas¹, „haben wir bezüglich des noch nicht erkannten Teils im Erhabenen Hoffnung, daß wir einst zu dessen Erkenntnis gelangen. Die Hoffnung ist aber immer süß.“ Auch darin liegt nach Thomas bezüglich des Erhabenen ein Angenehmes, daß wir einen Akt des Vergleiches anstellen, nämlich den zwischen Ursache und Wirkung.

Endlich hält der hl. Thomas die Beschauung des Erhabenen deshalb für genußreich, weil sie in uns eine neue große Seite aufdeckt, also eine Erhebung bedeute; denn wir sehen uns zu etwas fähig und berufen, was wir bis anhin nicht geahnt, also auch wieder eine Lebenserhöhung, wie der Moderne sich ausdrückt². Schiller³ sagt: „Das Gefühl des Erhabenen besteht einerseits aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung, einen Gegenstand zu umfassen, andererseits aber aus dem Gefühl unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt.“ Welch schöne Harmonie zwischen dem hl. Thomas und Schiller! Cajetan, der berühmte Erklärer des hl. Thomas, sieht noch eine andere Lustquelle im Erhabenen, sie bestehe darin, daß man nach der Ursache des Genusses selber forsche.

Dieser Lust gegenüber macht sich aber auch nach der scholastischen Ansicht ein Gefühl der Unlust geltend, und zwar fürs erste wieder aus dem Objekte. Einmal ist es ja wohl möglich, daß dasselbe für uns selbst ein Übel bedeute, notwendig stellt sich demgegenüber ein negatives Gefühl ein⁴. Was die Erhabenheit des göttlichen Wesens betrifft, so wird sich hienieden immer nebst der Liebe und Begeisterung für dieselbe eine gewisse Furcht allfälliger Trennung von ihm geltend machen⁵. Sodann will es uns scheinen, daß wir jeder uns übertreffenden Größe gegenüber von einer gewissen

¹ S. theol. 1, 2, q. 32, a. 8.

² Ebd. q. 32, a. 8 ad 1.

³ XI 515 ff.

⁴ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 41, a. 4.

⁵ Ebd. q. 67, a. 4 ad 2.

Scheu berührt werden. Mit den Großen verkehrt ja niemand gern; sie sollen sich vereinsamt fühlen.

In Rücksicht auf die Erkenntniskraft selbst ist die Beschauung des Erhabenen aus zweifachem Grunde mit dem Unlustgefühl der Furcht verbunden. Einmal fürchtet sich nach dem hl. Thomas¹ der Verwundernde, ein absolutes Urteil über das Objekt abzugeben. Eben weil er es nicht kennt, vermag er es vorläufig nicht zu beurteilen. Aber diese Furcht, ein richtiges Urteil abzugeben, ist die Ursache, daß der Beschauende zur Untersuchung, zum Studium des Objektes gedrängt wird. Dieses Studium als das eines die Kraft übersteigenden Gegenstandes stößt notwendig auf Schwierigkeiten, was eine zweite Quelle der Furcht ist².

Nach alldem halten wir es für sehr persönlich gesprochen, wenn Dessoir³ meint: „Wir verdanken Burke eine sehr wichtige Einsicht, nämlich die, daß in dem Erhabenheitsgefühl stets Staunen und Furcht, also Unlust enthalten ist, und daß daraus eine Erhebung hervorgehen kann.“ All diese Ideen finden sich, wie gesehen, schon haarscharf bei den Koryphäen der scholastischen Philosophie. Wir sehen deshalb auch hier wieder, wie es nicht im Interesse der Wissenschaft liegt, wenn diese mittelalterlichen Denker einfach als eine *quantité négligeable* beiseite gelassen werden.

Ziehen wir mit Cajetan die Bilanz aus der Summe von Lust und Weh, wie sie mit dem Erhabenen in uns wachgerufen wird, so müssen wir mit ihm sagen, daß die erstere im Übergewichte ist. Wie fühlte man sich sonst für das Erhabene so begeistert! Wie hegten wir ihm gegenüber, wie allgemein zugestanden, vorab das Gefühl der Ehrfurcht, in dem nach aller Ausweis das Lustgefühl überwiegt! Auf weitere Fragen bezüglich des Erhabenen einzugehen, ist hier nicht der Ort. Es war uns lediglich um die Klarlegung seines Begriffes und die Übereinstimmung der mittelalterlichen Ästhetiker mit der Moderne hierin zu tun.

Als eine zweite quantitative Differenzierung der positiv ästhetischen Werte bietet sich uns das Anmutige dar. Dasselbe bildet eben in quantitativer Hinsicht den konträren Gegensatz zum Erhabenen. Während letzteres in einer Überfülle des Schönen besteht, so daß die Kraft ihrer nicht Meister wird, bedeutet das Anmutige eine gewisse Überlegenheit der Kraft über das schöne Objekt. Es teilt mit dem Schönen überhaupt und dem Erhabenen insbesondere

¹ Ebd. q. 41, a. 4 ad 5.

² Ebd. ad 4.

³ S. 205.

die Relativität. Tritt uns das Anmutige in sinnenfälliger Form gegenüber, so wird das geistige Element vor dem sinnenfälligen etwas zurücktreten, sich aber dafür in um so einschmeichelnderen, weicheren Formen offenbaren¹.

In der Mitte zwischen diesen beiden Extremen im Quantum des Schönen befindet sich jenes Schöne, das mit der Kraft nicht bloß wie alles Schöne in qualitativer Hinsicht harmoniert, sondern dessen Maß sich auch vollständig mit dem Stärkegrad der Kraft deckt. Es ist das Schöne im engeren und besten Sinne des Wortes, das rein, ideal Schöne. In ihm geht die Idee restlos in der Form auf, und die Form ist nichts als veranschaulichte, leuchtende Idee. Wir haben es hier mit der schönsten Harmonie zwischen Sinn und Geist zu tun; aber eben deshalb findet in ihm der Mensch die reinsten und reichsten ästhetischen Freuden. Da ist keine Beimengung von Furcht, wie das Erhabene es mit sich bringt; aber auch nicht das Gefühl des objektiven Unzulänglichen, wie es mit dem Anmutigen verbunden ist.

Im Prinzip finden wir die Erkenntnis von dem Dreiklang des Schönen als Erhabenes, Schönes im engeren Sinne und Anmutiges auch im Mittelalter. Erwähnen wir hier nur den hl. Bonaventura. In der berühmten klassischen Stelle seines Itinerariums spricht er² vor allem von einer zweifachen Übereinstimmung des Objektes mit der Kraft: einer Übereinstimmung rücksichtlich der Form oder Ähnlichkeit mit der Kraft an und für sich, und das ist im allgemeinen die Schönheit, sodann einer Übereinstimmung des Objektes mit der Aufnahmefähigkeit der Kraft. Übersteigt das Objekt die Kraft, so entsteht ein unliebes Gefühl, und der iraszible Teil des Strebevermögens tritt zur Beseitigung des Unangenehmen in Tätigkeit; wir haben es in diesem Falle mit dem Erhabenen zu tun. Wenn aber das Objekt graduell mit dem Fassungsvermögen der Kraft übereinstimmt, so ist das eine Süße für die Kraft: „denn“, fügt der heilige Lehrer hinzu, „der Sinn betrübt sich am Äußersten und freut sich am Mittelmaß“³. Wir haben es im letzteren Fall mit dem oben gezeichneten Schönen im engeren Sinne zu tun.

Auch die moderne Ästhetik huldigt im Grunde dieser Ansicht. So lehrt Fechner⁴: „Das Schöne, insofern man es nach einer

¹ Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte I S. xxxii. Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 103.

² II 886, n. 4: 887, n. 4; V 301.

³ Ebd. V 301.

⁴ II 166.

engeren Fassung dem Erhabenen gegenüber setzen will, teilt mit ihm den einheitlichen Charakter, aber nicht die aus dem Gewöhnlichen heraustretende Größe oder Stärke des Eindruckes; insofern man aber das Schöne so weit fassen will, daß das Erhabene selbst mit daruntertritt, in welcher Hinsicht die Definition frei steht, ist das Erhabene die besondere Art des Schönen, bei welcher die Größe des Lusteindruckes von der Größe des Eindruckes selbst mit abhängt, ohne doch selber davon abzuhängen, da dazu der einheitliche Charakter des Eindruckes wesentlich mitgehört.“ Auch nach Schopenhauer ist das Erhabene eine Gattung des Schönen, nämlich „das Extrem des Schönen“¹. Sodann lehrt eine ganze Reihe von modernen Ästhetikern, das Erhabene sei das Schöne der Zukunft, oder das Schöne finde sich in der Mitte von Anmut und Erhabenheit². Was der schauenden Kraft jetzt noch nicht voll und ganz klar, d. h. jetzt noch ein Erhabenes ist, wird ihr nach und nach schön im engeren Sinne, vielleicht sogar ein Anmutiges.

Ewig erhaben für jedes, auch das höchste Geschöpf bleibt Gott. Seine unendliche Schönheit ist für ihn selbst die sog. mittlere Schönheit, in qualitativer und quantitativer Hinsicht, in einem einzigen und ewigen Akt der Beschauung, in jedem Tröpflein durchschaut und genossen. Für die Geschöpfe aber, auch für den höchsten Cherub, bleibt seine Schönheit ewig in ihrer Unendlichkeit undurchschaut und unerschöpflich. Das göttliche Sein ist für alle Kreaturen ein so Erhabenes, wie es für keine Kreatur eine andere ist.

Es hat auch nicht an Ästhetikern gefehlt, welche dem Erhabenen gegenüber von einer Art Ekstase gesprochen. Der hl. Bonaventura³ hat es schon vorher getan, aber nicht der geschöpflichen Schönheit gegenüber, sondern der göttlichen, und nicht im Lichte der Natur, sondern der Gnade. Wenn so der menschliche Geist durchstrahlt ist vom göttlichen Lichte und ganz aufgeht in der Bewunderung der höchsten Schönheit, dann wird er so von Staunen hingerissen, daß je mehr er die Niedrigkeit seines eigenen Ichs im Hinblick auf die göttliche Schönheit verachtet, um so mehr über sich in alles Erhabene hineingetragen wird. Mit Esther kann er dann ausrufen: „Ich sehe dich, o Herr, gleich einem Engel Gottes, und mein Herz erbebt aus Furcht vor deiner Herrlichkeit. Über die Maßen bist du bewundernswert, Herr; o, dein Antlitz ist voll von Gnade.“⁴ Tiefer und höher, sagen wir erhabener, hat wohl

¹ Seidl 26.² Ebd. 18 41 84 104.³ VIII 119, n. 8.⁴ Est 15, 16 f.

die Moderne das Schöne und Erhabene nicht empfunden und geschildert als Bonaventura.

Von einer eigentlichen quantitativen Differenzierung in den negativ ästhetischen Werten brauchen wir nicht eigens zu sprechen. Was einmal das einfachhin Negative betrifft oder das einfach Nichtschöne, so fällt es von selbst aus dem Kreise einer solchen Unterscheidung. Das privativ Ästhetische hingegen läßt eine Unzahl von Vertiefungen zu, je mehr nämlich etwas von den positiv ästhetischen Werten abweicht. So geht es vom einfach Unschönen durch die ganze Skala des Häßlichen bis zum Ungeheuerlichen und Satanischen hinunter.

3. Psychologie der Kunst.

Die Kunst, subjektiv betrachtet, ist eine seelische Energie; mit ihrer Erklärung betreten wir deshalb psychologischen Grund und Boden. Doch liegt es auf der Hand, daß wir hier bei dem kurzen Raum, der uns beim Ziel der Arbeit zur Verfügung steht, nicht in alle Fragen eintreten können, welche das seelische Moment beim künstlerischen Schaffen betreffen. Vielmehr kann es sich direkt nur um Kenntnissnahme des formalen Seins vom künstlerischen Schaffen handeln; auch werden wir später noch auf diese und jene psychologische Frage aus dem Leben des Künstlers zu sprechen kommen. Aus der Entwicklung des formalen psychologischen Momentes der Kunst können wir dann die wesentlichen Eigenschaften des Kunstwerkes erschließen und bestimmen, wie wir früher bei Behandlung des Schönen im allgemeinen aus seinen subjektiven, psychologischen Momenten seine objektiven erschlossen. Es wäre auch hier wieder töricht, wollten wir in Bestimmung des Kunstbegriffes die bisherigen Ansichten unbeachtet lassen.

Zum Fest der Karlsruher Künstlerschaft „Drei Tage im Morgenlande“ (1901) erließ dieselbe eine Rundfrage an die deutschen Künstler. Der Tenor dieser Anfrage klang in das Wort aus: „Was ist die Kunst?“ Die Antworten fielen dem Worte nach ungeheuer verschieden aus, sachlich aber zum großen Teil identisch. Im Begriff, das Wesen der Kunst wissenschaftlich klarzulegen, wollen wir nun einen andern Weg einschlagen. Wir befragen zuerst die Alten und die Mittelalterlichen, und es könnte geschehen, daß wir in den vergilbten Blättern der alten Philosophen viel klarer und sicherer das Wesen der Kunst dargelegt fänden als in dem überein-

stimmenden Empfinden der heutigen Künstler. Zu unserer größten Freude müssen wir indes gestehen, daß sich im Prinzip ein überraschender Einklang zwischen der Antike und Moderne findet.

Nach Aristoteles¹ ist die Kunst eine der vielen menschlichen Tüchtigkeiten. Es kann sich deshalb nur darum handeln, möglichst tief in das Wesen der menschlichen Tüchtigkeiten eingeführt zu werden, um hernach eine spezielle Art derselben, die Kunst, um so besser würdigen zu können. In aristotelischer Auffassung ist die Tüchtigkeit die allseitige Vollkommenheit eines Vermögens, wodurch dasselbe zu vollkommenen Leistungen befähigt wird. Wenn wir fragen: „Worin besteht die Vollkommenheit einer Leistung? so sagen die Aristoteliker: „In der Mitte.“ Ihr diesbezügliches bekanntes Axiom ist: „Nicht zu viel und nicht zu wenig.“ Denn es ist Tatsache, sagt Aristoteles, daß man von vollkommenen Leistungen zu sagen pflege, es sei davon weder etwas hinwegzunehmen noch hinzuzufügen; man gehe dabei von dem Satze aus, daß das Zuviel und das Zuwenig eben die Vollkommenheit vernichte, das Mittelmaß sie jedoch bewahre. Ferner, fügt er² hinzu, ist es Tatsache, daß die tüchtigen Künstler bei ihrer Arbeit auf diesen Punkt ihr Augenmerk richten. Somit bestimmt die Mitte die Vollkommenheit einer Leistung und damit indirekt die Vollkommenheit des Vermögens selbst³. Dem aprioristischen Grund dieser Tatsache werden wir später begegnen.

Es handelt sich nun um die genauere Bestimmung dieser Tüchtigkeit. Die Aristoteliker teilen alle menschlichen Tüchtigkeiten ein in dianoetische und ethische, oder Verstandes- und Willenstüchtigkeiten⁴. Der Unterschied derselben ist ein dreifacher. Der erste besteht darin, daß sie, wie es schon ihr Name besagt, verschiedene Fähigkeiten zu ihrem Subjekt und Träger haben, die ersteren, die erkennenden Kräfte, formal die intellektuellen, den Verstand; die andern, die oberste Potenz im Menschen, den Willen. Naturnotwendig unterscheiden sie sich aber auch bezüglich ihrer eigenen Natur selbst. Während nämlich die dianoetischen bloß die ausgebildete Fähigkeit zu vollkommenen Akten und deshalb solchen Leistungen geben, verleihen die ethischen Tüchtigkeiten zugleich mit dieser Fertigkeit

¹ Ethic. Nik. 6. 4, 1140 a, 20. S. Thom., In 2 Nic. 1. 6 b; vgl. S. theol. 1, 2, q. 55, a. 1 2 3. ² Ethic. Nik. 2, 5, 1106 b, 9.

³ Ebd. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 64, a. 1—4.

⁴ Aristot., Ethic. Nik. 1, 13, 1103 a, 4.

auch den richtigen Gebrauch derselben. So kann auch der vollkommenste Maler, wenn er will, ein unvollkommenes Werk leisten, der wahrhaft Gerechte aber kann, solange er gerecht ist, nicht einen ungerechten Akt wollen. Sodann vervollkommen die dianoetischen Tüchtigkeiten eben nur die ihnen entsprechende Kraft, welche eine dem Willen untergeordnete ist, und machen allein diese gut; die ethischen hingegen machen nicht bloß das Spezialvermögen, mit dem der betreffende Akt vollzogen wird, sondern den Menschen als solchen gut; deshalb werden sie im ersten und besten Sinne Tüchtigkeiten genannt¹. In der deutschen Sprache ist ihnen der Name „Tugend“ reserviert.

Die Tüchtigkeit, die hier in Frage steht, ist nun nicht eine ethische, sondern eine dianoetische. Es gibt kaum etwas, was Aristoteles und Thomas klarer und öfter in unserer Materie einschärfen. Immer und immer kommen sie wieder auf den Gedanken zurück, es sei für den Künstler als solchen besser, daß er absichtlich einen Kunstfehler begehe, als unbewußt; bezüglich der ethischen Tüchtigkeiten hingegen sei das Gegenteil der Fall. Die Kunst gebe, wie die dianoetischen Tüchtigkeiten überhaupt, nur das Vermögen, kunstgerecht vorzugehen, nicht auch den Akt, wie die ethischen es tun. In aristotelisch-scholastischer Auffassung sind deshalb Kunst und Tugend nach Wesen und Begriff ganz und gar verschiedene Dinge².

Die dianoetischen Tüchtigkeiten scheiden sich nun in zwei voneinander ganz verschiedene Klassen aus: in sogenannte spekulative und praktische. Der Grund dieser Ausscheidung liegt in einer durch bestimmte verschiedenartige Zwecke verursachten zweifachen Beschäftigungsweise der dianoetischen Fähigkeiten, besonders des Verstandes. Je nach dem Zweck, den die intellektuellen Fähigkeiten, der Verstand bei ihrem Akte verfolgen, scheiden sich letztere aus in spekulative und praktische. Deshalb wird auch der Verstand, je nachdem er sich mit der ihm untergeordneten Sinneserkenntnis auf der einen oder andern Linie bewegt, spekulativer oder praktischer Verstand genannt, ebenso die Tüchtigkeiten in diesen beiden Verstandesrichtungen. In aristotelischer Auffassung sind, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, der spekulative und praktische Verstand

¹ Aristot., Ethic. Nik. 1, 13, 1103 a, 4; 6, 5: 6, 5, 1140 b, 22. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 56, a. 3.

² Aristot. a. a. O. 6, 5, 1140 b, 22.

keine real verschiedene Fähigkeiten, sondern nur verschiedene Betätigungsweisen einer und derselben Kraft.

Diese Verschiedenheit des spekulativen und praktischen Verstandes liegt fürs erste, wie angedeutet, in dem verschiedenen Zwecke, den der Verstand in seinen Tätigkeiten verfolgt. Derselbe kann ein zweifacher sein. Entweder handelt es sich ausschließlich nur um die Erkenntnis der Wahrheit; oder er hat bei allen seinen Operationen nur die Umsetzung der Idee in die Tat zur Absicht. Im ersteren Falle haben wir es mit dem spekulativen Verstande zu tun, im letzteren mit dem praktischen. „Der spekulative Verstand betrachtet die Wahrheit nicht wegen eines andern, sondern nur seinetwegen.“¹ „Der spekulative Verstand unterscheidet sich vom praktischen durch den Zweck; denn der Zweck des spekulativen Verstandes ist die Wahrheit, absolut betrachtet, der des praktischen aber das Werk.“² „Der spekulative Verstand ist derjenige, welcher das Erfasste nicht zu einem Werke hinordnet, sondern allein zur Beschauung der Wahrheit; praktischer Verstand wird hingegen derjenige genannt, welcher das, was er begreift, zu einem Werke hinordnet.“³ Deshalb, sagt der hl. Thomas⁴, unterscheiden sich die beiden nicht real voneinander, weil es der Wahrheit akzidentell ist, ob sie zum Werke hingebordnet werde oder nicht. Der akzidentelle Unterschied des Objektes begründet aber nicht einen realen Unterschied in der entsprechenden Kraft.

Bei dieser Verschiedenheit des Zweckes ist naturnotwendig auch das primäre Objekt der beiden Verstandesrichtungen ein anderes. Die Wahrheit, sagt der hl. Thomas⁵, besteht in erster Linie an und für sich im Immateriellen und Allgemeinen. Wenn es also der spekulative Verstand in formaler Bestimmung auf die bloße Beschauung der Wahrheit abgesehen, so hat er sein Ziel und seine Vollendung im Immateriellen und Allgemeinen. Da aber der Zweck des praktischen Verstandes das Werk selber ist, das sich im Reich des Kontingenten bewegt, so findet er sein Ziel im Zufälligen und Partikulären.

Aristoteles steigt in der Begründung dieser Idee noch tiefer in die Eigenart der beiden Verstandesrichtungen. Der spekulative Ver-

¹ S. Thom., In 3 De anima l. 15.

² S. Thom., S. theol. 1, q. 14, a. 16; 1, 2, q. 3, a. 5.

³ Ebd. 1, q. 79, a. 11. ⁴ Ebd.

⁵ S. c. Gent. 1, 65; 3. 75. Aristot., Ethic. Nik. 6, 1, 2, 1138 ff. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 5 ad 3; vgl. 1, 2, q. 91, a. 3 ad 3.

stand, sagt er, ruht einfach in der Erkenntnis der Wahrheit, in der Gleichheit des Intellectes mit der Sache. Die Gleichheit besteht aber in einem unteilbaren Punkte, da gibt es kein Mehr oder Weniger, sondern Nichts oder Absolutes. „Wir alle sind nämlich der Ansicht, daß dasjenige, was wir wissen, sich nur so, wie wir es wissen, und nicht anders verhalten könne. Es ist also ewig; denn alles, was mit absoluter Notwendigkeit ist, ist ewig, alles Ewige aber ist unerschaffen und unzerstörbar.“¹ Der praktische Verstand aber hat es mit den Werken zu tun, also dem Veränderlichen².

Mit dieser prinzipiellen Ausscheidung des Objektenkreises der beiden Verstandesrichtungen ist jedoch nicht gesagt, daß nicht auch die Objekte der einen die der andern werden können, also das Singuläre das Objekt des spekulativen Verstandes, das Universelle das des praktischen. Nur liegt auf dem Gebiete der Beschäftigung mit diesen nicht das eigentliche Ziel und die besondere Vollkommenheit und Tüchtigkeit der betreffenden Krafrichtung³. Zweitens daraus, daß beide Verstandestätigkeiten sich auch mit dem Kontingenten beschäftigen, d. h. demjenigen, das sein oder nicht sein kann, geht hervor, daß sich beide auch mit dem Sinnenfälligen abzugeben haben. Sie tun das freilich nicht in eigener, formaler Kraft, sondern nur, wie bereits angedeutet, mit Hilfe der Sinne. Der hl. Thomas⁴ lehrt hierüber folgenderweise. Fassen wir die zufälligen Dinge gerade insofern ins Auge, als sie individuell und partikulär sind, so kann sich der Verstand nicht mit ihnen beschäftigen, außer unter der Bedienung der sinnlichen Erkenntniskräfte. Deshalb befindet sich auch unter den sinnlichen Vermögen der Seele eine Kraft, die partikuläre Vernunft, Denkkraft, sinnliche Urteilskraft genannt wird; sie ist die Sammelkraft für die Sinnenbilder.

Doch in der mittelbaren Beschäftigung der beiden Verstandesfähigkeiten mit den Sinnenbildern ändern sich, dem Zweck der beiden entsprechend, notwendig Anfangs- und Endpunkt dieser ihrer Zuwendung zu den Sinnen. Die spekulative Tätigkeit des Verstandes setzt in der Zuwendung zum Sinnenbild an und endet in der Betrachtung des Universellen. Der praktische Verstand hingegen beginnt mit dem Allgemeinen und steigt zum Partikulären und Sinnenfälligen hinab⁵.

¹ Aristot., Ethic. Nik. 6, 3, 1139 b, 20.

² Ebd. 6, 5, 1140 b, 20. Zeller II 2, 648 ff. Vgl. Brandis II 1439 ff.

³ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57. a. 5 ad 3. ⁴ S. Thom., In 6 Nic. l. 1 k.

⁵ S. Thom., S. theol. 2, 2, q. 47, a. 4; In 6 Nic. l. 2 f.

Was den praktischen Verstand im besondern betrifft, so repräsentiert er sich uns, vom integralen Standpunkt aus aufgefaßt, als eine geistig-sinnliche Kraft, allerdings mit vorwiegend geistigem Elemente. Was der hl. Thomas¹ von der Klugheit sagt, sie bestehe in einem inneren Sinne, doch nur so, daß ihr vorzüglicheres Element im Geiste wurzle, das gilt in erhöhtem Maße von ihrer Zwillingschwester, der Kunst. Ihr Objekt ist ja nicht bloß ein inneres, sondern wesentlich ein äußeres.

Auf dieser Doppellinie der Spekulation und Praxis kann sich nun der Verstand Vollkommenheiten, Tüchtigkeiten aneignen. Spekulativer Tüchtigkeiten gibt es drei: das Verständnis der einfachsten Prinzipien, die Wissenschaft und die Weisheit². Wir lassen diese liegen und verfolgen jene des praktischen Verstandes. Wie bereits betont, hat es der praktische Verstand seinem Ziele entsprechend mit dem Singulären zu tun. Auf diesem Gebiete besitzt aber der Mensch eine doppelte Tätigkeit: eine sogenannte immanente, wie z. B. wollen, sehen, und eine transiente, wie z. B. schneiden, malen, je nachdem nämlich die von der Tätigkeit angestrebte Wirkung im handelnden Subjekte selbst liegt oder außer ihm. Beide Arten von Tätigkeiten werden oft als „Handeln“ und „Machen“ bezeichnet. Doch im engeren Sinne eignet man den Ausdruck „Handeln“ den immanenten Tätigkeiten zu, den des „Machens“ den transienten. Die Tüchtigkeit, welche sich der praktische Verstand auf der ersten Linie, dem Gebiete der immanenten Tätigkeit, erwerben kann, nennt man Klugheit, die erwerbbar auf zweiter Linie, dem Gebiete des Machens, Kunst³.

Endlich die Kunst! So viel ist bis jetzt von ihr klar, sie ist eine Tüchtigkeit, eine dianoetische, ferner des praktischen Verstandes, und zwar in Hinsicht auf das Machen. Doch eben dieses ist es, was wir als weiteres Spezifikum der Kunst näher kennen lernen müssen. Fast möchte das kindisch erscheinen; doch wenn ein Aristoteles, Thomas und Bonaventura es nicht unter ihrer Würde als höchst wissenschaftliche Männer hielten, auch an dieses Objekt die Sonde ihres Geistes zu legen, so darf es uns nicht verdrießen, ihnen in ihren Erklärungen zu folgen, zumal eben gerade ohne tieferes Verständnis dieser Tätigkeit, des Machens, das Wesen der Kunst wissenschaftlich unerschlossen bleibt.

¹ S. theol. 2, 2. q. 47, a. 3 ad 3.

² Aristot., Ethic. Nik. 6, 7, 1141 a, 18. S. Thom., S. theol. 2, 2. q. 47, a. 5.

³ Ebd. 1, 2. q. 57, a. 4; 2, 2, q. 134, a. 2: 1, q. 41, a. 3.

„Machen“, im engeren Sinne des Wortes genommen, wie es als ein spezifischer Unterschied der Kunst gegenüber der Klugheit eignet, heißt nach dem hl. Thomas¹, eine neue Form in einen vorliegenden Stoff überführen. Zwei Dinge liegen also im Machen und deshalb im Wesen der Kunst: erstens die Auffindung eines Bildes, einer Form, von welcher der Stoff informiert werden soll, und dann das Überführen dieser Form in den Stoff selbst oder die Bearbeitung des Stoffes nach den Zügen jenes präformierten Bildes. Was dieses letztere, das künstlerische Vorbild, betrifft, so schließt es wieder zwei Momente in sich: ein universales und ein partikuläres, ein geistiges und ein sinnliches. Das erste ist eben die allgemeine Idee des betreffenden Gegenstandes, insoweit sie Erkenntnisobjekt des Geistes, und das zweite eine individuelle, sinnenfällige Einkleidung dieser allgemeinen Idee. Das Gesamtbild liegt in der Phantasie, erkannt aber in seinem universalen und geistigen Element vom Geiste, in seinem partikulären und sinnlichen von dem Sinne.

Das Vorbild in des Künstlers Genius umfaßt also das gesamte Werk, wie es erstehen soll, sowohl nach seiner ideellen als sinnenfälligen Seite, konsequent auch die Resultate der Technik, da das objektive Werk eben nur durch diese erzielt wird. Das künstlerische Vorbild, sagt die mittelalterliche Philosophie, bringt das Objekt nach seinem ganzen Inhalt zum Ausdruck. Canova schafft seinen Napoleon. Das Bild, wie es jetzt im Vorhofe der Brera in Mailand steht, war präformiert in seinem Künstlergeiste und Sinn. Die allgemeine Idee vom Menschen, Staatsmann, Feldherrn war Gegenstand seiner geistigen Erkenntnis; dieser Mensch, Staatsmann und Feldherr mit allen seinen Individualitäten, Sinneserscheinungen war Gegenstand der sinnlichen Erkenntnis. Wie das Kind im Mutterschoße Seele und Leib besitzt, so die Konzeption im Schoße des Künstlergenius geistige Idee und sinnliche Form, Seele und Leib. Übrigens scheint uns der Ausdruck „Konzeption“ nicht ganz adäquat. Es besagt derselbe eben nur ein passives Moment, während doch die volle Konzeption meistens, wie wir noch sehen werden, ein Kind nicht bloß des Empfangens, sondern vieler, selbständiger Arbeit und langen Ausreifens ist. Der Künstler ist seinem Werk gegenüber, auch wenn es noch im Schoße seiner geistigen und sinnlichen Kräfte geborgen ist und unter ihrer liebenden Sorge heranreift, in vollem Sinne Mutter, die nicht bloß empfängt, sondern das in ihrem Schoße Geborgene aus sich nährt.

¹ S. theol. 2, 2. q. 134. a. 2; 1. q. 41. a. 3.

Sein erhabenstes Vorbild hat aber der Künstler, auch was die bloße Präformierung des Kunstwerkes betrifft, im göttlichen Künstler, Gott selbst. Alles, was Gott schafft, ist ideal präformiert in seinen göttlichen Ideen, den ewigen Vorbildern der Dinge. Wenn Gott auch Geist und nur geistige Erkenntnis, so umschließt diese doch in eminenter Weise Idee und Gestalt, Geist und Sinn der sichtbaren Werke der göttlichen Kunst. Kein Künstler hat eine solche Vorkenntnis seines Werkes wie Gott. Während die geschaffene Kunst sich in ihren Vorbildern nur auf eine Umformierung schon vorhandener Materie beziehen kann, liegen im Schoß der göttlichen Kunst auch die Stoffe als solche präformiert: alles Gold und jeder Stein, jeder Strahl und aller Ton. Denn eben weil die göttliche Kunst die Dinge nicht bloß umformt, sondern erschafft, ihnen Stoff und Form gegeben, bezieht sich das göttliche Vorbild auf das ganze Sein der Dinge¹.

Anders verhält es sich mit der geschaffenen Kunst. Auch der Künstler Mensch schafft nicht ohne innere Vorbildung des Werkes. Mag auch nicht das ganze Vorbild von Anfang an klar vor seinem Geiste und Sinne liegen — wieder ein unendlicher Abstand zwischen der göttlichen und menschlichen Kunst —, und mag der Künstler auch in vielen Fällen mehr von einem Gefühl des Richtigen als von einer klar bewußten und begründeten Idee geleitet werden, wie Plato meint, sein Pinsel tut doch keinen Zug und sein Meißel keinen Schlag ohne irgend ein Vorbild im Künstlergenius².

Erfindung und Gestaltung des künstlerischen Planes ist schon die halbe Kunst. Thomas³ nennt sie ob ihrer hohen Bedeutung für den Künstler bisweilen einfachhin Kunst. Weil aber der geschaffene Künstler den Stoff, in dem er sein Geistes- und Sinnenleben neu aufleben lassen will, nicht eigentlich schaffen kann, so trägt er von ihm keine ursprüngliche Idee in sich⁴. Nur insofern unterliegt auch dieser der künstlerischen Bestimmung und gehört mit zum künstlerisch präformierten Gesamtbild, als der Künstler in diesem oder jenem Stoff einen geeigneteren Schoß zur Aufnahme seiner Ideen und Formen schaut. Aber alle von hier an folgenden Formen, von der einfachen, mehr mechanischen Behandlung bis zur Vollendung des Werkes, liegen wenigstens sukzessiv vorgebildet im Künstlergeist und Sinn. Niemand gibt, was er nicht hat.

¹ S. Thom., Quodl. 7, a. 3; De verit. q. 3, a. 5.

² Zeller II 1, 610. S. Thom., S. theol. 1, q. 15, a. 3 ad 4.

³ Ebd. 3, q. 80, a. 1.

⁴ S. Thom., Quodl. 7, a. 3.

Das Werk nun zum vollen Widerspiel und Abglanz seines künstlerischen Denkens und Empfindens zu gestalten, das ist die zweite Aufgabe des Künstlers, die zweite große Idee im Wörtchen „Machen“. Nicht jedem, dem das erste gelingt, glückt auch das zweite. Gerade da liegt Grund und Boden der sog. Künstlermelancholie, daß sie ihren Ideen und Bildern nicht vollen Ausdruck zu geben vermögen. Nur der Stümper meint, er habe es erreicht. Wer seine Werke nach den Lichtlinien und Höhenzügen der wahren Kunst vorgebildet, wird sich oft und oft sagen müssen: ich sehe Farben und Bilder, die ich nicht wiedergeben kann.

Auch mit der Zeichnung dieser zweiten Aufgabe des Künstlers bewegen wir uns im Gedankenkreis der aristotelischen Philosophie. Es ist in ihr ein übrigens von allen anerkanntes Prinzip: jedes Handelnde wirkt ein sich Ähnliches, insofern es handelnd ist. Mit andern Worten: das neue Sein entspricht der Tätigkeit, durch die es geworden, wie die Wirkung der Ursache. Der hl. Thomas¹ beweist dies aus dem Begriff des Tätigseins. Denn dieses heißt nichts anderes als ein zweites in das Sein, den Akt übersetzen. Nun aber ist das Tätigsein eine Eigenschaft des Aktes, insofern er Akt; also ist der gewordene Akt ein Ebenbild des Aktes, durch dessen Tätigkeit es ein solches geworden.

Folgen wir dem heiligen Lehrer in seinen Deduktionen weiter. Alles, was handelt, lehrt er, ist seiner Form entsprechend tätig. Deshalb bezieht sich auch die Ähnlichkeit des Gewirkten direkt auf das Tätigsein selbst, indirekt aber auf die Form und das Sein, aus denen die Tätigkeit hervorgeht². Diese Form nun, als Ur- und Vorbild der Wirkung, lehrt aber Thomas weiter, kann im handelnden Subjekte auf zweifache Art und Weise sein, entweder dessen natürlichem Sein nach, wie z. B. in Dingen, welche durch ihre bloße Natur wirken; sodann dem erkannten Sein nach, wie in Subjekten, welche durch den Intellekt handeln. Letzteren Modus findet Thomas in der Kunst verwirklicht, indem im künstlerischen Geiste der Bau der Ähnlichkeit nach vorexistiere. Denn was der Künstler anstrebe, sei eben die Verähnlichung des Werkes mit dieser Form im Künstlergenius³.

Ein anderer Beweis für diese zweite Aufgabe des Künstlers nach Anschauung der aristotelisch-scholastischen Auffassung liegt in dem

¹ S. theol. 1, q. 115, a. 1.

² Ebd. q. 4, a. 3.

³ Ebd. q. 15, a. 1.

eigentümlichen Charakter, den diese Lehrer der künstlerischen Konzeption und dieser gegenüber dem Werke zuerkennen. Sie nennen die erstere, in ihrer Gesamtheit als geistige und sinnliche Form aufgefaßt, Idee, das Werk aber der Idee gegenüber Bild¹. Was verstehen sie unter Idee und Bild? Die Idee als Objekt der praktischen Erkenntnis ist nichts anderes, als der Ausgangspunkt des Machens, und sie wird auch Vorbild genannt². Denn sie ist die Form, welche im Künstlergeist existiert und nach welcher der Baumeister z. B. das Haus zu machen sucht³.

Unter Bild aber verstehen sie nichts anderes, als eben das Gegenstück zur Idee. Zwei Dinge, sagt Thomas⁴, gehören zum Wesen des Bildes, erstens muß es der Idee ähnlich sein, und zweitens muß es diese Eigenschaft aus der Nachahmung und Verähnlichung mit der Idee besitzen. Es ist deshalb nur konsequent, wenn Thomas⁵ die Vollkommenheit des Bildes darin erschaut, daß es sein Vorbild durch Verähnlichung mit ihm wieder darstelle.

Alle Kunst hat demnach der künstlerischen Konzeption gegenüber formal bildliche Bedeutung. Was sind die künstlerischen Bildungen und Formen am Kunstwerk nach Thomas⁶ anderes als eine Verähnlichung mit der künstlerischen Idee, und was ist die Idee im Künstlergenius anderes als im Grunde die Form des gebauten Hauses und deshalb der Plan des Baues? Ist daher in aristotelischer Kunstauffassung die Schöpfung des künstlerischen Planes die erste Aufgabe der Kunst, so dessen Realisierung oder Überführung in den Stoff ihre zweite⁷. „Die beiden Gesetze, welche das künstlerische Schaffen bestimmen“, sagt Valensise⁸, die Theorie der Alten zusammenfassend, „lassen sich in folgende zwei Formeln fassen. Erstens das Kunstideal sei der Wahrheit gemäß, der physischen, philosophischen und historischen; zweitens die Ausführung repräsentiere treu das vom Künstler geschaffene Kunstideal.“

Und nun, was ist in eins die Kunst nach aristotelisch-scholastischer Auffassung? Aristoteles⁹ sagt: „Kunst ist die bestimmte Fertigkeit, welche nach richtigen Prinzipien etwas hervorzubringen weiß. Die Kunstungeschicktheit umgekehrt ist eine Fertigkeit, etwas nach falschen Begriffen und unrichtiger Überlegung

¹ Ebd. 3, q. 78, a. 2; 1, q. 15, a. 1. ² Ebd. 1, q. 15, a. 3.

³ Ebd. a. 1. ⁴ Ebd. q. 93, a. 1; q. 35, a. 1; q. 15, a. 1.

⁵ S. c. Gent. 3, c. 19. ⁶ S. theol. 3, q. 78, a. 2.

⁷ Vgl. eine weitere Auseinandersetzung dieser Ideen in S. Bonav. II 396 Schol.

⁸ La Science cathol. 3. Jahrg., Hft 11, S. 697. ⁹ Ethic. Nik. 2, 5, 1106 a, 15.

hervorzubringen im Gebiete dessen, was sich auf verschiedene Weise verhalten kann.“ Nach obigen Auseinandersetzungen könnten wir die Kunst auch definieren als jene Tüchtigkeit des praktischen Verstandes, die uns leitet in der Herstellung sinnlich wahrnehmbarer Werke. Thomas¹ und Bonaventura definieren noch einfacher: *habitus factivus cum vera ratione*, eine Tüchtigkeit im vernünftigen Machen. Wie einfach und doch wie tief im Lichte ihrer eigenen, oben gegebenen Auseinandersetzung!

Und die Moderne! Nach längerer Erforschung des heutigen Kunstbegriffes gelangt der verdienstvolle Ästhetiker Gietmann² zum Resultat: „Wir können nunmehr in knapper Schulform den Begriff der Kunst im heutigen Sinne des Wortes vorlegen. . . . Die Kunst als eine im Künstler ruhende Eigenschaft (subjektiv genommen), ist die ausgebildete Fähigkeit zu einer sinnenfälligen Leistung nach bestimmtem Plane; die äußere Betätigung der Kunst (Kunst im objektiven Sinne) darf kurz als planmäßig geübte Formbildung bezeichnet werden. In der letzteren Bedeutung wird sie von dem Ästhetiker gewöhnlich verstanden. Der engere Begriff der objektiven Kunst ist: planmäßig geübte Formbildung, insofern sie sich vorzugsweise als Arbeit des Geistes darstellt, oder: mit vorwiegend geistigem Gepräge.“ Aber all das ist im Grunde nichts anderes als die Kunsttheorie von Aristoteles und dem Mittelalter; nur bietet sie die Antike viel tiefer und, wie wir meinen, klarer.

Doch wenn wir auch die formalen Elemente der Kunst in Intellekt und Phantasie und Hand verlegen, so schließen wir damit die Tätigkeiten des Gemütes keineswegs vom künstlerischen Schaffen aus. Es hieße gegen die allgemeinste Überzeugung sprechen, wenn wir nicht auch dem Gemüte eine große Rolle im künstlerischen Schaffen zuschreiben würden. Von Plato angefangen bis zu den Modernen sprechen alle Künstler und Kunstverständigen von dieser heiligen Begeisterung, „dem heiligen Wahnsinn“, als der notwendigen Grundlage künstlerischen Schaffens. „Kommt jemand ohne diese Begeisterung für die Musen vor den Tempel der Dichtkunst und glaubt, bloße Kunst werde hinreichen, ihn zum Dichter zu machen, so wird er wie ein Toter unter Lebendige kommen und sein Dichten als eines bloß Vernünftigen wird gegen die beflügelten Sprüche der Begeisterten wie nichts sein.“³

¹ In 2 Nic. 1. 6 b: S. theol. 1, 2, q. 55, a. 1—3.

² Allgemeine Ästhetik 74.

³ Plato, Phaedrus c. 22, n. 245 A.

Aristoteles¹ ist der Ansicht, zur Poesie gehöre ein Genie oder ein aufgeregtes Naturell; denn von diesen beiden besitze das eine das Vermögen, sich leicht in alle möglichen Zustände zu versetzen, während das andere leicht in Ekstase gebracht werde. „Der Syrakuser Marakos war sogar ein besserer Dichter, so oft er in Ekstase geriet.“² Dante³ konnte von sich sagen: „Ich bin einer, der, wenn die Liebe ihn anhaucht, es niederschreibt, und zwar ganz so, wie es innerlich zu ihm gesprochen wurde.“ Ganz wie Aristoteles denkt Goethe: „Was macht den Dichter? Lebendiges Gefühl der Zustände und Fähigkeit, sie auszusprechen!“⁴ „Zur Kunst gehört Liebe, denn Liebe ist der physischen Liebe analog, und nur an der Wärme reift die Geburt“ (Hebel)⁵. In dem schon zitierten Antwort-Büchlein der deutschen Künstler auf die Frage: „Was ist Kunst?“ verlegt eine ganz große Zahl der Künstler das Wesen der Kunst einfach in die Begeisterung.

Suchen wir nun diese Gemütszustände beim ästhetischen Schaffen zu analysieren und in ihrer Bedeutung für letzteres zu erkennen. Einmal schließt das ästhetische Schaffen dem künstlerischen Objekt gegenüber zum voraus alle Affekte und Erregungen in sich, welche sich im ästhetischen Verhalten dem betreffenden Objekte gegenüber geltend machen und die wir früher gekennzeichnet. Nur werden sie im Künstler selbst größer sein als beim Beschauer, insofern in ihm ein ursprünglicheres, größeres Verständnis und inneres Erleben des betreffenden Objektes sachgemäß vorauszusetzen ist. Zudem sind diese Ideen Kinder seiner Seele und deshalb Gegenstand besonderer Liebe.

Aber neben diesen Gefühlen, wie sie der Art nach auch im Kunstbeschauer sich geltend machen, finden sich in der Künstlerseele noch ganz spezifische, ihm eigene. Fürs erste dürfen wir nicht glauben, daß ihm die Erfindung und innere Ausarbeitung nicht viel Mühe und Arbeit gekostet, viel Hoffnung und Verzagen, Lust und Leid ins Herz gebracht, wie der Mutter das Heranreifen der Frucht im gesegneten Schoß. Wir werden von diesen Leiden bzw. Arbeiten des Künstlers in der Frage um die künstlerische Freiheit im Schaffen noch ausführlicher zu sprechen haben. Wie es sodann die Mutter drängt, das Kind in ihrem Schoß das Sonnenlicht schauen

¹ Poet. 17, 1455 a, 30.

² Ders., Probl. 30, 1, 954 a, 38.

³ Purg. 24, 52.

⁴ Stahr, Aristoteles' Poetik 143 A. 5.

⁵ „Hochland“, 1. Jahrg. I 459.

zu lassen und es als ihr anderes Ich an ihr Herz zu legen, so fühlt auch der Künstler in sich diese treibende Kraft, das, was er in heiliger Stunde im Geiste geschaut, in sich gesammelt und herangereift, in die Wirklichkeit überzuführen. Und diese Geburt ist selbst wieder für den Künstler ein Werk der tiefsten Erregung voll Leid und Lust. Jeder getroffene Zug ist eine Freude für ihn und jeder zu schaffende ein Kind neuer Sorgen und Mühen. So bedeutet des Künstlers Schaffen vom ersten Aufleuchten der Idee bis zum letzten Meißelschlag nicht bloß ein Werk der Intelligenz und Phantasie: immer war sein Herz dabei, hat jede Idee in ihrer Süße und Bitterkeit gekostet, in sich aufgenommen, verarbeitet und ward zu deren Ausdruck gedrängt.

Das Werk ist nicht bloß ein Widerspiel der formal künstlerischen Kräfte, es ist auch ein Abbild von Herz und Charakter des Künstlers. Wie man deshalb das ästhetische Verhalten zu definieren beliebt als ein gefühlserfülltes Schauen, so könnte man auch das künstlerische Schaffen ein gefühlserfülltes Bilden nennen. Mit dieser Darstellung vom innersten Wesen des künstlerischen Schaffens haben wir uns den Weg gebahnt zur Bestimmung der ästhetischen Werte in der Kunst; die Erwägung derselben führt uns noch tiefer in das Verständnis der Kunst, gibt uns auch einen Schlüssel zur Definition der schönen Kunst als solcher.

4. Kunstschönheit — schöne Kunst.

Als eine Art des Ästhetischen im allgemeinen muß das Kunst-ästhetische notwendig dessen wesentliche Eigenschaften teilen. Nur werden diese, wenn sie eine spezielle Art des Ästhetischen darstellen sollen, notwendig in der Linie des künstlerischen Momentes als solchem liegen müssen. Wir kennen nun das Wesen der Kunst; es besteht darin, daß ein Wahres geschaffen werde. Wenn nun die Schönheit im allgemeinen nichts anderes als die lichtvolle, allseitige Wahrheit eines Gegenstandes oder strahlende Einheit in der Mannigfaltigkeit ist, so muß notwendig die Kunstschönheit als solche in der lichtvollen Wahrheit des Kunstwerkes als solchem, in seiner glanzvollen Harmonie liegen: Kunstschönheit ist lichterfüllte, allseitige Kunstwahrheit, strahlende Proportion des Kunstwerkes als solchen.

Wie früher von Aristoteles und dem hl. Thomas gehört, ist die Schönheit nichts anderes als die in Licht erstrahlende Wesensform eines Dinges, bezogen auf die Erkenntnis. Wenden wir diesen all-

gemeinen Satz auf die Kunst an. Sie ist in aristotelischer Beleuchtung nichts anderes als die ein Wahres bildende Fähigkeit und die Wesensform des Kunstwerkes seine allseitige Wahrheit. Demnach ist auch die Schönheit der Kunst in Konsequenz der aristotelisch-scholastischen Lehre nichts anderes als die glanzvolle Kunstwahrheit.

Doch gehen wir etwas ins einzelne ein. Die Aufgabe des Künstlers ist, wie wir gesehen, eine zweifache. Er hat fürs erste den Plan des Kunstwerkes, das Ideal desselben, dessen Vorbild in seinem Genius, Geist und Phantasie zu bilden und hernach das Innenbild zum äußeren umzugestalten. Die ganze Kunstschönheit ersteht deshalb aus der Schönheit der Konzeption als solcher und der Schönheit der Ausführung. Nun, worin beruhen diese, fürs erste die Schönheit der künstlerischen Konzeption?

Schönheit ist lichtvolle Wahrheit. Die Schönheit der Konzeption liegt deshalb wesentlich in deren Wahrheit und Richtigkeit. Und worin besteht diese? Offenbar in nichts anderem als in der Übereinstimmung des künstlerischen Vorbildes mit der Welt der objektiven Ideen, im letzten Grunde mit den Ideen im göttlichen Schoße, dem göttlichen Wesen selbst. Denn als eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes hat es die künstlerische Konzeptionsbildung formal einzig und allein darauf abzusehen, daß sie ein Bild der Objektivität sei, d. h. der wahren Ideenwelt, und deren richtigen Einkleidung in das Sinnenbild entspreche. Die künstlerische Konzeption hat dem darzustellenden Objekt, insofern es in der objektiven Ideenwelt richtig und klar sich vorfindet, d. h. innere Möglichkeit besitzt, lichtvollen Ausdruck zu verleihen. Die objektiven Ideen haben deshalb, wie die mittelalterliche Philosophie sich ausdrückt, der Konzeption gegenüber die Bedeutung eines Maßes, die Konzeption ist das von ihnen Gemessene¹.

Damit ist, wie aus dem Vorhergehenden bereits erhellt, nicht gesagt, daß die Kunst nur sklavische Nachahmung der Natur oder bloße Wiederholung der Geschichte sei, ein Bild des Bildes der reinen Ideen im Ideenreiche, wessen Plato die Kunst geziehen und sie deshalb als eine beständig zunehmende Degeneration des Wahren zurückwies. Derjenige, dem wir die gegebene tiefe Kunstauffassung in erster Linie verdanken, weist wie keiner diese Idee zurück. Es ist nicht Aufgabe des Dichters, sagt Aristoteles und bezieht diesen

¹ S. Thom., In 6 Nic. 1. 2 f; S. theol. 1, 2, q. 64, a. 3; 1, q. 79, a. 11 ad 1; 1, q. 5, a. 4; 1, 2, q. 64, a. 3.

Gedanken selbst indirekt auf alle Künste, vorzutragen, was einmal wirklich geschehen ist, sondern solche Dinge, welche sehr wohl geschehen konnten und die möglich sind, entweder nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit. „Der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, daß der eine in gebundener, der andere in ungebundener Rede spricht; denn man könnte gut Herodots Bücher in Verse bringen und es würde nichtsdestoweniger mit Metrum oder ohne metrische Formen Geschichte sein. Der Unterschied besteht vielmehr darin, daß der eine Dinge berichtet, die geschehen sind, der andere solche, die da hätten geschehen können. Darum ist auch die Poesie philosophischer und gebaltvoller als die Geschichte. Denn die Poesie stellt mehr das Allgemeine, die Geschichte nur das Einzelne dar. Allgemein ist: was für Dinge einem so oder so geschaffenen Menschen zu sagen oder zu tun mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukommt — worauf die Poesie bei Namengebung abzielt —; das Einzelne dagegen ist: was Albikiades getan oder was er gelitten hat.“¹

Daraus geht zur Evidenz hervor, wie wir nach Aristoteles die künstlerische Nachahmung zu denken haben. Es kann sich auch in ihr einzig und allein nur darum handeln, das Allgemeine und die innerliche Wahrscheinlichkeit, das Mögliche aus der Natur herauszuheben und in eigener, richtiger Auffassung und Kombination darzustellen. „Die Natur ist beseelt. Sie verkörpert viel mehr vom Schöpfungsgedanken, als eine frühere Zeit herausfühlte. Diesen Schöpfungsgedanken denkt der Künstler nach, lauscht ihm mit hämmernden Pulsen, sucht ihn mit brennenden Augen. Er freut sich nicht bloß des Geschaffenen, er lebt den Schöpferakt von neuem durch und fühlt die Natur organisch werden, leben. Dann wiederholt er das ‚Es werde!‘ in seinen Formen und Farben. Darum ist ihm die Natur auch keine episch-objektive Erzählung mehr, sie ist ihm ein Drama, ein viel subjektiverer Genuß.“²

Nach Aristoteles soll der Künstler der Geschichte und Natur ihre innersten Ideen und Geheimnisse ablauschen und sie in eigener, schöpferischer Souveränität sinnen und gestalten. Das ist die Wahrheit, die Aristoteles von der künstlerischen Komposition verlangt: die Wahrscheinlichkeit. Dieser Wahrscheinlichkeit darf der Künstler nach Aristoteles sogar historische Namen geben, wenn sie nur aus dem betreffenden Charakter erklärbar ist. „Wie der göttliche In-

¹ Aristot., Poet. 9. 1451 b, 1—15.

² „Hochland“, 5. Jahrg. I 728.

tellekt“, sagt der hl. Thomas¹, „das Prinzip der Natur ist, so der menschliche Geist, der ein Abbild des göttlichen ist, das Prinzip der Kunst.“ Fr. Hein sagt: „Das Geschöpf des Schöpfers muß wieder Schöpfer sein.“² Wie modern und künstlerisch empfunden ist diese über zweitausend Jahre alte Ästhetik! „Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie die Natur nachahmen, so läßt sich darauf antworten, daß die Naturen auch manches andere nachahmen; daß ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen sieht, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt.“³ Wie tief, fruchtbar und modern ist der aristotelische Kunstbegriff!

— Böcklin lehrt: „Man darf absolut nichts Unwahrscheinliches machen.“⁴ Münzer⁵, der nur eine Ästhetik der Künstler, d. h. aus der Auffassung der Künstler, schreiben will, sagt: „Nicht die Wirklichkeit soll die Kunst zum zweitenmal lebendig machen, sondern aus dem Möglichen und Wahrscheinlichen eine neue, ideale Welt bilden.“ Die Kunst hat nur darauf zu achten, daß sich in ihr „all Ding vergleich reimen und nit fälschlich versammelt werden“. . . . „Die Natur ist nicht das Ende, sondern der Anfang aller Herrlichkeit.“⁶ Indes scheint Münzer eine eigentümliche Auffassung von Wissenschaft zu haben, wenn er weiter schreibt⁷: „Nur eine niedrige, falsche oder wissenschaftliche Auffassung der Kunst kann sie auf die Darstellung, die bloße Nachahmung des schon Vorhandenen beschränken.“ Warum eine „wissenschaftliche“? Eine „falsche“ geben wir zu; aber wenn die wissenschaftliche in Wahrheit eine solche ist, so wird sie der objektiven Wahrheit Ausdruck verleihen, wie Aristoteles getan. Münzer will offenbar sagen, daß es der Wissenschaft nicht möglich ist, das wahre Wesen der Kunst in wissenschaftliche Begriffe zu fassen; aber Aristoteles hat es so klar und sicher und so durchgreifend getan, wie keiner der modernen Künstler, welche Münzer anführt. Wer hat z. B., wie aus den oben zitierten Stellen hervorgeht, herrlicher das Wesen der Porträtmalerei im Sinne eines Lenbach und der Modernen überhaupt gezeichnet als wieder Aristoteles?

Die Richtigkeit des künstlerischen Planes liegt deshalb in aristotelischer Kunstauffassung in der allseitigen inneren Möglichkeit

¹ In Polit. 1, lect. 1, Prolog.

² Herzog, Was ist Kunst? 12.

³ Goethe I 264.

⁴ Münzer 100 ff.

⁵ Ebd. 102.

⁶ Ebd. 104.

⁷ S. 101.

und Wahrscheinlichkeit desselben sowohl in ideeller als sinnlicher Beziehung. Infolgedessen besteht die Schönheit der künstlerischen Konzeption, formal betrachtet, einzig und allein in dieser lichtvollen, allseitigen Richtigkeit, d. h. Wahrscheinlichkeit des darzustellenden Motivs, wie es vom Künstlergenius entworfen worden.

Doch wir leben in der ästhetischen Beschauung nicht von der Idee im Künstlergenius; wir leben von seinem Werke. Deshalb ist es die zweite und nicht weniger wichtige Aufgabe des Künstlers, seinen schönen, uns aber noch verschlossenen Plan zu offenbaren, in dem Werke vorzuführen. Ja wir müssen sagen, weil die Kunst eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes und dessen Endziel im Machen, im Werke selbst liegt, so bildet es, von diesem Standpunkte aus betrachtet, die Hauptaufgabe des Künstlers, den Plan in die Tat umzusetzen.

Worin besteht nun die Schönheit der Ausführung? Offenbar wieder in deren lichtvollen Wahrheit und Richtigkeit; denn die Schönheit der Ausführung muß doch als ein positiver Vorzug derselben in der formalen Linie dieser selbst liegen. Und worin besteht die Richtigkeit der Ausführung? In nichts anderem als in der allseitigen Übereinstimmung des Geschaffenen mit seinem Urbilde, mit der künstlerischen Konzeption. Als ein Werk des praktischen Verstandes hat die Technik eben keine andere Aufgabe, als das äußere Werk zum allseitigen Widerspiel und Abglanz des künstlerischen Planes zu gestalten. Das dirigierende, d. h. das befehlende Prinzip in dieser Arbeit ist allerdings der Wille, wie der hl. Thomas sagt, aber eben nur der Wille, insofern er vom praktischen Verstande erleuchtet wird. Dieser ist nach Thomas¹ dem Willen Regel und Maß. Die Mittel wählt der praktische Verstand, d. h. der Künstlergeist, nur zu dem Zwecke und unter dem Gesichtspunkte, daß der künstlerische Plan im Stoffe die Verwirklichung finde. Die Wahrheit der Ausführung liegt also formal in der vollen Übereinstimmung des Werkes mit der Konzeption.

Wie der hl. Thomas der Ansicht, daß der Plan gegenüber der Ideenwelt die Idee des Gemessenen verwirklicht, diese ihm gegenüber die Idee des Maßes, so lehrt er andererseits wieder, daß der Plan für das Werk das Maß bildet und das Werk das vom Plan Regulierte und Gemessene sei². Es soll ein Wort Dürers sein:

¹ S. theol. 1, 2, q. 64, a. 3; Cum Comm. R. D. D. Thomae de Vio: S. theol. 1, 2, q. 57, a. 5: Op. 2, 169.

² Ders., S. theol. 1, 2, q. 64 93.

„daraus wirdet der versammlet heimlich Schatz des Herzens offenbar durch das Werk und die neue Kreatur, die einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eines Dinges“¹. Und deshalb liegt auch die Schönheit der Ausführung in dem lichtvollen Widerspiel des Planes aus dem Werk.

Fragen wir nun: Worin besteht die Wahrheit des Kunstwerkes als solchen? Offenbar in dieser vereinigten, doppelten, lichtvollen Wahrheit, der Wahrheit der Konzeption und der Ausführung, oder der inneren und äußeren Wahrheit des Kunstwerkes. Unter ersterer verstehen wir eine solche Veranlagung des Kunstwerkes, daß es auf einen allseitigen richtigen Plan schließen läßt, und unter letzteren die allseitige richtige Ausführung des Planes. Da aber beide Wahrheiten gleich wesentlich zum Wesen der Kunst gehören und die Kunstwahrheit als solche ausmachen, so kommen wir zum selben Resultat wie früher: Die Kunstschönheit besteht in nichts anderem als in der glanzvollen Kunstwahrheit als solcher.

Allerdings, sagt der hl. Thomas², wird an und für sich jede Sache wahr genannt, je nach ihrem Verhältnisse zum Intellekte, von dem sie abhängt. „Das Kunstwerk wäre nicht vollendet, wenn ihm etwas fehlen würde, was im künstlerischen Plan enthalten.“³ Und ebenso lehrt Bonaventura⁴: Die Dinge sind wahr, wenn sie tatsächlich so gestaltet, wie sie im Genius der ewigen Kunst sich finden und dort ausgeprägt sind. Eine Sache ist wahr, insofern sie gleich gemacht wird dem Intellekte ihrer Wirkursache. Aber beide Lehrer setzen eben, wie aus früherem ersichtlich, die Richtigkeit der Konzeption voraus, und deshalb ist auch nach ihnen jenes Kunstwerk ein schönes, das nicht bloß mit der Idee des Künstlers übereinstimmt, sondern mit der Wahrheit überhaupt. Die Kunst ist auch ihnen einfachhin wie Aristoteles „die ein Wahres bildende Fertigkeit“⁵. Kunstschönheit lichtvolle Kunstwahrheit.

Einen ferneren Beweis, daß wir mit dieser Auffassung der Kunstschönheit Thomas und Bonaventura richtig interpretiert, haben wir in folgender Doppellehre der beiden. Die erste betrifft den Ursprung des Sohnes aus dem Schoße des Vaters. Anschließend an den Text des hl. Paulus, daß der Sohn der Abglanz von des Vaters Herrlichkeit und seiner Wesenheit volles Widerspiel, sagen sie, daß

¹ Münzer 104. ² S. theol. 1, q. 16, a. 1.

³ Ebd. 3. q. 80, a. 1. ⁴ V 344.

⁵ Brandis 1443. Vgl. hierzu Kuhn, Moderne Kunst- und Stilfragen 26.

er die *veritas patris*, aber eben deshalb auch die Schönheit im Schoße der Gottheit sei¹. Die heiligen Lehrer besprechen auch die Frage, ob man den Sohn das *Artificiatum*, das Kunstwerk des Vaters nennen könne. Obwohl sie nun zugeben, daß er das volle Bild des Vaters und von diesem Standpunkt aus die Idee des Kunstwerkes realisiere, so nenne man ihn doch nicht gut Kunstwerk des Vaters, weil das die Idee des Endlichen und Geschaffenen nahelege. Also doch: die Kunstwahrheit glanzvoll entgegnetretend ist als solche die Kunstschönheit².

Zweitens sagen beide Lehrer, daß wir es auch dann mit einem schönen Kunstwerke zu tun haben, falls der Gegenstand der Kunst an und für sich häßlich sei. Bonaventura³ wendet diese Theorie auf die Darstellung des Teufels an und sagt: „*Pulchra est diaboli imago, quando bene repraesentat diabolum — et tunc foeda est.*“

Es sind dies im Grunde dieselben Ideen, wie sie auch die Moderne von der Kunst hegt. So sagt Kant⁴: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding, die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge.“ Ferner lehrt er in weiterer Entwicklung, daß in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich zuerst ein Begriff von dem zu Grunde gelegt werde, was das Ding sein soll, d. h. von der Vollkommenheit derselben. Wir haben also auch nach Kant in der Kunstschönheit eine doppelte Richtigkeit oder Wahrheit: eine richtige, d. h. schöne Vorstellung von einem Ding und zweitens die richtige Wiedergabe der schönen Vorstellung.

Noch ein Wort über das Kunsterhabene und das Kunsthäßliche! Konsequent dem Begriff des Erhabenen im allgemeinen und der Kunst werden wir sagen müssen: Das Kunsterhabene besteht in einer außerordentlich glücklichen Behandlung des betreffenden Motivs, sei es mehr vom konzeptionellen oder vom technischen Standpunkt aus, oder, was am vorzüglichsten, von beiden zugleich. Derselben Ansicht ist der Neuaristoteliker Trendelenburg. Nach ihm ist es ein großer Unterschied bei einem Kunstwerke, ob es selbst erhaben ist und in diesem Sinne wirkt, oder ob es seinem Ideen- oder Stoffgehalt nach Erhabenes nur darstellt, dagegen faktisch nur die Wirkungen des Schönen ausübt⁵. Auch Vischer äußert einen ähnlichen Gedanken⁶. Ohne Zweifel war Michelangelo bezüglich der

¹ S. Thom., S. theol. 1, q. 39, a. 8. S. Bonav. I 544.

² S. Thom. a. a. O. q. 41, a. 3. ³ I 544. ⁴ S. 181.

⁵ Seidl 112. ⁶ Ebd. 65, n. 2.

Auffassung des Motivs eine erhabene Künstlernatur. „Das ist der letzte bleibende Eindruck, welchen man von Michelangelos Schöpfungen gewinnt, die Bewunderung, das Staunen vor dem Geiste, der solche Gedanken in seiner Seele hegte, solche Bilder erst in sich trug und sie in Stein und Farbe verkörperte.“¹

Was die Kunsthäßlichkeit betrifft, so dürften folgende Ideen im vorhergehenden begründet sein. Besteht die Häßlichkeit einer Sache überhaupt in einer eklatanten Falschheit ihrer Wesensform und deren Erscheinung, so besteht notwendig auch die Kunsthäßlichkeit als solche nicht in der Häßlichkeit des darzustellenden Motivs, sondern in einer auffallenden Unrichtigkeit bezüglich des formalen Wesens der Kunst, sei es mehr bezüglich des einen Teils ihres Wesens, der künstlerischen Auffassung, oder des zweiten, der technischen Ausführung. Der Fehler in ersterer Hinsicht kann sich entweder auf das universelle, geistige Moment beziehen oder auf das individuelle, sinnenfällige und einkleidende, oder endlich auf beide zusammen. Auch in der Kunst gilt das Prinzip: *bonum ex integra causa, malum ex quovis defectu*. Will ein Kunstwerk in vollem Sinne als solches gelten, so muß es in jeder Hinsicht vollendet sein; es gehört dies zum Begriff einer Tüchtigkeit. Daß es ein falsches und häßliches sei, bedarf es nur des einen oder andern auffälligen Verstoßes gegen die Regeln der Kunst.

In unserer Frage über das Verhältnis der Ethik zur Ästhetik handelt es sich direkt und formal um die schöne Kunst. Infolgedessen ist vor allem ihr Begriff und Wesen bloßzulegen, die vorhergehenden Begriffserklärungen waren nur Wegleitung dazu.

Fürs erste ist es klar, daß dasjenige, was wir heute unter schöner Kunst verstehen, wie z. B. Plastik und Malerei, nicht im Sinne von den freien Künsten aufzufassen ist, wie diese vom Mittelalter verstanden worden. Nach Thomas² sind freie Künste jene, welche zu Werken befähigen, die ausschließlich mit dem Geiste ausgeführt werden; mechanische oder servile hingegen solche, welche auf Werke sich beziehen, die mit dem Körper hergestellt werden. Übrigens sagt der hl. Thomas mit Recht, daß die ersteren nur im uneigentlichen Sinne Künste genannt werden; es geschehe dies wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit den Künsten im eigentlichen Sinne des Wortes; in sich sind sie spekulative Tüchtigkeiten. Diese

¹ Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte II 508.

² S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3 ad 3.

letzteren stehen allerdings aus dem Grunde über den praktischen Tüchtigkeiten, weil sie nicht durch ein Organ ausgeübt werden, formal nur durch den Geist.

Damit ist aber nicht gesagt, daß diesen sog. Künsten der Kunstbegriff mehr eigne als den Künsten des praktischen Verstandes¹. Da nun aber alle Künste, welche man heute schöne nennt, sich wesentlich eines körperlichen Organes bedienen, zum wenigsten der Phantasie und der Sprache, wie z. B. die Dichtkunst, so ist es klar, daß sie unter die Begriffsbestimmung der Kunst fallen, wie wir sie früher nach Aristoteles und seiner Schule gegeben. Aristoteles² ist der Ansicht: „Alle und jede Kunst hat es mit der Genesis, mit dem künstlerischen Ausführen und der Erwägung zu tun, welche darauf gerichtet ist, daß und wie ein Ding entstehe, dessen Prinzip im Künstler liegt und nicht in seinem Werke, denn die Kunst hat es weder mit Dingen zu tun, die aus Notwendigkeit sind oder werden, noch mit solchen, die von Natur sind oder geschehen; denn alle diese haben ihr Prinzip, den Grund ihres Seins und Werdens nicht in sich.“ Nebenbei bemerkt leuchtet aus diesen Worten wieder fundamental die absolute Selbständigkeit und Souveränität der wahren Kunst gegenüber einer bloß sklavischen Nachahmung in aristotelischer Auffassung hervor. Es wird sodann aber niemand in Abrede stellen wollen, daß unter alle diese obigen aristotelischen Bestimmungen der Kunst auch jene Künste fallen, die wir heute „schöne“ nennen. Deshalb wendet Aristoteles seinen Kunstbegriff gerade auf jene Künste an, die man heute zu den schönen zählt, wie z. B. Malerei und Dichtkunst, Musik, Tanzkunst, überhaupt alle sog. nachahmenden Künste.

Ferner lehrt der hl. Thomas³, daß die Begriffe „Kunst“ und „habitus factivus cum ratione“ konvertible Begriffe seien; mit andern Worten, es gebe eigentlich keine Kunst, die nicht auch eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes im Herstellen sichtbarer Dinge sei. Endlich zeigt ein Vergleich zwischen den Werken, die man als Werke der schönen Kunst betrachtet, und der Definition von Kunst im allgemeinen, daß eben auch die schöne Kunst den Begriff der Kunst im allgemeinen verwirklicht und nur eine besondere Art derselben ist. Warum sollte man sie übrigens Kunst nennen, wenn sie nicht die Idee der Kunst überhaupt realisierte?

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3 ad 3.

² Ethic. Nik. 6, 4, 1140 a, 10.

³ A. a. O. 1, 2, q. 57, a. 3 ad 3; 2, 2, q. 47, a. 2.

Es kann sich deshalb nur um die Frage handeln, worin besteht das spezifische Element der schönen Kunst zum Unterschied von der Kunst im allgemeinen? Wir meinen, die Idée sei durch das Eigenschaftswort „schön“ bereits gegeben.

Wie es Sache der wahren Kunst oder der Kunst als solcher ist, ein Wahres zu bilden, also ein Kunstwahres zu schaffen, so wird es eben Aufgabe und Wesen der schönen Kunst als solcher sein, ein Kunstschönes zu gestalten. Sodann wird sich jenes Spezifikum „schöne“ Kunst auf der formalen Linie der Kunst überhaupt finden müssen und nicht auf Seitenwegen. Wenn aber dies, so kann das Wort „schöne Kunst“ nichts anderes bedeuten als die Kunst, insofern sie nicht bloß die Tüchtigkeit besagt, ein Kunstwahres zu bilden, sondern ein lichtvoll Kunstwahres, d. h. ein Kunstschönes. Unter den Begriff der schönen Kunst werden deshalb die Künste insoweit fallen, als es ihnen eben formal darum zu tun ist, das Kunstschöne als solches herzustellen.

Diese Auffassung der schönen Kunst deckt sich aber vollständig mit dem Begriff der sog. nachahmenden Künste in der Auffassung Platos und Aristoteles'. Ersterem ist es einzig und allein formal darum zu tun, die Dinge in ihrem innersten Wahrheitsgehalt lichtvoll wiederzugeben. Darin besteht eben nach Plato¹ das Wesen der nachahmenden Künste, daß sie nicht das unsinnliche Wesen der Dinge in dem sinnlich Realen, wie z. B. die Zimmermannskunst es tut, also nicht ein Wirkliches hervorbringen, sondern nur ein solches Sein wie das Wirkliche. Sie gehen also von dem Realen, der Wahrheit der eigentlich existierenden Dinge in ihrem individuellen, geschichtlichen Sein ab, sind aber nichtsdestoweniger nach Plato Nachbilder der Dinge, also real gesprochen, ein Idealwahres. Allerdings irrt Plato in der Bedeutung dieses Idealwahren wegen seiner falschen Vorstellung des Ideenreiches, aber nicht in der tiefsten Auffassung vom Wesen der Kunst².

Was Aristoteles betrifft, so haben wir früher seine herrliche Auffassung vom Wesen der nachahmenden Künste kennen gelernt³. Nach beiden großen Denkern liegt also Kern und Stern der schönen Künste in der lichtvollen Wahrheit der Dinge, aus dem Werke der Künstlerhand entgegenstrahlend. Wir dürfen daraus auch auf die

¹ De re publica l. 10, c. 1, 595 C; c. 2, 598 D; c. 3, 600 E. Vgl. Zeller II 1, 611; Plato, De leg. l. 2, c. 10, 667.

² Stahr, Aristoteles' Poetik 24. ³ Vgl. oben S. 61 ff.

Mittelalterliche, die getreue Interpretin der aristotelischen Ästhetik, schließen.

Aber gerade das ist auch die Anschauung der modernen Ästhetik und der Künstler selbst von der schönen Kunst. Von Kant¹ haben wir schon gehört, daß er die Kunstschönheit in eine doppelte Wahrheit verlegt, und die Kunst, welche diese schafft, nennt er schöne Kunst. Schiller² gibt dem Künstler den Rat: „In der schamhaften Stille des Gemütes erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in die Schönheit, daß nicht bloß der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife.“ In der Einleitung zur „Braut von Messina“ lesen wir: „Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt nie zur Erscheinung! Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in eine körperliche Form zu bilden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch die schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer werden als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung.“

Nach Goethe beruht die Kunst auf dem Wesen der Dinge. Der Künstler soll das innerste Wesen der Natur erfassen und Werke schaffen, welche wohl die höchste Wahrheit, aber nicht die Wirklichkeit im kleinen bieten³. Ebenso heißt nach ihm und Herder künstlerisch genießen, wie Linde deren Auffassung richtig erklärt, „den Absichten des Künstlers nachspüren und die Wirkung, die er erreicht, immer messen an der, die er erreichen wollte: oder anders gesprochen, das Kunstwerk nicht wie etwas Wirkliches (ein Naturzeugnis) auf sich wirken lassen, sondern es auch mitten in der sinnlich-intensivsten Wirkung als ein Scheinwerk, als ein Spiel der dichtenden Phantasie festhalten“⁴.

Sind das nicht dieselben Ideen, wie sie schon Georgias in der Manier seiner Zeit bezüglich der Tragödie äußerte: sie sei freilich eine Täuschung, ein Schein, aber ein solcher, der denjenigen, welchem er gelinge, über den stelle, dem er nicht gelinge und bei dem der Getäuschte weiser und gebildeter erscheine als der nicht Getäuschte⁵. Nach Heine offenbart die Kunst dem menschlichen Gemüte das wahre Wesen der Dinge. „Der Gehalt der Dinge ist

¹ IV 182.

² XII 41.

³ Eckermann III 109.

⁴ Goethe IV 157. Vgl. Linde 256.

⁵ Stahr, Aristoteles' Poetik 25

immer da, aber er offenbart sich nur in der künstlerischen Betrachtung.“¹

Man weiß auch, wie die beiden Großen in der modernen Malerei, Millet und Segantini, nichts anderes suchten, als der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen und in ihrer innersten Wahrheit wiederzugeben. Von Millet ist das Wort: „Jedes Thema ist gut. Es handelt sich nur darum, es mit Kraft und Klarheit wiederzugeben. In der Kunst muß man einen Hauptgedanken haben, diesen Gedanken muß man mit Beredsamkeit aussprechen, man muß selbst an seine Wahrheit glauben und diese Wahrheit den andern mitteilen mit der Schärfe eines Prägstockes.“² Und Conder sagt: „Das Schöne läßt sich nicht vom Wahren trennen. Das von seiner ursprünglichen Reinheit herabgesunkene Wahre muß ausgewählt werden, und um wirklich Gutes zu leisten, muß man gut sehen lernen.“³

Von den deutschen Künstlern, welche, wie diese Abhandlung einleitend gesagt, um das Wesen der schönen Kunst befragt wurden, gab der Großteil, welcher überhaupt auf die Frage einging, in dieser oder jener Form dieser Ansicht Ausdruck. So antwortete H. St. Chamberlain: „Das innerste Wesen der Kunst ist die Aneignung der Welt — der Welt in uns und der Welt um uns herum.“⁴ Paul Heyse: „Kunst ist der Widerschein der Gotteswelt, verklärt vom Licht, das aus des Künstlers Seele bricht.“⁵ Albert Roffhack: „Der Dinge Summe, die die Seele fand, in Form und Farbe, Klang und Wort gebannt: das ist die Kunst; sie hält der Künstler fest, dem Grenzenlosen wirft er hin den Rest.“⁶

Mit dieser Auffassung von der schönen Kunst als der ein lichtvoll Wahres bildenden Fertigkeit ist ersichtlich der Kunst keineswegs ihr Inhalt genommen, vielmehr wird er von ihr absolut gefordert, indem ja die Kunst nur mehr die Bedeutung des „Wie“ hat, dieses aber das „Was“ voraussetzt; die Darstellung erfordert ja notwendig ein Darzustellendes, der Satz ein Gesetztes, die Mitteilung ein Mitgeteiltes, das Gefäß einen Inhalt, der Spiegel ein Objekt, das er widerspiegeln kann. All das ist aber nach unserer Auffassung die Kunst ihrem Motiv gegenüber, hebt Christiansen dem gemäßigten Formalismus, zu dem wir uns auch bekennen, richtig hervor, daß er mit seinem Unterschiede von Was und Wie eigentlich gar nicht den Inhalt gegenüber der Form ausscheide. In dem Wie

¹ „Hochland“, 1. Jahrg. I 612.

² Schmidt 291.

³ Ebd. 147.

⁴ Herzog 10.

⁵ Ebd. 7.

⁶ Ebd. 9.

liege auch das Was. Betreffe letzteres, das Was, das Thema im allgemeinen, so das Wie ebendasselbe, also den Gegenstand und Inhalt, nur nach seinen individuellen Seiten. „Diese individuellen Differenzen nennt ihr das Wie. Aber es sind inhaltliche Unterschiede, sie gehören durchaus zum Was, wenn man damit das Gegenständliche bezeichnet. Denn zum Inhalt gehört doch nicht bloß das Allgemeine des Themas, sondern auch die individuelle Bestimmtheit.“¹ Wir akzeptieren diese Beleuchtung unseres Systems. Es ist richtig, daß das „Wie“ immer wieder auch als „Was“ aufgefaßt werden kann. Auch wenn es sich bloß um die Darstellung von geometrischen Formen und Dekorationen handelt, hat die Kunst immer einen Inhalt, eben diese Bildungen.

Wir huldigen mit unserer Kunstauffassung auch nicht einem einseitigen Naturalismus oder Verismus. Wenn wir auch Harmonie mit der Objektivität verlangen, so ist eben diese Übereinstimmung nicht eine pointillierte, sondern eine Harmonie des Geistes. Der Künstler muß eben, will er nicht bloß der Photograph der Ideen- und Erscheinungswelt sein, sondern der Erfinder und Schöpfer einer Konzeption, in eigener Kraft Ideen finden und zu einem neuen Organismus gestalten. Notwendig werden diese Schöpfungen in ihrem Innersten nur ein Reflex der Welt um den Künstler sein, ein kondensierter, vergeistigter Objektivismus, wie schon Aristoteles sich in diesem Sinne ausgesprochen. „Das Ziel des Künstlers ist nicht die exakte Wiedergabe der Dinge: an den Geist müssen wir herankommen“² (Delacroix).

Man befürchte ebenfalls von dieser Kunstauffassung nicht den Materialismus in der Kunst. Kunst ist der glanzvolle Spiegel der Wahrheit. Diese findet sich aber nicht bloß auf materiellem, sondern auch auf geistigem Gebiete, nicht bloß in der Natur, sondern auch in der Gnade. Man Sorge für Künstler, welche für Himmel und Gnade und alles Hohe ein lieberglühtes Herz haben; vorausgesetzt, daß sie die Kraft zu ihrer Darstellung besitzen, wird es sie von selbst dazu drängen. Die Kunst selbst ist etwas Neutrales. Wenn es an solchen Werken fehlt, so hat das Kind ganz anderswo als in obiger Kunstauffassung seinen Vater: im künstlerischen oder im religiös-moralischen Unvermögen oder beiden zugleich.

¹ Christiansen 64.

² Schmidt 147.

Zweiter Hauptteil.

Wechselbeziehung der ethischen und ästhetischen Werte.

In der Darstellung obschwebenden Verhältnisses haben sich im Laufe der Zeit eine ganze Reihe von Anschauungen entwickelt. Wollten wir sie systematisieren, so müßten hierin die beiden Hauptgesichtspunkte maßgebend sein, welche in der Besprechung fraglichen Verhältnisses in erster Linie ausscheidend sind. Sie betreffen das formale und das teleologische Sein des Ästhetischen. In Rücksicht auf das erstere handelt es sich einfach um die ästhetischen Werte als solche, wie sie begrifflich bestimmt worden, und ihr Verhältnis zu den ethischen Werten. In Behandlung des teleologischen Seins sind eben die Zwecke des Ästhetischen ins Auge zu fassen und die entsprechenden Forderungen der Ethik.

So viele Möglichkeiten in Beantwortung dieser beiden Fragen, so viele Systeme haben sich gebildet, und jedes wieder in strengerer und gemäßiger Richtung. Es gibt Ästhetiker, welche bezüglich beider Fragen eine absolute Trennung des Ästhetischen vom Ethischen als sachgefordertes Verhältnis verlangen. Wir nennen ihr System, wenn es anders erlaubt, neue Namen zu bilden, absoluten Aëthismus. Wieder andere betrachten das Ethische nur als eine Art des Ästhetischen; ihr System ist gewissermaßen ein ästhetischer Panethismus oder ein ethischer Ästhetizismus, auch Panästhetizismus genannt. Eine dritte Klasse wahrt zwar die formale Verschiedenheit der beiden Wertarten, konstruiert aber das freundschaftlichste Verhältnis zwischen denselben. Wir können diese wieder in zwei Gruppen ausscheiden, solche, welche den formalen Zweck des Ästhetischen im Ethischen erblicken und deshalb auch bezüglich des formalen Seins die innigste Vereinigung beider verlangen — extremen Teleoethismus mag ihr System sich nennen —, und endlich solche, welche zwar den for-

malen Zweck des Ästhetischen nicht im Ethischen sehen, gleichwohl aber eine innige Vereinigung beider wünschen sowohl bezüglich des formalen als teleologischen Seins der beiden Werte. Nennen wir dieses System gemäßigten Teleoethismus oder besser Synethismus. Vertreter der einzelnen Systeme werden uns später begegnen. Es wird unsere Aufgabe sein, durch Lösung der Einzelfragen das System aufzubauen.

Was die logische Ausscheidung des Stoffes betrifft, so gestaltet sich dieselbe in folgender Weise. Fürs erste können wir das Ethische in Beziehung bringen zum Ästhetischen als solchem. Es geschieht dies in den Abschnitten 1—8. In diesen Abschnitten gelangt also das formale Verhältnis der ethischen und ästhetischen Werte zur Behandlung. Wir können aber hier wieder verschiedene Ausscheidungen eintreten lassen. Fordert doch die Gegenwart mit ihren sexuell ungesunden Erscheinungen auf ästhetischem Gebiet eine besondere Berücksichtigung. Der erste bis sechste Abschnitt faßt deshalb das in Frage stehende Verhältnis ganz allgemein ins Auge, der siebte dasselbe in Bezug auf das Sexuelle. Diesem formalen Verhältnis gegenüber können wir ein teleologisches ausscheiden. In ihm gelangt das Verhältnis des Ethischen zu den Zielen des Ästhetischen zur Behandlung. Es geschieht dies im neunten Abschnitt.

Was die weiteren Unterabteilungen betrifft, so ergeben sie sich aus den Ausscheidungen der beiden in Frage stehenden Werte. Die ethischen Werte weisen ein generelles und spezifisches, ein allgemeines und besonderes Moment auf, nämlich die Strebewerte Gut und Böses im allgemeinen und die sittlichen Strebewerte, sittlich Gut und Böses im besondern. Das zweite Korrelat in unserem Verhältnis, das Ästhetische, scheidet sich aus in ein objektiv und subjektiv Ästhetisches. Ersteres läßt sich im allgemeinen und als Kunst-ästhetisches im besondern ins Auge fassen. Letzteres, das subjektiv Ästhetische, umfaßt das ästhetische Verhalten, d. h. das ästhetische Schauen und Genießen, und das ästhetische Schaffen. Von diesen Gesichtspunkten aus ist das Ganze gegliedert. Statt daß wir aber diesen logischen Organismus in all seinen Ober- und Unterabteilungen zum vollen Ausdruck bringen, was einen ganzen großen Schematismus bedingte und sowohl die Abfassung als die Lektüre des Werkes sachlich unnötig erschwerte, setzen wir diese Synthese voraus und treten direkt an die Behandlung der hauptsächlichsten Unterabteilungen. Aus diesen setzt sich von selbst das Ganze sachlich zusammen.

I. Schönheit und Güte.

Unsere erste Untersuchung gilt der Frage, ob das Ästhetische überhaupt auch Strebewerte realisiere, also je nachdem ein Gutes oder Böses sei. Wir müssen diese Frage bejahen, und zwar in Rücksicht auf die Formalkraft des Ästhetischen und den Willen im allgemeinen.

Wir haben schon früher vom hl. Thomas gehört, und die Sache ist aus sich selbst einleuchtend, jedes Glied und jede Kraft im Menschen wie in jedem andern Wesen haben ihre natürliche Tendenz, ihre natürliche, mit ihnen gegebene und in ihnen liegende Strebekraft, eine solche in metaphorischem Sinne des Wortes. Das Gut nun, worauf eine jede Kraft es absieht, ist in erster Linie ihr Akt; denn jedes Vermögen, jede Fähigkeit hat in der Betätigung ihren Zweck. Die Tätigkeit mit einem der Kraft entsprechenden Objekt ist das Gut der betreffenden Kraft. Infolgedessen ist das Objekt selbst ein Mittel zu diesem Zweck, also selbst ein Gut für sie, ein Zweckmäßiges¹. So lehrt der Aquinate und mit ihm die ganze Schule, daß das Wahre das Gut des Intellektes sei². Konsequent haben auch die formal ästhetischen Kräfte ihr Gut; das ist ihre Betätigung und ihr Objekt³. Wir können deshalb sagen, die ästhetischen Werte repräsentieren in erster Linie ihren Kräften gegenüber Strebewerte, und zwar formal den des Zweckmäßigen, wenn sie positive, des Zweckwidrigen an und für sich, wenn sie negative sind.

Zweitens realisiert das Ästhetische auch Strebewerte dem Willen gegenüber, also eigentlich Strebewerte formalen Charakters. Die Gründe hierfür sind unter anderem folgende. Das Glück des Menschen besteht in einer allseitig befriedigenden Betätigung seiner Kräfte. Konsequent will und erstrebt der Wille nicht bloß dasjenige, was unmittelbar ihn betrifft, sondern auch, was zur entsprechenden Betätigung aller andern Kräfte gehört, wenigstens insoweit als diese sich mit seinen letzten Zielen vereinigen läßt. Naturnotwendig will er nicht bloß sein Objekt, sondern auch das der andern Vermögen, wie z. B. die Erkenntnis des Wahren, welche Sache des Intellektes ist, ferner Vegetation und Sensation und andere derartige Dinge,

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 32, a. 1.

² Ebd. 1, q. 82, a. 4.

³ Ebd. a. 3 ad 1; vgl. 1, 2, q. 55, a. 4; q. 57, a. 2 ad 3; q. 64, a. 3; q. 45 ad 1.

welche die natürliche Existenz betreffen. Alle diese Objekte befinden sich als partikuläre Güter im Objektkreis des Willens, sind auch ein Zweckmäßiges für ihn¹.

Was insbesondere den Intellekt betrifft, so spricht der hl. Thomas² noch von einer ganz besondern Gütergemeinschaft zwischen ihm und dem Willen. Der Verstand versteht den Willen, und der Wille will, daß der Verstand verstehe und schaue. Deshalb sind die Objekte des Willens auch Gegenstand der erkennenden Kraft, und umgekehrt jene der Erkenntnis auch solche des Willens. Daher gilt dem heiligen Lehrer die Wahrheit nicht bloß als ein Gut für den Intellekt, sondern auch für den Willen³.

Es kann sich deshalb nur mehr um die Frage handeln: Welcher Natur sind die Strebewerte des Ästhetischen? Doch bevor wir in deren Beleuchtung eintreten können, haben wir zuerst die verschiedenen Ausscheidungen der Strebewerte ins Auge zu fassen.

Dieselben lassen sich fürs erste wie die ästhetischen in qualitativ und quantitativ differenzierte ausscheiden. Die letzteren besagen nur Gradunterschiede und fallen hier außer Betracht. Die ersteren scheiden sich in positive und negative aus oder in Gut und Böses. Gut ist, relativ bestimmt, identisch mit dem, was erstrebbar ist. Erstrebbar ist aber ein Ding, weil es diese oder jene Vorzüge aufweist. Böses hingegen oder Übel besagt den positiven Gegensatz vom Guten, d. h. das Fernsein einer Vollkommenheit, wo es nicht sein darf⁴.

Fassen wir die positiven Strebewerte ins Auge, das Gute, so läßt sich dieses wieder in ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut ausscheiden und in ein bloß nützliches. Das erste hat die Bedeutung vom Ziel, wie der hl. Thomas⁵ lehrt, das letztere jene vom Mittel. Doch auch das Ziel, das man um seiner selbst und nicht um eines andern willen begehrt, läßt sich von einem doppelten Standpunkte aus ins Auge fassen, einem materialen und einem formalen; in ersterer Hinsicht ist es die Sache selbst, nach der wir streben, in letzterer die Ruhe, welche sich auf die Vereinigung mit dem angestrebten Gute im Strebe- oder Gefühlsvermögen einstellt, der Genuß.

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 9, a. 1 11 ad 1 2.

² Ebd. 1, q. 16, a. 4 ad 1; 1, q. 82, a. 4 ad 1.

³ Ebd. 2, q. 180, a. 1 ad 1.

⁴ Ebd. 1, q. 14, a. 10; 1, q. 48, a. 2 ad 1.

⁵ Ebd. 1, q. 5, a. 6.

Man unterscheidet deshalb wieder ein zweifaches um seiner selbst willen Begehrenswertes: erstens ein einfach oder schlechthin solches und zweitens ein angenehmes¹. Das erstere, das schlechthin um seiner selbst willen Begehrenswerte, müssen wir nochmals im Interesse der Klarheit einer Scheidung unterziehen. Man teilt es nämlich wieder in ein natürlich und ein moralisch Gutes ein. Das erstere repräsentiert sich als jenes einfach um seiner selbst willen Begehrenswerte, das mit unserer Natur übereinstimmt. Suarez² unterstellt dieser Art von Güte unter anderem die Fähigkeiten unserer Natur selbst, ihr innere Dinge, aber auch äußere, wenigstens insofern diese Objekte der Lebensakte sind.

Moralisch gut ist dasjenige, haben wir gehört, was der vernünftigen Menschennatur als solcher entspricht³. Es ist aber klar, sagt der hl. Thomas⁴, daß dasjenige, was nach der Vernunft geordnet ist, auch der Natur des Menschen entspricht, also ein natürliches Gut ist. Wenn man dennoch dem natürlich Guten gegenüber von einem moralisch Guten spricht, so geschieht es nicht im Sinne eines Gegensatzes oder Ausschlusses, sondern im Sinne einer besondern Hervorhebung des moralisch Guten aus dem Kreis des natürlich Guten. Es wäre denn, man beschränkte, wie Suarez⁵ es teilweise tut, den Begriff des natürlich Guten auf das, was der Natur und ihrer natürlichen physischen Tätigkeit entspricht, im Gegensatz zu deren freien Entwicklung. So viel zur Unterscheidung der positiven Strebewerte. Dasselbe gilt beziehungsweise von den negativen. Es gibt ein in sich Verwerfenswertes auf natürlichem und moralischem Gebiete, ein Schädliches und ein Unangenehmes.

Es sei des ferneren mit dem hl. Thomas darauf hingewiesen, daß es nicht verschiedener Gegenstände zur Realisierung der verschiedenen Arten von Strebewerten bedarf. Vielmehr kann ein und derselbe Gegenstand, ein und dasselbe Materialobjekt, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet, in gezeichneter dreifacher Hinsicht gut bzw. schlecht sein. So sagt der hl. Thomas⁶, daß das sittlich Gute sowohl einfach um seiner selbst begehrenswert als auch an-

¹ Ebd. ² Disp. 10 De bono sect. 2, n. 15.

³ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 34, a. 1; q. 100, a. 1.

⁴ Ebd. 2, 2, q. 145, a. 3.

⁵ Disp. 10 De bono sect. 2, n. 29 f. S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 5, a. 6; 2, 2, q. 145, a. 3.

⁶ S. theol. 2, 2, q. 145, a. 1 ad 1; 2, 2, q. 145, a. 3.

genehm und nützlich sei, aber eben jedesmal wieder von einem andern Standpunkt aus.

Die Frage, um die es sich handelt, ist nun diese: Was für eine Art der Güte können wir der Schönheit als solcher zuerkennen? Fürs erste beanspruchen wir für dieselbe die Idee des Zweckmäßigen, also des Nützlichen. Aber man beachte wohl die Art und Weise dieser Zweckmäßigkeit. Das Schöne kann allerdings auch zu materialen, subjektiven oder objektiven Zwecken verwendet werden, doch diese Art von Zweckmäßigkeit liegt nicht in seinem formalen Begriff. Und doch ist das Schöne in seinem Wesen ein Zweckmäßiges! Die Sache verhält sich so. Der Zweck jeglicher Anlage liegt in ihrer Ausübung, in dem Akte. Nun aber ist das Objekt für die Kraft ein Mittel, diesen Zweck zu erreichen. Ist nun das Schöne das beste Objekt der beschauenden Kräfte, so naturnotwendig eben auch ein in hohem Maße Zweckmäßiges für diese.

In diesem Sinne adoptieren wir, was die formale Zweckmäßigkeit des Schönen betrifft, die Auffassung Kants. Nach ihm¹ ist die Schönheit „die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes ohne allen (weder subjektiven noch objektiven) Zweck“. Herder, dessen Ästhetik nach Lemcke² der einzige Aufschrei gegen Kants Einseitigkeit und philosophische Methode sei, spottet freilich gegen Kants „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“. Sie ist ihm „ein Spiel des Witzes und Scharfsinns — zwecklos zweckmäßig und zweckmäßig zwecklos“³. Wir glauben aber, daß hier Kant das Richtige getroffen. Wenn die Schönheit, wie Aristoteles und besonders die Scholastik beweisen, in der zum wenigsten qualitativen Übereinstimmung mit der ästhetischen Kraft besteht, so ist sie notwendig rücksichtlich der Tätigkeit das geeignete Objekt, also ein Zweckmäßiges, Nützliches für diese, aber formal ohne weiteren objektiven oder subjektiven Zweck.

Wir dürfen hier noch einen Schritt weiter gehen. Eben weil das Schöne in seinem formalen Begriffe ein Zweckmäßiges für die erkennende Kraft und deren natürliche Triebe besagt, ist es, von diesem Standpunkte aus aufgefaßt, auch ein solches für den Willen. Denn dieser will die Tätigkeit der erkennenden Kräfte, und infolgedessen ist ihm das Schöne wegen dessen Eigennatur das richtige Mittel zu diesem Zweck. Wohl nennt der hl. Thomas⁴ nach dem

¹ S. 68.

² S. 5.

³ Herder, 15. Teil. Kalligone 124.

⁴ S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1 ad 1.

Vorgehen von Aristoteles die Wahrheit den Zweck des Intellectes und der Beschauung, aber sie verstehen darunter die Erkenntnis der Wahrheit. In Rücksicht auf die natürliche Tendenz des Intellectes und des Willens, welche in der dem Intellect entsprechenden Tätigkeit ein Gutes findet, ist auch die Wahrheit und demnach die Schönheit Mittel zum Zweck. In der Beschäftigung mit der Schönheit findet der natürliche Trieb der vorstellenden Kräfte, d. h. im eigentlichen Sinne das Gefühlsvermögen, wie wir noch sehen werden, den reichsten Genuß. Also realisiert auch diesem Genuß gegenüber die Schönheit den Begriff des Zweckmäßigen.

Dessoir¹ stellt diese Ansicht mit folgenden Worten dar: „Wenn die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit eines Objectes als Ausgangspunkt genommen war, so ist demnach hinzuzufügen, daß nicht die objektive oder wirkliche Zweckmäßigkeit, d. h. die Vollkommenheit, in Frage kommt, sondern nur die zweckmäßige Beeinflussung des aufnehmenden Subjektes, d. h. eine Beeinflussung, die der Natur und Bestimmung des Ich angemessen ist. Genauer gesprochen besteht diese Einwirkung darin, daß Phantasie und Verstand des Betrachtenden in lustvollen Einklang gesetzt werden. So stellt sich die Schönheit dar als Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird.“

Eine weitere Frage ist die, können wir die Schönheit auch als ein bonum honestum auffassen, als ein schlechthin um seiner selbst willen Begehrenswertes oder, wie Jungmann sich ausdrückt, als ein sog. inneres Gut? Auch diese Frage dürfte mit Recht bejaht werden.

Im Anschluß an Suarez und, wie noch ersichtlich, an den hl. Thomas, glauben wir auch die Vermögen des Menschen, deren Tätigkeit und Formalobjekt als ein um seiner selbst willen Begehrenswertes auffassen zu können. Sie stehen in der besten Proportion mit der betreffenden Natur bzw. Kraft, sind deren klares Widerspiel. Wir haben aber früher schon dargetan, daß die Güter der einzelnen Vermögen auch solche des Willens sind, und zwar sind sie es in dem Sinne, wie sie es dem natürlichen Triebe der betreffenden Formalkraft gegenüber sind². So nennt der hl. Thomas³ nach dem Vorgehen Ciceros mit der Tugend auch die Wahrheit und

¹ S. 31. ² S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 9; q. 11, a. 1 ad 1 2.

³ Ebd. 2, 2, q. 145, a. 1 ad 1.

die Wissenschaft ein um seiner selbst willen Begehrenswertes. Konsequent gilt dasselbe auch von der Schönheit, der lichtvollsten Harmonie eines Gegenstandes mit der vernünftigen Menschenseele. Deshalb sagt auch Aristoteles¹: „Schön ist alles das, was lobwürdig, insofern es um seiner selbst willen erstrebenswert ist.“ Die Schönheit als solche ist also auch ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut.

Aber trotzdem auch nach unserer Ansicht die Schönheit die Werte eines um seiner selbst willen begehrenswerten Gutes repräsentiert, ist unsere Auffassung vom Schönen doch sehr verschieden von der Jungmanns. Auch Jungmann² schreibt dem Schönen die Güte eines um seiner selbst willen Begehrenswerten zu. Aber er tut es in anderer Weise als wir. Nach ihm ist die Schönheit nicht bloß eine besondere Art dieser Güte, sondern es ist überhaupt diese Güte, sie einzig. Deshalb sagt er von der Schönheit in ihrer Wesensdefinition: „Die Schönheit der Dinge ist deren innere Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen.“ Da nun aber nach Jungmann, worin wir ihm beistimmen, die innere Güte eines Dinges insofern uns Genuß gewährt, als wir durch ihre Erkenntnis Gewißheit von ihrer Existenz haben, die Erkenntnis also eine notwendige Vorbedingung, aber auch nur eine solche, für den Genuß des um seiner selbst willen Begehrenswerten ist, so ist mit seiner vorher gegebenen Definition diese seine zweite sachlich identisch: „Die Schönheit der Dinge ist deren Gutheit, insofern sie durch diese dem vernünftigen Geiste, auf Grund klarer Erkenntnis derselben, Gegenstand des Genusses zu sein sich eignen.“³

Man erkennt leicht den Unterschied unserer Definition von der Jungmannschen. Einmal nehmen wir den Genuß, den das Schöne gewährt, nicht in die Wesensdefinition auf. Sodann, und auf das kommt es vor allem an, ist nach uns die Schönheit, formal bestimmt, nicht einfach und schlechthin jene Güte der Dinge, um die sie ihrer selbst willen begehrenswert sind, sondern nur eine bestimmte Art derselben. So viele Kräfte im Menschen und Lebensbetätigungen, so viele Arten von innerer Güte sind möglich. Die Schönheit ist jene Art innerer Güte der Dinge, um uns der Jungmannschen Ausdrucksweise zu bedienen, oder jenes um seiner selbst willen Be-

¹ Rhet. 1, 9, 1336. a. 33. Vgl. Zeller II 2. 605.

² Ästhetik I 148.

³ Ebd. I 149.

gehaltenswerte, das sich auf Grund voller Harmonie mit der Natur der menschlichen Erkenntnisweise als solche darstellt. Nach der Jungmannschen Auffassung vom Schönen hat die Erkenntnis ihm gegenüber nur vorbereitenden, konditionalen Charakter, um durch die Erkenntnis in die Gewißheit von dessen Existenz zu kommen. Wir anerkennen der Wahrnehmung und Erkenntnis dem Schönen gegenüber ebenfalls diesen transitorischen, vermittelnden Charakter, aber nicht bloß aus einem Grunde, sondern aus dreien. Denn wie teilweise bereits bewiesen und des weiteren noch dargetan wird, erfreut sich das Schöne einer dreifachen Güte; es ist ein nützliches, um seiner selbst willen begehrenswertes und angenehmes Gut.

In dieser Eigenschaft als Güte muß es der Strebekraft, dem Gemüte durch die Erkenntnis vorgestellt werden, und deshalb hat die Erkenntnis dem Schönen als Gutem gegenüber nur transitorische, vermittelnde Bedeutung. Aber neben und vor dieser sekundären Bedeutung eignet der Wahrnehmung in Bezug auf das Schöne noch eine weit wichtigere und wesentliche, eine formale. Denn wie dargetan, bezieht sich das Ästhetische formal auf die Erkenntnis; und erst infolge dieser formalen Stellung der letzteren in Bezug auf das Schöne ist es jenes dreifache Gut und eignet der Erkenntnis ihm gegenüber auch der transitorische Charakter wie jeder Darbietung des Guten durch die Erkenntnis. Wie ersichtlich, ist deshalb unsere Anschauung von der Schönheit, trotzdem wir es auch als eine Art der inneren Güte auffassen, von derjenigen Jungmanns wesentlich verschieden.

Aus dieser Auffassung der Schönheit als eines um seiner selbst willen begehrenswerten Gutes erhellt aufs neue und besonders tief und gründlich die intime Vereinigung von Objekt und Subjekt im ästhetischen Verhalten. In ihm senkt der schöne Gegenstand seine ganze ästhetische Güte in das Gemüt des Beschauers, sein innerstes Wesen in all seinen Punkten, insofern sie durch die schauende Kraft erkannt und durchkostet werden; stellt sich als helle Harmonie mit der höchsten Natur des Menschenwesens in der Erkenntnis dem Gemüte gegenüber und bleibt mit ihr verbunden durch die süßen Bande einer in sich befriedigten Beschauung. In dieser höchst wertvollen Lebensvereinigung von Objekt und Subjekt wird von diesem die allseitige Güte des ersteren durchlebt und in vollen Zügen gekostet. Hieraus erwächst und erblüht notwendig eine Neuauflebung der innersten Lebenskräfte, also ein Zustand, den wir am besten mit Lebenserhöhung bezeichnen. Es ist namentlich die neuere

Ästhetik, welche dieser Idee gerne und in allen möglichen Variationen Ausdruck verleiht. Denn was ist das Auswirken des Objekts im Subjekt, das Aus- und Hinüberfließen des Stimmungsgehaltes von Natur- und Kunstwerk in deren Beschauer anders als die Mitteilung ihrer Güte durch die Süßigkeit ihrer Beschauung.

Damit ist von selbst dem Schönen auch noch die Güte der Angenehmheit zugeeignet. Wollen wir indes der Frage, wie sie es verdient, näher treten, so haben wir zuerst die Liebe zum Schönen genauer zu bestimmen. Es ist ein altes Wort: „Alles Liebenswürdige verschafft als solches auch Genuß.“ Wollen wir deshalb die Frage besprechen, ob dem Schönen auch die Güte des Angenehmen und Lustbringenden eigne, haben wir zuerst die Liebe zum Schönen ins Auge zu fassen. Man unterscheidet bekanntlich eine doppelte Liebe, eine sog. edle Liebe oder uneigennützig, die einen Gegenstand liebt nicht mit Rücksicht auf den Nutzen oder Genuß, den derselbe uns einträgt, und eine sog. Lohnliebe, auch Liebe des Verlangens genannt. Sie hat ihren Grund in den Vorteilen, die uns ein Wesen gewährt.

Es fragt sich nun, welcher Natur die Liebe zum Schönen sei, ob die sog. edle Liebe des Uneigennützigen, oder die sog. Lohnliebe, die Begierde des Verlangens. Es hat nicht an Autoren gefehlt für die erste und zweite Ansicht, jede im ausschließlichen Sinne genommen. So faßt Jungmann das Schöne formal nur als Gegenstand der eigentlichen Liebe auf, währenddessen Gietmann¹ und Stöckl² ihrem formalen Sein gegenüber nur die Liebe des Verlangens als die formal entsprechende gelten lassen wollen. Im Grunde glauben wir beide Ansichten in ihrer Ausschließlichkeit widerlegt zu haben. Eben weil das Schöne als ein Nützlich für die Kraft aufgefaßt werden kann, und zwar in erster Linie, eben deshalb ist ihm gegenüber die entsprechende Liebe die uneigentliche oder die des Begehrens. Hierin sind wir mit Gietmann Jungmann gegenüber einig.

Aber nach unserer Anschauung kann das Schöne auch als ein um seiner selbst willen Begehrenswertes aufgefaßt werden, als eine Art der inneren Güte, und deshalb wird es auch formal mit der eigentlichen Liebe geliebt. Damit ist keineswegs gesagt, daß die Schönheit als solche auch Formalobjekt des Willens werde, ebenso wenig als die Wahrheit, die nach Thomas auch ein um seiner selbst

¹ Allgemeine Ästhetik 101 107.

² Lehrbuch der Ästhetik 64.

willen Begehrenswertes ist. Sie ist eben nicht die sog. innere Güte einfachhin, sondern repräsentiert nur eine spezielle Art der Güte.

Man kann auch nicht mit Stöckl¹ sagen, daß es nicht möglich ist, unpersönliche Dinge mit uneigennütziger, eigentlicher Liebe zu lieben. Denn fürs erste liegt kein innerer Widerspruch in dieser Liebe unpersönlichen Dingen gegenüber. Wenn wir sie auch der Tatsache nach gewöhnlich deshalb in uns fühlen, weil diese Dinge uns Nutzen bringen, so können wir doch z. B. einem Tiere auch um seiner selbst willen einen Dienst erweisen, ihm also mit uneigennütziger Liebe, Liebe im eigentlichen Sinne des Wortes, zugetan sein. Dasselbe kann z. B. der Landmann einem Bäumlein gegenüber tun. Der hl. Thomas² sagt sogar, daß Gott, der doch alles im Grunde nur um seiner selbst wegen liebt, das Gute eines jeden Geschöpfes auch gerade insofern wolle, als es des Geschöpfes Gut sei.

Suarez³ ist der Ansicht, daß jede Liebe, die sich auf eine in sich gute Sache beziehe, ohne daß sie auf ein anderes bezogen werde, die Liebe der Freundschaft genannt werden könne. Mit Recht betont man, daß man unpersönlichen Dingen gegenüber nicht gut von freundschaftlicher Liebe sprechen könne. Aber eben deshalb ist nach unserer Anschauung auch kein Grund vorhanden, den Vorschlag des hl. Bonaventura⁴ zurückzuweisen. Derselbe wollte die uneigennützigte Liebe den unpersönlichen Dingen gegenüber, im Unterschied zur Freundesliebe im eigentlichen Sinne des Wortes, Liebe des Wohlgefallens nennen.

Endlich hängt die Art der Liebe, mit der wir einem Dinge zugetan sind, objektiv einzig von der Art seiner Güte ab. Aber wir glauben nachgewiesen zu haben, daß die Schönheit wirklich auch als ein um seiner selbst willen Strebenswürdiges aufgefaßt werden kann, und deshalb gibt es ihm gegenüber auch eine uneigennützigte Liebe, die Liebe des Wohlgefallens im schönsten und besten Sinne des Wortes.

Daß es überhaupt möglich ist, einem und demselben Gegenstande gegenüber sowohl die Liebe des Verlangens hegen zu können als auch die sog. uneigennützigte Liebe, geht eben daraus hervor, daß ein und derselbe Gegenstand, von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet, eine verschiedene Art der Güte repräsentieren kann; also kann auch die Liebe ihm gegenüber eine verschiedene sein.

¹ Ebd. 64.

² S. c. Gent. c. 92, n. 2. Jungmann, Ästhetik I 337, n. 76.

³ De passion. disp. 1, sect. 5, n. 3.

⁴ I 297; III 653.

Man wird dem gegenüber nicht sagen können, damit trete man aber aus dem Kreise der formalen Auffassung des Schönen. Denn die gegebenen beiden Definitionen des Schönen decken sich vollständig. Allerdings anerkennen wir, daß jene, in welcher die Schönheit aufgefaßt wird als Harmonie mit der Erkenntnis, zeitlich, wenigstens logisch die erste ist, denn nur aus dieser leiten wir die zweite ab, wonach die Schönheit auch als ein um seiner selbst willen begehrenswertes Gut aufgefaßt wird; aber sachlich sind beide identisch und geben beide die formale Idee des Schönen genau.

Dieser Fall, wo die eigentliche und uneigentliche Liebe, die eigennützige und uneigennützige, bezüglich desselben Objektes zusammen treffen, subsumiert sich nur als Spezialerscheinung eines allgemeinen Gesetzes. Der hl. Thomas¹ charakterisiert dasselbe folgendermaßen. Er sagt, die Strebekraft kann aus einem zweifachen Grunde zur Beschauung eines Gegenstandes, sei es eines sinnlichen oder geistigen, antreiben, entweder aus Liebe zum Gegenstande selbst oder aus Liebe zur Beschauung als solcher. Was die Schönheit betrifft, so drängt uns einmal die Liebe des Verlangens zur Beschauung desselben, weil es das der Erkenntnis als solcher entsprechende Objekt ist. Es drängt uns aber dazu auch die uneigennützige Liebe, insofern die Schönheit, wie die Wahrheit, auch als ein um seiner selbst willen Begehrenswertes betrachtet werden kann.

Nach dieser Beleuchtung der Liebe, wie wir sie dem Schönen gegenüber hegen können, läßt sich nun die Frage lösen, um deren willen wir die erstere angeregt, ob nämlich das Schöne als solches auch die Güte des Angenehmen verwirkliche. Ohne Zweifel. Das Schöne schließt immer eine zweifache Güte in sich. Die sog. absolute und relative, innere und äußere; deshalb liegt in ihm eine zweifache Quelle, wie der Liebe so auch des Genusses. Dem Schönen gegenüber realisieren sich die Gedanken des hl. Thomas² von dem Genuß des beschaulichen Lebens überhaupt. Dasselbe ist nach dem heiligen Lehrer aus zweifachem Grunde ergötzlich: einmal in Hinsicht auf die Tätigkeit, die Beschauung der Wahrheit als solche, denn diese ist jedem lieb und süß; zweitens in Rücksicht auf das an und für sich geliebte Objekt.

Die Beschauung des Schönen ist aber in besonders hohem Maße genußreich, weil es einmal der höchsten Kraft im Menschen ent-

¹ S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1; 2, 2, q. 180, a. 7.

² Ebd. 2, 2, q. 180, a. 7.

spricht, der geistigen Erkenntnis. Denn wenn die Tätigkeiten im allgemeinen nach Thomas aus dem Grunde genußreich sind, insofern sie dem tätigen Prinzip konnatural und angepaßt sind, so steigt ihr Genuß, je mehr die Tätigkeiten sich dieser Konformität erfreuen¹. Das Spezifikum der menschlichen Natur auf der Linie ihrer Betätigung ist das geistige Erkennen. Infolgedessen ist ihr vollendeter Akt, die einfache, lichterfüllte Beschauung, wie sie dem Schönen als solchem gegenüber statthat, notwendig in besonders hohem Maße erfreulich². Nehmen wir noch dazu, daß in der Beschäftigung mit dem menschlich Schönen auch die sinnliche Erkenntnis eine ihr entsprechende, richtige Tätigkeit gefunden, daß die Liebe selber genußreich und wir dem Schönen gegenüber eine zweifache Liebe hegen, daß ferner alle diese Genußquellen durch einen einzigen Akt der Beschauung ihre Süßigkeiten in das Menschenherz hineinfließen lassen, so müssen wir sagen, das Schöne ist wohl das genußreichste aller Güter: „Sogar ist die Schönheit ein Magnet für Augen und Herzen“ (Abraham a S. Clara)³. Deshalb heißt das Schöne einfach das Genußreiche, und wo Genuß winkt, oft noch so niedriger Art, da ist es im Volksmunde einfach schön.

Die Schönheit bietet also, richtig verstanden, eine dreifache Art von Güte: die des Zweckmäßigen, des um seiner selbst willen Begehrenswerten und des Angenehmen. Es gilt in erhöhtem Maße von ihr, was der hl. Thomas⁴ von der Wahrheit als solcher sagt. Eben deshalb, lehrt der klare Denker, weil die Wahrheit, wie schon Aristoteles erkennt, Zweck des beschaulichen Lebens ist, eben deshalb realisiert sie auch den Begriff eines Gutes und zwar eines erstrebaren Gutes, eines liebenswürdigen und eines genußreichen, und insofern, fügt der heilige Lehrer hinzu, gehört die Wahrheit zum Leben des Gemütes. Daraus erhellt auch, daß es reale Gefühle sind, welche sich der Schönheit als Güte gegenüber in uns geltend machen, wie es ja überhaupt nur das Verhältnis eines Objekts zum Strebevermögen ist, das in uns Gefühle auslöst, und diese Gefühle immer reale sind. Damit ist keineswegs die sog. Willenslosigkeit, wie wir derselben früher als einer charakteristischen Eigenart des Schönen begegnet, ausgeschlossen. Dieselbe ist, wie aus früherem ersichtlich, einmal keine absolute, und zweitens sind die Gefühle, die

¹ Ebd. 1, 2, q. 32, a. 1 ad 3; 2, 2, q. 180, a. 7.

² Ebd. 1, 2, q. 3, a. 5. ³ Krug 15 A. 6.

⁴ A. a. O. 2, 2, q. 180, a. 1 ad 1.

sich dem Schönen als solchem gegenüber geltend machen, nur solche, die sich auf seine Beschauung und den Besitz desselben durch die Beschauung beziehen. Ob z. B. das Bild meiner ästhetischen Liebe mir oder einem andern angehöre, darum bekümmere ich mich vom ästhetischen Standpunkt aus nur insoweit, als ich davon in seinem ästhetischen Genuß gestört oder erhalten bleibe.

Noch ein Wort über das Häßliche. Weil es der Mangel des Schönen und deshalb auch eines Gutes ist, wo dieses da sein sollte, so realisiert es auch die negativen Strebewerte, ein dreifach Böses oder Schlechtes, d. h. ein Schädliches, nämlich für die Erkenntnis, denn nur die Wahrheit ist ihr Gut; ein um seiner selbst willen Fliehenswertes und ein Unangenehmes. Es decken sich deshalb die positiven und negativen Artunterschiede des Ästhetischen mit den entsprechenden Strebewerten. Alles Schöne ist auch ein Gutes, alles Häßliche als solches ein Böses.

Werfen wir noch kurz die Frage auf, ob auch das Umgekehrte der Fall, ob alles Gute ein Schönes, das Böse ein Häßliches ist, mit andern Worten, ob die Strebewerte immer auch ästhetische realisieren. Fürs erste können sie es. Denn auch die Strebewerte besitzen Wahrheit bzw. Falschheit und verwirklichen deshalb als solche, lichtvoll entgegnetretend, ästhetisch positive bzw. negative Momente.

Etwas anders gestaltet sich die Frage nach der Tatsächlichkeit dieses Umsatzes. Je nach dem Standpunkt, den wir bei Behandlung der Frage einnehmen, müssen wir sie bejahen oder verneinen. Stellen wir zuerst die Frage so: Realisieren vor Gottes Auge alle Strebewerte auch ästhetische, so müssen wir sie bejahen. Schönheit ist lichtvolle Wahrheit. Es sagt, wie schon gesehen, der hl. Thomas, daß in der Ewigkeit der Geist mit dem Schauen der Wahrheit auch die Schönheit sehe, weil der Geist dort selbst voll Licht sei. Das ewige Licht kleidet alles in Licht. Deshalb strahlt vor seinem Blicke alles, was positives Dasein hat, soweit es ein solches ist, in Schönheit. Denn alles Seiende ist auch, insoweit es ein solches, wie dem Streben gut, so dem Geiste wahr.

Wo das menschliche Auge nicht mehr zu unterscheiden vermag, oder wo es ein Wesen ob der Fülle seiner bösen, häßlichen Momente einfachhin als böse und häßlich zurückweist, unterscheidet Gottes Auge klar, liebt in ihm, was noch gut und schön, und haßt, was schlecht und häßlich. Mag deshalb ein Wesen moralisch noch so verdorben und verwerflich sein, weil es überhaupt noch ist,

also positives Sein aufweist, ist es noch von Gott diesem seinem positiven, natürlichen Sein nach als Gut und Schön geliebt. Der hl. Bonaventura¹ sagt von den Teufeln, sie seien zu hassen wegen ihrer Schuld, durch die sie Gott unähnlich wurden; sie seien aber zu lieben wegen ihrer Natur. „Denn das Bild des höchsten Königs, seiner Natur nach betrachtet, ist, soweit es von ihr abhängt, schön und wohlgestaltet und mit natürlicher Liebe von einer ähnlichen Natur zu lieben.“ Doch fügt der heilige Lehrer noch sehr geistvoll hinzu: „Weil die Sünde total und untrennbar ihre Natur beherrscht, so wird die Liebe das natürliche Gefühl mehr zur Sympathie mit den unvernünftigen Geschöpfen als mit den Teufeln hinlenken.“

Aus denselben Gründen ist ersichtlich, daß dem Menschen gegenüber nicht alles Seiende, Wahre und Gute sich in das Gewand der Schönheit kleidet. Nur ein Gutes ist auch dem Menschen immer schön, nämlich jenes, dessen Güte in der vollen Harmonie mit der erkennenden Kraft besteht, und das ist eben das Schöne als solches. Ebenso ist auch das Böse nicht jedem häßlich, sondern eben nur demjenigen, dem es in seiner ganzen Monstruosität erscheint. So realisieren vor des Menschen Auge alle ästhetischen Werte auch Strebewerte, aber nicht alle Strebewerte ästhetische.

Handelt es sich um die Art der ästhetischen Werte, in welche die Strebewerte umgesetzt werden können, so behalten letztere auch auf dem neuen Boden, dem ästhetischen, dieselbe Qualität, d. h. die Güte der Dinge geht bei einer eventuell stattfindenden Umsetzung ins Ästhetische, ins Schöne über, das Schlechte ins Häßliche. Wir sprechen hier noch nicht vom Kunstästhetischen als solchem. Die Richtigkeit dieser Idee leuchtet unmittelbar aus dem Gedanken ein, daß eben das Gute, wie gesagt, seine Wahrheit hat, und diese ins Ästhetische übersetzt ist die Schönheit, die Schlechtigkeit ihre Falschheit und deshalb eine eventuelle ästhetische Häßlichkeit. Wir können deshalb als Resultat dieser Erwägung über den Umsatz der ästhetischen Werte in die Strebewerte und umgekehrt den Satz aufstellen: Alles Schöne ist gut und alles Häßliche schlecht; alles Gute kann für die Menschen schön werden und das Schlechte häßlich. Gott ist alles, insofern es ist wahr, gut und schön.

¹ III 625.

II. Schönheit und Sittlichkeit.

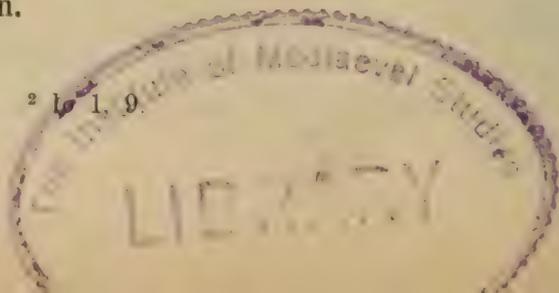
Es handelt sich hier vor allem um Beleuchtung der ästhetischen Werte des sittlich Guten und Bösen. Doch vorerst ein Wort über die ästhetischen Werte der sittlichen Weltordnung und der allgemeinen Vorbedingung des konkret Ethischen, der freien Handlung als solcher.

Daß die sittliche Weltordnung ästhetische Werte besitzt, ist jedem Denkenden klar. Allerdings bietet sie, abstrakt genommen, wenig oder gar keine sinnenfälligen Momente, kann sich deshalb der sog. menschlichen Schönheit nicht rühmen, aber um so reicher sind ihre geistigen, die höhere Erkenntnis befriedigenden Gehalte. Dies gilt schon von der natürlich sittlichen Weltordnung. Sind Ordnung, Vollendung und Glanz die Haupteigenschaften des Schönen, so werden wir dieses auch dem Sittengesetze zuschreiben müssen. Was ist das natürliche Sittengesetz anders als „das uns von Natur inwohnende Licht der Vernunft, wodurch wir erkennen, was wir tun und meiden sollen; oder auch die uns vom Schöpfer durch die Natur mitgeteilte Erkenntnis, daß wir die unserer Natur entsprechende Ordnung im Handeln einhalten sollen“?¹ Das Sittengesetz ist Licht als Widerspiel der menschlichen Vernunft und im Grunde des Logos im göttlichen Wesen, der jeden Menschen erleuchtet, der in diese Welt kommt². Diese Gesetze, in die Gottes Lichter fließen, sind in der natürlichen sittlichen Weltordnung nicht ohne Zusammenhang und aufs Geratewohl nebeneinandergestellt, sondern sind abgestimmt auf den letzten natürlichen Zweck des Menschen, bilden also eine vollendete Ordnung göttlicher Lichter: gewiß eine ebenso große Welt an übersinnlicher Schönheit.

Nehmen wir dazu noch die Tatsache eines übernatürlichen Sittengesetzes, wie es uns von Christus teils direkt teils durch seine Kirche gegeben. Soweit die Gnade die Natur überragt, so erhaben ist die übernatürliche Gesetzgebung mit ihrem lichten Ziel der Gottschauung und Gottesvereinigung in ekstatischer Liebe über das bloß Natürliche. Der Glanz einer übernatürlichen, ganz und gar göttlichen Welt ist über sie ausgegossen. Die gesamte sittliche Weltordnung aber umschließt diese doppelte Gesetzgebung, die natürliche und übernatürliche, einen ersten und zweiten Himmel von Geisteslichtern und Schönheiten.

¹ Cathrein I 345.

² *ibid.* I, 9.



Man erzählt von Kants Schülern, daß sie bei Entwicklung seines kategorischen Imperativs von dessen vermeintlicher Erhabenheit bis zu Tränen gerührt wurden. Aber was ist dies rein menschliche, ohne Rücksicht auf die ewige Vernunft und ihren absoluten Befehl entworfene Gesetz in Licht und Pflichtgefühl gegenüber der natürlichen und übernatürlichen Weltordnung mit ihren Gottesideen und des Allheiligen, Allwissenden, Allmächtigen Willen? „Die Stimme des Herrn ist über den Wassern, der Gott der Herrlichkeit donnert, der Herr über großen Wassern. Die Stimme des Herrn in Kraft, die Stimme des Herrn in Majestät. Die Stimme des Herrn, der Zedern zerschmettert; es zerschmettert der Herr die Zedern des Libanon; und er zermalmt sie gleich einem Kalbe des Libanon. Die Stimme des Herrn, der Feuerflammen sprüht. Die Stimme des Herrn, der erbeben macht die Wüste, der Herr erschüttert die Wüste Kades. Die Stimme des Herrn, der Hindinnen gebären macht und lichtet das Dickicht; aber in seinem Tempel sprechen alle: Herrlichkeit!“¹ Was ist dieser Herrlichkeit gegenüber der mit dem Gas menschlicher Aufgeblasenheit gefüllte Ballon des kantischen Imperativs!

Die Voraussetzung, gewissermaßen das generische Moment jeder sittlichen Handlung ist die Freiheit und diese hat ihren ontologischen Grund in der Vernunft. Nur ein vernünftiger, bewußter, freier Akt, also eine eigentlich menschliche Handlung, kann Träger des sittlichen Charakters sein. Aber in jeder freien Handlung liegt eine Reihe ästhetischer Momente geborgen. Einmal ist jeder Akt eben eine Offenbarung der Kraft, besitzt deshalb schon aus diesem Grunde Interesse für das ästhetische Vermögen. Dann bietet die Art und Weise und der Höhegrad viel Interesse für die menschliche Erkenntnis, weshalb wir gerne die verschiedenen Wesen in ihren Tätigkeiten beschauen. Die höchste Stufe aller geschaffenen natürlichen und sichtbaren Kraftentwicklung betritt aber der Mensch in seinen freien Handlungen, weil sie eben Kinder einer höheren, übersinnlichen Welt, deshalb für den betrachtenden Geist eine besondere Befriedigung sind.

Was nun die ästhetischen Werte der sittlich differenzierten Handlungen betrifft, so kommen einmal den sittlich neutralen Handlungen, falls es in Wirklichkeit solche gibt, die allgemeinen ästhetischen Werte zu, wie sie jeder freien Tätigkeit des Menschen als solcher

¹ Ps 28, 3—11.

eigenen. Näher haben wir uns die ästhetischen Werte des sittlich Guten und Bösen vor Augen zu führen.

1. Das Schöne und das sittlich Gute.

Die erste Frage, die uns hier beschäftigt, lautet: Ist das ethisch Gute der Sache nach wirklich auch ein Schönes? Die Antwort kann nur heißen: Das positiv Ethische erfreut sich auch positiv ästhetischer Werte, und zwar sehr hoher. Fürs erste finden sich in einer ethisch guten Handlung die ästhetischen Momente, wie sie jeder freien Handlung eigen. Durch den Bezug derselben auf das Sittengesetz und ihre Übereinstimmung mit demselben erleidet keines derselben auch nur die geringste Verminderung. Fürs erste nicht die physisch-psychische Kraft. Auch in der Unterwerfung unter das Gesetz ist sie nicht gelähmt, kann sich vielmehr nur um so mehr offenbaren, je schwerer das Gesetz zu erfüllen ist. Ebenso wenig wird durch das ethisch Gute das ästhetische Moment der Freiheit getrübt; denn eben dadurch, daß die Handlung sich als eine sittlich gute darstellt, tritt ihre positive Freiheit um so mehr hervor. Weit entfernt also, daß die ästhetischen Momente durch die sittliche Güte der Handlung vermindert werden, erfährt sie durch dieselbe vielmehr im allgemeinen eine Stärkung und Erhöhung.

Nehmen wir sodann noch dazu, daß durch die Übereinstimmung der freien Handlung mit dem Sittengesetz nicht bloß das Licht der eigenen Vernunft, insofern sie überhaupt bei jeder freien Handlung voranleuchtet, in sie hineinfließt, sondern der Vernunft, gemessen an den ewigen Zielen des Menschen und der sittlichen Weltordnung, so tritt zu den ästhetisch positiven Momenten durch und in der moralischen Güte der Handlung noch ein neues Schönheitsmoment und vereinigt sich mit ihr zu einer schönen Tat. Die sittlich gute Handlung erstrahlt im Glanze der sittlichen Weltordnung; es fließt in sie das Licht der ewigen Vernunft, der göttlichen Weisheit, ihrer Mutter. Wie deshalb die Herrlichkeit des Herrn über dem Glanz der Geschöpfe, so steht dank diesem Vorzuge die Schönheit einer sittlich guten Handlung über der Schönheit der freien Handlung als solcher. Dazu kommt in einer übernatürlich guten Handlung noch der Glanz des göttlichen Gnadenbestandes, und so überträgt eine solche Handlung vor dem Auge des allschauenden Gottes die ganze Schönheit der Natur auf sinnenfälligem und geistigem Gebiet.

Diese Schönheit, wie sie der einzelnen sittlichen Handlung eignet, gestaltet sich zur bleibenden Erscheinung und erhöht sich in der Tugend. Als die stabile Gewandtheit, Fertigkeit und Freude im sittlich Guten besagt sie den Höhepunkt des sittlichen Denkens und Handelns. Wohl ist es ihr eigen, leicht und frei das sittlich Vollkommene zu vollziehen, aber das deutet nur auf die hohe sittliche Kraft, welche sich die Seele im täglichen Kampfe errungen. Sie ist zur Heldin geworden und gewinnt leichter Hand, Spiel und Sieg über ihre Feinde. „Stärker als der Starke ist der Geduldige, und stärker als der Städtebezwinger ist, wer sich selbst besiegt.“¹ Somit ist der wahrhaft Tugendhafte namentlich gehoben durch Gottes wirkliche und heiligmachende Gnade, objektiv die höchste geistige Schönheit.

Es ist auch wunderbar, wie die Tugend selbst die irdische Erscheinung des Menschen verklärt. Mag auch die physische Gestalt des Heiligen, vielleicht gerade infolge seiner stäten Kämpfe geschwächt und in etwa verunstaltet sein: durch sein Auge, seine Gesichtszüge, seine ganze Stellung und jede Bewegung schaut, möchten wir sagen, die helle, siegreiche Vernunft, der starke und doch milde Sieger Wille, und schön über sie beide die Gnade Gottes. Wie das Abendrot die Berge verklärt und auf einen neuen, doppelt schönen Tag hinweist, so umspielen Gottes Gnade und Friede den in Tugend siegreichen Menschen und offenbaren ihn als ein Kind ewiger Verklärung. „Wer sein Antlitz dem Sonnenlichte zuwendet, dessen Auge wird hell, wird sehend; ,wenn aber das Auge, die Leuchte des Leibes, klar ist, wird der ganze Leib Licht sein‘, er ist wie sehend, er ist so zielbewußt und sicher in seinen Bewegungen, als wäre er ganz Auge. So ist es im geistigen Leben; wenn das Geistesauge, der vernünftige Wille, dem höchsten Gute als seiner Sonne sich zuwendet, wird zunächst er selbst ,gut‘, sittlich gut im eigentlichen Sinne; aber auch das ganze Wesen des Menschen wird von dem sittlichen Lichte beleuchtet, geleitet und durchwärmt, bis der Mensch ganz und gar Licht wird, ähnlich dem Leuchten des Blitzes.“²

Diese Anerkennung der hohen Schönheit, wie sie im sittlich Guten und namentlich in der Tugend beschlossen, vererbt sich von Geschlecht zu Geschlecht, und es ist gewissermaßen auch ein Kennzeichen von der Wahrheit eines philosophischen Systems geworden,

¹ Spr 16, 32.

² Mausbach in Comptes rendus 371 f.

wenn es sich aus seinen innersten Prinzipien heraus zu Sitte und Tugend in theoretische Harmonie stellt.

Schon Pythagoras gilt die Tugend als die Harmonie des inneren Lebens, welche durch die Beherrschung des Unvernünftigen und Unterordnung desselben unter die Vernunft gewonnen wird¹. Die sokratische Schule hat ein eigenes Wort geschaffen, um die Schönheit des sittlich Guten auf den ersten Blick hervorzuheben, „das Schöngute“. Es ist demnach nicht erst, wie Wirth² glaubt, die moderne Philosophie, welche den Terminus „schöne Sittlichkeit“ geprägt; der sokratischen Schule war er geläufig. Sokrates stellt an den Maler Parrhasius die Frage, ob er nicht auch einen Ausdruck der verschiedensten Seelenzustände, der Charaktere seinen Gestalten zu geben vermöchte wie von Hochherzigkeit und edlem Sinn, Gemeinheit und Charakterlosigkeit, Selbstbeherrschung und Einsicht, Hochmut und Unverstand. „Mit der größten Leichtigkeit!“ antwortete Parrhasius. „Was meinst du nun aber“, schließt Sokrates³, „sehen die Leute lieber Gemälde, auf denen schöne Seelen, edle und liebenswürdige Charaktere dargestellt sind, oder Bilder von häßlichen, gemeinen Seelen?“

Nach Plato⁴ wäre das schönste Schauspiel, das ein Mensch schauen kann, das Zusammentreffen einer Seele, in der schöne Sitte wohnte mit einem Körper, welcher dieser Seele entspräche und mit ihr in Harmonie sich befände. Aristoteles⁵ beweist u. a. die Schönheit der Tugend daraus, weil das Schöne etwas um seiner selbst willen Begehrens- und Lobenswertes ist, und fügt hinzu, unter letztere Kategorie falle auch das sittlich Gute. In der nikomachischen Ethik gebraucht er den Begriff Schönheit oft in Verbindung mit dem des Guten, ja er faßt das sittlich Schöne wenigstens materiell als gleichbedeutend mit dem Schicklichen, dem sittlich Guten. Sodann spricht Aristoteles⁶ von schönen Taten und gebraucht das sittlich Schöne für gleichbedeutend mit: „wie es schicklich ist“, „wie die Vernunft es fordert“, „recht“, „der Ordnung der Vernunft gemäß“. Euripides⁷ ruft der Poesie zu: „Den Geist schau an, den Geist, was frommt wohl Gestalt, wenn schön im schönen Leibe nicht die Seele ist.“

¹ Stöckl, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie 61.

² Über das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit etc., in Zeitschrift für Philosophie XXXV 218.

³ Xenoph., Memorab. I. 3, c. 10.

⁴ De re publica 3, c. 12, 402.

⁵ Rhet. A. 9, 1336 a, 35.

⁶ Ethic. Nik. 3, 10, 1115 b, 13; Politik 3, 9, 1281 a, 2. Vgl. Kaufmann. Der Begriff der Schönheit 3.

⁷ Apud Stobaeum, Florileg. 66, 1.

Heilige Schrift und Kirchenväter sind überreich an Stellen, welche ihre Anschauung von der Schönheit des sittlich Guten darstellen. Wir verweisen hier auf die schönen Sammlungen solcher Stellen bei Krug¹ und Jungmann².

Gleicher Ansicht sind die großen Philosophen und Theologen des Mittelalters. Der hl. Thomas³ kommt des öfteren bald aus diesem bald aus jenem Anlaß auf diese Frage zu sprechen, aber immer findet er das sittlich Gute und die Tugend schön. Schon auf dem Gebiete der menschlichen Handlungen ist nach Thomas etwas schön, das nach den Gesetzen der Vernunft geordnet ist. Und er beruft sich hierbei auf die Ansicht Ciceros, welcher die Schönheit einfach definiert als die Übereinstimmung mit der Würde des Menschen, gerade insofern sich dieser von den andern Wesen unterscheidet. Ferner, sagt Thomas, gehören zum Schönen Licht und Ordnung. Wie deshalb ein Körper schön genannt werde, wenn alle Glieder in richtigem Verhältnis zueinander stehen, so besteht auch die geistige Schönheit darin, daß der Wandel des Menschen, seine Handlungen wohl geordnet seien nach dem Licht der Vernunft. Aber gerade darin besteht nach Thomas⁴ das Wesen des sittlich Guten. Deshalb lehrt er auch von der Tugend, daß sie an der Schönheit teilnehme, insofern sie eben der Vernunft gemäß sei⁵. Die Tugend bringe Ordnung in die Seele, sowohl in Bezug auf die verschiedenen Seelenkräfte und ihr gegenseitiges Verhältnis, als rücksichtlich ihres Verhältnisses nach außen. Sie sei deshalb eine der Seele zukömmliche Veranlagung und Neigung, mit der Gesundheit und Schönheit vergleichbar, welche die dem Körper zukommenden Eigenschaften sind⁶.

Bonaventura⁷ hat das schöne Wort: „Wendet sich die Seele durch ihre Liebe dem Häßlichen zu, wird sie in Häßlichkeit umgewandelt, wenn aber dem Schönen, so in Schönheit.“ Savonarola meint, je mehr die Geschöpfe Gott sich nähern, um so schöner werden sie, und diese Seelenschönheit fließt auch auf den Körper über. Von zwei Personen, die körperlich gleich schön seien, werde man auch unter fleischlich Gesinnten jener den Vorzug geben, die eine tugendhafte, d. i. schöne Seele besitze⁸. Ebenso bemerkt Mellet⁹, daß von zwei körperlich gleich schönen Personen jene

¹ S. 56 ff.² I 41.³ S. theol. 2, 2, q. 142, a. 2.⁴ Ebd. 2, 2, q. 145, a. 2.⁵ Ebd. 2, 2, q. 180, a. 2 ad 3.⁶ Ebd. 1, 2, q. 55, a. 1.⁷ IX 408.⁸ Migne III, in Theol. Encyclop. XVII 159.⁹ Annales archéologiques t. XIII.

als die schönere erscheine, bei welcher die Schönheit der Formen begleitet und durchstrahlt ist von der Schönheit der Seele. Oft eraigne es sich auch, daß der Seelenadel die Unschönheit des Körpers vermindere.

Auch Schiller¹ weiß von einer schönen Seele zu sprechen: „Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grade versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen.“ Schiller will sagen, dann sprechen wir von einer schönen Seele, wenn sie es im Tugendleben so weit gebracht hat, daß es ihr eine Freude ist, das Gute zu tun. Von der Herrlichkeit einer solchen Seele entwirft er sodann folgende nicht weniger schöne Schilderung²: „In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmonieren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienst einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren, da sie erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüts, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüßt. Eine schöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektonischer Schönheit mangelt, eine unwiderstehliche Grazie aus, und oft sieht man sie selbst über Gebrechen der Natur triumphieren. Alle Bewegungen, die von ihr ausgehen, werden leicht, sanft und dennoch belebt sein. Heiter und frei wird das Auge strahlen und Empfindung wird in demselben glänzen. Von der Sanftmut des Herzens wird der Mund eine Grazie erhalten, die keine Verstellung erkünsteln kann. Keine Spannung wird in den Mienen, kein Zwang in den willkürlichen Bewegungen zu bemerken sein, denn die Seele weiß von keinem. Musik wird die Stimme sein, und mit dem reinen Strom ihrer Modulationen das Herz bewegen.“ Schelling³ meint: „Hohe Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmut hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders.“

Wir haben noch zwei Einwänden zu begegnen. Den ersten bildet die kantische Theorie von der Schönheit des Moralischen. Nach Kant ist die moralische Schönheit nicht eine *pulchritudo vaga*, eine freie, für sich bestehende Schönheit, sondern eine *pulchritudo adhaerens*, bedingte Schönheit, Schönheit zweiten Ranges. Kant denkt

¹ XI 436.² XI 437.³ S. 45.

so. Das ästhetische Urteil ist ein Geschmacksurteil, stützt sich mithin nach seiner Anschauung von letzterem nicht auf einen Begriff. Infolgedessen, meint Kant¹, könne ein Geschmacksurteil, das ein Vernunfturteil, d. h. einen Begriff voraussetzt, nicht mehr ein freies und reines sein. Nun ist aber nach ihm das moralische Urteil wesentlich und formal ein solches, das sich durch Begriffe vollzieht, ein Urteil der Vernunft, deshalb ist die seinem Objekt entsprechende Schönheit nicht mehr die freie, sondern die sog. anhängende Schönheit. Nur dann, sagt Kant, würde ein Geschmacksurteil in Anschauung eines Gegenstandes von bestimmten inneren Zwecken rein sein, wenn der Urteilende entweder von diesem Zwecke keinen Begriff hätte oder in seinem Urteil davon abstrahierte.

Ein fernerer Grund, warum Kant² das Moralische aus dem Gebiet des rein Ästhetischen ausscheidet, besteht darin, daß es wie das Gute überhaupt Interesse, ja in seiner Besonderheit das höchste Interesse mit sich führe. Kant begegnet sodann dem Einwand, daß es sich beim Schönen nicht um einen reinen Begriff des Vollkommenen als solchen, d. h. eines Begrifflichen handle, sondern nur um einen verworrenen Begriff. Weil er aber aus dem Geschmacksurteil jeglichen Begriff ausschalten will, um den spezifischen Unterschied zwischen Geschmacks- und Verstandesurteil aufrecht zu erhalten, weist er auch solche Urteile aus dem Kreise des Ästhetischen³.

Wir können nicht umhin, Kant in der Schärfe seiner Ausscheidung zu bewundern, müssen aber doch seine Theorie als in sich unrichtig und mit sich selbst im Widerspruch zurückweisen. Fürs erste geben wir neuerdings zu, daß das Schönheitsbewußtsein bezüglich eines schönen Gegenstandes formal nicht so sehr auf klarer Begrifflichkeit sich gründet als vielmehr auf spontaner Impression, die ein Gegenstand auf unsere vorstellenden Kräfte macht, es ist ein Freude auslösendes Hindurchziehen des Objektes durch unsere Erkenntniskräfte; ein unmittelbares Empfinden und Innewerden der Übereinstimmung des Objektes mit der Kraft aus der Beschäftigung und Berührung mit demselben. Dessenungeachtet müssen wir auch dem sittlich Guten die geistige Schönheit zuschreiben, insofern es eben in hohem Maße jene Elemente in sich trägt, welche einen Gegenstand als geistig schön erscheinen lassen, Licht und Ordnung.

¹ S. 48 79.² S. 53.³ S. 75.

Dem moralisch Guten gegenüber, insofern es als schön empfunden wird, handelt es sich sodann keineswegs um ein anderes Interesse für das empfindende Subjekt als um Lust und Freude in der kontemplativen Beschäftigung mit ihnen, welches Interesse nach Kant¹ dem Schönen eigentümlich ist. Übrigens ist er² selbst der Ansicht: „Wenn die gegebenen Vorstellungen, d. h. Darstellungsformen des betreffenden Objektes, gar rational wären, würden aber in einem Urteil lediglich aufs Subjekt (sein Gefühl) bezogen, so sind sie sofern jeder Zeit ästhetisch.“ Solche Vorstellungen bietet nun aber präzis das moralisch Gute in seinen Wesenselementen als Licht und Ordnung; deshalb kann es auch als rein Ästhetisches und reine Schönheit und nicht bloß als anhängende betrachtet werden, wenn auch allerdings nicht als rein menschliche.

Unsere weitere Untersuchung gilt der formalen Identität vom Ästhetischen und Ethischen, oder konkreter, des Schönen und sittlich Guten. Wir glauben dargetan zu haben, daß das sittlich Gute auch tatsächlich ein Schönes ist. Die zweite Frage ist nun diese: Bietet eine schöne Handlung gerade in dieser ihrer Eigenschaft auch ethisch positive Werte? Verfehlte sich Kant, wie gesehen, dadurch, daß er dem ästhetischen Charakter des Ethischen zu wenig Rechnung trug, so gibt es ein philosophisches System, welches denselben in dem Maße betont, daß das Ethische nicht bloß eine materiale Identität mit dem Schönen aufweist, sondern auch eine formale, begriffliche. Das Ästhetische ist ihnen auch formal das Ethische und demnach eine schöne Handlung eben als schöne auch eine ethisch gute. Es ist das die Herbartsche Schule. Nach ihr hat die Ästhetik die doppelte Aufgabe, „teils die Musterbegriffe (Ideen) aufzustellen, auf welche alles ursprünglich Gefallende oder Mißfallende zurückzuführen ist, teils Anleitung zu geben, wie unter Voraussetzung eines gewissen Stoffes durch Verbindung ästhetischer Elemente ein gefallendes Ganzes gebildet werden kann. Sie zerfällt in eine Reihe von Kunstlehren, unter denen sich auch eine findet, deren Vorschriften den Charakter eines notwendigen Gesetzes für alle Menschen deswegen an sich tragen, weil alle Menschen diesen bestimmten Gegenstand von Natur aus vermöge ihres ganzen Daseins bearbeiten müssen, nämlich sich selbst. Diese Kunstlehre ist die Ethik oder Pflichtenlehre.“³

¹ S. 47 f 53.

² S. 46.

³ Stöckl, Lehrbuch der Geschichte der Philosophie 862.

Das Ethische soll also nur eine Unterart des Ästhetischen sein, die Ethik nur ein Teil der Ästhetik! „Der sittliche Geschmack“, sagt Herbart¹, „ist nicht verschieden von dem poetischen, musikalischen und plastischen.“ „Das sittlich Schöne ist etwas so einfaches, so ursprünglich und selbstverständlich! Und da steht es nun auf seiner eigenen Höhe, lächelnd herabschauend auf die Moralsysteme.“² Berdyczewski³ meint: „Es fragt sich nur, wozu brauchen wir denn für unser Handeln einen andern Geschmack als für unser ästhetisches Empfinden? Ist denn das Handeln nicht ein Teil unseres Selbst, ein Abglanz unserer Persönlichkeit? Steht nicht unser Urteil über das menschliche Tun und Lassen im Zusammenhang mit dem ganzen Charakter, mit seinem ganzen Sein? Braucht denn der Mensch, wenn er zu handeln anfängt, ein anderes Urteilsvermögen? Im übrigen ist diese Trennung psychologisch ein unvollziehbarer Gedanke.“ „Als ob der Geschmack, mit dem wir das Schöne beurteilen und empfinden, nicht stark genug wäre, um unsere Handlungen zu maßeln, als ob das ästhetische Gewissen für die Sittlichkeit nicht ausreichte!“⁴

Halten wir auch Kant gegenüber daran fest, daß das sittlich Gute auch ein Schönes im eigentlichen Sinne des Wortes sei, allerdings ein geistig Schönes, so weisen wir doch diese formale Identität zurück. Sittlich gut, haben wir gehört, ist eine freie Handlung, insofern sie mit dem Sittengesetz übereinstimmt, schön aber, insofern sie durch diese Übereinstimmung auch Harmonie mit der erkennenden Kraft und dadurch im Gefühle die Lust des Wohlgefallens auslöst. Sodann kann sich der Mensch freilich auch in Rücksicht auf die Schönheit einer Handlung zur Setzung derselben entschließen, aber das ist nicht das erste und beste Motiv des sittlichen Handelns. Wir haben diese Gedanken früher ausgesprochen. Die Liebe Gottes und des Nächsten ist und bleibt das geordnetste und deshalb schönste Motiv des sittlichen Wandels. Auch im Kantianismus fällt dieser liebevolle Bezug des Moralischen zu Gott weg, und deshalb muß auch Schiller gestehen, obwohl selbst Kantianer: „Vor Kants Rigorismus weichen die Gratien zurück.“

Wir können in etwa auch diese Theorie begreifen. Weil Herbart in seiner Philosophie eigentlich nichts vom Wesen Gottes weiß, ist er auch der Ansicht, Gott stehe tatsächlich deistisch dem Menschen

¹ Allgemeine praktische Philosophie 52.

² Ebd. 55.

³ S. 24.

⁴ Ebd. 25.

fern, und deshalb mag für letzteren das ästhetische Moment die notwendige Ordnung in sein Leben bringen. Wir haben ja schon von Berdyczewski gehört, daß es zwar eine schöne, aber unwahre Behauptung sei, das Sittliche habe in einer ganz andern Welt seinen Ursprung. Wir könnten auch hier sagen: *error primus in prima digestione*. Das Sittliche, wie früher nachgewiesen, hat in seinem tiefsten Grunde religiösen Wert. Es ist Gottes Stimme, die im Grunde auch im natürlichen Sittengesetz zu uns spricht. Und wir müssen uns dem Sittengesetz unterwerfen, formal, im letzten Grunde, nicht deshalb, weil es in sich so schön ist, sondern weil Gottes absoluter Herrscherwille aus ihm spricht.

Nicht aus seiner Schönheit empfängt das Sittengesetz als solches seine den Willen verbindende Kraft, sondern aus Gottes von unendlicher Weisheit geleitetem Herrscherwillen. Die *ratio moralitatis* und die *ratio pulchritudinis*, d. h. die Gründe, warum etwas sittlich gut und zugleich schön ist, sind formal ganz verschiedene Begriffe. Sittlich gut ist eine Handlung, weil sie mit dem Sittengesetz übereinstimmt, sittlich schön, weil sie in dieser Übereinstimmung mit dem Sittengesetz auch eine subjektive Zweckmäßigkeit mit dem höheren Erkenntnisvermögen aufweist. Wir können im Gegensatz zu Vischer sagen, die Sittlichkeit wartet nicht, bis die Schönheit fertig ist; auch der Herbartianismus müßte zu diesem Geständnis kommen. Die moralische Schönheit ist erst durch die sittliche Güte des betreffenden Objektes bedingt.

Nicht bloß vom ethischen, auch vom ästhetischen Standpunkt aus gilt das Wort des edeln Stolberg: „Was wir ohne Rücksicht auf Gott anschauen, ist des Blickes, den wir darauf werfen, nicht wert.“¹ Und schon vor ihm haben die Platone des Christentums, Augustinus und Bonaventura, den Satz ausgesprochen: „Die Tugenden haben nur wegen ihrer Ähnlichkeit mit Gott ihre Schönheit, wodurch sie uns erfreuen und an sich ziehen. Doch man darf nicht bei ihnen stehen bleiben und einen weiteren Bezug ausschließen, sonst verlieren sie ihre Schönheit. Denn wenn die Tugenden auf sich selbst bezogen werden, so sind sie stolz und aufgeblasen, deshalb keine Tugenden, und haben deren Schönheit nicht mehr.“² Nach Augustinus³ ist die Liebe zu Gott Grund, Seele und Leben jeglicher Tugend. Klugheit, Starkmut, Mäßigkeit und Gerechtigkeit

¹ Janssen 245.

² S. Bonav. I 41; II 885, n. 3.

³ De mor. eccl. cath. 1, 15 (Migne. P. I. XXXII 1322).

sind nur ebensoviele Erscheinungen der Liebe, sie gibt ihnen ihre Schönheit, und kein Werk hat vor Gott einen Wert und ein Verdienst, wenn es nicht aus Liebe vollbracht wird.

Die christliche Moral lehrt, daß wohl jede einzelne Tugend ihr spezielles Formalobjekt hat, aber sie alle, um lebenskräftig und gottgefällig zu sein, wieder ein gemeinschaftliches Motiv haben: die Liebe¹. Damit ist, wie ersichtlich, nicht gesagt, daß im einzelnen Fall nicht auch die natürliche Schönheit der Tugend im bloß natürlichen Handeln und die übernatürliche in ihrer Sphäre Motiv sein dürfe. Denn einerseits sind sie ja nur die notwendige Folge des Sittengesetzes, schließen es in seiner objektiven, moralischen Güte in sich und andererseits werden höhere Motive nicht ausgeschlossen².

Wie vermöchte sodann das ästhetische Moment einer Handlung ihre verpflichtende Kraft zu begründen! Das Ästhetische ist seinem Wesen nach eine solche Erfüllung der wahrnehmenden Kräfte, daß uns daraus Befriedigung entspringt. Aber fürs erste ist ja die ästhetische Kraft nur eine untergeordnete; der König im Reiche der Kräfte ist der Wille. Und doch soll die untergeordnete Kraft die allein entscheidende sein! Zweitens wäre die Verbindlichkeit ihrer Normen abhängig vom ästhetischen Genuß, den uns diese Handlung bietet. Denn nur nach eingetretenem Genuß erkenne ich, ob eine Handlung wirklich positiv ästhetischen Charakter habe. Aber wie viele werden dieses Charakters ihrer Handlungen gar nicht gewahr! Und erst wenn der ästhetische Genuß zu jenem Moment erhoben wird, das eigentlich moralische Verbindung schafft — wie es sehr nahe liegt und nach der Anschauung vieler Ästhetiker vom formalen Sein des Ästhetischen geschehen müßte —, wie soll man dann aus dem Genuß die verpflichtende Kraft ableiten! Nach allgemeiner Anschauung — und in dieser findet sich wenigstens keimweise die Wahrheit — kann niemand zu einem Genusse verpflichtet werden, und doch soll der Genuß verpflichtende Kraft haben.

Es ist ein altes Prinzip, schon von Aristoteles aufgestellt: Der Genuß ist der Handlung wegen da und nicht die Handlung des Genusses wegen. Ebenso gilt allgemein eine Handlung in formaler Hinsicht um so sittlich reiner und wertvoller, je mehr von dem Genusse, den die Handlung mit sich bringt, abstrahiert wird. Und im ethischen Ästhetizismus, um das Herbartsche System von diesem Standpunkt aus so zu benennen, wird gerade der Genuß als ver-

¹ Göpfert I 283.

² Ebd. I 259.

pflichtendes Prinzip nahegelegt. Dazu noch der ästhetische, der nur wenigen erreichbar, der oft so klein ist und vielfach durch die aller schwersten Opfer erkaufte werden soll!

Man mag also das Ästhetische formal nur in die Erfüllung der erkennenden Kraft verlegen oder den ästhetischen Genuß mit in sein formales Wesen einschließen, es bleibt absolut ein Rätsel, wie das Ästhetische des Ethischen formal zum ethischen Prinzip und damit auch formal zum Ethischen selbst erhoben werden kann. Müßten wir deshalb Kant gegenüber an dem ästhetischen Charakter des Ethischen festhalten als einer Folgeerscheinung desselben, so Herbart gegenüber an der formalen Verschiedenheit des Ethischen vom Ästhetischen des Ethischen. Sittlich gut oder böse ist etwas je nach seiner Übereinstimmung mit dem Sittengesetz, und jenachdem weist es auch positive oder negative ästhetische Werte auf: ästhetisch gewertet wird aber auch das Sittliche nur nach seiner subjektiven Zweckmäßigkeit für die ästhetische Kraft¹.

2. Das Schöne und das sittlich Böse.

Wir stehen hiermit vor einer Frage, über welche in der neueren Ästhetik lebhaft debattiert wurde, die aber vor den Augen der älteren klar gelegen. Es ist nur eine aus den vielen Stimmen, wenn sich Jörgensen² in einer Besprechung über Selma Lagerlöf vernehmen läßt: „Die Sünde hat ihre Schönheit wie die Tugend, und die große Dichterin hat ein für beide Schönheiten empfängliches Herz. Liebt sie doch als Künstlerin alle Leidenschaften, verbotene Liebe, wie treue und ehrliche Aufruhrglocken und Mädchenentführungen, wie Pilgerlieder und Angelusläuten. Dichter sind Näscher an allem, an Gott wie am Teufel, sagt irgendwo Brentano. Und die Lagerlöf ist eine echte Dichternatur.“

Es handelt sich uns hier, wo wir noch nicht über das Kunst-ästhetische sprechen, nur um den ersten Gedanken in diesem Zitat: die Schönheit des Bösen. Suchen wir unser Thema auf Grund der bisherigen Auseinandersetzungen erst positiv zu lösen, um hernach der Moderne in ihren abweichenden Anschauungen zu begegnen. In positiver Lösung unserer Frage gehen wir stufenweise vor und stellen zur Klarlegung unserer Ideen folgende Sätze auf:

¹ Cathrein I 180. Gutberlet 69.

² „Hochland“, 4. Jahrg. II 174.

1. Satz: Das ethisch Schlechte als solches ist niemals schön, vielmehr häßlich.

Der Satz ist zweigeteilt: Der erste Teil spricht dem sittlich Bösen als solchem, also gerade insofern es ein sittlich Böses ist, positiv ästhetische Werte ab. Der Beweis desselben ist leicht. Worin besteht die ethische Schlechtheit einer Handlung? In ihrer Divergenz mit dem Sittengesetz in einem Falle, wo Übereinstimmung stattfinden sollte. Wir haben aber gesehen, daß durch die Übereinstimmung einer Handlung mit dem Sittengesetz und damit der von diesem geleiteten Vernunft ein gewisses Licht auf dieses Objekt hinüberfließt, mag denn diese Schönheit als eigentlich positive, der Handlung inhärierende Form, oder mehr als relative Bestrahlung von seiten der sittlichen Weltordnung und der Vernunft angeschaut werden¹. In der moralisch schlechten Handlung ist nun aber die Verbindung mit diesen Licht- und Schönheitsquellen unterbrochen, infolgedessen kann sie gerade als eine ethisch schlechte Tat von ihnen nicht informiert und verschönt werden. Dem sittlich Schlechten als solchem eignet deshalb niemals eine moralische Schönheit.

Aber das sittlich Böse ist als solches nicht nur nicht moralisch schön, sondern es ist direkt moralisch häßlich, mit andern Worten, das privativ Ethische ist auch privativ ästhetisch. Der Grund ist klar. Wie das Privative überhaupt in dem Mangel einer Form, eines Positiven besteht, wo die Idee des betreffenden Wesens zu ihrer allseitigen vollen Verwirklichung deren Dasein verlangte, so besagt auch das privativ Ethische das Fehlen einer Schönheitsform gerade dort, wo diese notwendig sich finden sollte. Denn keine Handlung des Menschen darf in Kontrast mit dem Sittengesetz stehen. Und so liegt im moralisch Bösen ein eigentlicher Widerspruch mit der Vernunft und dem Sittengesetze. Weit entfernt deshalb, daß diese ihre Lichter und Schönheiten ihm mitteilten, stellt es sich gerade ob dieses Mangels als ein des Glanzes Beraubtes, als ein Verunstaltetes, als ein Häßliches dar.

„Das sittlich Böse“, sagt der hl. Thomas² mit Recht, „ist ein Akt, welcher der ihm notwendigen Ordnung entbehrt.“ Aber wie die Ordnung ein positiv ästhetisches Moment, so die Unordnung ein privatives. „Die Verletzung der Moralität“, sagt de Wulf³, „ist das Mißverhältnis einer Handlung mit dem letzten Zweck des

¹ S. Bonav. II 814.

² S. theol. 1, 2, q. 72, a. 1 ad 1.

³ La Valeur esthétique etc. 81.

Menschen. Wie der Höcker den physischen Menschen verunstaltet, so das Unmoralische den geistigen. Das Unmoralische erscheint uns als eine Grenze, die man nicht überschreiten darf, ohne damit das Gebiet des Häßlichen zu betreten.“ „Was der Sittlichkeit widerspricht, kann die Sinne reizen, aber nimmer dem Geiste gefallen, weil es dem Geiste widerspricht. . . . Was dem Sittlichen und Göttlichen widerstrebt, kann niemals der ganzen Seele wohlthun und darum auch nicht wahrhaft schön sein.“¹ Selbst Vischer² gesteht: „Würde der innere Widerspruch des Bösen und die ihm entsprechende Verzerrung der Gestalt und des Werkes in ihrer Nichtigkeit gesondert ins Auge gefaßt, so entstünde eine Häßlichkeit, welche ästhetisch entweder verwerflich oder nur unter der Bedingung zulässig wäre, daß sie durch Übergang in ein anderes Moment des Schönen von der vorliegenden Sphäre abführen würde.“

Diese privativen ästhetischen Werte des ethisch Schlechten sind indes begrifflicherweise nicht in allen Handlungen weder qualitativ noch quantitativ gleich. In ersterer Hinsicht unterscheiden sie sich durch die Art des entgegengesetzten Guten und Schönen, wie der hl. Thomas³ sagt, in letzterer durch den Grad ihrer Entfernung vom Guten. Wie ferner das sittlich Gute in der Tugend kulminiert, sich gewissermaßen bleibend setzt und die Seelenkraft und ihre Trägerin selbst, die Seele, und in gewisser Beziehung selbst die leibliche Erscheinung schön gestaltet, so kondensiert sich das sittlich Böse sozusagen im Laster und macht Kraft, Seele und Leib ungestalt und verächtlich.

2. Satz. Das physische Sein der sittlich bösen Handlung behält objektiv die ihm als freiem Akt überhaupt zukommende Schönheit, verliert jedoch in subjektiver Beurteilung für gewöhnlich an ästhetischem Werte.

Es handelt sich in dieser These um die physische Wesenheit des sittlich bösen Aktes, insofern er überhaupt ein freier Akt ist. Diese Wesenheit läßt sich objektiv und subjektiv ins Auge fassen, objektiv, in sich selbst, sagen wir vor den Augen des allsehenden Gottes, subjektiv, in Beurteilung von seiten der beschränkten, menschlichen Kraft. In ersterer Hinsicht müssen wir sagen, der sittlich böse Akt behält trotz des ethisch schlechten Momentes in ihm seine

¹ Bone III.

² Ästhetik I 262.

³ S. theol. 1. 2, q. 72, a. 1 ad 2.

physische Entität und damit jene Schönheit; wie wir sie früher jedem freien Akte zuschreiben mußten. Träger und Subjekt des Bösen kann ja überhaupt nur das Gute und damit das Schöne sein.

Wir müssen allerdings gestehen, daß wie die ethische Güte einer Handlung dieser aus neuer Quelle neuen Reiz zuführt, so auch die moralische Schlechtigkeit die Handlung gewissermaßen mit einer unschönen Form umschließt, namentlich in sog. Begehungssünden, wenn man auch in ihnen die Moralität als ein positives Sein und nicht als bloßen Mangel eines Seins, einer Form auffassen will, die notwendig da sein sollte¹. Dessenungeachtet bleibt aber das physische Sein der Handlung und mithin sein objektiver ästhetischer Wert bestehen. Augustinus, Bonaventura und Thomas, überhaupt die ganze christliche Philosophie, dringen sehr darauf, auch diesem physischen und psychologischen Sein, insofern es Positives bietet, trotz der ihm anhaftenden ethischen Schlechtigkeit, physische, psychologische Güte zuzusprechen.

St Augustinus lehrt hierüber²: „Während nun aber niemand darüber im Zweifel ist, daß Gut und Böses Gegensätze sind, so können sie doch nicht bloß zugleich bestehen, sondern das Böse kann absolut nicht ohne das Gute und kann nur an dem Guten sein, wiewohl andererseits das Gute ohne das Böse sein kann. Es kann z. B. der Mensch oder der Engel nicht ungerecht sein; ungerecht aber kann er nur als Mensch oder als Engel sein; etwas Gutes ist er so als Mensch, als Engel; böse aber, weil ungerecht. Und diese beiden Gegensätze bestehen bis zu dem Grade und zwar gleichzeitig, daß wenn es nichts Gutes gäbe, woran das Böse sich finden könnte, letzteres überhaupt nicht existierte. Denn die Verderbnis könnte sich nicht geltend machen und hätte auch keinen Ausgangspunkt, wenn es nicht etwas Verderbbares gäbe; dieses wäre nicht verderbbar, wenn es nicht gut wäre; denn die Verderbnis ist nichts anderes als Beseitigung des Guten. Aus dem Guten also hat das Böse seinen Ausgang genommen, und nur an dem Guten kann es existieren.“

Der hl. Bonaventura³ ist bezüglich des Übels überhaupt, konsequent auch des moralischen, der Ansicht, es sei eine Beraubung des Guten, die nicht eine gänzliche Vernichtung desselben bewirke; es zerstöre nur so das Gute, daß es noch ein Gutes zurücklasse.

¹ S. Bonav. II 816.

² Enchirid. 14 (Migne, P. I. XL 238).

³ II 815.

Deshalb verlangt er¹ auch, daß die Sünder, insofern sie Menschen und Gottes Ebenbilder und zur ewigen Seligkeit bestimmt, geliebt werden, nicht aber insofern sie einer Vollkommenheit beraubt sind. So sind nach Bonaventura dieselben Menschen zu hassen und zu lieben, zu hassen wegen des Ungeordneten, Häßlichen in der Schuld, zu lieben wegen ihrer Natur, die der Sünde fähig ist.

Nach dem Aquinaten² muß man in der Sünde zwei Dinge wohl unterscheiden; die Substanz des Aktes, sein physisches Sein und die Abweichung desselben von der sittlichen Norm. In ersterer Hinsicht, insofern also der Akt überhaupt ist, Realität in sich schließt, ist er gut und kann schön sein. Gott selbst ist ja, wie der hl. Thomas³ sagt, im Grunde die Ursache dieses Aktes, diesen physisch betrachtet; Gott ist aber nicht die Ursache desselben, insofern er abweicht von der Vernunft und dem ewigen Gesetze.

Konsequent dieser richtigen Anschauung bemerkt der hl. Thomas⁴, beides tue Gott den Sündern gegenüber: er hasse und liebe sie. Denn es hindere nichts, daß ein und dasselbe Objekt nach einer Beziehung geliebt, nach der andern gehaßt werde. Gott liebt die Sünder, insofern sie bestimmte Naturen sind; denn als solche sind sie etwas Reales und seine Geschöpfe. Insofern sie aber gerade Sünder sind, besitzen sie keine Realität, vielmehr mangelt ihnen ein notwendiges Sein; dieser Mangel ist nicht von Gott, und insofern haßt er sie. Nun aber, haben wir schon bewiesen, liegen in jedem Sein und jedem Guten irgendwelche positive, ästhetisch wertvolle Momente, wenigstens vor Gottes Augen. Infolgedessen behält auch wenigstens vor Gott, d. h. objektiv, das physische Wesen einer unsittlichen Handlung seine Schönheit.

Ganz in die Linie dieser Auffassung von der auch im Bösen existierenden Schönheit des physischen Seins lehren auch die katholischen Moralisten, daß man sich trotz der ethischen Schlechtigkeit einer Handlung an und für sich über die Art und Weise freuen dürfe, in welcher die Handlung erfolgt sei⁵. Denn worüber darf man sich freuen, als eben über das Wahre, Gute und Schöne? Von diesem Standpunkte aus aufgefaßt, von dem der bloßen physischen Kraft und ihrer Schönheit, haben die Worte Kants Sinn und Wahrheit: „Selbst die Laster und moralischen Gebrechen führen gleich-

¹ III 627.

² S. theol. 1, 2, q. 76, a. 6.

³ Ebd. 79, a. 2.

⁴ Ebd. 1, q. 20, a. 2 ad 3.

⁵ Tanqueray II 284. Noldin I 314. Lehmkühl I, n. 248.

wohl einige Züge des Erhabenen oder Schönen bei sich“, und Kant¹ hätte, bloß vom objektiven Standpunkt aus geurteilt, nicht einmal beizufügen gebraucht, „wenigstens so, wie sie unserem sinnlichen Gefühl erscheinen, ohne durch Vernunft geprüft zu sein“. Denn vor den Augen der ewigen Vernunft ist und bleibt die Kraft, womit das Böse bewirkt wird, ein Schönheitsmoment. Es ist deshalb an und für sich richtig, wenn Kant² weiter schreibt: „Entschlossene Verwegenheit an einem Schelme ist höchst gefährlich; aber sie rührt doch in der Erzählung, und selbst wenn er zu einem schändlichen Tode geschleppt wird, so veredelt er ihn doch gewissermaßen dadurch, daß er ihm trotzig und mit Verachtung entgegengieht. Von der andern Seite hat ein listig ausgedachter Entwurf, wenn er gleich auf ein Bubenstück ausgeht, etwas an sich, das fein ist und belacht wird. Buhlerische Neigung (Koketterie) im feinen Verstande, nämlich eine Geflissenheit, einzunehmen und zu reizen, an einer sonst artigen Person, ist vielleicht tadelhaft, aber doch schön, und wird gemeiniglich dem ehrbaren, ernsthaften Anstande vorgezogen.“ In obigem Sinne gefaßt, liegt, die letzte Bemerkung abgerechnet, in allem dem Wahrheit.

Konsequent ihren Anschauungen über den Unterschied von Gut Bös in demselben Subjekte lehren auch Bonaventura und Thomas, daß selbst der Teufel, trotz seiner ethischen Häßlichkeit, seiner Natur nach gut und schön und liebenswürdig sei. So sagt der hl. Bonaventura³ ausdrücklich: „Die Teufel sind hassenswert wegen ihrer moralischen Schlechtheit, denn so bilden sie einen Kontrast zu Gott. Aber wegen ihrer Natur sind sie liebenswürdig; sind sie doch ein Bild des höchsten Königs, und dieses ist, seiner Natur nach betrachtet, insofern es ein solches ist, schön und wohlgestaltet und natürlicher Liebe würdig.“ Nach dem hl. Thomas⁴ ist auch die Natur der gefallenen Geister eine Verherrlichung Gottes, und wir dürfen sie sogar mit übernatürlicher Liebe insofern lieben, als wir wollen, daß ihre Natur zur Verherrlichung Gottes in ihrem Dasein erhalten werde.

Wir haben hier noch einem Spezialgedanken entgegenzutreten, wie man ihm bisweilen in ästhetischen Schriften begegnet, dem nämlich, als ob es ein absolut Böses gäbe, das nur um des Bösen willen handelte. Als solches stellt man sich den Satan vor. So

¹ S. 405 f.² S. 406.³ III 625.⁴ Sent. 3, dist. 28, a. 4; S. theol. 2, 2, q. 25, a. 6.

schreibt Vischer¹: „Wenn nun aber, wie im religiösen Glauben, ein absolut Böses als Person vorgestellt wird, so ist der Übergang ins Komische nicht mehr abzuhalten. Denn wie furchtbar die Erscheinung gedacht sein mag, der volle Widerspruch eines Wesens, welches das Böse um des Bösen willen bei vollkommen ausgebildeter Einsicht in seine Nichtigkeit unablässig will, ist zu stark, um von dem Eindruck des Furchtbaren zugedeckt zu werden. Der wahre Künstler muß daher den Teufel nicht pathetisch, sondern humoristisch behandeln.“ Man würde meinen, Vischer hätte seine Ästhetik geschrieben, um Goethes Faust zu legalisieren; nur müssen wir hierbei bemerken, daß auch der christliche Glaube und jede echte Philosophie kein absolut böses Prinzip kennt. In ästhetischen Kreisen scheint man über den gefallenen Geist nicht recht klar zu sein. Selbst Müller² schreibt: „Die christliche Figur des Satans, der personifizierten Bosheit, die das Böse um des Bösen willen tut, ist ästhetisch nicht zu brauchen.“

Dem gegenüber steht erstens fest, daß ein im eigentlichen Sinne absolut böses Prinzip gar nicht existiert und nicht existieren kann. So böse Satan, so ist seine Natur und Substanz als solche gut. Das sagt uns die Vernunft. Gäbe es ein solches Böses, müßte es seiner ganzen Natur nach böse sein, wie das absolute Gute seiner ganzen Natur nach gut ist. Es kann aber das Böse nicht die Natur eines Wesens sein, eben weil es etwas Fehlendes, also nicht Existierendes ist. Das Böse und das Häßliche können deshalb nur im Guten und Schönen sein³.

Nach Thomas gibt es einen zweifachen Mangel im Sinne einer Privation, einen, welcher keinen Grad zuläßt, wie z. B. der Tod; einen andern aber, der von dem entgegengesetzten Akte noch etwas läßt. Zur letzteren Art rechnet er die Häßlichkeit. Denn es kommt in Bezug auf diese viel darauf an, ob man mehr oder weniger von der nötigen Ordnung und Proportion abweiche. Dasselbe gelte von Sünde und Laster. Es werde in ihnen derart das nötige Maß der Vernunft genommen, daß nicht nach jeder Seite hin die Ordnung der Vernunft gestört werde. Sonst würde das Böse, wenn es ein allseitiges sei, sich selbst zerstören⁴. Die Existenz eines absolut Bösen ist deshalb gegen die Vernunft, aber auch gegen den christlichen Glauben.

¹ Ästhetik I 263.

² Philosophie des Schönen 132.

³ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 73, a. 2; S. c. Gent. 3, 7—15.

⁴ S. theol. 1, 2, q. 73, a. 2.

Es ist ein eigentliches Dogma, ausgesprochen vom vierten Laterankonzil, daß der Teufel und die andern bösen Geister von Gott ihrer Natur nach gut geschaffen worden, daß sie durch sich selbst böse geworden sind. Deshalb sagt Scheeben¹ richtig: „Obgleich die Dämonen und insbesondere der Teufel in der christlichen Anschauung als die Personifikation des Bösen, als das lebendige Böse selbst und als Wesen erscheinen, denen das Böse zur Natur geworden, so ist es doch nicht minder katholisches Dogma, daß die bösen Geister nicht nur ihrer Substanz nach nicht böse sind, sondern auch ihrer Beschaffenheit nach ursprünglich nicht böse gewesen, vielmehr, nachdem sie gut geschaffen worden, durch ihren eigenen freien Willen böse geworden sind und die Bosheit wie eine andere Natur angenommen haben.“ Nur möchten wir den einleitenden Worten wie den oben aus Müller zitierten gegenüber bemerken, daß in christlicher Anschauung der Teufel weder die Personifikation des Bösen noch das lebende Böse, sondern daß er in christlicher Anschauung eben das ist, als was ihn Schrift und Dogma hinstellen: seiner Natur nach gut, durch sich selbst aus der Gnade Gottes gefallen und böse geworden in der Tendenz seines Willens.

Ferner bedarf der andere Gedanke, wie er von Vischer und Müller ausgesprochen wird, als ob der Teufel das Böse des Bösen wegen tue, einer Klärung. Keine Kreatur kann das Böse des Bösen wegen in subjektivem Sinne tun, d. h. insofern es ihr selber ein Böses ist. Das ist metaphysisch unmöglich, indem der Begriff des Strebens die Tendenz nach dem Guten einschließt. Aber insofern kann jemand das Böse des Bösen wegen tun, insofern ihm dieses Böse gut ist oder wenigstens als gut erscheint. Nicht bloß bezüglich der menschlichen Natur, sondern auch derjenigen der Engel gilt Schillers² Gedanke: „Zur Ehre der menschlichen Natur läßt sich annehmen, daß kein Mensch so tief sinken kann, um das Böse bloß deswegen, weil es böse ist, vorzuziehen; sondern daß jeder ohne Unterschied das Gute vorziehen würde, weil es das Gute ist, wenn es nicht zufälligerweise das Angenehme ausschliesse oder das Unangenehme nach sich zöge.“ Nach dem hl. Thomas³ und jeder gesunden Philosophie kann auch der Verworfenste das Böse nur um eines Guten willen anstreben, und das Böse für sich ist außer seiner Absicht. Vischer hat demnach recht, wenn er meint, daß

¹ II 57.

² XII 335.

³ S. c. Gent. 3, 3—4; S. theol. 1, 2, q. 27, a. 1 ad 2.

ein Wesen, welches das Böse des Bösen wegen wolle, ein Widerspruch sei. Es ist das aber auch nicht in diesem subjektiven Sinne die christliche Figur des Satans.

Trotzdem wir aber dem physischen Sein der bösen Handlung und des Übeltäters die objektive Güte und Schönheit nicht absprechen und infolgedessen ebensowenig diesen Objekten gegenüber die Möglichkeit einer ästhetischen Liebes- und Lusterzeugung im betrachtenden Subjekt, so müssen wir doch sagen, daß für gewöhnlich dieser Genuß an der bleibenden Schönheit der bösen Handlung und ihres Subjektes ein sehr getrübler ist und deshalb die ästhetische Wertschätzung des betreffenden Objektes vom subjektiven Standpunkt aus in hohem Maße herabgemindert wird.

Einen ersten Grund für diese Herabminderung der ästhetischen Werte des Schlechten im Guten, des Häßlichen im Schönen sehen wir in der teilweisen Identität der ästhetischen und der moralischen Urteilskraft. Es handelt sich um das Moralische, deshalb, wie Kant sich ausdrückt, um das Rationale, also die höhere erkennende Kraft. Für das entsprechende Ästhetische hat sie, wie gehört, formale Bedeutung, für das Moralische wie für das Gute überhaupt nur vermittelnde. Auch geben wir zu, daß sich diese erkennende Kraft dem Ethischen gegenüber anders betätigt als bezüglich des Ästhetischen. Während sie dem Ethischen gegenüber, wie früher hervorgehoben, nur in Begriffen sich bewegt, ist sie dem Ästhetischen gegenüber wenigstens im Akte des eigentlichen ästhetischen Empfindens, Fühlens und Genießens mehr in unmittelbarem Schauen tätig¹. Dessenungeachtet ist es im Wesen doch ein und dieselbe Kraft, das geistige Erkenntnisvermögen, ob sie denn in der Wahrnehmung des Ethischen so und in der Empfindung des Ästhetischen anders tätig sei.

Wir haben deshalb dem Bösen gegenüber, das in sich eine physische Schönheit birgt, den eigentümlichen Fall, daß dieselbe Kraft, die Erkenntnis, einerseits abgestoßen wird ob des Widerspruchs vom bösen Objekt als solchem mit den in ihr liegenden Prinzipien, andererseits aber angezogen wird von dem Schönen in ihm. Naturnotwendig muß diese Attraktion, um uns so auszudrücken, zum Schönen immer wieder durch die Retraktion dem Bösen gegenüber eine Aufhebung und Störung erleiden. Es kann gar nicht anders sein, als daß bei einem endlichen Vermögen, namentlich wenn das

¹ Volkelt I 138.

Böse ein großes ist und eklatant entgegentritt, der Genuß am Schönen gewaltig gehemmt, in vielen Fällen fast verunmöglicht wird. Die ästhetische Wertschätzung des Gegenstandes leidet deshalb unvermeidlich unter seiner ethischen Verwerfung. Und diese Herabsetzung des gesamten ästhetischen Eindruckes einem sittlich Schlechten gegenüber ist deshalb noch eine größere, weil auch das sittlich Schlechte als solches seine ästhetischen Werte hat, nämlich privative. Diese negativen Werte fließen naturnotwendig in die positiven hinein und alterieren sie.

Aber auch zweitens den Fall gesetzt, es wären die ethischen Werte nicht auch ästhetisch wertbar und die ethische und ästhetische Beurteilungskraft absolut verschiedene Kräfte, auch dann störte das ethische Verdikt über eine Handlung den ästhetischen Genuß an ihrer physischen Schönheit. Fürs erste gründen ja beide Kräfte in einer und derselben Seelensubstanz; diese und die aus ihr resultierenden Kräfte sind beschränkt. Infolgedessen werden sich die ungünstigen ethischen und die angenehmen ästhetischen Eindrücke im Seelen Grunde bekämpfen. Bedenkt man aber, daß die ethischen Interessen nächst oder mit den religiösen die wichtigsten und entscheidendsten sind für den Menschen, so ist es klar, daß ihre Verletzung ein und demselben Objekt gegenüber den ästhetischen Genuß in ihm trübt und unter Umständen gänzlich aufhebt. Es wird wenige geben, welche im selben Augenblicke demselben Objekt gegenüber weinen und lachen können.

Schiller¹ bemerkt hierüber trefflich: „Zweckmäßigkeit gewährt uns unter allen Umständen Vergnügen, sie beziehe sich entweder gar nicht auf das Sittliche, oder sie widerstreite demselben. Wir genießen dies Vergnügen rein, solange wir uns keines sittlichen Zweckes erinnern, dem dadurch widersprochen wird. Ebenso wie wir uns an dem verstandähnlichen Instinkt der Tiere, an dem Kunstfleiß der Bienen und dergleichen ergötzen, ohne diese Naturzweckmäßigkeit auf einen verständigen Willen, noch weniger auf einen moralischen Zweck zu beziehen, so gewährt uns die Zweckmäßigkeit eines jeden menschlichen Geschäfts an sich selbst Vergnügen, sobald wir uns weiter nichts dabei denken als das Verhältnis der Mittel zu ihrem Zweck. Fällt es uns aber ein, diesen Zweck nebst seinen Mitteln auf ein sittliches Prinzip zu beziehen, und entdecken wir alsdann einen Widerspruch mit dem letzteren, kurz,

¹ XI 528.

erinnern wir uns, daß es die Handlung eines moralischen Wesens ist, so tritt eine tiefe Indignation an die Stelle jenes ersten Vergnügens, und keine noch so große Verstandeszweckmäßigkeit ist fähig, uns mit der Vorstellung einer sittlichen Zweckwidrigkeit zu versöhnen.“

Schiller will uns allerdings über diese Schwierigkeit hinwegheben mit der Bemerkung, wir besäßen ja ein Vermögen, unsere Aufmerksamkeit von einer gewissen Seite der Dinge freiwillig abzulenken und auf eine andere zu richten. Gewiß besitzen wir ein solches Vermögen; aber eine andere Frage ist es, ob uns diese Abwendung immer gelinge und uns dann rein und vollkommen gelinge, wenn die wichtigsten Ideen und Interessen, wie die moralischen es sind, sich zur Beurteilung vordrängen. Wir glauben bei dem fast angeborenen Gottesbewußtsein und der Verantwortlichkeit der menschlichen Handlungen vor seinem Tribunal, daß eine solche Abstraktion fast unmöglich ist wenigstens schwereren Vergehen gegenüber, und daß die moralische Seite im Menschen nicht zur Ruhe kommt, bis auch diese Frage gelöst ist. Schiller¹ selbst ist es ja, welcher dem moralischen Bewußtsein im Menschen das Zeugnis gibt: „Keine Zweckmäßigkeit geht uns so nah an als die moralische, und nichts geht über die Lust, die wir über diese empfinden. Die Naturzweckmäßigkeit könnte noch immer problematisch sein, die moralische ist uns erwiesen. Sie allein gründet sich auf unsere vernünftige Natur und auf innere Notwendigkeit.“

Eine Bemerkung Vischer gegenüber. Er ist der Ansicht², „die Schönheit warte nicht, bis die Sittlichkeit fertig sei“, d. h. das ästhetische Verhalten mit seiner Kontemplation und Freude sei bereits zum Abschluß gekommen, bevor die ethische Beurteilung dem Objekt gegenüber ansetze. Wer mag das glauben? Das erste Moment, worauf wir bei vernünftiger Beschäftigung mit einer freien Handlung Rücksicht nehmen, ist unwillkürlich und spontan ihr Verhältnis zur religiös-sittlichen Bestimmung des Menschen. Wie es Sache der Vernunft ist zu ordnen, so ist es auch ihr gewissermaßen wie angeboren, den ersten und wichtigsten Pflichten ihr erstes Augenmerk zuzulenken. Der Wille mag sie zwingen, erst andere Objekte ins Auge zu fassen. Bleibt sie sich selbst überlassen, so wird sie naturnotwendig in erster Linie wenigstens diese Relationen zum Sittengesetz ihrem Urteil zu Grunde legen. Selbst Schiller³ gesteht von der moralischen Zweckmäßigkeit: „Sie ist uns die nächste, die

¹ XI 518.² Ästhetik I 7, 153,³ XI 518.

wichtigste und zugleich die erkennbarste, weil sie durch nichts von außen, sondern durch ein inneres Prinzip unserer Vernunft bestimmt wird. Sie ist das Palladium unserer Freiheit.“

Ein bekanntes Beispiel von dem spontan wirkenden moralischen Bewußtsein des Menschen vor dem ästhetischen bietet uns u. a. Fr. v. Schlegel. Er beschreibt ein Ölgemälde von Sebastiano del Piombo, welches das Martyrium der hl. Agatha darstellt. Unter anderem schreibt er¹: „In der Mitte ganz im Vordergrunde die Heilige, bis auf die Mitte des Leibes nackt; zu ihren Füßen liegt das Obergewand. Das Untergewand, um Hüfte und Lenden gebunden, ist vorn zusammengeknüpft. Sie ist rückwärts an eine Säule gelehnt, um die sich ihre Arme rückwärts zurückbiegen.“ Schlegel² berichtet, daß „viele Beschauer, sobald sie hingeblickt hatten, sich schaudernd wieder davon abwandten und den Künstler wegen seiner Wahl tadelten“. Eine ähnliche Begebenheit, nur nicht bezüglich eines Gemäldes, das die hl. Agatha darstellen sollte, sondern die nackte Venus, berichtet Goethe³.

Diesen Tatsachen gegenüber möchten wir fragen: Was war dieses plötzliche Abwenden des Blickes anders als eine Folge des zeitlich vor dem ästhetischen Urteil wirkenden moralischen Sinnes? Es ist deshalb in Rücksicht auf diese Genesis des moralischen Urteils unrichtig, daß, wie Vischer meint, die Schönheit nicht warte, bis die Sittlichkeit fertig sei. Vielmehr kommt es nicht zum vollen ästhetischen Urteil und Genuß einem Objekte gegenüber, bevor das Urteil über dessen Sittlichkeit gefällt ist. Übrigens ist es mit der Raschheit des ästhetischen Genusses oft nicht so weit her. Es braucht oft und vielleicht meistens ein langsames Sichhineinleben und -hineinfühlen in den Stoff, um aller ästhetischen Vorzüge des Objektes gewahr zu werden und sie genießen zu können. Sowenig das Kunstwerk in seiner Herstellung ein Kind des Augenblickes, so wenig ist es auch die ästhetische Synthese, das verständnisvolle Nachbilden des Objekts im Subjekt und der entsprechende Genuß.

Zum selben Resultat gelangen wir vom sog. Assoziationsprinzip aus. Dasselbe wird von den meisten Ästhetikern wenigstens in dieser oder jener Form anerkannt. Schon Kant⁴ tut dessen Erwähnung, ebenso Lotze. Vor allem aber ist es Fechner, der es

¹ Werke VI 101.

² Ebd. 120.

³ Sämtliche Werke V 360.

⁴ S. 254. Lotze, Geschichte der Ästhetik 74; Über den Begriff der Schönheit 13 ff.

verteidigt und verwertet. Fechner¹ geht von der Idee aus, daß jedes Ding, mit dem wir umgehen, für uns geistig charakterisiert ist durch eine Resultante von Erinnerungen an alles, was wir je bezüglich dieses Dinges und selbst verwandter Dinge äußerlich und innerlich erfahren, gehört, gelesen, gedacht, gelernt haben, und er kommt dann zum Prinzip: „Nach Maßgabe, als uns das gefällt und mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindruck einer Sache bei, was mit andern Momenten der Erinnerung und dem direkten Eindruck der Sache in Übereinstimmung oder Konflikt treten kann, woraus die mannigfachsten, ästhetischen Verhältnisse fließen. . . . Die stärksten und häufigsten Einwirkungen, die wir von einer Sache und vergleichsweise mit einer Sache erfahren, hinterlassen natürlich auch Erinnerungen, die am wirksamsten in den assoziierten Eindruck eingreifen.“

Fechner hat nun allerdings das Assoziationsprinzip in seiner Anwendung zu extrem erfaßt, aber seine reale Bedeutung kann nicht in Abrede gestellt werden. Die Erfahrung beweist täglich, daß die eine Vorstellung starken Einfluß auf die andere hat. Auch Kant² meint: „Zwar wird in der Beurteilung, vornehmlich der belebten Gegenstände der Natur, z. B. des Menschen oder eines Pferdes, auch die objektive Zweckmäßigkeit gemeinlich mit in Betracht gezogen, um über die Schönheit desselben zu urteilen, alsdann ist aber auch das Urteil nicht mehr rein ästhetisch, d. i. bloßes Geschmacksurteil.“ Selbst Schiller gesteht, daß ein ästhetischer Gegenstand für alle Nebenideen, die auf seine Veranlassung in uns rege gemacht werden, verantwortlich sei. Ja, er ist der Ansicht, der Geschmack verzeihe hier noch weniger als die Moral, und sein Richterstuhl sei strenger, indem die Moral von allem Zufälligen abstrahiere. Ob letzteres der Fall, ist eine andere Frage; für uns handelt es sich um die Assoziation. Schiller³ fügt noch sehr gut hinzu: „Sind nun die Nebenvorstellungen von einer niedrigen Art, so erniedrigen sie den Hauptgegenstand unvermeidlich.“

Neuestens gesteht auch Volkelt⁴: „Im allgemeinen darf man sagen, die assoziierten Vorstellungen können dem ästhetischen Betrachten und Genießen abträglich werden.“ Namentlich wird dies im ersten der von ihm zitierten Fälle eintreten, wenn nämlich die

¹ Vorschule der Ästhetik I 93 f.

² S. 182.

³ XII 375.

⁴ S. 140.

assoziierten Ideen in notwendiger Zusammengehörigkeit mit dem ästhetischen Gegenstand stehen¹. Wo findet sich aber diese letztere Eventualität realer verwirklicht als bei der ästhetischen Würdigung des physischen Aktes in einer sittlich bösen Handlung? Hier hat die Vorstellung von der physischen Schönheit der freien Handlung ganz durch die unangenehme Vorstellung der sittlichen Unerlaubtheit derselben ihren Weg zu nehmen; infolgedessen wird auch die resultierende Gesamtvorstellung der freien Handlung unter der sittlichen Schlechtheit und Häßlichkeit derselben zu leiden haben. Wie man sieht, hat auch das Assoziationsprinzip seinen Grund in der Beschränktheit der Kraft, deshalb vermindert sich auch nach ihm von diesem subjektiven Standpunkt aus der ästhetische Wert der in Frage stehenden freien Handlung.

Es ist also nicht richtig, wenn Hartmann² schreibt: „Die Erhabenheit der Leidenschaften und der einseitigen natürlichen Triebe ist an sich ebenso indifferent, wie die Erhabenheit der blinden Naturkräfte; während aber die letztere unter allen Umständen außer-sittlich bleibt, kann die erstere in die sittliche Sphäre eintreten und hier je nach den Umständen gut oder böse, sittlich oder unsittlich werden, ohne daß der Charakter der ästhetischen Erhabenheit dadurch irgendwelche Änderung erleidet. Krug³, Nüßlein⁴, Ficker⁵, Lemcke⁶ u. a. teilen diese Anschauung. Neuestens auch Müller⁷.

Viel näher dürfte Dürsch⁸ der wahren Auffassung dieser Frage getreten sein: „Betrachten wir bloß die Kraftentwicklung, so müssen wir den Bösen dem Guten in Beziehung auf das Erhabene des Subjekts der äußeren Erscheinung nach gleich stellen, allein dem Innern nach weit voneinander trennen. Die unbesiegbare Willenskraft des Bösen, die Konsequenz und Steigerung der Bosheit erfüllt uns mit Staunen und Furcht, allein wir haben doch nicht eigentlich das Gefühl des Erhabenen. . . . Das Böse hat nur Schein des Erhabenen, nicht aber das Wesen desselben; es ist die Form ohne Inhalt oder Idee. In dem Bösen beweist allerdings der Mensch seine sittliche Freiheit, aber verliert sie auch. Der Böse, der mit Bewußtsein und Willen Böses will, hat seine sittliche Freiheit aufgegeben und kann als solcher oder an sich nicht erhaben genannt werden. Anders verhält es sich, wenn der Böse nicht mit vollem Bewußtsein und mit Absicht böse ist, sondern wenn er getäuscht, verführt und

¹ Ebd. 138.² Philosophie des Schönen 446 ff.³ Ästhetik 118.⁴ S. 78 80 81.⁵ II 43.⁶ S. 94 96.⁷ Eine Philosophie des Schönen in Natur und Kunst 131 ff.⁸ S. 164.

betrogen ist.“ Hierzu bemerkt auch richtig A. Kuhn¹: „Es muß jedenfalls die unsittliche Behauptung zurückgewiesen werden, daß große Verbrechen als solche erhaben, kleine Vergehen verächtlich erscheinen. Dagegen ist gewiß, daß große Verbrechen eine Art äußerer Verwandtschaft mit echter Größe besitzen, insofern es ein höchstes Ringen, eine höchste Kraftanstrengung ist, welche freilich im Dienste des Guten stehen sollte.“

Wir schließen diese Ideen mit einer Erwägung aus dem hl. Bonaventura². Obwohl der heilige Lehrer, wie wir gehört, in den herrlichsten Ausdrücken die Schönheit der gefallenen Geister hervorhebt, so schließt er³ doch seine Auslassungen hierüber mit den Worten: „Weil die Sünde der Teufel ihre Natur ganz und gar in Besitz genommen hat, so liebt der wahrhaft Gott Liebende in natürlicher Liebe mehr die unvernünftigen Naturen als die bösen Geister.“ Was für eine grelle Beleuchtung des Assoziationsprinzips! An und für sich sind ohne Zweifel die Naturen der gefallenen Geister viel herrlicher und liebenswürdiger als die der unvernünftigen Natur, und doch, sagt Bonaventura, sei die Liebe zu letzteren größer als zu den ersteren und dies wegen ihres sündhaften Zustandes, also die physische Schönheit leidet subjektiv unter der moralischen Häßlichkeit.

3. Die Schönheit des Bösen in der neueren Ästhetik.

Die Moderne ist sich über das sittlich Böse nicht in allweg klar. Es sind besonders drei Ideen derselben, die wir hier des näheren beleuchten müssen: die Verschiedenheit des moralischen und ästhetischen Urteils bezüglich des sittlich Bösen, die Zunahme der ästhetischen Werte mit dem Wachstum des sittlich Bösen und endlich die Erhabenheit von Verzweiflung und Selbstmord. Sie sind zumal Kinder der Schillerschen Muse oder im Prinzip die seines Vaters in philosophicis, Kants.

Was die erste Idee betrifft, läßt sich hierüber Schiller³ folgendermaßen vernehmen: „Derjenige, der sich (ich rede hier immer nur von der ästhetischen Beurteilungsweise) durch eine Infamie erniedrigt, kann durch ein Verbrechen wieder in etwas erhöht und in unsere ästhetische Achtung restituirt werden. Diese Abweichung des moralischen Urteils von dem ästhetischen ist merkwürdig und verdient Aufmerksamkeit.“ Gut, gönnen wir ihm dieselbe. Fürs erste ver-

¹ Allgemeine Kunstgeschichte I S. xxxv.

² III 625.

³ XII 375 f.

gleichem wir die moralische und ästhetische Beurteilungsweise miteinander und fassen zweitens den Hauptgrund ins Auge, den Schiller für sein System ins Feld führt.

In Lösung der ersten Aufgabe können und müssen auch wir nach unserem System von einer gewissen Verschiedenheit der moralischen und ästhetischen Beurteilung sprechen, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich. Dieser Umstand bezieht sich aber auf das formale Sein der betreffenden Kräfte und das ihnen entsprechende formale Objekt.

Die moralische Beurteilung hat ihre Formalkraft ausschließlich in der höheren Erkenntnis, insofern diese nach klaren und bestimmten, von ihr begriffsmäßig erfaßten Regeln ihr Urteil abgibt. Ihr Objekt ist die objektive Zweckmäßigkeit der Handlung. Die ästhetische Beurteilung hingegen hat ihre Formalkraft nicht bloß in der geistigen Erkenntnis, sondern wenigstens bezüglich der sog. menschlichen Schönheit auch im Sinne. Zudem faßt sie die Objekte formal nicht unter dem Gesichtspunkt von deren objektiver, sondern vielmehr subjektiver Zweckmäßigkeit ins Auge, und zwar nur im Hinblick auf die qualitativen und quantitativen Maße der beschauenden Kräfte. Daraus leuchtet die formale Verschiedenheit der beiden Beurteilungsweisen klar hervor. Aber damit ist keineswegs eine widersprechende Abweichung zwischen beiden aufgestellt.

Nehmen wir eine böse Tat zum Besprechungsobjekte an. Die ästhetische Beurteilung findet an derselben in dem physischen Sein positiv ästhetische Werte, in ihrem moralischen privative, wie vorher dargetan, und in diesen privativen, wenigstens vom subjektiven Standpunkt aus, solche, welche wenigstens teilweise die ersteren ästhetisch übel beeinflussen. Die moralische Beurteilung nun verurteilt die Handlung begreiflicherweise in ihrer moralischen Schlechtigkeit. Darin kommen also die ästhetische und die moralische Beurteilung überein: beide verwerfen das moralisch Böse als solches.

Im achten Gebot des Dekaloges verlangt sodann die Moral, daß das physische Sein der Handlung als solches in seiner ontologischen Güte und Schönheit anerkannt und geschätzt werde, was wir sogar, wie gehört, dem Teufel gegenüber tun sollen. Die Ethik erlaubt ferner, daß man über dieses und seine Entwicklungsart auch in der bösen Handlung sich freuen dürfe. Also auch hier Übereinstimmung in der moralischen und ästhetischen Beurteilung: beider Urteil lautet in besagter Linie auf positive Werte. Endlich wird auch die Moral mit der Ästhetik ihr Bedauern darüber aussprechen, daß dies physische Sein durch das moralische Unsein mißbraucht, gewissermaßen getrübt

und verunstaltet worden. Statt des Widerspruches zwischen beiden Beurteilungsweisen finden wir also vielmehr die schönste Harmonie.

Wie verhält sich die beiderseitige Beurteilung der Wirklichkeit nach in dem von Schiller erwähnten Fall, wonach ein Vergehen um so ästhetischer sei, je mehr es gegen das Sittengesetz verstoße. Haben wir etwa hier realen Widerspruch zwischen der ästhetischen und ethischen Beurteilung? Mit nichten! Beide anerkennen den erhöhten Grad des physischen Seins der Handlung, beide verwerfen die erhöhte moralische Schlechtigkeit und beide bedauern den Mißbrauch und die Verunstaltung der positiven Werte der Handlung durch deren privative.

Was übrigens die positive Kraftentfaltung im Bösen betrifft, so unterscheiden beide, Ästhetik und Ethik, wieder gleich: sie anerkennen die Offenbarung von der körperlichen und der intellektuellen Kraft, wie sie etwa in der Vollendung dieses oder jenes Bösen sich geltend macht, bedauern aber mit dem erhöhten Verbrechercharakter der Handlung auch den erhöhten Mangel an moralischer Kraft, die wie jede Kraft ihr Sein, so auch ihre Schönheit hat. Daß der Mensch sündigen kann, ist eine moralische Schwachheit von ihm — die Verklärten können es nicht mehr — und deshalb eine ästhetische Schattenseite.

Eine unverdächtige Zeugin, Ella Mensch¹, sagt hierüber sehr gut: „Es ist immer bedenklich, wenn so viel gefabelt wird von der ‚neueren Freiheit‘, von ‚Mut zur Sünde‘ usw. Es macht mißtrauisch, dieses Pochen auf Kraft. Der wahrhaft Starke verschmäht Prahlerei. Und wer ehrlich gegen sich selbst ist, redet sich auch kaum den Blödsinn ein, daß es eines so großen Mutes zur Sünde bedarf. Sünde oder Schuld, oder was man dafür einsetzen will, ist meistens nicht das Resultat des Mutes und der Tapferkeit, sondern einer ganz erbärmlichen Feigheit und eines jämmerlichen Sichgehenlassens.“ Schiller² selbst sagt von Coriolan: „Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grad zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig.“

Mag deshalb auch die körperliche oder intellektuelle Kraft oder auch der Wille in größeren Verbrechen sich mehr offenbaren, es tritt in ihnen auch um so mehr das moralische Unvermögen und

¹ „Hochland“, 4. Jahrg. II 355.

² XI 521.

so seine ästhetische Leerheit auf diesem Gebiete zu Tage. Es ist deshalb, zum wenigsten in seiner Allgemeinheit genommen, nicht richtig, daß wer auf das kleinere Verbrechen ein größeres begangen, eben durch dieses in unserer ästhetischen Achtung wieder gewonnen hat. Mag er an physischer Kraft und Schönheit gewonnen haben, an moralischer Kraft und Schönheit hat er verloren. Zudem drückt das ungünstige ästhetische Urteil bezüglich des moralischen Seins der Handlung jenes über das physische derselben hinunter.

Doch fassen wir den hauptsächlichsten Grund ins Auge, welchen Schiller für sein Prinzip beibringt. Es ist der zweite der von ihm angeführten; die beiden andern argumentieren viel mehr für uns als für Schiller. Derselbe¹ sagt: „Zweitens sehen wir in der ästhetischen Beurteilung auf die Kraft, bei einer moralischen auf die Gesetzmäßigkeit. Kraftmangel ist etwas Verächtliches, und jede Handlung, die uns darauf schließen läßt, ist es gleichfalls. Jede feige und kriechende Tat ist uns widrig durch den Kraftmangel, den sie verrät; umgekehrt kann uns eine teuflische Tat, sobald sie nur Kraft verrät, ästhetisch gefallen. Ein Diebstahl aber zeigt eine kriechende, feige Gesinnung an; eine Mordtat hat wenigstens den Schein von Kraft, wenigstens richtet sich der Grad unseres Interesses, das wir ästhetisch daran nehmen, nach dem Grad der Kraft, der dabei geäußert worden ist.“

In der ästhetischen Beurteilung einer freien Handlung stehe also ausschließlich die Kraft und nicht deren Richtung in Frage, d. h. nur ihr physisches und nicht auch ihr moralisches Sein. Fürs erste ist dies ein Schlag ins Antlitz der menschlichen Vernunft. Im ästhetischen Verhalten ist, wie bewiesen, auch die höhere Erkenntniskraft tätig, wenn auch als ästhetische formal nicht so sehr im Grübeln und Begriffabgrenzen, so doch in unmittelbarer Prüfung der Objekte auf deren subjektive Zweckmäßigkeit mit sich. Nun tritt in unserer Vernunft, sobald eine freie Tätigkeit zur Beurteilung an sie herantritt, naturnotwendig auch die Forderung an die Handlung, daß sie in Bezug auf das notwendigste Maß der freien Tätigkeit des Menschen abgestimmt sei, d. h. auf das Sittengesetz. So wahr es Sache der Vernunft ist, zu ordnen, stellen wir offen oder latent immer diese Forderung spontan an die freie Handlung. Infolgedessen handelt es sich auch bei der ästhetischen Beurteilung einer Handlung nicht bloß um Freiheit und Kraft, sondern auch um deren Richtung. Eine

¹ XI 498 503 506 508; XII 376.

Handlung, die nicht mit dem Sittengesetze übereinstimmt, erfüllt einen natürlichen Anspruch der Vernunft an sie nicht, kann deshalb der Vernunft von diesem Standpunkt aus auch nicht gefallen.

Schiller¹ widerspricht sich übrigens mit diesem zweiten Grunde selbst. Wie Kant, so handelt auch er von ästhetischen Werten den geistigen Kräften, dem Verstande gegenüber. Konsequenter handelt es sich bei der ästhetischen Beurteilung einer Handlung nicht bloß um ihren sinnlichen Teil, sondern auch ihren intellektuellen. Übrigens wird Schiller oben nicht bloß die körperliche Kraft bei Bloßlegung seines zweiten Grundes ins Auge gefaßt haben — und er hat es auch tatsächlich nicht getan —, sondern vor allem die geistige. Aber diese will notwendig, soll sie bezüglich einer freien Handlung allseitig durch deren Harmonie mit ihren Mäßen betätigt sein, auch die Forderung an deren Übereinstimmung mit den Zielen des Menschen erfüllt sehen. Diese objektive Zweckmäßigkeit muß als subjektive Zweckmäßigkeit ihr entgegenstrahlen, sonst wird sie nie ihr volles Wohlsein an einer Handlung finden. Es ist deshalb unmöglich, daß die ästhetische Beurteilung sich nur um die Kraft und nicht an erster Stelle um deren Richtung interessiert.

Unser Dichterphilosoph spricht sodann von einem Erhabenen, unaussprechlich Großen auf moralischem Gebiete². Aber alles Erhabene, auf welchem Gebiete es uns entgegentritt, hat auch nach Schiller ästhetische Werte, ist schön. Infolgedessen kann die ästhetische Beurteilung auch nicht bei der moralischen Niedrigkeit oder Hoheit einer Handlung, d. h. bei deren Richtung, interesselos vorübergehen.

Noch weiter als Schiller geht in der Verkenning der ästhetischen Werte, sowohl der positiven als der privativen, Vischer³. Er meint sogar: „Die ästhetische Wirkung steigt mit dem Grade und der Konsequenz des Bösen, und eine vollendete Empörung gegen Gott wie bei Prometheus und dem Faust der Volkssage ist ästhetisch ergreifender als die schönste Energie des Guten.“ Was das Wachstum des ästhetischen Wertes mit der Zunahme des Bösen betrifft, haben wir uns Schiller gegenüber schon geäußert; wir haben hier nur die eine Bemerkung Vischers ins Auge zu fassen, die nämlich, daß eine vollendete Empörung gegen Gott ästhetisch ergreifender wirke als die schönste Energie des Guten.

¹ XI 515. ² XI 521.

³ Über das Erhabene und Komische 15; Ästhetik 1, § 107.

Fürs erste anerkennt auch Vischer dem moralisch Guten ästhetische Werte, sonst würde er nicht von einer schönen Energie des Guten sprechen. Versteht er sodann unter der ästhetisch ergreifenden Wirkung der Empörung gegen Gott das Gefühl des Entsetzens, das sich unser beim Anblick der gezeichneten Verruchtheit bemächtigt, so stimmen wir ihm nur zu. Doch kann dies nicht, wie aus dem Zusammenhang ersichtlich, die Ansicht Vischers sein.

Vischer schreibt sodann, wenn wir ihn nicht ganz mißverstehen, dem moralisch Bösen größere ästhetische Werte zu als dem moralisch Guten. Und damit hat er allerdings eine radikale Umwertung der ästhetischen Werte getan, aber eben eine solche, die einer Umwertung der Wahrheit in Falschheit und der Falschheit in Wahrheit gleichkommt.

Dem moralisch Bösen eignet, um diesen Gedanken noch einmal hervorzuheben, nur die Schönheit des Körperlichen, des Intellektuellen, insofern Berechnung in ihm liegt, und der Willenskraft, welche letztere aber beim moralisch Bösen doch immer einen mehr oder minder hohen Grad von Schwäche mit sich führt. Dem gegenüber liegt in derselben Handlung ein ästhetischer Unwert, eben insofern sie im letzten Grunde doch im Widerspruch mit dem Lichte der Vernunft steht. Dieser Unwert ist um so größer, je größer die Kraft ist, die im Interesse des Bösen entwickelt wird. In der moralisch guten Handlung haben wir aber auf physischem wie moralischem Gebiete nur ästhetisch positive Werte; infolgedessen muß wenigstens bei gleicher Kraftentwicklung der ästhetische Wert der guten Handlung dem der bösen Handlung gegenüber ein doppelter sein, nämlich der eine aus ihrem physischen Sein, der andere aus ihrem moralischen.

Es ist ferner eine Torheit, zu sagen, daß in der Empörung gegen Gott eine größere Kraftentfaltung liege als in der schönsten Energie des Guten. Was heißt das anders, als das Böse brauche an und für sich mehr Energie als das Gute, und das ist eine Umstellung der Werte. Die offene Seite des Zeichens, das „Größere“, wendet sich gegen das Gute und nicht gegen das Böse, d. h. die Kraftentfaltung, welche das Gute verlangt, ist im allgemeinen größer als jene des Bösen. Denn es ist dem Menschen im allgemeinen leichter, das Gebot zu übertreten, als es zu erfüllen. Wem müßte man diese Wahrheit noch beweisen!

Es läßt sich auch nicht sagen, die Neigung stehe hier auf der Seite des Guten. Erfahrungsgemäß steht sie von Jugend an auf

seiten des Bösen. Es mag sein, daß ein Aufruhr gegen Gott augenblicklich das Gemüt mehr aufregt und erschüttert; aber das sind, wie gesagt, nicht die Gradmesser der ästhetischen Werte als solcher, zum wenigsten nicht die einzigen. Die ergreifendste Erscheinung auf ästhetischem Gebiet ist, gleiches gegen gleiches gestellt, nicht der Stern in seiner Entgleisung und Zerstäubung, sondern der Stern in klarem, freudigem Gang auf der ihm gewiesenen Bahn; ist nicht der Soldat auf der Flucht, sondern der Held in der treuen Erfüllung der Pflicht; nicht der Gott Fluchende, sondern der Gott Anbetende; nicht Satan in der Revolte gegen Gott, sondern Michael im Kampf, Sieg und Triumph über die revolutionierenden Geister. Die absolute Heiligkeit ist auch die absolute Schönheit, weil sie das absolute Sein ist. Schiller¹ hat recht, man kann nicht gegen die moralische Ordnung verstoßen, ohne zugleich auch die physische zu zerstören, aber damit auch in ihren Gründen die ästhetische.

Endlich erheischen noch die Schillerschen Ideen über Verzweiflung und Selbstmord eine besondere Besprechung. Schiller² ist der Ansicht, daß Reue, Selbstverdammung in ihrem höchsten Grade, in der Verzweiflung und im Selbstmord, moralisch erhaben seien. „Was kann auch erhabener sein als jene heroische Verzweiflung, die alle Güter des Lebens, die das Leben selbst in den Staub tritt, weil sie die mißbilligende Stimme ihres inneren Richters nicht ertragen und nicht übertäuben kann?“ Schiller³ meint sodann, „daß in diesen subjektiven Zuständen sich die Macht des Sittengesetzes nur später, nicht schwächer offenbare, es sind die Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, nur in einem gewaltsamen Zustand entworfen“. Derselben Ansicht ist auch Linde⁴. Er meint vom Selbstmörder, daß in ihm die Idee von einem Kontrast zum Sittengesetz und zur Menschheit so lebendig sei, daß er „sein physisches Leben gleich einer wertlosen Schale von sich wirft, weil es in gar zu grellen Kontrast zur Idee der sittlichen Persönlichkeit gekommen ist; und darin eben liegt das ästhetisch Befriedigende des Selbstmordes, wie ihn uns die Kunst vorführt“.

Auch mit diesen Ansichten wandelt der große Dichter und sein Anhang irrige Bahnen. Allerdings sind wir mit ihm der Ansicht, daß Reue über eine Tat aus der Vergleichung letzterer mit dem Sittengesetz entstehe und dem erkannten Widerspruch mit demselben. Aber gerade deshalb kann sie, wenn sie anders wahre Reue ist,

¹ XII 343.² XI 522.³ XI 524.⁴ S. 41.

einerseits nicht zur Verzweiflung und andererseits nicht zum Selbstmorde führen. Das Sittengesetz lehrt uns auf Gott vertrauen. Niemand wird mehr die Verzweiflung von sich weisen als derjenige, dem, wie Schiller sich ausdrückt, das Sittengesetz die höchste Instanz ist. Wäre sie ihm eben in Wahrheit die höchste Instanz, und würde er in der Tat die Sünde bereuen, weil sie dem Sittengesetz widerstreitet, so würde er vor einem neuen Verbrechen gegen dasselbe, wie die Verzweiflung es ist, zurückschrecken. Erhaben ist ein Gegenstand, wenn eine Überfülle von Wahrheit und Schönheit in ihm sich findet. In der Verzweiflung als solcher liegt aber eine Falschheit: die Negation der göttlichen Barmherzigkeit, und weit entfernt, daß sie moralische Kraft offenbart, ist sie ein Mangel von Überwindung, ein Mangel an Demut. Einerseits hielt der Sünder einen solchen Fall bei sich für unmöglich, und andererseits ist er zu stolz, um sich zu Füßen des erbarmenden Gottes zu verdemütigen. Die Verzweiflung ist deshalb keineswegs eine Sühne für die eine Untat, sie fügt der ersten vielmehr eine zweite hinzu. Sowenig die erste eine moralische Erhabenheit, so wenig die zweite.

Aus denselben Gründen führt die wahre Reue nicht zum Selbstmorde. Wenn jemand die Sünde bereut aus Liebe zum Sittengesetze, wird er nicht ein neues, schweres Gebot übertreten, das der Selbsterhaltung. Es ist ein Greuel zu sagen, der Selbstmord sei ein Gemälde der erhabensten Sittlichkeit, da er in sich selbst eines der größten moralischen Vergehen ist. Auch offenbart er, wie die Verzweiflung, deren Kind er ist, wenig moralische Kraft.

St Augustinus¹ urteilt über den Selbstmord: „Welche immer solches an sich selber vollbrachten, sind vielleicht ob ihrer Seelengröße zu bewundern, wegen besonnener Weisheit sind sie nicht zu loben. Wenn wir aber die Sache recht erwägen, so kann nicht einmal von Seelengröße in Wahrheit die Rede sein, wo einer, weil er es nicht vermag, irgend etwas Peinliches oder fremde Sünden zu ertragen, sich selber das Leben nimmt. Es läßt vielmehr auf einen schwachen Geist schließen, wenn derselbe entweder harte Knechtschaft seines Leibes oder die törichte Volksmeinung nicht zu ertragen vermag. Mit Recht ist jene Seele größer zu nennen, welche eher ein mühseliges Leben zu ertragen, als zu fliehen, das menschliche Urteil, besonders das des großen Haufens, welches meist in Dunkel des Irrtums eingehüllt ist, zu verachten vermag.“

¹ De civ. Dei 1, 22 (Migne, P. l. XLI 35).

Deshalb sagt auch Augustinus vom Selbstmorde Catos, daß er durchaus kein Zeichen eines starkmütigen Charakters sei, es nehme sich das Benehmen des Regulus viel hochherziger aus. Weit entfernt also, daß Verzweiflung und Selbstmord in sich erhabene Handlungen darstellen, sind sie, wie die Fahnenflucht, mag sie auch noch so viel Strapazen erfordern, Zeichen einer feigen Seele.

Auch hier steht Schiller¹ im Widerspruch mit sich selbst: „Erhaben in der moralischen Schätzung wird er nur alsdann, wenn er sich zugleich als Person jener Bestimmung (der Würde der menschlichen Bestimmung) gemäß verhält, wenn unsere Achtung nicht bloß seinem Vermögen, sondern dem Gebrauch dieses Vermögens gilt, wenn nicht bloß seiner Anlage, sondern seinem wirklichen Betragen Würde zukommt.“ Wo ist nun im Selbstmord ein Verhalten, entsprechend der Bestimmung des Menschen, welche Gottverehrung besagt und eigenes Wohl? Wo die Würde des Betragens? Ferner lehrt Schiller²: „Jede Aufopferung des Lebens ist zweckwidrig, denn das Leben ist die Bedingung aller Güter; aber Aufopferung des Lebens in moralischer Absicht ist in hohem Grade zweckmäßig, denn das Leben ist nie für sich selbst, nie als Zweck, nur als Mittel zur Sittlichkeit wichtig.“ Nun aber wird im Selbstmord das Leben nicht als Mittel zur Sittlichkeit aufgefaßt, sondern zur Unsittlichkeit, und eine solche zweckwidrige Handlung sollte moralisch erhaben sein?

Man möchte versucht sein, dem andern Gedanken Schillers zuzustimmen, daß in der Verzweiflung und dem Selbstmorde die Macht des Sittengesetzes objektiv sich offenbare und wenigstens von diesem objektiven Standpunkt aus die beiden Handlungen erhaben seien. Es ist wahr, eine gewisse Macht des Sittengesetzes offenbart sich auch in den beiden Untaten: nämlich seine Macht in der Verurteilung einer bösen Handlung. Aber diese Machtoffenbarung des Sittengesetzes ist eine überaus mangel- und krankhafte, eher eine Ohnmacht zu nennen. Wie es ihm dem ersten Verbrechen gegenüber zu ohnmächtig war, als daß es ihn von der bösen Tat hätte abwendig machen können, so ist es jetzt wieder mit seinem Hinweis auf Gottes Barmherzigkeit und das schwere Sündhafte von Verzweiflung und Selbstmord gleicherweise zur Ohnmacht verurteilt. Mag deshalb auch in den beiden Verbrechen eine gewisse Macht

¹ XI 495.² XI 521.

des Gesetzes sich offenbaren, es ist im Grunde Mangel an Macht, wie subjektiv im Verzweifelnden selbst.

Gerade deshalb ist es auch ungereimt, wenn Schiller¹ schreibt: „Ob der Tugendhafte sein Leben freiwillig dahingibt, um dem Sittengesetz gemäß zu handeln, oder ob der Verbrecher unter dem Zwange des Gewissens sein Leben mit eigener Hand zerstört, um die Übertretung jenes Gesetzes an sich zu bestrafen, so steigt unsere Achtung für das Sittengesetz zu einem gleich hohen Grade empor.“ Denn in dem Tugendhaften offenbart sich wirklich die Strahlenkraft des Gesetzes; es ist ihm eine Sonne von Licht und Wärme, dem Verzweifelnden gegenüber aber nur ein verkohlter Stern, der mit dem Falle schreckt!

Übrigens widerspricht sich auch hier Schiller. Er sagt²: „Diese moralische Zweckmäßigkeit wird am lebendigsten erkannt, wenn sie im Widerspruch mit andern die Oberhand behält; nur dann erweist sich die ganze Macht des Sittengesetzes, wenn es mit allen übrigen Naturkräften im Streit gezeigt wird, und alle neben ihm ihre Gewalt über ein menschliches Herz verlieren. Unter diesen Naturkräften ist alles begriffen, was nicht moralisch ist, alles was nicht unter der höchsten Gesetzgebung der Vernunft steht; also Empfindungen, Triebe, Affekte, Leidenschaften so gut als physische Notwendigkeit und das Schicksal. Je furchtbarer der Gegner, desto glorreicher der Sieg; der Widerstand allein kann die Kraft sichtbar machen.“ Aber in der Verzweiflung und dem Selbstmord gewinnt nicht das Sittengesetz über das menschliche Herz den Sieg, sondern die Feigheit und Leidenschaft über das Sittengesetz.

Schiller meint auch, wenn noch ein Unterschied stattfände, so würde er vielmehr zum Vorteil des Verbrechers und nicht des Tugendhaften ausfallen, da das beglückende Bewußtsein des Rechtshandelns dem Tugendhaften seine Entschließung doch einigermaßen könnte erleichtert haben, und das sittliche Verdienst an einer Handlung gerade um so viel abnehme, als Neigung und Lust daran teilhaben. Als ob der Selbstmörder nicht gerade der Lust folgte, den Schwierigkeiten des Lebens, die ihm größer zu sein scheinen, zu entgehen! Mag deshalb im Entschluß zum Selbstmord und der wirklichen Ausführung desselben Willenskraft liegen, eine größere läge im Entschlusse zum Leben und zu schaffensfreudiger Tat.

¹ XI 523.

² XI 518.

Ähnliche Gedanken äußert Linde¹ in Bezug auf das Duell. Er schreibt: „Der Mann, dessen Weib von einem, der sich seinen Freund nannte, verführt wurde, der also doppelt und dreifach verletzt wurde in seinen reinsten und heiligsten Gefühlen, der alle Achtung vor sich selbst verlieren müßte, wenn er den andern, der ihn an der Wurzel seines sittlichen Daseins verletzt, nicht zur Rechenschaft ziehen wollte, und der ihm nun mit der Waffe in der Hand gegenübertritt, im selben Augenblick, wo er ihn zu vernichten strebt, sich selbst der gleichen Möglichkeit aussetzend und dadurch beweisend, daß es sich für ihn dabei um Höheres als das Leben handelt, — er erweckt gewiß ein ungleich größeres ästhetisches Wohlgefallen als der andere, der im gleichen Falle zum Richter geht und auf Ehescheidung anträgt, so vernünftig und gesetzlich wir auch das Verhalten des letzteren finden. In dieser ästhetischen Freude am persönlichen Zweikampf liegt wohl die tiefste Wurzel des Umstandes, daß seine ethische Verwerflichkeit noch nicht zur allgemeinen Anerkennung gekommen ist.“

Sollte es sich im gezeichneten Fall um eigentliche Notwehr handeln, so versteht es sich von selbst, daß man sein leibliches Leben gegen das der andern mit Gewalt verteidigen und den ungerechten Angreifer entwaffnen darf, wenn es notwendig ist, selbst mit dessen Totschlag. Aber offenbar handelt es sich nicht um eigentliche Notwehr, sondern nur um Rache dem Schänder seiner Frau gegenüber. In diesem Falle stellen wir in Abrede, daß die Ermordung seines Feindes ein größeres eigentlich ästhetisches Interesse und Gefallen auslöst als die Beherrschung seiner selbst und die geordnete Bestrafung des Übeltäters durch die gesetzmäßige Obrigkeit.

Der Mut, die physische Kraft, mit denen der Betrogene dem Feinde gegenübertritt, weisen allerdings hohe ästhetische Momente auf; aber noch größere lägen wohl darin, daß er, trotzdem er dem Gegner an physischer Kraft und Gewandtheit überlegen ist, diese in ihrem Appell an die blutige und unregelte Rache überwinden und als Sieger über sie aus dem Kampf hervorgehen würde. So hätten wir es mit einem moralischen Helden zu tun, sonst nur mit einem physischen und oft nicht einmal mit einem solchen. Aber in den Augen jedes Denkenden steht ersterer höher und vernag deshalb auch reinere, reichere ästhetische Lust auszulösen als derjenige, der

¹ S. 40.

sich seinen ungebändigten Trieben überläßt. Das Duell ist auch vom ästhetischen Standpunkt aus minderwertiger als die Verzeihung und gesetzlich geforderte Strafe. Der Christ, der demjenigen, der ihn geschlagen, die andere Wange bietet, ist für das Menschaugen ein großartigeres Schauspiel als ein angeschossener und wütend sich wehrender Stier. Es ist noch eine rohe Kultur, wo gegenseitige Anschauungen sich real geltend machen können.

III. Kunstschönheit und Güte.

Wir stehen hier vor einer Frage, welche von ausschlaggebender Bedeutung für die Entwicklung unseres Themas ist. Indes dürfte ihr Schicksal mit der gegebenen Kunstauffassung bereits besiegelt sein. Zur klaren Behandlung fassen wir wieder jedes der beiden Korrelate im Lichte seines Pendants ins Auge, also: die Strebewerte des Kunstästhetischen und das Kunstästhetische der Strebewerte.

Daß das Kunstästhetische auch Strebewerte, und zwar dreifache besitze, ergibt sich aus ihm als einer Art des Ästhetischen überhaupt. Die Frage, um die es sich hier vorzüglich handelt, ist die: Worin besteht die eigentliche Güte oder Schlechtigkeit eines Kunstwerkes? Nach dem Vorhergehenden dürfte die Lösung dieser Frage keine besondern Schwierigkeiten mehr bieten. Ist die Kunst eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes, so kann an und für sich die Güte oder Schlechtigkeit derselben nicht bemessen werden nach diesem oder jenem Bezug und Verhältnis des Kunstwerkes zum Strebevermögen überhaupt, sondern muß formal geschätzt werden nach den inneren Gesetzen des praktischen Verstandes, insofern er sich auf künstlerischem Gebiete betätigt, d. h. nach den Regeln der Kunst. Mit Recht sagt der hl. Thomas¹, daß die Trefflichkeit auf künstlerischem Gebiete als solchem nicht in einem Gut für die Strebekraft beruhe, sondern in der Güte des Kunstwerkes als solchen selbst. Ein guter Künstler ist derjenige, welcher ein gutes, d. h. in sich richtiges Werk leistet². Was gegen die Natur des Kunstwerkes, ist gegen die Natur der Kunst³.

Und nun, worin besteht diese Güte des Kunstwerkes und der Kunst oder der Kunstschönheit? Das Kunstwerk ist eine Wirkung des praktischen Verstandes. Dieser hat wie der Verstand über-

¹ S. theol. 1, 2, q. 57, a. 4.

² Ebd. 1, 2, q. 56, a. 3.

³ Ebd. 1, 2, q. 71, a. 2 ad 4.

haupt seine Güte in der Wahrheit und zwar speziell in der Wahrheit der künstlerischen Konzeption und der Richtigkeit der Überführung dieser in den Stoff, in der Richtigkeit der Technik. Infolgedessen besteht auch die Güte des Kunstwerkes als solche in der allseitig richtigen Konzeption des betreffenden Motivs, insofern es in entsprechender Ausführung lichtvoll zum Ausdruck gelangt. Die Güte des Kunstwerkes ist also die Kunstwahrheit oder Kunstschönheit als solche.

Zudem hat die Kunst, wie gesehen, wesentlich bildlichen Charakter. Die Trefflichkeit und Güte eines Bildes liegt formal in der Übereinstimmung des Gemalten mit dem Wirklichen, d. h. in der Wahrheit, also ist auch die Kunstgüte identisch mit der Kunstwahrheit und Kunstschönheit. Deshalb besteht auch die Kunsthäßlichkeit formal in dieser oder jener auffälligen Disharmonie mit den Prinzipien des praktischen Verstandes, also generell in der Kunstfalschheit. Eben aus diesem Grunde, weil die Kunstgüte formal bedingt ist durch das künstlerische Verstehen und Können und nicht durch die gute Absicht des Künstlers, ist es einleuchtend, daß es, wie der hl. Thomas¹ oft hervorhebt, für den Künstler besser, er fehle absichtlich, als daß er unwissend Fehler begehe.

Dessenungeachtet kann und muß auch die Kunstgüte auf die Strebekraft bezogen werden. Auch in der Herstellung des Kunstwerkes bleibt der Wille die befehlende Kraft, aber nicht der Wille als blinde Potenz, sondern insofern er geleitet und geführt wird vom Kunstverständnis und Können. Bei der Kunst als wirklicher Tüchtigkeit des praktischen Verstandes wird diese Direktive des Erkennens und Könnens als eine richtige vorausgesetzt und ebenso die Tendenz des Willens als eine dieser konforme. Wir können deshalb von diesem Standpunkt aus auch sagen, ein Kunstwerk ist vollendet, wenn es konform der Tendenz des richtig belehrten und geführten Willens ist. Deshalb sagt auch der hl. Thomas² richtig, die Güte des praktischen Verstandes oder des Kunstwerkes bestehe nicht, wie jene des spekulativen, in der Wahrheit einfachhin, sondern in der Wahrheit, die übereinstimmt mit dem richtigen, d. h. von der wahren Kunst geleiteten Willen. Sachlich bedeutet das dasselbe wie das früher gewonnene Resultat: die Kunstgüte besteht in der lichtvollen Kunstwahrheit, d. h. Kunstschönheit.

¹ S. theol. 1, 2, q. 57, a. 4.

² In 6 Nic. 1. 2 f: S. theol. 1, 2, q. 64, a. 3; 1, q. 79, a. 11 ad 1.

Konsequent besteht auch, von dem Standpunkt der eigentlichen Strebekraft aus betrachtet, das Kunstschlechte in einer Disharmonie mit den Intentionen eines kunstrichtig geleiteten Willens. Der Fehler des Künstlers als Künstler besteht deshalb auch nach dem hl. Thomas¹ darin, daß er von dem beabsichtigten inneren Sachzweck der Kunst abirrt, und das ist die eigentliche Kunstsinde. Es wäre dies z. B. der Fall, wenn einer ein gutes Kunstwerk machen wollte und doch ein schlechtes machte, oder, falls er ein schlechtes intendierte, doch ein gutes schüfe.

Der berühmte Thomas de Vio² erklärt diese Auffassung des hl. Thomas von der Kunstgüte und Kunstschlechtigkeit folgendermaßen. Wenn eine Statue einen Menschen darstellte und der Künstler hätte eigentlich ein Monstrum beabsichtigt oder er könnte nur unproportionierte Glieder schaffen, dann wäre die Leitung des praktischen Verstandes eine irrige und nicht Sache der Kunst; denn die Kunst als Tüchtigkeit des praktischen Verstandes bringt nur das Richtige hervor. Wenn aber ein Künstler beabsichtigte, ein Ungeheuer zu schaffen oder irgend ein derartiges Unverhältnis, dann wäre die Leitung des praktischen Verstandes eine richtige, das Werk ein wahres, weil es Konformität aufweist mit dem intendierten Zweck. Die Kunstschlechtigkeit besteht deshalb in der Kunstfalschheit als solcher, wie das ästhetisch Gute, allgemein genommen, in der Wahrheit und das ästhetisch Schlechte in der Falschheit der Dinge beruht.

Damit ist auch prinzipiell die Frage nach dem Spezifikum, der Eigenart des Kunstgenusses zum Unterschied des ästhetischen Genusses im allgemeinen bestimmt. Wenn die Kunstgüte in nichts anderem als in der Kunstwahrheit und -schönheit als solcher besteht, und diese durch die allseitig richtige Auffassung des gewählten Motivs bedingt ist, insofern sie ebenso allseitig klar durch das Kunstwerk zur Darstellung kommt, so beruht der Kunstgenuß spezifisch auf der Erkenntnis dieser Übereinstimmung.

Aristoteles³ zieht dieselbe konsequent aus seinem Kunstbegriff: „Da nun das Lernen einerseits und das Sichverwundern andererseits lustgewährend sind, so müssen auch solche Dinge notwendig lustgewährend sein, wie z. B. alles, was die Fähigkeit des nachahmenden Darstellers übt, gleichwie die Malerkunst, die Bild-

¹ Ebd. 1, 2, q. 21, a. 2.

² In S. theol. 1, 2, q. 57, a. 5; Op. II 169.

³ Rhet. 1, 11, 1371, b. 4.

hauerei und die Poesie, und ebenso alles, was das vollendete Produkt einer solchen nachahmenden Darstellung ist, selbst wenn der dargestellte Gegenstand, an und für sich genommen, nicht angenehm wäre. Denn nicht dieser ist es, woran sich der Beobachter freut, sondern es ist ein Schluß, der uns erkennen läßt: dies ist das, so daß also eine Art von Lernen stattfindet.“ „Dieselben Gegenstände nämlich, welche wir in ihrer natürlichen Realität mit Unlust sehen, betrachten wir gerade in ihren vollendetsten Abbildungen mit Vergnügen, wie z. B. die Gestaltungen der allverächtlichsten Tiere, ja von Leichnamen.“¹ Derselben Ansicht ist Plutarch²: „Menschen, die in schwerer Krankheit oder im Sterben liegen, sehen wir mit Schmerz, aber den gemalten Philoktet und die Iokaste des Plastiklers — schauen wir mit Genuß und Bewunderung.“ „Beim Anblick eines gemalten Tiergesichts oder eines Affen empfinden wir Gefallen und Bewunderung nicht wegen der Schönheit, sondern wegen der Ähnlichkeit.“

Die Ähnlichkeit wird aber um so mehr empfunden und genossen, je mehr das Original durchschaut wird. Deshalb gibt die Ästhetik den Künstlern den Rat, Stoffe zu wählen, welche bereits bekannt seien; dadurch werde der Vergleich und damit das eigentliche kunst-ästhetische Verhalten erleichtert. „Stets hat die Kunst nach Gegenständen gesucht, die im Volksbewußtsein leben und daher in diesem einen lebhaften Anklang finden können. Durch Behandlung solcher „Allgemeinvorstellungen“ erzielt der Künstler den Vorteil, daß seine Absicht und künstlerische Auffassung auf den ersten Blick erkannt wird, da eben das intellektuelle Moment durch sein Bekanntsein kein Interesse mehr weckt, so daß sich die ganze Aufmerksamkeit auf das künstlerische Interesse konzentrieren kann.“³

Derselben Ansicht ist Kant⁴. Wenn der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben sei und letzteres als solches für schön erklärt werden soll, so glaubt er, müsse in Beurteilung der Kunstschönheit die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden, d. h. also, ein Vergleich zwischen dem Kunstmotiv an und für sich und der Auffassung und Darstellung von seiten des Künstlers angestellt werden. Wenn man diesen Vergleich auch nicht immer direkt zieht, latent ist er doch vorhanden, und das Urteil wird meist

¹ Aristot., Poet. 4, 1448, b. 10.

² De audiendis poetis c. 3. Vgl. Stahr, Aristoteles' Poetik 77.

³ Popp 175 ff. ⁴ S. 181.

aus dem gefühlsmäßigen Eindruck, den das Werk auf uns ausübt, gefällt, also aus der Auslösung der Gefühle, wie wir sie aus der Wahrnehmung des Objektes erwartet oder sachgemäß erwarten konnten. Es wird dies der einzige Weg sein, um ein sachgemäßes Urteil über ein Kunstwerk fällen zu können. Das künstlerische Gebilde muß sich erst im Gemüt des Beschauers gewissermaßen auf- und auslösen, in allen seinen Momenten gefühlsmäßig gekostet sein, und dann ist erst ein Urteil über dessen Richtigkeit möglich. Der spezifische Kunstgenuß schließt deshalb die Gefühle, wie sie aus dem künstlerischen Motiv, dessen Auffassung und Darstellung von seiten des Künstlers fließen, mit nichten aus, setzt sie vielmehr voraus und resultiert aus ihnen gleichsam als Schlußakkord in der Symphonie von Stimmungen, wie sie mit der Betrachtung von einem wahren Kunstwerk wachgerufen werden.

Sprachen wir bis anhin über die Strebewerte bzw. Güte des Kunstästhetischen, so fassen wir im folgenden noch das Kunstästhetische der Strebewerte ins Auge, d. h. die Frage: Ist jeder Strebewert, ob ein negativer oder positiver, schon als solcher auch ein entsprechender Wert auf dem kunstästhetischen Gebiet im Interesse seiner kunstästhetischen Behandlung?

Wie beim Umsatz der Strebewerte in das Ästhetische im allgemeinen können wir bei der in Frage stehenden Umwandlung von Gut und Böses ins Kunstästhetische, von einer Tatsache und einer Möglichkeit dieser Konversion sprechen. Was die erstere betrifft, so bietet sie sich nur in einem Falle dar, nämlich dann, wenn der Strebewert, um den es sich handelt, gerade auf dem kunstästhetischen Moment des betreffenden Gegenstandes gründet. In diesem Fall haben wir sachliche Identität der Strebewerte mit den kunstästhetischen; aber auch nur in diesem: in allen übrigen kann nur von einer Möglichkeit dieses Umsatzes der Strebewerte in die kunstästhetischen die Rede sein. Doch diese Möglichkeit ist, wenn auch nicht objektiv, so doch subjektiv, d. h. vom Standpunkt des ästhetischen Verhaltens aus, eine bedingte. Es kommt deshalb eine doppelte Indifferenz des künstlerischen Motivs in Frage, eine objektive oder absolute, eine subjektive oder relative.

Fassen wir bloß das Wesen der Kunst als solches, in sich und objektiv betrachtet, ins Auge, so ergibt sich uns eine absolute Indifferenz des Motivs für die Kunst, d. h. an und für sich, objektiv betrachtet, können alle Strebewerte, positive und privative, kunstästhetische Werte gewinnen, ins Kunstästhetische umgesetzt

werden. Diese These geht unmittelbar aus unserer Auffassung von der Kunst hervor. Das formale Sein des Kunstästhetischen als solchen besteht ja einzig und allein in der Richtigkeit der Auffassung des betreffenden Motivs und der glücklichen technischen Wiedergabe dieser letzteren im Stoff. Die Strebequalität des betreffenden Motivs kommt deshalb in formaler Bestimmung bei diesem Umsatz gar nicht in Betracht.

Es ist also formal für die Kunst irrelevant, welchen Gegenstand sie zur künstlerischen Behandlung heranziehe, wenn er nur richtig aufgefaßt und wiedergegeben wird. Das formale Gesetz der Kunst, aus ihrem eigensten Wesen herausgenommen, heißt: „Du sollst kein falsches Zeugnis geben!“ Soweit die Erfüllung dieses Gebotes möglich ist, darf ein Objekt, vom bloßen Kunststandpunkt aus objektiv betrachtet, zur künstlerischen Behandlung herangezogen werden. Sodann hat, wie gehört, die Kunst wesentlich bildlichen Charakter. Es kann aber Klein und Groß, Gut und Böses Gegenstand bildlicher Darstellung werden.

Wir bewegen uns mit dieser Ansicht vom Umsatz der Strebewerte ins Kunstästhetische fürs erste, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, ganz in der Ideenlinie von Aristoteles und der Scholastik. Denn diese Anschauung ergibt sich von selbst aus deren Auffassung von der Kunst. Was übrigens speziell Aristoteles betrifft, so spricht er von vollendeten Produkten in der Malerei, Plastik und Poesie auch für den Fall, daß der Gegenstand an und für sich nicht angenehm wäre. Ebendasselbe tut Plutarch¹.

Auch die Scholastik ist dieser Ansicht. So lehrt der hl. Thomas² ausdrücklich, einerseits: die Kunst habe bildlichen Charakter, andererseits: ein Bild werde schön genannt, wenn es vollkommen seinen Gegenstand zum Ausdruck bringe, auch wenn dieser an und für sich ein häßlicher sei. Wenn möglich noch klarer, jedenfalls noch ausführlicher ist hierin der hl. Bonaventura vorgegangen. Der heilige Lehrer stellt sich die Frage, ob in der heiligen Dreifaltigkeit dem Vater oder dem Sohne die Schönheit appropriiert werden soll, und er eignet sie dem Sohne zu. Dem gegenüber macht er sich aus Hilarius den Einwand, die Schönheit des Bildes, welcher letzteren Charakter doch der Sohn dem Vater gegenüber besitzt, werde auf das Vorbild bezogen und nicht auf das Bild selbst, folge-

¹ De audiendis poetis c. 3. Vgl. Stahr, Aristoteles' Poetik 77.

² S. theol. 1. q. 39. a. 8; 1. q. 15. a. 1; 3. q. 78. a. 2; S. c. Gent. 3, 19.

richtig sei dem Vater und nicht dem Sohne die Schönheit zuzuschreiben¹.

Bonaventura löst den Einwand folgenderweise. Allerdings werde die Schönheit des Bildes auch auf das Vorbild bezogen, doch — und nun setzt er seine Sonde an — anders werde die Ehre auf das Vorbild, die darzustellende Person, bezogen, anders die Schönheit. Was die Ehre betrifft, so wird sie auf das Vorbild, z. B. in einem Gemälde des hl. Nikolaus, auf den Heiligen zurückgeführt, so daß in dem Bilde selbst an und für sich keine Ehre sei. Anders verhält es sich aber mit der Schönheit des Bildes. Diese wird so dem Vorbild zugeeignet, daß dessenungeachtet auch im Kunstwerke noch eine eigene Schönheit ist, nicht bloß im Gegenstand, der dargestellt wird. Und zwar kann sich im Bilde selbst als solchem eine zweifache Schönheit finden. Ein Bild wird nämlich schön genannt, wenn es technisch gut gelungen — *bene protracta* —; aber ebenso wird es schön genannt, und zwar im ersten künstlerischen Sinne, wenn es den Darzustellenden gut wiedergibt. Und daß diese Schönheit des Bildes, des Kunstwerkes eine andere ist als die des Inhaltes, geht daraus hervor, weil sie voneinander trennbar sind; so wird ein Bild, das den Teufel gut darstellt, schön genannt, wenn es nur gut die Häßlichkeit des Teufels wiedergibt. Doch Bonaventura fügt prägnant hinzu „*et tunc foeda est*“, „aber dann ist es ein häßlich Bild“.

Daraus geht hervor, daß nach Bonaventuras Kunstauffassung die Schönheit des Bildes, des Kunstwerkes als solchen, nicht durch die Schönheit des Inhaltes bestimmt ist, sondern durch die technisch richtige, vor allem aber wahrheitsgetreue Wiedergabe des gewählten Stoffes. Damit ist aber die Indifferenz des Kunstgegenstandes bloß in Bezug auf die Kunsttüchtigkeit klar zum Prinzip erhoben. Es handelt sich also auch in der aristotelisch-scholastischen Philosophie in der Kunst formal in erster Linie nicht um das „Was“ der Darstellung, sondern um das „Wie“.

Was die neuere Ästhetik betrifft, so proklamiert sie immer und immer wieder in der kräftigsten Weise die formale Indifferenz der Strebewerte fürs Kunstästhetische. So sagt Kant: „Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, daß sie die Dinge, die in der Natur häßlich oder mißlich sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u. dgl. können

¹ I, n. 2 4, 544.

sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden.“ Nur eine einzige Ausnahme macht hierin Kant, der wir später begegnen. Schiller¹ ist der Ansicht: „In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun.“ Bekannt ist sein anderes Wort, daß in der Kunst allein das „Gefäß den Gehalt macht“.

Nietzsche² meint: „Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler Form nennen, als Inhalt, als Sache selbst empfindet.“ „Bei rein künstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in der Darstellungsweise.“³ Drastisch sagt Miller⁴: „Nicht der Esel, der als Modell dient, sondern das Auge, das den Esel künstlerisch erfaßt, schafft die Kunst. Der Anfang der Kunst liegt nicht im Material, sondern im künstlerischen Sinn.“ Poppe⁵ gibt hierin den Gegensatz von einst und jetzt: „Es gab eine Zeit, in welcher die Ästhetik das Wesen der Kunst im Vorstellungsinhalte suchte und von der Malerei verlangte, sie solle objektive Erkenntnis bieten und das menschlich Bedeutende, die religiösen Ideale, die großen interessanten Ereignisse der Weltgeschichte darstellen. Heute steht man auf dem entgegengesetzten Standpunkt. Der Inhalt des Kunstwerkes gilt als unwesentlich, das Verlangen nach objektiver Erkenntnis als unsinnig und der Kunst zuwiderlaufend.“

Trübner denkt: „Ob es inhaltlich interessant oder nicht, davon die Beurteilung eines Bildes abhängig zu machen, wird jederzeit zu falschen Resultaten führen, da es vielen großen Künstlern gelungen ist, interessante wie uninteressante Gegenstände rein künstlerisch darzustellen.“⁶ „Nur die Kunst, die sich vom Gegenstand unabhängig hält, ist bleibende Kunst. Das hindert nicht, daß sie einen bedeutenden Gegenstand behandelt, nur muß dann auch der Hauptnachdruck auf der rein künstlerischen Darstellungsweise ruhen.“ Feuerbach stellt das Prinzip auf: „Nie ist das Richtige das, was ihr macht, sondern wie ihr's macht.“⁷ In gleichem Sinne sagt Dessoir⁸: „In der Tat ist nicht derjenige der Vater eines künstlerischen Motivs, der es zum ersten Male zufällig benutzt hat, sondern derjenige, der etwas daraus zu machen verstand. Der eine gleicht dem Schiffbrüchigen, der an die Küste eines unbekanntes Landes verschlagen

¹ XII 110.² Münzer 19.³ Ebd. 18.⁴ S. 67.⁵ S. 189.⁶ Schmidt 143.⁷ Ebd.⁸ S. 244.

wurde, der andere dem zielbewu#ften Seefahrer, der das Land wahrhaft entdeckte.“

Man wird demgegen#ber nicht sagen wollen, da# damit durch die Kunst das B#ose verherrlicht werde. Im Gegenteil. Nirgends wird das B#ose mehr als solches in seiner ganzen Ungereimtheit und Verwerflichkeit strahlender und einleuchtender dargestellt als in der wahren Kunst. Das Wesen der Kunst besteht darin, dem wahren Werte der Dinge lichtvollen Ausdruck zu verleihen. Es w#re der Tod der Kunst selbst, wenn durch sie die realen Werte der Dinge, welche ihnen vor dem Auge der Wahrheit eigen, umgewertet werden sollten. Die Kunst ist ihrem innersten Wesen nach eine Dienerin des Wahren und Guten und damit des Sch#onen! Eine Kunst, die l#gt, ist keine Kunst. Wahrheit ist ihr Gebl#t und Leben. Von diesem objektiven Standpunkt aus, dem formalen Sein des Kunst-#sthetischen als solchem, steht also das ganze Universum mit all seinen Strebewerten positiver und negativer Natur, Gro# und Klein der k#nstlerischen Behandlung offen.

In etwa anders gestaltet sich das Verh#ltnis vom subjektiven Standpunkte aus. Es ergibt sich hier nicht eine absolute, sondern nur eine relative Indifferenz des k#nstlerischen Motivs, eine beschr#nkte. Eine erste Beschr#nkung findet die Freiheit in der Wahl des Stoffes im K#nstler selbst, und zwar seiner physischen, d. h. k#nstlerischen und moralischen Kraft. Stoffe, von denen der K#nstler zum voraus wei#, da# er sich in deren Bearbeitung moralisch verfehlen w#rde, darf er nicht darstellen. Doch hier#ber sp#ter. In seiner physischen Kraft findet die Freiheit der Stoffwahl eine Grenze, insofern nicht jede Kraft f#r alles ausreicht. Universalgenies sind auch auf k#nstlerischem Gebiete wie auf allen andern eine Rarit#t. Deshalb Horazens Wort an die Dichter: „W#hlet euch einen Stoff, f#r den eure Kr#fte gewachsen.“

Eine zweite Schranke findet die Wahl des Motivs im beschauenden Subjekt. Wir betrachten selbes nicht vom moralischen Standpunkte aus; auch vom blo# physisch-#sthetischen aus zeigen sich f#r die Stoffwahl Schranken. So wird z. B. im Interesse einer freudigen Bet#tigung der Beschauung ein allzu kleines Objekt verp#nt. Schon Aristoteles verlangt deshalb von den sch#nen Gegenst#nden eine gewisse Gr##e. Um so mehr wird man diese Forderung an Objekte der Kunst stellen m#ssen, damit sowohl das k#nstlerische Schaffen nicht den peinlichen Eindruck des Kleinlichen mache, andererseits auch hier das #sthetische Schauen hinl#nglich Stoff und Berechtigung finde.

Volkelt¹ stellt an das künstlerische Motiv einfach die Forderung, daß es ein menschlich Bedeutungsvolles sei. „Der richtige Weg führt zwischen dieser idealistischen Überspannung und jener naturalistischen Gleichgültigkeit gegen alle Unterschiede der Inhaltsbeschaffenheit. . . . Ich glaube, daß durch den Begriff des Menschlich-Bedeutungsvollen für jedweden Gehalt des Ästhetischen das unumgängliche Erfordernis bezeichnet ist.“ Dieses Menschlich-Bedeutungsvolle erklärt er dahin: „Ich sehe echt Menschliches nicht nur dort, wo menschliche Äußerungen sich den höchsten Idealen oder gar dem Ewigen und Göttlichen zuwenden. Der Mensch braucht nicht unausgesetzt mit seinen Gefühlen und Gedanken auf diese letzten Ziele und Güter gerichtet zu sein. Zum Echtmenschlichen gehört auch sich im Endlichen und Irdischen, im Kleinen und Mäßigen durchgeistend und erhöhend zu bewegen, ohne darum dabei schon abschließende Ziele und höchste Güter ins Auge zu fassen.“ Deshalb läßt Volkelt auch untermenschliche und übermenschliche Gestalten, Negatives und Positives, moralisch Gutes und Böses aus dem menschlichen Leben und dessen mannigfaltigen Betätigungen in den Kreis der Kunstgegenstände eintreten.

Es ist im Grunde derselbe Gedanke, das menschlich Bedeutungsvolle als Objekt der Kunst betreffend, wenn Muther² schreibt: „Es handelt sich nur darum, ein Kunstwerk zu schaffen, und alles ist willkommen, sobald sich in ihm ein künstlerisches Temperament nach Aussprache drängt, nur wird man jederzeit bei gleichem Verdienste der Ausführung ‚die Kreuzabnahme‘ Böcklins höher stellen als einen Defreggerschen ‚Salontiroler‘.“ Was ist sodann der Ruf Popp's nach „Allgemeinvorstellungen in der Kunst“, von der wir schon gesprochen, anders als wieder eine neue Schranke für die Stoffwahl im Interesse des künstlerischen Genusses!

Von eben diesem Standpunkt aus werden wir alle jene Objekte aus dem Kreis der künstlerischen Behandlung ausschließen oder sehr zurückdrängen müssen, welche aus diesem oder jenem Grunde ein reines kunstästhetisches Genießen verunmöglichen oder beeinträchtigen. Dazu werden wir, wie später noch dargetan wird, besonders gewisse sexuelle Themata rechnen müssen. Aber auch sonst wird für gewöhnlich das Krüppelhafte, direkt Häßliche dieser oder jener Art aus dem Kreis der Kunstmotive zu entfernen sein. Solche Gegenstände erlauben nicht wohl ein Sichvertiefen in sie zum Zweck

¹ I 460 f.

² I 170.

kunstästhetischen Genusses. Nur besonders starke Gründe könnten die üble Wirkung paralisieren und auch von diesem sekundären oder subjektiven Standpunkt aus die Zulassung besagter Objekte begründen. Gewöhnlich werden drei Gründe für eine solche ins Feld geführt: Abwechslung, Kontrastwirkung und Charakteristik¹.

So ergibt sich, vom objektiven Standpunkt aus betrachtet, eine völlige Indifferenz der Kunst für das Motiv; aber sowohl vom künstlerischen Schaffen als dem kunstästhetischen Verhalten aus muß sich diese verschiedenen Beschränkungen unterziehen. Objektiv und abstrakt betrachtet ist diese Indifferenz des Motivs eine absolute, subjektiv und praktisch eine relative. Wir können deshalb von diesem letzteren Standpunkt aus, der freilich mit jedem betrachtenden Subjekt sich wieder in etwa ändert, uns nicht absolut der Ansicht Münzers² anschließen: „Die Kunst nimmt keine Rücksicht auf die Gegenstände an sich.“ Abgeschmackt aber im höchsten Grade ist die Behauptung: „Rembrandts schlafendes Schwein ist seines Motivs wegen kein geringeres Kunstwerk als das Hundertguldenblatt.“³

Eine schöne Illustration zu obiger Regel von der relativen Indifferenz des Kunstgegenstandes bietet der hl. Bonaventura in der oben gezeichneten Stelle. Ein gut gelungenes Bild auch des häßlichsten Gegenstandes, des Teufels, nennt er schön und häßlich zugleich. Schön vom objektiven Kunststandpunkt aus, insofern das Wesen des Teufels recht erfaßt und dargestellt worden ist; häßlich aber wegen des übeln Eindrucks des Motivs, der den kunstästhetischen Genuß verbittert. In diesem Sinne sagt auch Sandrart: „Alle Gegenstände in der Welt, wenn sie schon ihre Vorzüge haben, sind aber gleichwohl nicht gemacht, um sie zu malen. Man soll die angenehmen wählen und sich des Fürchterlichen und widrige Empfindungen Erregenden so viel als möglich enthalten, weil die Malerei uns mehr durch Annehmlichkeit reizen, als durch Vorstellung widriger oder schrecklicher Gegenstände zum Beifall nötigen soll. Nur die schöne Natur ist des Malers Vorbild.“⁴

Hören wir hierüber noch Schnorr: „Ich weiß wohl, daß es am Ende doch entscheidend ist, wie man eine Sache macht, nicht was man macht. Und sollte es die Geschicklichkeit sein, einen Schafpelz vortrefflich darzustellen, ich ehre sie. Nur das verdenke man mir

¹ Gietmann, Allgemeine Ästhetik 187 f. Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 54 157 ff.

² S. 31.

³ Ebd.

⁴ Ebd. 45.

nicht, wenn ich in meinem Gebiet meinen Standpunkt behaupte und den Schafpelz nicht anerkenne als das goldene Vließ der Kunst, als jenes höchste Ziel und Kleinod, nach welchem die Argonauten der Kunst, die erwählten Helden ihr Leben lang steuern sollten; als jenes Kleinod, durch dessen Erreichung und Besitz die erhabenste Aufgabe der Kunst gelöst wird.“¹ Hieraus erhellt auch das Ideale der Worte Ruskins²: „Das Höchste, was die Kunst vermag, ist die wahrhaftige Darstellung eines edeln Menschen. Mehr hat sie nie getan und sollte nie weniger tun.“

IV. Kunstschönheit und Sittlichkeit.

Im Prinzip sind die hier einschlägigen Fragen mit dem gelöst, was über das Thema „Die Strebewerte im allgemeinen und das Kunst-ästhetische“ dargelegt worden. Die ethischen Werte sind ja nur eine besondere Art der Strebewerte im allgemeinen, und deshalb wird das dort festgestellte Verhältnis der Strebewerte zu dem Kunst-ästhetischen und umgekehrt auch hier seine Geltung haben. Deshalb hier nur einige Spezialfragen.

Ist das Kunstästhetische als solches etwas Ethisches? Mit nichten. Etwas Unpersönliches, wie das Kunstwerk es auch ist, kann an und für sich weder etwas sittlich Gutes noch Böses sein, steht überhaupt außer dem Kreis des Ethischen, in welchem es sich nur um persönliche, zurechnungsfähige Wesen handelt. Sodann haben wir schon früher den formalen Unterschied zwischen Kunst und Tugend kurz besprochen und werden noch Gelegenheit haben, weiter auf denselben hinzuweisen. Aus diesem ist ersichtlich, daß auch das Kunstästhetische, als der äußere Sachzweck des künstlerischen Schaffens, formal einen ethisch indifferenten Wert repräsentiert. Dasselbe besteht ja formal in nichts anderem als in der lichtvollen Übereinstimmung von Darstellung und ideeller Objektivität. Diese Wahrheit als solche ist aber in jedem Falle etwas ethisch Neutrales.

Steht die Ethik dem Kunstästhetischen als solchem neutral gegenüber? Auch diese Frage müssen wir verneinen. Abgesehen von seiner teleologisch-ethischen Bedeutung hat die Ethik zum mindesten Recht und Pflicht, an alle jene Kunstschöpfungen kritisierend heranzutreten, welche ethische Motive behandeln. Aller-

¹ Schmidt 149.

² S. 34.

dings hat sie selbe formal nicht auf ihren Kunstwert als solchen zu prüfen, das ist und bleibt formal Sache der Kunst; aber sie hat das Recht, in die Prüfung der Frage einzutreten, ob die ethischen Werte, wie sie vor ihrem Forum geeicht sind, auch in dem Kunstwerke gewertet seien. Diese Frage ist an und für sich einzig und allein formal ihre Aufgabe. Auch wenn der Künstler hierüber urteilt, so tut er es formal als Ethiker. Erst wenn letzterer sein Urteil abgegeben hat über die Wahrung der ethischen Werte im Kunstwerk, erst dann kann auch der Ästhetiker seiner Aufgabe gerecht werden. Sind selbe gewahrt, so wird er im wesentlichen das Kunstwerk, wie bei Wahrung der objektiven Werte durch die Kunst überhaupt, als gelungen betrachten dürfen.

Der berühmte Tierkunstmaler Koller freute sich besonders, wenn er den Beifall von Bauern für seine Bilder gefunden. Die hätten, meinte er, hierin ein Urteil. Die kunstgerechte Darstellung jeden Gegenstandes, ebenso dessen Kritik verlangt eben volle Kenntnis des betreffenden künstlerischen Motivs. Handelt es sich deshalb um ethische Gegenstände, so muß ihr ethischer Wert voll erkannt und das Kunstwerk auf dessen Bewahrung geprüft werden. Es ist aber dies vor allem Sache der betreffenden Spezialwissenschaft und ihrer Vertreter: der Ethik und Moralisten.

Aber weit entfernt, daß eine solche Regulierung und Beaufsichtigung der Kunst durch die Ethik auch in Bezug auf die Kunstwahrheit sie beeinträchtigt, werden dieselben, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, von dem Wesen der Kunst und des Kunstwerkes selbst gefordert. Ohne Wahrung der ethischen Werte ist es bei Kunstwerken mit ethischem Motiv ebenso um die wahre Kunst geschehen, wie ohne Wahrung des eigentlichen Charakters einer Landschaft oder eines sonstigen untermenschlichen Gebildes Kunstwerke auf diesen entsprechenden Gebieten unmöglich sind.

Damit ist nicht gesagt, daß die Ethik zum vornherein ein Kunstwerk zurückweisen dürfe, dessen Gegenstand ein sittlich schlechter ist. Die Ethik hat auch in diesem Fall formal nur die Aufgabe, zu untersuchen, inwieweit das ethisch Schlechte als solches als Unerlaubtes und Verwerfenswürdiges dargestellt und nicht in ethisch Gutes umgewertet ist. Also auch hier wieder kein Widerspruch zwischen Ethik und Ästhetik.

„Die Kunst der Kunst!“ Gewiß, die Kunst hat, wie die Wissenschaft in der Logik, ihre eigenen Regeln. Sie ist eine in ihrem formalen Sein klar begrenzte und abgeschlossene Welt. Sie regelt

sich selbst. Aber zu dieser ihrer konstitutiven Entwicklung bedarf sie der realen objektiven Weltwerte, und diese darf sie nicht umwerten, wenn sie nicht von ihrer Bestimmung abkommen und eine Tat begehen will, die einem Selbstmord gleicht. Die Heilighaltung der Wahrheit ist die Seele aller Kunst. Es werden deshalb bei Voraussetzung aller übrigen Bedingungen, die zur Bildung eines wahren Kunstwerkes nötig sind, nur jene Werke im eigentlichen und vollen Sinne Kunstwerke genannt werden können, in denen die ethischen Werte so gewertet sind, wie sie in der objektiven Weltordnung und im letzten Grunde im göttlichen Verstand und Wesen sich vorfinden.

Die Kunst ist ja eine Tüchtigkeit des praktischen Verstandes. Es ist aber Sache aller menschlichen Tüchtigkeiten als solcher, ein vollendetes Werk zu schaffen. Das Gut des Verstandes ist die Wahrheit, deshalb kann es sich nur dann um ein vollendetes Werk der Verstandestüchtigkeiten als solcher handeln, wenn das Werk wahr ist. Eben aus diesem Grunde werden nach Aristoteles und Thomas¹ die Meinung und die Vermutung nicht eigentliche Verstandestüchtigkeiten genannt. Mögen sie auch hie und da das Wahre treffen, sie sind noch des Irrtums fähig, und das ist gegen das Wesen einer Tüchtigkeit. Die Kunst ist aber als solche eine eigentliche Tüchtigkeit, und deshalb sind alle ihre Werke in ihrem formalen Sein vollkommen wahr. Bei Verletzung der ethischen Werte durch des Künstlers Werk haben wir einen Verstoß gegen die Wahrheit, und mögen deshalb noch so viele Vorzüge dieser oder jener Art in ihm sich finden, es ist kein eigentliches Kunstwerk mehr, es fehlt ihm die Seele, die Wahrheit. Es gilt hier die Idee des hl. Thomas². Wenn auch ein tüchtiger Künstler ein schlechtes Werk schafft, so ist das nicht ein Werk der Kunst, sondern vielmehr gegen die Kunst. Wenn einer die Wahrheit weiß und doch das Falsche sagt, so ist seine Aussage nicht gemäß, sondern vielmehr wider die Wissenschaft. Aber wie die Wissenschaft immer nur ein Gutes ist, so ist es auch die Kunst, und nur so wird sie Tüchtigkeit genannt.

Wohl von diesem Gesichtspunkt aus läßt sich am besten ein Fall besprechen, in dem der hl. Thomas³ einem Werke wesentlichen Kunstwert abspricht. Am bezeichneten Orte spricht der heilige

¹ S. theol. 1, 2, q. 57, a. 2 ad 3.

² Ebd. 1, 2, q. 57, a. 3 ad 1.

³ Ebd. 2, 2, q. 169, a. 2 ad 4.

Lehrer im Prinzip von einer zweifachen Art von Kunstwerken. Es gibt Kunstwerke, sagt er, von denen man keinen andern als moralisch schlechten Gebrauch machen kann, und solche, die an und für sich einen moralisch guten und schlechten Gebrauch zulassen. Zu dieser zweiten Klasse macht der heilige Lehrer eine zweifache Bemerkung. In der zweiten, um diese, weil hier ohne weiteres Interesse, vorweg zu nehmen, spricht er den Gedanken aus, daß es Kunstwerke geben könne, von denen gewöhnlich ein schlechter, unerlaubter Gebrauch gemacht werde, und diese soll der Staat verbieten; schon Plato habe dies beantragt. Um was es sich uns aber hier formal handelt, ist die erste Bemerkung des heiligen Lehrers zu dieser zweiten Klasse von Kunstwerken. Der Beleuchtung von Kunstwerken, die an und für sich einen guten oder bösen Gebrauch zulassen, fügt er die Bemerkung hinzu: „Und diese allein können Künste genannt werden.“ Daraus geht hervor, daß Werke der ersten Art, von denen man also nur einen schlechten Gebrauch machen kann, in thomistischer Auffassung keine Kunstwerke sind. Der Grund ist einleuchtend. Denn wenn sie gar keinen guten Gebrauch zulassen, also nicht ohne Sünde gebraucht werden können, so ist es klar, daß das Werk innerlich sittlich krank, unwahr, also kein Kunstwerk mehr ist.

Thomas führt hier ein Beispiel an, nämlich die Herstellung von Götzenbildern, also Werke, in denen endliche Wesen als Götter, als Unendliche dargestellt werden. Darin liegt aber eine Unwahrheit, eine Lüge; ein solches Werk kann also objektiv genommen kein wahres Kunstwerk sein. Gut wird das Lügenhafte, das in einem solchen Bilde liegt, im Buche der Weisheit beleuchtet: „In dem Wunsche, demjenigen, welcher ihn angestellt hatte, sich gefällig zu machen, bot er seine Geschicklichkeit auf, um die Ähnlichkeit zu etwas Vorzüglicherem zu gestalten. Die Menge aber der Menschen, hingerissen durch die Anmut des Werkes, betrachtete nun denjenigen, welcher vor dieser Zeit als Mensch geehrt worden war, als etwas Göttliches. Und so kam in das Menschenleben die Täuschung, insofern entweder dem unwillkürlichen Eindrücke oder Königen nachgebend die Leute den unmittelbaren Namen Steinen und Hölzern beilegte.“¹ Die Götzenbilder beruhen also auf einer Umwertung der wahren Werte, mögen sie deshalb noch so viele ästhetische Vorzüge aufweisen, Kunstwerke im vollendeten, objektiven Sinne des Wortes sind sie nicht. Sie sind es höchstens im subjektiven

¹ Weish 14, 19—21. Vgl. S. Bonav. VI 200, v. 19; 205, v. 4.

Sinne wegen ihrer Übereinstimmung mit der künstlerischen Konzeption; da dieser aber die innere Wahrheit fehlt, so gebricht dem Kunstwerk die Seele.

Anders ist es mit Werken, welche nur eine Kraft der Natur darstellen wollen, und in denen diese personifiziert gedacht wird, wie z. B. die vier Jahreszeiten, Tag und Nacht, Fruchtbarkeit der Erde, Menschengestalt und Kraft usw. Die Kunstgeschichte bietet eine Unmasse von solchen Darstellungen. Gewiß können alle diese Werke Wahrheit besitzen und Kunstwerke im vollen Sinne des Wortes sein. Das Bedenkliche, um nicht zu sagen Verwerfliche, ist dabei nur das, daß solchen Darstellungen die Namen von heidnischen Göttern, wie z. B. Ceres, Merkur etc., gegeben werden. Damit wird eben direkt, wenigstens dem Worte nach, die Naturkraft nicht bloß personifiziert, sondern apotheosiert. Und darin liegt eine Unwahrheit und deshalb ein Verstoß gegen die wahre Kunst.

„Ein griechischer Gott in Marmor (z. B. der ‚olympische Zeus‘ oder die ‚jungfräuliche Athene‘) war also nach dieser strengsten Regel kein Kunstwerk im vollen Sinne des Wortes, weil seiner Natur nach dem eiteln Götterwahn entsprungen und wiederum geweiht. Nur insofern der Grieche den Irrtum für Wahrheit hielt und insofern wir nur auf die Form und den rein menschlichen Ausdruck achten, konnte und kann ein Werk dieser Art als vollkommenes Kunstwerk gelten.“¹ Dieser letztere Gedanke Gietmanns ist um so mehr berechtigt, als man ja auch nach dem hl. Thomas das Kunstwerk in erster Linie aus der Idee des Künstlers und demnach auch aus seiner Weltanschauung erklären muß². Und so mögen von diesem subjektiven, aber auch nur von diesem Standpunkt aus, nicht vom objektiven, solche Gestaltungen als wahre Kunstwerke beurteilt werden.

Aus diesen Darbietungen leuchtet auch ein, von welchem großem Umfange das Rechtsgebiet der Ethik auf kunstästhetischem Gebiet ist, letzteres bloß vom formalen Standpunkt aus, um den es sich hier allein handelt, ins Auge gefaßt. Der Mensch tritt eben vernünftigerweise tatsächlich nicht anders denn als ethisch verantwortliches Wesen auf, und so werden wir der Ethik das Recht auf die Kritik zum wenigsten jedem Kunstwerk mit menschlichen Gebilden gegenüber einräumen müssen. Ebenso wie die Moral, das ist das moralische Verhalten dieser oder jener Art, die stete Begleiterin

¹ Gietmann, Allgemeine Ästhetik 36.

² S. Thom., S. theol. 1, q. 16, a. 1.

der Menschen ist, ebenso ist die Ethik auch auf kunstästhetischem Gebiete, insoweit es sich um die Darstellung moralisch verantwortlicher Wesen handelt, die stete Begleiterin der Kunst und ihrer Werke. Man müßte erst das Motiv „Mensch“ aus dem Gebiete der Kunstgegenstände verweisen, wenn man der Ethik, bloß vom formalen Sein des Kunstästhetischen aus betrachtet, das Betreten der Künstlerateliers und Museen verweigern wollte.

Darf das sittlich Böse Gegenstand der künstlerischen Darstellung werden? Wir haben diese Frage von einem doppelten Standpunkte aus zu würdigen, einem objektiven, d. h. bloß in Rücksicht auf das innerste Wesen der Kunst als solcher, und einem subjektiven, d. h. in Bezug auf den Kunstgenuß. Was die erste Erwägung betrifft, so wurde früher dargetan, daß bloß vom Standpunkte des Kunstbegriffes aus alle Strebewerte Motiv der künstlerischen Darstellung werden können. Es ist deshalb nur eine Anwendung dieser Regel, wenn wir dieselbe Thesis von dem gleichen Gesichtspunkt aus auch bezüglich der ethischen Strebewerte aufstellen. Der Grund, auf den sich diese Anschauung stützt, ist derselbe, auf den wir die frühere Thesis aufgebaut; er liegt in dem formalen Wesen der Kunst. Denn besteht dieselbe wesentlich in der Art und Weise, wie etwas aufgefaßt und dargestellt wird, so ist an und für sich von diesem objektiven und abstrakten Standpunkte aus auch die sittliche Gutheit oder Schlechtigkeit des Motivs irrelevant.

Nur eine berechtigte Negation des Vordersatzes und damit unserer ganzen Kunstauffassung könnte den Nachsatz stürzen. Aber wir brauchen nicht dafür zu fürchten; er ist ein Eigentum der *aesthetica perennis*. Wir machen auch hier wieder auf das Gebot der Ethik bezüglich des eigentlichen Seins der Kunst aufmerksam: „Du sollst kein falsches Zeugnis geben.“ Es dürfen vor allem hier auf diesem nebst dem religiösen wichtigsten Gebiet die Werte nicht umgewertet werden.

Trefflich bemerkt hierüber Wirth¹: „Sofern nämlich die Kunst auch das Böse und Häßliche darstellen darf, muß sie, weil sie in dem Elemente der Einheit des Wesens und der Form sich bewegt, dies so tun, daß sie das Böse rücksichtslos in seiner strengen Folgerichtigkeit entwickelt; sie ist darin charakteristisch, indem sie

¹ Über das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit, in Zeitschr. für Philosophie XXXV 206.

keinen Zug in ihre Charaktere aufnimmt, der nicht in ihrem besondern Typus liegen würde. Aber je mehr die Kunst einen bösen Charakter in seiner ganzen Bestimmtheit darstellt und psychologisch richtig entwickelt, desto mehr wird auch das negative, zuletzt das das eigene Sein zerstörende Wesen des Bösen zum Vorschein kommen und damit die negative moralische Wirkung, die Abschreckung, von selbst eintreten.“ Allerdings ist es hierbei nicht notwendig, daß die Kunst bei jedem bösen Akt ihn sofort wieder durch einen Aushängeschild als solchen charakterisiere. Es muß aus dem Ganzen der Geist der Wahrheit sprechen, und so ist in ihm die einzelne böse Tat hinlänglich verurteilt.

Ebensowenig wie das sittlich Böse als Gutes dargestellt werden darf, ebenso darf das sittlich Gute nicht umgewertet werden. Denn Wahrheit und immer wieder Wahrheit ist das Wesen der Kunst. Sie wird sich nicht untreu in der Darstellung der Teufel und auch nicht der Engel, sondern nur in der Darstellung der Teufel als Licht- und der guten Engel als gefallener Geister; dasselbe Prinzip waltet auf der die beiden Pole und Extreme verbindenden Linie, allüberall muß die Kunst der Wahrheit Zeugnis geben.

Weitere, mehr indirekte Gründe für die Erlaubtheit, auch sittlich schlechte Stoffe künstlerisch darzustellen, bietet Volkelt¹. So meint er z. B. richtig, falls nur das Gute und nur das ethisch Gute dargestellt werden dürfe, so würde eine ganze große Reihe interessanter, für die künstlerische Darstellung sehr geeigneter Objekte aus dem Bereiche der Kunst in Rücksicht auf Vergangenheit und Zukunft verschwinden. Übrigens haben wir bereits gesehen, daß schon Aristoteles² der Ansicht gewesen, auch sittlich schlechte Gegenstände dürfen dargestellt werden.

Hier ein Einwand aus Aristoteles. Der verstandestiefe Ästhetiker verlange auch für die Tragödie im Gegensatz zur Komödie sittlich tüchtige Charaktere. Allerdings, aber dies gilt fürs erste nur für die Hauptperson; sodann geht dies nicht aus seinem Kunstbegriff als solchem hervor, sondern aus seiner Spezialansicht von der Tragödie. Denn weil nach Aristoteles ihr Zweck die Erregung von Furcht und Mitleid ist, so müssen es Charaktere sein, welche einerseits nicht durch Tugend und Gerechtigkeit alles überragen, andererseits doch auch wieder nicht durch Schuld ihrer Schlechtigkeit und Bosheit den Umschlag vom Glück ins Unglück erleiden, sondern

¹ I 468.

² Poet. 15, 1454 b, 11.

durch irgend einen Fehltritt, und zwar einen aus der Zahl derjenigen, wie z. B. ein Ödipus, ein Thyestes und überhaupt die hervorragenden Männer solcher Geschlechter sie begangen haben¹.

Es ist deshalb nicht die Natur der Kunst, welche nach Aristoteles solche sittliche tüchtige Charaktere an und für sich verlangt, sonst könnte die Komödie nie ein Zweig der Kunst sein, und doch zählt sie Aristoteles² ausdrücklich zur Dichtkunst, sondern vielmehr die Eigenart der Tragödie. Sodann sind übrigens selbst diese sittlich tüchtigen Charaktere nach aristotelischer Auffassung keineswegs als Heilige ohne Fehl und Makel zu denken. Sie dürfen schwere Mißgriffe begehen, wie Orestes, Ödipus, Antigone, Kreon, wenn nur, wie Aristoteles³ meint, die Absicht eine gute ist.

Man beruft sich für die gegenteilige Ansicht auf die ästhetische Forderung von dem Idealisieren des Charakters⁴. Doch wie uns scheint, entschieden mit Unrecht. Gewiß will Aristoteles, daß der Epiker die Charaktere schildere, „wie sie sein müssen“. Aber er will dieses idealisieren ganz im Sinne der sophokleischen Muse. „Dahin zielt auch der Ausspruch des Sophokles: ‚Er schildere Menschen, wie sie sein müssen, Euripides dagegen, wie sie in Wirklichkeit sind.‘“⁵ Aber man kennt auch hierin die Ansicht und Praxis von Sophokles: „Sophokles' Charakteristik seiner Kunstweise geht nicht auf die Darstellung von sog. Idealcharakteren, von Menschen, wie sie sein sollen, aber nicht sind; sondern der große Dichter vindiziert seiner Poesie die nachahmende Darstellung des ‚Allgemeinen und Wesentlichen‘.“⁶ „Nicht sittlich bessere, idealere Menschen hat Sophokles nach diesem seinem Ausspruche schildern wollen und geschildert, sondern ‚künstlerisch wahre‘, d. h. solche, wie sie nach den Gesetzen der Kunst sein müssen.“⁷ Es ist ein Idealisieren aus dem Wesen der Kunst heraus, nicht aus dem Wesen der Ethik.

Wenn Aristoteles⁸ ferner direkt verlangt, daß der Dichter nach dem Beispiel des Malers verfare, der, wenn er eine individuelle Gestalt wiedergebe, eben doch idealisiere, so gibt er damit zu, daß solche Charaktere dargestellt werden dürfen, doch müßten es nach seiner Spezialauffassung von der Tragödie als Mittel zur Erweckung

¹ Ebd. 13, 1453 a, 7.

² Ebd. 2, 1448 a, 16.

³ Ebd. 15, 1454 a, 4.

⁴ Ebd. 15, 1454 b, 11.

⁵ Ebd. 25, 1460 b, 33.

⁶ Stahr, Aristoteles' Poetik 186, n. 7.

⁷ Ebd. 187.

⁸ Poet. 15, 1454 b, 11.

von Furcht und Mitleid im wesentlichen moralisch tüchtige Charaktere sein. „So muß auch der Dichter, wenn er Zornmütige oder Leichtsinrige oder Leute mit dem Gepräge anderer derartiger Charaktereigentümlichkeiten darstellen will, sie dabei doch als tüchtige Menschen zeichnen, wie Agathon und Homer den Achilles, dies Ideal von Ungestüm.“ Idealisieren heißt also nach Aristoteles nichts anderes als einen Charakter folgerichtig entwickeln und darstellen.

Wie übrigens Aristoteles das Idealisieren oder Schönermachen des Malers verstand, ist mit seiner Kunstanschauung als gewissermaßen kondensierte Natur und Geschichte selbstverständlich. Es besteht nicht darin, daß aus schlechten Menschen als Kunstmotiven durch die Kunst gute gemacht werden, sondern darin, daß aus dem Individuum ein Typus geschaffen werde. Es klingt ganz aristotelisch und lenbachisch, wenn Lessing schreibt: „Auch das Porträt läßt ein Ideal zu, doch muß die Ähnlichkeit darüber herrschen. Es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.“¹ In diesem Sinne ist der homerische Achilles, wie Aristoteles mit Recht sagt, ein Ideal von einem Ungestüm.

Endlich sagt Aristoteles² bezüglich der epischen Dichtungsart, es sei verwerflich vor dem Richterstuhl der Vernunft und der Moral, wenn der Dichter ohne zwingende Notwendigkeit das Undenkbare oder sittliche Schlechtigkeit zur Anwendung bringe. Aber eben damit gibt auch Aristoteles³ zu, daß in gewissen Fällen das sittlich Schlechte dargestellt werden könne. Unter jener Notwendigkeit versteht er aber, wie aus einer vorhergehenden Parallelstelle evident ist, die innere Notwendigkeit der Dichtung, also ist nicht das sittlich Schlechte an und für sich ausgeschlossen, sondern nur insofern, als nicht der innere Zusammenhang der Dichtung es erheischt.

Aristoteles gibt an beiden zitierten Orten ein Beispiel von dieser ungehörig angebrachten sittlich schlechten Handlung, nämlich aus dem Menelaos des Euripides. Es war nur Tendenz des Euripides und nicht von der inneren Veranlagung der Dichtung erfordert, daß dem Menelaos so schlechte Motive unterschoben werden. Also ein Fehler gegen das Wesen der Kunst. Und in diesen Verhältnissen wird jeder Kunstkenner das sittlich Schlechte aus der Dichtung verbannen, namentlich den von Aristoteles berührten Fall,

¹ VI 382. Vgl. Stahr, Aristoteles' Poetik 132, n. 17.

² Ebd. 25, 1461 b, 19.

³ Ebd. 15, 1454 a, 28.

wonach durch die Fälschung, wie er hervorhebt, moralisch übel auf die Zuhörer gewirkt wurde¹.

Vom hl. Thomas haben wir schon gehört, daß auch bei häßlichem, also auch ethisch häßlichem Motiv eigentliche Kunstwerke geschaffen werden können. Und ganz ungeachtet des Motivs, sagt Bonaventura, kann im Kunstwerk eine zweifache Schönheit sein: die der technischen Ausführung und der inneren Wahrheit. Diese doppelte Wahrheit ist aber auch nach Bonaventura die ganze Kunst. Konsequenter seiner Kunstauffassung lehrt er deshalb, daß selbst Satan bild- d. h. kunstschön werden könne.

Weil sodann das künstlerische Schaffen auch bei ethisch-schlechten Motiven einen gewissen Impuls vom Objekt erhalten muß und andererseits auch das Kunstschöne, wie nach Aristoteles das Schöne überhaupt, einer gewissen Größe benötigt, so ist es begreiflich, daß der Dichter, wenn er das sittlich Schlechte in seiner Verkommenheit darstellen will, gern zu solchen Manifestationen des Verkehrten greift, welche eine größere Energie offenbaren. Von diesem Standpunkt aus hat es einen Sinn und einen berechtigten, wenn Schiller² sagt: „Ein Mensch, der stiehlt, würde demnach für jede poetische Darstellung von ernsthaftem Inhalt ein höchst verwerfliches Objekt sein. Wird aber dieser Mensch zugleich Mörder, so ist er zwar moralisch noch viel verwerflicher; aber ästhetisch wird er dadurch wieder um einen Grad brauchbarer.“ Den außerkunstästhetischen Sinn solcher Anschauungen haben wir früher beleuchtet. Vom Kunststandpunkt aus kann auch das Häßliche schön d. h. richtig dargestellt und deshalb kunstschön wie auch das sittlich Gute kunsthäßlich werden. In diesem Sinne mag das oben zitierte Wort Jörgensens nicht bloß historisch, sondern auch sachlich berechtigt sein: „Dichter sind Näscher an allem, an Gott wie am Teufel.“

Sollte aber, so müssen wir zweitens hier vom subjektiven Standpunkt aus sagen, wegen der unangenehmen, sittlich schlechten Stoffe der eigentliche Kunstgenuß an dem Werke vereitelt werden, so müssen wir auch solche Stoffe im Interesse der Kunst selbst aus ihrem Motivkreis ausschließen. Deshalb mag manches, was auf Grund des ersten Prinzips zur künstlerischen Behandlung herangezogen werden könnte, von diesem zweiten subjektiven und praktischen Standpunkt aus als verwerflich erscheinen. Wir erinnern da wieder

¹ Ebd. 129, n. 9.

² XII 375.

an Bonaventuras Wort von der Darstellung Satans: ein schönes und doch häßliches Bild! Weiteren Einschränkungen des ersten Prinzips aus äußeren Gründen werden wir später begegnen.

V. Ästhetischer Genuß und Sittlichkeit.

1. Moralgesetz und ästhetischer Genuß.

Das Wort „ästhetischer Genuß“ kann in einem engeren und weiteren Sinne genommen werden. Im ersteren Falle versteht man darunter die Ruhe und Freude, die sich auf die Wahrnehmung eines der Kraft entsprechenden Objektes einstellt. Im zweiten Falle umfaßt der ästhetische Genuß sowohl das ästhetische Schauen als Genießen, beide im engeren Sinne genommen, ist also identisch mit dem weniger populären Wort: ästhetisches Verhalten. Und in diesem letzteren Sinne fassen wir es in der Überschrift dieses Abschnittes mit seinen drei Teilen.

Es ist nicht richtig, wenn manch einer meint, mit dem Betreten eines Kunstmuseums höre seine moralische Verantwortlichkeit für alle Eindrücke und Folgen auf, welche aus der Betrachtung der Kunstwerke sich geltend machen können. Auch im ästhetischen Beschauen und Genießen ist der Mensch von dem Sittengesetz abhängig. Das leuchtet unmittelbar aus der früher festgestellten Allgemeinheit des Sittengesetzes ein. Fügen wir dem noch einige Spezialgründe bei; sie sind gegeben mit dem Verhältnis der ästhetischen Funktionen zum Sittengesetz.

Das ästhetische Verhalten besagt in erster Linie ästhetisches Schauen und Einfühlen. Aber mag man letzteres als eigentlichen Akt des Gemütes auffassen oder, wie wir es getan, mehr als intimes Empfinden einer unmittelbaren Wahrnehmung, die entsprechenden Kräfte sind der Herrschaft des Willens unterworfen wie jede andere in der freien Gewalt des Menschen stehende Beschäftigung. Der Wille aber ist in allem, in sich und den ihm untergeordneten Kräften, von Gott ontologisch abhängig, deshalb auch in allem an dessen heiligen Willen, die ethischen Normen gewiesen. Diese Abhängigkeit ist um so größer, je wertvoller die Kraft ist, um die es sich handelt. Konsequent ist der Mensch in der Betätigung seiner formal ästhetischen und als in ontologischer Ordnung so hoch gestellten Kräfte in besonderer Weise an die ethischen Normen gebunden.

Dasselbe ist aus den eben gekennzeichneten Gründen auch klar für den eigentlichen ästhetischen Genuß. Doch zum selben Resultat führen u. a. auch folgende Erwägungen. Der Genuß ist die Ruhe des Strebevermögens im erkannten Besitz des ersehnten Gutes. Nun ist es aber naturnotwendig Sache der Ethik, zu bestimmen, in welchem Gute wir ruhen, bezüglich wessen wir uns dem Genuß hingeben dürfen. Ist es doch ihr eigenstes Recht und auch ihre schwerste Pflicht, uns das letzte Gut zu zeigen, nach dem wir streben müssen; konsequent hat sie auch die Güter zu bezeichnen, denen wir uns als Mittel zum Zweck hingeben dürfen. Richtig bemerkt deshalb H. Baumgart¹: „Eine durchgreifende Unterscheidung der falschen und der richtigen Freude ist naturgemäß Sache der Ethik, da es sich in dieser ganzen Wissenschaft um die Frage handelt, wie der Mensch sich zu den Lust- und Schmerzgefühlen zu verhalten habe.“

Der hl. Thomas spricht die Idee aus, es schließe der Genuß eine Tätigkeit in sich, d. h. einen Akt des befriedigten Strebens. Wir haben aber schon früher von demselben heiligen Lehrer gehört, daß es beim Menschen im einzelnen Fall keine indifferenten Akte geben könne. Notwendig ist also auch der Kunstgenuß an das Ethische gewiesen. Ferner sagt Aristoteles²: „Die Lust gibt der Tüchtigkeit die beschließende Vollendung, also auch dem Leben selbst.“ Wenn aber das Leben dem Sittengesetz unterworfen ist, so wenigstens a pari seine Vollendung und das Vollendung gebende Element. Konsequent schließt daher der Stagirit³: „Da nun die Tätigkeiten durch moralische Güte und Schlechtigkeit voneinander unterschieden sind und so die eine wünschenswert, die andere verwerflich ist . . . , so findet dasselbe Verhältnis auch bei den Vergnügungen statt, weil eben zu jeder einzelnen Tätigkeit auch ein ihr eigentümliches Vergnügen gehört, d. h. also: Die Lust, welche der tugendhaften Tätigkeit eigentümlich zugehört, ist selbst eine gute und löbliche, jene dagegen, welche zu einer schlechten eignet, ist eine lasterhafte und schlechte.“

Ferner sagt die Vernunft, daß der Genuß der Tätigkeit wegen ist und nicht umgekehrt. Zweck des Genusses ist es, uns die betreffende Tätigkeit immer mehr lieb gewinnen zu lassen, sie intensiver und ausdauernder zu gestalten⁴. Der Genuß hat also seinen letzten Grund in der Tätigkeit; ist die Ethik direktiv für letztere, was

¹ S. 64. ² Ethic. Nik. 10, 4, 1175 a, 15.

³ Ebd. 10, 5, 1175 b, 24. ⁴ Ebd. 10, 5, 1175 a, 20.

nicht in Abrede gestellt werden kann, so ist sie es notwendig auch für den Genuß.

Nach alledem wäre es töricht, an eine gewisse Freiheit im Genuß und im Vergnügen appellieren zu wollen. Ein freies Vergnügen gibt es nur in dem Sinne, als die Ethik ein Vergnügen als erlaubt bezeichnet, aber nicht in dem Sinne, als ob es ein von der Ethik absolut unabhängiges und von ihr nicht zu regelndes Vergnügen gäbe. Ebensowenig der Mensch im Besitz und der Entfaltung seiner Kräfte als Genießender ontologisch unabhängig von Gott ist, ebensowenig ist er es in ethischer Beziehung.

Nach der Festlegung dieser Abhängigkeit des ästhetischen Verhaltens vom Sittengesetz können wir näher an die Bestimmung seiner ethischen Werte herantreten. Was fürs erste das ästhetische Schauen im engeren Sinne des Wortes betrifft, so ist es ein ethisch indifferenter Akt. Ist es doch u. a. nicht eine Tätigkeit der formal ethischen Kraft, des Willens, sondern der Erkenntnis, besitzt also aus sich wohl eine physische, aber nicht eine moralische Güte. Diese letztere fließt ihm erst aus den Umständen der Handlung oder dem Zwecke zu.

Prüfen wir das zweite Moment des ästhetischen Verhaltens auf diese ethischen Werte, das ästhetische Einfühlen. Mit der Ästhetik unterscheidet hier die Ethik zwischen der sog. einfachen und der betonten Einfühlung. Die erstere besteht darin, daß in und durch die ästhetische Beschauung nur die sog. gegenständlichen Gefühle sich im Beschauer geltend machen, ohne daß diese zu eigenen, moralisch verantwortlichen Gefühlen des Beschauers werden. Es vollzieht sich in ihnen gewissermaßen ein Aufgehen und Auflösen des Gegenstandes in das Gefühl des Beschauers ohne Billigung dieser Werte von seiner Seite. Bei der sog. betonten Einfühlung hingegen wird dieses im Gemüt lebendig gewordene Objekt als solches in seinen Gefühlsmomenten gebilligt, und so macht der Beschauer frei diese Gefühle zu seinen persönlichen¹.

Welches ist nun das Verhältnis der Ethik dieser doppelten Gefühlserregung gegenüber? Handelt es sich fürs erste um ethisch neutrale Gefühle und Stimmungen, so ist die Ethik weder gegen die einfache noch die subjektive betonte Einfühlung. Stehen sodann ethisch gute Objekte mit der in ihnen schlummernden Kraft, eben-

¹ Volkelt I 219.

solche ethisch gute Gefühle auszulösen, in Frage, so kann die Ethik die einfache wie die betonte Einfühlung in ein solches Objekt nur billigen. Wie für das Ästhetische ist eine solche Einfühlung auch für sie von realem Nutzen. Denn bei der engen Verbindung des Gefühls- und des ethischen Lebens im Menschen hat die Ethik in den positiven Gefühlen für das Wahre und Gute eine mächtige Stütze für das formal ethische selbst gefunden.

Anders verhält es sich bei der Einfühlung in Werke mit Motiven, die, in sich betrachtet, ethisch verwerflich sind. Es versteht sich von selbst, daß eine sog. betonte Einfühlung in solche Motive ethisch unerlaubt ist. Wäre doch ein derartiges Auskosten des Objektes eine eigentliche Billigung des ethisch verwerflichen Inhaltes desselben, eine bewußte Freude am Bösen und deshalb ein in sich sündhafter Akt.

Fassen wir sodann die einfache, subjektiv unbetonte Einfühlung solchen Objektiven gegenüber ins Auge, so betrachtet sie die Ethik begreiflicherweise noch nicht direkt und formal als Sünde; es wird ja noch nicht das Böse zum Objekt seiner persönlichsten, eigensten Gefühle gemacht. Aber es ist auch klar, daß die Ethik eine sehr reservierte und unter Umständen ablehnende Stellung einer solchen Einfühlung gegenüber einnimmt. Ist sie auch in sich noch keine Sünde, so birgt sie doch je nach der Verfänglichkeit des Stoffes eine größere oder geringere Gefahr für das moralische Leben des Beschauers in sich. Die Kraft dieser Versuchung wird noch dadurch erhöht, daß das versuchende Objekt mit all seinen verführerischen Reizen durch die ästhetische Einfühlung gewissermaßen in der Herzmitte des Beschauenden selbst ist und auf alle Nerven eine unheimlich wirkende Gewalt ausströmen läßt.

Die Gefahr der Zustimmung kann nun eine allgemein menschliche oder bloß persönliche sein. Je nachdem wehrt die Ethik allen oder nur dem betreffenden Individuum die ästhetische Beschäftigung mit dem fraglichen Objekt ab. Zum allerwenigsten müßte zum ethisch erlaubten ästhetischen Verhalten einem solch gefährlichen Objekt gegenüber die nähere Gefahr durch Anwendung der verschiedenen moralischen Präservativmittel in eine entferntere umgewandelt worden sein. Die Ethik wird vor solch gefährlichen Gegenständen um so mehr warnen, je verführerischer die Form ist, unter welcher sich das ethisch schlechte Motiv darbietet. Auf Kunstwerke mit sexuellem Gehalt oder solcher Behandlungsweise kommen wir später zu sprechen.

Drittens prüfen wir noch speziell den ästhetischen Genuß auf seine ethischen Werte. Derselbe ist an und für sich eine ethisch indifferente Handlung. Wie früher dargetan, ist die Lust nichts anderes als die Ruhe, die sich in unserem Strebevermögen einstellt auf den erkannten Besitz eines entsprechenden Objektes. Sie ist keineswegs eine Untätigkeit, sondern das lebensvolle Umfassen des betreffenden Gegenstandes. In dem ästhetischen Verhalten haben wir eine allseitig entsprechende Tätigkeit der erkennenden Kräfte; die Kräfte und ihre Tätigkeit sind physisch gut und ethisch indifferent, infolgedessen ist es auch der Genuß, der sich auf diese Betätigung der Kraft hin einstellt.

Aber auch dann, wenn man in der Betätigung des Strebevermögens, dem sog. ästhetischen Einfühlen im engeren Sinne des Wortes, eben formal bezogen auf die Strebekraft, das eigentliche Wesen des ästhetischen Verhaltens erblickt, auch so bleibt der ästhetische Genuß ein ethisch indifferenter Akt. Zudem ist, wie vorher gesehen, das ästhetische Einfühlen an und für sich auch ethisch indifferent, konsequent ist es auch der Genuß, der sich auf die Handlung einstellt. Was also Göpfert¹ von der Lust an physischen Tätigkeiten als solchen im allgemeinen sagt, findet auch in seiner Art auf den ästhetischen Genuß seine Anwendung: „Diese Lust ist physisch gut, sittlich indifferent, kann aber sittlich gut werden als Mittel zum Ziele; sie ist unerlaubt, wenn sie dem letzten Ziele entgegengesetzt (schwere Sünde) oder nicht untergeordnet ist (läßliche Sünde).“

Es gelten deshalb bezüglich des ästhetischen Genusses die allgemeinen ethischen Vorschriften, wie sie die Moral aufstellt bezüglich des Genusses überhaupt. Erstens ist es nicht erlaubt, ausschließlich um der ästhetischen Lust willen, also mit positivem Ausschluß eines höheren Zweckes sich ästhetisch zu beschäftigen. Der Nachdruck liegt hier auf dem zweiten Inzismus: „mit positivem Ausschluß“. Das ganze Leben des Menschen muß eben im Dienste seines letzten Zieles stehen, und so darf er bei keiner seiner Handlungen sein letztes Ziel direkt verneinen.

Zweitens ist es erlaubt, um des ästhetischen Genusses wegen zu handeln, ohne daß dabei ausdrücklich direkt der letzte Lebenszweck beabsichtigt wird. Denn fürs erste wird nach dieser Voraussetzung ein höherer Zweck nicht positiv ausgeschlossen, und zweitens

¹ I 262.

ist er eingeschlossenerweise doch beabsichtigt, indem ja auch die Lust, die, wie vorausgesetzt, nicht gegen ein Gebot verstößt, doch sachlich dem letzten Zweck untergeordnet ist. Göpfert¹ sagt hierüber: „Derjenige also, welcher nur an die Lust denkt, handelt nicht bloß um der Lust willen, wenn er die innere Güte des Werkes nicht ausschließt; indem er die Lust will, will er auch das Werk und damit auch den Zweck des Werkes, zu dessen Erreichung die Natur die Lust mit dem Werke verbunden hat. Es fehlt zwar die aktive, positive, ausdrückliche Beziehung auf das Ziel, diese aber ist zur sittlichen Güte des Werkes gar nicht notwendig; es genügt die Beziehbarkeit (referibilitas) auf ein sittliches Ziel und die Erkenntnis, daß das Werk nicht ungeregelt ist, ohne daß man über einen weiteren Zweck oder auch über den inneren Zweck der Handlung nachzudenken braucht.“

2. Tugend und ästhetischer Genuß.

Die erste Frage betrifft hier wieder die Identität bzw. Verschiedenheit des ethischen und ästhetischen Verhaltens. Es hat nicht an Ästhetikern gefehlt, welche, wie einerseits das Schöne mit dem ethisch Guten, so auch anderseits das ästhetische Verhalten als formal identisch mit dem moralischen Benehmen auffaßten. So haben wir früher von Berdyczewski² gehört, daß nach seiner Anschauung der Geschmack fürs Handeln derselbe ist wie fürs ästhetische Empfinden.

Mußten wir die erstere formale Identität zurückweisen, so nicht weniger diese zweite. Das ästhetische Verhalten ist in seinem wesentlichsten Teil ein Akt der schauenden, wahrnehmenden Kräfte; des Gefühls im eigentlichen Sinne des Wortes, wie gehört, nur insoweit, als das erkennende und wahrnehmende Leben seine Wellenschläge naturnotwendig auch in das Leben des Gemütes und Gefühls hineinwirft. Das ethische Leben hingegen ist in seiner formalen Bestimmung Leben des Willens. Nun aber besagt das Schauen, als ein Akt der Erkenntnis überhaupt, die Aufnahme des Objektes in seinen Erkenntnischoß; das Streben aber kommt einem Hinbewegen der Kraft zum Gegenstande gleich oder, in seinen negativen Akten, einem Fliehen vor demselben. Infolgedessen sind Erkennen, demnach auch ästhetisches Schauen, das formalste Element im ästhetischen

¹ I 263. Noldin I 79 f.

² S. 24. Vgl. Thom. de Vio, In S. theol. 1, 2, q. 57, a. 5; Op. II 169.

Verhalten, und Streben begrifflich ganz und gar voneinander verschieden. Ferner ist, was aus dem eben Gesagten erhellt, das ästhetische Verhalten als solches, namentlich in seinem formalsten Teil, dem ästhetischen Schauen, mehr ein passives, empfangendes Leben als ein tätiges. Das ethische Leben hingegen ist in seiner formalen Bestimmung nicht ein Empfangen, sondern ein Setzen. Jede ethisch gute oder schlechte Handlung setzt als ihr formalstes Moment einen positiven Willensakt voraus, aus dem sie wie die Wirkung aus der Ursache hervorgeht.

Allerdings wird auch das ethische Verhalten geleitet durch den Verstand und stützt sich auf einen Blick in das Reich der sittlichen Ordnung, also in eine Welt geistiger Schönheit. Aber fürs erste muß hier zum sittlichen Handeln nicht das Schöne der sittlichen Ordnung als solches notwendig ins Auge gefaßt werden, und zweitens hat dieser Blick fürs ethische Handeln als solches höchstens vorbereitenden, nicht formalen Charakter; auch ohne denselben kann die Handlung eine sittlich gute sein. Daß das ästhetische Verhalten auch ethischen Charakter gewinnen kann und soll, indem es der Mensch als solcher so oder anders in die Zielreihe seiner ewigen Bestimmung stellt, versteht sich von selbst. Aber auch dann noch bleibt der ästhetische Akt, ob zwar aufs innigste vereint mit dem ethischen, doch formal von ihm verschieden.

Befragen wir hier wieder den Aquinaten; es ist immer sehr beruhigend, seine Ideen im Einklang mit so großen, klaren Denkern zu finden. Der heilige Lehrer stellt sich die Frage, ob die Tugend, also folgerichtig das ethische Leben überhaupt, wesentlich und formal zum beschaulichen Leben gehöre. Zur Beantwortung der Frage läßt er eine klare Unterscheidung eintreten. Es kann, sagt er¹, etwas u. a. auf zweierlei Art zu einer Sache gehören, wesentlich und nur vorbereitend. Nun aber ist der Zweck des beschaulichen Lebens nur die Betrachtung der Wahrheit, der Zweck der Tugenden aber ist ein praktischer. Infolgedessen hat das ethische Leben für das beschauliche wohl vorbereitenden, aber nicht wesentlichen Charakter. Der Schluß auf unsere Frage ist leicht. Was ist das ästhetische Verhalten anders als ein Teil des beschaulichen Lebens, an dessen Ziel wir, wie Thomas sagt, mit der Wahrheit Gottes von selbst seine Schönheit schauen. Deshalb sind auch, wie ersichtlich, nach Thomas das ethische und ästhetische Verhalten formal verschieden.

¹ S. theol. 2, 2. q. 180, a. 2.

Berdyczewski macht sich zu seiner Theorie von der Identität beider Verhalten aus Kuno Fischer den Einwand: „Die Heiligkeit der Ethik wird abgeschwächt, wenn man sie mit der Ästhetik auf eine Linie stellt“, und glaubt ihn durch folgende Gedanken zu lösen: „Als ob die Kunst nicht heilig genug wäre, als ob nicht hier wie dort der Mensch sich zu einer Höhe erhebe, wo jeder Egoismus und jedes Selbstinteresse verschwindet, wo der Mensch alle seine Zwecke und Ziele beiseite schiebt, um bloß Zuschauer zu werden, ein Zuschauer, ohne Rücksicht auf Genuß, in voller Freiheit und Unabhängigkeit von dem, was ihm die Natur auch leidend verschaffen könnte, der seiner Person einen absoluten Wert gibt.“¹

Wir kennen wohl das dreifache Losgebundensein im ästhetischen Verhalten als solchem: die sog. Stoff-, Willen- und Erkenntnis- oder Begrifflosigkeit, aber was für ein gewaltiger Unterschied ist doch zwischen der ethischen und ästhetischen Willenlosigkeit! Während bei der ethischen der eigene Wille sich ganz an das Sittengesetz anschließt und so aufgeht im göttlichen Willen, besteht eben die Willenlosigkeit im ästhetischen Verhalten nur darin, daß man sich für den Augenblick ganz und gar, ausschließlich und allein der beschauenden Tätigkeit hingibt und kein anderes Interesse dem Objekt abgewinnt als dasjenige, welches mit seiner subjektiven Zweckmäßigkeit für die Erkenntniskraft und dem ihm entsprechenden Gefühle geboten ist.

Man kann bei all dieser ästhetischen Willenlosigkeit alle seine ethischen Pflichten vergessen und sie vielleicht gerade im Augenblick des ästhetischen Beschauens vernachlässigen, was noch gerne beim Interesse am Schauen überhaupt bei kleinen und großen Kindern vorkommt. Es ist deshalb ein unendlicher Unterschied zwischen dem ästhetischen und ethischen Verhalten. Es sind formal ganz disparate Tätigkeiten; die eine, die ethische, liegt in der Linie der realen Willensentschlüsse und Betätigungen, die andere in der Linie von an und für sich außersittlichen Tätigkeiten; die eine setzt den Menschen als Menschen in unmittelbaren Bezug zum letzten Ziele, die andere dient direkt und formal nur einer dem Willen untergeordneten Kraft.

Zweitens handelt es sich um eine kurze Charakteristik des gegenseitigen Einflusses des ethischen und ästhetischen Verhaltens. Müssen wir auch eine absolute, formale Identität beider

¹ Kant 50. Vgl. Berdyczewski 25, n. 2.

Verhalten zurückweisen, so schlingt sich das Band zwischen beiden um so enger, als einerseits, wie wir im teleologischen Teile noch sehen werden, das Ästhetische von hoher Bedeutung für das ethische Verhalten ist, andererseits, was wir jetzt ins Auge fassen, das ethische Verhalten von sehr großem Einfluß auf das ästhetische. Wir können zwar in formaler Bestimmung dieses Einflusses nicht einfachhin dem Worte Hasses¹ beistimmen: „Die Erkenntnis des Schönen ist ein moralisches Problem.“ Denn die formale Kraft fürs Ästhetische ist eben nicht das ethische Vermögen. Deshalb kann auch die Erkenntnis fürs Schöne nicht einfachhin als moralisches Problem aufgefaßt werden. Dessenungeachtet ist der Zusammenhang zwischen dem ethischen Verhalten und dem ästhetischen Schauen ein ganz eigentümlicher.

Im Paradiese versprach die Schlange: „Wenn ihr davon esset, werdet ihr sein wie die Götter, erkennend das Gute und das Böse.“² Von Christus ist das Wort: „Wer Gottes Willen tun will, wird inne werden, ob diese Lehre von Gott ist.“³ Man weiß auch, wie die alten Philosophen gern zum besseren Verständnis ihrer Theorien eine Art von moralisch praktischen Seminarien gründeten, wo sie die jungen Leute für ihre Weisheit heranzogen. Fürs erste besteht im allgemeinen ein eigentümlicher Einfluß vom Streben und Fühlen aufs Schauen und Urteilen, aufs Erkennen und ästhetische Verhalten. Beides tut die Liebe: sie macht blind und erfinderisch; blind, wenn es sich um Anerkennung von Schattenseiten des geliebten Gegenstandes handelt, erfinderisch bezüglich dessen Vorzüge. Jeder urteilt, wie er gerade gestimmt, sagt schon Aristoteles; und nicht wie einer sieht, liebt er, sondern wie einer liebt, sieht er. Die psychologischen Gründe dieser Tatsache sind wohl folgende.

Erstens wendet der positive Strebeakt, der doch in jedem Streben sei es als Avers oder Revers eingeschlossen, eben vor allem den Vorzügen des betreffenden Gegenstandes das Augenmerk zu und schließt sich ab gegen dessen Schattenseiten. Streben ist Lieben. Sodann ist unsere sinnliche und geistige Sehkraft zu begrenzt, als daß sie Licht und Schatten zugleich volle Aufmerksamkeit zuwenden könnte, ebenso wie sich bei der Begrenztheit der Strebekraft Liebe und Haß, Freude und Trauer einem und demselben Objekt gegenüber nicht rein entwickeln. Doch die Liebe ist des Herzens bestes Kind und nicht der Haß. Die Liebe wird siegen und in ihrem Sieg

¹ „Hochland“, 5. Jahrg. II 153.

² Gn 3. 5.

³ Io 7, 17.

und Triumph dem Gegenstand durch den Verstand den Glorionschein aller Vorzüge umlegen. Das ästhetische Verhalten besagt nun formal Schauen, also wird die Liebe zu einem Gegenstand ihn schön gestalten, und insofern eben im ästhetischen Schauen wieder Liebe geweckt wird ob des Schönen, liegt in der Liebe zum schönen Gegenstande ein beständiger Quell seiner Verklärung. Nach Horaz brachte es Balbinus in seiner verklärenden Liebe zur Hagna so weit, daß ihm selbst ihr Polyp schön erschien. Das ist der Zauberstab der Liebe: das Schöne macht er schöner und das Unschöne oft selbst schön.

Dieser Einfluß der Strebewerte auf das ästhetische Urteil wird sich besonders im kunstästhetischen Urteil geltend machen. Nur zu leicht wird die Freude am künstlerischen Motiv auch das Urteil über den eigentlichen Kunstwert zu Gunsten des letzteren beeinflussen und umgekehrt Haß und Abscheu ersterem gegenüber auch letzterem schaden. So haben wir gehört, wie Bonaventura das gelungene Bild des Satans auch als häßlich zurückweist. Man mag auch noch so sehr vom Künstler und Beschauer verlangen, daß sie die Schranken des Stoffes mit der künstlerischen Form und dem ästhetischen Schauen überwinden, sie werden sich beim Menschen-Ästhetiker immer in dieser oder jener Weise geltend machen¹.

Fassen wir noch kurz den Einfluß der Strebezustände auf den ästhetischen Genuß als solchen ins Auge. Eben dadurch, daß die Liebe das geschaute Objekt in größerer oder geringerer Schönheit erscheinen läßt, erhöht oder vermindert sie auch den ästhetischen Genuß. Zweitens steigt und sinkt der Genuß infolge von Liebe und Haß dem betreffenden Gegenstande gegenüber auch aus dem Grunde, weil mit dem ästhetischen Schauen der geliebte oder gehaßte Gegenstand vor Augen geführt und deshalb je nachdem Freude oder Trauer im Gemüt wachgerufen wird. Allerdings sind dies direkt noch keine ästhetischen Gefühle, aber ihre Existenz im Gefühlsvermögen erhöht oder vermindert doch sehr den eigentlichen ästhetischen Genuß und beeinflusst deshalb das Ganze desselben.

Gegenstand weiterer Untersuchung bildet der Einfluß des ethischen Verhaltens auf das ästhetische. Pythagoras spricht den Gedanken aus, daß die Menschenseele, nach dem Schema der Welt gebildet, Himmel und Erde widerspiegeln; es gebe nichts in der weiten

¹ Schiller XII 110.

Schöpfung, was nicht in der menschlichen Seele eine entsprechende, homogene Seite fände. Der Grund ist klar. Im Menschen findet sich im kleinen das ganze Universum, der Himmel mit seiner Geisterwelt und die Erde mit ihren drei Reichen; er ist die Rekapitulation des Universums oder, wie Bonaventura¹ sagt, der Mikrokosmos im Makrokosmos. Das Universum, namentlich soweit es den Sinnen unterworfen ist, und der Mensch sind ontologisch aufeinander gestimmt. In diesem Sinne dürfen wir wohl von prästablierter Harmonie sprechen.

Nur eines bringt Disharmonie in die Harmonie von Welt und Mensch, läßt sie einander nicht verstehen und sich nicht ineinander einfühlen: die Erhebung des Menschen gegen seinen Schöpfer, die Sünde. In ein sündiges Herz kehrt der Geist Gottes nicht ein, und deshalb mag auch seine Tochter, die Natur, mit ihren Liedern nicht dort weilen. Der hl. Bonaventura vergleicht die Menschenseele mit einem Spiegel, in dem das Universum sich widerspiegelt, aber in der Sünde ist dieser Spiegel der Klarheit und des Glanzes bar. Ist die Seele einer Harfe vergleichbar, die stetsfort mitschwingt mit den Lauten und Liedern der Natur, so sind eben in der Sünde die Saiten zerrüttet oder gar zerrissen; eine sündige Seele hat in Wahrheit keine Lieder mehr, außer wenn sie in sich kehrt, Klagelieder, Buß- und Bittgesänge.

Darum vor allem fand die Natur in Franz von Assisi einen so großen Liebhaber, eine solch gleichgestimmte Seele, weil die Akkorde der Gottesliebe so rein und klar, so hell und laut durch sein Gemüt geklungen. Sodann seufzen auch Natur und deren Schönheit nach Erlösung, und sie werden auch ästhetisch befreit durch denjenigen, der mit seinem Segen den ihnen gewordenen Fluch weghebt, durch Christus vorab und in ihm durch seine tatgetreuen Diener. Deshalb stand Franziskus wie dem Kreuze so auch dem Paradiese so nah. Er hatte für die Schönheit der Natur wie kaum ein zweiter ein klares Auge und ein fühlendes Herz. Trefflich sagt Meyenberg²: „Diese religiös lebensbejahende Kraft ließ auch im Leben des hl. Franz jene sinnige Naturliebe aufleuchten, die wir heute noch alle bewundern. Ihm war die ganze Natur Theologie: Wort von Gott, Spur von Gott, Hauch von Gott. Sterne und Blumen, Wolf und Schäflein, Feuer und Krankheit waren seine Brüder und Schwestern. Sein ganzes Leben war eine intime Stunde mit der Natur.“

¹ V 426.² S. 283.

So aufgefaßt akzeptieren wir das Wort Hasses¹: „Erst wenn wir, ganz selbstlos geworden, ohne unser Ich an die Dinge herantreten, enthüllen sie uns ihre Größe und Herrlichkeit. Dann schließt uns die Liebe den Sinn für eine höhere Welt des Genusses auf, durch Demut werden uns die kleinsten Schönheiten offenbar und Dankbarkeit erhebt das Kleine zu etwas Großem. Schönheit will mit dem Auge des Christen betrachtet sein. Parsifal, der sein niederes Ich geopfert hat, ist sehend geworden. Nun blickt er mit unschuldigen Kinderaugen auf die schöne Natur; sie trägt die alten Kundryzüge nicht mehr; sie hat nicht mehr Macht, ihm zu schaden, er aber hat Macht, sie zu erheben. Und Kundry entsühnend küßt Parsifal sie leise auf die Stirne.“

Der hl. Thomas² bietet für diese Tatsache einen mehr erkenntnistheoretischen Grund. Wie schon gehört, unterscheidet der heilige Lehrer genau das beschauliche Leben von dem ethischen. Doch, sagt er, hat die Tugend einen großen Einfluß auf die Beschauung und damit, fügen wir hinzu, auf das ästhetische Verhalten. Es gebe nämlich ein zweifaches Hindernis für ein freudig sich entwickelndes Leben der Beschauung, ein inneres, bestehend in der Heftigkeit der Leidenschaft, und ein äußeres, äußere Beschäftigung. Da es nun vor allem Sache der Tugend sei, das Herz zu beruhigen, so sei sie die beste Vorbereitung auf das beschauliche Leben. Es handelt sich nach Thomas bezüglich der Beschauung, was das Innenleben des Menschen betrifft, darum, daß die beschauenden Kräfte in ihrer Tätigkeit nicht gestört werden. Wie ein Teleskop in möglichste Ruhe gestellt werden muß, um das Objekt klar und sicher schauen zu lassen, so das Beschauungsvermögen zum Zwecke einer vollendeten, beschaulichen Tätigkeit. Was es aber stört, sind ungeordnete Regungen des Strebevermögens. Sollen diese schweigen, walte ein geordnetes ethisches Leben!

Was sodann im besondern das ästhetische Verhalten ethischen Objekten gegenüber betrifft, so hat das ethische Leben des Beschauers einen mächtigen Einfluß auf das reine Genießen ihrer wahren ästhetischen Werte. Der Tugendhafte hat an dem ethisch Guten eine besondere Freude; wird ihn diese Liebe zum ethisch Guten auch dessen ästhetische Werte ungestört genießen lassen? Ja, die Freude am ethisch Guten als solchem und die Freude an seinen

¹ „Hochland“, 5. Jahrg. II 153.

² S. theol. 2, 2, q. 181, a. 2; q. 182, a. 3.

ästhetischen Vorzügen fließen zusammen zu einer Flamme, wie die Freude der Verklärten zum guten und schönen Gott zu einer Ekstase sich vereinen. Die eine hält und nährt die andere. Diese Harmonie der Liebe beziehungsweise des Hasses findet auch der ethischen und ästhetischen Verwerflichkeit des Bösen gegenüber statt.

Der Böse hingegen bringt zum moralisch Schönen ein geteiltes Herz. Die moralische Güte des Objektes findet in ihm Abneigung, vielleicht sogar Haß; seine Schönheit aber muß er anerkennen, wenn allerdings die böse Liebe auch diese kleiner erscheinen läßt; aber der Haß verbittert den ästhetischen Genuß an ihr. Eine ähnliche Spaltung findet in ihm dem moralisch Häßlichen gegenüber statt. Weil er böse, liebt er das Böse; aber sein Auge verwirft es und schämt sich, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, der Herzenstat.

Dieser Einfluß des ethischen Lebens auf das ästhetische Verhalten macht sich natürlich auch auf kunstästhetischem Gebiete geltend. Der ethisch Reine versteht und fühlt ein ethisches Motiv in seinem Wahrheits- und seinem Schönheitsgehalt viel besser als der Böse und deshalb wird er es auch als Kunstästhetisches viel besser würdigen können. Ebenso wird niemand wie er, gleiche ästhetische Vermögen und Talente vorausgesetzt, das Böse in seiner Häßlichkeit so klar und tief begreifen und empfinden. Da nun diese kunstästhetische Beurteilung wesentlich bedingt ist durch das richtige Verständnis der Dinge an sich, so hat schon von diesem Standpunkt aus der sittlich Gute für Beurteilung von Kunstwerken mit ethischem Gehalt einen Vorsprung vor dem ethisch Bösen.

„Ob die Schönheit segnet oder flucht, das hängt allein vom Menschen ab. Kunst und Natur spiegeln das Angesicht dessen wider, der sie betrachtet. Selma Lagerlöf rührt einmal an dies Geheimnis. ‚Ihr Kinder später Zeiten‘, ruft sie aus, ‚habt ihr es nicht gesehen? Wenn Unfriede und Haß auf Erden herrschen, müssen auch die toten Dinge vielfach leiden. Da wird die Welt wild und raubgierig wie ein Wegelagerer, da wird das Feld geizig wie ein Geizhals!‘ Durch den Menschen kann auch die Schönheit zum Dämon werden und sie droht dem schwachen, von Leidenschaften gebundenen mit vielen Gefahren.“¹

Tiefsinnig sind hierin die Worte des großen Ethikers und Ästhetikers von Stagira. Er spricht den Gedanken aus, daß ein und

¹ „Hochland“, 5. Jahrg. II 153.

dieselben Dinge, welche die einen ergötzen, den andern Unlust erregen, und Dinge, welche dem einen lästig und verhaßt sind, dem andern erfreulich und beliebt sein können. Wo liegt nach Aristoteles die endgültige Entscheidung? In dem Urteil des sittlich Guten. „In allen diesen Empfindungen aber halten wir den körperlich und geistig Gesunden und Tüchtigen für das Kriterium des Wahren und Richtigen. Ist dies richtig, wie ich es denn für richtig halte, und ist in der Tat das Maß eines jeden die Vollkommenheit (Tugend), der vollkommene (tugendhafte) Mensch als solcher, so sind auch Genüsse eben nur diejenigen, welche ihm als solche erscheinen, und lustbringend nur das, woran er Freude hat. Wenn es aber doch vorkommt, daß Dinge, die ihnen widerwärtig sind, einem andern als angenehm und lustbringend erscheinen, so hat man sich darüber durchaus nicht zu verwundern, denn es gibt eben viel Verderbnisse und Verunstaltungen der Menschennatur; wirklich angenehm aber sind solche Dinge nicht, sie sind es eben nur für diese Menschen und überhaupt für Menschen von solcher Verfassung.“¹

Dieser Wahrheit nun, daß das subjektive ethische Verhalten einen großen Einfluß auf das ästhetische ausübt, geben auch Kant und Schiller Zeugnis.

„Da aber der Geschmack im Grunde ein Beurteilungsvermögen der Versinnlichung sittlicher Ideen, vermittelt einer gewissen Analogie der Reflexion über beide ist, davon auch und der darauf zu gründenden größeren Empfänglichkeit für das Gefühl (welches das moralische heißt) aus den letzteren diejenige Lust sich ableitet, welche der Geschmack als für die Menschheit überhaupt, nicht bloß für jedes sein Privatgefühl, gültig erklärt: so leuchtet ein, daß die wahre Propädeutik zur Gründung des Geschmacks die Entwicklung sittlicher Ideen und die Kultur des moralischen Gefühles sei, mit welchem in Einstimmung die Sinnlichkeit gebracht, der echte Geschmack allein eine bestimmte unveränderliche Form annehmen kann.“²

Schiller³ meint, aus einer richtigen Theorie des Vergnügens und der Kunst würde sich wohl ergeben, „daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei tätig sei. Aus ihr würde sich ferner ergeben, daß die Hervor-

¹ Aristot., Ethic. Nik. 10, 5, 1176 a, 15.

² Kant 236.

³ XI 511.

bringung dieses Vergnügens ein Zweck sei, der schlechterdings nur durch moralische Mittel erreicht werden könne, daß also die Kunst, um das Vergnügen, als ihren wahren Zweck, vollkommen zu erreichen, durch die Moralität ihren Weg nehmen müsse.“

VI. Ästhetisches Schaffen und Sittlichkeit.

1. Freiheit und Pflicht im künstlerischen Schaffen.

Wollen die einen Ästhetiker, wie wir später sehen werden, das künstlerische Schaffen mit dem ethischen Handeln identifizieren, so trennen andere dieselben in der Art, daß an ein moralisches Handeln beim künstlerischen Schaffen, weil eine physische und methaphysische Unmöglichkeit, gar nicht zu denken ist. Sie stellen nämlich die Freiheit des Künstlers im Augenblick des künstlerischen Schaffens in Abrede, und damit ist jeder Verantwortlichkeit der Boden abgegraben. Plato¹, sonst Cato auf ästhetischem Gebiet, sagt: „Wie die korybantischen Tänzer nicht im bewußten Zustande tanzen, so dichten auch die Lyriker ihre schönen Lieder nicht bewußt, sondern sie sind toll.“ Auch neuere Ästhetiker sind einer ähnlichen Ansicht. Nüßlein² meint: „Bei der Produktion des Kunstwerkes folge der Künstler einer inneren Notwendigkeit, die ihn unabhängig von Absicht und Endzweck, instinktartig treibe.“ Ficker³ schreibt: „Der Künstler suche in der Produktion seines Werkes nichts anderes, als einen unwiderstehlichen Trieb der Natur zu befriedigen.“

Derselben Ansicht ist Berdyczewski⁴. Nach ihm ist in der ästhetischen Welt alles Geschehen einem unbewußten, immer fatalistischen Drange zuzuschreiben. Die Kunst ist ein reines Gottesgnadentum, Offenbarung, welche in uns zum Ausbruch kommt, ob wir wollen oder nicht. Konsequenter seinem System von der Identität des ethischen und ästhetischen Verhaltens und Schaffens stellt er auch die Willensfreiheit überhaupt in Abrede. Ja gerade in der Lehre von der Freiheit des Willens sieht er einen Hauptgrund, warum das ethische und ästhetische Leben voneinander getrennt wurden. Wir halten demgegenüber sowohl an der Freiheit des Willens überhaupt als an der Freiheit des künstlerischen Schaffens im besondern fest. Was die erstere betrifft, so müssen wir der

¹ Io c. 5, n. 534 A.

² Ästhetik 20.

³ Ästhetik 143.

⁴ S. 56.

Kürze halber wieder auf Spezialwerke verweisen¹. Übrigens bezeugt einem jeden das Selbstbewußtsein hinlänglich die Freiheit des Willens. Nur eine Konsequenz von der Lehre der Willensfreiheit, im allgemeinen genommen, ist die andere von der Freiheit des künstlerischen Schaffens.

Wir möchten die letzten sein, welche für den Künstler im Augenblick des Schaffens nicht eine glückliche Lösung aller schaffenden Kräfte verlangten, einen Andrang der Ideen, eine formenwillige Hand. Vom Künstler in der Stunde fruchtbaren Schaffens gilt so recht Schillers Wort: „Er steht in des größeren Herren Pflicht, er gehorcht der gebietenden Stunde.“

Dessenungeachtet ist das ästhetische Schaffen auch ein bewußtes. Alle Ideen und Formen, welche die künstlerische Begeisterung in Feder und Pinsel gelegt, flossen nicht in sie, ohne vom Sonnenschein des Bewußtseins für einen Augenblick freundlich begrüßt worden zu sein. Wenn auch der Künstler im Drange seines ersten Schaffens, um der Stimmungen, Ideen und Formen nicht verlustig zu gehen, sie ohne viel Beanstandung passieren läßt, haben sie sich nichtsdestoweniger seinem Bewußtsein gestellt. Aus dem unbewußten Schoße seiner formenreichen Natur treibt und trägt sie eine gehobene Stimmung wie Perlen aus dunkler Tiefe in den Sonnenschein der künstlerischen Reflexion.

Jetzt beginnt die lange Arbeit so manches sonnenheißen Tages. Schön sagt Lasaulx²: „Auch in der Seele des Künstlers wirken Geistesfreiheit und Naturnotwendigkeit zusammen, bewußte und unbewußte Tätigkeit reichen sich freundlich die Hände, wirken und weben vereint ineinander, wie es denn auch eine Tatsache ist, daß bei allen Künstlern ersten Ranges: von Homer und Phidias bis auf Dante und Michelangelo, und von Palestrina bis auf Gluck, unbewußtes und bewußtes Schaffen, Gemütskraft und Verständnis, Reflexionen, angebornes, instinktives Genie und erworbene selbstbewußte Kunst vereint zusammengewirkt haben.“ Der Künstler müßte denn sein Ideal in dem Dichter schauen, von dem Horaz³ sagt, man wisse nicht, warum er dichte, sicher sei nur, daß er wüte wie ein Bär, der sich gegen die Gitter seines Zwingers werfe. „Die Biene, die Ameise, der Biber folgen bei der Produktion ihrer Kunstwerke ohne Zweifel einer inneren Notwendigkeit, einem unwiderstehlichen Triebe ihrer Natur: sie arbeiten bewußtlos und

¹ Pesch, Inst. psych. I 105.² S. 262.³ Ars poet. v. 472 ff.

instinktartig. Will man uns etwa zumuten, zu glauben, Homer und Phidias oder Dante und Achtermann hätten ihre Werke gleichfalls in dieser Weise in die Welt gesetzt?¹ „Angeborene Anmut der Bewegung, der ausdrucksvolle Schrei des Schmerzes bezeichnen die **Gebärden** der Freude und des Entsetzens, sind Wirkungen der Natur in uns; **Kunst** werden sie aber erst, wenn sie nicht mit vorgezeichneter Notwendigkeit **unwillkürlich** aus dem Zusammenhang unseres Wissens entspringen, sondern von der Seele zum Ausdruck eines inneren Zustandes mit freier Tätigkeit wiederholt und benützt werden.“² Ruskin³ behauptet, daß „nicht nur die höchsten, sondern auch die dauernsten Taten in der Kunst von **Männern** geleistet worden, in denen die visionäre Fähigkeit, wenn auch **stark** vorhanden, doch der Überlegung untergeordnet war und durch eine beständige, nicht fieberhafte, sondern liebevolle Beobachtung der unvisionären Erscheinungen der umgebenden Welt beruhigt wurde“.

Indes sind es die Künstler selbst, welche Zeugnis für die Mühe in Ausführung ihrer Werke und demnach für ihre Verantwortlichkeit ablegen. Finden sie es auch für überflüssig, viel von den stillen Mühen ihrer künstlerischen Tätigkeit zu sprechen, so haben sie es doch bisweilen verraten, und ein Blick in ihre Manuskripte, in ihre Ateliers bekundet hinlänglich, daß auch vor die Werke der Geistesgroßen der Arbeit Schweiß gesetzt ist. Einer, der Theoretiker und Praktiker zugleich auf ästhetischem Gebiete, tadelt zum voraus ein Gedicht, das nicht durch eine lange Zeit und viel Korrektur gereinigt, zehnmal beschnitten, bis auf die Nagelprobe gefeilt und das nicht immer und immer wieder zurückgelegt wird.

Varius erzählt von Virgil, daß er in einem Tage nur sehr wenige Verse gemacht⁴. Quintilian⁵ berichtet von Sallust, daß er überaus bedächtig in seiner Arbeit vorgegangen. Derselbe exakte Meister in der Rhetorik sieht den Grund dieses langsamen Vorgehens bei Ausarbeitung von Kunstwerken in der Natur selbst⁶. Das innerste Wesen der Dinge selbst wollte nicht, daß etwas Großes schnell geschaffen werde, und gerade vor die schönsten Werke habe die Natur am meisten Schwierigkeiten gesetzt. Es war, wenn wir nicht irren, unter unsern großen Geistern Stolberg, der den Ausspruch getan: „Genie und immer nur Genie, was ist Genie? Fleiß und Arbeit.“

¹ Jungmann, Ästhetik 167.

² Lotze, Geschichte der Ästhetik 446.

³ S. 44.

⁴ Horaz, Ars poet. v. 293 f 410 f.

⁵ Inst. orat. 10, 3, n. 7 8.

⁶ Ebd. 3, 4.

„Genie ist“, wie Buffon sagt, „eine lange Geduld.“ Schiller bekennt: „Selbst der Künstler und Dichter können nur durch ein aufregendes und nicht weniger als reizendes Studium **dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen.**“¹

„Das echte **Kunstgenie** ist also immer daran zu erkennen, daß es bei dem glühendsten Gefühl für das Ganze Kälte und **ausdauernde Geduld** für das Einzelne behält, und um der Vollkommenheit keinen Abbruch zu tun, lieber den Genuß der Vollendung aufopfert.“ „Nur das Ganze wird von der Begeisterung erschaffen, die Teile von der Ruhe erzogen“ (Jean Paul). Feuerbach gestand: „Von allen meinen größeren Werken besitzt jedes einzelne einen umgebenden Kreis von Studien, Skizzen und kleineren Bildern, gleichsam als dienenden Hofstaat, welcher die Entstehungsgeschichte des Hauptbildes vergegenwärtigt.“ „Was ich konnte und was ich zu lernen hatte, wußte ich genau, und demgemäß habe ich zum Erschöpfen eines Gegenstandes unendliche Studien als notwendig erachtet.“²

Selbst Goethe, der scheinbar mühelos Schaffende, mußte es sich nach seinem eigenen Geständnis recht sauer werden lassen. Wieland³ richtet an einen jungen Dichter das schöne Geständnis: „Wenn ein poetisches Werk, neben allen andern wesentlichen Eigenschaften eines guten Gedichtes, das ist, was Horaz ‚totum teres atque rotundum‘ nennt; wenn es bei feinsten Politur die Gratie der höchsten Leichtigkeit hat; wenn die Sprache immer rein, der Ausdruck immer gemessen, der Rhythmus immer Musik ist, der Reim sich immer von selbst, und ohne daß man ihn kommen sah, an seinen Ort gestellt hat; wenn alles wie aus einem Guß gegossen oder mit einem Hauch geblasen dasteht, und nirgends eine Spur von Mühe und Arbeit zu sehen ist: so kann man sich sicher darauf verlassen, daß es dem Dichter, wie groß auch sein Talent sein mag, unendliche Mühe gekostet hat.“

Bei solcher Arbeit kann aber von einem unbewußten und deshalb unfreien Schaffen keine Rede sein. Aber damit ist auch die psychologische Möglichkeit gegeben, daß der Künstler auch im Augenblick seines Schaffens an das Sittengesetz gewiesen ist. Wir haben jetzt die Tatsache dieser Verantwortlichkeit darzutun oder die Existenz von sittlichen Pflichten im künstlerischen Schaffen.

¹ Beyer I 22 227 228; III 264.² Kunowski 166.³ XXXIII 281.

Auf der ersten Berliner Protestversammlung gegen die lex Heinze wurde feierlich als Devise verkündet: „Der Künstler und der Literat ist an kein anderes Gesetz der Moral gebunden als an sein eigenes Empfinden.“¹ Die Kunst gilt der Modernen vielfach „als souverän, und jeder Künstler von wahrem Beruf ist ebenfalls souverän, sowohl in der Kunst als in der Moral“².

Wir sind gegenteiliger Ansicht und halten auch den Künstler und jedweden Literaten in der Herstellung seiner Werke absolut an das Sittengesetz gewiesen. Einerseits bleibt ja der Künstler auch im glücklichsten Strom ästhetischen Schaffens, wie eben gesehen, ein der moralischen Verantwortung fähiges Wesen, er bewahrt Bewußtsein und innere Freiheit, andererseits ist er im Empfang seiner Künstlergabe, deren Bewahrung und Entfaltung ontologisch ganz und gar von Gott abhängig.

Sertillanges³ ruft trefflich dem Künstler diese Gedanken an das Sittengesetz und das Gebundensein an dasselbe in Erinnerung: „Du bist ein Mensch, dies genügt, damit es sich dir aufbürde; du verrichtest eine menschliche Handlung, dies genügt, damit es über dich richte. Der Künstler hat ebensowenig wie ein anderer Mensch das Recht, sich davon auszuschließen. Und so liegt es klar auf der Hand, daß die Theorie einer von der Sittlichkeit unabhängigen Kunst nur auf einer Doppelsinnigkeit beruht. An sich betrachtet ist die Kunst in dem Sinne unabhängig, als sie ihren eigenen Gegenstand, das Schöne, hat, der von dem der Sittlichkeit, dem Guten, verschieden ist. Insofern aber die Kunst von dem Menschen ausgeübt wird, muß sie sich dem Sittengesetz des Menschen unterwerfen; sie ist der Sittlichkeit tributpflichtig.“

Die Fülle des Talentes, die Höhe des Genies begründen hierin keine Ausnahme. Im Gegenteil, auch hier gilt: wem viel gegeben, von dem wird viel verlangt. Nun aber zieht sich durch alle Generationen hindurch die Überzeugung von einer besonders hohen Begabung und Bedeutung des wahren Künstlers. Dichter, Künstler galten in ihrer schaffenden Kraft als besondere Lieblinge der Götter. Von dem Erbauer der Stiftshütte sagte Gott zu Moses: „Siehe, ich habe berufen namentlich den Beseleel und ihn erfüllt mit dem Geiste Gottes, mit Weisheit und Einsicht und Geschicklichkeit in jeder

¹ Roeren 23.

² Moderne realistische Literatur im Lichte der Ethik und Ästhetik III 33.

³ S. 9.

Kunst, zu erdenken, was immer gefertigt werden kann aus Gold und Silber und Erz, Marmor und Edelsteinen und verschiedenen Arten Holz. . . . Auch habe ich in das Herz eines jeden Kunstfertigen Weisheit gelegt, damit sie ausführen mögen alles, was ich dir befohlen.“¹

Bei den Indiern glaubte man heilige wie profane Dichtkunst unter besonderem göttlichen Einfluß². Den alten Germanen galt der Ursprung der Dichtkunst ebenfalls für göttlich. Selbst das alt-hochdeutsche „scuof“ erinnert „an den höchsten Schöpfer aller Dinge und an die schaffende Norn“³. Althellas und Rom wahrten es als ein Stück des religiösen Glaubens, daß die Kunst im besondern Verkehr mit dem Himmel stehe. Dem göttlichen Haupt des Vaters der Götter entsteigt Pallas Athene (Minerva); Lichtgöttin ist sie, Vorsteherin des gesamten geistigen Lebens, die Lehrerin und Beschützerin der Künste. Apollos liederreicher Mund sang aus den Liedern eines Linus und Orpheus wieder. Dionysos (Bacchus), der hellsehende und weissagende, rief bei seinen Verehrern gottbegeistertes Dichten hervor. Hermes (Mercur) erfand die Lyra; Hephaistos (Vulkan) war ein Meister anmutiger und reizender Werke. Und daß sie alle, die Künste, recht gedeihen im Menschengeschlechte, entsendet Vater Zeus (Jupiter) die Charitinnen (Grazien) und Musen, Kunst und Künstler liebend zu umspielen⁴.

Auch die Dichter und übrigen Künstler anerkennen gern die besondere Gunst des Himmels ihnen gegenüber. Hesiod erzählt mit Kindeseinfalt, wie ihm die Musen den Dichterlorbeer überreicht und ihm die Sänge eingehaucht. Ähnliche Sagen finden sich bei andern Dichtern. Ihr aller Bekenntnis lautet: „Est Deus in nobis agitante calescimus illo.“⁵ Auf dieselbe göttliche Inspiration beruft sich Boileau⁶. Auch Goethe gesteht: „Jede Produktivität höchster Art, jede Empfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folgen hat, ist über aller irdischen Macht erhaben; desgleichen

¹ Ex 31, 1—6.² Baumgartner 10 32 82 135 147 159 f.³ J. Grimm, Deutsche Mythologie I 83 215 340 852 1086. E. Wilken 18 97 121. K. Simrock, Die Edda übersetzt etc. 33 43 330 332 333 380; Handbuch der deutschen Mythologie 259 265 274 f („Odhin des Liedes Vater“, „Heervater gibt Gesang den Skalden“. Odhin selbst bediente sich der gebundenen Rede; er und seine Opferpriester hießen Dichter). K. Hildebrand, Die Lieder der älteren Edda, Havamal Str. 13 f 44 78 88.⁴ Döring, Hellas' Geographie etc. Seyffert, Lexikon etc. Vgl. in diesen beiden Werken die einschlägigen Artikel.⁵ Ovidius, Fasti 6, v. 3—8.⁶ I 188.

hat der Mensch sie als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat.“¹

Mag eine abgöttische Welt in der Schätzung der Kunst und Künstler oft zu weit gegangen sein, immer bleibt es wahr, die künstlerische Kraft ist auf natürlich ontologischem Gebiet eines der herrlichsten Geschenke der Gottheit, das einem Sterblichen werden kann. Wir krönen diese Gedanken mit dem Worte des hl. Augustinus²: „Es ist die erhabenste Kunst des allmächtigen Gottes, die sich selbst auch durch die Künstler betätigt, auf daß sie schöne und harmonie-reiche Werke schaffen.“ Aber deshalb wiederholen wir: Wem viel gegeben, von dem wird viel verlangt.

Der Kultus des Genies mit seinem Postulat, daß den Großen alles erlaubt sei, erblaßt und schwindet im Lichte ihrer allseitigen ontologischen und deshalb auch moralischen Abhängigkeit von Gott. Es gibt wie keine eigene Herren- so auch keine eigene Künstler-moral im Sinn von Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“, wohl aber als Inbegriff einer Reihe spezieller, von Gott den Künstlern auferlegter Berufs- und Standespflichten.

„Alles Können ist eine Gabe Gottes“, sagt mit Recht Schöpff³, „hat also auch die Aufgabe, dem göttlichen Willen zu dienen. Erst hierdurch wird unser Tun sittlich. Der höchste Maßstab für alles Tun, auch für das künstlerische, ist also das Sittliche; die höchste Sittlichkeit, die christliche, d. h. der wahrhaft ideale Künstler muß mit Gewissen und im Gedenken an den heiligen und gerechten Gott arbeiten, dem er für sein Tun verantwortlich ist.“ „Das Talent legt Pflichten auf“, schrieb George Sand an Flaubert⁴.

Ferner ist der Künstler, wie Führich richtig bemerkt, „in seinem künstlerischen Schaffen ein Abbild der ewigen Kunst im Schoß der Gottheit“. Ist doch nach der hohen Auffassung des hl. Augustinus die zweite Person der heiligsten Dreifaltigkeit wie die ewige Weisheit so auch die Kunst des allmächtigen Gottes. Aber die göttliche Kunst schafft und waltet nicht bloß in hoher schöpferischer Kraft, sondern auch in wunderbarster Harmonie mit dem göttlichen Willen, in höchster Heiligkeit. Deshalb muß auch der Künstler nicht bloß ein Abbild der Schöpfermacht Gottes sein, sondern auch in seinem Schaffen ein Widerstrahl seiner Heiligkeit und Liebe.

¹ J. P. Eckermann III, § 166 f.

² De div. quaest. 78 (Migne, P. l. XL 89 f).

³ S. 18.

⁴ Sertillanges 19.

Doch man appelliert demgegenüber an die *ars liberalis*, wie die sog. schöne Kunst schon von den Alten genannt wurde, an eine freie Kunst. Wie wäre sie frei, wenn sie an ein Gesetz, vor allem an das Sittengesetz gebunden wäre! „Darin besteht eben der Unterschied von Leben und Kunst“, bemerkt Schleiermacher¹, „daß das praktische Leben durchaus ein gebundenes, das Kunstleben aber ein Leben freier Produktivität ist.“ Horaz² sagt: „Malern und Poeten war von jeher, wie billig, die Freiheit eingeräumt, alles zu wagen. Wir wissen es.“ Aber derselbe Dichter hatte sein „sed non ut“ und „sunt certi denique fines“. Also schon vom formalsten künstlerischen Standpunkt aus ist eine absolut freie Kunst ein Unsinn. Die Kunst hat ihre innersten, absoluten Gesetze wie die Wissenschaft; ist so wenig frei als die Wahrheit.

In welchem Sinne haben die Alten von einer freien Kunst gesprochen und können es auch wir? Fürs erste beanspruchen die schönen Künste eben vor allem die höheren geistigen Kräfte des Menschen. Die Krone des Geistes aber ist die Freiheit, deshalb werden abgeleiteterweise die geistigen Beschäftigungen von den Alten vielfach freie genannt. In diesem Sinne hießen die alten Römer die schönen Künste und Wissenschaften nicht bloß *artes liberales*, sondern auch *ingenuae*, *bonae*, *optimae*, *elegantiae*, *humanitatis* im Gegensatz zu den *artes illiberales*, die sie auch *sordidae* nannten³.

Ein anderer Grund dieser Benennung muß wohl darin liegen, daß die besagten Künste im Gegensatz zu Agrikultur, Handwerk und Kriegsstand nicht von der eisernen Notwendigkeit des Lebens erfordert werden, sondern vielmehr Kinder einer von so schwerer und drückender Arbeit befreiten Lebensstellung sind. Es heißt ein altes Wort: „*Inter arma silent Musae*“, und auf die Front des schweizerischen Landesmuseums in Zürich haben sie kunstberechtigterweise den Spruch gesetzt: „*Domine, conserva nos in pace* — Herr, erhalte uns im Frieden!“ Nach Schiller⁴ müssen die schönen Künste auch in dem Sinne frei genannt werden, als es sich in ihnen eben um die sog. menschliche Schönheit handelt und sich in der Beschäftigung mit dieser, wie Schiller meint, der Mensch einerseits frei von den starren Gesetzen des bloßen Geistes und andererseits ebenfalls frei von der bloßen Notwendigkeit des Sinnes fühlt. Sodann

¹ S. 11. ² *Ars poet.* v. 9—11.

³ Menge 145. *S. Thom.*, *S. theol.* 1, 2. q. 57, a. 3 ad 3.

⁴ IX 58 ff.

können wir auch die schönen Künste aus dem Grunde frei nennen, weil sie in ihrer Vollentwicklung ein süßes Spiel der schaffenden Kräfte sind.

Aber all diese Vorzüge der Kunst bleiben bestehen, wenn sie auch dem Sittengesetz unterworfen ist; auch so beansprucht sie vor allem die höheren Kräfte und bleibt der Notwendigkeit des niedern Lebens fremd. Vielmehr wird diese Freiheit der Kunst durch die Harmonie mit dem Sittengesetze gefestet und verklärt. Durch den Aufblick des Künstlers zur göttlichen Intelligenz, wie sie sich im Sittengesetze uns offenbart, und durch die Realisierung ihres Willens wird die menschliche Vernunft von höherem Lichte durchstrahlt, und der geschaffene Wille nimmt teil an der Freiheit der ungeschaffenen Kunst; die menschliche Kunst wird auch in moralischer Hinsicht ein Abglanz der göttlichen.

Welches sind vom formalen Gesichtspunkt aus betrachtet die Gebote der Ethik für den Künstler? Fürs erste ermahnt sie den Künstler wie jeden Menschen, daß er seine Anlagen entwickle. Sie rügt es auch an ihm, wenn er seine Talente vergräbt, und belobigt ihn, wenn er sie verdoppelt. Ihr Formalgebot aber an den Künstler als Künstler lautet, negativ ausgedrückt: „Du sollst mit deiner Kunst kein falsches Zeugnis geben!“ positiv: „Du sollst der Wahrheit möglichst lichten, in einer deiner Spezialkunst entsprechenden Art und Weise Ausdruck leihen!“ So haben wir auch hier die schönste Harmonie zwischen Ethik und Ästhetik. Die Ethik macht dem Künstler als Menschen die Kunst zum Gottesdienst und ihre gewissenhafteste Pflege zur Pflicht. Bewußte Vernachlässigung seiner Künstlertalente und Pflichten wird so zur Vernachlässigung seiner ethischen Obliegenheiten, seiner Standes- und Berufspflichten.

Zur Erfüllung seiner Kunstpflichten erlaubt sodann die Ethik dem Künstler alle Mittel, die nicht an und für sich Sünde sind. Falls sittlich gefährliche Mittel zur Entwicklung seiner Kunst nötig werden, hat sich der Künstler in Anwendung derselben aller jener Vorsichtsmaßregeln zu bedienen, welche aus einer direkten und nächsten Gefahr eine entferntere schaffen. Hat er seiner Kunst gegenüber das Formalgebot: „Du sollst kein falsches Zeugnis geben!“ so in Bezug auf sich und andere das Gebot der Liebe: „Du sollst nicht töten! Du sollst mit deiner Kunst weder dir noch andern Veranlassung zum sittlichen Ruine werden!“ Das sind die beiden Hauptgebote der Kunst, die aber, wie leicht ersichtlich, in das Gebot ausklingen: „Du sollst den Herrn, deinen Gott, lieben

aus deinem ganzen Herzen, deinem ganzen Gemüte und allen deinen Kräften.“¹

Eben mit diesem letzten Gebot und seinen Ausklängen auf das Gebiet der Nächstenliebe sind auch im Prinzip die Regeln gegeben, unter denen es dem Künstler erlaubt ist, sittlich gefährliche Kunstwerke auszustellen und zu verkaufen. Der Künstler hat hierbei die größte Vorsicht anzuwenden und die Vorschriften zu befolgen, wie sie die Moral gibt über Ausstellung und Verkauf von gefährlichen Gegenständen überhaupt.

2. Des Künstlers Weltanschauung und sein Schaffen.

Das Kunstwerk hat seine Heimat im Geist und Gemüt des Künstlers, sein Genius ist dessen weihevoller Mutterschoß. Das Leben der Mutter ist von wesentlichem Einfluß auf Geblüt und Leben des Kindes. Es liegt die Frage nah: Von welchem Einfluß ist das innere Leben des Künstlers auf seine Werke? Fassen wir zuerst sein intellektuelles Leben ins Auge, seine religiös-sittliche Weltanschauung und ihren Einfluß auf das künstlerische Schaffen.

Unsere erste Frage ist noch allgemeiner Natur: Bedarf der Künstler als solcher einer tief begründeten, fest geschlossenen Gesamtanschauung des Welt- und Menschenlebens? Ohne Zweifel. Der Gegenstand künstlerischer Darstellung ist nicht eine Welt für sich, sondern nur ein Einzelobjekt des großen Universums, mitten in tausend Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnissen; er ist nur ein Atom im Weltenlauf, von allen Seiten bestrahlt und wieder nach allen Richtungen Strahlen aussendend. „In dieser Welt der kompliziertesten Zusammenordnung, wo ‚ein Schlag tausend Verbindungen regelt‘, gibt es nichts Isoliertes, bieten sich überall Übergänge und Zusammenhänge und ist überall Einheit und Gesetz notwendig, um das Mannigfache und Widerstrebende zum regelrechten Gang zu ordnen.“²

Will der Künstler seiner Aufgabe als Darsteller des objektiven Seins gerecht werden, wird er naturnotwendig auch diese Relationen des darzustellenden Objekts ins Auge fassen und zum lichtvollen Ausdruck bringen müssen. Nach Windischmann ist die Poesie eine Ahnung vom Zusammenhang aller Dinge³. Lotze⁴ meint: „Kunst-

¹ Mt 22, 37.

² Müller, Philosophie des Schönen 115.

³ Lásaulx, Philosophie der Geschichte 167 f.

⁴ Über die Bedingungen der Kunstschönheit 16.

werke kann es geben, die einer unmittelbaren Offenbarung gleichen und in einem kleinen Brennpunkt alle Strahlen der Wahrheit zu einem vollständigen Weltbilde sammeln.“

Aber niemand gibt, was er nicht hat. Der Künstler muß selbst eine umfassende und durchgreifende Weltanschauung besitzen, um der Objektivität gerecht zu werden. „Ein Mensch ohne Welt- und Lebensanschauung vermag kein wahrhaft bedeutungsvolles Welt- und Lebensbild zu schaffen“ (Weber)¹. „Eher kann man sich von seinem Augapfel trennen denn von seiner Weltanschauung. Das merke man sich in jeder Lage, in jeder Partei, daß es nicht gut ist, auf die Religiosität, auf die Weltanschauung eines Menschen nicht zu achten, nicht zu fragen: Was glaubt er? Mit jedem Tropfen Tinte, den ich verschreibe, verzapfe ich meine Weltanschauung. Ebenso fließt in jeder Unterrichtsstunde, in jedem kleinsten Teil die persönliche Gottes- und Weltanschauung des Lehrers in die Kinderseelen“ (Bruno Clemenz)². „Ein historisches Werk ohne eine bestimmte Lebensanschauung ist ein Unding.“³

Gegenwärtig, sagt Volkelt⁴, „findet man besonders in der Zeitschriftenliteratur die Ansicht verbreitet, daß der moderne Dichter die Weltanschauung Nietzsches oder Darwins zu vertreten habe. Auf der einen Seite eifert man gegen die Tyrannei der alten Ästhetik, und anderseits will man doch selbst Lebensanschauungsdogmen den Künstlern aufzwingen“. Aus all dem geht klar hervor, daß auch die Moderne in der Lebensanschauung Urgrund, Seele und Geist der Kunst erblickt. „Alle künstlerische Tätigkeit ist abhängig von der Stimmung des Geistes. Bei allem Wechsel der Stimmung gibt es aber eine Grundstimmung, die im Naturell und Temperamente des Individuums wurzeln mag, zunächst aber abhängig und bestimmt ist von der allgemeinen Anschauung des Geistes von Welt und Leben. Sie wird daher auch auf die künstlerische Auffassung, Gestaltung und Behandlung einen bedeutsamen Einfluß ausüben.“⁵

Es leuchtet deshalb aus den Werken der großen Künstler, d. h. jener, welche in das Wesen der Dinge eingedrungen und sie lichtvoll durch ihre Kunst wiedergegeben, in klaren und wohl abgegrenzten Zügen ihre Weltanschauung. So will man aus Max Klingers Werken den inneren Werdegang in seiner Weltanschauung erkennen. In dem Zyklus „Eva und die Zukunft“ offenbart uns Klinger. „woher ihm

¹ Kathol. Schulzeitung 40. Jahrg., Nr 28, S. 217.

² Ebd. Nr 27, S. 210.

³ Pastor bonus, 16. Jahrg., Hft 7, S. 311 f.

⁴ I 482.

⁵ Pröhl 144.

diese Weltanschauung, die im Pessimismus viel weiter geht als die Bibel, gekommen ist. Klinger steht hier unter dem Einfluß Schopenhauerscher Philosophie, die in dem Willen als Trieb die Grundlage alles Seins und Geschehens sieht. Daher steht auch die Darstellung der Unentrinnbarkeit gegenüber dem Trieb in der ersten Zukunft und des blinden Waltens des zerstörenden Welttriebes, des philosophischen Bekenntnisses der modernen Zeit, das die antike und mittelalterlich-christliche Weltanschauung zurückgedrängt hat, im Vordergrund des Schlußbildes „Der Tod als Pflasterer“¹.

Lothar v. Kunowski² krönt das glänzende Lob, das er einem seiner Kunstmeister und Lehrer spenden zu dürfen glaubte, mit dem Gedanken: „Mit einem Worte, er hatte eine große, geläuterte Weltanschauung, und darum war sein künstlerisches Können zu einer Kunstanschauung bestimmtester Art ausgereift.“ Von den Japanern sagt Dessoir³: „Wir kennen und lieben einen zarten, launischen Japonismus, der manchmal in eine technisch meisterhafte Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit umschlägt. Kluge Japaner jedoch erklären diese Auffassung für ein grobes Mißverständnis. Sie selbst sehen in ihrer Kunst den gewaltigen Ausdruck des asiatischen Geistes, genauer der chinesischen Wissenschaft und des indischen Glaubens. Nicht das köstliche Kunstgewerbe, nicht Vögel und Blumen, nicht Pflaumenblüten seien der Sinn, sondern der Drache, die Todesverachtung, die buddhistische Selbstaufopferung bildeten die allgemeinen und zugleich die künstlerischen Ideale.“

Diesen Zusammenhang von Weltanschauung und Kunst findet auch Haeckel⁴, deshalb glaubt er auch von einer monistischen Kunst reden zu können.

Zweite Frage: Ist eine religiös-sittliche Weltanschauung für den Künstler notwendig? Ohne Zweifel, und zwar aus einem zweifachen Grunde; erstens, um auch hierin in der Darstellung der Objektivität und damit der wahren Kunst gerecht zu werden. Denn einmal tragen alle Weltwesen in ihrem Sein die innigsten realen Beziehungen zu Gott, sie sind seine Fußspuren, seine Bilder; jedes offenbart uns einen Zug seiner Größe, Liebe und Herrlichkeit. Deshalb weiß auch ein rechter Dichter, sie alle groß und gewichtig zu gestalten; jedes Sand- und Saatkorn bedarf ja zu seiner Existenz der schöpferischen Tätigkeit Gottes, seiner

¹ Heyne 25.² S. 22.³ S. 283.⁴ S. 136.

beständigen Erhaltung und Mitwirkung. Alles ist voll Gott, möchten wir sagen, ohne damit natürlich dem Pantheismus das Wort zu sprechen. Wie hat ein Millet das Ährenfeld und ein Segantini seine Alpen verstanden!

Vor allem ist der Mensch, ein Werk besonderer Liebe Gottes, nicht bloß eine Fußspur, sondern in Geist und Herz, Erkennen und Streben ein Ebenbild und Widerspiel des göttlichen Wesens; erleuchtet durch das göttliche Licht; berufen, die Gedanken Gottes nachzudenken, seine Liebe zu fühlen, sich in Erkenntnis und treuer Tat mit seinem Schöpfer, Erhalter, Ziel und Ende zu vereinigen. Der Mensch ist, auch vom bloß natürlichen Standpunkte aus betrachtet, ein durch und durch religiöses Wesen und demnach auch zu religiös-sittlichen Handlungen berufen. Wer den Menschen verstehen und wiedergeben will, muß in gewissem Sinne Gott und seine Liebe in der Schöpfung kennen, muß, um wahrhaft seelenvoller Künstler und nicht bloß Photographenapparat zu sein, religiös-sittliche Welt- und Lebensanschauung besitzen. „Kunst und Religion weben und leben eine durch die andere. Ja selbst die Technik der Kunst wechselt mit der religiösen Empfindung und Überzeugung.“¹

Auch Vischer² anerkannte, wie wir bereits gehört, den Einfluß der religiös-sittlichen Weltanschauung auf das Schöne und die Kunst. Meinte er doch, daß durch die Voraussetzung des Theismus die ganze Begriffsfolge des Schönen zerstört werde. Der jüngere Fichte³ hingegen ist, wie vernommen, der Ansicht, daß eine gründliche Erklärung der künstlerischen Tätigkeit nur vom Standpunkte des Theismus möglich sei.

Der zweite Grund, warum dem Künstler religiös-sittliche Lebensanschauung nötig ist, liegt in dem Segen der Religion für die Kunst. Wir haben früher gezeigt, wie die Strebewerte in ihrem Reiz zum künstlerischen Schaffen von hoher Bedeutung für den Künstler sind. Die wertvollsten unter den Strebewerten sind aber die religiös-sittlichen, deshalb sind vor allem sie es, welche den Künstler zur Entfaltung seiner Kraft antreiben.

Auch der Künstler ist ein religiöses Wesen, und so drängt es ihn, mit seiner Muse der Gottheit ein hohes Lied zu singen. „Nur von einer großen Weltanschauung kann Licht und Wärme auch für die Kunst ausgehen, denn Künstler sind, wie Goethe sagt, nur so weit produktiv, als sie religiös sind. Eine Verkümmernng des religiösen

¹ v. Kupffer 28.² Ästhetik I 48.³ II 1, 365.

Idealismus hat allmählich über kurz oder lang auch eine Verkümmernng des wissenschaftlichen, sittlichen und ästhetischen Idealismus zur Folge gehabt.“¹ Herder fühlte richtig: „Sind Religion und Volk im Vaterland unterdrückt, so wird jede edle Harfe dumpf und im Nebel tönen.“²

Es ist eine anerkannte Tatsache, daß die Kunst bei allen Völkern vorab eine religiöse war und mit dem Wechsel der religiösen Anschauung oder dem Eifer in deren Bekenntnis Kunststil und -charakter sich geändert haben³. Der protestantische Leipziger Ästhetiker Hermann Weiße gesteht: „Die Geschichte aller Zeiten, aller Völker zeigt, daß die Kunst als welthistorische Gesamterscheinung des Menschheitslebens in der Religion wurzelt: in der Erhebung des menschlichen Geistes zu dem Göttlichen, in seiner Durchdringung mit den lebenden Kräften, die aus dem schöpferischen Urquell alles Daseins in die Kreatur, in die durch ihre Vernunft, durch ihr vernünftiges Bewußtsein einer geistigen Gemeinschaft mit dem Göttlichen geöffnete Kreatur überfließen.“

Selbst den künstlerischen Stil erblickt Weiße⁴ in Abhängigkeit von der Religion. „Desgleichen bildet sich überall nur unter der Ägide der Religion ein Stil, ein geschichtlicher Kunststil, über den individuellen Stil, welcher nur die dem Werke unwillkürlich sich einverleibende physiognomische Erscheinung der persönlichen Eigentümlichkeit des einzelnen Künstlers ist, übergreifend und eben damit die Schönheit, die künstlerische Idealität der Werke bedingend. Der Stil, der echte Kunststil, er ist zu jeder Zeit und unter jedem Volke der in der Kunst zur Offenbarung, zur sinnlichen Erscheinung kommende Ausdruck des Verhältnisses, in das der Geist des Volkes, des Zeitalters zu dem Göttlichen tritt, welches überall dem Menschen nahe ist, überall, wenn es so zu sprechen erlaubt ist, in seine Seele Eingang sucht, einen Eingang bei den Völkern, unter welchen es zu einer Kunstblüte kommt, gefunden hat.“ Und er begründet seine Ansicht mit den Worten: „Die Kunst bedarf immer wieder einer Tränkung aus jenem Brunnen, welcher nach dem schönen Worte des Evangeliums in das ewige Leben quillt, immer neu wieder einer Speisung mit jenem Lebensbrote, welches der Göttliche in seiner Menschheit nicht einmal nur den Gläubigen gespendet hat, sondern immer und immer es ihnen zu spenden fortfährt.“

¹ Müller, Philosophie des Schönen 114.

² „Hochland“, 1. Jahrg. I 353.

³ Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 159.

⁴ S. 391 392.

Von den verschiedenen Stilarten sagt v. Kupffer¹: „Sie alle zeugen von dem religiösen Geiste, der sie schuf. Himmelhoch streben die Dome des Mittelalters in fast krankhafter Sehnsucht von der Erde fort. Die spitze Nadel bohrt sich in den Äther und in die Wolken. Krückenähnliche Stützen brauchte der gotische Dom zuletzt, um nicht zusammenzubrechen. Bizarr und verworren wie seine Theologie (?) sind die Verzierungen der Architektur, die Drachen von Notre-Dame. Und daneben der hellenische Tempel! Seine schimmernde Säulenreihe ist auch ein mächtiges Gebet der Sehnsucht, wie ein feierlicher Festzug hoher, schöner Gestalten. Und dazu stand er noch meist auf Höhen und schaute weit auf Land und Meer hinaus wie eine Warte der Gottheit, ein geweihtes Wahrzeichen der Kunst. Aber sein Gebälk legte sich in stiller Harmonie auf die strebenden Säulen des Umgangs. ‚Sei ruhig, mein Volk, deine Götter wandeln unter dir.‘ Und so schmückte der olympisch Gläubige Giebel, Metopen und Fries mit den heiligen Mythen seines Glaubens und seiner Heroengeschichte. Trotzig wie ewige Gesetze steht der ägyptische Tempel da. Die Phantasie der orientalischen Märchen verkörperte sich in den Türmen und Zieraten der Moscheen und anders in den bizarren, abenteuerlichen Tempeln der indischen Religion.“

Albert Kuhn² schreibt von dem Einfluß der Religion auf die drei ästhetischen Ideale, das antik-klassische, das christlich-romantische und das der Renaissance: „Was auf die Ausgestaltung dieser Ideale, vorzugsweise des antiken und mittelalterlichen, den weitest reichenden und geradezu entscheidenden Einfluß übte, ist dasjenige, was allerdings seiner Natur nach dazu angetan ist, dem Geiste die tiefsten und fruchtbarsten Anregungen zu geben, nämlich die Religion. Die griechische Kunst ist wesentlich religiös-mythologisch, die romantische des Mittelalters christlich-religiös. Und auch den Aufschwung, den die neuere Kunst genommen, verdankt sie vorab und in erster Linie der religiösen Schulung, auf deren Grundlage sie weiter ausbaute.“ Von der mittelalterlichen Kunst sagt Fäh³: „Auf der Grundlage eines starken, lebenskräftigen Glaubens ruht das damalige Kunstleben, und seine unwandelbare Richtschnur war: Zirkels Kunst und Gerechtigkeit ohn' Gott niemand ußlait.“

¹ S. 30. Dieselbe Idee sucht Gaulke in einer eigenen Schrift zu erhärten; wir bedauern nur, daß es ihm nicht gelungen ist, dem Christentum gegenüber einen vorurteilslosen Standpunkt zu gewinnen.

² Allgemeine Kunstgeschichte LXI. Vgl. Stöckl, Lehrbuch der Ästhetik 159; Jungmann, Ästhetik II 19. ³ S. 375.

Wenn heute so vielfach geklagt wird über das Durcheinander in der Kunst und über den Mangel an Werken mit lohnenden Motiven, würdig hoher Talente, so liegt nach unserer Anschauung der Grund darin, daß es eben den Künstlern bei dem irreligiösen Standpunkt, den sie leider vielfach einnehmen, an einheitlicher und hoher Weltanschauung gebricht. Mit ihrem Pantheismus bleiben sie ewig im Bann der Materie und leider nur zu oft auch der Blasiertheit.

Dritte Frage: Gibt es für den Künstler und seine Kunst nur eine einzig berechnigte Weltanschauung? Volkelt stellt sich die interessante und ihn als feinen Denker ehrende Frage, ob das menschlich Bedeutungsvolle, das eigentliche Objekt der Kunst, eine bestimmte Lebensanschauung in sich schließen müsse. Das wäre nach ihm dann der Fall, wenn sich auf dem Gebiete der Lebensfragen die Wahrheit mit mathematischer Sicherheit ermitteln ließe. „Dann müßte ohne Zweifel ein jeder ästhetische Gegenstand, wenn er nicht zum reinen Unsinn herabsinken wollte, diese bestimmte, mit unbezweifelbarer Gewißheit bewiesene Lebensanschauung zur Darstellung bringen. Wäre der Materialismus Haeckels oder die Herrenmoral Nietzsches oder die Geschichtsauffassung von Marx wirklich so sicher bewiesen, wie zweimal zwei vier ist, dann müßte der Ästhetiker sagen: Was auch immer ästhetisch dargeboten wird, muß genau auf Haeckel oder Nietzsche oder Marx gestimmt sein.“¹

Volkelt glaubt allerdings, nur der verbohrteste Dogmatismus könne behaupten, daß unter den vielen Lebensanschauungen eine bestimmte mit unbedingt zwingender Logik bewiesen sei. „Die Lebensanschauung hängt so stark vom Fühlen und Glauben, von innerem Erleben, von sittlichen, religiösen, künstlerischen Bedürfnissen, kurz von der Gesamtheit des Persönlichen ab, daß die verschiedensten Lebensanschauungen mit dem gleichen Anspruch auf Wert und Geltung auftreten.“ Deshalb schließt er konsequent²: „Wenn etwa ein moderner Kritiker verkündet: nur dort sei fortan wahre Dichtung zu finden, wo dem Dichter die Philosophie Nietzsches oder vielleicht der Darwinismus in Fleisch und Blut übergegangen sei, so ist dies nicht weniger Überhebung und Unverstand, als wenn ein anderer fordert, die Dichtung solle im Sinne der Weltanschauung Kants, Tolstois oder vielleicht des Thomas von Aquino gehalten sein.“

¹ Volkelt I 482.

² Ebd. I 483.

Die Erkenntnis Volkelts, daß, wenn es eine absolut sichere Weltanschauung gebe, die Kunst von dieser und von ihr allein durchstrahlt und erfüllt sein müsse, ist eine überaus erfreuliche und, wie uns scheint, unabweisbare. Seinen übrigen eben dargestellten Ideen gegenüber haben wir folgendes zu bemerken. Erstens gibt es, wie jede Logik ausweist, eine dreifache Sicherheit, die metaphysische, physische und moralische. Die erstere gründet auf dem ideellen Gehalte der Dinge, die zweite auf den Gesetzen der Natur und die dritte auf den menschlichen Gepflogenheiten. Die mathematische Gewißheit ist keine eigene Art der Gewißheit, sondern gehört zur metaphysischen Gewißheit, insofern sie in mathematischen Dingen sich findet. Zweitens: Trotzdem die physische und moralische Gewißheit nicht den höchsten Grad der Gewißheit bieten, sind sie doch wahre Gewißheit. Drittens kann sich das menschliche Leben in seinen wichtigsten Daseinsfragen in den wenigsten Fällen auf metaphysische, selbst auf physische Gewißheit stützen; es muß sich vielmehr in den meisten Fällen mit der moralischen begnügen, und doch baut sich auf ihr das ganze private und gesellschaftliche Leben auf¹.

Wenden wir nun diese erkenntnistheoretischen Prinzipien auf die Sicherheit der katholischen Weltanschauung an, so können und müssen wir folgende Sätze aufstellen. Erstens: Die Existenz eines persönlichen Gottes ist metaphysisch sicher, also erfreut sie sich im wesentlichen gleicher Sicherheit wie die mathematischen Grundsätze, die, wie gesagt, nur eine Anwendung der metaphysischen sind. Demnach ist die Weltanschauung des Theismus, im Sinne der Annahme eines persönlichen Gottes, metaphysisch sicher, er gründet auf dem metaphysischen Prinzip der Kausalität und im Grunde der Identität. Zweitens beweist die christliche Apologetik und Dogmatik mit aller nur wünschenswerten historischen Sicherheit die Existenz und die Gottheit Christi. Drittens ergibt sich daraus wieder, teils mit metaphysischer teils mit moralischer Sicherheit, die Wahrheit der katholischen Kirche und ihrer Weltanschauung. Nimm und lies, gilt auch hier; ohne Studium kommt man auf keinem Wissensgebiet zur Evidenz und Sicherheit.

Damit brechen wir aber mit nichten absolut, unter jeder Rücksicht den Stab über Kunstwerke, welche in einer andern Lebensanschauung gründen. Fürs erste kommen ja verschiedene Lebens-

¹ Pesch, Inst. log. I 574, Schol. 3. Huber 90 f.

anschauungen in vielen Punkten wieder überein, so z. B. im Glauben an Gott, Christus, die Kirche im allgemeinen. Und es ist wohl möglich, daß solche allgemeine Motive von Künstlern verschiedener Lebensanschauung richtig dargestellt werden können. Auch kann man sich wohl den Fall denken, daß sich ein Künstler für den Augenblick in das Wesen und Leben einer andern Lebensanschauung hineinversetzt und aus ihr sein Motiv zu fassen und zu gestalten sucht.

Zweitens anerkennen wir, wie früher bereits getan, in einem Werke, aus dem eine falsche Weltanschauung spricht, einmal seine subjektive Wahrheit, d. h. die Übereinstimmung mit der künstlerischen Konzeption, wie diese im Grunde ein Kind der religiös-sittlichen Denk- und Empfindungsweise des betreffenden Künstlers ist. Ebenso anerkennen wir auch alle technischen Vorzüge des betreffenden Werkes.

Drittens werden wir aber nie ein Kunstwerk, das im Gegensatz zur christlichen Weltanschauung abgefaßt ist und einen dieser widersprechenden Geist offenbart, im absoluten Sinne als volles und ganzes Kunstwerk anerkennen. Die Wahrheit, und zwar die objektive, nicht bloß subjektive, macht das Wesen der Kunst.

Viertens müssen wir es deshalb neuerdings verurteilen, wenn christliche Künstler zu Motiven der heidnischen Welt greifen, ob diese der Gegenwart oder der Vergangenheit angehören. Sie stellen sich außer ihre natürliche Denk- und Empfindungsweise, außer Wahrheit und Licht, schaffen Meteore; es wäre denn, daß sie diese Stoffe, wie es sich der Wahrheit entsprechend gezieme, in ihrer inneren Haltlosigkeit darstellten. Einen Götzen als Gott darstellen, verstehen wir bei denen, die ihn in guten Treuen anbeten, aber nicht bei denen, welche ihn im Prinzip als solchen verachten.

Fünftens ist damit auch klar, daß, wenn jedes Objekt im Lichte der einen wahren Welt- und Lebensanschauung dargestellt zu werden verlangt, der Künstler sie durch und durch wenigstens intellektuell in sich aufgenommen haben muß, daß deshalb der christliche Künstler die Lehren und Dogmen des Christentums kenne, sie soweit als möglich verstehe und durchschaue. Denn nur so vermag er mit seiner Kunst der Wahrheit gerecht zu werden. Mit Recht sagt Weiß¹: „Die erste Aufgabe des christlichen Künstlers ist also die, daß er sich den dogmatischen und den sittlichen Gehalt der Offenbarung aneigne und diesen mit Geist und Herz zu durchdringen suche.“

¹ III 922.

Dieser Einheit der Weltanschauung gegenüber meint Volkelt allerdings, daß die Vielheit derselben von hohem Vorteile sei, und das aus einem doppelten Grunde. Vor allem werde erst so der Reichtum von Entwicklungsmöglichkeiten des Denkens und Sinnens in der menschlichen Natur und ihrer Vielseitigkeit sichtbar. „Würde meinem Denken eine bestimmte Weltanschauung mit der einleuchtenden Kraft des pythagoreischen Lehrsatzes vorgeschrieben, so würde dies für den denkenden und sinnenden Menscheng Geist Stillstand und Tod bedeuten. Sich in den grundlegenden und abschließenden Fragen einem unbedingt Bewiesenen gegenüber sehen, dies wäre für das Denken ein Schlag, wie er es schwerer kaum treffen könnte.“¹

Diese Furcht ist unbegründet. Stehen wir nicht auch auf allen Gebieten des Denkens einem mannigfach Bewiesenen gegenüber, und doch erschließen sich noch ungeahnte Gebiete der Erforschung; gerade mit dem Fortschritt der Wissenschaft treten immer neue, vorher ungekannte Probleme auf. Dasselbe treffen wir auch auf dem Boden der christlichen oder, sagen wir es gerade heraus, der katholischen Weltanschauung. Wenn auch in den fernsten Grenzen unverrückbare Punkte licht markiert sind, so bleiben doch dem katholischen Denker und Künstler noch Sternentiefen und Weltenweiten zur Ergründung übrig. Das wird niemand mehr empfinden als ein katholischer Philosoph und Dogmatiker. Trotz der herrlichen Dogmen, die wie Sterne vom Himmel seiner Weltanschauung herniederstrahlen, sind es eben bloß einige Sterne; es ist mit nichten sternenhelle Nacht oder gar sonnenhelle Tagesmitte. Also trotz Dogma oder besser gerade deshalb eine unendlich weite Möglichkeit zur Spekulation, unaufhörliche Gelegenheit und Reiz zur intellektuellen Kraftentfaltung.

Was sodann den Umsatz dieser Dogmen und Lebensanschauungen in die Kunst und künstlerische Darstellung betrifft, bieten sie tausendfache Angriffspunkte zur künstlerischen Behandlung. Das Christentum ist universell, hoch und einfach zugleich, bietet für jeden Geist, jedes Gemüt, ernstes und frohes, tiefes und klares, die reichste Nahrung. Deshalb auch in der Geschichte der christlichen Kunst die mannigfachsten Stile und deren noch zahlreichere Nuancen und Abschattungen. Ein Ende der Stilbildung in der christlichen Kunst ist

¹ Volkelt I 483. Ähnliche Einwände gegen die eine einheitliche und abgeschlossene Weltanschauung erhebt Dessoir 458.

wohl nicht abzusehen. Das Christentum verträgt sich in dieser oder jener Seite mit jedem Stil, er müßte denn nur ein Kind der Falschheit und der Finsternis sein. Und nicht bloß verträgt sich das Christentum mit jedem in sich vernünftigen Stil, vielmehr treibt es jedes Geschlecht zu neuer, lebensvoller Auffassung seiner Ideen und deshalb zu neuer, selbständiger Darstellung derselben. Wie das Dogma zwar in seinem Sinne unveränderlich ist, aber in dieser Zeit diesen, in einer andern jenen Ausdruck verlangt, so treibt die christliche Idee zur Formenbildung, wie sie dem Charakter und der Darstellungsweise jeder Zeit entspricht. Das Christentum ist wie an Ideen so auch an Formen virtuell unendlich reich.

Volkelt¹ meint ferner, eine gewisse Vielheit der Lebensanschauungen und der Kampf unter denselben sei auch aus dem Grunde ein unersetzliches Gut, weil sich nur so in der Entscheidung für diese oder jene Weltanschauung das innerste Sein der Persönlichkeit und ihre Selbstverantwortlichkeit offenbare. „Welch ein ungeheurer Verlust für die Entfaltung und Einsetzung persönlichen Lebens wäre es, wenn Lebens- und Weltanschauung Sache des kühlen, zwingenden Beweisens wäre und es sonach hier nur das Entweder — Oder von bewiesen und falsch gäbe. Indem die Persönlichkeit für Grundlegung und Gestaltung der Lebensanschauung in Anspruch genommen wird, werden Kräfte und Tiefen aus ihr entbunden und Leistungen aus ihr herausgetrieben, die eine ungeheure Bereicherung und Steigerung des persönlichen Lebens bedeuten. Es wäre also nicht nur ein schwerer Schlag für das Denken, sondern noch mehr für die Entfaltung des Persönlichen, wenn je einmal das Unmögliche gelingen sollte, daß eine Weltanschauung mit mathematischer Unbezweifelbarkeit bewiesen würde.“

Der verehrte Ästhetiker scheint hier einmal zu übersehen, was wir schon hervorgehoben haben, daß innerhalb der allgemeinen, bestimmten Welt- und Lebensanschauung noch ein ungeheurer Spielraum für die Einzelentscheidung auch auf intellektuellem Gebiete offen steht. Sodann erfordert die christliche Weltanschauung vor allem die Tat, das Handeln im Lichte ihrer Axiome. „Nicht jeder, der sagt ‚Herr‘, wird in das Himmelreich eingehen, sondern wer den Willen meines Vaters tut.“² Und deshalb ruft die christliche Weltanschauung, wie nur eine, der moralischen Kraftentwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft, der Einsetzung der ganzen, vollen

¹ I 483.

² Mt 7, 21.

Persönlichkeit zur Erreichung des nimmer erreichbaren Ideals: „Seid vollkommen, wie euer Vater im Himmel vollkommen ist!“¹

Während die andern Religionssysteme vielfach moralisch unfruchtbar sind, ist die christliche Weltanschauung Mutter und Grund einer ungezählten Schar von Geistesheroen. Aus jeglichem Geschlecht, allen Altern und Ständen, Völkern und Nationen weist sie die großartigsten Krafteinsätze auf für Gott und Vaterland, Eltern und Kinder, Freund und Feind. Sie ist in Wahrheit die Mutter der Übermenschen. Mit ihrem Lichte und ihrer Gnade hat sie den Menschen über die Leistungsfähigkeit der menschlichen Natur emporgehoben und selbst das Kind zum Helden umgewandelt.

Die christliche Religion ist recht eigentlich die Religion der Kunst. Sie gibt ihr die höchsten Ideale, die gewaltigsten Naturen, die umfassendsten Probleme, die tiefsten Blicke in das Wesen der Dinge, der Welt und ihrer Geschichte; Himmel und Erde umfaßt sie und vereint sie in Christo zur glanzvollsten Einheit. Selber ein Kunstwerk in sich, leiht sie für freudiges Schaffen Licht und lebensvollsten Impuls. Wir dürfen deshalb sagen: Wie keinem Volke Gott so nah wie dem Christenvolke, so ist auch an und für sich, gleiche natürliche Umstände vorausgesetzt, keinem Volke die Kunst so nah und freundlich wie dem Volke der Christen. Wohl besagt der Name Hellas die Höhe der bloß natürlichen Kunst in ihren Formen, dem Ausdruck ihrer Gottes- und Weltanschauung. Aber letztere war zum großen Teile Mache; das Christentum ist volle, reine Wahrheit, in unerfaßlicher Tiefe und Höhe und deshalb der unversieglige Born der reinsten Kunst.

Selbst Haeckel² muß die Herrlichkeit der Kunst in der christlichen Zeitrechnung anerkennen: „Die prachtvollen gotischen Dome und byzantinischen Basiliken, die Hunderte von prächtigen Kapellen, die Tausende von Marmorstatuen christlicher Heiligen und Märtyrer, die Millionen von schönen heiligen Bildern, von tiefempfundenen Darstellungen von Christus und der Madonna — sie zeugen alle von einer Entwicklung der schönen Künste im Mittelalter, die in ihrer Art einzig ist.“ Doch er glaubt hinzufügen zu müssen³: „Aber was hat das alles mit der reinen Christenlehre zu tun, mit jener Religion der Entsagung, welche von allem irdischen Prunk und Glanz, von aller materiellen Schönheit und Kunst sich abwendete, welche das Familienleben und die Frauenliebe geringschätzte, welche allein

¹ Mt 5, 48.

² S. 136.

³ Ebd. 137.

die Sorge um die immateriellen Güter des ‚ewigen Lebens‘ predigte? Der Begriff der ‚christlichen Kunst‘ ist eigentlich ein Widerspruch in sich, eine ‚contradictio in adiecto‘.“

Haeckel will a priori das Christentum der Unfruchtbarkeit auf künstlerischem Gebiete zeihen. Wie töricht! Ist es nicht gerade das Christentum, das mit seinem starken religiösen Zug, seinem Opfer und seinen Sakramenten, dem Reichtum seiner Zeremonien und heiligen Gebräuche von selbst zu möglichst schmuckvollem Bau seiner Gotteshäuser und jeglicher Kunstentwicklung drängt? Wer schätzt das Familienleben höher ein als wieder das Christentum, das ein eigenes Sakrament zur Einweihung desselben hat und in der Verbindung von Christus mit seiner Kirche das Ideal der Vermählten schaut? Wer hat die Frauenliebe edler, reiner, höher aufgefaßt als wieder das Christentum; seine Marienverehrung war der edelste Boden der echten, reinen Minne. Die christliche Religion predige die ausschließliche Sorge um die immateriellen Güter! Ebenfalls eine Verkenning der Tatsachen! Indem der Herr sagt: „Suchet zuerst das Reich Gottes und seine Gerechtigkeit“, will er die Sorge um Kunst und Kultur keineswegs ausgeschlossen wissen, sie vielmehr auf ihre wahren Ziele und die sie stets befruchtenden Quellen hinweisen. Wie viel edler anerkennt Chamberlain die Kultur treibenden Faktoren des Christentums und besonders auf künstlerischem Gebiete. Gerade in den Zeiten des Mittelalters sieht er die bedeutendsten Wurzeln und Grundlagen der hervorragenden Kulturerscheinungen der Neuzeit¹.

Daß wir diese Ideen über den Einfluß des Christentums besonders auf den Katholizismus anwenden dürfen, sagt auch die Geschichte. Man braucht bloß einen flüchtigen Blick in die Kunstmuseen zu tun, in Zürich, Basel, die herrlichen Kunstsammlungen Italiens, Frankreichs, Spaniens, Österreichs, Deutschlands, oder in die großen Dicht- und Musikwerke, und jeder Unparteiische muß gestehen, daß die christliche Kunst, historisch betrachtet, zum großen Teil katholische Kunst ist.

Wie herrlich besingt nicht Schiller die Schönheit des katholischen Gottesdienstes! Dem protestantischen Mortimer in „Maria Stuart“ legt er die Worte in den Mund: „Es haßt die Kirche, die mich aufzog, Der Sinne Reiz, kein Abbild duldet sie, Allein das körperlose Wort verehrend. Wie wurde mir, als ich ins Innere nun Der Kirchen trat, und die Musik der Himmel Herunterstieg, und der Gestalten

¹ Meyenberg 258.

Fülle Verschwenderisch aus Wand und Decke quoll, Das Herrlichste und Höchste, gegenwärtig, Vor den entzückten Sinnen sich bewegte, Als ich sie selbst nun sah, die Göttlichen, Den Gruß des Engels, die Geburt des Herrn, Die heil'ge Mutter, die herabgestiegne Dreifaltigkeit, die leuchtende Verklärung — Als ich den Papst drauf sah in seiner Pracht Das Hochamt halten und die Völker segnen! O, was ist Goldes-, was Juwelen-Schein, Womit der Erde Könige sich schmücken! Nur er ist mit dem Göttlichen umgeben, Ein wahrhaft Reich, der Himmel ist sein Haus: Denn nicht von dieser Welt sind diese Formen.“

Selbst Goethe¹ muß gestehen: „Auch wir, so scheint es, sind dem katholischen Religionseifer des 13., 14., 15. Jahrhunderts die Gründung und das Wachstum der bildenden Künste schuldig geworden. Solange die heiligen Stiftungen aller Art ihnen ein weites Feld, würdige und, man kann hinzusetzen, zahllose Gelegenheiten gaben, sich zu zeigen, so lange stiegen sie rasch und freudig empor. Düstere mönchische Ideen scheinen dem Künstler wenig hinderlich zu sein, denn er bearbeitet, erheitert und verschönert dieselben. Betrachte man nur unbefangen von allen Seiten die schöne Stufe, worauf sich alle bildenden Künste zu Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts befanden, und es ist keineswegs schwer zu denken, daß sie auf diesem Wege noch weiter hätten fortschreiten, ja sich, wie wohl mit eigentümlichem Charakter, bis neben die Antike erheben können; aber die emporhebende Kraft war schwächer geworden und hatte ihnen ihr Ziel gesetzt; mächtige Beschützer fanden sich zwar noch, aber diese konnten das Heilige nicht ersetzen.“ Auch der schon genannte protestantische Ästhetiker Weisse² sieht sich zum Geständnis gedrängt: „So also steht die christlich-katholische Kunst des europäischen Mittelalters, in deren Begriffe die Kunstblüte der Renaissanceperiode noch einzuschließen ist, als eine große Gesamtheit vor unserem Blicke, rein und edel in ihrem sittlich-religiösen Quell und in ihren ästhetischen Tendenzen, wie die Kunst des hellenischen Altertums im wesentlichen unberührt von der kirchlichen Glaubensverwirrung.“

Bezüglich des Protestantismus stellt Weisse³ die Fragen: „Hat nun der Protestantismus der Kunst diese Hilfe gebracht? Wird er sie ihr bringen, wenn er einst dazu gelangt sein wird, sie in ihrer

¹ Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts (Werke XXII 53 f).

² S. 410.

³ S. 417.

ganzen Tiefe zu erfassen, nach ihrem ganzen Umfang in Angriff zu nehmen?“ Hierauf verneint er die erste, bejaht die zweite unter der Bedingung, daß der Protestantismus, von dem er so gern die Herbeiführung einer neuen Ära auch für die Kunst erwarten möchte, ein anderer sei „als jener, der sich in allen Stücken an das Dogma der bisherigen Kirche (er spricht von der protestantischen) gebunden meint, ein anderer freilich auch als der, welcher eben zu protestieren, zu verneinen, aber keinen positiv religiösen Inhalt zu erringen, zu vertreten weiß“. Wir wissen aber, daß der heutige Protestantismus fast ganz verlernt, einen positiven religiösen Inhalt zu erringen. Es tritt auch da Vischers Wort ein: „Mit dem Glauben ist die religiöse Kunst zu Ende.“ Ähnlich denkt hierüber Gaulke¹: „Der doktrinäre Protestantismus war kein kunstförderndes Element; unter gänzlicher Verkennung der ästhetischen Wirkung, die schließlich jedes große Kunstwerk ausübt, erhob sich später im protestantischen Deutschland ein der unfreiwilligen Komik nicht entbehrender Entrüstungssturm gegen die künstlerische Ausschmückung der Kirche, die sog. Bilderstürmerei.“ Indes ist auch auf dieser Seite manches anders geworden und mit Wurm² können wir gestehen: „Erfreulicherweise macht sich gegenwärtig in einem allerdings noch begrenzten protestantischen Kreis und nicht ohne starke innere Widerstände eine Bewegung geltend, die eine gesündere Beurteilung der Kunst und eine innerlich wärmere Stellung zu ihr anbahnen möchte.“

Diese Ideen über den Künstler und seine Weltanschauung zum Abschluß bringend, fügen wir noch hinzu, daß es selbstverständlich höchst töricht wäre, wollte er in jedem seiner Werke, ob er Stein oder Stern, Bach oder Blatt darstelle, immer direkt seine religiös-sittliche Weltanschauung und gar doktrinär zum Ausdruck bringen. Denkt und fühlt der Künstler wirklich tief, so wird alles, was er schafft, aus diesen Tiefen genommen, aus ihnen durchwärmt und von ihnen getragen sein, aber nie, gar nie wird er nur zum Ausdruck seiner religiös-sittlichen Weltanschauung, ohne vom Gegenstand und seiner künstlerischen Erfassung dazu genötigt worden zu sein, in einem Kunstwerke von ihr sprechen. Das rein künstlerische Empfinden ist auf dem Gebiete der Kunst seine einzige Norm hierin. Der religiöse Aushängeschild macht ein Werk noch von ferne nicht zu einem Kunstwerk, wie andererseits Vernachlässigung religiöser Klarheit und Zeichnung ein Werk um Glanz und Blüte bringen kann.

¹ S. 26.² S. 16.

Was bewahrt den Künstler vor dieser zweifachen Klippe? Ein wahrhaftiges und aufrichtiges Sichversenken in diese Weltanschauung und ein klares Leben aus ihr. Wie jede andere Anschauung, welcher der Künstler in dieser oder jener Weise in seinem Werke Sprache leihen soll, in ihm in Geist und Herz und Blut übergegangen sein muß, wie sie dann in heiliger Stunde aus den lebensvollen Tiefen des künstlerischen Genius in das Licht des Ausdrucks getragen wird, so muß auch die religiös-sittliche Weltanschauung in ihm Fleisch und Blut gewonnen haben und selbständig geworden sein. Ein Nachblättern vor Beginn der künstlerischen Arbeit in irgend einem Lehr- oder Erbauungsbuche tut es nicht und auch nicht in Thomas und Bonaventura; die Sterne des Wissens und ihre Lichter müssen im Künstler sich in Eigenlicht und -liebe umgewandelt haben. Die Wissenschaft erkennt; die Kunst fühlt und schafft.

3. Des Künstlers Leben und sein Schaffen.

„Noch nirgends“, meint Fr. v. Schack¹, „ist diese interessante und bedeutungsvolle Frage nach dem Zusammenhang und dem Verhältnis der menschlichen Eigenart des Schaffenden mit seinem künstlerischen Charakter erörtert worden, die Einwirkung seiner praktisch-ethischen Tätigkeit auf seine künstlerisch schaffende.“ Schack irrt sich. Zu jeder Zeit ist diese Frage erörtert, bei den Alten, Mittelalterlichen und Neueren, aber freilich auch verschieden gelöst worden.

Wir begegnen hier einem zweifachen Hauptssystem, dem der formalen Identität vom ästhetischen Schaffen und ethischen Handeln und dem der Verschiedenheit fraglicher Objekte. Schenken wir unsere erste Aufmerksamkeit der Identitätslehre.

Dieselbe Philosophenschule, welche das Ästhetische mit dem Ethischen und das ästhetische Verhalten mit dem ethischen identifizierte, sieht im ethischen Handeln im Grunde auch nur ein ästhetisches Schaffen. So sagt u. a. Berdyczewski²: „Wenn auch das ethische Schauen und Beurteilen fremder Handlungen von ästhetischen Motiven bestimmt wird, ist das auch beim eigenen Handeln der Fall? Ich glaube, diese Frage bejahen zu können. Unser ästhetischer Geschmack verhält sich zu unsern eigenen Handlungen in derselben Weise, wie er sich zu fremden Handlungen verhält, wie Plotin bereits ausgesprochen hatte: Der Zweck des Handelns liegt

¹ Münzer 109.

² S. 34.

im Schauen. Gelingt es der Seele, die Handlung zu vollziehen, so will sie sowohl selbst die Handlung sehen, wie auch andere sie sehen lassen. Die Handlung also schlägt wieder in Schauen um. Dazu kommt noch, daß die Kunst selbst nicht bloß in Beschaulichkeit aufgeht, und, daß das ethische Handeln ein Teil des künstlerischen Schaffens ist.“

Zur Kritik dieser Theorie übergehend, müssen wir allerdings gestehen, daß sich zwischen dem ästhetischen Schaffen und ethischen Handeln manche Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten finden. Vor allem stellt sich hier die Tugend der Klugheit als eine eigentliche Zwillingschwester der Kunst dar. Fürs erste werden beide in ihren Bestrebungen von der Vernunft, und zwar der praktischen, geleitet; wir haben diese Ideen schon früher bei Darstellung des Kunstbegriffes einläßlicher beleuchtet. Deshalb kommen beide in ihrem allgemeinen Moment überein: als „recta ratio“, wie Thomas¹ sagt, als eine richtige Art und Weise in Ausübung menschlicher Fähigkeiten. Sodann harmonieren Tugend und Kunst auch darin, daß sie beide ein Objekt schön gestalten. Beide wollen eben die Lichter des Geistes in ihre Tätigkeitssphäre überströmen und sich dort gewissermaßen kristallisieren lassen.

Tugend und Kunst arbeiten sodann am besten nicht so sehr nach einer abstrakten Regel als vielmehr nach konkreten Vorbildern. Es liegt viel Wahres in dem Gedanken: „So wie die Regeln der Kunst erst von den großen künstlerischen Schöpfungen abgeleitet werden, so können wir die moralischen Grundgesetze nur den ethischen Genien und epochemachenden Persönlichkeiten entlehnen. Wie Hartmann sagt: „Man kann ebensogut die Geschichte des Sittlichen und des Bewußtseins vom Sittlichen als eine Geschichte des ethischen Ideals behandeln; wie die Geschichte des künstlerischen Ideals den innersten Kern der Kunstgeschichte und Ästhetik bildet.“² Endlich bedürfen auch beide zu erfolgreicher Tätigkeit eines gewissen Enthusiasmus, einer hohen Begeisterung für ihre Ideale. Künstler und Heilige haben bekanntlich gern etwas Extremes.

Dessenungeachtet erschließt sich wieder bei näherem Zusehen eine große Kluft zwischen den beiden Tätigkeiten. Fürs erste ist das Subjekt oder der Träger der beiden verschieden. „Beim ethischen Handeln ist es immer der Wille, beim künstlerischen Schaffen die

¹ S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3 4.

² Berdyczewski 36.

intellektuelle Kraft; selbst bei der Klugheit“, sagt der hl. Thomas¹, „insofern sie eine Tugend besagt und nicht bloß Schlaueheit, hat die Tugend nur insofern im Verstand ihr Subjekt, als er vom guten Willen bewegt wird.“ Sodann „unterscheiden sich das ethische Handeln und das ästhetische Schaffen dadurch voneinander, daß das ethische Handeln in seinem formalen Teile eine immanente Tätigkeit ist, während das künstlerische Schaffen in den Kreis des Transienten gehört. Deshalb heißt die Leiterin im ethischen Leben, die Klugheit, die rechte Art und Weise im Handeln, die Kunst besagt denselben Zustand im Machen“.

Fassen wir ferner die Wirkung von Tugend und Kunst auf die Güte des Menschen ins Auge, so sehen wir, daß ihn die Tugend in Rücksicht auf sein letztes und allgemeines Ziel gut macht, die Kunst nur auf einem speziellen und beschränkten Gebiete. Weil eben die Tugend sich auf den Willen bezieht, die Kunst aber auf den praktischen Verstand, so ist nach Thomas² das Gute auf dem Kunstgebiete als solchem nicht das Gut des menschlichen Willens, sondern das Gut des Kunstwerkes selbst, und deshalb setzt die Kunst, formal bestimmt, nicht den sittlich guten Willen voraus. Daher kommt es, daß man den Künstler mehr lobt, wenn er absichtlich einen Kunstfehler begeht, als wenn er es unfreiwillig tut. Ferner ist es nur konsequent diesen Anschauungen, wenn Thomas³ sagt, daß alle intellektuellen Tüchtigkeiten, die moralische Tugend der Klugheit ausgenommen, formal auch ohne sittliche Tugend sein können. Deshalb ist der Aquinate auch der Ansicht, daß die Kunstprinzipien nicht gewürdigt werden nach unserem sittlichen Verhalten, sondern nur durch eine Überlegung der Vernunft⁴.

Endlich gibt die Kunst, wie früher angedeutet, nur die Fähigkeit zum richtigen Handeln auf einem bestimmten Gebiete, die Tugend hingegen gibt nicht bloß das Vermögen, sondern auch den richtigen Gebrauch dieser Fähigkeit. Der hl. Thomas⁵ lehrt: „Wie die Wissenschaft, so bringt die Kunst an und für sich immer nur Gutes hervor, und deshalb wird sie Tüchtigkeit genannt. Sie unterscheidet sich aber darin von der Tüchtigkeit im ersten und besten Sinne, d. h. der Tugend, daß sie nicht auch schon den guten Gebrauch von ihr selbst gibt, hierzu wird noch etwas anderes erfordert, nämlich guter Wille.“

¹ S. theol. 1, 2, q. 56, a. 3; q. 57, a. 4. ² Ebd. 1, 2, q. 57, a. 4.

³ Ebd. 1, 2, q. 58, a. 5. ⁴ Ebd. 1, 2, q. 58, a. 5 ad 2.

⁵ Ebd. 1, 2, q. 57, a. 1 3; 1, 2, q. 56, a. 3.

Damit stellen wir natürlich nicht in Abrede, daß das künstlerische Schaffen nicht auch eine ethisch gute Handlung werden könne, nur sagen wir, das ästhetische Schaffen als solches sei formal kein ethisches Handeln, vielmehr an und für sich, der Art nach betrachtet, eine ethisch indifferente Handlung. Andererseits resultiert aus dem moralisch guten Handeln des Menschen, wie früher dargetan, für den Menschen, Seele und Leib, eine gewisse Erhebung und Schönheit. Aber deshalb ist das sittlich gute Handeln in sich betrachtet und als solches mit nichten identisch mit künstlerischem Schaffen und Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes.

Im metaphorischen Sinne genommen und nicht anders billigen wir Kraliks¹ flüssiges Wort: „Die Moral als das schöne Handeln ist daher auch eine Kunst und zwar eine schaffende Kunst. Sie beruht zum Unterschied von der ethischen Moral nicht auf dem Willen, sondern auf dem Gefühl. Sie schafft nicht mit Absicht, sondern mit Genuß, nicht um der Welt zu nützen, sondern und vor allem das Schöne zu verwirklichen. Sie handelt, weil die moralische Handlung sinnlich schöne Erscheinung einer geistigen Idee ist, weil durch moralisches Handeln die Mannigfaltigkeit des Lebens, der Streit, die Kontraste, die gegensätzlichen Interessen aufgelöst werden in harmonische Einheit, in gegenseitige Ausgleichung.“ Nach obigen Auseinandersetzungen ist es deshalb selbstverständlich, daß der Ausdruck „ethische Moral“, im eigentlichen Sinne genommen, ein Pleonasmus ist; und der andere, „Moral als das schöne Handeln“, im Sinne Kraliks das moralisch gute Handeln nur in seiner ästhetischen Wirkung, nicht in seinem formalen Sein und Wesen bezeichnet.

Besonders oft bringt man das spezifische religiöse Verhalten in Bezug zum ästhetischen Verhalten und Schaffen und möchte es auf eine Linie mit ihm stellen. Es ist nun allerdings richtig, daß die Tugend der Religion in ihrer Ausübung zu viel Gefühl Veranlassung gibt. Aber fürs erste ist nicht das Gefühl als sinnlicher Affekt das formale Element der Religion als Tugend, sondern der einfache Willensakt der Hingabe an Gott. Auch wenn der sinnliche Affekt gar nicht mitspielt, kann man sehr religiös sein. Wenn sodann, wie die christliche Moral klarlegt, die Religion in ihrer Ausübung eine Tugend ist, gelten von ihrem Verhältnis zum ästhetischen Schauen und Schaffen alle jene Unterschiede, auf die wir zwischen diesen beiden Objekten bereits hingewiesen haben.

¹ S. 208.

In diese Linie trifft ein Gedanke Gaulkes¹. Von Böcklin schreibt er: „Böcklin ist ein großer Heide, sofern er sich an kein festbegrenztes Glaubens- und Kunstdogma gebunden hat, er ist aber auch ein religiöser Künstler, sofern er sich, wie kaum ein zweiter, in die Natur versenkt hat. Denn schließlich ist die sinnige Naturbetrachtung, das Streben nach Erkenntnis und das Sich-einsfühlen mit der Natur Religion.“ Allerdings, wenn die Natur unser Gott ist, dann ist ein ästhetisches Sichversenken in sie auch ein religiöses. Aber wir erinnern auch hier an das Wort der Schrift: „Töricht sind alle Menschen, in welchen nicht Erkenntnis Gottes sich findet, und welche aus dem sichtbaren Guten nicht denjenigen zu erkennen vermochten, welcher ist, noch auch auf die Werke achtend erkannten, wer der Bildner sei; sondern entweder Feuer oder Wind, oder die schnelle Luft, oder den Kreis der Gestirne, oder gewaltiges Wasser, oder Sonne und Mond für weltbeherrschende Götter hielten.“²

Das zweite System in unserer Frage ist das der formalen Verschiedenheit des ästhetischen Schaffens vom ethischen Handeln. Aus der Widerlegung der entgegenstehenden Identitätslehre fließt unmittelbar die Richtigkeit dieses zweiten Systems. Wir brauchen deshalb hierüber kein Wort mehr zu verlieren. Wenden wir uns lieber den einzelnen Unterarten desselben zu.

Auch hier begegnen uns zwei Extreme. Das eine behauptet eine absolute Bedingtheit des ästhetischen Schaffens durch das ethisch gute Handeln. So sagt z. B. Pernety: „Das einzige Mittel, ein vortrefflicher Maler zu werden, ist, ein vortrefflicher Mensch zu sein.“³ Das zweite Untersystem läßt auch hier eine absolute Trennbarkeit der beiden Aktivitäten zu; das ästhetische Schaffen gedeiht unter jedem ethischen Klima gleich gut oder gleich schlecht; die Tugend ist ohne allen positiven Einfluß auf das ästhetische Schaffen. Hören wir einige seiner Vertreter.

Münzer⁴ denkt sich das Verhältnis der in Frage stehenden Werte folgendermaßen. „Wohl zu trennen von der Kunst und dem Künstler ist das Menschliche des Künstlers. Die größte Moralität, die edelsten Tugenden können uns nicht zum Künstler machen; aber die Kunst kann den Künstler im Verbrechen finden. Hagedorn hat nicht recht, wenn er sagt, es sei für den Künstler eine Ehre, wenn der Künstler ein rechtschaffener Mann ist.“

¹ S. 45.² Weish 13, 1 2.³ Münzer 109.⁴ Ebd. 108.

Derselben Ansicht ist wohl W. Bode in Burckhardts „Cicerone“¹. Bezüglich Peruginos macht er die Bemerkung: „Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlen. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgibt, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen, und sie könnten ganz wahr und groß sein. Nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nötigung bestimmen müssen.“ Und er fügt hinzu: „Über die ‚Gesinnung‘ des Künstlers und Dichters kursieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, daß derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werke möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat als Künstler und Dichter gar keine andere Gesinnung nötig, als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werke die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hier und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.“

Noch weiter geht in dieser Richtung Schasler²: „Während Raffael z. B. ein lebenslustiger Kavalier und durchaus nicht skrupulöser Lebemann war, welcher sich den Teufel viel um den Papst kümmerte, außer insofern er ihm Arbeit im Vatikan gab, beginnt sein moderner Epigone, Overbeck, kein Bild ohne Gebet und fromme Zurüstung. Und Raffael war auch gläubig, aber in naiv-traditioneller Weise. Er ließ eben den lieben Gott einen guten Mann sein; Overbeck war nicht bloß gläubig, sondern fromm. Die Reflexion und Empfindsamkeit — Dinge, die den großen Künstlern der großen Kunstblüte unbekanntere Dinge waren — sind den religiösen Malern der modernen Zeit sehr notwendig; und doch sind sie der Mehltau, der die besten Blüten am grünenden Baum der Kunst vergiftet.“

Unsere Ansicht geht auch hier wieder den Mittelweg. Wir sagen weder mit Pernety: „Ohne Tugend keine Kunst“, noch mit Schasler: „Kunst braucht keine Tugend“, sondern: Pfl eget die Tugend, und ihr habt in ihr einen fruchtbaren Boden für die glückliche Entwicklung eurer künstlerischen Kräfte; mit andern Worten, der ethische Wandel des Künstlers ist von verhängnisvollem Einfluß auf seine Kunst.

Diese These ergibt sich eigentlich von selbst aus unsern früheren Auseinandersetzungen. Wir haben gesehen, daß der ethische Wandel

¹ S. 606.

² Kritische Geschichte der Ästhetik I 766.

von großer Bedeutung fürs ästhetische Schauen und Genießen ist. Nun aber setzt das ästhetische Schaffen eine erhöhte ästhetische Tätigkeit und deshalb einen erhöhten Seelenzustand voraus, wie er durch ethisch guten Wandel bedingt ist; infolgedessen bedarf der Künstler desselben in erhöhtem Maße. Doch fassen wir noch einige Spezialgründe ins Auge. Sie gelten dem segensreichen Einfluß der Tugend auf das ästhetische Schaffen allen Motiven gegenüber, besonders aber solchen mit ethischem Inhalt.

Allgemein betrachtet, liegt der erste Segen des ethisch guten Wandels für den Künstler und seine Kunst in einer gewissen Klärung und Befestigung seiner religiös-sittlichen Weltanschauung. Wir kennen ihre Bedeutung für das ästhetische Schaffen. Nun aber findet der Künstler in der treuen Befolgung derselben seinen Frieden und deshalb sieht er auch hieraus, daß sie aus Gott ist. Er übt die Lehren und lernt sie so aus der Erfahrung kennen, wie von Christus geschrieben ist, er lernte aus Erfahrung, was es heißt, gehorsam sein¹. Diese nicht bloß durch Spekulation, sondern auch praktisch in heißem moralischen Ringen gewonnene Kenntnis und Klarheit ist viel individueller und konkreter in allen ihren Lebensfasern durchgeföhlt und durchgekostet als bloßes spekulatives Erkennen derselben, also die beste Grundlage für die ästhetische Einföhlung und künstlerische Wiedergabe. Vor keines Künstlers Auge strahlen die Sterne klarer und tiefer als vor dem Blick dessen, der in ihrem Lichte wandelt. Der hohe Lohn jeder guten Tat ist ein tieferes Verständnis für die Wahrheit, ein intimeres Auskosten ihrer Werte.

Zweitens pflegt die religiös-moralische Gewissenhaftigkeit des Künstlers auch seinen Zartsinn den Anforderungen und Pflichten seiner Kunst gegenüber. Die Ethik legt ihm, wie gehört, auch da gewisse Pflichten auf, wie jedem Stand und Beruf. Sei voll und ganz ein Künstler, strebe nach den schönsten Zielen deiner Kunst! Wer nun im allgemeinen ein wachsames Ohr für die Forderungen der Ethik hat, wird ihr auch auf dem Gebiete der Standes- und Berufspflichten ein solches leihen. Aber selbst wenn wir, was zwar nicht sachgemäß wäre, von einer eigentlichen ethischen Verpflichtung zur möglichsten Ausbildung im Künstlerberuf absähen und die künstlerische Gewissenhaftigkeit nur als ein Bedürfnis des künstlerischen Empfindens als solches auffäßen, auch in diesem Falle übte die ethische Gewissenhaftigkeit einen gewissen Druck aus auf die künst-

¹ Hebr 5, 8.

lerische und veranlaßte den Künstler, auch seinem künstlerischen Gewissen nachzugeben und alles nach bestem Erkennen und Können auszugestalten.

Dessoir¹ spricht von einem bösen Gewissen im Künstler, das ihn immer wieder zur Entwicklung seiner künstlerischen Kräfte antreibt. „Es gibt“, sagt er, „eine Sittlichkeit, die darin besteht, daß die Erkenntnis der eigenen Fähigkeiten sich verbindet mit dem ernsthaften Versuch, aus ihnen zu machen, was nur irgend gemacht werden kann. Wir können das die Gewissenhaftigkeit des Künstlers nennen, obgleich der Ausdruck etwas Kleinbürgerliches und einen dumpfen Geruch an sich hat. Gewissenhaftigkeit meint hier nicht: irgend welchen Vorschriften treuherzig folgen, sondern ehrlich mit sich und aus sich heraus arbeiten. Der geistig Schaffende empfindet stets Gewissensunruhe, wenn er mit Dingen sich abgibt, die nicht zur Aufgabe seines Lebens gehören. Ein zeitweiliges Vergessen der Aufgaben, für die er da ist, kommt freilich vor, aber kaum hat die Ruhe eine Zeit gewährt, so beginnt das aufgeregte Spiel im Innern von neuem, und das böse Gewissen ist es, das ihn zu weiterem Schaffen antreibt. Daher ist das ‚böse‘ Gewissen so segensreich, und nichts Großes würde ohne seine Strafen zu stande kommen.“ Wir glauben in diesen Gewissensbissen des Künstlers die Stimme des moralischen Gewissens zu vernehmen, die ihm zuruft: Benütze deine Talente, sie sind dir von Gott gegeben, und du hast einmal über sie Rechenschaft abzulegen.

Drittens hebt der sittlich gute Wandel mächtig die Künstlerstimmung. Sie ist notwendig, haben wir gehört, fürs künstlerische Schaffen, diese heilige Wallung, dieses innere Glühen. Nur so mag das Werk gelingen, wenn der harte Stoff in der Glut der Begeisterung zum Schmelzen kommt! Zwei Künstler vorausgesetzt mit gleichen Talenten und Veranlagungen: welcher von ihnen hat für die Wahrheit, das Leben der Kunst, mehr Begeisterung, derjenige, der sich selbst in seinem Wandel belügt und betrügt, oder jener, der sich zum wahren Leben durchgerungen, ein Bild der Wahrheit geworden ist? Die Wahrheit ist sein Leben, und deshalb wird auch sein Herz wärmer für sie schlagen und sie in klarere und wärmere Farben kleiden können.

Ferner drückt den Tugendhaften nicht die Schwere der Sünde. Wie oft kann der Seelsorger von armen Sündern vernehmen, daß das Sündenleben ihnen Lust und Liebe zum Leben und zur Arbeit

¹ S. 268.

genommen hat. Plato¹ hatte recht, da er sagte, alles Leben der Menschen braucht guten Rhythmus und schöne Harmonie. Vor allem bedarf es des Rhythmus der guten Sitten und der Harmonie mit seinem Herrn und Gott. Könige an Talent und Macht, und wer es sei, mögen noch so sehr von sich als Göttern träumen: die Sünde und die Vorwürfe des Gewissens lassen sie tief im Innern vernehmen, daß sie keine Götter sind, wohl aber strafwürdige Geschöpfe eines, der auch ihre Tat gesehen und sie unabweisbar richten wird. Über diese Empfindung kommt kein Mensch hinaus. Und deshalb drückt ein lasterhaftes Leben gewaltig auf das Gemüt des Menschen, lähmt die Schaffensfreude, und wäre es auch der Arbeit eines Tagelöhners gegenüber, geschweige denn der Schöpferarbeit eines Künstlers.

Wie strahlt hingegen das Auge eines möglichst sündenfreien Menschenkindes, wie fühlt sich das Geschöpf befreit, wenn ihm die Überzeugung geworden: deine Sünden sind dir verziehen! Wie drängt es einen solchen wieder zur Arbeit, wie frühlingsfroh geht er an die schwersten Werke! Die Sünde ist des Lebens Tod, der Seelenfriede ist sein Leben. Wir machen aber immer einen Schluß *a minore ad maius*, wenn wir diese Ideen auf den Künstler anwenden. Wenn einer des Friedens und der tiefsten Seelenfreude bedarf, so ist es derjenige, dessen Werk gewissermaßen eine neue Schöpfung sein soll. Wir werden deshalb auch von diesem Standpunkt aus sagen müssen, je sittenreiner der Mensch, um so besser, gleiche Umstände vorausgesetzt, der Künstler.

Viertens geben Tugend und Sitte dem Künstler die nötige Lebensenergie für das ästhetische Schaffen. Wir haben bereits von der aufreibenden Arbeit des Künstlers gesprochen. Obwohl ihm das Talent von Gott gegeben, so ist dennoch eine rastlose Arbeit und Selbstzucht, ein nie sich Genügen und immer wieder Verfeinern nötig. In der Stille und Abgeschlossenheit der geistigen Sammlung empfängt er die künstlerische Eingebung, und nur in steter Aufmerksamkeit auf sein Werk und innigster Hingabe reift es heran wie das Kind im Mutterschoß.

„Diejenigen, welche nicht wissen, wie schwer es ist, die kochenden Säfte des Blutes zu bändigen, sie nicht zu zerstreuen, sondern einem fernen Ziele zuzuführen; diejenigen, welche nicht wissen, daß Liebe wächst und reift, indem sich die Säfte des Leibes läutern wie junger Most, den Eisenringe umschließen, wissen auch nichts davon, daß

¹ De leg. 2, c. 5, n. 654, C. 2.

Werke des Geistes Enthaltsamkeit, langes Schweigen, unablässiges Zusammenhalten der Gedanken erfordern, daß niemand die Herde der Wahrnehmungen heimführt, damit sie Wolle hergebe, aus der Phantasie Gewänder webt, wenn nicht ein Hüter und geschwinder Hund, die Selbstbeherrschung, sie beisammenhält, daß sie nicht an Wegrändern und Rainen grase.“¹ „Wir verlangen von ihm, dem Künstler“, sagt Dessoir², „die ernsteste Hingabe an sein Unternehmen, einen gerade aufs Ziel gerichteten Blick, der nicht abschweift. Schludrige Machwerke sind schlechterdings unsittlich, auch wenn sie auf den frömmsten Ton gestimmt sind; sehr treffend nennt der Sprachgebrauch das Gegenstück, nämlich ein durch künstlerische Überzeugung bestimmtes Werk: ‚ehrlich‘.“

Wird nun ein unsittlicher Künstler seinem Werke die nötige Hingabe, Sorgfalt und Ausdauer entgegenbringen, er, dessen Willenskraft durch die Sünde gebrochen ist? Wer den Glauben und das Vertrauen auf sich auf moralischem Gebiete verloren, der wird es auch nur zu sehr auf dem der schaffenden Kunst tun. Mit gebrochener moralischer Kraft schwindet auch der künstlerische Schaffensmut, selbst oft physische, geistige und körperliche Schaffenskraft. Mit Recht bemerkt Hilbert³: „Wie unendlich viel reicher wäre die Welt der Kunst, wenn nicht Tausende von Talenten und Hunderte von Genies einfach verlumpt wären! Nicht daß sofort die künstlerische Persönlichkeit durch unsittliches Leben zerstört werde; . . . aber die geistige Selbständigkeit, die innere Freiheit ging zunächst verloren. . . . Schreitet aber dieser Prozeß der Selbstzerstörung weiter fort, so wird am Ende auch die künstlerische Persönlichkeit ruiniert. Die Lebensgeschichte der Künstler bietet zu dieser Behauptung die erschütterndsten Illustrationen. Unzählige genial angelegte Künstler sind einfach zu Grunde gegangen und gehen zu Grunde durch den Mangel an sittlicher Zucht. Durch fleischliche Leidenschaften sind sie willenslose Knechte ihrer Sinnlichkeit geworden. Die Unsittlichkeit hat all ihre künstlerische Produktionskraft zerfressen.“

Fünftens verlangt das künstlerische Schaffen ein gewisses Abstandnehmen vom Objekt, es besagt eben formal wie das ästhetische Verhalten Stoff- und Willenlosigkeit. Das tugendhafte Leben mit seiner steten Entsagung ist deshalb, auch von diesem Standpunkte aus, die beste Vorbereitung für künstlerisches Schaffen. In ihm hat

¹ Kunowski 191.² S. 456.³ S. 46 f.

der Künstler eine gewisse Ferne den Welt dingen gegenüber genommen und vermag sich deshalb am besten zu klarer Darstellung ihrer Werte über sie zu erheben. Es ist wohl dieser Gedanke, den Wurm¹ im folgenden zur Darstellung bringen will. „Ist ein Volk sittlich korrumpiert, dann ist es sehr unwahrscheinlich, daß sich gerade die Künstler von der allgemeinen Sittenverderbnis freihalten würden. Und doch ist dies mindestens so weit nötig, daß sie ihren Werken jenen Geist der ruhigen Gehobenheit einzugießen vermögen, der keinem echten Kunstwerk fehlen darf.“

Diese Ideen finden vor allem ihre Anwendung auf die künstlerische Behandlung von ethischen Motiven. Der Gute wird das sittlich Gute in seinen Werten tiefer verstehen und es deshalb bei gleichem Talente besser geben können². Der Böse wird nur zu sehr von innen aus gedrängt, gut und böse zu entwerten, am liebsten jenseits von gut und böse zu stehen. Nicht bloß auf physischem, auch auf moralischem Gebiete gilt das Wort: Die Gesunden und die Kranken haben verschiedene Gedanken. Die Kunst ist individuell, heißt es immer, und sie ist es; sie ist ein Bild der Persönlichkeit. Es ist nicht anders möglich. Jede Rebe ist erdständig, jeder Apfel verrät den Baum, so trägt jedes Werk den Charakter seines Meisters. Konrad Weiß³ sagt: „Bartels Grundsatz ist sicher zutreffend: ‚Was einer als Mensch ist, das ist er auch als Dichter, und umgekehrt, des Dichters Vorzüge und Schwächen finden sich im Menschen wieder, wenn darum auch nicht alles, was in den Werken des Dichters steckt, in seinem Leben gesucht zu werden braucht.‘ Künstlerisches und menschliches Erlebnis sind oft nur Analogien, decken sich nicht jederzeit ohne weiteres.“

Es scheint deshalb dem sittlich Guten vorbehalten zu sein, das sittlich Gute in seinem ganzen inneren Werte auszufühlen, vor dem Bösen zurückzuschauern und sie dementsprechend darstellen zu können. „Das kranke Innere eines Dichters“, sagt Jean Paul, „verrät sich nirgends mehr, als durch seine Helden, welche er immer mit den geheimen Gebrechen seiner Natur wider Willen befleckt.“ „Du willst Künstler werden“, sagt Seydelmann über die Schauspielkunst. „Sei zuvörderst ein ehrenwerter, tüchtiger Mensch! Du wirst überall den Schauspieler mangelhaft finden, wo dir der Mensch wurmstichig erscheint. Ein Mensch, der Komödie spielt und uns nicht schon durch sich zu fesseln versteht, wird uns fatal, darum gibt es so

¹ S. 19.² Jo 7, 17.³ „Hochland“, 4. Jahrg. II 477.

selten tüchtige Schauspieler, weil tüchtige Menschen selten sind. Das beste Mittel, edel zu erscheinen, ist edel sein.“¹

Man wird dem gegenüber nicht sagen, daß für den Künstler nur das ästhetische Einfühlen in einen Gegenstand und dessen Ideenkreis nötig ist, nicht das persönlich betonte. Es ist ja wahr, das erste ist formal allein ästhetische Arbeit; aber vergessen wir auch hier wieder nicht, daß der Mensch das ästhetische Einfühlen nicht in der rechten Tasche hat und das moralische in der linken. Es ist ein und dasselbe Strebe- und Gefühlsvermögen, in dem sich diese Gefühle abspielen, wenn auch einer andern Seite im Objekte gegenüber. Deshalb wird das moralische Gefühl notwendig das künstlerische heben oder drücken, fördern oder hemmen. „Nehmen Sie dem Künstler seine religiösen und sittlichen Gefühle, reißen Sie ihm mit frecher Hand den Glauben an Gott, Ewigkeit, Recht, Wahrheit, Sitte und Tugend, an Männerkraft und Frauenwürde, an eine sittliche Überordnung aus dem Herzen — lassen Sie ihm nichts übrig als den rohen Stein, den kalten Marmor, die seelenlose Farbe und den gefühllosen Ton, so haben Sie ihm die Seele genommen und nur den toten Leib übrig gelassen.“²

Dessoir geht auf der Linie der gegenteiligen Ansichten noch weiter. Er meint, in phantasievolleren Naturen stehe neben der handelnden Persönlichkeit noch eine andere. Nehme man auf diese keine Rücksicht, so erwachse ein unmöglicher Anspruch an den Dichter, er müsse zugleich Choleriker und Phlegmatiker sein, er müsse ein Held sein, um einen Helden schaffen zu können. Demgegenüber glaubt der geschätzte Philosoph und Ästhetiker bemerken zu können, daß gerade der Schwächling ein feineres Gefühl für Heldenart besitzen könne als der Held selbst; letzterem sei diese Art so natürlich wie der Rhythmus seines Herzschlages, der Schwächling hingegen habe sich oft in den Stunden der Muße als Helden geträumt. „Es läßt sich nachweisen, daß Künstler, die dem unheimlichen Reiz des moralisch Gemeinen erliegen, die im Schmutzwaten und Pestluft einatmen, die reinsten und zartesten Gebilde zu schaffen vermögen.“³

Wir geben zu, daß in dem Künstler ideell und gehaltlich so viele Persönlichkeiten sind, als er darstellen muß. Es ist auch oben dargetan, daß das ethische Leben des Künstlers nicht zu identifizieren ist mit seinem künstlerischen. Dessenungeachtet glauben wir auch

¹ Müller, Philosophie des Schönen 117.

² Tanner 147.

³ Dessoir 253.

Dessoir gegenüber an dem Einfluß des ethischen Verhaltens auf das ästhetische festhalten zu müssen. Einmal erhellt dies aus obigen Gründen. Wenn sodann auch verschiedene Persönlichkeiten im Dichter vorhanden sind und es sich formal nur um klare, warme Durchdringung derselben von seiten des Künstlers handelt, also eine Tätigkeit, welche direkt eine außerethische ist, so ist eben dieser Blick und diese Liebe im Grunde doch durch das innerste Wesen des Künstlers bedingt, aus dem auch das ethische hervorgeht und in welches es, wieder auf andere Kräfte segensreich wirkend, zurückkehrt.

Daß der Schwächling ein feineres Gefühl für Heldenart habe, wie Dessoir meint, bleibt uns unverständlich. Übrigens würde diesem Satz der andere zu Grunde liegen, daß also doch das ethische Verhalten von Einfluß auf das ästhetische, speziell das kunstästhetische Schaffen, nur mit umgekehrtem Ausklang unserer Thesis, ist. Nach Dessoir scheint gesagt werden zu müssen, daß, je schlechter der Mensch, um so größer das künstlerische Verständnis fürs Gute ist. Das Ungereimte des Satzes leuchtet ein. Wenn es sich sodann auch nachweisen ließe, daß perverse Menschen „reinste und zarteste Gebilde“ zu schaffen vermögen, so ist damit mit nichten bewiesen, daß wenn sie rein, selbe nicht noch reiner und zarter zu bilden vermocht hätten.

Im letzten Grunde ist auch die andere Lösung der Frage keine voll befriedigende. Man hat gemeint, es genüge für den Künstler in der Behandlung ethischer Motive, wenn er im Augenblick des Schaffens für ihre Wahrheit und Schönheit erglühe¹. Und diese augenblickliche Begeisterung sei auch in einem Herzen möglich, in dem sonst das Laster heimisch sei. Wir stellen nicht in Abrede, daß auch in einem der Sünde hingegebenen Menschen dies heilige Feuer für Unschuld und Tugend auflodern kann. Der hl. Augustinus erzählt von sich, daß er tief in Sünden war, aber dennoch nach der Tugend sich sehnte und demnach für sie ein heiliges Feuer fühlte².

Aber fürs erste gibt man ja mit dieser Ausflucht zu, daß für den Künstler, der ein ethisches Motiv darstellen soll, eine bloß ästhetische Begeisterung für dasselbe es nicht tue, sondern eine wahrhafte Liebe zu demselben in seinem Herzen wohnen müsse, wenigstens im Augenblick des Schaffens. Man anerkennt also im Prinzip die Notwendigkeit des Guten für die Darstellung des Guten. Auch Wurm³, der obiger Ansicht ist, muß gestehen: „Freilich darf der Künstler in der Sittenverderbnis nicht völlig untergegangen sein, eine aufwärts

¹ S. Meier 20 A. 16.² Egger 61 ff.³ S. 21.

ringende Macht, eine innere Sehnsucht nach Höherem muß in ihm sein, wenn er wirklich noch zur Erzeugung von Werken mit positiv-sittlicher Wirkkraft fähig sein soll.“

Also eine heilige Flamme für Unschuld und Tugend muß doch noch da sein! Aber wir möchten fragen, wo wird dieses notwendige heilige Feuer sich schöner entfachen und anhaltender brennen, in einem Herzen, das noch von hundert süßen Banden der Sünde umstrickt ist, oder in dem Mannesherzen der Entsagung und der in vielen Kämpfen und Arbeiten erprobten Gottesliebe?

Sodann ist zur wahren Begeisterung fürs Ethische auch die Gnade Gottes nötig; steht diese zwar allen zu Gebote, so wird sie dem braven Manne gegenüber eine reichere sein. Ferner ist diese Begeisterung eben nicht so tief und so anhaltend und so rein wie beim Tugendhaften. Und die Künstlerarbeit dauert lange, und wäre diese Stimmung beim Bösen anhaltend, so wäre er eben nicht mehr der, als den wir ihn jetzt voraussetzen. Zudem ist eine bloß augenblickliche Begeisterung, auch wie sie sich im Werke geltend macht, für jeden Kenner wohl zu unterscheiden von gefestigter, stäter, beharrlicher Tugend. Eine Schwalbe macht noch keinen Frühling und eine augenblickliche, vom sündigen Lebensgrunde losgerissene Begeisterung fürs Gute hat nicht Weihe, Würde und Kraft wie das Werk eines Heiligen. Auch die Kunstwerke wirken wie eine Rede suggestiv; es ist, als ob der Geist des Künstlers aus ihnen spreche und nach seinem Charakter und innersten Wesen den Beschauer ergreife. Auch Wurm¹ muß abschließend gestehen: „Zuzugeben ist indessen, daß auch im günstigsten Fall gewisse Imponderabilien mitschwingen, die dem feiner Empfindenden deutlich sagen, daß dies erhebende Werk nicht aus dem völlig unberührten Urgrunde einer ganz reinen oder naiv gläubigen Seele herausgewachsen ist.“

Mag sich auch im Laufe der Geschichte bisweilen, wie z. B. bei den alten Griechen, eine Art von Antithese zwischen Gemüts- und Kunstcharakter zeigen — die Griechen seien schwermütigen Temperaments gewesen und ihre Kunst war doch so hell und klar und freudig abgeschlossen —, so dürfte dem tiefer Blickenden dieser Gegensatz nur ein oberflächlicher und im Grunde scheinbarer gewesen sein. Auf den antiken Völkern und denen ohne Christus überhaupt lag und liegt immer die Wolke eines gewissen düstern, un-freien, weil unerlösten Sinnes. Wie schwer mußte dieser Gedanke,

¹ S. 21.

die Sünde, auf das intellektuell so hochstehende Volk der Griechen gewirkt haben! Aber des Griechen Seele war von Haus aus klar und froh wie die Buchten seines Meeres und die Höhen seiner Berge; hätte er Christus in seiner Seele verspürt, die Wolke der Schwermut wäre auch von seinen übrigen Lebensverhältnissen weggezogen. Es ist ein alter Grundsatz, *agere sequitur esse*, wie einer ist, so handelt er; der Augenblick kann manches verdecken, die äußere Wirkung kann erst später sich offenbaren, dem tiefer Schauenden bleibt der Seelengrund nicht in gänzlichem Dunkel.

Auch diese Idee und Überzeugung von dem segensreichen Einfluß der Tugend auf Künstler und Kunst und des übeln vom Laster ist Erbstück einer *aesthetica perennis*. Plato¹ läßt in den „Gesetzen“ den Athener die Frage stellen: „Wie aber, wenn er das Schöne mit Überzeugung wirklich für schön hält, ebenso das Häßliche für häßlich, und behandelt beide demgemäß? Wird dann ein derartiger Mensch in unsern Augen nicht besser gebildet sein im Reigentanz und der Musik? Oder ist es etwa ein anderer, der zwar mit seinem Leib und seiner Stimme das für schön Erkannte allemal recht tüchtig darzustellen vermag, aber ohne am Schönen selbst eine Freude oder gegen das Unschöne selbst einen Haß zu empfinden? Ist's nicht vielmehr jener erstere, der vielleicht mit Stimme und Körper nicht gerade im stande ist, alles am besten zu machen, aber durch Lust und Unlust macht er es am besten, indem er alles Schöne lieb hat und über alles Unschöne unzufrieden ist.“ Klinias gibt zur Antwort: „Wie du hier sagst, Freund, das ist weitaus die edlere Erziehung.“

Aristoteles² spricht das tiefe Wort, das selbstverständlich auch von der Kunst gilt: „Der Mensch formt die äußere Gestalt wie auch die Lebensverhältnisse der Götter nach seinem eigenen Bilde.“ Individueller und konkreter gibt diesen Gedanken Xenophanes: „Den Sterblichen scheint es, daß die Götter ihre Gestalt, Kleidung und Sprache hätten. Die Neger dienen schwarzen Göttern mit stumpfen Nasen, die Thraker Göttern mit blauen Augen und roten Haaren. Und wenn die Ochsen und Löwen Hände hätten, Bilder zu malen, so würden sie Gestalten der Götter zeichnen, wie sie selbst sind.“³

Strabo⁴, dem man nachrühmt, er hätte die aristotelische Philosophie wie kaum einer verstanden, spricht denselben Gedanken bezüglich der Dichtkunst aus; im Dichter sei die edelste geistige und

¹ De leg. 2, c. 5, n. 654 C—D.

² Polit. 1, 2, 1252 b, 26.

³ Gaulke 2.

⁴ 1, c. 2, 14.

sittliche Bildung des Menschen die Voraussetzung der Trefflichkeit des echten und wahren Dichters. Denn die Tüchtigkeit des Dichters beurteilen wir nicht etwa wie die der Zimmerleute und Erzarbeiter — diese hängen freilich nicht mit Schönheit und Würde zusammen —, dagegen ist die Trefflichkeit des Dichters innig verbunden mit der des Menschen, und es ist nicht möglich, daß der ein guter Dichter werde, der nicht schon vorher ein guter Mensch war.

Was das Mittelalter hierin betrifft, so erinnern wir an Fiesole. Der bekannte Kunsthistoriker und selbst nicht unbedeutende Künstler Vasari gesteht, ein so hohes und seltenes Kunstvermögen habe sich nur bei einem Menschen des heiligsten Lebenswandels entfalten können. „Einige sagen, er habe nie den Pinsel in die Hand genommen, ohne vorher gebetet zu haben, und nie ein Kruzifix gemalt, ohne daß ihm die Tränen über die Wangen strömten; deswegen leuchte aus den Köpfen und der Haltung seiner Figuren die Tiefe seines reinen und edeln christlichen Sinnes. Und die Heiligen, die er gemalt, haben wirklich weit mehr das Aussehen von Heiligen als die eines andern Künstlers.“¹ Auch Burckhardt² bringt Fiesoles Kunst mit dessen Charakter in Verbindung: „Wen Fiesole anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältnis haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit des Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen hat.“ Von Pietro Perugino sagt er³: „Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor. — Warum ist dies bei Fiesole anders? Weil eine starke persönliche Überzeugung dazwischentritt, die ihn nötigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag.“

Beziehungsweise dieselbe Idee spricht Burckhardt von Michelangelo aus. Von der Behandlung seines Jüngsten Gerichtes in der Sixtina meint er⁴: „Der große Hauptfehler dieser gewaltigen Schöpfung, die schon durch die schlechte Erhaltung ungünstig wirkt, kam tief aus Michelangelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemütsanklang heißt, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durch-

¹ Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei I 411.

² S. 565. ³ Ebd. 606. ⁴ Ebd. 688.

gänglich mit erhöhter physischer Macht bildete, zu deren Äußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existiert gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der oberen Gruppen sind nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die unteren. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen.“

Schlegel¹ gesteht: „Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe und die innigste, stille Begeisterung derselben waren es, was den alten Malern die Hand führte.“ Wie edel nimmt sich den obigen Anschauungen Schaslers gegenüber das Wort Goethes aus: „Große Gedanken und ein reines Herz ist, was wir von Gott erbitten sollen.“² Und wie ganz anders als Schasler schreibt von Overbeck und seinen Schülern ein wenigstens ebenso Verständiger und Kunstbegabter, es ist der berühmte Verfasser der unvergleichlich schönen „Fabiola“, Kardinal Nikol. Wiseman³: „Der Charakter, ja sogar die äußere Erscheinung der neueren katholischen Künstler Deutschlands hat einen tiefen Eindruck auf uns gemacht. Jeder, der sie kennen lernt, sieht sogleich, daß sie an alles glauben, was sie ausdrücken, daß ihr Herz mit der Hand ans Werk geht, daß sie vom Gefühl durchdrungen sind, daß ihr Schaffen etwas Heiliges ist. Wenn aber der Künstler sich unter den großen religiösen Malern des Mittelalters nach Mustern umsieht, wird er finden, daß dort nicht bloß Frömmigkeit, sondern wirkliche Heiligkeit für den vollkommensten Erfolg bürgt.“ . . . „Wir dürfen nicht erwarten, noch sollten wir wünschen, eine religiöse Kunstschule anders als durch Bildung einer Schule von religiösen Männern ins Leben zu rufen, d. h. von Männern, die ihr Werk mit Glauben und aus Liebe verrichten, deren äußere Leistungen der Ausdruck ihrer innerlichen Frömmigkeit werden.“

Diderot schreibt von Fr. Boucher: „Der Niedergang des Geschmacks der Zeichnung, der Farbe, der Komposition, der Charaktere folgt Schritt um Schritt dem Verfall der Sitten.“⁴ Heine⁵,

¹ VI 215.

² Müller, Die Keuschheitsideen in ihrer geschichtlichen Entwicklung und praktischen Bedeutung 120.

³ S. 135 139.

⁴ Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte III 1043.

⁵ VII 78.

dem gewiß niemand Tugendschwätzeri vorwirft, sieht sich doch zum Ausdruck genötigt: „Der Poet, der kleine Nachschöpfer, gleicht dem lieben Gott auch darin, daß er seinen Menschen nach dem eigenen Bilde erschafft.“ „Wenn daher Karl Moor und der Marquis Posa ganz Schiller selbst sind, so gleicht Goethe seinem Werther, seinem Wilhelm Meister und seinem Faust, worin man die Fasern seines Geistes studieren kann.“¹ Rethel gestand u. a.: „Ein entschieden fester Charakter, Ausdauer und Geduld, ein frisches und heiteres Leben . . ., diese Punkte gehören zu unserer Aufgabe, die mit Treue und Demut zu lösen unsere Pflicht als Künstler ist; für das übrige wollen wir getrost den Himmel sorgen lassen.“²

Müller³ kann deshalb den Satz aufstellen: „Es läßt sich mit Evidenz in der Geschichte der Kunst nachweisen, daß ein moralischer Bruch stets auch ein Sinken der künstlerischen Gediegenheit, Runde und Harmonie zur Folge hat. Wir sehen das bei Bürger, Heine und namentlich bei fast allen Modernen. ‚Er hatte nicht Charakter genug, um ein großer Dichter zu sein‘, sagt Goethe von seinem Freunde Lenz. Selbst vom Schauspieler gilt die Forderung der Charakterhaftigkeit; ‚man muß etwas sein, um etwas scheinen zu können‘, sagt Beethoven.“ Es ist nicht richtig, wenn Münzer⁴ meint: „Watelet kann nur resigniert wünschen: Bauet die Künste und übet die Tugend!“ Vielmehr müssen wir beim Blick in die Sache selbst und die Kunstgeschichte sagen: „Übet die Tugend und bauet die Kunst!“ Bei gleichen Talenten ist das Prinzip von Dursch⁵ wahr: „Je sittlicher der Künstler selbst, desto vollkommener sein Werk.“

All diese Ideen über den Einfluß des christlichen Glaubens und Wandels finden wir nachträglich herrlich bestätigt in Meyenbergs „Wartburgfahrten“⁶. Christliche Weltanschauung und christlicher Wandel geben Tiefen und Höhen, Weg und Steg zu einer neuen Kunst. „Die katholische Gottes- und Weltanschauung, die etwa ein Künstler voll und ganz in sich aufgenommen hat, dem sie in gewissem Sinne in Fleisch und Blut übergegangen ist, ist ihm keineswegs ein Hindernis, in Welt und Natur sich zu versenken, ins volle Menschenleben zu greifen, mit offenen Augen zu ringen und zu kämpfen, Aufwärtsstiege und Dekadenz realistisch zu betrachten. Ja seine Religiosität drängt ihn förmlich dazu. Doch sie drängt

¹ Ebd.² Kuhn a. a. O. III 1159.³ Philosophie des Schönen 117.⁴ S. 108.⁵ S. 134.⁶ S. 240.

den Künstler zu weit Größerem: mitten unter Kampf und Streit, unter Auflösung und Dekadenz, dem Allerrealsten, was in der Welt sich findet, dem Geiste und der geistigen Harmonie nachzugehen und die Harmonie des Natürlichen und Übernatürlichen, des Sinnlichen und Geistigen, des Äußeren und Inneren künstlerisch schaffend zur lebensvollen Darstellung zu bringen. Der christliche Künstler tritt dem Primat der Materie entgegen, ohne die Materie als solche zu verdammen. Er findet leicht die Harmonie zwischen Gewissenspflege und Geschmackspflege. Die Religion hilft ihm, jene innere tätige Stille und jenen Abstand zu gewinnen, der dem Künstler notwendig ist, um wiedergebend und schöpferisch in das volle Menschenleben zu greifen und die Probleme des Lebens künstlerisch zu gestalten. Hätte sich Goethe voll und ganz zu dieser Gottes- und Weltanschauung durchgerungen, dann würden wir im ‚Faust‘ dieselben Tiefblicke in das wirkliche Leben gewinnen, die er uns jetzt verstattet, aber auch im zweiten Teile eine Erlösung, Rettung, ein Sichdurcharbeiten und -durchringen Fausts zur vollen Harmonie und eine Entfaltung der Lebensprobleme miterleben, die ihresgleichen suchen und vielleicht Dante übertreffen würde. Die volle Lösung dieser Lebensprobleme kann eben nur die christlich-schöne Seele finden.“

VII. Sexualethik und Sexualästhetik.

Wenn wir uns anschicken, über diese so heikle Frage zu sprechen, so liegt der Grund hierfür in der traurigen Erscheinung der Gegenwart, daß wohl eines der zahlreichsten Motive künstlerischen Schaffens, wenn nicht das beliebteste, eben das Sexuelle ist. Nur diese Tatsache und der immanente Zweck unserer Arbeit bestimmten uns, obschwebendes Verhältnis des ausführlichen zu behandeln. Indes können wir uns auch so noch, um die Arbeit nicht über Gebühr zu weiten, nicht in die Besprechung einzelner Fälle einlassen. Es wird nicht schwer sein, an Hand der festzustellenden Prinzipien einzelne Erscheinungen zu beurteilen.

Der hl. Augustinus¹ kommt in seinem Gottesstaat auch auf die sexuellen Verhältnisse des Paradieseslebens zu sprechen. Der näheren Behandlung derselben schickt er einige entschuldigende Worte voraus, die wir jetzt zu den unsrigen machen. „Und wenn uns jetzt, wollten wir ausführlicher über diesen Gegenstand reden, das Schamgefühl

¹ De civ. Dei 14, 23, n. 3 (Migne, P. 1. XLI 431).

hindert und zwingt, bei züchtigen Ohren durch vorausgeschicktes ‚mit Achtung zu sagen‘ um Verzeihung zu bitten, so wäre im paradiesischen Zustande kein Grund vorhanden, warum dies geschehen sollte; vielmehr würde sich die Rede über alles, was hinsichtlich dieser Glieder dem Nachdenkenden in den Sinn käme, frei verbreiten und ohne alle Furcht, anstößig zu werden. Es gäbe nicht einmal Worte, welche anstößig hießen, sondern was darüber gesagt würde, wäre so ehrbar, als wenn wir von andern Teilen des Leibes reden. Jeder Unzüchtige, der zu diesen Schriften herzutritt, fliehe die Schuld, nicht die Natur; die Taten seiner Schamlosigkeit brandmarke er, nicht unsere von der Not abgerungenen Worte; der züchtige und frommgesinnte Leser oder Hörer aber verzeiht mir diese sehr gern, solange ich den Unglauben widerlege, welcher, ohne an das zu glauben, was ihm nicht tatsächlich bekannt ist, seine Beweise nur von der sinnlichen Empfindung hernimmt, wie er sie tatsächlich kennt.“

Was die Diathese des Stoffes betrifft, so fassen wir zuerst das Sexuelle als reales ins Auge, wie es von Gottes Hand geschaffen wurde und physisch sich entfaltet hat, sodann als dargestelltes in der Kunst.

Das real Sexuelle läßt sich wieder in ein doppeltes ausscheiden, ein objektives und ein subjektives. Unter ersterem verstehen wir Organismus und Kraft des Sexuellen, unter letzterem das subjektive Verhalten des Menschen diesen gegenüber im eigentlichen sexuellen Leben und im Schamgefühl. Was sodann Darbietungen des Sexuellen durch die Kunst betrifft, so können wir es fürs erste einer allgemeinen Würdigung unterziehen, inwieweit es nämlich in den Künsten überhaupt zur Darstellung gelangen darf, und zweitens haben wir im besondern das Sexuelle in der bildenden Kunst vom ethischen und ästhetischen Standpunkte aus zu würdigen.

1. Sexuelle Konstitution und Kraft.

Es beschäftigen uns hier vorerst die ethischen Werte vorliegenden Objektes. Es hat nicht an Ethikern gefehlt, welche den menschlichen Körper, vor allem eben in sexueller Hinsicht als etwas ethisch Böses auffaßten. Es war dies ein Hauptirrtum der Manichäer. Doch die Kirche hat immer diesen Irrtum zurückgewiesen. Unter den Vätern ist es besonders Augustinus¹, welcher mit Klarheit und

¹ Confess. 13, 30 (Migne a. a. O. XXXII 864).

Energie gegen den Manichäismus aufgetreten: „Und ich vernahm es, o Herr, mein Gott, und schlürfte einen Tropfen Süßigkeit aus deiner Wahrheit und erkannte, daß es Menschen gibt, denen deine guten Werke mißfallen, und die behaupten, du habest vieles davon erschaffen müssen, z. B. das Himmelsgebäu und die Sternenwelt, und diese seien nicht aus einer von dir geschaffenen Materie gebildet worden, sondern bereits anderwärts und von jemand anders erschaffen, habest du sie bloß gesammelt, zusammengestellt und verbunden, als du gegen deine besieigten Feinde das Bollwerk der Welt aufgeführt hättest, damit sie, durch diesen Bau im Zaume gehalten, sich nicht mehr gegen dich empören könnten. Anderes aber habest du überhaupt nicht geschaffen, ja nicht einmal zusammengestellt; dahin gehöre z. B. alles Fleisch und alle, auch die kleinsten Tiere, sowie alles, was mit Wurzeln im Boden haftet; sondern ein feindlicher Geist, ein anderes nicht von dir erschaffenes und dir gegenüberstehendes Wesen erzeuge und gestalte dies alles in den untersten Teilen der Welt. Wahnsinnige sind es, die so reden, denn sie sehen deine Werke nicht in deinem Geiste, noch auch erkennen sie dich in ihnen.“

Fürs erste ist klar, daß das in Frage stehende Objekt: sexuelle Kraft, ihr Organismus und Trieb formal nicht ethischer Natur sind, also in besagter Hinsicht auch keine ethischen Werte aufweisen. Die Sexualkonstitution ist außerethisch und deshalb in sich weder ethisch gut noch böse. Sie beansprucht, in sich selbst betrachtet, bloß physische Wertigkeit, und nur durch den freien Willen tritt das objektiv Sexuelle, wie alles Physische, in den Kreis des Ethischen. „Die geschlechtliche Lust“, sagt der tüchtige Moralist Göpfert¹, und dasselbe gilt um so viel mehr von dem jene Lust vermittelnden Organismus und den diesbezüglichen Akten, „ist an sich nichts Sündhaftes; sie ist von Gott selbst dem Geschlechtsverkehr, welcher der Erhaltung des Menschengeschlechtes dienen soll, beigegeben, damit die Menschen zu diesem Akte angelockt werden, der in seinen Folgen so viel Lästiges mit sich bringt wie die Beschwerden der Schwangerschaft, die Schmerzen der Geburt, die Ernährung und Erziehung der Kinder. Wenn also jemand die geschlechtliche Lust genießt in vernünftiger Weise, d. i. in Hinordnung auf den von der Natur gewollten Zweck, der sich nur in der Ehe erreichen läßt, und in der rechten, von der Vernunft geforderten Weise, dann ist dieser Genuß nicht sündhaft.“

¹ II 330.

Es könnte sich deshalb positiv nur mehr um die Frage handeln, ob der sexuelle Organismus mit der ihm entsprechenden Kraft und deren Trieb materiell ethisch böse genannt werden kann. In diesem materiellen Sinne nennt der hl. Paulus die böse Begierlichkeit Sünde, aber auch nur in diesem¹. Sagt doch der hl. Jakobus, daß die böse Begierlichkeit erst dann Sünde sei, wenn sie empfangen, d. h. die freie Zustimmung des Willens als formales Prinzip in sich aufgenommen². Die Idee ist klar; von Sünde im formalen und eigentlichen Sinne des Wortes kann nämlich nur dort die Rede sein, wo der freie Wille mitwirkt. Also kann auch die Begierlichkeit, mag sie noch so heftig auftreten, nicht in diesem formalen und eigentlichen, sondern nur im materiellen Sinne Sünde genannt werden.

In diesem abgeleiteten und materiellen Sinn mag man auch den sexuellen Organismus ethisch böse nennen, aber auch nur in diesem, und zwar selbst auf dieser Linie nur in entfernter Weise. Es können nämlich objektiv sexuelle Vorkommnisse sehr leicht eine noch unfreie, dann aber im weiteren Verlaufe freie böse Begierlichkeit verursachen, und deshalb kann auch das objektiv Sexuelle unserer Ansicht nach, in materieller Auffassung und fast metaphorisch, ethisch böse genannt werden. Spricht doch der Völkerapostel von einem Gesetz der Sünde in seinen Gliedern: „Ich sehe aber ein anderes Gesetz in meinen Gliedern, welches widerstreitet dem Gesetze meiner Vernunft und mich gefangen gibt dem Gesetze der Sünde, welches ist in meinen Gliedern. Ich armseliger Mensch! wer wird mich erledigen aus dem Leibe dieses Todes?“³ Aber trotz dieses entfernteren Zusammenhanges von Sünde und Organismus kann letzterer niemals im formalen Sinne ethisch böse genannt werden und im materiellen Sinne nur in sehr abgeleiteter Weise. Es ist sogar wohlbegründete Ansicht vieler Theologen, darunter der geschätztesten, wie z. B. eines Suarez, Bellarmin usw., daß der Mensch, was seine natürlichen Kräfte und physische Veranlagung betrifft, nach dem Sündenfall in gleichem Zustand sich befinde, wie wenn er gar nie in den übernatürlichen Zustand erhoben worden und aus ihm gefallen wäre, also wie er von Gott im bloßen natürlichen Zustand geschaffen worden wäre⁴. Um so mehr muß man sich hüten, den sexuellen Organismus als ein formal ethisch Böses aufzufassen.

Gehen wir zur ästhetischen Würdigung des objektiv Sexuellen über. Der Standpunkt ist hier ein allgemeiner und bezieht sich auf

¹ Röm 5, 13.² Jak 1, 14—15.³ Röm 7, 23.⁴ Tanqueray II 394.

alle Wesen, die sich durch Fortpflanzung in ihrer Art wahren, also auf das Pflanzen- und Tierreich, vor allem aber begreiflicher Weise auf das nobelste Wesen auf diesem Grund und Boden, den Menschen: er ist der natürliche Vermittler zwischen den irdischen Lebereichen und der Welt der reinen Geister, den an sich sterblichen und den unsterblichen Wesen. Doch haben wir hier im Interesse einer anthropologischen Ästhetik wohl zu unterscheiden zwischen den objektiven ästhetischen Momenten des Sexuellen und dessen subjektiven. Wir haben früher gesehen, nicht alles, was Gott und den Engeln schön, ist es auch für den Menschen.

Fassen wir zuerst die objektiv ästhetischen Momente des Sexuellen ins Auge. Daß es an und für sich etwas Großes um die Fortpflanzungskraft und deshalb auch um die Mittel ist, durch welche sich selbe betätigt, versteht sich von selbst. Allerdings sind deren objektive, namentlich auch ästhetische Werte besonders in unserer Zeit übertrieben worden. Foerster¹ bemerkt hierüber sehr gut: „Wenn man die sexuellen Aufklärungsliteraten der letzten Jahre durchliest, so findet man in der Eingangsbetrachtung meistens einen lebhaften Angriff auf die Naturverachtung und Leibverachtung der christlichen Ethik, und dann kommt ein Hymnus auf die Zeugungskräfte, daß man manchmal meint, wir lebten noch in der Zeit der Astarte- und Priapkultur. Leute, die das Wort ‚heilig‘ längst aus ihrem Register gestrichen haben, nehmen es begeistert wieder in den Mund, wenn sie vom Mechanismus der Fortpflanzung sprechen, so daß man wirklich das Gefühl bekommt, die Religion sei nicht verschwunden, sondern nur aus der Seele in die Geschlechtssphäre verlegt worden und Gott offenbare sich nicht mehr im Gewissen, sondern in den Zeugungsorganen.“

Mag indes die Woge der Übertreibung noch so hoch gehen, sie wird nicht gelegt durch die Verkleinerung der Wahrheit. Nur die Wahrheit macht frei. Und Wahrheit ist es, daß auch die Fortpflanzungskräfte etwas überaus Bewundernswertes im Kreise der geschaffenen Kräfte sind. „Wachset und mehret euch!“, das ist nächst dem „Werde!“ das fruchtbarste Wort des allmächtigen Schöpfers; es ist nur dessen Forttönen in den zahllosen und millionenfachen Abstammungen und Entwicklungen aus den ersten Keimen und Organismen. Es ist eine Riesenkraft, welche diesen mitgeteilt wurde, das Mittel einer gewissen Unsterblichkeit und Unverwüstlichkeit der

¹ „Hochland“, 4. Jahrg. II 521.

betreffenden Art zu sein, ein Widerstrahl von der Perennität des Individuums im Reiche der reinen Geister. Nehmen wir dazu noch den Reichtum von wenigstens akzidentellen Abänderungen der einzelnen Spezies in dem Flusse der Fortpflanzung, so steht diese Kraft noch viel größer und mächtiger da in der Linie jeder der Fortpflanzung fähigen Arten. Auch hier ist alles ideal präformiert von Gott und alles in allem an dessen natürliche Mitwirkung gewiesen. „Nicht ich habe euch gegeben Geist (und Seele) und Leben, und die Glieder eines jeden habe nicht ich selber zusammengefügt, sondern vielmehr der Schöpfer der Welt, welcher des Menschen Entstehung angeordnet, und der den Ursprung aller Dinge gesetzt hat, und er wird auch wieder in Erbarmen euch zurückgeben den Geist und das Leben, wie ihr jetzt euch selbst gering achtet um seiner Gesetze willen.“¹

Der hl. Augustinus² bemerkt bezüglich des menschlichen Werdens sehr schön: „Wie der Apostel von der geistlichen Belehrung, durch welche der Mensch zur Frömmigkeit und Gerechtigkeit herangebildet wird, sagt: ‚Weder der pflanzet, ist etwas, noch der, so begießet, sondern der das Wachstum gibt, Gott‘; so kann auch hier gesagt werden, weder wer sich begattet noch wer besamt, ist etwas, sondern der da gestaltet, Gott. Auch nicht die Mutter, welche, was sie empfangen, trägt und die Frucht nährt, ist etwas, sondern der das Wachstum gibt, Gott. Denn er bewirkt vermöge des Wirkens, mit welchem er wirkt bis jetzt, daß der Same sich entfaltet, und daß der gestaltlose Embryo zu den schönen Körperformen sich entwickelt, wie wir sie schauen. Er macht die unkörperliche und körperliche Natur, von welchen jene vorgesetzt, diese unterworfen ist, auf wunderbare Weise sie verbindend und verknüpfend zum beseelten Wesen, ein Werk, das so groß und wunderbar ist, daß es dem denkenden Beobachter nicht bloß am Menschen, welcher ein vernünftiges Wesen und deshalb vorzüglicher und vortrefflicher als alle irdischen Wesen ist, sondern auch an irgend einem noch so kleinen Mückchen Bewunderung einflößt und zum Lobpreis des Schöpfers antreibt.“

In der Spezies Mensch ist diese Kraft noch um so wertvoller, als durch die Fortpflanzung gewissermaßen eine permanente Veranlassung zur Offenbarung der göttlichen Schöpfermacht in der Erschaffung der Menschenseelen gegeben ist, und damit wieder ein Substrat für die Eingießung des übernatürlichen Lebens in der heilig-

¹ 2 Makk 7, 22 23.

² De civ. Dei 22, 24, n. 2 (Migne, P. I. XLI 788).

machenden Gnade. Es kann deshalb keinem Zweifel unterliegen, daß die Fortpflanzungskraft, in sich betrachtet, hohe ästhetische Momente in sich schließt.

Fassen wir den Träger dieser Kraft im Menschen ins Auge, den menschlichen Leib. Allerdings hat derselbe nicht bloß Bedeutung für die Art, sondern vor allem für das Individuum. Die Fortpflanzungskraft hat eben nur die Stellung eines Mittels zum Werden des Individuums. Es ließe sich deshalb, bloß a priori gesprochen, eine doppelte Schönheit am Gebilde des menschlichen Körpers unterscheiden, eine individuelle und eine generelle oder geschlechtliche. Indes sind diese beiden Ideen tatsächlich im Menschen so tief und innig miteinander verbunden, daß die eine ohne die andere nicht existiert und gewürdigt werden kann. Hat auch die Fortpflanzung im Individuum ihren Zweck, so ist doch das Individuum wieder Mittel zur Fortpflanzung des Geschlechts.

Wenn es nun allerdings auch Ästhetiker gegeben wie z. B. Jungmann¹, welche den menschlichen Leib ethisch häßlich fanden, so doch keinen, unseres Wissens auch Jungmann nicht, der ihm hohe physische Schönheit in seiner ganzen Erscheinung abgesprochen hätte. Wer vermag dies Wunderwerk der göttlichen Allmacht gebührend zu schildern! An Hoheit der Erscheinung, an Glanz der Linien, an Weichheit der Bewegung, an Farbenspiel der Hautfläche überragt er unsagbar alle irdischen Gebilde. Und gar das Haupt mit seiner herrlichen Stirne, dem Juwel des Auges, den sprechenden Zügen, den Lippen, auf denen weiser Sinn wie inkarniert erscheint! Wohl ist es richtig, daß sich selten das volle Ideal der menschlichen Schönheit vorfindet, dessenungeachtet sind der Schönheiten am menschlichen Körper noch viele. Der hl. Augustinus² fühlt sich dem menschlichen Körper gegenüber zu folgendem Worte gedrängt: „Wie herrlich zeigt sich ferner die Güte Gottes, wie herrlich die Vorsehung des so großen Schöpfers selbst am Leibe, obwohl wir ihn der Sterblichkeit nach mit den Tieren gemeinsam haben und obwohl er vielfach schwächer als der Leib dieser erscheint! Sind nicht an ihm die Sinne und die übrigen Glieder so gestellt und das Äußere und die Gestalt und der Wuchs des ganzen Leibes so geordnet, daß er sich dadurch als zum Dienste der vernünftigen Seele geschaffen ankündigt? . . . Die wunderbare Beweglichkeit sodann, welche der Zunge

¹ Ästhetik II 374.

² De civ. Dei 22, 24, n. 4 (Migne, P. I. XLI 790).

und den Händen verliehen ward und selbe zum Sprechen und Schreiben und zur Ausübung so vieler Künste und Verrichtungen geschickt und geeignet macht, zeigt sie nicht zur Genüge, was für einer Seele ein solcher Leib zum Dienste beigelegt worden? Auch abgesehen von der Notwendigkeit des Arbeitens ist die Harmonie aller Teile so reich und das Ebenmaß ein so schönes und entsprechendes, daß man nicht weiß, ob bei ihrer Schöpfung mehr auf Nützlichkeit oder Schönheit Rücksicht genommen wurde. Denn gewiß, wir sehen am Leibe nichts der Nützlichkeit wegen geschaffen, ohne daß nicht auch der Zier Rechnung getragen wäre. . . . Wenn also unter diesen sichtbaren Gliedern keines ist, welches für irgend eine Beschäftigung dienlich, ohne daß es nicht auch schön wäre, während einige darunter sich befinden, welche nur zur Zierde und nicht zum Nutzen sind: so ist es, glaube ich, leicht einzusehen, daß bei der Schaffung des Leibes der Adel der Gestalt dem Bedürfnisse vorgezogen wurde.“

Was speziell die sexuellen Verhältnisse betrifft, so ist es einerseits richtig, daß die sexuellen Kräfte furchtbar viel mißbraucht werden und daß andererseits das Werden des neuen Wesens gewissermaßen den Untergang des alten besagt¹. Dessenungeachtet bieten Kraft, Organismus und Entwicklung auch auf diesem Gebiete reiche ästhetische Momente, so reich eben ihr physisches Sein im Gesamtorganismus des menschlichen Seins und Lebens ist. Jedes Sein hat seine Schönheit, demnach auch das sexuelle. Darum können wir wohl mit Foerster² hinzufügen: „Kommt es dieser Anschauung auch keineswegs darauf an, die Natur zu verachten — die Natur soll vielmehr zum vollkommenen Gehorsam unter den Geist erzogen werden.“

Damit ist begreiflicherweise nicht gesagt, daß dem sexuellen Sein als solchem auch ethische Schönheit eigen ist. Eben weil es als solches formal noch keine ethischen Werte aufweist, können ihm auch nicht formal die ethisch ästhetischen Werte zugeeignet werden. Es ist deshalb nicht richtig, daß der menschliche Körper in seinem sexuellen Sein ethisch häßlich sei. Er ist es nicht in formaler Bestimmung, er ist es aber auch nicht — wenigstens nicht vom Standpunkt der sog. geistigleiblichen oder menschlichen Schönheit aus — in materieller. Läßt sich der sexuelle Organismus in letzterem Bezug, aber auch hier nur in entfernterer Beziehung ethisch bösen nennen, so doch nicht in besagtem Sinne ethisch häßlich. Denn

¹ Foerster, Jugendlehre 614.

² „Hochland“, 4. Jahrg. II 523.

dieser ästhetische Wert bzw. Unwert erfordert, wie Sørensen¹ richtig betont, immer ein sinnenfälliges Zutagetreten des geistigen Inhaltes, also hier des materiell ethisch bösen Elementes, was indes beim bloß leiblichen Sein als solchem nicht der Fall ist. „Wir geben zu“, sagt der geschätzte Ästhetiker, „daß jene Unordnung bestehe; wir geben auch zu, daß jenes Bewußtsein bei manchem so stark sein könne, daß der Körper ihm persönlich widerwärtig erscheine; aber wir leugnen, daß darin der Körper schlechthin häßlich genannt werden könne. Solange die innere ethische Unordnung nicht auch äußerlich im Ausdruck sich verrät, so lange kann von Häßlichkeit nicht die Rede sein.“

Diesen objektiv ästhetischen Momenten des Sexuellen gegenüber machen wir seine subjektiven Schönheitsmomente zum Gegenstand einer Untersuchung. Es handelt sich uns um eine Ästhetik der Menschen. Nicht alles, was Gott oder die Engel nach seinen objektiven Seinsmomenten ästhetisch genießen können, liegt auch in dem Vermögen des Menschen. Zum Bereich der Dinge, die für den Menschen subjektiv vielfach anders ästhetisch gewertet sind als objektiv, gehört vor allem das Sexuelle. Soll das ästhetische Verhalten sich voll und ganz entwickeln können, so muß sonnenklarer Himmel über dem Gemüte des Beschauers stehen. Wir haben diesen Gedanken schon früher des näheren beleuchtet. Nun ist es aber gerade die Beschäftigung mit sexuellen Motiven, die eine recht dunkle Wolke über Gemüt und Auge des ästhetischen Beschauers heraufführt. Einmal wirkt hierbei die Gefahr einer sittlichen Verwicklung übel mit und zweitens das natürliche Schamgefühl. Auf letzteres kommen wir später des ausführlichen zu sprechen und ist ein Rückschluß dann um so berechtigter. Hier nur ein Wort über die sittliche Gefahr auch der bloß ästhetischen Beschäftigung mit dem Sexuellen.

Im Interesse der Erhaltung der Spezies hat der Schöpfer mit der sexuellen Natur auch einen tiefen Trieb zur Aktualisierung der betreffenden Kräfte ins Menschenherz gelegt. Es war dies eine absolute Notwendigkeit. Denn der vernunftgemäße Gebrauch der sexuellen Kräfte erfordert in seinen Konsequenzen eine solche Unzahl von größten persönlichen Opfern, daß, wenn der Schöpfer nicht einen ganz bedeutenden Genuß mit den sexuellen Funktionen verbunden, der Mensch nur sehr schwer zur Pflege des sexuellen Lebens und damit der Fortpflanzung der Menschheit sich bewegen

¹ S. 126.

ließe. Der hl. Thomas¹ sagt: „Die Ergötzungen sind um so heftiger, je mehr sie Tätigkeiten begleiten, welche tiefer in der Natur begründet sind. Im höchsten Grade aber sind sinnenbegabten Wesen jene Tätigkeiten natürlich, wodurch die Natur des Einzelwesens vermittelt Speise und Trank erhalten wird und ebenso die Natur der Gattung vermittelt der Verbindung von Mann und Weib. Diese letzteren Ergötzlichkeiten und deshalb Triebe sind, wie der Aquinate² lehrt und es selbstverständlich ist, wieder stärker als die ersten. Dazu kommt noch der Fall im Paradies mit der bösen Begierlichkeit namentlich auf diesem Gebiete als einer übeln Folge desselben. Vor allem hier gilt das Wort: „Sinn und Gedanken des menschlichen Herzens sind auf das Böse gerichtet von seiner Jugend an.“³ Sehr ehrlich und wahr sagt der Protestant Schöpff⁴: „Wir alle haben Fleisch und Blut, und nicht das Eingestehen dieser Tatsache, sondern ihre Leugnung ist Tugendheuchelei.“

Und die Folge hiervon auf moralischem Gebiete? Sie wird keine andere sein, als daß jeder, der es mit seinem Seelenheile ernst nimmt, so weit als es möglich und vernünftig ist, alles meidet, was ihm irgendwie den Zunder der sexuellen Begierlichkeit zur Flamme anfachen, d. h. Versuchungen auf so gefährlichem Gebiete bewirken könnte. Die Versuchungen gegen das sechste Gebot sind bei sexuell nicht anästhetischen Persönlichkeiten wohl die gefährlichsten, weil sie so viele Angriffspunkte im Menschen selbst finden. Aber eben deshalb wird jedem, dem es an seinem Seelenheil gelegen ist, die Beschäftigung mit Gegenständen sexueller Natur sehr lästig fallen. Die Furcht vor der Sünde wird ihn, wenn nicht absolute Notwendigkeit eine einläßliche Beschäftigung mit den Gegenständen notwendig macht, vor ihr zurückhalten. Ist er genötigt, eine solche auf sich zu nehmen, wird er sich eines gewissen Mißbehagens und Unlustgefühls während derselben nicht ent schlagen können.

Doch man nimmt hiervon die ästhetische Beschäftigung mit Gegenständen sexueller Natur aus. Die geheiligte Trias alles Schönen: die Erkenntnis-, Stoff- und Willenlosigkeit, in welche der ästhetisch Beschäftigte versunken, dazu noch das herabgestimmte Wirklichkeitsgefühl, hält jegliche Versuchung von ihm fern. In das ästhetische Schauen übergehen heißt so viel als Paradiesesland betreten, wo die Menschen nicht merkten, daß sie nackt seien. Daß

¹ S. theol. 2, 2, q. 141, a. 4.

² Ebd. 2, 2, q. 144, a. 3 ad 2.

³ Gn 8, 22.

⁴ S. 31.

dem so wäre! Wir möchten es den Künstlern und allen Freunden der Kunst herzlich gönnen und diese Gabe möchte fast nötig erscheinen bei dem in den Museen gebotenen Stoff! Allein uns fehlt der Glaube. Einmal sind auch die ästhetischen Naturen nicht aus anderem Stoff als die übrigen Sterblichen; man wird nicht aus der Geschichte der Poeten und Sänger, Schauspieler und Künstler all einen Gegenbeweis verlangen; ein schalkhafter Geist raunt uns zu, er wäre wenigstens nicht schwerer zu führen als bezüglich der übrigen Menschenkinder. Dessoir¹ meint: „Von Zeit zu Zeit fühlt auch der Erlesenste, wie er gleich Nebukadnezar auf allen vieren kriechen und das Gras des Feldes abweiden möchte.“

Sodann ist es gerade die ästhetische Beschäftigung mit sexuellen Gegenständen, welche dieselbe besonders gefährlich zu machen scheint. Soll nämlich das ästhetische Verhalten ein allseitig vollendetes sein, so muß eine möglichst starke ästhetische Einfühlung in das vorliegende Motiv, also auch in das sexuelle sich entwickeln. Heißt das nicht den äußeren Feind in sein Herz aufnehmen und ihn mit dem inneren vereint gegen die Sitte ankämpfen lassen? Noch mehr.

Volkelt² ist sogar der Ansicht, daß es zahlreiche gegenständliche Gefühle im Bereich der ästhetischen Einfühlung gebe, die nicht bloß Reproduktionen und Vorstellungen von Gefühlen, sondern echte, ursprüngliche, wirkliche Gefühle sind. Ferner glaubt derselbe geschätzte Ästhetiker, daß die zuständlichen Gefühle häufig von allerhand Gemeinempfindungen begleitet werden, die häufig gleichsam in Leiblichkeit ausklingen, und daß z. B. schon die Einfühlung in menschliche Gestalten mit den Organempfindungen in wichtigem Zusammenhang steht³. Volkelt geht hierin noch weiter. Er ist sogar der Ansicht, daß, wo in der Kunst geschlechtliche Vorgänge dargestellt und überhaupt Liebesgefühle zum Ausdruck gebracht werden, im ästhetisch Genießenden, wenn es zur Einfühlung kommen soll, die gefühlsmäßige Gewißheit, ein geschlechtliches Wesen zu sein, zum Untergrund des Bewußtseins gehöre⁴. Und er fügt hinzu, diese gefühlsmäßige Gewißheit der Fähigkeit zum geschlechtlichen Empfinden mache sich ohne Zweifel auch als eine eigentümliche, warmlebendige Stimmung unseres Leibesgefühles bemerkbar. Allerdings ist nach Volkelt dieses Gefühl weit entfernt von wirklichen Empfindungen und Begierden der Wollust⁵.

¹ S. 462.² I 191.³ Ebd. I 104 224.⁴ Ebd. I 522.⁵ Ebd.

Aber es wird niemand in Abrede stellen, daß diese während des ästhetischen Beschauens notwendige gefühlsmäßige Gewißheit, ein geschlechtliches Wesen zu sein, ferner diese eigentümliche, warm lebendige Stimmung unseres Leibesgefühles, um nicht zu sagen eigentlich geschlechtlicher Animierung und wenigstens leiser Erregung ver-zweifelt ähnlich sei, so doch ungeheuer leicht zu einer solchen und mehrerem führen könne. Sehr schön gibt Roswitha von Gandersheim diesen Ideen Ausdruck: „Weil der Terenz so verführerisch, so habe ich mich entschlossen, ihn dichtend nachzuahmen, da andere ihn lesend hören, — damit im selben Schauspiele, welches das schändliche Tun frivoler Frauen vorführt, ich die edle Keuschheit heiliger Jungfrauen feiere. Freilich werde ich dabei oft von heißer Röte über-gossen, weil solche Dichtung mich nötigt, heillosen Liebeswahnsinn und das leider so süße Zwiegespräch, das ich ja nicht einmal hören dürfte, dichtend durchzudenken und im Stile auszuprägen; aber wie könnte ich die Reinen sonst verherrlichen! Denn je verführerischer die Schmeichelworte der Liebe, um so größer des himmlischen Helfers Ruhm und um so herrlicher der Sieg der Triumphierenden.“¹

Aber diese Unruhe und Furcht, die auch eine bloß ästhetische Beschäftigung mit dem Sexuellen bei der Schwachheit der menschlichen Natur mit sich bringt, ist ein Feind des ästhetischen Genießens und wird deshalb je nach der sexuellen Zuständigkeit des beschauenden Subjektes einen störenden Einfluß auf dasselbe ausüben. Schon die bewußte Möglichkeit, durch Beschäftigung mit diesen Gegenständen in geschlechtliche Unliebsamkeiten verwickelt zu werden, beeinträchtigt die für das ästhetische Schauen ersprießliche Ruhe des Gemütes. Endlich gibt es keine Objekte, welche so die nötige Willenlosigkeit beim ästhetischen Schauen stören wie sexuelle, eben weil die widerlichen Triebe im Menschen so stark sind. Ist aber einmal diese Willenlosigkeit beim ästhetischen Schauen verloren, dann hat auch dem ästhetischen Verhalten als solchem namentlich sexuellen Gegenständen gegenüber das Sterbeglöcklein geklungen!

Aus all dem und den späteren Ausführungen über das Schamgefühl geht zur Evidenz hervor, daß unter allen Gegenständen, welche zur ästhetischen Beschäftigung herangezogen werden können, die sexuellen, vom rein ästhetischen Standpunkte aus beurteilt, die undankbarsten sind. Mögen sie objektiv auch noch so manche ästhetische Vorzüge aufweisen, sie lassen sich dank der mensch-

¹ Schweizerische Rundschau, 1. Jahrg., 2. Hft, S. 76.

lichen Schwachheit auf sexuellem Gebiete nur schwer rein ästhetisch genießen und verlieren deshalb in subjektiver und psychologischer Beurteilung gewaltig an ästhetischem Wert.

2. Sexuelles Leben.

Dem objektiv Sexuellen gegenüber, wie es Gegenstand der bisherigen Untersuchung war, haben wir jetzt mit der Betrachtung des subjektiv Sexuellen zu beginnen. Gleichsam eine Voraussetzung und Vorbedingung wie der Mäßigkeit überhaupt, so besonders der Keuschheit ist die Verschämtheit, Geschämigkeit, das Schamgefühl. Schon aus den vorhergehenden Auseinandersetzungen, aber ebenso aus dem nachfolgenden leuchtet der Wert seiner Beleuchtung für den Zweck dieser Arbeit ein. Wir scheiden deshalb das subjektiv Sexuelle aus in das sexuelle Verhalten im engeren oder eigentlichen Sinne des Wortes, das sexuelle Leben schlechthin, und in das sexuelle Schamgefühl.

In gegenwärtiger Abhandlung haben wir es mit dem sexuellen Leben zu tun. Wir fassen es wieder erst vom ethischen Standpunkt aus ins Auge, und zwar ist es vorab das ethisch gute sexuelle Verhalten, dem wir unsere Aufmerksamkeit zulenken. Es bietet hohe ethische Werte sowohl in sich selbst als auch in Bezug auf die andern Tugenden. In sich selbst betrachtet stellt sich das moralisch gute sexuelle Verhalten als einen Sieg dar über einen, wie gehört, der ersten und stärksten Triebe der sinnlichen Natur des Menschen. Derselbe setzt deshalb eine große ethische Kraft voraus, eine hohe Selbstverleugnung. Die Gewandtheit und Leichtigkeit in der Überwindung dieser Begierlichkeit, in der Einschränkung derselben in die dem jeweiligen Stande entsprechenden Schranken der Vernunft wird Tugend der Keuschheit genannt. Sie ist eine Unterart der Tugend der Mäßigkeit.

Allerdings ist, wie Thomas mit Recht lehrt, die Mäßigkeit nicht die größte Tugend. Denn einmal ist sie eine sog. sittliche Tugend und diese steht an innerem Wert den göttlichen Tugenden nach. Das erste Materialobjekt der göttlichen Tugenden ist Gott selbst, das der sittlichen Tugenden ein geschaffenes Gut; das Formalobjekt der göttlichen Tugenden ist eines der göttlichen Attribute, also wieder Gott selbst, das der sittlichen Tugenden aber die Vernünftigkeit und Ehrbarkeit des Aktes an und für sich. Ferner ist die Mäßigkeit dem Range nach erst die zweite unter den sog. Kardinaltugenden. Denn fürs erste stehen alle sittlichen Tugenden unter

der Klugheit als ihrer weisen Leiterin. Sodann, sagt Thomas¹, beziehen sich die Gerechtigkeit und die Stärke auf das Gemeinbeste, das über dem Privatwohl steht; die Mäßigkeit aber regelt dasjenige, was sich auf den Menschen selbst bezieht. Selbstverständlich ist die Mäßigkeit auch in ihrem besten Sein, der Tugend der Jungfräulichkeit, nicht die höchste Tugend².

Dessenungeachtet weist die Tugend der Mäßigkeit vor allem als Keuschheit hohe ethische Werte auf. Ist es der Tugend an und für sich eigen, das rechte Maß innezuhalten, so ist es Aufgabe der Mäßigkeit, dieses Maß im Reiche derjenigen Dinge zu bewahren, die vor allem den Menschen zum Übermaß drängen, im Nahrungs- und Geschlechtstrieb. Infolgedessen ist sie es, die vor allen andern Tugenden den Namen „Mäßigkeit“ als Ehrenbenennung erhalten hat. Auf dem gefährlichsten Posten hat sie das Maß, das Wesen der Tugend überhaupt, zu wahren. Und zwar fällt von den beiden Töchtern der Mäßigkeit, die sich *sobrietas* und *castitas*, Nüchternheit und Keuschheit, nennen, die schwierigere Aufgabe der Keuschheit zu. Der hl. Augustinus³ sagt: „Diese Begierde nimmt nicht bloß den ganzen Leib und nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich für sich in Anspruch, sondern regt den ganzen Menschen auf, indem mit dem Affekte der Seele zugleich das Verlangen des Leibes verbunden und vermischt ist, daß die Lust erfolge, welche unter allen Lüsten des Leibes die größte ist, so daß in dem Augenblicke, wo sie ihren höchsten Grad erreicht, fast alles Denken und Selbstbewußtsein erlischt.“

Aber eben daraus leuchtet auch die Bedeutung dieser Tugend für die übrigen ein. Sie ist ein mächtiges Bollwerk für den Kreis der übrigen Tugenden. Wer den Großen besiegt, wird auch mit dem Kleinen fertig werden; wer sich übte im Kampfe mit dem mächtigen Feinde, wie er in der sexuellen Begierlichkeit dem Menschen gegenübertritt, der wird auch die kleinen Leidenschaften beherrschen können. „Du hast männlich gehandelt“, sagten die Israeliten zum Heldenweibe Judith, „und mutvoll war dein Herz, weil du die Keuschheit geliebt und nach deinem Manne von einem andern nichts wissen wolltest, deshalb hat dich auch die Hand des Herrn gestärkt, und deshalb wirst du gesegnet sein in Ewigkeit.“⁴ Wir erinnern an die schöne Sage, die von Karl d. Gr. erzählt wird. Als sein

¹ S. theol. 2, 2, q. 141, a. 8.

² Ebd. q. 152, a. 5.

³ De civ. Dei 14, 16 (Migne, P. l. XLI 424).

⁴ Jdt 15, 11.

stolzes Männerheer im Kampf gegen die Mauren aufgerieben war, habe er ein Heer von Jungfrauen gebildet und mit diesem gesiegt. Die Keuschheit macht stark. Solange Samson sich nicht von einem Weibe betören ließ, war er unbezwingbar. Mag dies auch auf besondern Beistand Gottes hindeuten, die Idee ist dieselbe, der Keusche ist stark, er ist ein Held.

Mit dem Verlust der Keuschheit schwindet zum größten Teil Lust und Freude, Kraft und Mut zu den übrigen Tugenden. Schon der hl. Hieronymus¹ berichtet, ein gelehrter Mann habe den Ausspruch getan, daß man die Keuschheit vor allen Dingen besitzen müsse; denn mit ihrem Verluste gehe jede Tugend zu Grunde. So bereiten die andern Tugenden Kraft für die Keuschheit, und die Keuschheit ist auch die feste Garantie für deren Wahrung. Mit Recht sagt Foerster²: „Die sexuelle Haltung eines Menschen ist stets ein Produkt seiner Gesamterziehung und nur von dort aus wirksam zu beeinflussen.“ Deshalb gilt auch, antonomastisch gesprochen, ein keuscher Mensch allgemein als ein sittlicher Mensch.

Forel³ protestiert gegen eine solche Redeweise: „Es ist eine schwere, auf Grund religiöser Mißverständnisse entstandene Begriffsverwirrung, die dazu geführt hat, die Ausdrücke ‚Sittlichkeit‘, Moralität überhaupt und moralisches (d. h. je nach dem bezüglichen Dogma einwandfreies) Verhalten auf geschlechtlichem Gebiete beinahe als gleichbedeutend zu erklären und sich decken zu lassen. Ein sexuell anästhetischer Mensch ist selbstverständlich außerordentlich ‚sittlich‘ in sexueller Beziehung, kann aber dabei der größte Schuft sein. Seine sexuelle Kälte und Gleichgültigkeit hat nicht den mindesten ethischen Wert. . . . Doch führt der Geschlechtstrieb aus dem Grunde zu großen Konflikten mit der Ethik, weil er andere Menschen als Genußobjekt fordert.“

Fürs erste würde Forel unrecht tun, wenn er obige Redeweise auch der katholischen Anschauung als solcher zueignen würde. Eine kirchliche Lehre existiert hierüber begreiflicherweise keine. Jene Redeweise, die sich bei allem Volke findet, ist tatsächlich auch nur eine Anwendung des allgemeinen Redeprinzips: jede Benennung geht vom hauptsächlichsten Teile aus. Nun aber sind einerseits Anästheten auf diesem Gebiete relativ eine verschwindend kleine Zahl und andererseits ist es Tatsache, daß die Reinen auch sonst für

¹ Adv. Iov. 1, c. 49 (Migne, P. I. XXIII 281).

² Charakter und Schule 52. ³ S. 443.

gewöhnlich tugendhafte Menschen sind. Die Menschheit bildet eben ihre Ausdrücke nicht nach Raritäten, sondern nach den gewöhnlichen Erscheinungen. Wir haben es hier mit einer ähnlichen Antonamasia zu tun, auf welche schon der hl. Augustinus¹ bezüglich der Begierde aufmerksam macht: „Obgleich es also Begierde nach vielerlei Dingen gibt, so pflegt man doch, wenn von Begierde die Rede ist und nicht beigefügt wird, auf was die Begierde gerichtet ist, gemeinlich nur an jene zu denken, durch welche die Scham des Leibes aufgeregt wird.“ Wenn sodann Forel meint, der Geschlechtstrieb könne nur in Rücksicht auf den Nebenmenschen zu Konflikten mit der Ethik führen, so offenbart er eben hier wieder, wie in so vielen andern Punkten, seine Oberflächlichkeit in Behandlung der ernstesten Fragen der Menschheit. Was speziell seine Auslassungen über die katholische Kirche betrifft, so sind es unzuverlässige Quellen, aus denen er seine vermeintlichen Argumente geschöpft; sodann hat er sich nicht einmal die Mühe gegeben, den Sinn der betreffenden lateinischen Stellen zu verstehen, sonst könnte er dieselbe nicht in geschehener Weise einleiten.

Gestützt auf die vorhergehenden Auseinandersetzungen über die ethischen Werte des geordneten sexuellen Verhaltens können wir auch jene der sexuellen Vergehungen beurteilen. Allerdings sind es nicht die schwersten Sünden, die hier begangen werden können. Dies erhellt schon daraus, weil die Keuschheit nicht die innerlich wertvollste Tugend ist. Dessenungeachtet ist die Verwerflichkeit der Unkeuschkeit groß.² Einmal fordert der Zweck der sexuellen Kräfte, die Erhaltung und Fortpflanzung der Menschheit, selbst, daß sie möglichst nach den Gesetzen der Vernunft gebraucht werden. Deshalb sind Vergehungen gegen das sechste Gebot an und für sich ihrer ganzen Art nach schwere Sünden und die Verwerflichkeit der unkeuschen Sünde ist um so größer, je mehr sie dem Zwecke des geschlechtlichen Triebes und Organismus widerstreitet³.

Ferner werden durch jede Sünde gegen das sechste Gebot die sittlichen Seelenkräfte geschwächt und deshalb das sittlich gute Leben im allgemeinen erschwert. Ist ein keusches Geschlecht ein moralisch starkes, so ein unkeusches ein moralisch entnervtes. Dieser sittliche Ruin zieht auch bald einen körperlichen und sozialen nach sich. „Wie viel Elend im gesellschaftlichen Körper haftet sich an

¹ De civ. Dei 14, 16 (Migne, P. I. XLI 424).

² S. Thom., S. theol. 2, 2, q. 154, a. 3. ³ Ebd. q. 153 154.

das Laster der Unkeuschheit! Dieses ist, wenn es weiter um sich greift, seiner Natur nach der physische und moralische Ruin für ein Volk. Es untergräbt nicht nur die gesundheitliche, physische Kraft, sondern lähmt auch die sittliche Energie zu Edlem und Gutem. Im unwürdigen Dienste der niedersten Fleischeslust, in der Sklaverei des heftigsten und ungeordnetsten Triebes, ist der Mensch zu jeder Sünde, nicht bloß zu seinem persönlichen Verderben, sondern auch gegen die verschiedenen gesellschaftlichen Güter fähig. Namentlich ruiniert die Unkeuschheit das Familienleben, diesen Grundpfeiler des sozialen Wohles in seiner innersten Lebenskraft. So läßt sich ohne Übertreibung sagen, daß mit der Hochschätzung und Pflege der Keuschheit die Kraft eines Volkes steht oder fällt.“¹

Und nun die ästhetischen Werte des sexuellen Verhaltens! Dasselbe läßt sich von einem zweifachen Standpunkt aus ästhetisch würdigen, absolut und relativ, oder in seinem Sein an und für sich und seinem Verhältnis zum ästhetischen Verhalten. In letzterer Hinsicht, seinem Verhältnis zum künstlerischen Schaffen, werden wir ihm später begegnen.

Das sexuell Ethische, in sich betrachtet, repräsentiert große ästhetische Werte, positive im ethisch guten, privative im ethisch schlechten Verhalten. Einmal eignen ihm die ästhetischen Werte, wie wir sie früher dem ethisch Guten bzw. Schlechten, sowohl dem aktuellen als habituellen zuschreiben mußten. Sodann treten beim sexuell Ethischen noch ganz spezielle ästhetische Werte hinzu.

Das sexuell ethisch Gute, wie es seinen Ausdruck in der Tugend der Keuschheit findet, bietet sowohl in seinem nächsten generellen wie seinem spezifischen Moment hohe ästhetische Vorzüge. Die Keuschheit ist ein subjektiver Teil, sagten wir, eine Tochter der Mäßigkeit. Demgemäß eignen ihr nebst den ästhetischen Werten des sittlich Guten und der Tugend überhaupt die besondern der Mäßigkeit. Es sind dies aber sehr hervorragende und zwar, wie der hl. Thomas² lehrt, aus einem zweifachen Grunde. Erstens ist es der Mäßigkeit eigen, dem gegenüber die Maße, Schranken und lichten Linien der Vernunft zu wahren, was am meisten den Menschen gegen seine Vernunft aufreizt. Nun aber besteht im Maß oder im richtig abgemessenen Verhältnis der Wesenscharakter der Schönheit. Es ist zwar Sache jeder Tugend, in ihrem Gebiete Maß zu halten, sich von den Regeln, den Strahlen der Vernunft leiten zu lassen.

¹ Lutz 360.

² S. theol. 2. 2. q. 141. a. 2: q. 144. a. 4.

Aber weil die Tugend, deren Aufgabe es ist, diese fraglichen Begierden zu regeln, einen besonders schweren Standpunkt hat, ist ihr der Ehrenname „Mäßigkeit“ zuerkannt worden. So sagt Thomas¹ mit Recht, es leuchte schon im Namen der Mäßigkeit das geistig Schöne der Vernunft durch, deren Sache es sei, die niedrigen Begierden zu leiten und zu lenken; ist ja doch die Vernunft ihrem Wesen nach Maß und Richtschnur.

Zweitens zügelt die Tugend der Mäßigkeit gerade jene Leidenschaften, deren unregelmäßige Befriedigung am meisten die Menschenwürde verletzt. Denn diese besteht in dem Geistigen, wodurch der Mensch über die Tiere emporragt. Die Triebe aber, welche der Tugend der Mäßigkeit unterstellt sind, Nahrungs- und Generationslust, teilt der Mensch mit dem Tiere². Die moralischen Tugenden, lehrt wieder Thomas³, nehmen nur teil an der Schönheit, insoweit sie an der Vernunft Anteil haben, durch die sie geregelt werden, und zumal nimmt daran teil die Mäßigkeit, welche die das Licht der Vernunft am meisten verdunkelnden Begierlichkeiten mäßigt.

Aus denselben Motiven leuchtet auch der ästhetische Vorrang der Keuschheit vor ihrer Zwillingschwester der Nüchternheit ein. Denn die beiden Gründe, welche wir für die ästhetischen Vorzüge der Mäßigkeit vor den andern Tugenden anführen konnten, gelten vor allem für die Keuschheit. Sie regelt die Triebe, welche, einerseits die stärksten im Menschen sind und andererseits am meisten den Menschen unter das Tier erniedrigen. Und deshalb ist die Keuschheit in Wahrheit jene Tugend, der, vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, der Vorrang vor den übrigen Tugenden gebührt, sie ist die schönste Tugend. „Wie schön ist ein keusches Geschlecht in seinem Glanze!“⁴

Der Keuschheit schönste Blüte und Erscheinung ist die freiwillige, trotz aller Kämpfe und Stürme bewahrte absolute Unverletztheit auf der ganzen Linie sexuellen Lebens, besonders die Jungfräulichkeit. Daß Engel wie Engel wandeln, ist schön, aber erhabener ist die Erscheinung, wenn ein Mensch auf Erdenpfaden die Wege eines Engels geht. „Im Bereich der Keuschheit“, sagt der hl. Thomas⁵, „steht die Jungfräulichkeit an der Spitze, und deshalb wird der Jungfräulichkeit die höchste Schönheit zugeschrieben, weil der Keuschheit oder Reinigkeit im allgemeinen die Schönheit zugeteilt wird.“

¹ Ebd. q. 145, a. 4.² Ebd. q. 141, a. 2 ad 3; q. 142, a. 4.³ Ebd. q. 180, a. 2 ad 3.⁴ Weish 4, 1.⁵ A. a. O. q. 152, a. 5.

Aber so schön die Keuschheit, so häßlich ist das entgegengesetzte Laster. Aus denselben Gründen, aus denen sich die Schönheit der Keuschheit ergibt, offenbart sich auch die Unkeuschheit in ihrer Häßlichkeit. Von der Unmäßigkeit im allgemeinen sagt der hl. Thomas, daß sie das häßlichste Laster sei. Fürs erste widerstreitet sie am meisten dem Vorrang des Menschen vor dem Tiere; denn sie richtet sich auf Ergötzungen, die uns mit den Tieren gemeinsam sind. Zweitens ist sie am meisten dem Lichte der Vernunft zuwider oder der Schönheit; denn die ganze Herrlichkeit und Schönheit des Menschen kommt vom Lichte der Vernunft, diese aber erscheint am wenigsten in den Ergötzlichkeiten, welche Gegenstand der Unmäßigkeit sind¹. Diese beiden Momente nun, welche den Unmäßigen häßlich machen, finden sich, wie aus dem früheren ersichtlich, in erhöhtem Maße in der Unkeuschheit. Wie deshalb die Keuschheit, bloß philosophisch betrachtet, die schönste Tugend ist, so ist die Unkeuschheit das häßlichste Laster. „Unter den Lastern der Unmäßigkeit ist abscheulich im höchsten Grade die Unkeuschheit sowohl wegen der Unbotmäßigkeit der Zeugungsglieder als auch, weil dadurch die Vernunft ihrer Tätigkeit vollständig verlustig geht.“² Wenn deshalb, wie der hl. Thomas³ sagt, die Vergehen gegen die Keuschheit auch nicht die sittlich schwersten sind, so sind sie doch die schändlichsten. Daher auch die Tatsache, daß sich alles, was noch nicht von Grund aus sittlich verdorben ist, dieser Delikte in besonders hohem Maße schämt⁴.

Ist das Unkeusche in sich etwas Häßliches, so ist es auch im höchsten Grade verhängnisvoll für das ästhetische Verhalten. Es haben in Behandlung dieses Verhältnisses generell jene Wahrheiten Gültigkeit, die wir früher über die Folgen des ethischen Wandels im allgemeinen für das ästhetische Verhalten klargelegt haben. Das ethisch gute Handeln ist von günstigem Einfluß auf dasselbe, das ethisch schlechte beeinträchtigt es. Diese guten bzw. schlimmen Einflüsse von Tugend und Laster im allgemeinen auf das ästhetische Verhalten bilden sich beim sexuellen Verhalten noch mehr aus. Die Gründe sind im Vorhergehenden schon angedeutet. Die Keuschheit gibt dem Geistesauge besondere Ruhe, der Keusche triumphiert über die den Blick beunruhigenden Leidenschaften, und nicht bloß das, sie macht

¹ S. theol. 2, 2, q. 142, a. 4.

² Ebd. q. 151, a. 4 ad 3.

³ Ebd. q. 144, a. 2 ad 4.

⁴ Ebd.; q. 151, a. 4. S. August., De civ. Dei 14, 20 (Migne, P. l. XL 428).

gewissermaßen das Auge heller für alles Intellektuelle, Höhere und Göttliche. Das Handeln folgt dem Sein; der Reine hat seine Seele erhoben und ist erhaben über die Sinnlichkeit und ihre Lust; so ist auch sein Blick für das Geistige ein viel freierer und gewissermaßen vergeistigt. „Deshalb“, sagt Thomas¹, „macht die Tugend der Keuschheit den Menschen im höchsten Grade geeignet für das beschauliche Leben; denn die Wollust drückt den Geist nieder zur Tiefe.“

Diese natürliche Tatsache findet ihr Pendant auch auf übernatürlichem Gebiete im Jenseits. Obwohl allen Gerechten ewiger Lohn verheißen ist und deshalb eingeschlossenerweise Gottschauung, so wird letztere in der Verheißung nur dem Keuschen gegenüber ausdrücklich hervorgehoben. „Selig, die ein reines Herz haben, denn sie werden Gott anschauen.“² Was will das anderes sagen, als daß sie besonders klare und tiefe Blicke in den zu schauenden Gott tun dürfen. Damit ist aber, wie aus der Sache an und für sich begreiflich, auch mittelbar positiv dem Reinen hienieden ein besonders klarer Blick für das Wahre und Übernatürliche verheißen. Also auch hier die schönste Harmonie zwischen der Ästhetik der Natur und jener der Gnade.

Das natürliche und übernatürliche Gegenteil, wenn wir so sagen können, findet im Verhältnis der sexuellen Sünde dem ästhetischen Verhalten gegenüber statt. An Stelle der Ruhe des Gemütes haben wir in der Seele des Unkeuschen Unruhe, Vorwürfe des Gewissens. Namentlich Gegenständen mit sexuellen Motiven gegenüber wird er nur zu leicht jene Ruhe und Klarheit des Blickes verlieren, welche die notwendige Voraussetzung des ästhetischen Schauens und Genießens ist. Sodann sind Seele und Auge des Unkeuschen nur gestimmt auf das Niedere und Schmutzige und deshalb ohne Lust und Liebe, Licht und Klarheit für die Seele des Schönen, die doch immer zum größten Teil in den Geist hinüber spielt.

Um im ästhetischen Genuß von seiten des Sexuellen gestört zu werden, ist es aber keineswegs notwendig, daß der Beschauer als ein sexuell Gefallener und Lasterhafter oder auch nur im Augenblick des ästhetischen Verhaltens Fallender vorgestellt werde. Es genügt zur Schwächung der ästhetischen Beschauung und ihres Genusses, oft sogar zur gänzlichen Verunmöglichung derselben eine etwas starke Versuchung und seelische Bewegung. Wie im See die Umgebung sich nur dann vollkommen widerspielt, wenn das

¹ A. a. O. q. 180, a. 2 ad 3.

² Mt 5, 8.

Wasser wie ein Spiegel so glatt ist, so auch das ästhetische Objekt in der beschauenden Seele, wenn diese ruhig ist. Auch Wurm¹ bemerkt: „Wo durch ein innerlich darauf angelegtes Element in einem Kunstwerk eine starke Erregung des sexuellen Gefühls oder ein tiefwirkender sittlicher Degout hervorgerufen wird, kann es nicht zu jener inneren Gehobenheit und Freiheit kommen, die jeden wahren ästhetischen Genuß auszeichnet.“

Bezüglich der Frage, ob das geschlechtlich subjektive Element vom störenden oder fördernden Einfluß sei auf das ästhetische, ist Volkelt² der Ansicht, daß das ästhetische Verhalten nicht bloß dann gestört werde, wenn im Beschauer Wollustempfindungen entstehen, sondern auch dann, wenn nur das Begehren nach solchen in ihm erweckt wird oder wenn wir nur die Absicht des Künstlers merken, in uns dergleichen hervorzurufen. „Es genügt zur Zerstörung der ästhetischen Stimmung schon dies, daß das Kunstwerk den Eindruck macht, der Künstler sei von solcher Absicht bestimmt.“ Und er schließt seine Auseinandersetzung mit den Worten: „Es gibt wohl keinen so schlimmen und tödlichen Feind der künstlerischen Beschaulichkeit wie die Gier der Wollust.“³

Aus dieser absolut feindlichen Stellung der sexuellen Sünde dem ästhetischen Verhalten gegenüber leuchtet von selbst ein, wie unrichtig die Meinung einiger Ästhetiker, besonders Burkes, ist, das ästhetische Gefühl sei im Grunde auf geschlechtliche Regungen zurückzuführen⁴. Ist, wie dargetan, das geschlechtliche Gefühl der Tod des ästhetischen, so kann es unmöglich dessen Quelle und fördernder Herd sein. Wenn es auch richtig sein mag, daß, wie Volkelt bemerkt, mit der ersten Jugendliebe auch der Sinn für Anmut und Schönheit der Landschaft, für den Zauber der Dichtung, Melodie und Musik eine Verstärkung erfährt, so besagt diese Begleiterscheinung noch keineswegs eine direkt kausale Verbindung mit dem geschlechtlichen Leben als solchem. Wir haben es eben in jener Zeit auch mit einer günstigeren Entwicklung der übrigen körperlichen und seelischen Vermögen zu tun. Sodann mag allerdings eine unbewußte, allgemeine Neigung des einen Geschlechts zum andern in ihm auch ein besonderes Verständnis für seine ästhetischen Vorzüge fördern und im allgemeinen ein gewisses Einfühlen nicht bloß in diese, sondern auch in andere ästhetische Objekte begünstigen. Dessen-

¹ S. 39. ² I 518 f. ³ Ebd. I 522.

⁴ Dessoir 16 203. Volkelt I 521. Forel 483.

ungeachtet bleiben das geschlechtliche und das ästhetische Gefühl radikal voneinander verschieden, und von einem direkt kausalen Nexus zwischen dem formalen Sein des Geschlechtslebens und dem des ästhetischen Gefühls kann nicht die Rede sein. Die Liebe im allgemeinen fördert das ästhetische Einfühlen.

3. Grenzen und Bedeutung des Schamgefühls.

Schon die subjektiv ästhetischen Momente dem objektiv Sexuellen gegenüber führten uns zur Erwähnung des Schamgefühls; die ästhetischen Werte des sexuellen Verhaltens wieder; später verlangt dasselbe die Abhandlung über das Nackte in der Kunst. Darum und besonders weil die Gegenwart in Theorie und Praxis oft eine so unerquickliche Stellung in Bezug auf das sexuelle Schamgefühl einnimmt, ist eine gründliche Erörterung über dasselbe höchst gegeben. Nach Festlegung seines Begriffes sprechen wir zuerst von den Grenzen des Schamgefühls und unterziehen es hernach einer ethischen und ästhetischen Würdigung.

Unter Schamgefühl im allgemeinen versteht man jenes Unlustgefühl, das sich in uns der Schändlichkeit einer Handlung gegenüber regt, mag dieselbe der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft angehören. Dieses Unlustgefühl wird in uns formal und in erster Linie wachgerufen durch den Gedanken an den Tadel, dem diese Handlung oder der betreffende Vorgang ihrer Häßlichkeit wegen ausgesetzt sind. Weil diese Häßlichkeit der Handlung Grund des Tadels ist, bezieht sich das Schamgefühl in zweiter Linie auf diese schuld bare Handlung selbst. So die Lehre des hl. Thomas¹.

Plato² sagt: „Wir fürchten oft auch die Meinung der Leute; wir glauben, für schlechte Menschen angesehen zu werden, wenn wir etwas tun oder reden, das nicht recht ist. Und diese Art von Furcht nennen wir und, wie ich denke, jedermann das Schamgefühl, das Ehrgefühl.“ Aristoteles³ definiert das Schamgefühl als eine gewisse Unlustempfindung oder Beunruhigung, welche sich auf diejenigen Übel bezieht, die in unserer Vorstellung zu üblem Rufe führen, mögen dieselben nun gegenwärtig oder vergangen oder nahe bevorstehend sein, Schamlosigkeit dagegen als eine gewisse Gering schätzigkeit und Gleichgültigkeit gegen diese Übel, und er fügt hinzu: „Ist diese Definition der Scham richtig, so folgt daraus mit

¹ S. theol. 1, 2, q. 41, a. 4 ad 2; 2, 2, q. 116, a. 2 ad 3; q. 144, a. 1 ad 2.

² De leg. 1, 14, 647 E. ³ Rhet. 2, 6, 1383 b, 17.

Notwendigkeit, daß man sich über alle solche Übel schämt, die entweder in unsern eigenen Augen und in den Augen solcher, deren Urteil uns etwas gilt, als schimpflich erscheinen.“ Derselben Ansicht ist die Gegenwart: „Scham, das Unlustgefühl, das sich mit einem Vorgang oder einer Handlung verbindet, insofern durch diese die Achtung anderer vor uns wirklich oder vermeintlich verringert wird.“¹

Was im besondern das sexuelle Schamgefühl betrifft, so ist es eben nichts anderes als das allgemeine Schamgefühl, angewandt auf sexuelles Gebiet, also eine Unlustempfindung über sexuelle Vorkommnisse und Handlungen, insofern sie uns den Tadel anderer zuziehen können. Und weil, wie vorher dargetan, die Häßlichkeit einer sexuellen Untat besonders groß ist, so ist auch das sexuelle Schamgefühl besonders empfindlich. Mit Recht sagt Hagemann²: „Der Wächter unseres moralisch-sozialen Lebens ist die sittliche Scham, jenes in der Schamröte sich äußernde Gefühl der Verlegenheit und Verwirrung, wenn unsere sittliche Würde und Achtung andern gegenüber in Gefahr sind, verletzt zu werden, oder durch entdeckte Fehltritte wirklich verletzt sich zeigen. Sie zeigt sich am stärksten in der Sphäre der Sittsamkeit (Keuschheit) und der Wahrhaftigkeit, diesen Grundpfeilern der sozialen Ordnung.“

Unsere erste Aufmerksamkeit gilt den Grenzen des sexuellen Schamgefühls. Dieselben sind im allgemeinen genommen sehr relative, bedingt durch Alter, Geschlecht, Gewohnheit, religiös-sittliche Anschauungen, Nationalcharakter, klimatische und verschiedene hygienische Verhältnisse. Diese Schwankungen betreffen namentlich, wie wir noch sehen werden, die Nuditäten. Es wäre ungerecht, wollte man vor allem in diesem Punkte genannte Varianten unberücksichtigt lassen.

Dessenungeachtet gibt es doch gewisse Objekte, denen gegenüber das sexuelle Schamgefühl aller reagiert. Wir rechnen zu diesen vor allem sexuelle Verirrungen. So zählt schon Aristoteles³ zu den Handlungen, die uns Scham bereiten, die Befriedigung fleischlicher Lust mit Personen, mit welchen, oder an einem Orte, oder zu einer Zeit, wo man nicht sollte; denn das ist eine Handlung der Zügellosigkeit. Sind sexuelle Vergehungen, wie bereits bemerkt, auch nicht die sittlich schwersten, so sind sie doch jene, welche bei Menschen am meisten in Schande bringen. Der Grund liegt darin,

¹ Meyers Konversations-Lexikon XVII^o 688.

² S. 153.

³ Rhet. 2, 6, 1383 b, 22.

weil sie in sich die häßlichsten sind und dem Menschen jenen Vorzug und Glanz rauben, wodurch er sich vom Tier unterscheidet. So sagt auch der hl. Augustinus¹: „Vermöge natürlicher Schamhaftigkeit ist selbst in den Lupanarien für Heimlichkeit vorgesorgt, und leichter konnte die Unzucht der Fessel des Verbotes sich entledigen als die Schamlosigkeit die Verstecke jener Abscheulichkeiten aufgeben. Doch nennen derlei auch die Schändlichen selber Schändlichkeit, und obwohl sie selbe lieben, wagen sie doch nicht, damit ans Tageslicht zu treten.“

Zweitens liegt in allen eine gewisse Scham, vor andern Funktionen zu vollziehen, welche den sexuellen Organismus beanspruchen. So sagt der hl. Augustinus²: „Wie, sucht nicht selbst der eheliche Beischlaf, welcher in Übereinstimmung mit den Vorschriften der Ehegesetze und der Kindererzeugung wegen geschieht, obwohl er erlaubt und ehrbar ist, ein von Zeugen entferntes Gemach?“ Allerdings, berichtet Augustinus, hätten die Cyniker Versuche gemacht, den Zeugungsprozeß auch als öffentlichen einzuführen. Doch fügt der heilige Lehrer³ in der ihm eigenen geistvollen Weise hinzu: „Doch hat die natürliche Scham über diesen Irrwahn den Sieg davongetragen. Denn wenn dies auch einmal Diogenes, sich dessen rühmend, getan haben soll, wähdend, daß seine Schule um so berühmter sein werde, je mehr seine Schamlosigkeit im Andenken der Menschen gebrandmarkt wäre, so wurde es doch nachher von den Cynikern unterlassen, und mehr vermochte die Scham, daß Menschen vor Menschen erröteten, als der Irrtum, daß Menschen den Hunden ähnlich zu sein suchten.“

Drittens schämt sich der Mensch nicht bloß, genannte Funktionen vor andern zu vollziehen; er besitzt auch eine natürliche Scham, den geschlechtlichen Organismus vor andern zu enthüllen. Dieser Punkt bedarf einer einläßlichen Behandlung, wie aus dem Kapitel über die Nuditäten in der Kunst ersichtlich ist. Es hat von den alten Cynikern an, hierin unrühmlichsten Andenkens, bis auf unsere Tage nicht an solchen gefehlt, welche das sexuelle Schamgefühl überhaupt, besonders aber dasselbe in fraglichem Punkte, wie Foerster launig bemerkt, nur als „ein rudimentäres Organ aus vergangenen, fernsten Zeiten“ betrachteten. So ist es nach Vischer⁴ eine Pflanze künstlicher Bildung. Nach Forel⁵ ist es nur die Mode der Entblößung

¹ De civ. Dei 14, 18 (Migne, P. I. XLI 426). ² Ebd.

³ Ebd. 14. 20 (Migne, P. I. XLI 428). ⁴ Ästhetik I 151. ⁵ S. 116.

oder Bedeckung gewisser Körperteile an sich, welche die Reaktion des Schamgefühls bestimmt. „Die Prüderie ist sozusagen ein kodifiziertes oder dogmatisiertes sexuelles Schamgefühl, das schon deshalb verfehlt genannt werden muß, weil der Gegenstand des Schamgefühls rein konventionell ist und der Mensch keinen wahren Grund besitzt, sich irgend eines Teiles seines Körpers zu schämen. Normal berechtigt sollte nur diejenige Scham sein, die sich auf die Schlechtigkeit der Motive, auf die Verletzung der wahren Ethik bezieht und beschränkt.“¹ Warum sollte man sich dieser lästigen Mode nicht entledigen, wie man es andern Moden gegenüber tut! Daher die öffentlichen Orgien des Nacktkultus in den Großstädten und die Bemühungen, dieselben immer weiter zu verbreiten². Diesen Anschauungen gegenüber halten wir an der Natürlichkeit und Spontanität des Schamgefühls auch in Bezug auf die bloße Enthüllung sexueller Organe fest. Es bewegt uns hierzu ein historischer und sachlicher oder innerer Grund.

Was die Geschichte des Schamgefühls in fraglicher Linie betrifft, so hat es allerdings Völker oder besser einzelne Stämme gegeben, welche die gänzliche Entblößung nicht bloß im Kreise der Familie, sondern auch in der breiten Öffentlichkeit gewohnt waren. So berichten die „Katholischen Missionen“ von den Karaiben in Colombia, daß dem männlichen Geschlechte die Kleidung fast gänzlich fehlte³. Von den Indianern in Brasilien schreibt P. Anchieta⁴, daß sie gewöhnlich ohne Kleidung einhergehen. Dasselbe wird von den meisten Stämmen in Paraguay gemeldet⁵. Couppé⁶ bemerkt: „Wenn die Kleidung ein Gradmesser der Gesittung ist, so müssen die Bewohner Neupommerns auf einer sehr niedrigen Stufe stehen. Beide Geschlechter gehen nämlich in empörender Weise unbekleidet.“ Dasselbe soll teilweise bei den Weibern in Niam-Niam der Fall gewesen sein, ebenso bei den Berta, und zwar Männern und Frauen, bei den Koma-Männern im Südwesten der Berta, besonders auch bei den Schilluk-Männern⁷.

Dessenungeachtet glauben wir, daß auch durch die Geschichte die Natürlichkeit des sexuellen Schamgefühls dargetan werde. Fürs erste sind die betreffenden Stämme minimste Bruchteile im Völkergemenge. Sodann sind es eben verwilderte, degenerierte Stämme. Infolgedessen werden sie, namentlich auf einem Gebiete, auf welchem sich die

¹ Forel 117. ² Vgl. Lennartz 3. ³ Kathol. Missionen 1884, Hft 1, S. 1 ff.

⁴ Ebd. 1890, Hft 4, S. 76. ⁵ Ebd. 1892, Hft 3, S. 55.

⁶ Ebd. Hft 2, S. 28.

⁷ Hartmann, Die Nilländer 91 94 95 118 166.

menschliche Natur so gern degenerieren läßt, zum wenigsten nicht volle Stimme haben in der Bestimmung dessen, was zur vernünftigen Entwicklung der menschlichen Natur gehört. Im Gegenteil wird auch hier die Regel durch die Ausnahme bekräftigt. Sodann findet sich auch bei diesen Naturvölkern noch diese und jene Offenbarung des sexuellen Schamgefühls. Wir haben hier aus naheliegenden Gründen von deren näherer Zeichnung abzusehen.

Im ganzen gilt das Wort des hl. Augustinus¹: „Was also die Begierlichkeit wider den aus Schuld des Ungehorsams verdamnten Willen in Ungehorsam aufregte, das bedeckte züchtigerweise die Sittsamkeit. Deshalb ist es allen Völkern — denn sie sind alle aus jenem Stamme hervorgegangen — so sehr ins Herz eingepflanzt, die Scham zu verhüllen, daß einige Barbaren diese Körperteile nicht einmal in den Bädern entblößt haben, sondern auch beim Baden dieselben verhüllen. Selbst jene Klassen von Philosophen, welche nackt in den waldreichen Einöden Indiens leben, weshalb sie Gymnosophisten genannt werden, bedienen sich doch für die Scham einer Bedeckung, während sie die übrigen Glieder unbedeckt lassen.“

Herodot² erzählt, daß bei den Lydiern und fast bei allen Barbaren, selbst bei den Männern, nackt gesehen zu werden als eine Schande galt. Nach Klemens von Alexandrien³ schämten sich die alten Athleten, den männlichen Körper nackt zu zeigen, sie vollführten ihre Wettkämpfe mit dem Gürteltuche angetan und bewahrten so den Anstand. Auf diese Sitte der Athleten beruft sich auch Cicero⁴ und knüpft daran die energische Forderung: „Die Schamhaftigkeit auf diesem Gebiete muß bewahrt bleiben, vor allem weil die Natur hierin Leiterin und Führerin ist.“ „Laßt uns hierin der Natur folgen und fliehen wir vor allem dem, was zurückschreckt vor einer Billigung durch Auge und Ohr.“ Das ganze Kapitel ist eine herrliche Apologie des Schamgefühls als einer nicht durch bloße Züchtung anezogenen, sondern durch die Natur gegebenen Institution: „Was die Natur verbirgt, das entfernen alle Vernünftigen dem Blicke. Und man soll hierin auf die Cyniker und Stoiker, die in dieser Beziehung fast Cyniker, keine Rücksicht nehmen.“⁵

Ebenso galt es nach Ennius im heidnischen Rom zur Zeit der republikanischen Sittenstrenge als eine Schandtats ersten Ranges,

¹ De civ. Dei 14, 17 (Migne, P. l. XLI 426).

² Hist., Teubner, ed. alt., l. 1, c. 10, p. 6.

³ Paedag. l. 3, c. 5, 64—67 (Migne, P. gr. VIII 601).

⁴ IV 354. ⁵ Ebd.

unter den Bürgern den Körper zu entblößen. Nach Plutarch hatte Romulus das öffentliche Nackterscheinen unter Todesstrafe verboten¹. „Bei Leibesübungen trugen die Römer eine leichte, schurzartige Bedeckung der Lenden (*campestre*), bei Gastmälern ein leichtes, bequemes, weites und faltiges Gewand in helleren Farben; öffentlich auch an den Saturnalien, sonst damit zu erscheinen, wie Nero es tat, galt als schamlos.“²

Nachdem Peschel³ eine Reihe von Stämmen aufgezeigt, welche ohne Bedeckung der Schamteile sind, fühlt er sich doch zur Bemerkung veranlaßt: „Trotz aller oben aufgezählten Sonderbarkeiten des Schamgefühls hat doch die überwältigende Mehrzahl der Völker immer genau gewußt, was einer Hülle am meisten bedurfte.“ Was aber bei allen Völkern Anschauung und Gebrauch ist, das ist nicht bloß ein Resultat der Zucht und künstlicher Bildung, sondern hat seinen Grund in der natürlichen Empfindungsweise der menschlichen Natur.

Suchen wir nun zweitens nach den Gründen, warum die Natur oder besser der Schöpfer dem Menschen das Schamgefühl besagten Gegenständen gegenüber eingeschaffen hat. Wir haben zuerst einer falschen Erklärung des Schamgefühls, aus der menschlichen Natur genommen, entgegenzutreten. Es gab nämlich Ästhetiker, welche das Schamgefühl aus dem Zusammenwohnen des Geistes mit dem Leibe zu erklären versuchten. So meint Eberhard⁴: „Der Mensch ist mehr als das Tier und dieses ‚Mehr‘, was er ist, macht ihm diesen höheren Genuß unentbehrlich. Er genießt nicht bloß seine Menschlichkeit, er schämt sich auch seiner unveredelten Tierheit.“

Ähnlicher Ansicht ist Dursch⁵: „Der Körper fesselt gleichsam den Geist und hält ihn fest in Banden der Naturnotwendigkeit, daher entsteht in dem Geiste, wenn er sich selbst erkannt und in dem Unterschiede von der Natur erfaßt hat, ein Gefühl, das wir Scham nennen. Scham ist das Gefühl, in welchem der Geist seine Gebundenheit an die Natürlichkeit empfindet und bedauert, daß er die Notwendigkeit von Raum und Zeit an sich trägt. Diese, seines Wesens unwürdige Gebundenheit möchte er durch Bedeckung und Verhüllung leugnen. . . . Je mehr der Geist seine erhabene Würde und Bestimmung erkennt, desto mehr schämt er sich, d. h. desto mehr sucht er sich von dem Einfluß der Sinnlichkeit frei zu machen, diese

¹ Wetzer u. Weltes Kirchenlexikon VII² 746 f.

² Lübkers Reallexikon 610; weitere Belege für unsere Thesis vgl. Cremer 65.

³ S. 182.

⁴ I 264.

⁵ S. 429 430 432.

nicht nur zu verdecken, sondern wo möglich ganz zu verklären. . . . Schamlosigkeit ist daher die tiefste Versunkenheit des Geistes in die Materie.“

Diese Auffassung scheint uns nicht die richtige zu sein. Die Menschenseele ist von Gottes allweiser Hand dazu bestimmt, mit dem Körper eine Einheit zu bilden. Wozu sie von ihrem Schöpfer von Natur aus hingeordnet ist, kann für sie nichts Schmähhches und Beschämendes sein. Die rationale Psychologie widerlegt die Seelenwanderung absolut und auch im Sinne Platos, wonach die Seele nur deshalb mit dem menschlichen Körper verbunden worden, weil sie im Ideenreiche gewisse Fehler begangen.

Die Menschenseele ist sodann nicht eine reine Geistseele, wie der Engelgeist, sondern trägt wenigstens virtuell in sich die Kraft und Bestimmung, den mit ihr verbundenen Körper zu informieren und zu beleben, so daß sie nur mit ihm eine der Art nach vollständige Substanz ausmacht. Infolgedessen ist es vielmehr ihre natürliche Tendenz, im Leibe zu sein. Das Christentum mit seiner Lehre von der Auferstehung des Leibes bildet einen herrlichen Abschluß und eine glanzvolle Krönung dieser Psychologie und Somatologie. Weit entfernt, daß es deshalb an und für sich etwas Beschämendes wäre für die menschliche Seele, im Körper zu wohnen, findet sie hierin vielmehr eine natürliche Befriedigung. *Mors amara!*

Viel berechtigter dürften folgende Gründe sein. Die Seele schämt sich an und für sich des sexuellen Organismus ebensowenig wie des übrigen Körpers. Sie ist des ersteren von Gott bestimmte informierende Kraft. Deshalb ist es töricht und geradezu eine Sünde gegen den Schöpfer, von einer Scham der Seele dem sexuellen Organismus gegenüber als solchem zu sprechen. Wohl aber ist es der Seele natürlich, den Körper fürs erste in sexuell erregtem Zustande vor andern zu verhüllen. Der Grund dieser Tatsache liegt darin, weil ein solcher Zustand nach außen den Anschein erwecken könnte, als ob es der betreffenden Geistseele an der nötigen Energie zur Unterdrückung solcher Unliebsamkeiten fehlte, was allerdings, wie früher dargetan, an und für sich schändlich und schimpflich wäre.

Aber auch den Fall gesetzt, das betreffende Subjekt befände sich aktuell nicht in solchem Zustande, so ist eine Enthüllung der genannten Körperpartien aus dem Grunde eine Ursache der Scham, weil bei diesem Anlasse und vielleicht gerade infolge desselben eine solche Erregung sich einstellen und damit wieder der Eindruck von mangelhafter Beherrschung des sexuellen Triebes erweckt werden könnte.

Die Seele schämt sich also der Nichtbeherrschung des besagten Triebes. Da nun aber tatsächlich die sexuellen Organe nicht mehr in absoluter Unterwürfigkeit unter dem Spruch des Geistes stehen, sondern in ihrer Erregung vielfach einem blinden Triebe folgen, so hat die Seele immer Grund, sich des betreffenden Organes, nicht insofern es sexuell ist, sondern insofern es nicht unter ihrer Botmäßigkeit steht, zu schämen. Deshalb drängt es sie, dasselbe jedereit sowohl den eigenen Blicken als besonders denen Fremder zu entziehen.

Auf diesen Grund hat schon der hl. Augustinus¹ aufmerksam gemacht, und zwar des öfteren. „Die Zeugungsglieder des Leibes aber hat die Begierlichkeit sozusagen ihrer eigenen Gerechtsame so sehr unterworfen, daß sie sich nicht bewegen können, wenn sie selber fehlt und wenn sie nicht selber entweder von freien Stücken oder aufgestachelt sich erhebt. Das ist es, was Scham verursacht. Das ist es, was sich errötend den Augen der Zuschauer entzieht; und leichter erträgt der Mensch eine Menge von Augenzeugen, wann er ungerechterweise einem Menschen zürnt, als die Gegenwart auch nur eines Einzigen, wann er selber auf gerechte Weise seiner Gattin beiwohnt.“

„Unzweifelhaft hat nach der natürlichen Ordnung die Seele den Vorzug vor dem Leibe, und doch regiert die Seele leichter den Leib als sich selber. Diese Begierde aber, von welcher wir jetzt reden, ist um so schmähhlicher, weil in Bezug auf sie die Seele weder sich selber mit Erfolg befiehlt, daß dieselbe sich gar nicht rühre, noch auch in allweg dem Leibe, daß mehr der Wille als die Begierde die Schamglieder bewege: wäre dem so, dann wären sie gar keine Scham. Nun aber schämt sich die Seele, daß ihr Widerstand entgegengesetzt wird vom Leibe, welcher ihr seiner niedrigeren Natur nach unterworfen ist. . . . Wenn die Seele auf geordnete Weise sich selber besiegt, so daß ihre unvernünftigen Regungen dem Verstande und der Vernunft unterworfen werden, so ist dies, wenn anders auch sie Gott unterworfen ist, Sache preiswürdiger Tugend. Doch schämt sich die Seele weniger, wenn sie in ihren eigenen fehlerhaften Teilen sich selber nicht gehorcht, als wenn der Leib, welcher von ihr verschieden ist und unter ihr steht, und dessen Natur ohne sie nicht lebt, ihrem Willen und Befehle sich nicht fügt.“² Der hl. Thomas³ schließt sich dieser Erklärung des hl. Augustinus an.

¹ De civ. Dei 14, 19 (Migne, P. l. XLI 427).

² Ebd. 14, 23, n. 2 (Migne a. a. O. XLI 430).

³ S. theol. 2, 2, q. 151, a. 4.

Ein anderer Grund, der uns das Schamgefühl als etwas Natürliches und nicht bloß als künstlich Anerzogenes erscheinen läßt, liegt in der Notwendigkeit der Natur, das Sexualleben mit einem gewissen geheimnisvollen Zug zu umgeben. Und diese ist wieder doppelt begründet. Einerseits soll damit der gewaltigste Trieb im Menschen in Schranken gehalten werden, um gerade dadurch anderseits im Dienste seines wahren Zieles sich voll und ganz entwickeln zu können. Kant¹ sagt hierüber treffend: „Die Schamhaftigkeit ist ein Geheimnis der Natur, sowohl einer Neigung Schranken zu setzen, die sehr unbändig ist, und indem sie den Ruf der Natur für sich hat, sich immer mit guten, sittlichen Eigenschaften zu vertragen scheint, wenn sie gleich ausschweifet. Sie ist demnach als ein Supplement der Grundsätze höchst nötig; denn es gibt keinen Fall, da die Neigung so leicht zum Sophisten wird, gefällige Grundsätze zu erklügeln als hier. Sie dient aber auch zugleich, um einen geheimnisvollen Vorhang selbst vor die geziemendsten und nötigsten Zwecke der Natur zu ziehen: damit die gar zu gemeine Bekanntheit nicht Ekel oder zum mindesten Gleichgültigkeit veranlasse.“

In derselben Linie finden sich die Ideen seines ästhetischen Gegners, Herders²: „Vielleicht ist bei Menschen der erste Trieb weniger Instinkt, weniger Naturzug als bei den Tieren, daß er also durch die begleitende Scham verstärkt werden muß . . . ; vielleicht würde ohne diesen Vorhang der Trieb des andern nicht in den Schranken des Bedürfnisses bleiben und dann mehr als alle übrigen das Menschengeschlecht zu Grunde richten. . . . Vielleicht sei Vielleicht. Die Folge selbst ist gewiß; die Natur gab aus weisen Ursachen der Göttin Genetyllis eine Vorgängerin . . . die wohlbewachte Scham, die jüngste der Charitinnen.“

Gutberlet³ bemerkt richtig: „Nur dadurch bekommt das Schamgefühl Sinn für alle Fälle, wenn man annimmt, daß die Seele nicht bloß aus Erkenntnis ihrer niedrigen Zuständlichkeiten sich schämt, sondern daß es ihr die Natur angetan hat, um die Ausübung dieser für den Bestand und die Heranbildung der Menschheit so wichtigen Funktionen der Unbändigkeit des Geschlechtstriebes gegenüber in die naturnotwendigen Schranken einzudämmen, und hinwiederum durch den Reiz des so streng Geheimgehaltenen und Versagten die Leidenschaft, welche ihrerseits zur Vereinigung der Geschlechter, die mit so vielen Opfern verbunden ist, drängt, um so mehr aufzustacheln.“

¹ S. 61 65.² XIII 2 94.³ Der Mensch 399.

Gemessen und zart schreibt Ernst¹: „Über alles Schaffende und Zeugende in der Natur ist ein Schleier des Verborgenen gebreitet. . . . Indem Gott an die hierher gehörenden Einrichtungen im Menschenleben die folgenschwere sittliche Verantwortung knüpfte, hat er dem, der dieser Verantwortung untersteht, einen Hüter der Geheimnisse, einen Warner vor unzeitiger, unanständiger Lüftung des Schleiers beigegeben. Es ist jenes edle, jungfräuliche Gefühl, das wir als Schamhaftigkeit bezeichnet haben und das in dem unverdorbenen, wohlerzogenen Menschen, wie vor dem Unschicklichen und Unlautern, so auch von der Enthüllung des Lebens zurückhält.“

Mit Recht sagt Hoberg² von den Stammeltern: „Sie suchten die Nacktheit zu verbergen, um nicht in ihr eine äußere Veranlassung zur Sünde zu haben. Der Real- oder Erkenntnisgrund für diese Eigenschaft der Nacktheit war das moralisch-soziale Gefühl der Scham. Da dieses unmittelbar nach der Sünde erwachte, so folgt daraus, daß es nach der Darstellung der Bibel eine wesentliche Eigenschaft der Menschennatur ist.“

Wir kommen noch auf eine Spezialbegründung des Schamgefühls von seiten Gutberlets³ zu sprechen. Der hochverdiente Philosoph und Theolog sieht einen formalen Grund desselben in der, wie ihm scheint, harmonisch stark zurücktretenden physiologischen Gestaltung des sexuellen Organismus: „Während die Natur die äußeren Teile des Körpers nach den Gesetzen der schönsten Harmonie und Symmetrie ausgeführt hat, hat sie diese Teile, wie alle inneren, nur nach Nützlichkeits- und Zweckmäßigkeitserwägungen gebildet. Und was noch mehr ist: während sie bei den Tieren (mit Ausnahme des Affen, der den Menschen in seiner ganzen physischen und psychischen Häßlichkeit darzustellen und nachzuäffen bestimmt zu sein scheint, und der nur im Dunkeln fliegenden Fledermäuse), ganz besonders bei den männlichen, durch anatomisch und physiologisch sehr kunstreiche Vorrichtungen diese Teile in ihrer ganzen Häßlichkeit nicht sehen läßt, entbehrt der Mensch dieser natürlichen Bedeckung, weil er sich selbst mit Überlegung bedecken soll.“

Es scheint uns nicht angezeigt, von einer physischen Häßlichkeit weder des tierischen noch des menschlichen Organismus als solchen in wissenschaftlicher Darstellung zu sprechen. Ohne Zweifel wird eine gründliche sexuelle Anatomie und Physiologie auch hierin ein herrlichstes Werk göttlicher Weisheit und Allmacht erblicken. Es gilt

¹ S. 89.² S. 47.³ Der Mensch 401.

auch hier das Wort, das der hl. Augustinus¹ über die Schönheitsverhältnisse des menschlichen Innern schreibt: „Könnten diese bekannt sein, so würde auch bei den inneren Eingeweiden, welche keine Zier zeigen, die Schönheit der Vernunftgemäßheit also ergötzen, daß sie nach dem Urteil des Geistes, welcher der Augen sich bedient, jeglichem sichtbaren Formenreize, der den Augen gefällt, vorgezogen würde.“

Vom christlichen Standpunkte aus glaubte man bisweilen gegen diese, ontologisch betrachtet, natürliche Erklärung des Schamgefühls auf den Fall des Menschen im Paradiese hinweisen zu sollen. Aber ein anderes ist die Frage nach dem inneren Grund und ein anderes nach dem äußeren oder historischen des Schamgefühls. Wir geben natürlich zu, daß das sexuelle Schamgefühl in seiner historischen Entwicklung seinen ersten Grund in dem Fall des Menschen im Paradiese hat. Darüber kann niemand, der an die Inspiration jener Texte glaubt, in Zweifel sein. Aber vergessen wir nicht, daß, wie die Natur durch die Erhebung in den Gnaden- und Paradieseszustand nicht vernichtet, sondern erhöht und verklärt wurde, so wurde sie durch den Fall auch nicht in ihren natürlichen Gütern vermindert, sondern nur sich selbst wieder zurückgegeben. Allerdings mag man hierin auch eine akzidentelle Verschärfung des natürlichen Sinnestriebes, wie er im Zustand der bloßen Natur gewesen wäre, zugeben.

Wir müssen also sagen, daß das gegenwärtige sexuelle Schamgefühl im Paradies wegen der allseitigen Unterwerfung des Sexualtriebes und seines Organismus unter die Gesetze des Geistes nicht aktualisiert war, aber mit der Entfesselung des Sexualtriebes und der Entziehung der sexuellen Organe der Herrschaft des Geistes als einer Straffolge der Ursünde aktuell geworden ist; daß es demnach, historisch betrachtet, seinen Ursprung in dem Fall des Menschen habe, ontologisch aber in dem Unvermögen des Geistes gegenüber dem sexuellen Organismus. Sehr richtig bemerkt hierzu Sertillanges²: „Die Schamhaftigkeit ist kein Vorurteil; sie ist das Zeichen des Adels, der in der menschlichen Seele nach ihrem Falle fortbesteht, in jener menschlichen Seele, die sich in den Verlust ihrer Herrschaft über das Fleisch nicht ergeben kann und das Bedürfnis fühlt, ihre Niederlage nicht merken zu lassen. Das vergessen, heißt entweder sich den Engeln vermessenenerweise gleichstellen oder sich dem Tiere nähern, das unbefangen allen Trieben der Natur gehorcht

¹ De civ. Dei 22, 24, n. 4 (Migne, P. I. XLI 791).

² S. 40.

und das zugleich, weil es nicht die königliche Gabe des Verstandes besitzt, die Schmach der Sklaverei der Sinne nicht empfindet.“

Diese unsere Anschauung von dem Unterschiede des historischen und des ontologischen Grundes des Schamgefühls findet auch die Billigung des hl. Augustinus¹, während er, wie wir gehört, den inneren Grund derselben in der Ohnmacht des Geistes dem Fleische gegenüber erblickt. So erachtet er den Ausbruch dieses Unglücks als Strafe für die Sünde der Stammeltern: „Sie erkannten also, daß sie bloß waren, nämlich jener Gnade entblößt, durch welche bewirkt wurde, daß sie sich der Blöße des Leibes nicht schämten, indem kein Gesetz der Sünde ihrem Geist widerstrebte. Solches also erkannten sie, was ihnen besser unbekannt geblieben wäre, wenn sie Gott glaubend und gehorchend nicht begangen hätten, was sie zwang, zu erfahren, wie sehr Unglaube und Ungehorsam schaden. Über den Ungehorsam ihres Fleisches als über eine Strafe, welche ihren eigenen Ungehorsam bezeugte, beschämt, nähten sie daher Feigenblätter zusammen und machten sich Schürzen.“

Auch Gutberlet² ist dieser Anschauung: „Durch die Erhebung der Stammeltern zu einer unverdienten übernatürlichen Ordnung war ihr Seelenleben vollständig nach der Norm der Sittlichkeit geregelt, ihr sinnliches Treiben in der vollkommensten Abhängigkeit von der Vernunft. Ein solches Vernunftwesen brauchte aber nicht durch instinktive Triebe zu geregelterm Familienleben von der Natur hingeleitet zu werden. Es konnte somit wie der heftige sinnliche Trieb so auch das ihm entgegengesetzte Schamgefühl aufgehoben werden, und waren durch Gottesgnade beide Gefühle suspendiert.“ „Mit der Sünde trat nun die rein natürliche Verfassung des Menschen wieder hervor und diese selbst mehr oder weniger verwundet. Die Organe und ihre Funktionen standen nicht mehr im absoluten Dienste der Vernunft, dienten nicht mehr rein natürlichen Zwecken, sondern niederer Lust, und konnten von dem getrüben Geistesauge nicht mehr in jener rein geistigen Beziehung zu ihrem eigentlichen Ziele beschaut werden, daher denn Geschlechtstrieb und Scham mit ihrer ganzen natürlichen Heftigkeit zum Vorschein kamen.“ So viel zum Schamgefühl der sexuellen Entblößung gegenüber. Es ist, wie aus der Allgemeinheit desselben und inneren sachlichen Gründen hervorgeht, ein natürlicher Trieb, notwendig mit der Natur ver-

¹ De civ. Dei 14, 17 (Migne, P. I. XLI 426).

² Der Mensch 402 403.

bunden, wenn letztere nicht, wie es im Paradies der Fall war, in besonderer Weise erhoben ist.

Viertens wird sich das sexuelle Schamgefühl nicht bloß dem gezeichneten dreifachen Akte gegenüber in seinem Träger geltend machen, sondern in allen, welche letzteren in jenem Zustande wahrnehmen. Wie sich der Mensch schämt, sich in der dreifachen Weise sexuell ändern zu offenbaren, so tragen wir auch eine natürliche Scham in uns, unmittelbare Zeugen jener Vorgänge zu sein. Allerdings wird die Reaktion des Schamgefühles hierin nicht mehr eine so starke sein wie in den ersten drei Fällen, weil es sich mehr um die Rolle des passiven Zuschauers handelt als des aktiven Darstellers. Indes wehrt es sich, wie es einem jeden das eigene Empfinden bezeugt, auch gegen eine solche Wahrnehmung des Sexuellen.

Fünftens schämen wir uns auch nicht bloß über die Darbietung in jenen Zuständen und Wahrnehmung derselben, sondern der Mensch fühlt in sich ebenfalls ein gewisses Unlustgefühl, über solche Gegenstände sprechen, sie ändern in dieser oder jener Weise illustrieren zu müssen. Schon Aristoteles¹ hatte dieses Gefühl: „Man schämt sich aber nicht bloß über die zuvor gedachten schamvollen Dinge selbst, sondern auch über deren Zeichen — z. B. schämt man sich nicht bloß bei dem Akte der Geschlechtslust selbst, sondern auch über die Zeichen davon —, und nicht bloß über das Begehen unsauberer Dinge, sondern auch über das Aussprechen derselben.“ Auch Thomas² billigt die Ansicht des Stagiriten.

Noch ein Wort über die Bedeutung des Schamgefühls. Was fürs erste die ethische Bedeutung des sexuellen Schamgefühles betrifft, so ist dasselbe dem gebrechlichen, menschlichen Geschlechte von der liebenden Hand seines Schöpfers wie ein Schutzengel als Begleitung in die so heikeln Gebiete des sexuellen Lebens mitgegeben. Sein Einfluß auf das sittliche Leben ist ein zweifacher: fürs erste ein indirekter, indem es den Menschen vor zu früher und unnötiger Kenntnisaufgabe und Kenntnisnahme sexueller Vorgänge und so mittelbar von vielen Exzessen zurückhält.

Man spricht heute so viel von sexueller Aufklärung der Jugend und des Volkes. Auch wir sind sehr für eine dem betreffenden Alter entsprechende Aufklärung von legitimer und weiser Seite. Es können hier der armen Jugend, die es naturnotwendig infolge dieser oder jener körperlichen Vorgänge zum Nachgrübeln über

¹ Rhet. 2, 6, 1384b, 17.

² S. theol. 2, 2, q. 151, a. 4.

sexuelle Themata drängt, überaus befreiende und segensreich wirkende Aufschlüsse gegeben werden. Jeder, der in sexuelle Reife tritt, hat ein Naturrecht auf entsprechende Aufklärung auf diesen Gebieten. Seine Erzeuger und Erzieher haben dem gegenüber die Pflicht einer sachgemäßen Aufklärung. Aber wie gesagt, hierzu ist ein weiser Rückhalt und viel Takt erfordert.

Vor allem darf man sich nicht dem Gedanken hingeben, als ob mit der intellektuellen Aufklärung alles Unstatthafte auf diesem Gebiete beseitigt würde. Zwischen Erkenntnis und sittlich guter Tat ist vor allem hier eine große Kluft. Im Grund ist dieses Problem doch mehr ein solches des Willens als des Intellektes. Es muß deshalb vor allem der Wille diesem Trieb gegenüber erzogen und gefeit werden. Auch wir glauben: „Die beste Sexualpädagogik liegt jedenfalls in einer Willenspädagogik.“¹ Die nötige sexuelle Aufklärung beschränke sich auf wenige Punkte, hat schrittweise mit zunehmendem Alter vor sich zu gehen und nie ohne gleichzeitiges Überwiegen der die Sitte stärkenden Motive. Eine Aufklärung hierin, wie sie das mit dem Alter und der Entwicklung sich verändernde Bedürfnis überschreitet, reizt eher, als daß es beruhigt; hat viel mehr schlimme als gute Folgen. „Wir modernen Intellektmenschen, die wir in alle Gründe des Lebens mit der Reflexion und der wissenschaftlichen Beleuchtung hineinleuchten, wir vergessen nur zu leicht, daß das Schamgefühl aus jenem tiefsten Gesundheitsinstinkt des Lebens stammt, das seine entscheidendsten Funktionen mit dem Schleier des Unbewußten zudecken will, eben weil für alles, was aus der dunkeln schöpferischen Tiefe des Lebens kommt, die Reflexion etwas Störendes und Verwirrendes hat. Nietzsche hat einmal sehr richtig darauf aufmerksam gemacht, daß in dem antiken Märchen von der Psyche, die Eros trotz des Verbotes mit dem Leuchter betrachtet, auch die tiefe Wahrheit ausgesprochen ist, daß die grelle Flamme der Reflexion in gewissen Bezirken unseres Lebens furchtbares Unheil anrichten kann.“²

Zweitens ist der Einfluß des Schamgefühls auf die Sitte ein direkter. Es liegt im Schamgefühle eine gewisse Repressivkraft gegen die so gefährliche Beschäftigung mit dem Sexuellen, vor allem, wenn dieselbe direkt sündhaft ist. Wir haben im sexuellen Schamgefühl mehr als einen bloßen Ermahner; es arbeitet in ihm wie eine Art physische Kraft, welche das sexuelle Leben in die vom

¹ Foerster, Schule und Charakter 53.

² „Hochland“, 4. Jahrg. II 532.

Schöpfer ihm gewiesenen Bahnen zurückdrängt. Es ist ein Erheben der Geistesnatur, des besseren Ichs gegen das Fleisch und seine niedern Forderungen, das sich im Schamgefühl geltend macht. Weh demjenigen, der mit Gewalt diese Feder gebrochen! Das Schamgefühl, sagt Foerster richtig, ist die größte bewahrende Kraft auf sexuellem Gebiete. „Wolfram von Eschenbach nennt das Schamgefühl das feste Schloß um alle guten Sitten, und Fr. Th. Vischer sagt mit Recht: ‚Heimlichkeit ist nicht Heuchelei — ein Volk verkommt, wenn die Scham ausstirbt.‘“¹ Es ist dies übrigens kein neuer Gedanke, schon Plato² nennt die Schamlosigkeit das größte Unglück für alle, für die einzelnen wie für den Staat.

Damit sind im Grunde auch die ästhetischen Werte des Schamgefühls gezeichnet. Indem es eben nicht bloß vor allem sexuelle Sünden, sondern auch an und für sich erlaubte sexuelle Handlungen zurückhält, insofern selbe uns den Tadel anderer zuziehen könnten und im Grunde den unseres eigenen Geistes, fließt in dasselbe einerseits der Glanz jener Tugend, die wir als die schönste bezeichnen müssen, andererseits strahlt sie auch in dem ästhetischen Werte, der dem guten Rufe eignet. In ihren Wirkungen betrachtet für Beschauer und Künstler sind es dieselben wie die der Keuschheit überhaupt. Was speziell den Künstler betrifft, so wird ihn das Schamgefühl vor unnötiger oder indezenter Behandlung sexueller Stoffe zurückhalten.

4. Das Sexuelle und die künstlerische Darstellung.

Daß das Sexuelle auch seinen Weg in die Kunst gefunden, legt der Tag in breiter Weise dar. Selbst ein Autor wie Forel³, den sonst niemand hierin zu großer Scheu zeihen wird, muß gestehen: „Gerade in diesem Gebiet spielt nun die Erotik eine gewaltige und traurige Rolle. Kein Mittel, die niedrige Sinnlichkeit zu kitzeln, ist so schmutzig, das nicht versucht würde, das Publikum dadurch anzuziehen. Frivole Lieder, schlüpfrige Romane und Theatervorstellungen, unzüchtige Tänze und ähnliche Tingeltangelgerichte, obszöne Bilder etc., alles ohne Spur eines Kunstwerkes, entstehen um die Wette und spekulieren auf die gemeinen erotischen Instinkte der Menge, um ihr das Geld aus der Tasche zu locken. Das alles nennt sich pompös ‚Kunst‘. Solche Künste verherrlichen das

¹ Ebd. II 531.

² De leg. l. 1, c. 14, n. 647 A.

³ S. 486.

schmutzigste Laster, selbst in seinen pathologischen Auswüchsen. Und das Traurigste dabei ist, daß die grobe Würze dieser Afterkunst den Geschmack des Volkes so verdirbt, daß sie in ihm den Sinn für wahre, höhere Kunst ertötet.“

Wir meinen nun freilich, das Traurigste dabei sei, daß die Unschuld verloren, die Tugend gebrochen und so ein sittenloses Geschlecht gezüchtet wird. Als eine Hauptursache im sittlichen Niedergange des deutschen Volkes wird dieser Mißbrauch der Kunst durch sexuelle Motive und deren unzüchtige Behandlungsweise bezeichnet: „Wir können uns kaum mehr retten vor all dem Schmutz, der von Paris und Berlin, Wien und Pest her in Deutschland zusammenströmt; es ist geradezu unheimlich, wie tief und rapid der Stand der öffentlichen Anständigkeit in den letzten zehn Jahren gesunken ist; durch Bücher, Bilder, Tingeltangel, Postkarten, Annoncen, Witzblätter, Gassenhauer, Operetten, Possen, reine und pseudowissenschaftliche Pornographie, durch gewisse Redouten und Herrenabende, durch breit und behaglich nachgedruckte Gerichtsverhandlungen wird eine Art geistiger Syphilis verbreitet, die grauenhaft ist; der Schmutz türmt sich höher und höher; er stinkt zum Himmel, kein Stand, kein Lebensalter ist mehr intakt. Alle politischen Streitigkeiten müßten verschwinden vor dieser Seuche! Reinheit des Familienlebens, Keuschheit der Frau, Treue des Mannes, Reinhaltung der Jugend, Gesundheit des Geschlechtes stehen auf dem Spiele!“¹ So die gewiß nicht zu prude liberale „Münchener Allgemeine Zeitung“. Ebenso findet Roeren² die Gefahren der Jugendverderbnis „hauptsächlich und an erster Stelle in der ungeheuerlichen Verbreitung der unsittlichen Schriften und Bilder und der Dreistigkeit der schamlosen Ausstellungen in den Schaufenstern“.

Bei der Bedeutung und Überwucherung des Sexuellen, speziell seiner Nuditäten in Plastik und Malerei, werden wir diesem Sujet unsere besondere Aufmerksamkeit zulenken müssen. Wir betrachten deshalb das Sexuelle in der Kunst im allgemeinen, sodann in der bildenden Kunst im besondern. Sachgemäß geben wir wieder der ethischen Würdigung des Sexuellen in der Kunst den Vortritt, und zwar ist es das künstlerische Schaffen solchen Motiven gegenüber, das wir in erster Linie ins Auge fassen. Es sind hier besonders zwei Fragen zu beleuchten: erstens, ist es dem Künstler überhaupt erlaubt, sexuelle Motive zur künstlerischen Behandlung

¹ Marx 4.

² S. 11.

heranzuziehen? und zweitens, wie hat sich diese unter besagtem Gesichtspunkt zu gestalten?

Der Wahl sexueller Motive zum Zweck künstlerischer Behandlung gelten folgende Erwägungen. Die ethische Beurteilung einer Handlung ist in erster Linie bedingt durch den Inhalt, den Gegenstand der betreffenden Tätigkeit, hier also die Darstellung sexueller Motive an und für sich. Von diesem Standpunkt aus beleuchtet, stellt sich uns die künstlerische Darstellung von sexuellen Motiven als eine an und für sich indifferente Handlung dar. Das Wesen der Kunst ist, wie gehört, lichtvolle Wahrheit in Darstellung des betreffenden Objektes aus individueller Auffassung von seiten des Künstlers, die aber immer wieder ihre Norm in der Wahrheit hat. Die letzten beiden Momente: die individuelle Auffassung des Motivs und ihre Richtigkeit, setzen wir, weil im Kunstsbegriffe selbst liegend, selbverständlich immer voraus.

Auch die künstlerische Darstellung sexueller Motive besagt deshalb an und für sich nichts anderes als die Darstellung ihrer objektiven Werte, wie sie ihnen in der Weltordnung vor dem Auge des Welterschöpfers und Erhalters, überhaupt im Reiche der Ideen eignen. Auch wenn es sich um die Darstellung von sexuellen Sünden handelt, ist dieselbe eine an und für sich indifferente Handlung, wie die künstlerische Behandlung von ethischen Verirrungen überhaupt. Wir wiederholen, daß das Wesen der Kunst nicht Verherrlichung des betreffenden Motives besagt im Sinne einer Erhöhung desselben, das ist Verbildung der Kunst, sondern nur Darstellung seiner wahren Werte von einem richtigen Standpunkt aus. Also kann es sich rücksichtlich des Gegenstandes dieser Handlung, der künstlerischen Darstellung von sexuellen Motiven, nicht um eine an und für sich böse Tat handeln. Sonst müßte man am Ende sagen, daß die Schilderung der Sünde und des Lasters auch in der Predigt unerlaubt wäre; denn auch dort geschieht sie jeweils von einem bestimmten Gesichtspunkt aus und auch dort heiligt der Zweck das Mittel nicht.

Bloß von diesem Standpunkt aus die Frage ins Auge gefaßt, kann es die Ethik der Kunst nicht untersagen, sexuelle Stoffe zu behandeln. Viel mehr wird sie im Interesse der bedeutungsvollen Pflichten der Menschen auf diesem Gebiete es begrüßen, wenn das große Motiv: „Crescite et multiplicamini“ auch in der Kunst in einer Weise variiert wird, daß daraus Freude an der Pflicht und Abscheu vor dem Laster spontan sich ergibt. Wie auch hieraus ersichtlich, darf an und für sich selbst die sexuelle Sünde Gegenstand

künstlerischer Darstellung sein; kann doch, wie gehört, nicht bloß das Gute, sondern auch das moralisch Böse zur künstlerischen Darstellung gewählt werden.

Doch das Urteil über die Moralität einer Handlung ist nicht bloß bedingt durch den Inhalt derselben, sondern hängt auch vom Zweck ab und den Umständen. Wir setzen hier beim Künstler die edelste Absicht voraus, daß er nämlich aus keinem andern Grunde sexuelle Motive zur künstlerischen Handlung herbeiziehe, als um der Wahrheit durch seine Kunst auch auf diesem Gebiete lichtvollen Ausdruck zu verleihen.

Anders gestaltet sich das Urteil in Rücksicht auf die Umstände, nämlich das Gefährliche solcher Motive für den Künstler selbst. Wir haben gehört, daß der Künstler auch in seinem künstlerischen Schaffen dem göttlichen Gesetze unterworfen ist und bleibt, mag letzteres ihm in der Natur oder in positiver Gesetzgebung entgegen treten. Konsequenter darf sich auch der Künstler nicht ohne wichtigen Grund und ohne die nächste Gefahr in eine entferntere und leichtere umgewandelt zu haben, Stoffen zu künstlerischen Studien und Bearbeitungen hingeben, welche für seine Sittlichkeit eine ernste Gefahr bedeuten. Dazu gehören aber vor allem sexuelle Motive. Die Ethik nimmt deshalb die Beschäftigung eines Künstlers mit sexuellen Stoffen nur mit gemischten Gefühlen wahr. Sie macht es ihm zur Pflicht, sich denselben nur insoweit und mit dieser Schutzwache hinzugeben, daß sein eigenes Seelenheil darunter keine Gefahr leidet. Nicht bloß der Beschauer hat eine unsterbliche Seele und ist ein fälliger Mensch, auch der Künstler hat beide: Seele und böse Begierde.

Es ist deshalb im sittlichen Interesse der Künstler entschieden zu verurteilen, wenn sie allzusehr nach sexuellen Motiven für ihre Muse greifen. Ihre Kräfte finden auf andern als sexuellen Gebieten ein der Kunst zum wenigsten ebenso günstiges Feld der Entwicklung, wie wir später sehen werden. Und sollte am Ende die Kunst etwas darunter zu leiden haben — was indes keineswegs richtig ist, nie leidet endgültig irgend ein Gebiet der menschlichen Tätigkeit unter der treuen Befolgung des Sittengesetzes — die Sittlichkeit ist mehr wert als die Kunst. Die erste betrifft das Gut des ganzen Menschen, die letztere nur das einer besondern Kraft.

Vor allem möchte die Ethik die Künstler warnen vor Behandlung von direkt sexuellen Handlungen und besonders Vergehen. Wie liegt bei der künstlerischen Einfühlung in das betreffende Objekt, die beim künstlerischen Schaffen eine noch viel innigere und

tiefere sein muß als beim bloß einfachen ästhetischen Verhalten, die eigene Verstrickung ins Sexuelle nahe! Wohl ist es richtig, daß einerseits der formale Gesichtspunkt künstlerischer Betrachtung des Objektes manches von der Gefährlichkeit desselben benimmt, und daß andererseits durch stete Beschäftigung mit derartigen Gegenständen eine gewisse Unempfänglichkeit sich ihnen gegenüber bilden kann, aber bei der Reizbarkeit der sexuellen Natur des Menschen läßt sich die Gefahr nicht wegdebattieren.

Man hat sich schon oft derartigen Vorstellungen gegenüber auf das Wort des Apostels berufen: „Alles ist rein den Reinen.“¹ Gewiß, aber in welchem Sinne! „Alles, was Gott geschaffen hat an irdisch-äußerlichen Dingen, ist, weil keines derselben nach Ursprung und Wesenheit unrein, stets rein für diejenigen, welche und solange sie desselben in sittlich reiner Gesinnung sich bedienen.“² Aber in sexuellen Stoffen, namentlich in solchen, die an und für sich eine Sünde sind, liegt eine stete, wenigstens latente Anreizung zur Sünde. Es hat aber auch der Herr gesagt: „Ärgert dich dein rechtes Auge, so reiß es aus und wirf es von dir. Und wenn deine rechte Hand dich ärgert, haue sie ab und wirf sie von dir.“³ Sehe jeder, wie er's treibe! Sehe jeder, wo er bleibe! Und wer steht, daß er nicht falle!

Doch die Ethik bekümmert sich nicht bloß um die Aufnahme sexueller Stoffe zum Zweck künstlerischer Behandlung; begreiflicherweise überwacht sie auch die Art und Weise der letzteren. Vor allem hier verlangt sie vom Künstler, daß er wahrhaft Künstler sei, daß er das Sexuelle, sei es ein sittlich Gutes oder Böses, in dem ihm eigenen ethischen Werte, soweit es nur möglich ist, zur Darstellung bringe. Denn eben weil diesen Stoffen gegenüber die Versuchung eine größere ist, müssen sie in ihren Werten, guten und bösen, radikal als solche dargestellt werden. Und wer die moderne Kunst, bewege sie sich denn auf tonischem Gebiete wie in der Poesie und Musik oder räumlichem in Plastik und Malerei, nur in etwa kennt, weiß, wie sehr dieses natürliche Gesetz der Ethik, allerdings zum eigenen Schaden der wahren Kunst, mißachtet wird.

Auf keinem Gebiete wurden die objektiven Werte subjektiv so entwertet wie gerade auf diesem⁴. Einerseits drängt dazu die verdorbene Liebe, und andererseits ist es der Kunst namentlich hier schwer,

¹ Tit 1, 15.² Loch und Reischl zu Tit 1, 15.³ Mt 5, 29.⁴ Hernberg, Moderne realistische Literatur im Lichte der Ethik und Ästhetik III 4 12 18 27 33.

die wahren Werte zu geben. Unter der üppigen Form, in welcher namentlich diese Sünde auftritt, wird es dem Künstler sehr schwer, wenn in vielen Fällen nicht geradezu unmöglich sein, das Ungeordnete und Häßliche der Idee zur vollen Darstellung zu bringen.

Mit Recht sagt hierin P. Sigisbert Meier¹: „Der Ehrgeiz, der Hochmut, die Genußsucht, der Zorn machen schon in ihrem Äußern einen verächtlichen Eindruck und regen nicht zur Nachahmung an. Die Sünde, von der wir hier reden, stellt sich als fauler Kern in goldener Schale dar, und der Künstler wird sie wohl niemals mit ihrem unheimlichen Schimmer umgeben können, ohne zugleich das Herausstrahlen der Idee zu hemmen. Das Verfahren Gottfrieds von Straßburg sowie einzelne Stellen in Goethes ‚Faust‘ verdienen eine scharfe Verurteilung; ohne diese Meister einer unreinen Tendenz beschuldigen zu wollen, müssen wir ihnen gegenüber doch betonen, daß zur Sittlichkeit eines Werkes nicht bloß die ethische Güte des Zweckes, sondern auch die der Mittel gefordert wird.“

Nie und nimmer dürfen die Marken der ethischen Gebiete verrückt werden. Die Wahrheit über alles auf allen Gebieten, so vor allem in der Kunst! Gelingt es der Kunst nicht, hierin die wahren Lichter geben zu können, so stehe sie von der Behandlung solcher Stoffe ab! Es ist besser, nichts sagen, als Licht in Finsternis, Wahrheit in Lüge wandeln. Niemand leidet darunter, wenn sexuelle Motive weniger zu künstlerischer Darstellung genommen werden, nicht, wie wir sehen werden, die Kunst; nicht die Künstler und das beschauende Publikum. Diese gewinnen vielmehr an reinen ästhetischen Genüssen, besonders aber an Schamhaftigkeit und Keuschheit, den schönsten aller Werte.

Schiller² hat über diese Ideen ein schönes, aber fast möchten wir sagen, wenigstens teilweise, traumhaftes Wort: „Die Gesetze des Anstandes sind der unschuldigen Natur fremd; nur die Erfahrung der Verderbnis hat ihnen den Ursprung gegeben. Sobald aber jene Erfahrung einmal gemacht worden und aus den Sitten die natürliche Unschuld verschwunden ist, so sind es heilige Gesetze, die ein sittliches Gefühl nicht verletzen darf. Sie gelten in einer künstlichen Welt mit demselben Rechte, als die Gesetze der Natur in der Unschuldwelt regieren. Aber eben das macht den Dichter aus, daß er alles in sich aufhebt, was an eine künstliche Welt erinnert, daß er die Natur in ihrer ursprünglichen Einfalt wieder in sich herzustellen

¹ S. 148.

² XII 270.

weiß.“ Es ist wahr, dem Paradiese waren unsere Gesetze fremd. Aber nun ist das Paradies verloren, verloren auch für den Künstler, und nie vermag er weder in sich noch in seinen Werken die Paradiesesnatur voll und ganz wiederzugeben. Künstler und Publikum bleiben immer in einer künstlichen, das heißt, um der Geschichte treu zu sprechen, in einer gefallenen Welt und deshalb muß der Dichter, um sich selbst und andere zu schützen, „die Gesetze des Anstandes“ wahren.

Vor allem ist es von selbst klar, daß asexuelle Motive nicht sexuell behandelt werden dürfen, es wäre dies auch eine Umwertung der Werte und eine Sünde gegen Ethik und Ästhetik zugleich. Dagegen fehlen Künstler, welche Motive, die an und für sich nicht sexuelle Stoffe betreffen, doch in dieser oder jener Weise lüstern darstellen. Sie verraten dadurch natürlich nur, wessen Geistes Kinder sie sind. Es ist einer dieser Fälle, den Wurm¹ in folgendem schildert: „Ein absolut naturalistischer Akt kann in der Tat völlig rein sein. Nun kann aber der Künstler die Absicht haben, eine keineswegs anständige Lust in seine Darstellung hineinzumalen. Er betont z. B. gewisse körperliche Organe in einer ganz auffallenden Weise oder stattet sie mit pikanten Reizen aus, während er andere sehr wichtige Partien nur flüchtig herunter malt. Hier ist es offenbar, daß der Mann seinem Gegenstand nicht mehr mit der Objektivität des Künstlers gegenübersteht. Die Kunst ist ihm vielmehr zugleich Mittel, sich in gewissem Sinne sexuell auszuleben.“ Ebenso dürfen in Stoffen, die in sekundärer Weise sexuelle Motive mit sich bringen, diese letzteren nicht zum Leitmotiv gemacht werden, was wieder eine Sünde vor dem Forum der Ethik und Ästhetik ist.

Wie verhält es sich vom ethischen Standpunkt aus betrachtet mit dem ästhetischen Verhalten gegenüber Kunstwerken mit sexuellen Motiven? Es ist aus früherem klar, daß dieser Akt in seinem Gegenstande ebenfalls kein sittlich böser, sondern ein indifferenter ist. Denn ist das ästhetische Verhalten sexuellen Gegenständen gegenüber außer der Kunst, betrachtet in dem Inhalte der Handlung an und für sich, ein sittlich neutraler Akt, so ist es um so mehr ein solcher, wenn die sexuellen Gegenstände nicht in Wirklichkeit, sondern nur in ihrer Darstellung, und zwar künstlerisch aufgefaßt, vor Augen geführt werden. In dem kunstästhetischen Verhalten als solchem handelt es sich ja formal nur um die mehr

¹ S. 36.

oder weniger gelungene Auffassung und technische Darstellung des betreffenden Motivs von seiten des Künstlers und nicht um den Stoff an und für sich. Infolgedessen kann das ästhetische Verhalten gegenüber solchen Gegenständen in der Kunst an und für sich, bloß vom Gegenstand der Handlung aus betrachtet, noch weniger sündhaft sein als außer der Kunst. Die sittliche Reinheit des Zweckes, um dessen willen sich ein Beschauer dem ästhetischen Verhalten besagtem Gegenstande gegenüber hingibt, wird hier vorausgesetzt.

Schwierigkeiten bezüglich der sittlichen Erlaubtheit dieser Handlung bieten wieder die Umstände, nämlich das Gefährliche, das solche Objekte nicht bloß für den Künstler im künstlerischen Schaffen, sondern auch für den ästhetischen Beschauer im ästhetischen Genuß haben. Allerdings scheint gesagt werden zu müssen, daß hierin die Wirklichkeit an und für sich im allgemeinen gefährlicher wirkt als die Nachbildung in der Kunst. Indes mag gerade der Umstand, daß man in der Wirklichkeit mehr auf der Hut ist und gegen besagte Objekte mehr Widerwillen besitzt, auf der andern Seite wieder etwas mehr Gefahr von seiten bildlicher Darstellungen mit sich bringen. Mag dem sein, wie ihm will, was wir bezüglich des künstlerischen Schaffens sagen mußten, gilt auch für das ästhetische Verhalten solchen Objekten gegenüber: alle Gefahr wird auch hier in seltenen Fällen ganz gehoben.

Einmal vermag es die Kunst nicht, dem Stoff alles Gefährliche und Reizende zu benehmen. Mit Recht sagt Wurm¹: Solange die Kunst Gegenstände darstellt, wird es nie gelingen, die gegenständlichen Gefühle aus dem ästhetischen Prozeß auszuschneiden.“ Will die Kunst ihrer Aufgabe treu sein, wird sie ihr Motiv eben auch in seinem verfänglichen Schimmer darstellen müssen. Vergessen wir diesen beiden Umständen gegenüber nicht, auch im heiligsten Beschauer wie im heiligsten Künstler glüht, solange er unter den Bedingungen des Erdenlebens weilt, wie unter der Asche der Funke böser Begierlichkeit. Der rein ästhetische Gesichtspunkt, unter dem das Motiv betrachtet wird, und Gewohnheit vermögen allerdings hier viel, aber nicht alles, und wie mancher Kampf, der vielleicht nicht immer mit Sieg geendet, hat sich bis zur gewonnenen Kühle abgespielt! Der hl. Augustinus sagt, er habe Sterne an Tugend fallen gesehen; ist nicht auch hier bei aller Gewohnheit ein Fall doch noch möglich! Deshalb begleitet die Ethik den ästhetischen Beschauer in

¹ S. 47.

seinem Wandel durch Ausstellungen von Kunstwerken mit sexuellen Motiven nicht ohne eine gewisse Besorgnis, mahnt ihn zur Vorsicht und Anwendung moralisch antiseptischer Mittel. Bezüglich mehr ins einzelne eingehender Vorschriften hat man ausführliche Moralwerke zu Rate zu ziehen¹.

Fassen wir hier noch die eine und andere praktische Folgerung ins Auge. Es kann Beschauer geben, wie schon früher hervorgehoben, welche entweder keine Ahnung von der Verfänglichkeit solcher Werke haben, oder von denen man zum voraus weiß, daß sie annoch moralisch zu schwach sind, um gefahrlos ein Kunstwerk mit diesem oder jenem bestimmten sexuellen Motiv ästhetisch genießen zu können. Dieser Doppelklasse von ästhetischen Beschauern hat sich die Ethik, kraft ihrer Aufgabe, gute Sitte und Tugend unter den Sterblichen zu wahren, des nachhaltigsten anzunehmen. Sie tut es, indem sie einerseits den Verkauf solcher Werke und andererseits die Ausstellung derselben überwacht.

Was den Verkauf von Kunstwerken mit sexuellem Charakter betrifft, so dürfen ersichtlich nur solche Werke käuflich abgesetzt werden, deren Herstellung an und für sich erlaubt ist; also in erster Linie Werke, in denen die ethischen Werte klar gewahrt, nicht aber solche, in denen sie aus diesem oder jenem Grunde umgewertet sind. Letztere Werke dürften nur dann verkauft werden, wenn man weiß, daß aus ihnen in einem vorliegenden speziellen Falle kein moralischer Schaden entsteht. Sie sind wegen der Fälschung der ethischen Werte in sich bereits nicht mehr indifferente, sondern vielmehr an und für sich schädliche Dinge; deshalb dürfen sie nur dann weitergegeben werden, wenn man weiß, daß andere hieraus keinen Schaden erleiden. Wir glauben auch, daß hiervon kein auch noch so großer Nutzen entbinden könnte.

Anders verhält es sich, wie bereits angedeutet, mit Werken, in denen zwar sexuelle Stoffe sich vorfinden — seien es Leitmotive oder nur sekundäre —, in denen aber die ethischen Werte gewahrt sind. Weil diese an und für sich, in sich selbst betrachtet, keine verkehrten, sondern indifferente Dinge sind, darf man sie andern geben und verkaufen. Allerdings sind auch hier wieder gewisse Grenzen zu berücksichtigen. Indes sind diese Werke, namentlich jene, in denen das Sexuelle Leitmotiv ist, sehr gefährlich; man wird sie also nur an solche verkaufen dürfen, deren schlechte Absicht nicht

¹ Göpfert II 370.

bekannt ist. Würde man aber, daß sie aus schlechter Absicht gekauft würden, so dürfte man sie außer im Notfalle nicht verkaufen¹.

Im Grunde gelten dieselben Gesetze auch von der Ausstellung solcher Werke. Sie dürfen nicht solchen Beschauern dargeboten werden, von denen man vernünftigerweise annehmen muß, daß sie ihnen zum moralischen Schaden gereichen. Vor allem haben hierin Eltern, Vormünder, überhaupt alle jene, welchen die Erziehung der Kinder anvertraut ist, schwere Verpflichtungen, ebenso auch der Staat dem ganzen Volke gegenüber.

Und nun die ästhetischen Werte des Sexuellen in der Kunst. Nachdem wir die ästhetischen Werte des Sexuellen im allgemeinen sowohl vom objektiven als subjektiven Standpunkt aus bereits beleuchtet, können wir uns hier auf die nötigen Spezialfragen beschränken. Sie betreffen wieder das Sexuelle in der Kunst an und für sich, objektiv genommen, und das ästhetische Verhalten solchen Kunstwerken gegenüber im ästhetischen Beschauen und künstlerischen Schaffen.

Was die objektiven ästhetischen Werte des Sexuellen für die Kunst betrifft, so ist es klar, daß die sexuellen Stoffe als Lebenswerte, und zwar sehr wertvolle, von hoher Bedeutung für die Kunst, objektiv genommen, sind. Sie können wie vom ethischen so auch vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, zur künstlerischen Behandlung herbeigezogen werden. Jedoch hat dies auch im Interesse der Kunst unter einer zweifachen Beschränkung zu geschehen. Erstens soll die Kunst auf Behandlung von sexuellen Motiven, deren objektive moralische Werte sie nicht zu geben vermag, verzichten, sonst begeht sie eine Art von Selbstmord. Und zweitens muß wieder im Interesse der Kunst jede perverse Behandlung ausgeschlossen sein. So stimmen auch hier wieder Ethik und Ästhetik in ihren Forderungen an die Kunst überein.

Schiller² bedauert an Wieland, daß der Plan seiner Dichtungen notwendig die Schilderung von Dingen verlange, die nach seiner Anschauung, um in ästhetischer Behandlung berechtigt zu sein, mehr naiv als kalt dargestellt sein wollen: „Und gerade diese Kälte in der Darstellung ist ihnen in der Beurteilung schädlich, weil nur die naive Empfindung dergleichen Schilderungen ästhetisch sowohl als moralisch rechtfertigen kann. Ob es aber dem Dichter erlaubt ist, sich bei Entwerfung des Planes einer solchen Gefahr in der Aus-

¹ Ballerini I 228 254. Vgl. S. Thom., S. theol. 2, 2, q. 169, a. 2 ad 4.

² XII 275.

führung auszusetzen, und ob überhaupt ein Plan poetisch heißen kann, der, ich will dies einmal zugeben, nicht kann ausgeführt werden, ohne die keusche Empfindung des Dichters sowohl als seines Lesers zu empören, und ohne beide bei Gegenständen verweilen zu machen, von denen ein veredeltes Gefühl sich so gern entfernt — dies ist es, was ich bezweifle und worüber ich gern ein verständiges Urteil hören möchte.“

Wir glauben, prinzipiell die Frage bereits gelöst zu haben. Ist der Stoff derartig, daß es dem Dichter nicht gelingt, das Verkehrte an ihm oder überhaupt die objektiven Werte als solche zur klaren, lichtvollen Darstellung zu bringen, so müssen wir gestehen, daß ein solches Werk nicht mehr den vollen Anspruch auf Kunst im eigentlichen Sinne haben kann. Kunst ist nur, wo Wahrheit, siegreiche Wahrheit ist; wo diese fehlt, ist sie verblüht, oder besser, nie zur Blüte gekommen. Selbstverständlich gilt das um so mehr von Werken, in denen das Sexuelle absichtlich in diesen oder jenen falschen Werten zur Darstellung gelangt. Und hier beginnt eigentlich die Pornographie.

Hierzu sind vor allem Werke zu rechnen, in denen unter scheinbarer Verurteilung des Unzüchtigen dasselbe doch in allen prickelnden Farben dargestellt wird. Dem Worte nach wird das Laster verworfen, sachlich aber empfohlen. Hier hat Forel¹ recht: „Der alte Kniff des scheinheiligen Erotismus besteht gerade darin, daß unter der Musselinmaske entrüsteter Worte oder frommer Phrasen die verbotene sexuelle Frucht im höchsten Grade begehrenswert geschildert wird. Man verdammt wohl das Laster, aber schildert es so, daß dem Leser der Mund dabei wässerig wird.“ Solche Werke sind ebensowenig Kunst, als Heuchelei Wahrheit ist, und Scheinheiligkeit vor Gott wahre Heiligkeit.

Zu den Werken sexuellen Inhaltes, welche wegen innerer Unwahrheit nie Werke der Kunst sein können, sind vor allem auch jene zu rechnen, welche die freie Liebe verherrlichen. Sie verherrlichen Lüge und Laster, und mögen sie in noch so schillernden Farben ihre Probleme verfechten, sie sind kunsthäßig ob der Lüge². Die wahre Kunst spricht in ihren Werken: Erunt duo in carne una!

Es sind deshalb nicht jene die wahren Freunde der Kunst, welche die Gesetze des Staates gegen Pornographie hintanzustellen suchen, sondern vielmehr jene, welche dem Mißbrauch der Kunst zu Lüge

¹ S. 488.

² Roeren 17 ff.

und Laster durch die Polizei wehren wollen. Hartmann¹ sagt mit Recht: „Die geschäftliche Spekulation pflegt bei laxer Handhabung der Sittenpolizei mit Vorliebe stets die schlechtesten Geschmacksrichtungen und die außerästhetischen Gefühlsreize und Sinnenreize unter ästhetischer Einkleidung zum Gegenstand ihrer Ausbeutung zu wählen, und gegen solchen geschäftlichen Mißbrauch der ästhetischen Flagge zu außerästhetischen und zugleich unsittlichen Zwecken kann darum gar nicht streng genug vorgegangen werden. Diejenigen, denen es Ernst ist mit der Würde und Reinheit der Kunst, werden darin niemals eine Beschränkung der Freiheit der Kunstübung zu sehen vermögen, sondern nur diejenigen, denen die unbedingte individualistische Freiheit einschließlich der Freiheit zur rücksichtslosen Ausbeutung der Roheit und Dummheit als höchster Grundsatz gilt.“

Der Goethebund, der doch meinte, Künstler und Literaten seien an kein anderes Gesetz gebunden als an ihr eigenes Empfinden, faßte am 7. April 1904 in Dresden die Resolution: „Der Delegiertentag der deutschen Goethebünde ersucht die Einzelbünde, in ihrem Wirkungskreise gegen die Schmutzliteratur und -kunst in geeigneter Form vorzugehen, da diese Unkunst einen Schaden gegen die echte Kunst bedeutet.“² Wie sagt Schiller? „Wir können gegen die moralische Welt nicht verstoßen, ohne zugleich in der physischen eine Verwirrung anzurichten.“

Betrachten wir noch kurz die subjektiven ästhetischen Werte des Sexuellen in der Kunst, erstens das ästhetische Verhalten, vorab im Bezug zu Kunstwerken mit sexuellen Motiven. Was wir früher von letzterem sexuellen Gegenständen gegenüber im allgemeinen auseinandergesetzt, hat im Prinzip auch auf dem Spezialgebiet der Betrachtung von Kunstwerken mit sexuellen Motiven seine Gültigkeit³. Hier noch einige Spezialerwägungen! Freilich wird die künstlerische Behandlung des fraglichen Objektes diesem manches von seiner verführerischen Kraft nehmen. Auch die sog. Erkenntnis-, Stoff- und Willenlosigkeit scheint teilweise im Beschauen von Kunstwerken noch erhöht zu werden. Aber vergessen wir nicht, daß diese dreifache Losgeschältheit im ästhetischen Verhalten keineswegs eine absolute ist, sondern nur eine teilweise, auch wenn das ästhetische Beschauen und Genießen sich rein vollzieht. Nie lassen sich, wie schon gehört, im ästhetischen Verhalten die gegenständlichen Gefühle ganz ausschalten.

¹ II 453 ff.

² Roeren 22.

³ Vgl. oben S. 223 ff 233 f 256 f.

Es ist sogar nicht unmöglich, daß sie durch die Kunst bisweilen noch besonders hervorgerufen werden; beim formalen ästhetischen Verhalten Kunstwerken gegenüber ist es nämlich notwendig, daß der Gegenstand allseitig in seinen objektiven Werten gekannt und als im Werke in denselben bewahrt wieder erkannt und genossen werde. Also von einer absoluten Brechung und Ertötung der verführerischen und ästhetisch störenden Kraft von seiten der Kunstwerke mit sexuellen Motiven kann keine Rede sein. Wir möchten sodann die Frage aufwerfen, ob es absolut ausgeschlossen, daß das Sexuelle in der Kunst durch den Glanz der Behandlung noch an Zugkraft gewinne. Der Glanz der Behandlung hängt sich bei unserer beschränkten Erkenntnis gern an das Motiv selbst und läßt es erstrebenswerter erscheinen. Und das alles bei richtiger Kunst und bei vollem Kunstverständnis im Beschauer! Wie verderblich für die ästhetische Beschauung muß eine falsche Behandlung sexueller Motive und bei weniger ausgebildetem Kunstverständnis wirken!

Zweitens ist das sexuelle Verhalten des Beschauers als Habitus und Akt von großem Einfluß wie auf das ästhetische Verhalten überhaupt, so besonders auch auf das kunstästhetische¹. Dieser Einfluß erhöht sich hier gewissermaßen noch, indem das kunstästhetische Schauen und Genießen eines Objektes eine noch größere Ruhe des Gemütes und Klarheit des Blickes voraussetzt als das ästhetische im allgemeinen. Handelt es sich doch dem Kunstästhetischen gegenüber um einen doppelten Erkenntnis- und Gemütsakt, dem des künstlerischen Motivs und dem seiner Behandlung. Infolgedessen verlangt das kunstästhetische Verhalten in besonders hohem Maße Freiheit von sexuellen Störungen.

Endlich das ästhetische Schaffen und das Sexuelle, erstens das sexuelle Verhalten des Künstlers und dessen formales Verhältnis zum künstlerischen Schaffen. Man würde es kaum glauben und doch ist es Tatsache: es hat Ästhetiker gegeben, welche im sexuellen Leben die Phylogenie der Kunst erblicken wollten. So glaubt Darwin den Schmückungstrieb und somit die Kunst im allgemeinen auf Bewerbungsvorgänge zurückführen zu können². Aber fürs erste ist doch zwischen dem Schönheits- und Gestaltungstrieb der Tiere und der menschlichen Kunst ein unendlicher Abstand. Wo herrscht dort ein Gestalten nach klar erkannten Prinzipien, wo Vervollkommnungstrieb in dem von der Natur Überkommenen? Mit

¹ Vgl. oben S. 230 232 ff.

² Forel 483.

Recht sagt Dessoir¹: „Bei den Vögeln soll die Fähigkeit zu musikalischen Äußerungen als Reizmittel für das andere Geschlecht erworben worden sein. Aber es muß doch stutzig machen, daß der Vogelgesang nicht auf die Brunstzeit beschränkt ist. Ist er überhaupt Musik? Dem Tongewirr der zwitschernden Vögel, an dessen Erzeugung und Wahrnehmung eine bloß sinnliche Lust geknüpft ist, fehlt der Rhythmus, also der Grundpfeiler aller menschlichen Musik. Wir können eine ununterbrochene Reihe verfolgen, die von der primitiven Musik fortläuft bis zur Tonkunst unserer Tage, denn alles, was innerhalb dieser Entwicklung hinzugekommen ist, bedeutet nur eine ohne Sprung mögliche Steigerung, und zwar teils in der Ausbildung der Technik, teils im Instrumentenbau, teils im musikalischen Gedächtnis, teils in der geistigen Verfassung überhaupt. Dahingegen sieht man gar keinen Übergang von der sog. Tiermusik zum Tonrhythmus der Naturvölker. Vor allen Dingen muß auffallen, daß die Vögel, die doch einer verhältnismäßig niedrigen Stufe in der Tierreihe zugehören, die reichste Musik haben.“

Man wollte den Zusammenhang geschlechtlicher Lust und künstlerischer Triebe aus der Völkerkunde dartun. Doch auch dieser Versuch scheiterte kläglich. „Einst vermutete man in Liebesgedichten den Anfang aller Poesie, wie man noch früher von der paradiesischen Unschuld und reinen Güte der ‚Wilden‘ geschwärmt hatte; die gegenwärtige Forschung findet nur spärliche Erotik. Einst glaubte man, Liebe habe die Hand des ersten Zeichners geführt, als er den Schattenumriß seines Mädchens an der Felswand zog; auch dieser Traum ist zerronnen. Allerdings sind die ältesten bisher aufgefundenen Rundfiguren weibliche Statuetten. Trotzdem kann daraus ein sexueller Ursprung mit Bestimmtheit nicht erschlossen werden, da es sich um Götzenbilder handeln mag, die aus andern Gründen weibliche Formen erhielten. Kleidung und Verzierung haben vielleicht dem Wettbewerb um die Gunst der Frauen gedient, doch keineswegs ausschließlich und selbst nicht in der Mehrzahl der Fälle.“²

Es ist auch gar keine Möglichkeit, daß die geschlechtliche Kraft und ihr Trieb die Erzeuger des künstlerischen Triebes sein sollten. Es ist allerdings richtig, daß, wie Groß schreibt, „die Kunst, die doch auf Gefühlswirkungen ausgeht, das gefühlreichste Gebiet (das sexuelle) von Anbeginn verwertet“³. Gewiß, bei der Stärke und

¹ S. 297.² Ebd. 298.³ Forel 484.

Bedeutung des sexuellen Triebes ist diese Tatsache selbstverständlich. Aber aus dieser Tatsache folgt noch keineswegs, daß der eine dieser Triebe der Vater des andern ist; mit demselben Recht könnte man auch den Geruchsinn als Urheber der Kunst bezeichnen. Es ist eben ein unendlich großer Unterschied zwischen Gefühl und Gefühl. Die ästhetischen sind und bleiben Gefühle ob der befriedigten geistigen und sinnlichen Wahrnehmung als solcher, die sexuellen hingegen beruhen auf vegetativer Tätigkeit. Und wir haben früher von Volkelt gehört, daß nichts mehr als real sexuelle Gefühle das ästhetische Verhalten, also konsequent auch das künstlerische Schaffen beeinträchtigt.

Es ist ferner Tatsache, daß lange vor Erwachen des sexuellen Triebes der künstlerische Schaffens- und Formtrieb in der Jugend sich regt. Infolgedessen kann unmöglich letzterer formal im ersteren seinen Grund haben. Daß der künstlerische Trieb nach realen Gebilden eine gesunde Sehnsucht sei und, von diesem Standpunkte aus betrachtet, in gewissem Sinne ein Seiten- aber nicht Abzweig des erotischen Triebes, geben wir v. Kupffer¹ zu. Einmal gründen beide Zweige, wie begreiflich, in der menschlichen Substanz; sodann sehen es beide, objektiv genommen, auf reale Gebilde ab. Dessenungeachtet bleiben sie in sich total verschiedene Triebe; ihre Kräfte und Organe, der Weg zur Erreichung ihrer Ziele, sind ganz andere.

Man hat auch die künstlerischen Fähigkeiten als eine Ausstrahlung und Verselbständigung der geschlechtlichen Vorgänge aufgefaßt, weil sich zwischen den seelischen Stimmungen und Regungen vor, in und nach der Zeugung und denselben im künstlerischen Schaffen eine Ähnlichkeit finden sollte. Es befällt uns in Wahrheit ein Befremden, wie so ernste Ästhetiker wie Dessoir es der Mühe wert halten, diese Zustände des breiten zu schildern. Die Erregung vor, die Verzückung in und die Erschlaffung nach den beiden Tätigkeiten weist allerdings einen gewissen Parallelismus auf. Aber er ist eben generisch nichts anderes als die verschiedenen Stadien in der Entwicklung und Betätigung einer Kraft überhaupt.

Die beiden erwähnten Spezialfunktionen besagen wohl einerseits einen gewissen Höhepunkt des menschlichen Seins, der eine in körperlicher, der andere in geistiger Beziehung, eine Reife und Vollendung des Individuums auf dem entsprechenden Gebiete, andererseits sind sie von ausschlaggebender Bedeutung für das Geschlecht in

¹ S. 32.

der Doppellinie seines Seins. Deshalb offenbaren sich in der Betätigung der beiden Kräfte besonders hohe Grade der seelischen Erregungen. Aber es wäre ebenso töricht, hieraus auf die Entstehung des künstlerischen Triebes aus dem geschlechtlichen zu schließen, wie es widersinnig wäre, aus ähnlichen Zuständen bei Betätigung des Gehörs- und Gesichtssinnes den Ursprung des einen dieser beiden aus dem andern ableiten zu wollen. Die Unmöglichkeit besagten Schlusses ist im ersten Falle noch größer, weil der Unterschied der beiden Kräfte nicht bloß ein spezifischer ist wie bei Auge und Ohr, sondern ein generischer wie bei Geist und Körper. Unmöglich hat der künstlerische Trieb im Sexuellen seinen Vater, außer insofern letzterer allgemein die Grundlage für die Fortpflanzung aller menschlichen Kräfte ist.

Aber trotz der wesentlichen Verschiedenheit beider Triebe und Kräfte müssen wir doch zweitens dem sexuellen Verhalten des Künstlers einen großen Einfluß auf dessen künstlerisches Leben und Schaffen einräumen. Die sexuelle Lebensführung des Beschauers ist von verhängnisvollem Einfluß auf das ästhetische Verhalten, um wie viel mehr dann auf das künstlerische Fühlen und Schaffen! Einmal sahen wir früher die Kunst so wie so stark beeinflusst von Tugend bzw. Laster des Künstlers überhaupt. Sodann haben wir hier den besonders mächtigen Einfluß von Tugend und Laster der Keuschheit bzw. Unkeuschheit. Was die Kirche als Segen des Fastens hervorhebt, es erhebe den Geist und verleihe Kraft und Energie, das gilt, wie früher beleuchtet, in besonderer Weise von der Keuschheit. Aber welche wertvollen Requisiten liegen hierin für die glückliche Entwicklung des künstlerischen Schaffens! Nicht umsonst haben sich viele Künstler, um sich für die Kunst ihre Kraft möglichst zu erhöhen, des ehelichen Lebens enthalten.

Aus alledem ist auch klar, daß es im Interesse des künstlerischen Schaffens und damit der Kunst selbst liegt, wenn sich die Künstler möglichst der Darstellung von sexuellen Motiven entschlagen. So reichen sich auch über diesem Gebiete Ethik und Ästhetik freundlich die Hand und rufen der Kunst ein „Ultra“ und „Sursum“ zu: Laßt diese Stoffe in ihren intimeren Momenten möglichst unberührt und tretet ins Reich des Hohen und Freien!

5. Sittlichkeit und Darstellung des Nackten.

Auch die bildende Kunst bemächtigt sich des sexuellen Lebens, und im Drange, ihren Ideen überhaupt möglichst klaren, lebendigen Ausdruck zu verleihen, stellt sie gerne den menschlichen Körper mehr oder weniger enthüllt dar. Ein Grund dieser Tatsache soll auch darin liegen, daß die Darstellung gewisser Körperpartien eine besondere Bravour in der Technik verlange. Daher denn die Erscheinung, daß die Darstellungen von Nuditäten, und sexueller insbesondere, sich außerordentlich mehren, aber damit dem sittlichen Leben des Volkes ein gefährlicher Feind ebensoviel an Raum gewinnt. Selbst ein Mitglied des Goethebundes sah sich auf der schon genannten Versammlung in Dresden zu der Bemerkung veranlaßt: „Das schlimmste der pornographischen Literatur seien die Ansichtskarten, die Photographien aus dem Leben und halbwissenschaftliche medizinische Literatur, die sich mit sexuellen Problemen beschäftige. Hier sei ein Eingreifen nötig.“¹ Wenn wir uns deshalb über das Sexuelle in Plastik und Malerei aussprechen, so wird die Erwägung vor allem den Nuditäten gelten, und zwar eben insofern in ihnen das Sexuelle zur Darstellung gelangt. Neuestens sucht man das Nackte nicht bloß durch die bildende Kunst zur Darstellung zu bringen; auch die Bühne bemächtigt sich desselben in den sog. „Schönheitsabenden“ in fast unbeschränkter Weise². Was wir früher gesagt über das Realsexuelle und seine ethischen und ästhetischen Werte, ermöglicht ein klares und sicheres Urteil über die ethische Erlaubtheit wie den ästhetischen Wert solcher Szenen.

Unsere erste Aufmerksamkeit gilt der Darstellung der sexuellen Nuditäten vom sittlichen Standpunkte aus, und hier ist unser erstes Thema: Der ästhetische Beschauer und das Nackte in der Kunst. Ist es erlaubt, sexuelle Nuditäten, wie sie durch die bildende Kunst dargestellt werden, ästhetisch zu genießen? Fassen wir zuerst das Wesen dieser Handlung ins Auge, so müssen wir sagen, daß es an und für sich kein sittlich böser, sondern sittlich indifferenter Akt ist. Es ist dies nur eine Anwendung des früher beleuchteten Satzes von der sittlichen Indifferenz des ästhetischen Verhaltens dem Sexuellen gegenüber im allgemeinen und in der Kunst im besondern. Der Umstand, daß das ästhetische Organ für das Nackte, das ist das Auge, das Gefährliche solcher Objekte

¹ Roeren 21.

² Lennartz 20 ff 25 27.

erhöht, macht die Handlung ihrem Inhalte nach nicht zur an und für sich bösen. Auch der Zweck kann ein sehr ehrbarer sein, wenigstens setzen wir ihn als solchen voraus.

Anders verhält es sich auch hier mit den Umständen, nämlich der sexuell sittlichen Schwachheit des Beschauers. Das Gefährliche, das wir früher mit der ästhetischen Beschäftigung von sexuellen Motiven in der Kunst im allgemeinen verbunden sahen, wird im ästhetischen Beschauen von sexuellen Vorgängen oder Nuditäten nicht bloß nicht herabgesetzt, sondern eher noch erhöht. Ist doch der Gesichtssinn wohl der erkenntnisreichste und feinste und übermittelt deshalb das vorschwebende Objekt Geist und Herz am getreuesten. Damit wird naturnotwendig auch die Leidenschaft am meisten erregt, „durch die Augen steigt der Tod in die Seele“.

Allerdings ist die Gefährlichkeit hierin graduell eine sehr relative. Subjektiv ist sie bedingt durch den nationalen Charakter eines Volkes, den speziellen einer Familie und den individuellen des Beschauers, seiner sittlichen und andern persönlichen Verumständlungen. Wir geben gerne zu, daß dem Südländer, den sein Klima hierin zu einem Mehr der diesbezüglichen Freiheit drängt, manches nicht so anstößig und gefährlich erscheint wie dem Nordländer, den sein Klima zur strammen Bekleidung nötigt. Das Alltägliche macht auch hier keinen Eindruck mehr. So kann man im Süden Mütter auf öffentlichen Straßen, in Eisenbahnwagen, Wartsälen ihre Kinder stillen sehen; in Deutschland und der deutschen Schweiz würde dies, Notwendigkeitsfälle abgerechnet, stark mißbilligt.

Herder¹, dem wir sonst in Behandlung dieser Frage nicht durchweg folgen möchten und dessen einschlägiges Wort wir nicht in allen seinen Nebenideen zu dem unsrigen machen, schreibt: „In einem Punkte, wo es so sehr auf Gewohnheit der Augen ankommt, sollte man, denke ich, eben diese Augengewohnheit doch wohl bei einem Volke zu Rate ziehen, das sich in ihr so sehr auszeichnet. Noch jetzt ist das Gefühl der Italiener über diesen Punkt von dem Gefühle nördlicher Europäer sehr verschieden: und sie sind doch, dem einen Teil nach, selbst ja nördliche Europäer; und sie sind doch, dem andern Teile nach, noch keine Griechen an Natur; und sie wohnen doch nur unter zertrümmerten Resten griechischer Kunst; und sie haben doch eine Religion, die so sehr die Verhüllung liebt;

¹ XIII 2, 116.

und sie sind schon in einer Lebensart, die vom bürgerlichen Wohlstande und der Politesse gebildet worden — wie? Und die Griechen, zum Gefühle der Wollust geboren, von Jugend auf unter den Schönheiten der offenen Natur erwachsen, zur Lust und Freude bei ihren Spielen eingeweiht, und noch nicht zum sklavischen Puppenwohlstande verdammt, sie sollten nicht eine eigene Sittlichkeit des Nackenden haben dürfen!“

Ferner unterliegt auch bei ein und demselben Volke die Erträglichkeit von Darstellungen des Nackten dem Wechsel der Zeit. So war in Deutschland zur Zeit der alten Meister die Darstellung einer stillenden Mutter gewiß nicht anstößig, während sie es heute ohne Zweifel in manchen Kreisen sein würde. Aus demselben Grunde mag auch Künstlern bei der öfteren Beschäftigung mit solchen Gegenständen manches nicht so gefährlich sein wie Laien auf diesem Gebiete. Auch muß Geschlecht und Alter des Beschauers berücksichtigt werden. Was wir früher vom Schamgefühl und den Geheimnissen des sexuellen Lebens gesagt haben, gilt vor allem von dem Frauengeschlechte. Ihr Anteil an dem Werden des Menschen und ihre ganze Natur drängen sie mehr zur Schamhaftigkeit und deshalb auch zu größerem Unwillen bei Verletzung derselben. Auch werden, perverse Naturen abgerechnet, sexuelle Nuditäten des einen Geschlechtes dem andern gefährlicher sein als die des gleichen. Derartige Blicke sind besonders für die heranwachsende Jugend gefährlich und für Zölibatäre.

Von sehr großem Einfluß ist hier auch das Kunstverständnis. Wer keine Idee hat von dem Wesen der Kunst, den Schwierigkeiten, welche die Darstellung dieser oder jener Körperpartie bietet, auf den werden die Nuditäten und direkt sexuelle einen ganz andern Eindruck machen als auf Sachverständige. Während der letztere sich hierin eigentlich mit der Kunst beschäftigt und von ihr mehr oder weniger absorbiert wird, fehlen eben dem Kunstlaien diese Geistesbeschäftigung und -ablenkung. Es werden sich ihm bei der allen innewohnenden Triebheftigkeit des Sexuellen entsprechende Gedanken und Eindrücke vordrängen. Dieser Umstand kann hierin nicht genug berücksichtigt werden. Es wäre die größte Ungerechtigkeit dem Kunstverständigen gegenüber und die größte Verantwortung in Rücksicht auf die Kunstlaien, wollte man demselben in Theorie und Praxis nicht Rechnung tragen.

Aber wie vom subjektiven, so ergeben sich auch vom objektiven Standpunkte aus eine Reihe von Variationsgründen in der

Gefährlichkeit von sexuellen Darbietungen durch die bildenden Künste. Die Größe der Gefahr ist vorerst bedingt durch die Art der Kunst selbst. Die Malerei mit ihren lebensvollen Farben, die mit der Wirklichkeit oft um die Palme ringen, dem natürlichen Teint, dem berückenden Wechsel von Hell und Dunkel besitzt hierin eine viel größere Kraft der Versuchung als des Marmors sprödes Korn, und selbst dieses ist wieder wie Milch und Leben gegenüber dem harten, kalten Erz.

Sodann ist der Eindruck solcher Werke abhängig von dem Material- und Formalobjekt, mit andern Worten, dem Gegenstand, der behandelt wird, und der Art und Weise, wie dies geschieht. In ersterer Hinsicht ist es offenbar von größter Bedeutung, ob das Sexuelle das Leitmotiv bilde oder nur ein Partial- oder sekundäres Objekt. Ersteres ist z. B. der Fall in Darstellungen von der Versuchung Susannas, der Sünde von den Söhnen Noes, den verschiedenen Abbildungen der Leda mit dem Schwan, besonders nach Michelangelo, Danaës und des Goldregens von Correggio usw. Wir möchten solche Werke für die meisten Beschauer, Kunstverständige nicht ausgeschlossen, als sehr gefährlich taxieren. Weil das ganze Materialobjekt sich auf sexuellem Gebiete befindet und auch notwendig unter diesem Gesichtspunkt dargestellt werden muß, so tritt im ästhetischen Verhalten solchen Darbietungen gegenüber im vollsten Maße die Gefahr ein, von der wir bei der ästhetischen Einfühlung solchen Objekten gegenüber im allgemeinen gesprochen. Hier kommt noch dazu der unmittelbare Blick auf das vorliegende Objekt, was die Gefahr bedeutend erhöht.

Zu dieser Art von Werken gehören auch solche, die nicht direkt sexuelle Akte und Vergehen darstellen, sondern nur indirekt, wie z. B. Umarmungen und Küsse unter Personen verschiedenen Geschlechtes, und zwar unter dem Gesichtspunkte geschlechtlicher Liebe. Geschehen solche nicht in entblößtem Zustande, sondern dezent, so wird niemand die Ausstellung solcher Werke als eigentlich sittengefährlich beanstanden. Anders verhält es sich, wenn die geschlechtliche Liebe auch in solchem Benehmen bei völlig entblößtem Körper dargestellt wird. Indes gestehen wir, daß auch hier ein sehr großer Unterschied in der Art und Weise der Darstellung und damit auch der verführenden Kraft sein kann. Niemand wird einen solchen Unterschied verkennen in den „Zwei Menschen“ von Sinding und Rodins „Kuß“. Erstere Darstellung ist viel zurückhaltender als letztere und offenbart noch einen gewissen Ernst; dessenungeachtet möchten

wir auch solche Werke nicht dem gewöhnlichen Museumspublikum dargeboten wissen; erachten sie vielmehr auch Kunstverständigen gegenüber als gefährlich. Der Grund ist ersichtlich. Das Motiv erscheint eben doch stark als ein sexuelles und wird in zu lebhaften Formen dem Auge vorgeführt, als daß es nicht den sexuellen Lebensgeistern im Betrachtenden riefte. Dasselbe gilt von Darstellungen wie O. Greiners „Odysseus und die Sirenen“. Der Grund ist derselbe. Die allgemeine Gefährlichkeit solcher Werke wächst noch, wenn die sexuell ethischen Werte in der Darstellung umgewertet werden, wie man auch einer solchen Umwertung in der Darstellung von sexuellen Vergehen begegnen kann.

Aber, sagt man, die Kunst nimmt dem Objekt alles Reizende. Wir haben früher Vischer den Gedanken aussprechen gehört, im Schönen als solchen sei mit dem Stoff alles erloschen, was am Nackten und an der Sinnlichkeit die Begierde weckt, und es sei in jener Kühle untergegangen, die dem Schönen eigen sei. Vischer will damit sagen, in der Kunst und durch sie verliere das Nackte alles zur Sinnlichkeit Reizende. Wir geben dies bis zu einem gewissen Grade zu. Durch die Kunst soll ein neuer Organismus, verklärt durch das künstlerische Denken und Empfinden, geschaffen werden. Ist das Nackte in der Kunst wirklich kunstgerecht dargestellt, wird es nicht naturalistisch wirken wie außer der Kunst, sondern als Vergeistigtes und in der Klärung des Künstlergenius Gehobenes.

Von diesem Standpunkt aus anerkennen wir mit Wurm dem Nackten in der Kunst eine gewisse idealisierende Wirkung zu. Wir gestehen, daß im Anblick der dezenten Darstellung des Nackten ein gewisses befreiendes und erleichterndes Gefühl sich in ästhetischer Hinsicht geltend macht, demgegenüber sich die Bekleidung als etwas Beschränkendes, Hemmendes und Beschwerendes aufdrängt. Deshalb heben wir auch hier wieder hervor, daß, wenn die künstlerische Notwendigkeit in der Darstellung eines Motivs die Nacktheit verlangt, wir bei entsprechender Verhüllung des sexuellen Organismus oder einer irgendwie künstlerisch bewirkten Entziehung desselben aus dem Blickkreis des Beschauers, vom ethischen Standpunkt aus, wenigstens was die Beschauung durch Erwachsene betrifft, nichts gegen ein solches Kunstwerk und seine Ausstellung einwenden können.

Des ferneren geben wir gerne zu, daß es im allgemeinen nicht so gefährlich ist, sexuelle Nuditäten in der Kunst wie in der Wirklichkeit ästhetisch genießen zu wollen. Dessenungeachtet ist es der Kunst nie gelungen, letztere Objekte all ihrer Gefährlichkeit für den

Menschen zu entkleiden. Wo sind denn die Farben, wo der Pinsel, welche jenen Urzustand des Menschen in voller Schönheit, in ungetrübter Harmonie wiederzugeben vermögen! Wir ahnen und erschauen jene Schönheit und Reinheit, aber sie auch nur in unserem Geiste voll und ganz auszudenken, ist unserer gebrochenen Kraft nicht vergönnt, geschweige denn, daß eine Künstlerhand, und wäre es auch die eines Fiesole, eines Engels in Menschengestalt, sie wiederzugeben vermöchte. Mit der Seele haben auch Wissenschaft und Kunst einen tiefen Fall getan und ihre Nichterhöhung zu jener erstgewollten Licht- und Glanzhöhe ist eine der leidvollsten Erinnerungen an das Paradies.

Indes sind es ja die Ästhetiker selbst, welche dies Unvermögen eingestehen. Teichlin, ein Mann, dem Lotze¹ nachrühmt, daß er von der kunstgeschichtlichen Gewohnheit, alle vollendeten großen Tatsachen auch für gerechtfertigt zu halten, in erfreulicher Weise abweiche, gesteht: „Gerade am menschlichen Leibe, an welchem die feinste Farbenberechnung sich erschöpft, erfahren wir am deutlichsten die sinnlich oberflächliche Natur der Farbe, und daß die Malerei, wenn sie dies ihr spezifisches Kunstmittel nicht zum sinnigen Ausdruck einer Stimmung zu gebrauchen oder dem Ausdruck eines höheren Inhaltes unterzuordnen weiß, notwendig in den mehr oder weniger bemäntelten Mißbrauch des unkünstlerischen Sinnenkitzels verfällt.“ Und nach einem Lob, den Koloristen der klassischen Epoche gesendet, fährt er weiter²: „Allein in Anschauung des Nackten reichte, selbst eine tizianische Venus nicht ausgenommen, auch der Ernst ihrer Haltung, die Noblesse ihrer Gestalt nicht hin, die gemalte Darstellung der Leibesschönheit auf die sittliche Höhe der Antike zu heben. Selbst in ihren Werken erlosch trotz aller Vollendung des malerischen Stils der sinnliche Funke nicht, welcher ein für allemal in der farbigen und individuellen Darstellung menschlicher Leibesschönheit fortglimmt.“

Aus diesem Bekenntnis schließt Lotze³: „So erwächst für die Malerei mit der Möglichkeit auch die Verpflichtung, von der isolierten Darstellung der einfachen Schönheit des Natürlichen abzu- sehen und sie zum Mittel für die Erscheinung eines geistigen, nicht bloß seelischen Inhalts, eines gedankenhafteren Idealen zu verwenden.“ Selbst Vischer⁴, welcher meinte, der Urzustand paradiesischer Unschuld sei in der Kunst Gegenwart geworden, muß

¹ Geschichte der Ästhetik 587.

² Ebd. 588.

³ Ebd.

⁴ Ästhetik III 587.

gestehen: „Das Schwere ist, die volle Sinnlichkeit selbst unschuldig darzustellen und durch die Höhe der Kunst jeden Anreiz zur Begierde im Zuschauer vor der Bewunderung des Meisterwerkes der Natur niederzuhalten“, und wieder¹: „Die sinnliche Wirkung der Farben in der Darstellung menschlicher Nacktheit geht besonders leicht in pathologischen Reiz über.“ Auch Goethe², das verhätschelte Kind der Natur, gibt indirekt diese Tatsache zu. In seinen Römerbriefen läßt er seiner Julie durch den Oheim den Rat geben: „Die Schönheit der Kunst möge die Empfindung heiligen, die daraus entsteht.“ Also auch nach Goethes Anschauung ist dem Nackten in der Kunst nicht aller Reiz genommen.

Und vermöchte es auch die Kunst, das Menschengebilde in himmlische Farben zu tauchen, daß kein unreiner Strahl vom Bilde ausflösse: wir glaubten dann noch nicht an die absolute Ungefährlichkeit solcher Bilder, weil die Kunst mit dieser Umgestaltung noch nicht das Herz des Menschen umgewandelt.

Moderne Ästhetiker sprechen oft so kühn, so großartig über all diese Fragen, als ob sie reine Geister wären, ganz dem Himmel entschwebt oder ohne Makel empfangen. „Nur der geistig Unmündige findet da Veranlassung zur sinnlichen Ausgelassenheit, wo die lebendige Aufforderung zum Preis des Höchsten vor ihm sich leiblich darstellt.“³ Gewiß bewundern auch wir die Herrlichkeit des menschlichen Körpers. Wir haben uns demgegenüber das Wort Augustins zu eigen gemacht. Trotzdem erachten wir den ästhetischen Genuß der fraglichen Darstellungen nicht ohne alle Gefahr, selbst nicht für sog. Geistesmündige. Es ist unabweisbare Tatsache, daß in allen das Fleisch wider den Geist verlangt und der Geist wider Gott. Und dieser Zustand, wie er einmal existiert, ist seiner tatsächlichen Genesis nach nicht bloß der natürliche, sondern vor allem auch eine Folge der Sünde und deshalb wohl noch verderblicher.

Andere sind wenigstens noch so ehrlich und bekennen, daß auch sie Staubgeborne und zum ‚fragile genus‘ gehören. Lessing — etwa auch ein Unmündiger in den Augen der modernen Ästhetiker? — derselbe Lessing, der die frivole Frage stellen konnte⁴: „Was hat die Kunst mit der Not zu tun?“ derselbe⁵ gesteht von Ovids Darstellung der Lesbia: „Nicht weil uns Ovid den schönen Körper der Lesbia Teil für Teil zeigt, sondern weil er es mit der wohlüstigen Trunkenheit tut, nach der unsere Sehnsucht so leicht

¹ Ebd.² V 360.³ Deutinger IV 531.⁴ V 53.⁵ VI 156.

zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblicks zu genießen, den er genoß.“ Auch Goethe¹ weiß von entzündeter Einbildungskraft und erhitztem Blute gewissen Gegenständen gegenüber zu sprechen. „Ich habe mir nichts vorzuwerfen! Der Anblick hat mich nicht aus der Fassung gebracht, aber meine Einbildungskraft ist entzündet, mein Blut erhitzt. O, stünd' ich nur schon den großen Eismassen gegenüber!“ Und doch bewunderte schon Lessing die Gewandtheit, mit der Goethe ein körperliches Bedürfnis in geistige Vollkommenheit zu verwandeln wußte².

Wir fragen wieder nach der Konsequenz dieser Tatsache für die Kunst. Schiller³ gibt uns den Schlüssel hierzu: „Ich kenne nur ein Geheimnis, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und das ist, sein Herz gegen Schwäche zu schützen.“ Oder wie es gründlicher, allerdings mehr vom positiven Standpunkt aus der verkehrte Apologet P. Weiß⁴ sagt: „Zwei Grundwahrheiten sind es vor allem, ohne deren Annahme und Berücksichtigung eine christliche Kunst nie zu stande kommen kann. Das ist erstens die Lehre, welche dem Humanismus unter allen als die verhaßteste gilt, die Lehre oder, sagen wir lieber, die Tatsache, daß die Sinnlichkeit des Menschen verdorben, und daß sie nur durch strenge Zucht und Einschränkung gebessert werden kann. Die zweite Grundlehre trifft den Gedanken, daß nichts natürlich wahr, gut und schön ist, was mit der übernatürlichen Offenbarung im Widerspruch steht.“ Wir denken, vernünftige Männer, denen das sittliche Wohl der Menschheit am Herzen liegt, stimmen bei. Will demnach die Kunst nicht an der Verschlimmerung des Menschengeschlechtes arbeiten, sondern an dessen Verbesserung, dann ist ihr die Bahn schon gezeichnet: sie wird an dem menschlichen Körper alles verhüllen, was anständige Menschen beleidigen könnte. Oder wenn sie an dem Wundergebilde des menschlichen Leibes, wie er aus der Hand Gottes hervorging, ihre Kräfte messen will, so muß sie wenigstens dafür sorgen, daß nur Menschenkinder sich ihm nahen dürfen, für welche beim Anblick desselben nicht das Paradies des eigenen Herzen untergeht.

Fassen wir solche Werke ins Auge, in denen das Sexuelle bloß ein Teil des Motives ist und auch nicht unter sexuellem Gesichtspunkt behandelt wird. Letzterer kann ein mannigfaltiger sein.

¹ III 50.

² Müller, Die Keuschheitsideen in ihrer geschichtlichen Entwicklung und praktischen Bedeutung 120.

³ X 82.

⁴ III 2, 329.

Wurm¹ nennt als solche z. B. Stilisierung der Körper und Idealisierung, künstliche Lösung eines körperlichen Problems, welches das Interesse beherrschend auf sich zieht, das Hervortreten eines geistigen Elementes, z. B. Unschuld, Energie, Frauenhoheit, eine einheitliche Seelenstimmung mehrerer Personen, starke Natur- oder gute Milieustimmung, Beherrschung der Körper durch ein starkes, dramatisches Motiv, rhythmische Bewegung, oder ein anderer ideeller Gesichtspunkt. Wir hätten es also in all diesen Darstellungen mit völliger Entblößung des Körpers zu tun, aber nicht aus sexuellem Grunde, sondern aus irgend einem andern Motiv.

Was nun die ethische Wirkung solcher Darstellungen betrifft, so geben wir zu, daß dieselben, wenn sie wirklich gelungen und das Sexuelle aus dem ersten Gesichtspunkte zurücktritt, für Kunstverständige und gereifte Leute sozusagen unschädlich sind. Wir rechnen also z. B. dazu Michelangelos Darstellung vom letzten Gericht, Erschaffung von Mann und Weib in der Sixtina, sein David in Florenz, ebenda seine Heilige Familie, die zahllosen Darstellungen des nackten Jesuskindes, Kinderspiele, Schlachten und Turnspiele, Lastenträger usw.

Man spricht auch für die Aufstellung solcher Bildwerke in Museen, die allen zugänglich sind. Wurm² stellt sich das betreffende Publikum vor als „die breite Öffentlichkeit der ausgewachsenen und, wie natürlich, bis zu einem gewissen Grade gebildeten Welt, wie sie Kunstaussstellungen zu besuchen pflegt“. Wir können uns dem gegenüber nicht ernster Bedenken entschlagen. Allerdings geben wir zu, daß Darstellungen des nackten Jesuskindes und von Kindern überhaupt bis zu einem gewissen Alter, aber nicht bis zu dem von sechs bis neun Jahren, wie Wurm will, ethisch ungefährlich sind. Den andern Kategorien gegenüber, wie sie Wurm charakterisiert, glauben wir indes in Bezug auf das gezeichnete Publikum eine reservierte Stellung einnehmen zu sollen.

Fürs erste ist es eben noch sehr fraglich, ob dem Künstler diese Ablenkung durch den asexuellen Gesichtspunkt, den er bei Herstellung seines Werkes innehält, objektiv gelinge oder ob sie bloß eine gewollte, aber nicht erreichte sei. Wir geben zu, daß das Problem einem Michelangelo in vielen, aber nicht einmal allen Fällen gelungen ist. Wie viele Künstler sind es indes, die hierin auch nicht von ferne diese michelangeleske Kraft und Energie offenbaren! Ebenso ist es

¹ Die Warte, 7. Jahrg., Hft 1 4 ff.

² Ebd. S. 2.

zweitens fraglich, selbst einem Michelangelo gegenüber, ob „die breite Öffentlichkeit der ausgewachsenen und bis zu einem gewissen Grade gebildeten Welt, wie sie die Kunstaustellungen zu besuchen pflegt“, die Hauptidee des Kunstwerkes auch sofort erfasse und das Sexuelle vor ihrem Geistesauge in sekundäre Stellung zurücktrete.

Ein großer Teil, um nicht zu sagen, der größte Teil der gewöhnlichen Besucher unserer Museen hat zu wenig Verständnis von Kunst und künstlerischer Auffassung, daß er bei einem Kunstwerk sofort daheim wäre, Haupt- und Nebenidee unterscheiden könnte. Sörensen¹ sagt mit Recht: „Sowenig bei Rubens Fülle und Ungestüm des Lebens die Bedenken gegen seine Nuditäten zu zerstreuen vermögen, ebenso wenig genügen bei Michelangelo Tiefe und Schönheit der Ideen, um einen Schleier zu weben, der vor den Augen der Schwachen und Ungebildeten das Rohe verdeckt und vor dem Reize sie schützt.“ Michelangelo, den man „Apostel und Hohenpriester im Kultus der Nacktheit“ zu nennen beliebte und der eine Passion für Anatomie gehabt, hat schon bei seinen Lebzeiten den wenig rühmlichen Titel erhalten: „Inventore delle porcherie“. Jedenfalls dürfte Salvatore Rosa nicht ganz unrecht haben, wenn er meint, Michelangelo habe hierin wenig Urteil und Takt².

Noch mehr, ein sehr großer Teil des Volkes wendet sich nur den dargestellten Motiven und nicht der Kunst in der Darstellung zu. Sie beurteilen die Kunst nach der Schönheit des Motivs, nicht nach der Schönheit der Darstellung, sie nehmen das Bild für die Wirklichkeit. Gut hebt Sertillanges³ hervor: „Die betreffenden Künstler sollten bedenken, daß sie allein die Dinge so auffassen. Wenn sie das Wirkliche als ein Bild betrachten, so tut das Publikum das Gegenteil, es erblickt in dem Bild etwas Wirkliches. Es sieht nicht nur die Darstellung, es lebt damit. Wer von beiden hat recht? Uns scheint es, daß der Künstler unrecht hat.“

Aber drittens auch den Fall gesetzt, es trete im Verständnis der Zuschauer das Sexuelle in sekundäre Linie zurück, wird dies auch bezüglich des Willens der Fall sein? Bei dem starken sexuellen Triebe ist das für einen Großteil der Besucher immer noch eine sehr große Frage. Wir erlauben uns auch hier das Urteil des geschätzten Sörensen⁴ anzuführen; denn namentlich auf diesem Gebiete läßt sich die Wahrheit aus dem allgemeinen Empfinden ab-

¹ S. 133.² A. F. Rio 397. Jungmann, Ästhetik II 70.³ S. 29.⁴ S. 133.

leiten: „Tatsächlich verschließen sich die Künstler dem Gedanken, wieviel Schwäche, Kleinheit, Unmündigkeit sich an ihre Bilder heranmacht, Menschen, die im Leben sich von Ideen und Idealen selten oder nie erwärmt fühlten. Arbeiteten die Künstler nur für Künstler, malten sie nur für Kenner, für Ästhetiker von Fach oder nur für abgehärtete Männer, dann könnte man anders sprechen. Aber die wenigsten Galeriebesucher verfügen über eine solche Summe von Bildung und Kenntnissen, nur die wenigsten bringen dazu eine so ernste, kühle Natur mit, daß sie ganz aufgingen in Betrachtung der Vollkommenheit in der Ausführung und nichts anderes mehr auf sie wirksamen Einfluß übte.“

Und wenn auch viertens bei dem Gros des gezeichneten Publikums alle Gefahr sexueller Verstrickung aktuell ausgeschlossen wäre, so hat die Kunst mit derartigen Ausstellungen doch eine Untat begangen: sie hat mehr oder weniger an der Zerrüttung des Schamgefühls gearbeitet, das einen so wichtigen Faktor im sittlichen Leben der Menschen bildet. Das ist Grund genug, um derartige Werke der großen Menge zu entziehen und nur jenen darzubieten, von denen man weiß, daß sie nicht bloß die Kunst suchen, sondern auch hinlänglich moralische Kraft besitzen, die sexuellen Wirklichkeitsbestrebungen, wie sie so gern mit dem Anblick solcher Gebilde verbunden sind, hintanzuhalten. Das Schamgefühl des Volkes muß gewahrt und gepflegt werden, besser ein Volk ohne Michelangelo als ein Volk ohne Schamgefühl.

Sickenberger hat zwar gemeint, die Kunst habe die Aufgabe, „das Volk wieder mit dem Nackten vertraut zu machen“, „die Kinder müssen wieder an den Anblick des Nackten gewöhnt werden“ usw.¹ „Aber“, sagt Sertillanges² mit Recht, „im Grunde dauert die Gefahr fort, und von einem höheren Gesichtspunkte aus ist diese Abnahme der Schamhaftigkeit beklagenswert. Der Adel, die Zartheit der Gesinnung kann nur dabei verlieren; es ist eine Türe, die nach vielen andern der immer drohenden Gefahr des Materialismus geöffnet worden ist, ich sage des Materialismus der Sitten, der die Angelegenheiten der Seele auf den zweiten Platz verweist und dem Fleische eine gefährliche Wichtigkeit beimißt, die es gar nicht beanspruchen darf.“

Wurm nimmt u. a. auch Michelangelos David in dem Nationalmuseum in Florenz in Schutz. Wir müssen gestehen, so herrlich

¹ Allgemeine Rundschau, 2. Jahrg, Nr 48, S. 597.

² S. 44.

das Bild vom künstlerischen Standpunkt aus behandelt ist, es hat uns höchst unangenehm berührt, ihm in dieser Öffentlichkeit begegnen zu müssen. Wie unangenehm muß dasselbe für den Großteil der das Museum besuchenden Damenwelt sein! Ferner glaubt der betreffende Ästhetiker Klingers „Badendes Mädchen“ gegen ethische Bedenken in Schutz nehmen zu müssen. Wir glauben es zum wenigsten zu jenen Werken rechnen zu sollen, deren öffentliche Ausstellung in hohem Maße dazu angetan ist, das Schamgefühl zu untergraben. Mit seiner prickelnden Pose ist es wie geschaffen, die sexuelle Aufmerksamkeit zu reizen. Wie gut deshalb auch die Vorschläge Wurms gemeint sind und so treffliche Unterscheidungen sie bieten, wir möchten sie nicht in jeder Beziehung unterstützen. In den allen zugänglichen Museen soll nichts sein, was das Schamgefühl des gewöhnlichen Mannes verletzen, geschweige denn ihm auch nur sekundär Veranlassung zu unkeuschen Vorstellungen und Begierden werden könnte! Auf allen andern Gebieten mag Nachgiebigkeit am Platze sein, hier hilft nur ein starkes Herz und weil auch dieses verwundbar — Reinigung der Volksmuseen oder ihre Meidung.

Man hat auch schon die Unterscheidung gebracht zwischen „nackt“ und „entkleidet“; anerkennt dem ersten, nicht aber dem zweiten die Berechtigung in der Kunst. „Nackt im engeren Sinn des Wortes ist der menschliche Körper da, wo dieser Zustand natürlich wirkt, selbständig berechtigt erscheint und als etwas an sich Seiendes empfunden wird. Entkleidet wirkt der menschliche Körper jedoch überall da, wo die Vorstellung des vorher bekleidet Gewesenen unwillkürlich verbunden oder direkt hervorgerufen wird.“¹ Wir geben nun gerne zu, daß diese Unterschiede in einem Kunstwerke zutage treten können, wie auch in der winterlichsten Umhüllung Laszives dargestellt werden kann. Aber wir hegen wieder das ernste Bedenken, ob das gewöhnliche Museumspublikum diesen Unterschied wahrnehme, ob es nicht einfach das dargestellte Sujet als sexuelle Nudität auffasse und ob diese nicht unmittelbar ihre verderbliche Wirkung auf die Beschauer ausströme. Das Volk hat zu wenig Kunstverständnis, um real diese Unterschiede machen zu können.

Aber man soll das Volk aufklären hierüber! Gewiß, ein wahres Kunstverständnis wäre auch für das einfache Volk eine hohe Befriedigung und würde es ideell heben. Nur müßte man mit dem

¹ „Hochland“, 1. Jahrg. II 622.

erhöhten Kunstverständnis dem Volke auch seine moralische Kraft erhöhen können. Sexuelle Nuditäten bleiben für dasselbe im großen und ganzen immer ein Angriff nicht bloß aufs Schamgefühl, sondern auch auf die direkt sexuellen Triebe.

Wir setzen hierher noch das Urteil des gewiegten Moralisten Göpfert, ohne es im einzelnen gerade zu dem unsrigen machen zu wollen. Wir glauben nämlich, daß in Behandlung dieser Fragen zuerst die sittliche Indifferenz solcher Blicke, wie sie an und für sich im Wesen der Handlung liegt, klar und sicher bloßgelegt werden sollte. Die Sündhaftigkeit fließt hier einzig und allein aus der Absicht des betreffenden Individuums und der Gefährlichkeit des Blickes für dasselbe. Die Absicht müssen wir hier als reine voraussetzen. Es handelt sich deshalb nur mehr um die Gefährlichkeit; diese ist aber bei jedem Individuum graduell sehr verschieden, und deshalb läßt sich nach unserer Anschauung nicht einfachhin ein Kanon oder besser eine Schablone von Tod- und läßlichen Sünden, wie man es in Moralbüchern oft findet, hierüber aufstellen.

Göpfert¹, dessen Ansicht wir übrigens auch bei Noldin, Gury-Palmieri, Gury-Ballerini und Ballerini begegnen, schreibt folgendermaßen: „Der Anblick obszöner Bilder aus Neugierde gilt nicht als Todsünde, wo nicht unreine Lust oder die nächste Gefahr derselben vorhanden ist; denn gemalte obszöne Dinge reizen nicht so sehr. Praktisch aber wird kaum von einer Todsünde zu entschuldigen sein, wer sehr obszöne Darstellungen anschaut, wenn das nicht geschieht für kurze Zeit, aus großer Entfernung oder das Bild wegen seines Alters kaum mehr Farben hat. Im allgemeinen ist das nämliche, jedoch mit einiger Milderung, zu sagen vom Anblick von Statuen, insofern Statuen, weil sie nicht gemalt sind, weniger die Lust reizen als Bilder. Es ist kaum nötig, zu bemerken, daß der Anblick von Bildern und Statuen nicht deswegen schon erlaubt ist, weil diese in einer öffentlichen Sammlung ausgestellt sind.“

Zweites Thema: Das Nackte in der Kunst und sein Bildner. Wir betrachten hier das moralische Verhältnis des Künstlers gegenüber dem werdenden und dem gewordenen Bilde.

Der Künstler und das werdende Bild. In erster Hinsicht haben wir einerseits die Erlaubtheit der Aktstudien und des Modellstehens zu berücksichtigen, andererseits die eigentliche Herstellung von Bildern mit sexuellen Nuditäten.

¹ II 365.

Aktstudien. Es ist viel für und gegen dieselben geschrieben worden. Wir setzen auch hier, was wir immer billigerweise tun müssen, voraus, der Künstler habe bei solchen Arbeiten keine böse Absicht; er wolle nur das beste seiner Kunst. Ferner ist es klar, daß der Gegenstand der Handlung, das Zeichnen und Malen nach der Natur, auch wenn es sich auf den sexuellen Organismus bezieht, an und für sich, in sich selbst betrachtet, keine sittlich böse Handlung ist. Die Formen sind vom Schöpfer gegeben, und deshalb kann deren Nachbildung als solche kein sittlich böser Akt sein. Die ganze Frage hängt deshalb nur von der Größe der sittlichen Gefahr ab, welche die Aktstudien mit sich bringen, und von der Bedeutung solcher Arbeiten für die Kunst.

Die Tatsache der Gefährlichkeit von Aktstudien wird niemand in Abrede stellen wollen. Besonders wird dies das Studium an dem Körper des andern Geschlechtes treffen. Die Herren und Damen von Pinsel und Palette müßten denn wie Engel sein, die nicht auch aufs Geschlechtliche abgestimmt sind, weder heiraten noch zur Heirat nehmen. Daß dem nicht so ist, haben wir früher Künstler selbst klagen gehört. Und man denke nun die lange Arbeit vor enthüllten sexuellen Partien des Modells!

Man darf aber den Schwarzen auch nicht zu schwarz an die Wand malen. Wir haben auch schon mit sehr braven Künstlern hierüber geredet, die auf der Akademie Aktstudien obgelegen, und wieder mit solchen, und zwar vortrefflichen Künstlern und Menschen, die später zur Herstellung von Bildern Aktstudien betrieben. Beide waren der Ansicht, daß man das Gefährliche dieser Arbeit übertreibe. Es werde nicht auf einmal der ganze Körper enthüllt, sondern gerade nur jener Teil, der augenblicklich gezeichnet werde. Ferner dürfe auf den Akademien auch nicht das geringste anstößige Wort gesprochen werden, und es bleibe keine Zeit zu losen Gedanken für solche, welche ihrer Künftleraufgabe gerecht werden wollen. Ebenso haben wir aus sicherster Quelle von Malern ernstester Richtung gehört, daß sie fortwährend Aktstudien obliegen.

Es wird auch hier sein, wie auf allen diesen unangenehmen Gebieten, z. B. der Arznei und Seelsorge, daß die Versuchung besonders für Anfänger und Unerfahrene größer ist, daß sie aber mit der Zeit und Gewohnheit an Heftigkeit verliert. Ganz ohne Gefahr werden solche Aktstudien für wenige sein, wohl aber kann sie durch starke Religiosität und Sittlichkeit paralysiert werden. Was wir sodann früher von dem ästhetischen Verhalten solchen Gegen-

ständen gegenüber einräumen mußten, daß der ästhetische Gesichtspunkt viel von dem Gefährlichen benehme, gilt um so mehr vom Künstler selbst, der viel intensiver unter jener Rücksicht arbeitet. So faßt auch Dessoir¹ die Sache auf: „Auch ein anderes Bedenken zerstiebt, solange man eben mit echten Künstlern zu tun hat. Die Beschäftigung mit verführerischen Modellen, bedenklichen Ereignissen, sittenlosen Naturen führt kaum jemals zu unmoralischen Gefühlen, weil der Zwang der Arbeit und die reine Freude am Vollbringen niedere Begierden nicht aufkommen lassen. Wie für den Arzt der Kranke nur Kranker ist, so sind für den Künstler Menschen und Dinge nur Gegenstand, freilich ein mit reinster Liebe umfaßter Gegenstand. Das eben ist die Macht jeder höheren geistigen Kultur, daß sie die Selbsttätigkeit ins Spiel setzt, die aus natürlichen Formen künstlerische Gebilde, aus natürlichen Instinkten sittliche Erhaltungsweisen erzeugt. Eine solche Kultur erwarten wir beim Künstler. Wir erwarten von ihm die ernsteste Hingabe an sein Unternehmen, einen gerade aufs Ziel gerichteten Blick, der nicht abschweift.“

Es fragt sich nun zweitens: In welchem Maße sind solche Aktstudien für den künstlerischen Schöpfer von menschlichen Gebilden notwendig? Darüber müssen wir billigerweise das erste Wort den Künstlern selbst überlassen. Es ist das eine Fachfrage, und infolgedessen können nur die Künstler voll und ganz ermessen, von welchem Einfluß das betreffende Studium auf die Formenbildung überhaupt und die des menschlichen Körpers im besondern ist. Es geht auch nicht an, dem allgemeinen Urteil der Künstler gegenüber an dem sittlichen Ernst derselben und der Aufrichtigkeit ihres Wortes zu zweifeln. Es mag ja sein, daß dieser oder jener die Notwendigkeit der Aktstudien zu sehr betont, aber das Gesamturteil muß richtig sein. Es kommen aber heute, wie wir sagen zu dürfen glauben, alle Vertreter der bildenden Künste dieser und jener Religion und Konfession darin überein, daß zur Bildung und Erhaltung in der wahren Kunst Naturstudien an menschlichen Körpern absolut notwendig sind. Aus den vielen Stimmen nur einige.

„Die genaueste Kenntnis der menschlichen Konstruktion, der Verhältnisse und Funktionen, der Bedeutung und des Zweckes aller seiner Teile, ist die unerläßlichste Voraussetzung für das Verständnis der Formen und deren frei künstlerische Beherrschung. Diese Kenntnis muß um so mehr gefordert werden, als der Mensch und

¹ S. 455.

der menschliche Körper den Kern- und Mittelpunkt aller Kunst bildet, an den sich alle Beziehungen knüpfen, von dem sich die Künste in der weitesten Entwicklung loslösen“ (Klinger)¹. „Die Abbildungen der Atlanten können nur dazu dienen, um das aus eigener Anschauung Gewonnene wieder lebendig in das Gedächtnis zurückzurufen. Leider werden die Anatomiestudien viel zu sehr theoretisch betrieben, während das einzig Ersprößliche das unablässige Zeichnen nach präparierten Leichen wäre. Das wird nur der recht begreifen, der sein Wissen nicht aus Büchern allein geholt hat, sondern aus der unmittelbaren Anschauung des Präparats. Das bloße Wissen der Muskeln und Knochen nützt rein gar nichts, sondern nur das beständige Einprägen ihrer Form und Verrichtung, bis sie zur festen Vorstellung geworden“ (Schulze-Naumburg)².

„Das Studium an der Leiche wird von manchen als eine unangenehme Beigabe empfunden und durch die Benutzung anatomischer Abbildungen, Photographien, Gipsabgüsse usw. zu ersetzen versucht. Dabei kann nichts herauskommen. Wer einen lebenden menschlichen Körper malen will, der muß am toten studiert haben; wer einen Crucifixus malen will, der muß die Veränderungen, die der Tod am Körper vornimmt, an der Leiche beobachtet haben.“³ Böcklin machte die Studien zum Christus im Leichenhause. Albert Keller berichtet über seine „Kreuzigung“ folgendes: „Ich ließ alles liegen und stehen, bestellte ein Kreuz, nagelte die Leiche selbst an und malte nun sechs Tage ohne Unterbrechung sechs große Studien. Erst die Dekomposition und die Defiguration des Originals ließ mich aufhören. Sofort begann denn auch das Bild mit den lebensgroßen Figuren. In vierzehn Tagen war es fertig. Auch zu meiner ‚Auf-erweckung‘ habe ich seinerzeit lange Vorstudien in der Anatomie gemacht. Das ist nicht angenehm, aber das Arbeiten vor einer Leiche degoutiert mich nicht in dem Maße als das Schaffen eines Bildes, das ich, wie es heutzutage manche Größen machen, mit Hilfe von Photographien, Gipsabgüssen und den sonst üblichen Hilfsmitteln zusammengequält hätte. Wüßte die Welt, wie gar zu viel Schwindel oft hinter den stolzesten Dingen steckt, sie würde gar manches anders beurteilen, als es geschieht.“⁴

Overbeck warf man vor, er verachte das Nackte in der Kunst. Der edle Mann, dem gewiß niemand üble Absicht unterschieben wird, protestierte dagegen und konnte sagen, weit entfernt, daß er den

¹ Popp 360.² Ebd. 367 f.³ Ebd. 369.⁴ Ebd.

menschlichen Körper verachte, habe er ihn vielmehr mit anhaltender Liebe und Bewunderung studiert¹.

Die Kunstgeschichte gibt auch diesen Männern Zeugnis. Was die Griechen betrifft, die unerreichten Meister in der Bildung des menschlichen Körpers, ist es nach dem Zeugnis des Kunsthistorikers A. Kuhn² „ganz unzweifelhaft, daß sie hierbei von der Beobachtung und dem Studium der Natur ausgingen. Da die gymnastischen Spiele allgemein in Übung waren, so bot sich dem Künstler die mannigfachste Gelegenheit, den menschlichen Körper der verschiedenen Altersstufen in allen denkbaren Lagen, Bewegungen und Kraftanstrengungen zu sehen und dabei das Spiel der Muskeln und den Bau des Knochengerüsts unter der Hülle des Fleisches zu beobachten. Daß die Bildhauer und Maler die Palästra und die Gymnasien fleißig besuchten, das beweisen die vielen Athletenstatuen aus archaischer Zeit, ferner die bemalten Vasen, wo die Bilder aus den gymnastischen Übungsschulen so oft wiederkehren. Die Künstler benutzten ferner für ihre Studien auch lebendige Modelle, die ihnen ‚Akt standen‘. So diente der junge Alkibiades oft als Modell besonders für Hermesbilder; ähnliches wird vielfach von den Schriftstellern berichtet“.

Man weiß ferner, wie in den Zeiten des Byzantinismus, der Romantik und Gotik die Naturstudien daniederlagen, aber ebenso wie ungeformt oft, namentlich in den ersten Zeiten, die menschlichen Körper gebildet wurden. Mit der Renaissance wurden die Aktstudien wieder reichlich gepflegt. Man erinnere sich an die großartigen Studien, aber auch Erfolge eines Michelangelo und eines Raffael und im Grunde ihrer ganzen Schule, eben der Renaissance, in Herstellung menschlicher Gestalten. Dieser Zusammenhang ist auch klar. Nirgends wird eben der menschliche Körper in seinem wunderbaren Aufbau, den herrlichen Formen seiner Glieder, der Geschmeidigkeit und Abrundung seiner Bewegungen, dem unnachahmbaren Kolorit seiner Haut besser studiert als eben am Körper selber. Deshalb ist das Studium der Natur wie auf allen andern Gebieten künstlerischen Schaffens so auch auf diesem der ewige Jungbrunnen aller richtigen Darstellung.

Puppen sollen es auch tun! So hatten sich die Griechen, z. B. Polyktet, einen sog. Normal- oder Durchschnittstypus eines kräftig

¹ Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei II 1103.

² Ebd. Geschichte der Plastik I 125.

ausgebildeten, jungen Mannes geschaffen. Ja, aber man hat ihn nicht aus der Luft gegriffen, sondern aus vielen Studien und Beobachtungen an den lebendigen Menschengestalten¹. Solche Gebilde sind eben nur ein Notbehelf für den augenblicklichen Bedarf zur Wiederauffrischung der im Geiste des Künstlers lebenden Formen. Aber sollen diese nicht verkümmern und schwinden, so müssen sie an lebendigen Studien wacherhalten werden.

Man wird sich auch nicht mit der Rede aushelfen wollen, diese genaue Darstellung der körperlichen Verhältnisse und Formen sei nicht notwendig; es genüge zur Illustration der Idee irgend eine Andeutung von menschlichen Linien und Maßen. Man würde sich damit allerdings das Zeugnis von einem schwachen Kunstverständnis ausstellen. Die wahre Kunst verlangt Wahrheit, Wahrheit bezüglich der Idee, des geistigen Bildes, aber ebenso des körperlichen; infolgedessen muß der Künstler eine absolute Klarheit dieser Formen und Sicherheit in deren Darstellung haben, das ist aber nur möglich an Naturstudien.

Doch die Kleider verdecken die Formen, infolgedessen verschlägt die Vernachlässigung der letzteren nichts! Aber fürs erste gibt es eine Reihe von Motiven, die einfach der Entblößung des Körpers bedürfen allerdings nicht gerade des sexuellen. Und unter diesen ist das erste der christlichen Kunst: Christus am Kreuze oder in seiner Auferstehung. Wenn sodann die Kleider manches verdecken, für den Kenner und Kunstverständigen verdecken sie nichts. Soll die Gewandung kunstgerecht gestaltet sein, so muß sie eben dem Körper angepaßt sein und nicht umgekehrt. Bekanntlich sind die Kleider des Körpers wegen da und nicht der Körper der Kleider halber. Deshalb muß erst der Körper recht gebildet werden, und dann kann der Künstler, wenn er richtig vorgehen will, ihm ein Kleid schaffen. So sind auch die Kunstgroßen, ein Michelangelo, ein Raffael, vorgegangen, wie noch ihre Zeichnungen dartun; für größere Werke haben sie gerne zuerst den nackten Körper gebildet und ihn erst in der Kolorierung bekleidet. Also trotz der Kleider ist ein Studium der Natur einfach notwendig zur gesunden Menschenbildung in der Kunst.

Der geschätzte Ballerini² meint dem gegenüber, es gebe erstwertige Meister, welche sich ohne diese Studien auf die Höhe ihres Schaffens erhoben, und zweitens sei es ja an und für sich nicht

¹ K u h n, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Plastik II 126.

² II 659.

nötig, solche Bilder und Statuen zu verfertigen, für welche der Künstler Vorbilder aus der Natur benötige. Was den ersten Einwand betrifft, ist es ja möglich, daß es solche Künstler gegeben, wie es auch in jedem Fache Autodidakten gibt; aber wie auf allen Gebieten, so ist dieser Weg auch auf dem der Kunst nicht der gewöhnliche. Was hätten sodann jene Meister erst an herrlicher Kunst geleistet, wenn sie sich an der frischen, geraden Natur gebildet hätten!

Rücksichtlich des zweiten Einwandes aber haben wir schon gehört, bedarf der Künstler der Formenkenntnis der Natur und Sicherheit in deren Zeichnung nicht bloß für nackte Gestalten, sondern auch für bekleidete. Sodann müßte am Ende auch Christus am Kreuze ganz bekleidet dargestellt werden, was selbst im Interesse der religiösen Erbauung, abgesehen von der historischen und damit auch in etwa der Kunstwahrheit, zu mißbilligen wäre. Für das einzelne Bild mag es hic et nunc zutreffen, daß der Künstler eines lebenden oder auch toten Vorbildes entbehren kann, aber im Grunde wird er immer wieder zur Natur zurückkehren müssen.

Es ist uns ein Genüge, unsern Ideen hierüber auch bei Ser-tillanges¹ begegnen zu können. Derselbe äußert sich über unsern Gegenstand folgendermaßen: „Indem wir uns auf das Zeugnis der Meister stützen, müssen wir zuerst zugestehen, daß das Nackte die Hochschule der Kunst ist. Von dem technischen Standpunkte aus finden sich hier wirklich die wahren Schwierigkeiten. Wer nicht frühzeitig in die Geheimnisse des Kunstbaues des menschlichen Leibes, in die Gliederung der Teile, in das verwickelte Spiel der Gelenke und Muskeln, in das Schwanken der Linien und in die wechselnden Feinheiten der Fleischtöne eingeweiht wurde, der kann nicht beanspruchen, ein Maler zu sein, wenigstens nicht in der vollen Bedeutung des Wortes. Selbst wenn er geschult ist, wird es gut, fast nötig für ihn sein, die Hand im Malen nach der Natur beständig zu üben, wie der vollendete Musiker nicht unterläßt, Tonleitern zu spielen wie Liszt, von dem man sagt, daß er jeden Morgen vor dem Frühstück eine Fuge von Bach transponiert habe.“

Doch man glaubt all diesen Ausführungen damit die Spitze brechen zu können, daß man wohl Ärzten und Anatomen diese Studien erlaubt, weil ihre Kunst notwendig fürs menschliche Leben ist, nicht aber die bildende. Es sei aber nur die Notwendigkeit,

¹ S. 45.

welche gestatte, sich solchen Gefahren auszusetzen, wie sie mit Aktstudien verbunden sind¹. Wir geben nun zu, daß die Kunst nicht in dem Maße notwendig fürs menschliche Leben ist wie die Medizin. Dessenungeachtet kann man ihr eine gewisse Notwendigkeit nicht absprechen. Ist sie nicht notwendig für den Barbaren und eine niedere Kultur, so doch für eine höhere. Geistvoll bemerkt hier Sertillanges²: „Sollen wir sagen, daß, da die Kunst nicht unentbehrlich ist, wir eine Ursache haben, ihr als Schranken die Grenze der Gefahr selbst zu bestimmen? Das hieße nach unserer Meinung zu schnell vorgehen. Die Kirche hat aus den Verzeichnissen des Index die schlüpfrigen Dichter von Rom und Griechenland gestrichen ‚wegen der Eleganz der Form‘, wie sie sagt — ein augenscheinlicher Beweis, daß in ihren Augen nicht schon alles gegen die Kunstsachen gesagt ist, wenn man die Gefährlichkeit derselben konstatiert hat. Wenn die Kunst für das Leben nicht unentbehrlich ist, so ist sie ihm doch sehr nützlich. Wie wir früher sagten, ist alles von Wert, was uns erhebt; alles, was das menschliche Verständnis weckt, ist ein Verbündeter des moralischen Lebens. Wenn also das Nackte in der einen oder andern Hinsicht eine Notwendigkeit der Kunst ist, so muß man es in diesem Maße zulassen und diese bedeutungsvolle Sache nicht der Furcht vor einer Gefahr opfern, die jeder, wenn er will, beschwören kann.“

Gott hat fürwahr dem Menschen nicht die herrlichen, seine Schöpferkraft nachahmenden Kunstkräfte gegeben, daß er sie brach liegen lasse, vielmehr ist es Wille des Schöpfers, daß er sie wie alle seine Kräfte ausbilde und aus den zwei Talenten, die er ihm gegeben, weitere gestalte. Er ist ein Gott des Lichtes, der Ordnung und jeglicher Kultur; er will, daß der Mensch sich selbst, vor allem aber ihm ein Haus der Ordnung und der vernünftigen Zier schaffe. Zur letzteren gehören auch Plastik und Malerei mit ihren Menschengebilden. Also werden auch alle Mittel erlaubt sein, welche die Kunst heben können, wenn nur der Einzelne nicht notwendig an seiner Seele Schaden leidet, sich vielmehr gegen einen solchen schützen kann. Letzteres ist aber bei den Aktstudien ebenso möglich wie in der Medizin und Pastoration.

Wir glauben auch auf diesem Gebiet an die Existenz einer Standesgnade, so gut als bei den andern Berufsarten. Was die praktische Regelung der Frage betrifft, so gehen wir ganz einig

¹ Pastor bonus, 13. Jahrg., Hft 1, S. 24.

² S. 44.

mit *Ballerini*¹. Derselbe fordert für den Fall, daß solche Aktstudien als notwendig erscheinen, daß erstens die Gefahr der Zustimmung, sagen wir mit *Göpfert* die nächste, entfernt werde, und zweitens, daß alles, soweit nur möglich, mit Anstand und einer gewissen Ehrfurcht geschehe, daß unehrbare Teile nur so weit als nötig entblößt und endlich die übernatürlichen Mittel angewendet werden.

*Tanqueray*² meint, es sei sehr zu bedauern, daß man in christlichen Gegenden Aktstudien als notwendig erachten könne. Wir geben zu, daß der christliche Geist dieselben möglichst beschränken wird, aber prinzipiell ist die Frage über die Notwendigkeit solcher Studien nicht eine Sache des christlichen Charakters, sondern der Kunst. Es ist auch nicht der christliche Charakter, welcher die Notwendigkeit einer ärztlichen Untersuchung bestimmt, sondern das Fach der Medizin. So kann auch nur die Kunst und das Kunstverständnis formal unsere Frage von der Notwendigkeit der Aktstudien lösen. Das Christentum als die Religion der Gnade zerstört nicht Natur, Studium und Kunst, sondern erhöht und verklärt sie alle.

Und nun das Modellstehen? Der Fall bietet nach dem Vorhergehenden keine Schwierigkeit. Ist es dem Künstler an und für sich unter Berücksichtigung der aufgestellten, erforderlichen Bedingungen erlaubt, Aktstudien vorzunehmen, so ist es ihm auch freigestellt, Personen für Geld um das Modellstehen anzugehen, und konsequent ist es auch diesen Personen gestattet, ihm insoweit dienlich zu sein. An und für sich ist der Gegenstand dieser Handlung nichts Böses; der Zweck soll und kann auch hier ein edler sein. Was die Gefahr betrifft bei solchen Darbietungen, so ist sie allerdings vorhanden, aber nach unserer Anschauung nicht in dem Maße als beim Aktzeichnenden selbst. Not und Armut bereiten hier allerdings einen unerfreulichen Beruf, aber gewiß kann er durch rechte Kunstauffassung und edle Absicht auch geadelt werden.

Wir haben hier noch eine dritte Frage zu besprechen, die nämlich, ob es dem Künstler erlaubt sei, Stoffe mit sexuellen Nuditäten, unabhängig von Aktstudien, studienhalber oder endgültig künstlerisch zu behandeln. Wir glauben ja. Er darf es einmal tun im Interesse eigener Formengewandtheit. Diese ist begreiflicherweise nötig für den Künstler, also darf er sich in ihr bilden. Das Zeichnen von Nuditäten, auch sexueller, ist ja an und für sich kein böser, sondern nur ein sittlich indifferenter Akt. Allerdings ist all das nicht ohne

¹ II 605. *Noldin*, De sexto praecepto n. 49 56.

² *Suppl. de virt. cast.* 16, n. 1.

etwelche Gefahr; aber künstlerisches Interesse, Vertiefen in die Arbeit, nicht unedle Absicht, Anwendung der entsprechenden religiösen Mittel werden den Künstler in seinen edeln Bestrebungen gegen alle Gefährlichkeit stärken. Auch Sertillanges¹ hält solche Studien für erlaubt: „Da dem so ist“, weil nämlich Formenstudien nach der Natur absolut notwendig sind, „so kann man den Künstlern nicht das Recht absprechen, aus Gründen des Studiums das Nackte zu malen, trotz der Übelstände, die darin liegen. Es ist Sache der Leiter der Malerschulen, der Vorsteher der Ateliers, und später des guten Willens eines jeden Künstlers, da auf der Hut zu sein. Diese Übelstände dürfen in keiner Weise unter gewöhnlichen Umständen die freie Entwicklung einer kostbaren Kunst hemmen.“

Eine Art von Objekten möchten wir auch hier, wenigstens allgemein gesprochen, wieder ausnehmen: nämlich die Darstellung von eigentlichen direkt sexuellen Begebnissen und Vergehen, Schaustellungen des Körpers nur unter sexuellem Gesichtspunkt, also Darstellungen, in denen das Sexuelle Material- und Formalobjekt, Ganz- und Leitmotiv ist. Das ästhetische Einfühlen in diese Gegenstände bringt wie den Beschauer so um so mehr den Künstler in zu nahen Kontakt mit dem sexuellen Leben. Die Gefahr ist einerseits zu groß und andererseits die Notwendigkeit, solche Objekte zu behandeln, absolut fingiert. Deswegen wird die Moral die Darstellung solcher Objekte, auch bloß studienhalber, im allgemeinen verpönen. In der Dichtkunst möchte es noch eher angehen, solche Motive zu behandeln, weil es schnell geschehen kann; die Plastik hingegen und die Malerei erheischen ein längeres Verweilen bei diesen gefährlichen Motiven, deshalb auch eine größere Notwendigkeit zu deren erlaubten Bearbeitung; diese scheint uns aber nicht gegeben sein.

Was sodann die endgültige Darstellung von Motiven betrifft, in denen sexuelle Nuditäten sich vorfinden, so kann unter Wahrung der eben bezeichneten Grenzen, vom Standpunkt der Moral allerdings der Wunsch nach möglichster Seltenheit solcher Darbietungen ausgesprochen werden, aber nicht ein absolutes Verbot. Und sollte es sich bezüglich betreffender Objekte bloß um die körperliche Schönheit handeln, so ist deren Wiedergabe begrifflicherweise kein in sich böser Akt. „Ist ein Kunstwerk“, sagt mit Recht Sertillanges², „das die menschliche Gestalt zum Gegenstande hat, etwas anderes als ein Hymnus auf Gott, eine Stimme der Bewunde-

¹ S. 46.

² S. 39.

rung, das Echo jener Stimme, die im Paradiese erscholl, als Jehovah, mit seinem Werke zufrieden, sich selbst beglückwünschend sprach: „Es ist gut.“ Es ist auch hier nur in erster Linie die sittliche Gefahr für den Künstler selbst, welche die Moral etwas bedenklich stimmt gegenüber der Herstellung solcher Werke. Aber wie gesagt, wenn solche Objekte, d. h. sexuelle Partialmotive, nicht spezifisch unter sexuellem Gesichtspunkt dargestellt werden, ist diese Gefährlichkeit bedeutend vermindert; ganz ist sie freilich nie ausgeschlossen. Möchte die Pygmalionstatue auch in das bloße Bereich der Sagen gehören, sie zeigt doch, wie alt der Gedanke von der Verfänglichkeit solcher Werke für den Künstler ist¹.

Der Künstler und das fertige Bild. Es liegt in der Natur alles Schaffenden, seine Werke ändern zu offenbaren und sie an deren Güte und Schönheit teilnehmen zu lassen. Vor allem wird das vom Künstler gelten, der so viel Fleiß und Schweiß auf sein Werk angewendet. Der Schöpfer wollte ja auch nicht bloß den Kosmos schaffen, sondern ändern offenbaren und sich aus ihm Anerkennung seiner Herrlichkeit erwirken.

Die erste Frage ist demnach diese: Inwieweit ist es dem Künstler gestattet, Werke mit sexuellen Nuditäten zur Besichtigung auszustellen? Nach dem Vorhergehenden bietet die Frage keine Schwierigkeit. Einmal sind wir der Ansicht, daß es nicht gestattet ist, Werke der erstgezeichneten Klasse, also z. B. Bilder mit direkt sexuellem Leitmotiv oder indirekt solchem, aber in totaler Enthüllung in der breiten Öffentlichkeit auszustellen. Vielmehr dürfen diese nur einem sehr ausgewählten Publikum, das sich vielen Kunstverständnisses und reifen moralischen Sinnes erfreut, zugänglich gemacht werden. Was sodann Werke der zweitgezeichneten Klasse betrifft, d. h. solche, in denen das Sexuelle Teilmotiv unter asexueller Behandlung ist, so sollten diese auch, wenigstens in den gefährlichen Objekten derselben, ebenfalls dem gewöhnlichen Museumspublikum entzogen und nur Kunstverständigen und Reiferen zugänglich sein. Selbst Göpfer², der hierin schier zum Rigorismus neigt, gibt dies zu: „Es können auch in öffentlichen Sammlungen in einem abgeordneten, nicht jedem zugänglichen Raume derartige Gemälde oder Statuen aufgestellt werden, damit die Künstler ihre Kunst daran lernen, weil sie ja auch erlaubterweise dieselben anschauen können.“

¹ Clem. Alex., Cohort. ad Gent. c. 4, n. 17. Vgl. Arnobius, Adv. Gent. 6, c. 22 (Migne, P. I. V 1206 f). ² II 369.

Doch mit der bloßen Ausstellung ist dem Maler und Bildhauer noch nicht gedient. Er lebt, wie andere Berufe, nicht aus der Luft; ihre Kunst ist meist auch ihr Brot. Deshalb die Frage: Darf der Künstler Werke mit sexuellen Nuditäten verkaufen? Es gelten die gleichen Regeln, wie wir sie über den Verkauf von Werken mit sexuellen Motiven im allgemeinen aufgestellt haben¹. Nur müssen wir die Bande relativ noch etwas enger ziehen wegen der größeren Gefährlichkeit, welche solche Werke mit sich bringen. Auch Sertillanges ist dieser Ansicht: „Was dann tun? Verkaufen, was verkauft werden kann, und es deshalb den jährlichen Ausstellungen anbieten, was zudem noch den Vorteil hat, im Falle des Erfolges seinen Ruf zu begründen? Wir müssen, wenngleich wir es mit Widerstreben tun, dieses Recht einem Künstler zugestehen. Nur hat die Moral allen Anlaß, hier ihre Bedingungen zu stellen.“ Und diese Bedingungen, die er hierbei stellt, faßt er² in die Worte zusammen: „Kurz, der Künstler, der das Verständnis für die Gefahren hat, denen er die schwachen Seelen aussetzt, muß ihnen mit allen Hilfsmitteln vorbeugen und aus der nächsten Gelegenheit, wie die Moralisten sagen, eine entfernte machen.“ Aber damit ist freilich unendlich wenig bestimmt, weil die Gefahr eben sich ändert mit dem Subjekt. Vielleicht können wir so sagen: Werke der ersten Klasse darf der Künstler nur denen verkaufen, von denen man vernünftigerweise annehmen kann, daß ein Mißbrauch ausgeschlossen ist. Vielleicht können wir solche Werke jenen Dingen nahe bringen, die ihrer ganzen inneren Einrichtung nach auf das Böse hindrängen. Und von diesen sagt die Moral, daß man sie eben nur dann verkaufen dürfe, wenn im einzelnen Fall die Gefahr des Mißbrauches ausgeschlossen ist oder ein schwerer Grund hierzu nötige, wie z. B. die Erhaltung seiner selbst und der Familie³. Was hingegen Werke der zweiten Klasse betrifft, so glauben wir die früher über den Verkauf von Kunstwerken mit sexuellen Motiven aufgestellten Regeln auch hier gelten lassen zu können.

Göpfert⁴ scheint uns in diesen Fragen etwas zu rigoros zu sein und zu wenig sachgemäß zu unterscheiden. Er meint: „Maler und Bildhauer, welche obszöne Bilderwerke (d. i. Bilderwerke, auf denen die unehrbaren Teile entblößt oder nur leicht verhüllt sind) anfertigen oder ausstellen, oder auch diejenigen, welche solche Bilder-

¹ Vgl. oben S. 257 f.

² S. 47.

³ Ballerini I 228, n. 254.

⁴ II 235 368.

werke in ihrer Wohnung zum öffentlichen Anblick aufstellen, sündigen schwer; denn was man nicht sehen darf, darf man auch nicht dar- und aufstellen; anders wenn die Schamteile verhüllt, die übrigen Teile enthüllt sind.“ Einmal müssen wir bemerken, daß die Schamteile wohl verhüllt sein können und daß doch ein entsetzlich verführerisches Bild gemalt werden kann. Denke man an die Versuchung der Susanna, wie man einer solchen Darstellung bisweilen in Museen begegnet.

Zweitens ist es unrichtig, daß das Anfertigen von Bildwerken, auf denen die sexuellen Nuditäten dargestellt sind, oder ihr Ausstellen an und für sich eine schwere Sünde ist. Göpfert¹ will das mit dem Zusatz begründen: „Was man nicht ansehen darf, darf man auch nicht darstellen.“ Aber wie schon gehört, stellt er ja selbst den Grundsatz auf, in einem nicht jedem zugänglichen Raume dürfen solche Bilder aufgestellt werden, „damit die Künstler ihre Kunst daran lernen, weil sie ja auch erlaubterweise dieselben anschauen können“. Keiner der beiden Akte, weder das Darstellen noch Ausstellen solcher Werke, kann an und für sich eine Sünde, geschweige denn eine schwere, genannt werden; es hängt dies, wie dargetan, von Bedingungen des Bildes und der Subjekte ab. Indes führt Göpfert selbst das Urteil von andern Autoren an, wie das von Lehmkuhl und Tamburini, die hierin milder und, wie uns scheint, sachgemäßer urteilen.

6. Schönheit und Darstellung des Nackten.

Unter den modernen Ästhetikern gibt es eine ganze Reihe, welche im Interesse der Malerei, besonders aber der Plastik, in deren Gebilden eine totale Entblößung des menschlichen Körpers verlangen. Sie begründen diese ihre Ansicht mit der Idee, daß es Aufgabe der betreffenden Künste sei, die Schönheit des menschlichen Körpers darzustellen. Dieser Bestimmung können sie unmöglich genügen ohne gänzliche Enthüllung desselben. Bekannt sind hierin die Anschauungen Lessings². So sagt er von den Alten: „Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine sehr geringschätzig Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Not mit der Kunst zu tun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung

¹ Ebd. II 369.

² Laokoon 89.

gibt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleineren begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.“ Schiller¹ meint: „Der Künstler hält sich nur an den Menschen, deswegen wirft der weise Bildhauer die Kleidung weg und zeigt uns bloß nackende Figuren, obgleich er sehr gut weiß, daß dies im wirklichen Leben nicht der Fall war. Kleider sind ihm etwas Zufälliges, dem das Notwendige niemals nachgesetzt werden darf, und die Gesetze des Anstandes oder des Bedürfnisses sind nicht die Gesetze der Kunst. Der Bildhauer soll und will uns den Menschen zeigen, und Gewänder verbergen denselben, also verwirft er sie mit Recht.“

Diese Auffassung teilten auch Schnaase, Krug, Ficker, Nüßlein, Riegel u. a.² Dessenungeachtet müssen wir sie in ihrer Allgemeinheit nicht nur im Namen der Ethik zurückweisen, sondern auch im Interesse der Ästhetik. Aber wir wiederholen, daß es sich uns hier formal nur um die sexuellen Nuditäten handelt. Wenn wir auf die Nuditäten im allgemeinen zu sprechen kommen, so geschieht es nur, um für unsere Ansicht hierin klaren und möglichst sichern Grund zu schaffen. Ebenso anerkennen wir des neuen dem frei, ohne Kleider dargestellten Körper in einer früher gezeichneten ästhetischen Hinsicht besonders wohlige Wirkung, und dies vor allem dann, wenn er bei dem Blick entzogenen Sexualitäten in seiner Freiheit und Offenheit ästhetisch rein genossen werden kann. Nichtsdestoweniger glauben wir sowohl im Interesse der Kunst als auch im Hinblick auf deren Geschichte das Prinzip von der absoluten Entblößung des menschlichen Körpers in Malerei und Plastik zurückweisen zu müssen.

Das gezeichnete Prinzip verstößt, in seiner Allgemeinheit genommen, gegen das Wesen der bildenden Kunst. Dasselbe erheischt keineswegs einfachhin die Darstellung des nackten Körpers, vielmehr bietet die Darstellung des Nackten manche ästhetische Nachteile; jene der Gewandung hingegen vielfach nicht zu unterschätzende Vorteile.

Fürs erste glauben wir in Abrede stellen zu müssen, daß es sich in der Kunst formal und direkt um die Darstellung des Schönen

¹ XI 473: XII 184 f.

² Jungmann, Ästhetik 294. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Plastik I 7.

als solchen handelt. Wir haben früher dargetan, daß das Wesen der Kunst, in sich und objektiv betrachtet, indifferent dem Motiv gegenüber ist; das Häßliche kann an und für sich ebenso Objekt künstlerischer Behandlung sein wie das Schöne. Es ist ja gerade die Moderne, welcher wir gerne das Verdienst einräumen, diese Idee, die allerdings schon Plato, Aristoteles und das christliche Mittelalter ausgesprochen und die in deren Kunstbegriff gelegen, aufs neue auf den Schild erhoben zu haben. Lessings Auffassung von der Aufgabe der Plastik und Malerei verstößt deshalb gegen die erste und beste Auffassung der Kunst überhaupt.

Zweitens kann die Schönheit des Menschen schon aus dem Grunde nicht die einzige Aufgabe plastischer und malerischer Darstellung sein, weil der Mensch überhaupt nicht das ausschließliche Objekt der Kunst ist. Allerdings ist er das vorzüglichste, aber keineswegs das einzige. Soweit nur die Darstellungsmittel einer Kunst reichen, so weit umgrenzt sich auch der Kreis ihrer Objekte. Die Kunst ist von diesem Standpunkte aus frei, sie darf sich an alles wagen, was sie schildern kann. Und es ist wieder gerade die moderne Malerei besonders, welche auch hierin durch die Tat die enge Lessingsche Theorie durchbrochen hat. Was wäre das Landschaftsbild, die Tiermalerei nach der Auffassung Lessings von den beiden bildenden Künsten?

Ebenso zieht man heute die Grenze weiter bezüglich der Gruppenbildung in der Plastik. Die moderne Plastik fühlt sich mit Recht beengt durch den wesentlich unberechtigten Ausschluß von Gruppenbildungen aus dem Kreise ihrer Objekte. So sagt Lotze¹: „Mit Einzelfiguren können wir nichts Rechtes mehr leisten. Unsere Plastik kann und muß den Schwerpunkt ihrer Leistung in die Darstellung bedeutender Situationen durch größere Gruppen von Figuren verlegen. Gruppen bekleideter Figuren in ihrer Gesamtheit gewähren z. B. die Möglichkeit, den Sinn und die Eigenart eines ganzen Zeitalters zum Ausdruck zu bringen.“ Bezüglich des Kunstmotivs kennen wir, bloß vom ästhetischen und objektiven Standpunkt aus betrachtet, nur eine Grenzlinie; der eine Endpunkt derselben heißt: innere Unmöglichkeit des Motivs, und der andere: Unzulänglichkeit einer Kunst für die Darstellung desselben.

Drittens, auch wenn der Mensch zum Objekt bildnerischen Schaffens gewählt wird, ist seine bloß leibliche Schönheit nicht das erste und

¹ Grundzüge der Ästhetik 63.

ausschließliche Motiv der Darstellung. Die Kunst geht tiefer. Es ist vor allem ihre Aufgabe, das Wesen der Dinge dem Beschauer in sinnenfälligen Formen zu erschließen. Es ist kalter Agnostizismus, welcher in der Lessingschen Theorie sich offenbart. Aber wenn auch die Wissenschaft hierin sich irrt, das künstlerische Fühlen hat sich nicht beirren lassen und suchte stets jeglich Ding in seinem innersten Wesen zu empfinden. Es heißt deshalb Plastik und Malerei von diesem tiefen Grunde, vom Wesen aller Kunst loslösen, sie dem Herde künstlerischen Empfindens entreißen und auf die Oberfläche der Dinge treiben, wenn es des Plastiklers und Malers einzige Aufgabe wäre, bloß die körperliche Schönheit des Menschen darzustellen.

Viertens stellen wir auch nicht die Thesis auf, daß es die Kunst in der Darstellung des Menschen nie auf die Darstellung seiner körperlichen Schönheit absehen dürfe. Gewiß kann und darf sie auch hierin der Wahrheit Zeugnis geben und das Menschengebilde im Glanze seiner irdischen Erscheinung uns vor Augen führen. Aber sie muß auch hierin eben der Wahrheit Zeugnis geben. Will sie deshalb die körperliche Schönheit des Menschen, wir wollen nicht einmal sagen nach allen, aber auch nur nach ihren vorzüglichsten Beziehungen darstellen, so darf sie dieselbe nicht als in sich selbst bestehend auffassen, sondern nur als ein Werk der Seele, welche den Leib belebt und ihm diese wunderbaren Formen und Farben schafft. Die leibliche Schönheit ist eben nicht bloß eine vom Baum gerissene Frucht, die eine Zeitlang Leben und Reiz offenbart; sie ist vielmehr fortwährend bedingt durch die den Körper informierende Kraft der Seele. Ohne diese ist es mit der Herrlichkeit des Körpers dahin. Deshalb heißt den Leib in seiner Schönheit darstellen im Grunde, um dem tiefsten Wesen der Kunst gerecht zu werden, nichts anderes als die Seele in ihrer informierenden Kraft dem Körper gegenüber offenbaren.

Aber diese Seele, welche dem Leibe Form und Schönheit gibt, ist nicht bloß vegetatives und sensitives Prinzip, sondern vor allem intellektuelles. Diesem ist die Erhöhung der menschlichen Körperform über die Formen bloß vegetativer oder vegetativ-sensitiver Wesen zu verdanken. Wenn deshalb die Kunst den Körperformen nicht etwas geben will, was ihnen nicht zukommt, muß sie auch dieser höheren Seele Ausdruck verleihen. Wir glauben aber früher nachgewiesen zu haben, daß das Schamgefühl der Seele natürlich ist, und deshalb heißt es nur der Wahrheit gerecht werden und der

Kunst das ihre geben, wenn der Mensch als solcher nicht ohne Verhüllung derjenigen Glieder dargestellt wird, auf welche sich das natürliche Schamgefühl bezieht.

Man kann dem gegenüber nicht sagen: Der Gemalte hat kein Gefühl und demnach keine Scham. Der Künstler will eben das Menschenwesen geben, aus seiner innersten Natur. Wie es deshalb den Menschen drängt, sich selbst gegenüber schamhaft zu sein und sich nur in anständiger Bekleidung den andern zu offenbaren, so trägt auch das Menschengebilde aus Künstlerhand, wenn es anders ein wahres ist, diesen Drang und diese Scham in sich. Wenn der Künstler Unverschämte darstellen wollte, solche, die sich gegen sich oder andere bezüglich der Scham verfehlen, dann allerdings hätte er sie an und für sich so darzustellen; wie weit ihm aber die Darstellung solcher in Rücksicht auf sich und andere vom ethischen Standpunkt aus erlaubt ist, haben wir früher beleuchtet.

Je mehr der Mensch, der dargestellt werden soll, Bewußtsein und geistige Regsamkeit offenbaren soll, um so weniger darf er voll entblößt dargestellt werden. Denn je mehr der Geist sich regt und vor andern sich geltend machen will, um so mehr wird er sich der Entblößung schämen. So sagt auch Springer: „Das Nackte ist überflüssig und kann sogar die Wirkung schädigen, wo die Tätigkeit des Körpers oder einzelner Glieder nur die Aufgabe hat, eine innere Empfindung, eine Geisteshandlung zu verdeutlichen, wo auf das Erkennen der letzteren der Hauptnachdruck gelegt wird. Ein nackter Leib hilft nichts dazu, die Geistesrichtung und den Charakter einer Persönlichkeit anschaulich zu gestalten.“¹

Vor allem wird sich diese Scham geltend machen müssen, wenn es sich nicht bloß um die Darstellung einer Einzelfigur handelt, sondern einer Gruppe. Es ist eine noch größere Verletzung des Schamgefühls, in der Betätigung seiner sozialen Beziehungen völlig nackt zu erscheinen. Deshalb verlangt auch das Wesen der Kunst, daß der Mensch besonders in Gruppenbildungen so gekleidet werde, daß er, ohne zu erröten, in der Gesellschaft auftreten darf. Auch Lotze² verlangt in betonter Weise für Gruppendarstellungen Bekleidung. Von diesem aprioristischen Standpunkt aus beurteilt, dürften bloß in Rücksicht auf das objektive Wesen der Kunst unseres Erachtens zwei Klassen von lebenden Menschen nackt dargestellt werden, respektive eine, die sich in zwei Gruppen ausscheidet: sie

¹ Sörensen 128.

² Vgl. oben S. 291.

umschließt jene, welche auch im wachenden Zustande nicht beim Gebrauch der Vernunft sind: also Kinder und Narren. Diese können sich ihrer Nacktheit nicht schämen. So oft aber ein Vernünftiger als solcher auf Grund der gegenwärtigen Weltordnung dargestellt wird, ist die vernünftige Menschennatur gegen eine völlige Entblößung.

Es läßt sich allerdings die Frage aufwerfen, ob es dem Künstler vom Standpunkt seiner Kunst aus nicht erlaubt sei, Menschen zu formen und darzustellen, welche über dem Schamgefühl stehen, also Menschen, welche das Schamgefühl nicht kennen, weil sie das Gesetz der Glieder an sich nicht erfahren, also eigentlich Paradiesesmensen sind. Die Frage scheint, bloß vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, bejaht werden zu müssen. Es ist dem Künstler erlaubt, alles das zu bilden, was in sich keinen Widerspruch besagt. Nun aber bietet die Idee „Paradiesesmensch“ keineswegs einen solchen. Er war ja Tatsache, also auch innere Möglichkeit.

Indes möchten wir fragen, ob nicht auch in folgender Spekulation etwas Wahres liege. Stellen wir uns den allerdings irreellen Fall, neben den begierdelosen Menschen im Paradiese hätte es noch begierliche außerhalb desselben gegeben. Die Frage liegt nahe, würden sich wohl die Paradiesesmensen, im Bewußtsein von der Begierlichkeit der übrigen, sich diesen in völlig entblößtem Zustande in Wirklichkeit oder auch nur im Bilde gezeigt haben? Wir glauben nicht. Sie hätten im liebevollen Verständnis für der armen Mitmenschen Schwäche nicht anders denn in bedeckter Blöße mit ihnen verkehrt. Bekanntlich sind aber die Menschenkinder von heute präzis so begierlich, wie wir sie eben vorausgesetzt, und wir müssen deshalb annehmen, daß es dem Empfinden der Dargestellten zuwider ist, sich von dem begehrliehen Menschen so darstellen oder anschauen zu lassen. Kunst ist ja Wahrheit, wahres Empfinden der darzustellenden Personen all ihren Verhältnissen gegenüber. Es scheint uns deshalb auch das intimere Verständnis für den Paradiesesmenschen irgend eine Entziehung der sexuellen Partien vor den Blicken ihrer gefallenen Nachkommen zu fordern. Gewiß braucht man ihnen keinen wasserdichten Mantel umzuhängen, aber auf diese oder jene Art die sexuellen Organe den Blicken entziehen, ist reines Kunstempfinden. Wir loben von diesem Standpunkt aus Francesco Floris, der Eva mit einem Laubgewinde um die Lenden dargestellt hat und in einer solchen Stellung, daß sie Adams Blöße unsichtbar macht. Ähnlichen, dezenten Darstellungen der ersten Menschen begegnen wir z. B. bei Raffael, Tintoretto, Sodoma, Böcklin u. a.

Was vom ethischen Standpunkt aus von solchen Werken und Ausstellungen zu halten ist, haben wir früher gesehen. Wenn auch die Stammeltern vor dem Fall keine Scham fühlten, so doch der Beschauer nach demselben. Deshalb ist ihm die Beschauung solcher Bilder gefährlich und unangenehm, also ästhetisch weniger genußreich.

Was wir eben von der Darstellung des Paradiesesmenschen gesagt, gilt sowohl vom ethischen als ästhetischen Standpunkte aus auch von der künstlerischen Behandlung der Seligen und Auferstandenen. Wenn auch diese an und für sich keine Scham für sich mehr zu kennen brauchen, so verlangt doch das innigere Verständnis für sie in ihrer Beziehung zu uns eine auf diese oder jene Art und Weise bewirkte Verdeckung ihrer Geschlechtlichkeit. Denn wenn sie dort droben weder heiraten noch zur Heirat nehmen, so ist damit nicht gesagt, daß sie geschlechtlich nicht mehr verschieden sind. An diese Gesetze hat sich begreiflich die Heiligenbilderei zu halten, und es war deshalb wenig zart von Michelangelo, daß er die Auferstandenen, selbst Christus, beim Jüngsten Gericht völlig nackend dargestellt.

Aber gibt es denn gar keinen Fall, in dem es von seiten der Kunst aus erlaubt ist, die Menschen auch aus dieser gegebenen Weltordnung völlig entblößt darzustellen? Wurm² glaubt einen solchen dann annehmen zu müssen, wenn es sich um die Darstellung des Typus „Mensch“ handelt, also um den Menschen als solchen. Diese Ansicht wäre dann in etwa begründet, wenn dieser Allgemeinemensch nicht das individuelle Bewußtsein von der Verantwortlichkeit seiner Handlungen besäße. Doch dieser Fall ist ein irreeller. Wir erschließen aus der gemachten Voraussetzung gerade das Gegenteil. Gerade weil der Typus „Mensch“ dargestellt werden soll, muß er im Besitz der Schamhaftigkeit erfaßt und wiedergegeben werden. Denn was den Menschen vor den übrigen sinnenfälligen Wesen auszeichnet und typisiert, ist in erster Linie seine Vernunft, das Bewußtsein von der Gebundenheit an das moralische Gesetz und deshalb auch das Gefühl der Schamhaftigkeit. Der Mensch als Mensch ist, wenn er nicht durch die Sünde in einen paradiesischen Zustand erhoben, schamhaft, und deshalb muß er auch von der Kunst als solcher gegeben werden.

Wir könnten uns höchstens den auch von der Kunst aus zulässigen Fall einer ohne durch äußere historische Notwendigkeit

¹ S. 42 f.

veranlaßten gänzlichen Entblößung so denken, daß es sich direkt nur um die Linien und Farben der ganzen körperlichen Erscheinung handelte oder um ein ganz spezielles Bewegungsmotiv. In diesem an und für sich nicht unmöglichen Fall schiene eine Bloßlegung auch der sexuellen Teile vom bloß künstlerischen Standpunkte aus gerechtfertigt zu sein. Die Kunst faßte hier eben den menschlichen Körper nur unter diesem partialen Gesichtspunkte auf. Man wird ihr dies Recht, bloß vom objektiven ästhetischen Standpunkte aus beurteilt, kaum in Abrede stellen können. Es wäre töricht, von ihr zu verlangen, daß sie jedes Objekt immer unter allen Gesichtspunkten darstelle. Sie wird sich deshalb in der Behandlung eines Gegenstandes Schranken setzen und ihn nur unter diesem oder jenem Gesichtspunkte darstellen dürfen; so auch in obigem Falle. Ein absolutes Urteil fällen wir nicht; jedenfalls verlangten der subjektiv ästhetische und der ethische Standpunkt eine möglichste Beschränkung fraglicher Motive und dezenteste Behandlung derselben.

Man hat schon, namentlich in Bezug auf die Plastik den Gedanken geltend gemacht, die totale Entblößung sei deshalb notwendig, weil nur dadurch die ganze Seele des Menschen, seine innere Bewegung, das pulsierende Leben zum Ausdruck gelange. Jeder Gedanke, jede Stimmung finde ihr Widerspiel im Körper, seiner Stellung, der Bewegung der Muskeln. Da es nun der Plastik unmöglich ist, alle Feinheiten der Gesichtszüge wiederzugeben, wie die Malerei es vermöge, so sei sie auf die Darstellung des übrigen Körpers angewiesen. Wir geben nun gerne einerseits dieses relative Unvermögen der Plastik zu, wie auch andererseits das Hervorstrahlen gewisser Seelentätigkeiten und Gefühle aus einigen andern Körperteilen. Aber diese inneren Erregungen und Stimmungen kommen hinlänglich zum Ausdruck, auch wenn die sexuellen Partien bekleidet oder irgendwie dem Auge entzogen werden. Wir erinnern hier an die diesbezügliche glückliche Darstellung vom Liebhaber in Marées „Die Bewerbung“, obwohl seine anderweitige völlige Entblößung mit nichten von der Kunst erfordert erscheint.

Sodann gibt es eine Reihe menschlicher Tätigkeiten, vor allem geistige, welche einen geringeren Ausdruck finden in der äußeren Erscheinung, wenigstens im Muskelspiel. Hegel¹ sagt nicht ohne alle Berechtigung: „Der geistige Ausdruck beschränkt sich auf das Gesicht und auf die Stellung des Ganzen, auf die Gebärde, die vor-

¹ Ästhetik X 2, 408.

nehmlich durch die Arme, Hände und Stellung der Beine sprechen wird. Die übrigen Glieder sind und bleiben nur einer bloß sinnlichen Schönheit fähig“; „für den Ausdruck des Geistigen in der Gestalt wirkt die Nacktheit dieser Glieder auf die Sinne der Schönheit gleichgültig“. Und wenn diese Tätigkeiten alle ein leises Widerspiel, selbst in den unteren Körperpartien, den Rückenlagen usw. finden sollten, so wäre es einerseits für weitaus die meisten unmöglich, diesen Einfluß zu bestimmen und zu erkennen, aber auch andererseits in höchstem Grade indezent, aus solchen Stellen Gedanken und Stimmungen lesen zu wollen. Wir finden es höchst abgeschmackt, daß Rodin seinen Denker ganz entblößt, obwohl er begreiflicherweise sexuell nicht im mindesten irritiert. Gerade diese edle Benennung des Werkes hätte ihn zurückhalten sollen, das betreffende Sujet gänzlich nackt darzustellen oder umgekehrt, gerade diesem so dargestellten Motiv diese edle Benennung zu geben. Wir glauben, jeder, der den edeln Namen „der Denker“ verdient und schon gar das Denken selber repräsentieren soll, würde sich für eine ähnliche Darstellung bedanken. Wie viel entsprechender und edler ist die Darstellung „Aristoteles“ im Palazzo Spada in Rom; und er sollte, denken wir, doch auch „der Denker“ sein!

Pröhl¹ meint von der Plastik: „Da es vor allem die in ihrer ganzen Erscheinung auf bewußte, selbstgewollte Bewegung bezogene und darum vorzugsweise die menschliche Gestalt ist, die den Gegenstand plastischer Darstellung bildet, so mußte es auch zunächst hauptsächlich die von aller Gewandung freie, unter den Gesichtspunkt der Naturanschauung fallende, nackte Gestalt des Menschen sein, die sie nachahmte.“ Wir sehen nicht ein, wie Pröhl aus seinen Voraussetzungen den Nachsatz in dieser Allgemeinheit erschließen kann. Wir glauben vielmehr, daß diese bewußte und selbstgewollte Bewegung in den meisten oder allen Fällen zum klaren Ausdruck gelange, auch wenn die Gestalt keineswegs von aller Gewandung frei ist. Fassen wir z. B. nur die Säerin, wie sie auf der gegenwärtigen französischen Marke dargestellt ist, ins Auge. Gewiß handelt es sich hier um eine bewußte und selbstgewollte Bewegung: die energische Aussaat der besten Körner für Bildung und Kultur. Die Gestalt ist sozusagen ganz bekleidet. Dessenungeachtet wird niemand in Abrede stellen wollen, daß diese energische Selbstbestimmung und Tat in bester Weise zum Ausdruck gelangt. Wir

¹ S. 227.

können uns nun ganz gut dasselbe Motiv in ähnlicher Behandlung in die Plastik übersetzt denken, und die selbstbewußte Tat käme nicht weniger als auf dem Bilde zur Erscheinung. Es war deshalb auch nicht nötig, daß z. B. Rodin seinen Sämänn bis auf ein kleines durchscheinendes Tuch, das zugleich Samenhalter ist, nackt darstellte.

Aus der Voraussetzung Pröhl's scheint sich uns vielmehr das Gegenteil seiner Forderung, d. h. die Notwendigkeit einer anständigen Bekleidung zu ergeben. Denn gerade das im plastischen Bilde zur hellen Aussprache gelangende Selbstbewußtsein verlangt nach allen Seiten hin ein Benehmen als selbstbewußtes, geistesstarkes Wesen. Ein solches würde aber immer eine bedeutende Schwäche offenbaren, wenn es in solchen Kulturakten völlig nackt erscheinen würde.

Zum selben Resultat gelangen wir in Rücksicht auf die Darstellung von eigentlich historischen Persönlichkeiten und Gruppen, vorausgesetzt, daß man nicht Typen von degenerierten und verwilderten und halbvertierten Völkern bieten will. Soweit die Geschichte von der Kultur des gefallenen Geschlechtes zurückreicht, wissen wir, daß sich die Menschenkinder auch bei glücklichsten tropischen Verhältnissen wenigstens zur Verhüllung der sexuellen Leibespartien bekleidet haben. Vor allem war dies der Fall bei den größeren Kulturvölkern. Einer besonders hervortretenden Kleidung bedienten sich überall ihre Würdenträger, eben um ihre hohe Macht und Stellung eindringlich zur Erkenntnis zu bringen.

Kunst ist Wahrheit; will sie deshalb dem Menschen der Geschichte, dem Zeit- und Kulturcharakter treu werden, darf sie ihn nicht in völliger Entblößung geben. Sie muß ihn als Kind seiner Umgebung darstellen in denjenigen Beziehungen, in denen er gelebt. Nun aber kommt nicht zuletzt auch diese seine Stellung durch die Kleidung zur Anschauung. Sehr treffend sagt in dieser Beziehung Pröhl¹: „Der Mensch gewinnt durch die Kultur eine ganz neue, höhere, individuelle Bedeutung, die ihn dem Standpunkte der Natur vielfach entrückt, und deren Verschiedenheit nach Zeit, Volk, Stand und Beruf durch Kleidung, Wohnung, Gerätschaften usw. zu äußerer Erscheinung gelangt, daher sie von der plastischen Kunst nicht übersehen werden darf, falls sie den Menschen auch noch von dieser seiner bedeutendsten Seite zum Gegenstande der Darstellung macht.“ Trotz seines oben ausgesprochenen Grundsatzes bezüglich der Nackt-

¹ S. 228.

heit in der Plastik gesteht derselbe¹ von der Gewandung: „Die Gewandung ist aber deshalb keineswegs von ihren Darstellungen ausgeschlossen. Sie ist vielmehr gefordert, wo sie den Menschen einer bestimmten Kulturstufe, den Menschen einer bestimmten Zeit zur Darstellung zu bringen hat. Selbst die symbolische plastische Kunst schließt die Gewandung nicht grundsätzlich aus, wie diese ja selbst eine symbolische Bedeutung gewinnen kann.“

Es ist deshalb eine Sünde gegen die Kunst, wenn historische Gestalten, die einer Epoche der Kultur und Kleider angehören, völlig nackt dargestellt werden. Der Verstoß gegen das Kunstempfinden ist um so größer, je bedeutungsvoller die Stellung der betreffenden Persönlichkeit für ihre Zeit und je sittlich reiner ihr Charakter ist. So ist es ein Verstoß gegen Zeit und Charakter Davids, wenn Michelangelo ihn ohne alle Bekleidung gibt. Auch Canovas Napoleon im Vorhof der Brera zu Mailand ist, so sehr auch die einzelnen Partien gelungen sein mögen, eine Ungereimtheit sondergleichen; soll man etwa das Feldherrengenie am Rumpfe und dem Rücken ablesen! Das Bild stößt ab.

Reflektieren wir hier noch besonders auf Darstellungen des Jesuskindes. Es wurde früher der Gedanke ausgesprochen, daß an und für sich Kinder, bloß von ihnen selbst aus betrachtet, ohne Rücksicht auf die Kultur ihrer Zeit und Eltern, nackt dargestellt werden dürfen; denn sie haben noch kein aktuelles Schamgefühl. Anders gestalten sich die Verhältnisse bezüglich der Darstellung des Christkindes. Der christliche Glaube lehrt, daß in ihm die zweite Person der Gottheit sich mit der menschlichen Natur vereinigt. Ferner ist es eine sichere Ansicht, daß die Seele Jesu Christi vom ersten Augenblick ihrer Existenz an die beseligende Gottschauung besaß, und ebenso ist es allgemeine Anschauung der Theologen, daß sie von Anbeginn eines umfangreichsten, eingegossenen Wissens sich erfreute.

Aus diesen Tatsachen geht zur Evidenz hervor, daß, wenn in Christus wie in uns die unordentliche Begierde gewesen wäre, er auch von Anfang an das Schamgefühl gehabt hätte. Erstere ist nun allerdings von Christus absolut ausgeschlossen, aber dessenungeachtet müssen wir sicher annehmen, daß sich Christus, soweit es von seinem menschlichen Vermögen abhing, den Menschen nie in völlig nacktem Zustande gezeigt hat. Es geht gegen den innersten Nerv unserer religiösen Empfindung, an eine solche Möglichkeit auch nur

¹ Ebd. 240.

im Ernste zu denken. Er hatte ja selbst als Schöpfer dem gefallenem Geschlechte Kleider gegeben, und als Mensch war er nicht gekommen, das Gesetz zu lösen, sondern zu erfüllen¹. Ebenso hat seine heiligste Mutter mit der zartesten Rücksicht seine heiligste Menschheit behandelt; sie hat ihn bei seiner Geburt in Windeln gehüllt² und gewiß nie anders den erstaunten Blicken der Sterblichen gezeigt als in dezentester Verhüllung.

Wenn wir deshalb die völlige Entblößung des Jesuskindes durch die Kunst nicht aus dem Grunde verurteilen möchten, als ob sein Anblick den Vernünftigen Veranlassung zur Ausschweifung böte, so wenig und weniger als der eines andern entblößten Kindes — übrigens sind bei Sterblichen, wie die Geschichte lehrt, solche Armseligkeiten nicht absolut ausgeschlossen —, so glauben wir doch solche Darstellungen vom Wesen der Kunst aus zurückweisen zu sollen. Es ist wie eine innere Unwahrheit in jedem Werke, in dem das Jesuskind absolut nackt, d. h. mit sichtbaren Genitalien, dargestellt wird. Diese Empfindung ist, glauben wir, eine allgemeine, und deshalb darf die Kunst, wenn sie ihrem innersten Wesen nicht untreu werden will, nicht enthüllen, was Maria vor andern am Jesuskind verhüllt.

Hierin haben namentlich italienische Meister viel gefehlt. Wenn auch ihr Auge, an solche Blicke gewöhnt, nichts Gefährliches in derartigen Bildern geschaut, und wir auch, bloß von diesem Standpunkte aus, solche Bilder nicht verurteilen möchten, so hätte sie ihr christliches Gefühl von einer solchen Entblößung zurückhalten sollen. Vor allem ist es in höchstem Maße anstößig, wenn sonst, wie man solchen Darstellungen nicht selten begegnet, namentlich aus der Hand von A. della Robbia, der ganze Körper auffällig fest bekleidet und gerade nur das Sexuelle entblößt sich zeigt, oder gar das Jesuskind selbst, wie in Darstellungen von Pinturicchio, sich sexuell entblößt. Es ist das eine Verkennung der göttlichen Natur im Kinde und seiner hoheitsvollen Menschenseele.

Man hat schon gesagt, diese gänzliche Entblößung habe den Zweck, das Jesuskind in seiner Menschlichkeit und Erniedrigung zu offenbaren. Aber wer zweifelt denn, wenn er eine Mutter sieht, ihr Kind auf dem Arm, an der menschlichen Natur des Kindes; und was die Erniedrigung betrifft, genügt es nicht, daß er die Menschenatur aus der Jungfrau Schoß angenommen? „Er hat sich selbst entäußert, indem er Knechtsgestalt annahm.“³

¹ Gn 3, 20. Mt 5, 17.

² Lk 2, 7 12.

³ Phil 2, 7.

Bezüglich der Darstellung symbolischer Gestalten, wie der Keuschheit usw., erfordert es unseres Erachtens ebenfalls die Kunstschönheit, daß dieselben mit verhüllten Sexualpartien geboten werden. Sie sollen ja in ihrem Wandel unter den Sterblichen dargestellt werden, und infolgedessen bringt es diese Bedingung mit sich, daß sie nicht anders als diesen Lebensverhältnissen entsprechend, d. h. in dezenter Verhüllung unter ihnen gehen.

Vor allem müssen wir diese Forderung stellen im Interesse eines reinen, ungestörten Kunstgenusses. Wir haben schon gesprochen von der Natürlichkeit des Schamgefühls, von der großen Gefährlichkeit solcher sexuell enthüllten Darstellungen für den Beschauer. Naturnotwendig fühlen wir uns solchen Darstellungen gegenüber, wenn man aktuell vor Verirrungen noch so sicher wäre, nicht recht daheim. Die sexuellen Entblößungen sind immer wie ein schwarzer, unlieber Fleck in der Beschauung des Bildes und hindern uns mehr oder weniger am freudigen, rückhaltlosen Genuß desselben, namentlich wenn es sich nicht um Darstellungen von Kindern handelt. Wie gerne wären wir an und für sich auf manchem Gang durch ein Kunstmuseum länger vor diesem oder jenem Bilde stehen geblieben, aber das besagte Gefühl sowie der Gedanke, man möchte unser längeres Verbleiben übel deuten, hieß uns an sonst guten Bildern flüchtigen Schrittes vorüberziehen.

Verhehle man es sich doch nicht: sexuelle Nuditäten auf einem Bilde rauben ihm bei Anständigen immer etwas von Beschauungslust. Dies gilt vor allem von Darstellungen Christi und der Heiligen. Namentlich in Bezug auf Christus als Mann erträgt das christliche Gefühl absolut nicht eine völlige Entblößung. Mag die rohe Gewalt ihm vielleicht auch hierin ein Leid zugefügt haben, die Kunst muß vor Christen ihn umhüllen, wenn sie hierin auf einen ruhigen Kunstgenuß und nicht eher auf Verabscheuung des Werkes rechnen will. Hiergegen hat Michelangelo mit seinem Christus in Maria sopra Minera schwer gefehlt. Und eine Darstellung Christi, wie sie Max Klinger in der Kreuzigungsgruppe bietet, offenbart wenig Verständnis für das christliche Gefühl.

Fassen wir die Vorteile der Gewandung für die künstlerische Darstellung ins Auge. Vom objektiven Standpunkt aus betrachtet, wahrt die Gewandung vor allem die Würde des Menschenmotivs. Schiller¹ stellt die begründete Forderung auf: „Denken

¹ XI 421.

wir uns den Menschen als moralische Person, so sind wir berechtigt, einen Ausdruck derselben in seiner Gestalt zu erwarten, und bleibt diese Erwartung aus, so wird Verachtung unausbleiblich erfolgen.“ Aber es wird einerseits niemand in Abrede stellen, daß sich in der Gestalt eines Menschen, der sich vor andern ohne triftigen Grund sexuell entblößt, wenig Ausdruck von einer moralischen Person findet, andererseits ist es Schiller selbst, welcher den Gedanken ausspricht, daß wir den Menschen nicht anders denn als moralische Person betrachten können.

Dieser berechtigten Forderung genügen begreiflicherweise Darstellungen nicht, in denen wohl irgend ein anderer Teil des menschlichen Körpers, aber nicht die sexuellen Partien bedeckt sind. So trägt z. B. ein David von Donatello nur Hut, Strumpf und Schuh; ebenso wird oft Merkur in dieser Blöße dargestellt. Auch Lukas Cranach hat Darstellungen, in denen er den Figuren nur Kopfbedeckung und Halsstreifen gibt. Begreiflicherweise vermag eine solche Gewandung die moralische Würde der Person nicht zu wahren, im Gegenteil offenbart sie einen entsetzlichen Leichtsinn und größtes Raffinement in der Verletzung des Anstandes. Auch genügt obigem Zwecke keineswegs gazeförmige Verhüllung des sexuellen Organismus. Im Gegenteil verletzt sie dasselbe in vielen Fällen nur noch mehr, indem sie die Erkenntnis des Unschicklichen einer völligen Entblößung in der betreffenden Person erkennen läßt, aber ebenso den Mangel an moralischer Kraft zur gänzlichen Verhüllung dieser Partien.

Ein zweiter Vorteil, den die Gewandung bietet, besteht darin, daß sie jene für die Darstellung geistiger Tätigkeiten meist indifferenten Stellen verdeckt und die Kleider, dem darzustellenden Gedanken entsprechend, und demnach das ganze Werk ausdrucksvoller und formenreicher zu gestalten vermag. Wir haben bereits oben den Gedanken ausgesprochen, daß für die meisten Beschauer gewisse Glieder des Körpers auch in detaillierterer Ausführung für die Klarlegung einer höheren Idee wertlos sind, und dies zwar nicht bloß subjektiv für diese oder jene Beschauer, sondern auch meistens objektiv; sie sind für den Gedankenausdruck nichtssagende, dunkle Stellen. Das Kleid hingegen kann in allen seinen Teilen dem ganzen Gedanken entsprechend gebildet werden, gewissermaßen in seiner ganzen Gestaltung Reflex, Erweiterung und Verstärkung des einen Hauptgedankens sein. Indem es also einerseits sich doch dem Körper anzuschließen vermag und leicht seine Stellung wiedergibt, ander-

seits aber Partien, die für den gedanklichen Ausdruck sprachlos sind, lichtet und belebt, ist es auch, vom bloßen Kunststandpunkt aus betrachtet, von großer Bedeutung für Plastik und Malerei.

Wir haben hierin auch wieder das Einverständnis von modernen Ästhetikern; so muß Vischer¹ gestehen: „Aber auch abgesehen vom Ethischen ist die Kleidung nicht Hindernis, daß der Körper erscheine, sondern fortgesetzte, wie in einem Nachhall erweiterte Körperform.“ Dieselben Gedanken spricht auch Hegel² aus: „Wenn nur die Bekleidung, statt die Stellung zu verdecken, sie vollständig durchscheinen läßt, so geht nicht nur nichts verloren, sondern die Kleidung hebt im Gegenteil die Stellung erst recht heraus und ist in dieser Rücksicht sogar als ein Vorteil zu empfehlen, indem sie uns den unmittelbaren Anblick dessen entzieht, was als bloß sinnlich bedeutungslos ist und nur das zeigt, was in Bezug auf die durch Stellung und Bewegung ausgedrückte Situation steht.“

Vernehmen wir hierüber den hochgeschätzten schweizerischen Kunstkritiker Jakob Burckhardt. In seinem bekannten „Cicerone“ tadelt er nicht ein einziges Mal den Gebrauch der Kleider für künstlerische Gebilde, wohl aber hebt er des öfteren ihre Schönheit hervor. Wir erinnern an seine Kritik über die Gewandstatuen: „Wenn aus dem ganzen Altertum keine andern Kunstwerke erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-großartige und keine einfach liebliche Stellung des beseelten Weibes, welche hier nicht in und mit einer teils prächtigen, teils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung waren beide für sich schön, aber es ist der hohe Vorzug der antiken Kunst, daß sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur miteinander existieren.“³ Von Giottos Gemälden schreibt er⁴: „Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, konzentriert sich hauptsächlich in der Gewandung, welche bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, sowie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und notwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertroffene Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht.“ Masaccio rühmt er nach⁵: „Mit wie wenigem hat er

¹ Ästhetik III 1, 421.

² Ästhetik X 410.

³ I 110.

⁴ Ebd. II 533.

⁵ Ebd. II 564.

z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Stil und der lebendigste Wurf verbinden“. Broder Christiansen¹ muß gestehen: „Die griechische Plastik hat zwar ihren Höhepunkt in der Darstellung der bekleideten Gestalt, das aber dankt sie nur der ausdrücklichen Haltung der Formen, die wie Musik unmittelbar zu uns reden: Das Gewand gibt der Form reichere Möglichkeiten als der nackte Körper.“

Von den schon erwähnten Koloristen der klassischen Epoche konnte Teichlin sagen, insofern sie den Stil des vollendeten Koloristen auf die malerische, das heißt „die charakteristische und individuelle Form, die bekleidete menschliche Gestalt anwandten, gelang es ihnen auch vollkommen, dieselbe auf den Gipfel der Kunst zu erheben“². Originell bemerkt auch Kralik³: „Die Kleidung, das Kostüm ist nichts Zufälliges für den menschlichen Geist, sie ist ebenso bedeutsam wie der Leib selber, der nur sein engeres Futteral ist. Der menschliche Leib ist zum Unterschiede vom tierischen nicht der vollkommene sinnliche Ausdruck der Seele ohne die Kleidung. Im Gegenteil, je geistiger die Seele ist, um so mehr fordert sie die Kleidung. . . . Der Künstler, der auf das Gewand verzichtet, läßt ein wichtiges Ausdrucksmittel unbenutzt.“

Wie sehr auch bei völliger Bekleidung innerer Charakter, Energie, Gewandtheit und Leben zum Ausdruck gelangen können, zeigt uns Marées Selbstbildnis. Jos. Popp kann von ihm sagen: „Wie prägt sich die konzentrierte Willenskraft in der ruhig energischen Weise des Sitzens aus, wie spricht aus dem aufgerichteten Oberkörper die zielbewußte, unbeirrbar Klarheit und Festigkeit des Charakters, wie erleben wir aus den elastischen Hüften und der Vertiefung des Schoßes das Gefühl einer sich mächtig entfaltenden, sich Raum schaffenden Persönlichkeit — und das alles, ohne einen Blick auf den wohldisponierten Kopf und seine Gesichtszüge werfen zu müssen!“⁴ Th. Lessing⁵ erklärt an der Hand von der Bekleidung der Sixtina das Gesetz des „Pars pro toto“, der Hinordnung der Teile zum Ganzen: „Wir können uns dies an der Sixtina sogar an Wahl und Ordnung der Bekleidungsstücke klarmachen. Das Gewand des Sixtus ist nicht schlechthin Priesterkleid; das Gewand der Barbara nicht ‚ein Frauengewand von zarter, lieblicher Farbe‘. Sondern alle Schiebungen und Überschneidungen, Verdeckungen oder

¹ S. 145.² Lotze, Geschichte der Ästhetik 588.³ S. 200.⁴ „Hochland“ VI 732.⁵ S. 71.

Wendungskontraste, alle Rhythmik der Linie und der Kontur nehmen am seelischen ‚Erlebnis‘ des Bildes teil. Weder Gewand noch Haltung, weder Hand noch Lippe, ja nicht einmal die gelockten oder gesträubten Büschel des Haares oder der feine Bogen der Augenbrauen ist im Bilde ‚chose séparée‘. Das alles sind seelische Erlebnisse, in denen nach Maßgabe der stofflichen Ausdrucksfähigkeit das Gesamterlebnis des Bildvorganges wiederkehrt.“

Wir haben hier auch einem Gedanken Lessings zu begegnen, den er in seiner Beleuchtung von de Piles' einschlägiger Theorie ausspricht. De Piles macht sich den Einwand, es sei ungereimt, daß ein Königssohn, ein Priester bei einem Opfer nackt dargestellt werde. Er antwortet hierauf, die Künstler seien hierzu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. „Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste zu wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.“

Lessing¹ gibt auf diese Lösung de Piles' folgende Antwort: „Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe ebensogut nachahmen als die Malerei: würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Kleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebensoviel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?“ Lessing führt für seine Nuditätentheorie zwei Gründe ins Feld: erstens sei der nackte Leib als Gotteswerk schöner als das Kleid, von Menschenhand gewirkt, und zweitens sei die Darstellung der Nuditäten schwerer als die der Kleider.

Was den ersten Gedanken Lessings betrifft, so anerkennen wir, wie bereits geschehen, die Herrlichkeit des menschlichen Leibes. Es ist auch, wie bereits gesehen², dem Künstler nicht benommen, den Körper gerade unter dem Gesichtspunkt seiner Schönheit dar-

¹ Laokoon 88. ² Vgl. oben S. 292.

zustellen, es mag deshalb berechnete Darstellungen des völlig entblößten Körpers geben¹. Aber damit ist mit nichten gesagt, daß der Künstler den menschlichen Körper nur unter diesem Gesichtspunkt wiedergeben dürfe. Fürs erste ist es ja, wie gesehen, gar nicht erste und eigentliche Aufgabe der Kunst, die Schönheit als solche darzustellen. Zweitens ist es sehr fraglich, ob alle Gotteswerke schöner als Menschenwerke sind. Wenn es auch nicht in der Hand des Menschen liegt, den Urstoff zu schaffen, so vermag er doch in den Stoff Formen einzuführen, die unter Umständen die niedrigsten Gebilde, wie sie aus Gottes Schöpferhand hervorgegangen sind, an Licht und Schönheit überstrahlen. Drittens will Gott auch die menschliche Kultur. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Kleidung nach dem Fall im Paradies oder dem gegenwärtigen Zustand der Begierlichkeit eine unerläßliche Forderung wahrer Bildung und Sitte ist. Viertens verlangt der subjektive Standpunkt des Beschauers eine Bekleidung wenigstens der sexuell hervortretendsten Stellen. Denn, wie schon bemerkt, das entblößte Sexuelle bildet für die ästhetische Betrachtung mehr oder weniger immer einen unangenehmen Punkt, bringt sehr gerne die ästhetische Beschauung aus Ruhe und Gleichgewicht. Von diesem subjektiven Standpunkte aus vor allem hat Mengs recht, wenn er meint, eine ganz unbedeckte Statue sei immer weniger schön².

Bezüglich des zweiten Gedankens kommt Lessing vorab mit sich selbst in Widerspruch. Er verlacht de Piles, weil dieser aus dem Grunde die Kleidung verwirft, da es sehr schwer sei, die Kleider in der Plastik darzustellen, also den Grund aus der mehr oder weniger großen Unmöglichkeit der schaffenden Kunst dem Motiv gegenüber hernimmt. Aber, möchten wir fragen, tut Lessing nicht ein gleiches auf entgegengesetzter Seite? Deshalb sollen nach ihm die Körper nackt dargestellt werden, weil ihre Darstellung, subjektiv betrachtet, ein größeres Können erfordere, was ist das anders als das Vorgehen de Piles', die Zulässigkeit eines Motivs aus der relativen Kraft statt aus dem Wesen der Kunst absolut zu bestimmen? Zweitens ist der angeführte Grund Lessings an und für sich nicht stichhaltig, wie er es gegenüber de Piles generell richtig herausgeföhlt. Die Schwierigkeit der Ausführung ist an und für sich nie ein direkt und formal ausschlaggebendes Kriterium von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit eines Kunstwerkes. Sie läßt uns wohl den Künstler entschuldigen.

¹ Vgl. oben S. 295 f.

² Jungmann, Ästhetik II 375 A. 1.

wenn das Werk nicht gelungen, aber sie darf uns nicht dazu verleiten, das Werk selbst als absolut, den inneren Regeln der Kunst entsprechend, vollkommen zu bezeichnen.

Es ist des ferneren noch sehr fraglich, um nicht zu sagen unrichtig, daß die Darstellung einer ganz entblößten Gestalt immer ein größeres Maß künstlerischer Kraft verlange als eine wenigstens in den sexuellen Partien bekleidete. Erstere erfordert nur das Darstellungsvermögen der Nuditäten, letztere noch die oft nicht leichte Arbeit einer richtigen Gewandung. Aus all dem ergibt sich, daß die Plastik und Malerei nicht absolut die volle Entblößung der sexuellen Nuditäten erfordern, sondern daß vielmehr eine anständige Gewandung vielfach auch in ihrem Interesse ist.

Wir haben hier wieder die volle Harmonie zwischen den Forderungen der Ethik und Ästhetik. Es freut uns in hohem Maße, im Grunde all diesen Ideen auch bei Dessoir¹ zu begegnen. Er spricht erst den Gedanken aus, daß die Kleider der Gegenwart für künstlerische Darstellungen ungenügend seien. Dennoch meint er, wäre es eine sehr kümmerliche Hilfe, wenn Bildhauer des 19. und 20. Jahrhunderts ihre Zeitgenossen nackt darstellen würden. Die Widersinnigkeit des Verfahrens werde dadurch nicht gemildert, daß die in Steinmassen eingebetteten Figuren manchmal mit menschlichen Körpern keine größere Ähnlichkeit haben als die launischen Felsbildungen, die aus solcher Ähnlichkeit Namen und Ruhm erhalten. „Sentimentale Verkünder einer Rückkehr zur Natur tadeln unsere Zeit, weil sie die Schönheit des nackten Körpers nicht zu würdigen wisse. Sie übersehen, daß in der Bekleidung der Mensch etwas geschaffen hat, was ihn vom Tier unterscheidet und was schon aus diesem Grund in der Kunst eine Stätte finden muß. Ferner vermag die Tracht, die sich dem Körper anschmiegt, die Formen des Leibes, und jene andere Tracht, die in großen Falten herabsinkt oder im Winde flattert, die Bewegung des Leibes sichtbar zu machen. Es kommt nur darauf an, daß unsere Künstler diejenige Stilisierung des modernen Gewandes entdecken, welche körperliche Form und Bewegung einerseits, seelische Verfassung andererseits zum Ausdruck bringt, ohne das Auge zu stören oder zu verwirren.“

Zum selben Resultat gelangen wir vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus. Von den alten Ägyptern berichtet Winkelmann²: „Einige männliche Figuren sind wie die wahren ägyptischen

¹ S. 404.

² I 95 126.

nur mit einem Schurze angetan. Die weiblichen Figuren sind ganz bekleidet.“ Über die Perser und Araber bemerkt er: „Da aber unbekleidete Figuren zu bilden, wie es scheint, wider die Begriffe des Wohlanstandes der Perser waren und die Entblößung bei ihnen eine üble Bedeutung hatte, wie denn überhaupt kein Perser ohne Bekleidung gesehen wurde, welches auch von den Arabern gesagt werden kann, so war es genug, eine bekleidete Figur darzustellen.“

Vor allem berufen sich die Freunde des Nackten in der Kunst nach dem Vorgange Lessings auf das Beispiel der Griechen. Doch mit Unrecht. Der geschätzte Kunsthistoriker A. Kuhn¹ kann den Satz aufstellen: „Eine eingehende Musterung der Überreste der griechischen Plastik würde durch zahllose Einzelheiten den Beweis verstärken, daß es unmöglich ist, mit dem Beispiele der Griechen die Forderung zu stützen, daß der Bildnerei höchster Zweck die Darstellung körperlicher Schönheit und infolgedessen auch die Ausgestaltung des Nackten sei.“

Ebenso sicher schreibt Jungmann²: „Es ist aber feststehende, allgemein anerkannte Tatsache, daß die griechische Plastik während der Perioden ihrer Entwicklung und ihrer höchsten Blüte nur in Reliefbildern, welche eine Menge für sich unbedeutender Figuren zu einer Handlung verbanden, einen Teil der letzteren ganz unbekleidet erscheinen ließ, dagegen alle bedeutenderen Charaktere, Götter, Heroen, Philosophen und Redner, immer bekleidet darstellte. Erst mehr als ein halbes Jahrhundert nach Phidias, welcher im Jahre 432 v. Chr. starb, also erst in jener Zeit, wo das griechische Leben, und mit ihm notwendig auch die griechische Kunst, zu sinken begann, erlaubte man sich, gewisse Gestalten unbekleidet zu bilden. Was für Gestalten waren das? Vorzugsweise diejenigen, welche der dunkelsten Schattenseite des griechischen Mythos angehörten: Darstellungen der Venus, nicht der Venus Urania, der ‚himmlischen‘, sondern der ‚gemeinen‘ Venus, und der zu dieser gehörenden und mit ihrem schändlichen Kult in Verbindung stehenden Personifikation. Dagegen wurden Jupiter, Neptun, Äskulap, der bärtige Dionysios, Juno und Pallas Athene, Ceres, Proserpina, Diana, die Musen zu allen Zeiten bekleidet. Und das nämliche gilt, wie bereits angedeutet wurde, bis auf die Zeit nach Phidias auch selbst in Rücksicht auf Venus und die Grazien.“

¹ Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Plastik I 8.

² Ästhetik II 299.

Auch Hegel¹ bezeugt von den Griechen: „Wo eine sinnende, höhere Bedeutsamkeit, ein innerer Ernst des Geistigen hervorstechen, überhaupt das Natürliche nicht das Vorwaltende sein soll, tritt Bekleidung ein.“ So bemerkt z. B. schon Winkelmann, daß unter zehn Frauenstatuen nur etwa eine unbekleidet war. „So wirft der Hellene“, muß auch Lemcke² gestehen, „auch um seinen Zeus ein Gewand, das den Unterkörper verbirgt; so bekleidet er seine Pallas, so hat er im Anfang überhaupt die Göttergestalten bekleidet dargestellt, bis er dann mit der Zeit immer mehr und mehr darin das Menschliche vortreten läßt und zuerst bei denjenigen männlichen Göttern, die er am menschlichsten durch seine Dichter aufzufassen gelernt hat, dann auch bei weiblichen, wo dasselbe gilt, das Gewand mehr und mehr, schließlich ganz fallen läßt. So wagt er es, auch die Göttin der Liebe nackt zu bilden. Die so dargestellte Knidische Kypris wird noch von der Zeit, die sie entstehen sah, mit kalter Scheu betrachtet; dann aber erscheint die Venus immer mehr nur als das holdselige Weib und als solches ohne Bekleidung.“ Stöckl³ macht zu dieser Darstellung des Tatbestandes mit Recht die Bemerkung: „Das heißt denn doch das Zugeständnis, daß die griechische Plastik in späterer Zeit unkeusch geworden und damit von ihrer früheren Höhe herabgesunken sei, in eigentümlicher Weise verschleiern.“

Dasselbe Zeugnis gibt auch Lasaulx⁴ den Griechen: „Zeus und Hera sind in der Regel bekleidet dargestellt, auch Poseidon und Dionysios in der älteren Zeit, Apollon als pythischer Kitharödos und die Musen vollständig, Artemis meist lange und zierlich, oder hochgeschürzt im dorischen Chiton, Ares und Hermes in leichter Chlamys, Demeter, Athene, Hestia immer in vollständiger Gewandung, selbst die Göttin der Liebe, Aphrodite, erscheint in der älteren Zeit stets bekleidet.“ Es kann deshalb keinem Zweifel unterliegen, daß nach griechischer Auffassung der Kunst, wenigstens in ihrer klassischen Periode, die Plastik nicht bloß nicht die volle Entblößung des menschlichen Körpers verlangt, sondern vielmehr dessen anständige Verhüllung.

Was sodann die christliche Kunst betrifft, so wird es allerdings seine Richtigkeit haben, wenn Pflieger⁵ schreibt: „Die Ergebnisse

¹ Ästhetik X 2, 409. ² S. 372.

³ Lehrbuch der Ästhetik 231. ⁴ Philosophie der schönen Künste 65.

⁵ „Hochland“, 1. Jahrg. II 265.

der archäologischen Forschung haben gezeigt, daß die Kunst der christlichen Frühzeit das Nackte nicht nur nicht verschmähte, sondern sogar einen ausgiebigen Gebrauch davon machte.“ Auch andere Kunsthistoriker wie Kuhn und Kaufmann betonen diese Tatsache. Aber wir möchten demgegenüber auf folgende Gedanken aufmerksam machen.

Fürs erste wird niemand diese Darstellung auf Lüsternheit zurückführen. Die Zeit der Märtyrer war die eines starken christlichen Geschlechtes. Häufig fanden sich diese Darstellungen auch in den Katakomben, gewiß Orte, wo weltlicher oder sogar sündhafter Sinn zum Schweigen kam. Sodann wird die heidnische Gepflogenheit, in der die Christen aufwuchsen, viel dazu beigetragen haben. H. Kraus betont mit andern, daß man damals, wie heute noch der ganze Süden, weit entfernt war von der Prüderie späterer Zeiten und nordischer Anschauung. Kaufmann¹ schließt seine diesbezügliche Reflexion mit den Worten: „Das Nackte an sich mochte beim Südländer damals so wenig wie heute verletzend erscheinen. Sonst würde es die altchristliche Kunst gewiß nicht nur vermieden haben, profane und symbolische nackte Figuren, z. B. Schiffer, Genien, in ihren Cömeterien zu dulden, sondern auch gerade die beliebtesten biblischen Gestalten, Adam und Eva, Isaak, Jonas, Daniel usf., sowohl in der Malerei als auch in der Plastik nackt auftreten zu lassen. Verpönt war niemals das Nackte an sich, sobald ein historisches oder symbolisches Motiv in Frage kam, wohl aber die Nudität und vor allem direkt Mythologisches.“

Vor allem vergesse man nicht, daß diese Darstellungen, namentlich was sexuelle Partien betrifft, keine so eklatanten und hervorstechenden waren, wie sie z. B. die Renaissance auch der besten Meister bietet. Da die altchristliche Kunst eigentlich mehr die Tendenz einer liturgisch-didaktischen Aufklärung als einer eigentlich schönen Kunst hatte, so schenkte man namentlich der Darstellung sexueller Nacktheiten positiv fast keine Aufmerksamkeit. Allgemeine Andeutungen genügten. Auch Pflieger² muß gestehen: „Freilich fehlte das Feigenblatt nicht, und wo man, auch bei andern Bildern, es nicht gebrauchte, verzichtete ein begreifliches Schicklichkeitsgefühl in den meisten Fällen auf die genaue, anatomische Detailierung der heidnischen Kunst.“

¹ Handbuch der christlichen Archäologie 542.

² „Hochland“, 1. Jahrg. II 265.

Daraus geht hervor, daß man sich heute nur mit halbem Recht auf jene Zeiten beruft. Dieses verschwindet ganz, wenn man einerseits jene eigenartig gebildeten Zeitumstände ins Auge faßt, andererseits den Beruf der christlichen Kunst, sich immer mehr in Sinn und Geist des Christentums und wahrer Kultur hineinzuleben. Beide verlangen mit Verachtung aller Prüderie von jedem Vernünftigen, wessen Klimas und Volkes er sei, zum wenigsten Verhüllung der sexuellen Partien. Deshalb haben auch das Mittelalter, die Renaissance und die Moderne, soweit sich letztere beide von christlichem Sinne beeinflussen ließen, die Darstellung von sexuellen Nuditäten namentlich bei Erwachsenen möglichst gemieden.

Wir schließen diese Gedanken über einen Stoff, den wir lieber unbehandelt gelassen hätten, dessen Spezialbehandlung jedoch Thema und Gegenwart gleicherweise verlangten, mit einer jener reinen, paradiesisch schönen Poesien, wie sie alle in Goethes Macht gelegen, wie sie aber seine Stimmung nicht immer schaffen mochte. Goethe erzählt in Wilhelm Meisters Lehrjahren, wie bei einem Geburtstag von Zwillingschwestern ein anderes Mädchen, Mignon, in einen Engel verkleidet, die Kinder beschenken sollte. Nach erfüllter Aufgabe sollte Mignon das weiße Kleid wieder ablegen, doch sie verwehrte es, nahm ihre Zither und sang das Lied:

So laßt mich scheinen, bis ich werde;
Zieht mir das weiße Kleid nicht aus!
Ich eile von der schönen Erde
Hinab in jenes feste Haus.
Dort ruh' ich eine kleine Stille,
Dann öffnet sich der frische Blick;
Ich lasse dann die reine Hülle,
Den Gürtel und den Kranz zurück.
Und jene himmlischen Gestalten,
Sie fragen nicht nach Mann und Weib,
Und keine Kleider, keine Falten
Umgeben den verklärten Leib.

„Das Bedürfnis wird nämlich vorübergehen“, sagt Augustinus¹, „und die Zeit kommen, wo wir nur allein die gegenseitige Schönheit ohne Begierlichkeit genießen, ein Umstand, der gar sehr zum Lobpreise des Schöpfers auffordert, von welchem es im Psalme heißt: Herrlichkeit und Pracht hast du angezogen.“

¹ De civ. Dei c. 24, n. 4 (Migne, P. I. XLI 790 f).

„Denn gesät wird in Unehre, erstanden wird in Herrlichkeit; gesät wird in Schwäche, erstanden wird in Kraft. Gesät wird ein seelischer Leib, erstehen wird ein geistiger Leib.“ „Denn es muß dieses Verwesliche sich anziehen Unverweslichkeit, und dieses Sterbliche sich anziehen Unsterblichkeit.“¹

VIII. Staatliche Gesetzgebung und Kunstgenuß.

Nachdem wir die Gefährlichkeit verschiedener Kunstwerke im allgemeinen wahrgenommen, wirft sich die Frage auf, ob niemand die Pflicht habe, solche, welche das sittlich Verfängliche von Kunstwerken nicht kennen, auf die Gefährlichkeit derselben aufmerksam zu machen oder, falls sie sittlich zu schwach sind, dieselben ohne Schaden genießen zu können, sie von denselben abzuhalten. Kindern und Unerwachsenen gegenüber obliegt diese Pflicht offenbar in erster Linie den Eltern und Erziehern. Seien es aber Kinder oder Erwachsene, immer hat der Staat die Pflicht, solche Kunstobjekte, welche allgemein verderblich wirken, ihrem Auge zu entziehen und deren Beschauung und Studium nur solchen zugänglich zu machen, von denen man berechtigterweise annehmen kann, daß sie dazu die hinlängliche sittliche Reife mitbringen.

Wir suchen zuerst diese Staatspflicht gefährlichen Kunstobjekten gegenüber im allgemeinen darzutun, sodann besonders in Bezug auf Werke mit sexuellen Motiven oder solcher Behandlung. Daß der Staat die Pflicht hat, das betreffende Publikum von der Besichtigung sittlich gefährlicher Kunstwerke zurückzuhalten, geht aus seiner Verantwortlichkeit für die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung und Sittlichkeit hervor. Das Staatswohl ist absolut bedingt durch die allgemeine gute Sittlichkeit. Die Geschichte bestätigt auf all ihren Blättern das Wort der Schrift: „Gerechtigkeit erhöht ein Volk, die Sünde aber macht die Völker elend.“² Mit Recht sagt der berühmte Moralphilosoph Cathrein³: „Die Sittlichkeit ist ein wesentliches Erfordernis zur wahren, irdischen Wohlfahrt der Menschen: einmal weil ohne Treue, Gerechtigkeit, Wahrhaftigkeit, Liebe usw. ein geordnetes Zusammenleben undenkbar ist, sodann weil die Einhaltung der sittlichen Ordnung für den Menschen die notwendige Vorbedingung zur Erreichung seines ewigen Zieles ist.“ Infolgedessen hat der Staat auch die Pflicht, aus der Öffentlichkeit alles das wegzuweisen,

¹ 1 Kor 15, 43 f 53.

² Spr 14, 36.

³ II 546.

was allgemein verderblich wirken könnte. Derselbe ist um so mehr dazu verbunden, weil es für den Einzelnen ungeheuer schwer ist, sich in der allgemeinen Sittenverderbnis intakt zu erhalten.

Dieses allgemeine Gesetz bringt für den Staat konsequent die Pflicht mit sich, jene öffentlichen, allen ohne Unterschied zugänglichen Darbietungen von Kunstwerken zu unterdrücken, die, gewöhnliche Verhältnisse angenommen, sittlich in dieser oder jener Weise verderblich wirken. Auf allen Gebieten menschlichen Wandels, wo immer ein Volkswohl auf dem Spiele steht, stellt der moderne Staat Schutzmaßregeln auf; sollte ihm nicht vor allem an der Grundbedingung des öffentlichen Wohles gelegen sein, an der Erhaltung eines sittlich braven Volkes und an der Fernhaltung alles dessen, was an dem Lebensmark des Volkes nagt: jeglicher Art von Ungerechtigkeit und Sünde? Es ist deshalb die einfachste Pflicht der Selbsterhaltung, daß der Staat auch das Volk vor allen Ausstellungen und Kunstdarbietungen bewahre, welche ihm sittlich gefährlich werden könnten.

Diese Verpflichtung obliegt dem Staat vor allem rücksichtlich der Jugend. Denn einerseits ist diese unerfahren und leicht für alles Böse empfänglich, und andererseits liegt in der Jugend die Zukunft eines Volkes. Wir haben in den verschiedenen Museen, die wir besucht, nur mit Schmerz gesehen, wie man Knaben von beiläufig zehn bis dreizehn Jahren, für welche doch Bilder mit enthüllter Sexualität, namentlich des weiblichen Geschlechtes, so verderblich wirken, ganz allein herumziehen ließ, glaubten aber auch bemerken zu können, wie der Anblick solcher Gemälde und Statuen teilweise eigentlich störend und beunruhigend auf Seele und Auge wirkte, teilweise aber auch mit sichtlich ungeordneter Lust gekostet wurde. Da gibt es nur ein Mittel, die Jugend vor Verderbnis zu wahren: Sperre gewisser Säle und Kabinette.

Auch diese Erkenntnis von der Pflicht des Staates, dem Volke sittlich übel wirkende Kunstwerke dieser oder jener Art vorzuenthalten, ist ein Stück der philosophia perennis als Staatslehre. Bekannt ist hierin die energische Sprache Platos¹. In seinem Werke über die Gesetze läßt er den Athener entrüstet die Frage stellen: „Wo denn also eine gute Gesetzgebung besteht oder irgend einmal in Zukunft bestehen wird — können wir glauben, daß da hinsichtlich der Erziehung für die Musenkunst und ihre Freuden nur den

¹ De leg. 2, c. 2, 656 C—D.

Poesiemenschen freigestellt sein werde, alles, was dem Poeten selbst bei seinem poetischen Treiben gefällt, wenn er sich mit Rhythmus, Melodie oder Text abgibt — das alles, sage ich, dann auch weiter zu lehren und so die Kinder loyaler Bürger und die jungen Leute bei den Chören, wie es gerade kommt, zur Sittlichkeit oder zur Unsittlichkeit tatsächlich anzuhalten?“ Und die Antwort des Kritikers lautet entschieden: „Das wäre höchst unvernünftig — natürlich!“

Immer und immer wieder spricht Plato¹ sowohl in den „Gesetzen“ als im „Staat“ den Gedanken aus, daß der Staat die Pflicht habe, allen Bürgern, namentlich aber der Jugend, nur Gutes in den Kunstmotiven zu bieten: „Wäre ich ein Gesetzgeber, ich würde es probieren und alle Poeten zwingen, aus diesem Ton zu singen, und auch alle andern Leute in der Stadt. Ich würde eine Strafe, ja nahezu die größte Strafe darauf setzen, wenn jemand im Lande verlauten ließe, daß es irgend einmal Schurken geben könne, die dabei angenehm lebten, oder daß das Vorteilhafte, der wahre Gewinn, etwas anderes sei als das Recht. Und so würde ich meine Mitbürger veranlassen, sich noch über viele Dinge ganz anders auszusprechen, als dies jetzt in Kreta und Lakedämon, wie es scheint, und wohl auch in der übrigen Welt geschieht.“ Letztere Worte haben leider nicht bloß auf das damalige Kreta und Lakedämon Anwendung, sie sind heute von internationaler Bedeutung. Damit stimmen wir natürlich nicht in allweg den Kunstanschauungen Platos zu, aber wir anerkennen den hohen Ernst, mit dem Plato den Staat vor Sittenverderbnis zu bewahren strebte.

Nicht weniger entschieden als der edle Lehrer stellt sein geistesgroßer Schüler Aristoteles² die Forderung, daß namentlich der Jugend nur Kunstwerke mit ethisch gutem Inhalte geboten werden. Was speziell die Bewahrung der Jugend vor der Betrachtung von Werken der Kunst mit sexuellen Motiven betrifft, werden wir seine Anschauung noch später kennen lernen. Nach Kenntnissgabe seiner diesbezüglichen Ansicht fährt er weiter: „Ferner soll das Gesetz jüngere Leute weder bei Spottspielen noch bei Komödien als Zuschauer zulassen, bevor sie das Alter erreicht haben, in welchem ihnen gestattet ist, bei dem gemeinschaftlichen Mahl ihren ordentlichen Platz einzunehmen und ungemischten Wein mitzutrinken. Denn man kann annehmen, daß die inzwischen genossene Erziehung

¹ De leg. 2, c. 7, 662 B—C.

² Polit. 7, 17. 1336 b, 20.

sie vor den aus solchen Darstellungen entstehenden Nachteilen gesichert haben wird. Jetzt haben wir diesen Gegenstand nur im Vorbeigehen berührt, später werden wir länger bei ihm verweilen und in einer Untersuchung schärfer bestimmen, ob der Besuch des Theaters der Jugend überhaupt nicht gestattet sein soll, oder welche Einrichtungen zu treffen sind, wenn man ihr denselben gestattet.“

Begreiflicherweise huldigt auch das christliche Mittelalter diesen Ansichten von den Pflichten des Staates. Wir geben hier die viel besprochene Stelle aus Thomas wieder, auf die wir früher¹ schon wegen der ersten in ihr ausgesprochenen Gedanken hingewiesen. Thomas² sagt: „Wenn eine Kunst Werke herstellt, deren man sich nicht bedienen kann ohne Sünde, so würden die Künstler sündigen, indem sie eben dadurch andern direkt Veranlassung zur Sünde böten; es wäre das der Fall, wenn einer Götzenbilder oder Gegenstände zum Götzenkult verfertigen würde. Wenn aber eine Kunst Werke schafft, von denen man einen guten und schlechten Gebrauch machen kann, wie z. B. die Waffenkunst, so wäre der Gebrauch solcher Künste keine Sünde, und diese allein sind Künste im eigentlichen Sinne zu nennen. Wenn nun aber einige, wie es des öfteren geschieht, einen schlechten Gebrauch von den Werken einer Kunst machen, obwohl an und für sich die Künste nicht böse sind, so muß man solche Künste nach Plato mit Staatsgewalt aus dem Staate verbannen.“

Auch die Moderne gesunden Sinnes stimmt hierin den Alten bei. Bekannt ist Lessings³ Wort: „Der Endzweck der Künste ist das Vergnügen, und dieses ist unentbehrlich; also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art derselben verstehen will.“ E. v. Hartmann⁴ äußert sich gleicherweise: „Die Sittenpolizei hat die Aufgabe, das Kunstschöne und Naturschöne solcher Art nur an den Orten und zu den Zeiten zu dulden, wo es mit den nötigen Bürgschaften gegen Mißbrauch umgeben ist, dagegen seine unbeschränkte öffentliche Schaustellung und Verbreitung zu verhindern. Darin liegt aber keine Beschränkung der Kunst und ihrer Freiheit, sondern nur eine Beschränkung ihrer ungehörigen Prostitution und ihres Mißbrauches. . . . Diejenigen, denen es Ernst ist mit der Würde und Reinheit der Kunst, werden darin niemals eine Beschränkung

¹ Vgl. oben S. 151.

² S. theol. 2, 2, q. 169, a. 2 ad 4.

³ VI 16.

⁴ Philosophie des Schönen 453 f.

der Freiheit der Kunstübung zu sehen vermögen, sondern nur diejenigen, denen die unbedingte individualistische Freiheit einschließlich der Freiheit zur rücksichtslosen Ausbeutung der Roheit und Dummheit als höchster Grundsatz gilt.“

Dessoir¹ hat zwar schwere Klagen gegen die Grundsätze im Zensorentum. Die Behörde pflege Machwerke, die mit allem Sittlichen ein freches Spiel treiben, wohlwollend zu schonen und ihre Schärfe gegen wirkliche Kunstleistungen zu kehren; sie sei mißtrauischer gegen die Unerbittlichkeit eines ehrlichen Naturalismus als gegen die Gemeinheit der Geschäftsspekulanten. „Dennoch kann nicht bestritten werden, daß der Staat als im Dienste der sittlichen Idee befindlich eine Regelung aller in seiner Organisation vorhandenen Tätigkeiten bis zu einer gewissen Grenze beanspruchen darf. Ebenso hat der Erzieher, der Vater wie der Lehrer, ein Recht, innerhalb eines gewissen Umfanges das moralisch Zweifelhafte vom Kinde fernzuhalten.“

Die Pflicht, gewisse Werke den Augen des großen Publikums zu entziehen, wird dem Staat vor allem gegenüber Gebilden sexuellen Inhaltes oder solcher Behandlung obliegen. Üben doch einerseits solche Werke zumeist einen verführerischen Reiz auf ihre Beschauer aus und ist andererseits das Laster der Unkeuschheit von den eingreifendsten Folgen für das öffentliche Wohl.

Diese Erkenntnis von der Pflicht einer besondern Aufmerksamkeit des Staates gegenüber sexuell gestimmten Werken hatten schon die Alten. Von den anstößigen Reden sagt Aristoteles²: „Es ist daher vernunftgemäß, daß von dem Auge und dem Ohr der Jugend schon im zartesten Alter alles ferngehalten werde, was eines freien Menschen unwürdig ist; und wenn irgend etwas, so sollte der Gesetzgeber überhaupt alles schändliche Reden aus der Stadt verbannen; denn aus der Leichtfertigkeit der schändlichen Rede entspringt in nachbarlicher Nähe auch die unsittliche Tat, und besonders in dem Kreise der Jugend, die deshalb dergleichen weder sagen noch hören sollte. Wenn sich daher jemand eine Unsittlichkeit in Worten oder Taten erlaubt, und zwar einer, dem obschon er ein Freier, die Teilnahme an den gemeinsamen Mahlen noch nicht gestattet ist, so treffe ihn bürgerliche Ehrenstrafe und körperliche Züchtigung; ist er aber vorgerückteren Alters, so erleide er Ehrenstrafe wie ein Unfreier; denn er hat sich wie ein Sklave betragen.“

¹ S. 453.

² Polit. 7, 17, 1336 b, 2.

Oft gefährlicher als unanständige Reden und tiefer sich einprägend als das flüchtige Wort ist das Lesen und Schauen von Werken sexuellen Inhaltes: „Wenn wir das unzüchtige Reden verbannen, so muß dasselbe natürlich auch mit dem Anschauen der unanständigen Gemälde und Darstellungen der Fall sein. Es sehe daher die Obrigkeit darauf, daß dergleichen Handlungen in keinem Bildwerke oder Gemälde dargestellt.“¹

Heute gibt es wohl keinen Kulturstaat mehr, der nicht diese oder jene Verordnung über die Ausstellung von Werken sexuellen Inhaltes erlassen. Bezüglich Deutschlands kennt man die Bemühungen Edler um eine schärfere Gesetzgebung hierin. Der einschlägige Paragraph der geplanten Lex Heinze lautete: „Mit Gefängnis bis zu einem Jahre oder mit einer Geldstrafe bis zu 1000 Mark oder mit einer dieser Strafen wird bestraft, wer unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen feilhält, verkauft, verteilt an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlägt oder sonst verbreitet, sie zum Zwecke der Verbreitung herstellt oder zu demselben Zwecke vorrätig hält, ankündigt oder anpreist; unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen einer Person unter sechzehn Jahren gegen Entgelt überläßt oder anbietet; Gegenstände, die zu unzüchtigem Gebrauche bestimmt sind, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder solche Gegenstände dem Publikum ankündigt oder anpreist; öffentliche Ankündigungen erläßt, welche dazu bestimmt sind, unzüchtigen Verkehr herbeizuführen. Neben der Gefängnisstrafe kann auf Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte, sowie auf Zulässigkeit von Polizeiaufsicht erkannt werden. Wer Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, welche, ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen, einer Person unter sechzehn Jahren gegen Entgelt überläßt oder anbietet, wird mit Gefängnis bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu 600 Mark bestraft.“

Im Hinblick auf die zunehmende Massenvergiftung durch schlechte Lektüre und Bilder sagt Richard Nordhausen, dem sicher niemand den Vorwurf der Prüderie machen wird: „Man erzwingt geradezu eine neue Lex Heinze, wenn die Regierung sie nur ein wenig geschickter formuliert, als es vor Jahren der Fall war, dann werden viele von denen, die damals schwer gerüstet gegen sie daharzogen, schweigend beiseite stehen. Selbst der Ruf, daß die Kunst in

¹ Ebd. 1336 b, 12.

Gefahr sei, wird niemand mehr auf die Schanze locken. Alle die Volksverderber, die aus der geschriebenen und gezeichneten Unzucht ein rentables Geschäft machen, verstecken sich hinter der Kunst, Auguren, die vor Lachen losplatzen würden, wenn man sie ernst nähme. Und am Ende — was ist wichtiger für die Erhaltung Deutschlands: die Kunst oder die nationale Sittlichkeit? Unsere Maßgebenden werden ohne Zögern eine Antwort finden. . . .“¹

In der Schweiz wird hoffentlich das zu schaffende, einheitliche neue Strafgesetzbuch auch fruchtbare Gesetze gegen ein unzüchtiges Literaten- und Künstlertum oder gegen unzeitige Verbreitung von Werken bringen, die für die Öffentlichkeit schädlich sind. Prof. Stoos, Verfasser des Entwurfs zum schweizerischen Strafgesetzbuch, sagt beim Kapitel der unzüchtigen Schriften und Darstellungen: „Wenn auch die wichtigste Aufgabe im Kampfe gegen die unsittliche Literatur der Kirche und der Schule, sowie der fürsorglichen Tätigkeit des Staates zufällt, so hängt der Erfolg doch nicht zuletzt von der Strafgesetzgebung ab. Es genügt nicht, das Verbreiten und gar nur das öffentliche Verbreiten der Schundliteratur mit geringen Bußen und Freiheitsstrafen zu bedrohen; Strafe verdient vor allem, wer obszöne Schriften, Gegenstände zur Verbreitung anfertigt und herstellt, also der Verfasser, der Zeichner, der Maler, der Drucker, der Lithograph, ferner wer unsittliche Schriften einführt und in den Handel bringt, der Verleger, der Großhändler, dann endlich der Verleger und Kolporteur. Hier wie überall ist die Quelle des Verbrechens aufzusuchen. Der Kampf gegen die Fälschung der Lebensmittel ist auf die Fälschung der geistigen Nahrung auszudehnen. Man fordert mit Recht Schutz für die Jugend vor seelischer Vergiftung durch unsittliche Werke.“

Ed. Hartmann², der sonst für die Kunst, namentlich vom moralischen Standpunkte aus, volle Freiheit verlangt, macht doch eine Einschränkung zu Gunsten der Jugend: „Der unreifen Jugend sind Kunstwerke fernzuhalten, welche die Gefahr einer Verwirrung des sittlichen Urteils mit sich führen, sei es, daß sie ästhetisch gerechtfertigt sind, aber so beschaffen, daß sie in einem unreifen Publikum reale, außerästhetische Gefühle unsittlicher Art erregen können. Die Sittenpolizei hat die Aufgabe, das Kunstschöne und Naturschöne solcher Art nur an den Orten und zu den Zeiten zu dulden, wo es mit den nötigen Bürgschaften gegen Mißbrauch umgeben ist,

¹ Marx 28.

² Vgl. oben S. 315 A. 4.

dagegen seine unbeschränkte öffentliche Schaustellung und Verbreitung zu verhindern. Darin liegt aber keine Beschränkung der Kunst und ihrer Freiheit, sondern nur eine Beschränkung ihrer ungehörigen Prostitution und ihres Mißbrauches.“

Selbst die Künstler rufen im Interesse der Kunst nach einem energischen Eingreifen des Staates. So sagt Hans Thoma¹: „Wir Künstler wollen es der Staatsbehörde, der Polizei, nicht erschweren, wenn sie sich gezwungen sieht, die Verbreitung unzüchtiger Schriften und Photographien und deren Herstellung als gewerbsmäßige Unzucht zu erklären. . . . Die Verfertiger obszöner Photographien sind nun einmal Jugend- und Volksverderber, sie haben mit der Kunst nichts zu tun, und die Künstler dürfen sie von ihren Rockschößen abschütteln — ebensowenig haben die Verfertiger von sog. Künstleraktphotographien für die Kunst zu sorgen. Kein Künstler, der sich ernsthaft mit der Darstellung des Menschenkörpers beschäftigt, kann diese Akte brauchen, so daß das Scherzwort entstanden ist, dergleichen Akte seien nur für die Landschaftsmaler gemacht. Man kann nicht sagen, daß die Polizei den Ausstellungen gegenüber zu rigoros ist — ich habe schon vielmehr ihre Milde nicht begriffen und ich wäre in Vertretung der Würde der Kunst ganz anders eingeschritten — ich könnte hier rechte krasse Beispiele nennen.“

Auch Paulsen fühlt sich zur Bemerkung veranlaßt: „Mir will vorkommen, daß die Reinlichkeitspartei ein wenig zu ängstlich ist, von ihrem Hausrecht Gebrauch zu machen. Wir haben uns wirklich durch die liberalistische Angst vor Mißgriffen der Polizei auf diesem Gebiet zu einer Politik des Gehenlassens verführen lassen, die unsere Zukunft mit ernststen Gefahren bedroht. Vor allem ist der Schutz der Unmündigen gegen die Infektion mit moralischen Giften eine Pflicht, mit der wir es allzu leicht nehmen. Sind es nicht auch Attentate auf unsere Freiheit, die von den Schmutzgewerben und den ihnen dienenden Veröffentlichungen begangen werden? Sind es nicht vor allem Attentate auf die innere Freiheit der heranwachsenden Jugend, die zu Knechten der niedern Instinkte zu machen das Geschäft jener Industriellen (genannt Kunstanstalten) ist?“

Wir wiederholen: es ist Verkenntnis des Staatszweckes, seiner Pflichten und Interessen, wenn der Staat nicht auch bezüglich der Darbietung von Kunstwerken Schutzgesetze aufstellt. Daß dieselben so gestaltet sein müssen, daß darunter die wahre Kunst

¹ Marx 56.

nicht leidet, versteht sich von selbst; wenn übrigens etwas leiden müßte, so wäre es besser, die Kunst litte darunter als die Sitte. Denn jene ist nur ein Partikulargut eines sekundären Vermögens des Menschen, die gute Sitte aber ein Gut des Menschen als solchen. Und wohl könnte am Ende ein Volk ohne besonders entwickelte Kunst glücklich sein, nie aber ohne gute Sitte. Übrigens ist gerade, wie wir gesehen, die Tugend der beste Boden für eine gesunde Kunst. „Es ist also unrecht“, können wir mit Cathrein¹ unsere Aufstellungen schließen, „wenn die Staatsgewalt öffentliche Schandhäuser ungestört überhandnehmen läßt, oder Kuppelerei, Ausstellung schamloser Bilder, Aufführung unzüchtiger Theaterstücke, Verbreitung unsittlicher Schriften (Romane) nicht nach Möglichkeit verhindert und bestraft. Auch die ‚Kunst‘ hat hierin keine Vorrechte. Die wahre Kunst soll dem Edeln und Guten, aber nicht dem Laster dienen. Eine Kunst, die sich zur feilen Dirne herabwürdigt, hat keine Daseinsberechtigung.“

Auch die Kirche hat über das Lesen obszöner Schriften ein Gesetz erlassen. In der Konstitution Leos XIII. vom 25. Januar 1897 heißt es: „Bücher, welche unzüchtige oder obszöne Dinge ihrer ganzen Anlage nach behandeln, werden absolut verboten. Die Lektüre von sog. klassischen Schriften, seien es alte oder neue, werden wegen der Eleganz und Eigentümlichkeit ihrer Sprache nur denen gestattet, deren Stellung das Studium derselben verlangt, aber niemals den jungen Leuten, außer in geläuterter Ausgabe.“² Bei der Stärke des geschlechtlichen Triebes und den verderblichen Folgen eines perversen Gebrauches desselben für das leibliche und seelische Wohl eines Volkes ist es ein unumgängliches Erfordernis jeder vernünftigen Gesetzgebung, daß sie alles ahnde, was, öffentlich ausgestellt, die Seelen verletzen könnte. Hier handelt es sich in nicht allzu fernen Konsequenzen, wie auch die Geschichte der Gegenwart zeigt, um Sein und Nichtsein eines Volkes.

IX. Aufgabe des Schönen.

Ehe wir in die Beleuchtung der Schönheitsziele eintreten können, haben wir uns Begriff und Arten des Zweckes an und für sich zu vergegenwärtigen. Aristoteles³ nennt den Zweck einfach dasjenige, um dessentwillen etwas geschieht und auf das alle

¹ II 546 f.

² Göpfert II 371.

³ Met. 1, 3, 983 a. 31.

Bewegungen und Handlungen hingerichtet sind. Er ist nach ihm eine der Hauptursachen alles Werdens, eben weil er die schaffende Kraft zum Wirken veranlaßt¹. Daraus geht auch hervor, daß der Zweck bei den mit Vernunft handelnden Wesen in der Vorstellung — in ordine intentionis — das erste ist, aber ebenso, daß er in der Linie seiner Verwirklichung — in ordine executionis — die letzte Stelle einnimmt². Der vernünftig Handelnde stellt sich erst den Zweck vor, und ergreift zu dessen Realisierung die nötigen Mittel. Das reale Sein des Zweckes geht aus seinem ideellen hervor.

Vor allem sind zwei Arten von Zwecken klar voneinander abzuheben: der objektive, finis operis oder Sachzweck, und der subjektive, finis operantis oder persönliche Zweck; also der Zweck des Werkes und jener des Werkmeisters. Der erstere ist derjenige, den das Werk, die Handlung aus sich, gemäß ihrer natürlichen Einrichtung und Gestaltung verwirklichen kann. Der subjektive ist nichts anderes als die Idee, deren Realisierung der mit Vernunft Handelnde mit seiner Tätigkeit beabsichtigt.

Der Sachzweck kann wieder ein zweifacher sein: ein innerer, immanenter, der in der eigenen Vervollkommnung des betreffenden Wesens besteht; in aristotelischer Auffassung liegt er in der Wesensform des fraglichen Dinges selbst; denn aus der allseitig vollendeten Realisierung derselben ergibt sich die Vollkommenheit des betreffenden Seins. Dieser immanente Zweck läßt sich wieder in einen solchen im weiteren und engeren Sinne des Wortes ausscheiden; im weiteren Sinne, wenn er im Bereiche des inneren Seins- und Schaffenskreises vom betreffenden Subjekte sich bewegt; im engeren, wenn er in der tätigen Kraft selber bleibt, wie z. B. bezüglich der erkennenden Kraft das Ideenbild.

Diesem immanenten Ziel gegenüber als Unterart des objektiven Zweckes ist als eben solche zu unterscheiden der äußere, relative Zweck. Wir können hier der Klarheit halber wieder einen doppelten Fall unterscheiden. Entweder liegt die Wirkung wohl außerhalb der fraglichen Kraft, aber immer noch im Subjekt, dem diese Kraft zukommt, oder sie liegt gänzlich außerhalb des Subjektes. Ein Beispiel des ersten Falles hätten wir im ästhetischen Genuß. Derselbe liegt außerhalb der beschauenden Kraft, aber doch noch im handelnden Subjekt. Ein Beispiel der zweiten Art wäre eine Statue; obwohl ein

¹ Ebd. 11, 7, 1072 b, 2.

² Aristoteles, De part. an. 1, 1, 639 b, 10—30.

Werk der dem Künstler immanenten Kraft, liegt sie doch außerhalb des sie herstellenden Subjektes. Im ersten Fall haben wir es mit einem äußeren Sachzweck im weiteren Sinne zu tun; im zweiten mit einem solchen im engeren Sinne des Wortes. Der äußere Zweck im weiteren Sinne des Wortes ist nun immer auch ein immanenter in derselben Supposition.

Beide Zielarten, die objektive und subjektive, lassen wieder in Bezug auf ihre Verwirklichung eine ganze Reihe von Mittelzwecken zu. Von diesem Standpunkt aus unterscheidet man wieder einen nächsten, mittleren oder entfernteren und einen letzten Zweck. Es ist auch klar, daß der Werkmeister, mag er im letzten Grunde noch andere als bloß die objektiv aus seiner Handlung sich mit Notwendigkeit ergebenden Zwecke verfolgen, doch vernünftigerweise eben die objektiven als seine nächsten Zwecke beabsichtigen muß; ohne diese lassen sich seine subjektiven nicht erreichen.

1. Aufgabe des Schönen im Weltganzen.

Um die teleologische Stellung des Schönen im Weltganzen bestimmen zu können, müssen wir zuerst die Frage nach den Weltzielen überhaupt einer genaueren Prüfung unterziehen. Unsere erste Untersuchung gilt deshalb der Frage nach der Existenz von letzten Weltzielen. Wir müssen dieselben schon aus einer aprioristischen Erwägung bejahen, die allerdings im letzten Grunde auch empirischen Charakter hat, nämlich aus dem Bewußtsein von der Existenz Gottes und der Erkenntnis seines Wesens als der unendlichen Vernunft. Es liegt im Wesen der Vernunft zu ordnen, eines auf das andere hinzulenken, es in seinen Dienst zu stellen. Vor allem wird es deshalb im Wesen der unendlichen Intelligenz gelegen sein, in ihren Werken durchgreifende Ordnung zu schaffen, eines zum Mittel des andern und somit letzteres dem ersteren gegenüber als Zweck festzustellen.

Aristoteles führt den Nachweis für die teleologische Anordnung der Welt Dinge aposterioristisch aus den tatsächlichen Verhältnissen in der Natur. Die Elemente, sagt der tiefe Forscher, haben ihren Zweck in den aus ihnen zusammengesetzten, anorganischen Körpern, diese wieder in den organischen, zunächst den Pflanzen; letztere sind der Tiere wegen da, und diese haben ihren Zweck im Menschen. Daß es in dieser Reihenfolge von Zwecken einen absolut letzten geben muß, ist bei einem vernünftigen Wesen als Ursache

der Welt klar. Nur so ist durchgreifende Ordnung möglich. Gibt es keinen absolut letzten Zweck, sagt Aristoteles¹ mit Recht, so auch keinen Mittelzweck. Denn es ist der letzte Zweck, der alle andern bestimmt. Ohne ihn fallen sie in sich zusammen wie eine Kette auf den Boden, die nicht in einem Ringe festen Halt besitzt. So gut sich deshalb in der Welt Zwecke finden, so gut existiert für sie auch ein letzter Zweck.

Die Frage, um die es sich hier deshalb nurmehr handeln kann, ist die: Worin besteht denn der absolut letzte Zweck der Welt? Die Welt hat theozentrale Stellung, und zwar primär; mit andern Worten, der absolut letzte Zweck der Welt ist Gott. Die Tatsache dieses Verhältnisses läßt sich auf verschiedene Weise erhärten. Aristoteles z. B. erschließt sie folgendermaßen. Nach ihm ist, wie bereits gehört, der objektive, innere Zweck jeglichen Dinges seine eigene innere Vervollkommnung, die Vollendung seiner Wesensform, oder wie er letztere nennt, seiner Entelechie. Aktualität und Zweck sind nach ihm materiell identisch, also zwar nicht begrifflich, aber doch sachlich ein und dasselbe. Der innere Zweck aller Dinge ist ihr vollendetes Sein. Infolgedessen muß die erste und reinste Entelechie, der alle andern Sein und Bewegung verdanken, notwendig auch der höchste und letzte Zweck aller Dinge sein; also Gott ist beides: erster Akt und letztes Ziel².

Der hl. Thomas bietet u. a. folgende Beweise für dieselbe Idee. Bei einer geordneten Reihe von Zweckursachen ist der letzte Zweck der Zweck aller vorhergehenden; so ist z. B. die Gesundheit des Kranken das Ziel aller Vorschriften des Arztes. Ferner sind Zweck und Gut identisch, und je höher ein Gut, um so mehr Ziele sind ihm in besagter Zwecklinie untergeordnet. Gott ist aber das absolute Gut, von dem alle die verschiedenen Ordnungen der Güte den bestimmten Grad der ihrigen erhalten, also ist er, wie das höchste Gut, so auch der absolut letzte Zweck in allen Zweckreihen³. Ein anderer thomistischer Beweis ist folgender. Das partikuläre Gut wird notwendig auf das allgemeine Gut als seinen Zweck bezogen. Der Teil ist eben des Ganzen wegen da. So ist auch Gut und Glück des Volkes etwas Höheres als das Privatwohl. Das höchste Gut aber, Gott, ist das allgemeine Gut, weil von ihm jegliches Gute seine Güte hat. Die Güte eines jeden einzelnen Dinges

¹ Ethic. Nik. 1, 1.

² Vgl. eine weitere Ausführung dieses Gedankens: Nik. Kaufmann 93; S. Thom., S. c. Gent. 3, c. 16.

³ Ebd. 3, c. 17.

ist aber diesem allgemeinen Gute gegenüber eine partikuläre. Deshalb wird jegliches Ding als ein partikuläres Gut auf Gott als die allgemeine Güte hingerichtet¹.

Nach Augustinus und Thomas durchflutet ein Strom notwendiger Gottesliebe die ganze Schöpfung; von Gott ausgegangen, drängt es sie alle, jedes in seiner Art zu Gott zurück; Gott ist aller Kreaturen letztes Ziel und Ende. Er ist ihr objektives Ziel, eigentlich Weltzweck, er ist aber auch ihr subjektives, d. h. Gott ist auch nach seinem Plane bei der Weltschöpfung ihr letztes Ziel. Begreiflicherweise. Ist er der Welt objektiver Zweck und strebt die Welt naturnotwendig diesem Ziele zu, so konnte ihr Gott als Vernunft keinen andern Zweck setzen. Es wäre das eine Vergewaltigung der objektiven Ordnung. Sodann konnte Gott bei der Weltschöpfung unmöglich einen andern Zweck als sich selbst intendieren, sonst wäre er zur Weltschöpfung nicht durch sich bestimmt worden, sondern durch ein anderes, infolgedessen wäre er nicht das absolut unabhängige und absolut vollkommene Wesen, das er ist. Gott ist also sowohl objektives als subjektives, sachliches und persönliches, absolut letztes Ziel der Welt.

Doch bestimmen wir dieses näher. Was will Gott von der Welt für sich, oder wie strebt die Welt zu Gott zurück? Auch hier finden wir wieder die schönste Harmonie zwischen subjektivem und objektivem Zweck, *finis operis et operantis*. Was die subjektive Absicht Gottes bei der Schöpfung der Welt betrifft, so ist es einmal klar, daß Gott die Welt nicht zu dem Zwecke schaffen konnte, um dadurch seine innere Vollkommenheit und Glückseligkeit zu gewinnen oder zu vermehren. Denn als absolute Vollkommenheit und Güte kann er diese seinem innersten Wesen nach weder gewinnen noch vergrößern. Wenn er aber dennoch, wie dargetan, sich selbst als letzten Zweck der Welt intendiert, so kann er es deshalb nur in dem Sinne tun, daß die Weltdinge durch ihre Natur, Tätigkeit und Ordnung seine Güte und Vollkommenheit offenbaren, also seine äußere Ehre begründen bzw. mehren².

Mit diesem subjektiven Zweck der Welt stimmt auch der objektive überein. Einmal vermögen die Geschöpfe nicht in dem Sinne

¹ S. Thom., S. c. Gent. 3, c. 17.

² Hic solus verus Deus bonitate sua et omnipotenti virtute non ad augendam suam beatitudinem, nec ad acquirendam, sed ad manifestandam perfectionem suam per bona, quae creaturis impertitur, liberrimo consilio simul ab initio temporis utramque de nihilo condidit creaturam (Conc. Vat. III, c. 1).

zu Gott zurückzukehren, daß sie in Gott aufgelöst würden. Gottes und der Geschöpfe Natur widersprechen einem solchen Übergange der Geschöpfe in Gott absolut. Das Unendliche kann nicht etwas in sich aufnehmen und das Endliche seinem Sein nach nicht unendlich werden. Es bleibt also auch in der höchsten Realisierung des Weltzweckes immer bei der Bewahrung der beiderseitigen Naturen: Gottes und des Menschen. Von einer Verwischung der Grenzen kann nie, auch nicht in seraphischer Liebe und Ekstase, die Rede sein. Infolgedessen bleibt für das Geschöpf, sei es bewußtes oder unbewußtes, als Tribut an die Gottheit, insofern diese das letzte Ziel desselben, nichts anderes übrig, als daß es ihre Größe offenbare.

Die Art und Weise dieser Verherrlichung kann eine zweifache sein, eine objektive, materielle, unabweisbare und eine subjektive, formale, freie. Wie das Kunstwerk eine Offenbarung des Künstler-talentes und deshalb ein objektives Lob auf dieses, so ist das Universum durch seine bloße Existenz eine Offenbarung von Gottes Geist und Kraft, ein ungeheuer reicher und mannigfaltiger Hymnus auf seine unendliche Natur. Gott ist so licht, strahlt es aus der Sonne; Gott ist so tief, spricht das Meer; Gott ist so mächtig, kündigt der Orkan: Gott ist so lieb, flüstert das Blatt. Blume und Stern, Flocke und Tau, Auge und Strahl: sie alle sind ein objektives Lob des Herrn. Je höher das Wesen, desto größer das Lob; je herrlicher das Kunstwerk, desto mehr lobt es den Meister.

Neben und über dieser objektiven Verherrlichung Gottes, in die naturnotwendig auch die freie Natur mit ihrem ganzen physischen Sein ihre Lieder wirkt, gibt es ein klar erkanntes und frei gewolltes Lob Gottes: die sog. formale oder subjektive Verherrlichung. Sie wird formale Verherrlichung genannt, weil sich in ihr im eigentlichen Sinne der Begriff von Ruhm und Verherrlichung findet: ein klares Erkennen und Anerkennen von den Vorzügen eines andern. Diese Verherrlichung Gottes eignet Engel und Menschen und ist ihnen Pflicht. Sie erkennen die Wahrheit, und deshalb liegt es in ihrem, die Wahrheit liebenden Geiste, der Wahrheit Zeugnis zu geben, vor allem also der Wahrheit von Gottes allmächtiger Größe und Herrlichkeit. Sie haben das Gesetz der Liebe in sich, das sie drängt, jeglich Wesen nach dem Grade seiner Güte zu lieben. Deshalb haben sie mit ihrem ganzen Herzen Gott, als das höchste Gut, liebevoll zu umfassen. Sie erkennen ihn als den Urgrund ihres Lebens, ihren Schöpfer, Eigentümer und Herrn, und deshalb müssen sie mit allen Kräften ihm dienen. Es ist schon ein Naturgebot:

„Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben aus deinem ganzen Herzen, aus deiner ganzen Seele, aus deiner ganzen Kraft, aus deinem ganzen Gemüte und deinen Nächsten wie dich selbst.“¹

In dieser Liebe zu Gott drängt es das Herz zur Bitte: „Geheiligt werde dein Name, dein Wille geschehe, wie im Himmel, also auch auf Erden!“ In dem Drange, Gott zu verherrlichen, fordert der Mensch die Geschöpfe alle zum Lobe Gottes auf; eine Stimmung, welcher das *Benedicite* der Psalmen erglöh und das Sonnenlied des liederreichen Franz von Assisi. So dringen Gott und Welt in gleicher, wahrer Weise auf das eine Ziel: die Verherrlichung des höchsten Wesens. Wer mit Christus am Sonnenuntergang seines irdischen Lebens über sein Tagewerk hin beten kann: „Vater, ewige Wahrheit und Liebe, ich habe dich verherrlicht“, der allein hat seinen Zielen gemäß und deshalb wahrhaft gelebt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der Mensch jeden Schritt und Tritt sich in ausdrücklichem Denken und Wollen mit dem höchsten Wesen zu vereinigen habe. Aber die Weihe an dasselbe muß in dieser oder jener Art geschehen, und muß so oft geschehen als nötig, um sich in seiner Liebe zu erhalten.

Aus diesem Eingehen des vernünftigen Geschöpfes in seine Ziele erblüht spontan die Ruhe seines tiefsten Strebens und damit sein Glück: der sekundär oder relativ letzte Zweck des Menschen. Solange es wahr ist, daß der Mensch von Gott ausgegangen und Gott die ewige Wahrheit, Güte und Schönheit ist, so lange bleibt ebenfalls wahr das große Wort St Augustins: „Mein Herz ist unruhig, bis es ruht in Gott.“ Gott ist also nicht bloß der letzte äußere Zweck des Menschen, sondern auch sein innerer, sein *finis qui*; der Mensch geht schließlich nur durch den Besitz Gottes in seine volle Ruhe und sein ganzes Glück ein. Die Welt hat also theozentrale Stellung.

Von Interesse für die ästhetische Teleologie ist die Frage nach der Stellung des Menschen in der Linie dieser Weltziele. Daß er in all seinem Tun und Lassen in die Ziele der letzteren einmünden muß, erhellt aus dem eben Gesagten. Es fragt sich nur, was für ein Verhältnis hat die unbewußte Schöpfung zur Realisierung ihrer Ziele dem Menschen gegenüber einzunehmen. Wir müssen sagen, ihre Stellung ist wie eine theo- so auch eine anthropozentrale. Wie ein Adelsbrief und eine königliche Urkunde liegt es in dieser oder jener Form im Schoße fast aller Philosophien, daß der Mensch

¹ Lk 10, 27.

Mittel- und Zielpunkt des sichtbaren Universums ist¹. Es sind dies Nachklänge zu jenem Wort des Schöpfers in der Uroffenbarung, durch welches er den Menschen zum Eigentümer und König über das sichtbare Universum erhoben².

Vor allem sind es der Aristotelismus und die ganze christliche Philosophie, welche dieser Anschauung huldigen. Von Aristoteles haben wir schon früher gehört, wie er alles dem Menschen unterordnet; speziell meint er, daß der Mensch im Staate Zweck und Höhepunkt der sichtbaren Welt sei. Derselben Ansicht bezüglich der ersten von Aristoteles ausgesprochenen Idee ist auch Albert der Große³ und sein Schüler Thomas. Letzterer spricht noch den schönen Gedanken aus, jegliches Geschöpf strebe, soweit es ihm möglich ist, nach einer Verähnlichung mit der geistigen Natur, und deshalb sei die Menschenseele der von den niedern Naturen intendierte Zweck.

Bei Bonaventura⁴ findet sich dieser Gedanke noch individualisierter. Nach ihm gibt es einen zweifachen Weltzweck: einen hauptsächlichsten, letzten, und dieser ist Gott, und einen sekundären, finis sub fine: der Mensch. Alles Sichtbare sei des Menschen wegen geschaffen. Denn weil dieser sich unmittelbar mit Gott vereinigen könne, so wolle alles zu ihm und in ihn, um durch ihn sein absolut letztes Ziel zu erreichen. Wieder erklärt der seraphische Lehrer, es gebe ein doppeltes Werden wegen der göttlichen Güte: eines zu deren Offenbarung, und das ist das Los aller Dinge; denn alle Wesen bringen nur die göttliche Güte zum Ausdruck; eines zur Teilnahme an derselben, und dieses wieder auf doppelte Weise: entweder sind die betreffenden Wesen bestimmt, selbst an der göttlichen Güte teilzunehmen, oder dann berufen, andern, welche direkt an denselben partizipieren, zu dienen. Zu ersterem Zwecke seien die vernünftigen Wesen geschaffen, zu letzterem die bloß körperlichen. In gewissem Sinne allerdings nehmen auch letztere direkt an der göttlichen Güte teil, doch nur insofern sie eben auf ein Höheres hingeordnet seien⁵. Alle niederen Daseinsformen sind deshalb, wie Bonaventura⁶ sagt, nur Vorstufen für die Vernunftseele und werden durch sie teilhaftig der ewigen Glückseligkeit. Entweder muß man alle Teleologie der körperlichen Natur leugnen, und das ist gegen die Natur,

¹ Schopenhauer 488.

² Gn 1, 26—31.

³ Summ. theol. 2, tr. 11, 9, 63, membr. 2. S. Thom., Sent. 2, dist. 1, q. 4, a. 3; S. c. Gent. 3, c. 22.

⁴ II 383.

⁵ Ebd. 42, n. 1.

⁶ Ebd. 42, n. 3.

oder die Natur muß durch die Vernunftseele in ihr letztes Ziel eingehen. Das Zeugnis für ihre Richtigkeit tragen diese Ideen in sich selbst. Wir können sie auch auf folgende Weise näher beleuchten.

Wie auseinandergesetzt, ist jedes Geschöpf ein Widerstrahl von Gottes Güte, eine objektive Verherrlichung seines Werkmeisters. Vischer sieht in der Welt um den Menschen eine Ahnung seiner Persönlichkeit. Nach seiner pantheistischen Auffassung ist dies allerdings nicht richtig; aber ein Ahnen, ein Sehnen der Natur nach der Persönlichkeit des Menschen, insofern sie Erkenntnis und Liebe Gottes besagt, geht doch durch die ganze Schöpfung. Darum leuchten die Sterne so licht, darum rauschen die Wasser so laut, darum blühen die Blumen so lieb, daß der Mensch sie nach seiner Art in sich aufnehme, sie umwandle in Gotteserkenntnis und Liebe; die unbewußte Gottesliebe will bewußte werden.

Der Mensch ist nicht bloß der König der Natur, indem ihm alles zur Beherrschung unterstellt ist; er ist auch ihr Sänger und Priester. Er soll das Wort Gottes, das in jede Kreatur von dem ewigen Wort hineingelegt ist, lesen und sich von ihm in Licht und Liebe zu Gott hinleiten lassen. Als Priester der Natur soll er aus ihr in freier Entsagung Gott ein Opfer darbringen. Selbst Schopenhauer¹ muß gestehen: „Opfer bedeutet Resignation überhaupt, und die übrige Natur hat ihre Erlösung vom Menschen zu erwarten, welcher Priester und Opfer zugleich ist.“ So findet die Natur mit ihrer Erhöhung im Menschen den Durchgangspunkt zu Gott.

Meister Eckhard gibt den Rat: „Ich bewähre dies mit Christo, da er sagt: ‚Wenn ich erhöht werde von der Erde, alle Dinge will ich nach mir ziehen.‘ So soll der gute Mensch alle Dinge hinauftragen zu Gott, in ihren ersten Ursprung. Dies bewähren uns die Meister, daß alle Kreaturen sind gemacht um des Menschen willen. Dies prüfet an allen Kreaturen, daß eine Kreatur die andere nutzt: das Rind das Gras, der Fisch das Wasser, der Vogel die Luft, das Tier den Wald. So kommen alle Kreaturen dem guten Menschen zu nutz: eine Kreatur in der andern trägt ein guter Mensch zu Gott.“²

Dürfen wir uns die Digression erlauben, die Konsequenz dieser Lehre auf übernatürlichem Gebiete zu verfolgen, so müssen wir sagen: Seit dem Tage, da der große Riß zwischen Gott und den Menschen sich vollzogen; seit dem Tage, da der Strom der naturnotwendigen Gottesliebe in der Menschenbrust durch die Sünde sich verlor, seit

¹ S. 488.

² Ebd. 489.

dem Tage seufzt die Natur nach Erlösung. Der Strom drängt vorwärts, aber er stürzt in die Kluft, welche durch die Sünde geschaffen ist. Jetzt ist es nicht mehr bloß der Mensch, sondern der Menschensohn einfachhin, nach dem die Natur verlangt: Christus. „Denn der Nichtigkeit ist die Schöpfung unterworfen worden, nicht freiwillig, sondern um deswillen, welcher sie unterworfen hat auf Hoffnung hin; weil auch sie selber, die Schöpfung, befreiet werden wird aus der Knechtschaft des Verderbens hinein in die Freiheit der Herrlichkeit der Kinder Gottes. Denn wir wissen, daß die ganze Schöpfung zumal seufzet und in Wehen ist bis jetzt. Nicht allein aber sie, sondern auch wir selber, die wir die Erstlinge des Geistes haben, auch wir selber seufzen in uns, Annahme zur Gotteskindschaft erwartend, die Erlösung unseres Leibes.“¹ So zeichnet sich die Linie der Weltziele in den großartigen Worten des Apostels: „Alles ist euer, ihr aber Christi, Christus aber Gottes.“²

Dessenungeachtet kann man wissenschaftlich und im vollen Sinne nicht sagen, daß der Zweck der sichtbaren Natur dem Menschen gegenüber eigentlich ein formal ethischer sei. Wenigstens läßt sich dies nicht von dem objektiven oder Sachzweck aufstellen. Die Welt Dinge haben wohl den Zweck, dem Menschen zu dienen. Der hl. Thomas³ sagt: „Der einen bedient er sich als Nahrung, andere verarbeitet er zur Kleidung, wieder andere sollen ihm Hilfsmittel sein zur Fortbewegung, über all dies macht er sich dieselben zur Vervollkommnung seiner Kenntnisse zu nutze.“ Aber Sachzweck eines unbewußten Wesens kann nur dasjenige genannt werden, wozu das betreffende Ding in Entwicklung seiner Kräfte notwendig physisch hingerichtet ist und was es in eigener Tätigkeit bewirkt.

Vom kantischen Subjektivismus befreit, ist der Gedanke Lotzes⁴, namentlich in seinem zweiten Teile, um den allein es sich hier handelt, richtig: „Wir setzen in dem Weltganzen unbedingt wertvolle Zwecke voraus, um deren willen überhaupt alles ist, was ist. Aber keine dieser Zweckideen verwirklicht sich selbst, sondern alle bedürfen, um in irgend einer bestimmten Erscheinung da zu sein, die Mitwirkung eines Systems realer Mittel, und zwar solcher, deren Wirkungen nach allgemeinen, immer gleichen Gesetzen erfolgen, keineswegs aber sich veränderlich nach den Zwecken richten, denen sie dienen sollen. Eine Zweckidee wird deshalb nur dann

¹ Röm 8, 20—23.

² 1 Kor 3, 21—23.

³ S. c. Gent. 3, c. 22.

⁴ Grundzüge der Ästhetik 14.

erfüllt, wenn diese realen Mittel sich in einer solchen Weise verbunden haben, daß aus ihrem allgemein-gesetzlichen, blinden Wirken das, was der Zweck will, als mechanisch notwendige Folge ohnehin entspringen muß.“

Auch der Aquinate¹ lehrt, daß der einer jeden Sache eigene Zweck, wodurch sie zum letzten Ziele hingeeordnet werde, ihre eigene Tätigkeit sei. Nun kann aber fürs erste, wie ersichtlich, von einer moralischen Tätigkeit in vernunftlosen Geschöpfen keine Rede sein. Sodann ist auch der Einfluß, den unbewußte Wesen auf das moralische Handeln der Menschen ausüben können, nicht die ihrer Natur entsprechende, eigentümliche Tätigkeit derselben. Endlich kann ein unvernünftiges Wesen in eigener Kausalität nicht moralische Wirkungen hervorbringen; es wäre dies eine Wirkungsweise über seine Ordnung hinaus, was, die Naturkraft sich selbst überlassen, eine metaphysische Unmöglichkeit wäre. Mit Recht sagt Kant²: „Moralität und eine ihr untergeordnete Kausalität nach Zwecken ist schlechterdings durch Naturursachen ausgeschlossen.“ Infolgedessen kann man auch den eigentlichen finis operis, den Sachzweck irgend eines unbewußten Dinges, auch wenn es sich bloß um den äußeren handelt, im strengen Sinne nicht einen moralischen nennen.

Der Mensch hat freilich die Pflicht, sich aller Geschöpfe letztlich zur Erreichung seines Endzieles zu bedienen. Aber das begründet in den Dingen, deren er sich bedient, noch nicht eine eigentlich moralische Wirksamkeit oder einen eigentlich moralischen Sachzweck. Die Geschöpfe haben dem Menschen gegenüber, bezüglich seiner moralischen Handlungen, nur die Bedeutung einer Veranlassung, aber nicht einer physischen Ursache. Höchstens könnte man sie eine sog. moralische Ursache einer moralischen Tat nennen, insofern die Geschöpfe in gewissem Sinne zum Lob Gottes einladen, anregen. Aber auch das ist nicht eine moralische Ursächlichkeit im eigentlichen Sinne, wie man sie z. B. dem Befehl und Rate zuschreibt, sondern nur eine entferntere, metaphorisch so genannte. Was also den Sachzweck der sichtbaren Schöpfung betrifft, so kann er weder als innerer noch als äußerer im eigentlichen Sinne ein ethischer sein.

Fassen wir aber den subjektiven Zweck derselben ins Auge, d. h. die Absicht, die Gott bei Schöpfung der Welt hinsichtlich des Menschen verfolgt hat, so liegt es einmal auf der Hand, daß er

¹ 1 Sent. 2. dist. 38. q. 1. a. 2.

² S. 334.

ihre Sachziele auch zu seinen persönlichen gemacht; ebenso will er nichts, was die Seinswerte nicht vermögen. Ferner ist es klar, daß Gott das moralisch gute Handeln des Menschen intendiert, und deshalb hat er dem Menschen in letzter Linie die Schöpfung zu diesem Ziele übergeben, daß er hieraus Veranlassung nehme, sein moralisches Ziel zu erreichen. Die sichtbare Schöpfung und das sittlich gute Handeln des Menschen stehen also nach des Schöpfers heiligem Willen in Beziehung zueinander; freilich nicht so, daß die erstere unmittelbar ihren eigentlichen Sachzweck im moralischen Leben haben, sondern nur in dem Sinne, als nach des Schöpfers Absicht der Mensch sie in letzter Beziehung zu diesem Zweck gebrauchen soll.

Wollen wir die Thesen von der theo-anthropozentralen Stellung des Universums miteinander verbinden, so könnten wir uns zwei konzentrische Kreise denken. Das gemeinschaftliche Zentrum ist Gott. Der äußere Kreis stellt die sichtbare Natur um den Menschen dar; seine Radien führen alle in den zweiten Kreis, in dem der Mensch sich bewegt, und durch diesen zu Gott. Angelus Silesius setzt diese Planimetrie in die frommen Zeilen um:

Mensch! Alles liebt dich,
Um dich ist sehr Gedrange:
Es läuft dir alles zu,
Daß es zu Gott gelange.

Und nun die Welt als Schönheit, welches ist ihr Zweck? Nach dem Pessimismus wären wir dieser Frage enthoben. Ist doch in seinen Augen diese Welt wie die schlechteste so auch die häßlichste, die sich denken läßt. So meint Lemcke¹, die Welt sei so ziemlich eine mißratene, indem kaum ein Ding in der Natur seiner Idee völlig entspricht. Und Lotze² ist der Ansicht, daß wir nicht im stande seien, zu beweisen, die gegebene Welt entspreche ihrem Zwecke, und daß wir in der vorhandenen Wirklichkeit nur ein unvollkommenes und ungeschicktes Mittel der Verwirklichung des Weltzweckes finden. Aber schon die alten Griechen und Römer beschämen diese Weltanschauung durch die Benennung der Welt als *κόσμος* bzw. „mundus“, „Schmuck und Ordnung“. Plato³ sagt: „Der Urheber der Welt war gut, und so schuf er denn im Weltall ein Werk von unvergleichlicher Schönheit und Güte.“ Sie ist nach ihm das Abbild ihres Schöpfers, *θεὸς ἀσθητός*, der sichtbar gewordene Gott, überaus groß und schön und vollendet.

¹ S. 22.² Grundzüge der Ästhetik 14.³ Tim. c. 6, n. 29 E.

In seinem Werke „Über den Trost der Philosophie“ besingt Boethius¹ die Schönheit der Welt. Gott, das schönste Wesen, planierte sie in ihrer Schönheit und formte sie zu einem dem Urbilde entsprechenden Ganzen. Derselben Ansicht sind die Väter und Scholastiker. Nach Augustinus² ist das ganze Universum sehr gut und schön. Aus allen Einzeldingen bildet sich nach ihm eine bewundernswürdige Schönheit des Ganzen. Auch das Böse, das sich in der Welt findet, ist wohl geordnet und am rechten Platze; es läßt nur um so besser das Gute hervortreten; auf der Folie des Bösen gefällt es um so mehr und erscheint lobenswerter. Bonaventura³ findet die Welt schön vom höchsten Geschöpf bis zum niedersten, vom Aufgang bis zum Niedergang. „Wo nur Bahnen möglich waren“, sagt zu Kopernikus Galileis Geist, „da wohnen Weltkörper, und wo nur Wesen sich glücklich fühlen konnten, da wohnen Wesen. Und durch diese ganze zahllose Mannigfaltigkeit von Wesen herrscht bis zum kleinsten herab unverbrüchliche Ordnung. Ewige Gesetze bestimmen alles, von Himmel zu Himmel, von Sonne zu Sonne, von Erde zu Erde, in entzückender Harmonie.“⁴

Und die Ziele dieser Harmonie? Ist etwa die Welt als Schönheit relationslos? Unmöglich! Das ganze Universum mit all seinen ungezählten Werten ist, wie gesehen, voll von Beziehungen sowohl zu Gott als zu den Menschen. Deshalb können auch die ästhetischen Werte als spezial kosmische nicht beziehungslos sein, müssen vielmehr in die allgemeinen Weltzwecke ein- und ausmünden. Der partikuläre Zweck, sagt der hl. Thomas⁵ mit Recht, wird auf den allgemeinen hingeordnet. Fassen wir diese, insofern sie vom Ästhetischen realisiert werden, etwas näher ins Auge.

Fürs erste sind die ästhetischen Werte von großer Bedeutung für den ersten und letzten Zweck alles Geschaffenen: die Verherrlichung Gottes. Die Welt ist ein Werk der göttlichen Kunst. Sie bietet einen unendlichen Reichtum von Ideen, die selbst wieder voll von Lichtern sind; läßt uns demnach Blicke tun, klare und auch ahnungsreiche, in den Ideenschofß des göttlichen Denkens und Schaffens. Sodann finden sich die allgemeinen Ideen in unendlich mannigfaltigem Wechsel verwirklicht, was auf eine ebenso reiche Gestaltungskraft der göttlichen Kunst schließen läßt. Nehmen wir

¹ De Cons. philos. l. 3 (Migne, P. l. LXIII 758, v. 4—8).

² Enchiridion 11 (Migne, P. l. XL 236); De civ. Dei 11, 21 (Migne, P. l. XLI 334).

³ V 426, n. 8.

⁴ Jungmann, Ästhetik I 207.

⁵ S. theol. 1, 2, q. 21, a. 2 ad 2.

dazu, daß der göttliche Künstler seinen Stoff aus dem Nichts hervorbringen mußte, so ist eben die Künstlerkraft, welcher die Welt ihr Dasein verdankt, identisch mit der göttlichen Weisheit und Allmacht.

Es gibt im Universum nichts, das uns Gott so in seiner Schönheit und Erhabenheit offenbart, als die Weltschönheit. Letztere ist deshalb der geeignetste und populärste Ausgangspunkt für die Gottesbeweise. Als solchen betrachtet ihn auch das Buch der Weisheit¹: „Töricht aber sind alle Menschen, in welchen nicht Erkenntnis Gottes sich findet und welche aus dem sichtbaren Guten nicht zu erkennen vermochten denjenigen, welcher ist, noch auch achtend auf die Werke erkannten, wer der Bildner sei, sondern entweder Feuer oder Wind, oder die schnelle Luft, oder den Kreis der Gestirne, oder gewaltiges Wasser, oder Sonne und Mond für weltbeherrschende Götter hielten. Sofern nun, durch deren Schönheit entzückt, sie diese für Götter annahmen, hätten sie bewußt werden sollen, um wieviel vorzüglicher deren Beherrscher ist; denn der Schönheit Urheber hat sie geschaffen. Oder falls sie deren Macht und Wirksamkeit anstaunten, so durften sie daraus erschließen, daß derjenige, welcher selbe hervorgebracht, mächtiger als diese ist. Denn aus der Größe geschöpflicher Schönheit kann vergleichungsweise deren Schöpfer erschaut werden. Jedoch auf solchen ruht noch milderer Vorwurf. Und die irren ja gar leicht, welche Gott suchen und finden wollen. Denn während sie sich mit seinen Werken abgeben, prüfen sie, und werden gewonnen; denn schön ist das Sichtbare. Hingegen sind auch sie darob nicht freizusprechen. Denn vermochten sie so weit zu erkennen, daß sie die Welt erfassen konnten, wie fanden sie nicht leichter den Herrn derselben!“

„Wie“, fragt Chrysostomus², „verkünden die Himmel den Ruhm Gottes? Dadurch“, antwortet er, „daß sie durch die Schönheit ihres Glanzes den Beschauer zur Bewunderung des Schöpfers hinlenken.“ Der hl. Bonaventura³ beleuchtet in klassischer Darstellung den Gedanken, daß die Dinge der sichtbaren Welt nur ein Schatten, Widerspiel, Bild, Denkmal, Spiegel des ersten, allweisen, allguten, allmächtigen Prinzips sind, und deshalb lenken sie den Geist des weisen Beschauers auf den ewigen Gott hin und seine alles schaffende, vorbildende und ordnende Kunst. Auch die ästhetischen Weltwerte haben wie alle andern ihr Ziel in Gott, seiner Verherrlichung, und verwirklichen es in besonders hohem Maße.

¹ 13, 1—9.

² Bei Migne, P. gr. LVI 144.

³ I, c. 5, 302, n. 11.

Was speziell den Schluß von der Herrlichkeit der menschlichen Gestalt auf die Größe Gottes betrifft, so haben ihn bereits die Alten gezogen. Der berühmte heidnische Arzt Galenus schrieb das schöne Wort: „O Gott, der du uns gebildet hast, ich glaube einen Preisgesang zu deinem Lob zu singen, wenn ich den menschlichen Körper beschreibe. Ich ehre dich mehr, wenn ich die Schönheit deiner Werke aufdecke, als wenn ich in den Tempeln kostbaren Weihrauch anzünde.“ Er soll auch zum Gottesleugner Epikur gesagt haben: „Betrachte nur einmal deinen Leib und seinen wundervollen Bau, und sage mir dann, ob du noch am Dasein Gottes zweifeln kannst. Siehe, hundert Jahre will ich dir Zeit geben zum Nachdenken, ob man vom ganzen menschlichen Körper auch nur den geringsten Fehler dem Meister, der ihn gemacht, nachweisen oder ob man die Glieder des Leibes verändern könnte, ohne diesem dadurch auch die Schönheit, die Nützlichkeit zu rauben. Nicht ein Mensch, nur Gott ist im stande, ein so herrliches Gebilde, ein so wundervolles Meisterstück zu schaffen.“¹

Die Welt als Schönheit und der Mensch! Wie die unbewußte Natur ihren Mittelzweck im Menschen hat, so notwendig auch ihre ästhetischen Werte, die schönen Erscheinungen. Es kann sich nur um die Art dieser anthropozentralen Zwecke des Schönen handeln. Aber was wir von den kosmischen Werten überhaupt in Abrede stellen mußten, das gilt natürlich auch von den ästhetischen im besondern. Wir können deshalb auch bezüglich der ästhetischen Werte nicht sagen, daß ihr äußerer Sachzweck das Moralische sei. Dies gilt selbst vom moralisch Schönen; denn insofern es schön ist, handelt es sich nur um seinen Formalbezug zur ästhetischen, nicht zur moralischen Kraft. Da nun die göttliche Weisheit sich total an die Sachverhältnisse anschließt, wie sie von ihr geschaffen sind, so kann man auch von diesem subjektiven Standpunkte aus nicht im eigentlichen Sinne sagen, das Ästhetische habe seinen Zweck im Moralischen, es wirke eigentlich moralisch, wie Pictet² die Wirksamkeit des Schönen sich vorzustellen scheint.

Gott will allerdings, wie wir noch sehen werden, daß der Mensch sich auch des Ästhetischen zur Förderung seiner wahren Lebenswerte und deshalb vor allem der moralischen bediene. Aber es sind zwei ganz und gar verschiedene Dinge, jemand Veranlassung zur Realisierung eines von ihm zu erstrebenden Zweckes sein oder diesen

¹ Linzer Quartalschrift 1909, II 341.

² S. 97.

Zweck selbst in sachlicher Kraftentwicklung verwirklichen. Damit machen wir begreiflicherwise das Ästhetische auch dem Menschen gegenüber nicht relationslos; nebst der direkt moralischen Zielstrebigkeit, die wir ihm absprechen müssen, sind eben eine Reihe anderer Einflüsse möglich und auch tatsächlich.

Welches ist nun, positiv beleuchtet, der äußere Sachzweck des Ästhetischen dem Menschen gegenüber? Er ergibt sich aus der gegebenen Auffassung des Ästhetischen überhaupt. Es handelt sich in ihm formal nur um seine Stellung zu den wahrnehmenden Kräften. Ist nun der Sachzweck eines Dinges dasjenige, was es in eigener Kraftentfaltung zu erreichen vermag, und ist anderseits das objektiv Schöne eine solche Übereinstimmung des Gegenstandes mit den wahrnehmenden Kräften, daß letztere durch dasselbe in eine ihnen allseitig entsprechende Tätigkeit versetzt werden, so ist eben diese durch das Schöne hervorgerufene vollendete Funktion der Kraft der erste äußere Sachzweck des Schönen. Einmal durch die lebensvolle Vereinigung mit der wahrnehmenden Kraft eingetreten in den geheimnisvollen Kreis der inneren Kräfte, löst das Schöne eine ganze Zahl von Tätigkeiten aus. Wir können deshalb mit Wurm¹ sagen, ein relativer Sachzweck des Schönen ist die Lebenserhöhung. Was besagt das wachgeküßte Leben der inneren Kräfte anderes als wie jede Tätigkeit neues und erhöhtes Leben? Da diese Tätigkeit, wie es in ihrem Objekt, dem Schönen, liegt, eine voll entsprechende ist und als solche empfunden wird, stellt sich als die notwendige Begleit- und Folgeerscheinung jeder glücklichen Betätigung die Liebe zu dieser Beschäftigung ein und deren Objekt, dem Schönen.

Es ist dies noch keine eigentlich moralische Liebe, sondern nur eine notwendige Liebe unserer strebsamen Natur; kein Verdienst, nur eine pathologische Folge der Beschäftigung mit dem Schönen. An dem bewußten Besitz des geliebten Gutes, des Schönen, kommt das Strebevermögen, das Gemüt zur Ruhe, fließt aus ihm der Genuß. Deshalb können wir wie die Liebe zum Schönen so auch den Genuß, der sich aus der Beschäftigung mit ihm einstellt, relative Sachzwecke des Schönen nennen. An dem Genuß des Schönen wärmt sich immer die Liebe zu ihm, und so hat der hl. Thomas recht, wenn er wie den Anfang des beschaulichen Lebens, den Entschluß zu demselben, so auch dessen Abschluß und Ende in das Gemütsleben verlegt.

¹ S. 27 ff.

Der heilige Lehrer¹ spricht sich hierüber kurz folgendermaßen aus: „Weil jeder Freude und Ergötzen hat, wenn er zu dem gekommen ist, was er liebt, findet das beschauliche Leben seinen Abschluß in dem Vergnügen, von wo aus die Liebe wieder wächst.“ „Das beschauliche Leben ist zwar seinem Wesen nach in der Vernunft, hat aber sein Prinzip, d. h. seinen bewegenden Anstoß, im Strebevermögen, da man durch die Liebe zur Beschauung gedrängt wird. Und weil das Ende dem Anfang entspricht, daher kommt es, daß auch das beschauliche Leben im Gemüt Abschluß und Vollendung findet; denn im Beschauen des geliebten Gegenstandes finden wir Vergnügen, und die Freude an dem geschauten Gegenstand löst wieder reichere Liebe aus.“ Thomas² fügt sehr trefflich hinzu: „Und darin besteht die letzte Vollendung des beschaulichen Lebens, daß die göttliche Wahrheit nicht bloß geschaut, sondern auch geliebt werde.“ Daß wir hier unter diese Auseinandersetzung der Wahrheit und ihres sachlichen Einflusses auf das Gemüt auch jene des Schönen subsumieren dürfen, erhellt aus allem, was wir früher über das formale Sein des Schönen gesagt.

Doch wir haben hier wohl zu unterscheiden zwischen dem relativen Sachzweck, d. h. der Leistung und Wirkung, welche notwendig mit dem Einfluß des Schönen auf das betrachtende Subjekt verbunden ist, und der Zielordnung, wie sie der Schöpfer von Schön, Liebe und Lust bestimmt: die ewige Weisheit. Der englische Lehrer stellt die Frage, ob das Schauen oder das Ergötzen den wichtigeren Teil der Seligkeit ausmache. Er gibt dem ersteren den Vorzug, macht sich aber dabei den Einwand, daß dasjenige doch wohl das Wichtigere sei, um dessen willen etwas geschehe; nun aber seien die Tätigkeiten des Genusses wegen da, also habe auch die Beschauung ihren Zweck im Genuß, und deshalb sei dieser das wichtigere Moment in der Glückseligkeit.

Thomas gibt die Berechtigung dieses Schlusses nur in Bezug auf das sinnliche Erkennen und Streben zu, deren Objekt bloß das Partikuläre sei. Der Geist aber umfasse den allgemeinen Begriff von Gut und subsumiere unter denselben das Partikuläre, die Erreichung dieses oder jenes Gutes; so komme er zum Genusse; er intendiere deshalb als Ziel das Gute; der Genuß sei ihm nur eine Folge und vollendende Erscheinung der Beschauung. Deshalb habe auch der göttliche Intellekt, welcher doch der Urheber der Natur

¹ S. theol. 2, 2, q. 180, a. 1.

² Ebd. a. 7 ad 1.

ist, die Ergötzungen der Tätigkeiten wegen geschaffen. Was wir nämlich mit Freuden und Genuß tun, das wirken wir aufmerksamer und ausdauernder. Wenn nun aber einfachhin über etwas zu urteilen sei, dürfe man das ausschlaggebende Moment nicht im sinnlichen Trieb und seiner Ordnung holen, sondern vielmehr aus dem Bereiche des Geistes und seiner Postulate¹.

Damit ist auch für die endgültige Lösung unserer Frage Licht und Linie gegeben. Wenn wir auch sagen mußten, der Genuß sei eine notwendige Folge und sachgemäße Wirkung des Schönen, und könne deshalb wohl der genetischen Entwicklung nach der relative Sachzweck des Schönen genannt werden, so müssen wir eben auch hier bedenken, daß in der Zielordnung des Geistes dieser Sachzweck dem andern, dem Akt der Beschauung und allen andern durch denselben in der Seele hervorgerufenen Bewegungen als dem geistigen Hauptziel, untergeordnet ist. Und deshalb kommen wir auch hier wieder zum Resultat: Das Ziel des Schönen ist Lebenserhöhung, die ausmündet in die spontane, naturnotwendige Liebe zum Schönen.

Was wir hier von der Schönheit im allgemeinen in teleologischer Hinsicht festgestellt, gilt auch von der Kunstschönheit im besondern. Ist die Kunst relationslos? So oft hört man das Wort: „L'art pour l'art“, aber ebenso oft ist man damit einer widersinnigen Rede Zeuge gewesen. Ist das ganze Universum voll von realen Zwecken, haben die ästhetischen Werte im allgemeinen ihre realen Ziele, so naturnotwendig auch die kunstästhetischen. Eine relationslose Kunst ist ein ebenso großer Unsinn bzw. eine ebenso große Leere und Null, wie Welt und Mensch ohne Bestimmung. De Lammenais hat recht: „L'art pour l'art est une absurdité.“²

Es kann sich deshalb nur mehr um die Frage handeln: Welches sind die Zwecke der Kunst. Fassen wir erst ihre objektiven Ziele ins Auge, ihre Sachzwecke. Wir haben letztere ausgeschieden in innere und äußere. Der innere sachliche Zweck des Kunstwerkes kann offenbar, dem Begriff dieser Art von Ziel entsprechend, kein anderer sein als die innere Vollkommenheit des Kunstwerkes selbst.

Und nun der äußere Sachzweck? Daß das Kunstästhetische solche aufweist, geht aus ihm als etwas Kreatürlichem und Ästhetischem insbesondere hervor. Was seinen letzten äußeren Sachzweck betrifft, so kann es eben kein anderer sein als die Verherrlichung Gottes. Es ist dies nur die Anwendung der allgemein kosmischen und ästhe-

¹ Ebd. 1, 2, q. 4, a. 1 ad 3; a. 2 ad 2.

² Vgl. Töpfer 202 f.

tischen Zwecke auf ein spezielles Gebiet, das kunstästhetische. Im Grunde ist auch das Kunstwerk, soweit es positive Werte aufweist, Gottes Werk. Von ihm ist der Stoff, die künstlerische Konzeptions- und Gestaltungskraft, und infolgedessen ist jedes wahre Kunstwerk auch eine Offenbarung Gottes, wie die Natur es ist in ihren Produkten. In gewisser Beziehung ist ein gutes Kunstwerk eine noch größere objektive Verherrlichung Gottes als ein Werk der Natur. Größer ist, wer nicht bloß selbst ein vernünftiges Werk zu schaffen weiß, sondern noch andern diese Kraft mitteilen kann. Sind deshalb schon die Berge und Täler, Flüsse und Seen und der ganze Lauf der Natur ein gewaltiger Lobpreis des Schöpfers, so in gezeichnetem Sinne ein noch größerer die Werke der Kunst, wie sie von Anfang bis heute aus der Sohnshand Gottes, wenn wir so sagen können, der Künstlerhand, hervorgegangen sind. Von Gott ausgegangen, drängt es deshalb auch die Kunst zu Gott zurück. Er ist auch hier aller Dinge Anfang und Ende. Sehr gut bemerkt in dieser Hinsicht Muth¹: „Von einem Selbstzweck der Kunst in dem Sinne zu reden, daß sie ihren letzten Grund in sich selber trüge, sich keiner höheren Idee unterordne, also vollständig relationslos wäre, würde jeder christlichen, philosophischen Erkenntnis widersprechen. Ein völlig Relationsloses, das in der Zeit entstanden wäre, gibt es nicht. Wenn daher schon ein jedes Ding den Grund seines Daseins in dem hat, der es erschaffen, in Gott, wie viel mehr dann die Kunst, deren Aufgabe es ist, ein Gottentsprungenes, eine Idee in sinnlich schöner Form darzustellen.“

Ein wahres und warmes Wort richtet hierüber Dr Georg Schmid von Grüneck, Bischof von Chur, an seine Diözesanen: „Und wenn ihr die heutige Kunst ins Auge fasset, so könnet ihr der Einsicht euch nicht verschließen, daß diese Kunst dem christlichen Glauben ernste Gefahren bereitet. Statt in die Höhe emporzuführen zu Gott, dem Urheber aller Schönheit, dient die heutige Kunst leider vielfach der Unsittlichkeit; sie ist, wie eine lebende Künstlerin treffend bemerkt, ‚eine Veruntreuung der von Gott dem Künstler anvertrauten Talente‘, eine öffentliche, freventliche Übertretung des von Gott, dem höchsten Herrn, für alle Kreatur, also auch für die Künstler, gegebenen Sittengesetzes. Der Grundsatz der sog. modernen Kunst, die Kunst sei Selbstzweck, sei unabhängiges Produkt des künstlerischen Empfindens, sei einzig den Gesetzen der Schönheit unterworfen, frei

¹ S. 57. Stöckl, Über Wesen und Zweck der ästhetischen Kunst 347.

von jeder dogmatischen und sittlichen Schranke — dieser Grundsatz der modernen Kunst ist ein Satz, der die Leugnung der göttlichen Offenbarung und Gesetzgebung entweder zur Voraussetzung hat oder folgerichtig nach sich zieht.“¹

Gegenstand größerer Debatte, weil mehr Schwierigkeiten für die Lösung bietend, ist die Frage nach dem äußeren anthropologischen Sachzwecke des Kunstästhetischen. Indes dürfen wir aus dem Vorhergehenden die Frage als prinzipiell gelöst betrachten. Sie ist es einmal in negativer Hinsicht, indem nach den vorhergehenden Auseinandersetzungen das Ethische als solches unmöglich eigentlicher Formal- und Sachzweck des Kunstästhetischen sein kann. Man weiß, welcher Ansicht hierin Jungmann ist. Er teilt die Künste ein in hedonische, zivile, religiöse. Den Unterschied derselben bestimmt er dahin, daß sie es als ihre eigentliche Bestimmung erachten, durch ihre Erzeugnisse entweder als hedonische ästhetischen Genuß zu vermitteln, oder als zivile unmittelbar in der Gesamtheit jenen Geist zu fördern, von welchem der Bestand, das Gedeihen und die Blüte des bürgerlichen Lebens wesentlich abhängt, oder als religiöse unmittelbar für die Erbauung der Christenheit und Förderung des religiösen Lebens tätig zu sein².

Wir geben nun fürs erste gerne zu, daß sich die Künste von einem gewissen Standpunkte aus in etwa so einteilen lassen, aber dieser Standpunkt ist nicht ein künstlerischer, sondern ein absolut außerhalb der Kunst, diese formal gefaßt, liegender, und zweitens müßten auch so die ausscheidende Formel und Definition anders gefaßt werden. Jungmann will aber hierin eine eigentliche, formale Einteilung der Künste schaffen, und hierin fehlt er gegen das Wesen und den formalen Zweck der Kunst.

Der erste und eigentliche äußere Sachzweck der Kunst als solcher kann unmöglich ein ethischer sein, sei es ein natürlicher oder übernatürlicher. Das Kunstästhetische ist ja nur eine spezielle Art des Ästhetischen im allgemeinen; ist mit ersterem das Ethische als Sachzweck unvereinbar, so notwendig auch mit dem zweiten. Was sich nicht mit dem Allgemeinbegriff „Tier“ vereinen läßt, ist auch mit seiner Art „Mensch“ unvereinbar.

Aber eben aus dieser allgemeinsten Erwägung des Kunstästhetischen ergibt sich in positiver Bestimmung sein relativer Sachzweck.

¹ Fastenhirtenbrief Sr Gnaden des hochwürdigsten Herrn Georgius, Bischofs von Chur, für das Jahr 1909.

² Jungmann, Ästhetik II 8.

Ist letzterer beim Ästhetischen im allgemeinen Erhöhung des Lebens und seiner Kräfte, so naturnotwendig, generisch genommen, auch beim Kunstästhetischen. Allerdings ist auch der Kunstgenuß ein Zweck des letzteren, wie der ästhetische Genuß überhaupt ein Zweck des Schönen ist; denn jedes Schöne vermag diesen auszulösen. Aber wir haben gehört, der Genuß hat seinen Zweck wieder in der Kraft und ihrer Betätigung, aus welcher er hervorgeht. Infolgedessen ist auch der kunstästhetische Genuß nicht letzter äußerer anthropologischer Selbstzweck der Kunst, sondern es ist dies eine gewisse Lebenserhöhung, hervorgerufen durch die Betätigung der verschiedenen dem Ästhetischen entsprechenden Kräfte.

Ein Spezifikum dieser Lebenserhöhung, wie sie eine Folge der Kunst im Gegensatz zur Wirkung des Ästhetischen im allgemeinen ist, liegt in der Aufnahme des Künstlerlebens und -strebens durch das Kunstwerk in das Gemüt des Beschauers. Was der Künstler innerlich erlebt in der Stunde heiliger Begeisterung und künstlerischen Schaffens, das hat er in Stein und Farbe gebannt; und wo immer ein verständiger Blick sich zeigt, da spielen sie das verschlossene Leben in die Seele des Beschauers hinein. Der Lebensstrom, der in den Tiefen der Künstlerseele aufgewallt, findet sein reales und lebhaftes Nach- und Widerspiel in der Seele des Beschauers, und damit schließt sich formal der kunstästhetische Prozeß¹. Gott gegenüber klingt er aus in eine Verherrlichung des Urgrundes alles Lebens; dem Menschen gegenüber aber besagt er inneres Erlebnis, Bereicherung und Erhöhung des tiefsten Lebensgrundes.

2. Aufgabe des Schönen im Menschenleben.

Es handelt sich um die Ziele des ästhetischen Verhaltens. Wie bei jeder menschlichen Handlung läßt sich auch beim ästhetischen Verhalten ein doppelter Zweck unterscheiden, ein objektiver oder Sachzweck und ein subjektiver oder persönlicher Zweck; wenden wir jedem derselben gesondert unser Augenmerk zu.

Welches ist fürs erste der innere Sachzweck der in Frage stehenden Handlung? Der hl. Thomas² sagt, jede Bewegung eines handelnden Prinzips strebt nach einem ganz bestimmten Zweck. Entweder zielt sie auf die Herstellung eines Gegenstandes ab, wie z. B. das Bauen auf das Gebäude und die Heilung auf die Gesund-

¹ Hilbert 17 ff 24.

² S. c. Gent. 3. 2.

heit, oder es ist dies nicht der Fall, wie z. B. beim Erkennen und Fühlen. Im ersten Falle strebt die Potenz des Handelnden durch die Tätigkeit auf jene Herstellung, im zweiten zielt sie auf die Handlung selbst. Nun besteht das ästhetische Verhalten formal zum wenigsten in einem Akt der wahrnehmenden Kräfte, also ist auch die Handlung selbst ihr erstes und innerstes Ziel. Übrigens ist ja der innere Sachzweck jeglicher Handlung ihre Vollendung, also auch der des ästhetischen Schauens.

Des ferneren ist das ästhetische Schauen eben nur eine besondere Art des intuitiven Erkennens, des Schauens überhaupt, also eine Tätigkeit des spekulativen Verstandes, im früheren Sinne aufgefaßt, als Verbindung von Geist und Sinn, und nicht des praktischen. Aber gerade darin liegt der Unterschied beider, daß der erste sein Ziel in der bloßen Beschauung der Wahrheit und Schönheit hat, letzterer in der Herstellung eines Werkes¹. Es kann deshalb der innere Sachzweck des ästhetischen Beschauens kein anderer sein als die möglichst günstige Entwicklung des Aktes, d. i. die möglichst intime Durchdringung des Objektes, das ästhetische Einfühlen. Der hl. Thomas² lehrt, die beschaulichen Tätigkeiten sind nicht wegen eines andern Zweckes, sondern sind sich selbst Zweck. Selbst wenn man den ästhetischen Genuß formal zum ästhetischen Verhalten nimmt, so ist eben auch hier der innere Sachzweck kein anderer als die möglichste Entfaltung dieses Genusses. Doch wir haben früher des näheren beleuchtet, daß letzterer nicht zum formalen Akte des ästhetischen Beschauens gehört.

Was die äußeren Sachzwecke des ästhetischen Schauens, sie allerdings wieder im weiteren Sinne genommen³, betrifft, so haben wir sie bei Besprechung der relativen Sachzwecke des Schönen bestimmt: es sind der ästhetische Genuß, das lebhaftes Spiel aller höheren Kräfte und eine spontane Liebe zum Schönen⁴. Weiter brauchen wir auf diese Ideen nicht mehr einzugehen.

Betrachten wir nun die subjektiven oder persönlichen Ziele des ästhetischen Verhaltens. Es handelt sich um den Zweck, den der ästhetische Beschauer verfolgen kann und unter Umständen verfolgen muß. Wie bereits erwähnt, ist es gegenwärtig die allgemeinere und, wie uns scheint, die richtigere Ansicht der Moralphilosophen und Theologen, daß der Mensch gehalten ist, in allen

¹ Vgl. oben S. 63 ff.

² S. theol. 1, 2, q. 3, a. 5; 2, 2, q. 179, a. 2.

³ Vgl. oben S. 321 f.

⁴ Vgl. oben S. 335 ff.

seinen Tätigkeiten in dieser oder jener Weise sein letztes Ziel und Ende anzustreben. Den Hauptgrund sehen wir darin, daß es Sache und Pflicht der Vernunft ist, alles zu ordnen; die Ordnung fordert aber Unterstellung aller Handlungen unter den letzten Zweck. Mit Recht sagt Führich¹: „In der ethisch moralischen Welt gibt es keinen indifferenten und zugleich schuldlosen Standpunkt“, oder wie sich der hl. Thomas² ausdrückt: „Jeder menschliche Akt ist, individuell betrachtet, entweder gut oder böse.“

Es ist dies nicht in dem Sinne zu verstehen, als ob man ausgesprochenerweise vor jedem Akt diesen intentional in den Bezug zum letzten Zwecke setzen müsse; es genügt, wenn von Zeit zu Zeit die Lebensweihe an seine letzten Ziele vollzogen wird³. Absolut sicher dürfte indes hierin nur so viel sein: es ist niemals erlaubt, die ästhetische Beschauung in den Dienst eines an und für sich bösen Zieles zu stellen; ein guter Zweck heiligt zwar nie ein böses Mittel, wohl aber entheiligt ein schlechter Zweck immer ein gutes Mittel und macht ein neutrales unerlaubt. Indes ist etwas anderes die strikte Pflicht und etwas anderes ein edler, nobler Sinn. Letzterer wird sich gern von der geschaffenen Schönheit in Natur und Kunst zum Aufblick zur ungeschaffenen Schönheit bewegen und tragen lassen. Dies um so mehr, als die schönen Dinge eigentlich zur Liebe der Schönheit und deshalb im letzten Grunde zur Liebe der Ur-, All- und Überschönheit Gottes drängen.

Treffend sagt der hl. Bonaventura⁴: „Wir schauen die Schönheit der Welt und bewundern den Schöpfer als den besten Künstler und verherrlichen ihn. Und deshalb darf man nicht bei der Schönheit der Geschöpfe stehen bleiben, sondern muß durch diese zum höchsten Schöpfer emporstreben, sonst machte man den Weg zum Ziel, und das wäre die ärgste Umkehr der Ordnung und ein arger Mißbrauch. Deshalb haben denn auch gottinnige Seelen von aller irdischen Schönheit Veranlassung genommen, zur inneren Erwägung der unerschaffenen Schönheit einfachhin aufzusteigen.“ Auch nach Plato⁵ führt die richtige Weise der ästhetischen Beschäftigung dahin, daß man, anfangend von diesem vielen einzelnen Schönen, um jenes Urschönen willen aufwärts steige, gleichsam stufenweise von einem zu zweien und von zweien zu allen schönen Körpern und von den schönen Körpern zu den schönen Geschäften und von den schönen

¹ II 52.² S. theol. 1, 2, q. 18, a. 9.³ Ebd. q. 1, a. 6 ad 3.⁴ V 299.⁵ Symposium C. 29, n. 211 A—212 B.

Taten zu den schönen Kenntnissen, bis man von den Kenntnissen weg endlich bei jener Kenntnis anlangt, welche die Kenntnis keines andern Dinges als eben jenes Urschönen selbst ist, und man so zuletzt erkennt, was das Schöne ist. „Auf diesem Punkte des Lebens, o lieber Sokrates“, sprach die Mantineische Gastfreundin, „kann der Mensch, wenn je irgendwo anders, eigentlich erst wahrhaft leben, wenn er das Urschöne schaut.“

„Von den Dingen der Schöpfung hat er eine Stufenleiter gebildet, die zu ihm hinaufführt. . . . Gewiß sollst du auch jene lieben; aber liebe ihn mehr als diese, liebe sie um seinetwillen.“¹ „Dieses Gefüge der Schöpfung, diese wohlgeordnete Schönheit, die von unten nach oben steigt und wieder von oben nach unten hinabsteigt, nirgendwo unterbrochen, aber durch Gegensätze gehoben, ist ganz ein Lob Gottes. Inwiefern lobt sie Gott? Weil du dadurch, daß du sie betrachtetest und ihre Schönheit siehst, in ihr Gott lobst.“²

So eine platonische und augustinische Seele im schönsten Sinne des Wortes war Franziskus. Der hl. Bonaventura³ kann von ihm berichten: „In den schönen Dingen schaute er den Schönsten und auf den Fußspuren, die Gott den Dingen von sich eingepreßt, verfolgte er überall den Geliebten; aus allem machte er sich eine Stufe, auf der er emporstieg, denjenigen zu erfassen, der ganz ersehenswert ist. Mit dem Gefühl einer unerhörten Innigkeit kostete er aus den einzelnen Geschöpfen als ebenso vielen Bächlein jene quellenhafte Güte, und als ob er in dem Einklang von allen Kräften und Tätigkeiten, die ihnen von Gott gegeben sind, die himmlische Harmonie vernehme, forderte er sie in süßer Liebe zum Lobe Gottes auf.“ Eben in dieser wunderbaren Tiefe und aufgelösten Einfühlung in die Schönheit der Natur von seiten Franziskus' mochte für den Darsteller seines Lebens in Farben, Giotto, eine reale Aufforderung liegen, den ästhetischen Werten in Natur und Gnade lebensvollen Ausdruck zu geben. Es ist unmöglich, daß diese kräftigen Impulse der Liebe zur Natur, wie sie von Franziskus ausgegangen und seine ganze Zeit beherrscht, nicht auch auf die künstlerische Auffassung und Darstellung großen Einfluß gewonnen haben⁴. Wenn man auch nicht in allem Thode in seinen Anschauungen über Franziskus und seinen Einfluß auf die Kunst beistimmen will, diese

¹ S. August., En. in Ps. 144, 8 (Migne, P. I. XXXVII 1874).

² Ebd. in Ps. 144, 13 (Migne, P. I. XXXVII 1878); vgl. Mausbach, Die Ethik des hl. Augustinus I 195.

³ VIII 530, n. 2. Federer, Der hl. Franz von Assisi 37. . . ⁴ Germain 52.

Grundbeziehung wird man nicht in Abrede stellen können¹. Und von diesem Standpunkte aus darf man Franziskus auch auf künstlerischem Gebiete den Vater einer wahren Renaissance nennen; Renan nennt ihn den Vater der christlichen Kunst².

Aber nicht bloß, daß der edle Mensch im Anblick der geschaffenen Schönheit sich immer mehr zur ewigen, unerschaffenen erhebt, fühlt er sich auch gedrängt, sich selbst immer mehr im Lichte der göttlichen Schönheit innerlich umzugestalten, vor allem die Züge der menschengewordenen Gottesschönheit an sich auszuprägen. St Augustinus³ sagt über diesen Wandel schön: „Alle Dinge sind geschaffen zur Nachahmung der göttlichen Schönheit, Gott wird deshalb mit hohem Recht die Zweckursache aller geschaffenen Schönheit genannt. Vor allem ist der Mensch durch Gesetz und Natur bestimmt, daß er die göttliche Schönheit soweit als möglich nachahme, um einst ihrer seligen Anschauung sich zu erfreuen. Besteht doch die volle Glückseligkeit in der Schauung und Liebe der göttlichen Schönheit.“

In welchem hohem, von seinem Sprecher ungeahntem Sinne erfüllt sich in einem solchen Leben das Wort des geistesverwandten Plato⁴, das er der Diotima in den Mund legt: „Was denn nun glauben wir, wenn es jemand zu teil würde, das Urschöne selbst zu sehen, lauter, rein und unvermischt, nicht angefüllt mit menschlichem Fleische und Farben und vielem andern sterblichen Tande, sondern wenn er das göttliche Schöne selbst in seiner Eigenartigkeit erblicken könnte — glaubst du also, daß dieses Leben eines Menschen ein nichtswürdiges sein werde, welcher dorthin blickt und jenes denn nun erschaut und mit ihm zusammen ist? Oder erwägst du nicht, daß dort allein es ihm zu teil werden wird, indem er das Schöne schaut, womit es schaubar ist, dann nicht Schattenbilder der Vortrefflichkeit zu erzeugen, weil er ja kein Schattenbild ergreift, sondern eine wahre Vortrefflichkeit, weil er ja das Wahre ergreift? Hat er aber wahre Vortrefflichkeit erzeugt und aufgenährt, so ist sein Anteil, daß er gottgeliebt, und wenn je irgend ein anderer Mensch, auch er unsterblich wird.“ Sokrates läßt er beifügen: „Und ich bin überzeugt hiervon; da ich aber überzeugt bin, so versuche ich auch die andern davon zu überzeugen.“⁵

¹ Schnürer 133.

² Vgl. Germain 62.

³ Bei Migne, P. I. XXXII 1019.

⁴ Symposium C. 29, n. 211 D—212 C.

⁵ Ebd. n. 212 B.

Diese Benutzung des Schönen zu edeln Zwecken ist um so leichter, weil das Schöne selbst eine gewisse Aufforderung dazu in sich birgt und aus sich selbst gewissermaßen die ethische Erziehung und Bildung fordert. Wir sprechen zuerst von der Bedeutung des Schönen im allgemeinen für die Sittlichkeit, um hernach jene des Kunstästhetischen einer einläßlichen Analyse zu unterziehen. Fürs erste ist das ästhetische Verhalten an und für sich von hohem Einfluß auf das Strebevermögen und seine Zustände, also generisch auch für die ethischen Bestrebungen. Das Schöne ist ja nur deshalb ein so hohes Gut, weil es das geliebte und gehätschelte Kind des ästhetischen Verhaltens ist. Konsequent muß auch das ästhetische Verhalten hohe Strebewerte aufweisen und von großem Einfluß auf das Strebeverhalten selbst sein. Je nach Qualifikation des ästhetischen Verhaltens wird sich auch das Strebevermögen dem betreffenden Objekte gegenüber benehmen, wenigstens unter dem Gesichtspunkte seines ästhetischen Wertes. Bei der Beschränktheit der menschlichen Kräfte wird aber diese Liebe zu einem Gegenstande ob seiner ästhetischen Vorzüge oder die Abneigung gegen ihn wegen ästhetischer Schattenseiten gern in allgemeine Liebe und Hochschätzung oder Geringschätzung und Verachtung übergehen. Denn wenn eine und dieselbe Kraft nach der einen Seite hin Liebe an den Gegenstand abgibt, und so süße, wie es dem Schönen gegenüber der Fall ist, wird sie demselben Objekte nur mehr schwer Abneigung entgegenbringen, wenn auch unter anderem Gesichtspunkte. Es liegt viel Wahrheit in den Worten Hasses: „Wenn ein schöner Mensch etwas will, so findet er geringen Widerstand. Nicht umsonst verwandelt Kundry sich in ein jugendliches Weib von höchster Schönheit; Schönheit soll Parsival entzücken und betören. Darum ist es gefährlich, wenn bei der Schönheit Zwecke wohnen. Nicht immer sind die Zwecke gut. Alle Illusionen borgen sich das Gewand der Schönheit, und die Verführung hüllt sich in ihre Zauberschleier.“¹

Doch treten wir tiefer in die Analyse des Schönen und seines Einflusses auf das ethische Streben ein. Unseres Erachtens eignet dem Ästhetischen und der Erziehung zu demselben vor allem eine zweifache Bedeutung für das Moralische. Es bildet dessen fruchtbare Vorschule und seinen stets freundlichen Begleiter.

Schönheit ist in ihrem wesentlichsten Element Wahrheit. Der Glanz, in den die Wahrheit in der Schönheit sich kleidet, oder besser,

¹ „Hochland“, 5. Jahrg. II 152.

den sie aus sich hervorstrahlen läßt und der Auge und Geist so wohligh berührt, ladet zur freudigen Beschäftigung mit der Wahrheit und läßt sie selbst lieb gewinnen. Niemand wird aber in Abrede stellen, daß diese Liebe und Begeisterung für die Wahrheit eine Vorstufe fürs ethische Handeln sei.

Das Schöne erfordert zudem zu seiner Bildung vor allem drei Momente: Licht, Ordnung und Unversehrtheit. Und je mehr sich jemand ernstlich mit dem Schönen beschäftigt und in ihm seine Freude findet, um so mehr wird sich in ihm das Bedürfnis geltend machen, auch in seiner eigenen Lebensführung, in inneren und äußeren Verhältnissen, diese drei Momente realisiert zu sehen und sie hierin zu verwirklichen. Das verlangt aber im letzten Grunde nichts anderes als lichte, allseitige und ungetrübte Harmonie mit den Regeln der Vernunft und des Sittengesetzes, ruft also nach dem Tugendleben. Tugendfeindliche Triebe werden als Störer dieser Ordnung und dabei des Lichtes und des Friedens immer tiefer empfunden und verabscheut, gewiß eine der Tugend überaus günstige Stimmung.

Im Grunde hat Schiller¹ dieselben Ideen im Aufsätze „Über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten“ niedergelegt. „Moralischen Gemüthern, denen aber die ästhetische Bildung fehlt, gibt die Vernunft unmittelbar das Gesetz, und es ist bloß der Hinblick auf die Pflicht, wodurch sie über die Versuchung siegen. In ästhetisch verfeinerten ist noch eine Instanz mehr, welche nicht selten die Tugend ersetzt, wo sie mangelt, und da erleichtert, wo sie ist. Diese Instanz ist der Geschmack. Der Geschmack fordert Mäßigung und Anstand, er verabscheut alles, was eckig, was hart, was gewaltsam ist, und neigt sich zu allem, was sich leicht und harmonisch zusammenfügt. Daß wir auch im Sturme der Empfindung die Stimme der Vernunft anhören und den rohen Ausbrüchen der Natur eine Grenze setzen, dies fordert schon bekanntlich der gute Ton, der nichts anderes ist als ein ästhetisches Gesetz, von jedem zivilisierten Menschen. Dieser Zwang, den sich der zivilisierte Mensch bei Äußerung seiner Gefühle auflegt, verschafft ihm über diese Gefühle selbst einen Grad von Herrschaft, erwirbt ihm wenigstens eine Fertigkeit, den bloß leidenden Zustand seiner Seele durch einen Akt von Selbsttätigkeit zu unterbrechen und den raschen Übergang der Gefühle in Handlungen durch Reflexion aufzuhalten.“

¹ XII 337.

„Der Geschmack gibt also dem Gemüte eine für die Tugend zweckmäßige Stimmung, weil er die Neigungen entfernt, die sie hindern, und diejenigen erweckt, die ihr günstig sind.“¹ „Der Geschmack kann hingegen der wahren Tugend in allen den Fällen positiv nützen, wo die Vernunft die erste Anregung macht und in Gefahr ist, von der stärkeren Gewalt der Naturtriebe überstimmt zu werden. In diesen Fällen nämlich stimmt er unsere Sinnlichkeit zum Vorteile der Pflicht und macht also auch ein geringes Maß moralischer Willenskraft der Ausübung der Tugend gewachsen.“²

Fassen wir besonders noch das menschlich Schöne ins Auge. Es besagt objektiv einen Gegenstand, in dem die Idee in einer Form zur Darstellung gelangt, welche die Materie vollständig beherrscht; subjektiv verlangt es allerdings auch die Betätigung des Sinnes, doch vor allem zur Verarbeitung und Genießung der Sinneseindrücke die Aufmerksamkeit und Arbeit des Geistes. Also auch von diesem Standpunkte aus legt die Beschäftigung mit dem Ästhetischen den Gedanken an die Herrschaft des Geistes über den Sinn nahe; die allseitige Durchdringung des Materiellen mit dem Geiste, den Sieg von Idee und Form über Kraft und Stoff. Da ferner beim Menschen die ästhetischen und moralischen Kräfte in ein und derselben Seelensubstanz zusammentreffen, zudem die intellektuellen Prinzipien und Zustände zum großen Teile maßgebend sind fürs moralische Handeln, wird der ästhetische Mensch in seiner Liebe fürs Schöne und aus der Beschäftigung mit ihm veranlaßt, diese Herrschaft des Geistes über den Sinn und seine Triebe auch in seiner Lebensführung immer mehr geltend zu machen.

Ähnlichen Gedanken gibt Schiller³ in seiner Abhandlung „Über die ästhetische Erziehung“ Ausdruck. Es ist ein rein erkenntnistheoretisches Problem, auf das er anspielt. In dem sinnlichen Empfinden, sagt Schiller, ist der Mensch leidend, im vernünftigen Denken und Wollen ist er tätig; in der Beschäftigung mit dem Schönen, in welcher er als Sinn und Geist sich betätigt, findet sich beides. Und deshalb hat man nach Schiller in der Beschäftigung mit dem Schönen bereits eine Beherrschung der Sinnesempfindungen durch den Geist; dadurch wird dem moralischen Handeln eine dasselbe erleichternde Bedingung geschaffen. „Durch die ästhetische Gemütsstimmung wird also die Selbsttätigkeit der Vernunft schon auf dem Felde der Sinnlichkeit eröffnet, die Macht der Empfindung schon innerhalb

¹ Ebd. 341.² Ebd. 342.³ Ebd. 115; vgl. ferner Pictet 97.

ihrer eigenen Grenzen gebrochen und der physische Mensch so weit veredelt, daß nunmehr der geistige sich nach Gesetzen der Freiheit aus demselben bloß zu entwickeln braucht. Der Schritt von dem ästhetischen Zustande zu dem logischen und moralischen (von der Schönheit zur Wahrheit und zur Pflicht) ist daher unendlich leichter, als der Schritt von dem physischen Zustande zu dem ästhetischen (von dem bloßen blinden Leben zur Form) war.“

Durch die ästhetische Erziehung wird also, man muß es gestehen, ein zartes Verständnis für das Vernünftige und Schöne, das im moralisch Guten ist, bewirkt; der Mensch gewöhnt sich an dessen Ausübung, die allerdings, bloß von diesem Standpunkte aus betrachtet, noch keine formal moralisch gute ist, und so wird im ästhetischen Verhalten eine nicht zu unterschätzende Vorschule fürs moralisch Gute eröffnet.

Eine besondere Kraft der Erhebung zum Geistigen und Sittlichen gebührt dem Erhabenen. Insofern eben in ihm das Geistige das Hauptmoment bildet, wie früher dargetan, hat es auch für den Geist und seine Erhebung über die Materie einen besondern Impuls. Schiller¹ sagt darüber mit Recht: „Das Schöne macht sich bloß verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon in ihm; und weil es einmal unsere Bestimmung ist, auch bei allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unserer Bestimmung und also auch über die Sinnenwelt hinaus zu erweitern.“

Vor allem werden wir den Einfluß des Ästhetischen auf das moralische Leben stark einschätzen müssen, wenn es das Moralische in seinem ihm entsprechenden Werte in ästhetischen Formen offenbart. Die Ausübung des Guten erfordert nur zu oft ein großes Maß von Energie. Deshalb läßt es der Mensch oft dank seiner beschränkten Kraft bei dieser Verausgabung bewenden und kümmert sich nicht um die Offenbarungsform und Erscheinung des Guten.

Die Tugend tritt uns oft hart und kantig entgegen; ob sie es auch ehrlich meint, stößt sie doch bei solchen ab, die weniger tief schauen, namentlich bei Anfängern im Tugendleben. Auch hier macht oft die Erscheinungsform, welche die Tugend zur Schönheit macht,

¹ XII 367 f.

alles. Der Oratorianer Faber soll es beklagt haben, daß auf sieben Fromme kaum einer komme, der die Tugend in das Gewand der Liebenswürdigkeit zu kleiden wisse, und darin soll nach ihm eine Hauptursache liegen, warum die Tugend von heute so wenig Nachahmer finde. Es stünden auf dem Wege zum Paradies gar so viele Essigtöpfe und so wenig Honigkelche.

Mag dem sein, wie ihm will, so viel ist sicher, daß, wenn zur Tugend die ästhetische Lebensführung hinzukäme, auch das Harte, das oft mit der Kraftentfaltung in der Tugend und im Streben nach Hohem verbunden ist, gemäßigt und verfeinert würde und so das Gute liebenswürdiger erschiene. Eine vernünftige Erziehung wird deshalb nicht bloß die Pflege der ästhetischen Haltung nicht unterlassen, sondern sie vielmehr als Vorschule und freundliche Begleiterin der Tugend möglichst zu heben suchen. Sie ist keine Sünde, wohl aber entsprechende Veredelung und Hebung der menschlichen Natur. Was die gymnastische Spezialübung für den Körper, ist gewissermaßen die ästhetische Bildung für den Charakter.

Mit Recht sagt im Anschluß an Schiller Müller¹: „Viel kommt in der Erziehung darauf an, diesen Zartsinn des ästhetischen Gewissens, dieses Gefühl für sittliche Reinheit, für das Schickliche und Anständige zu wecken und zu pflegen. Wo man freudig gehorcht, braucht die befehlende Stimme nicht stets zu erschrecken, wo der Tugendweg als Rosenpfad gefaßt und mit Lust betreten wird, das Edle aus natürlicher Sympathie erfaßt, das Laster instinktiv verabscheut wird, da sind zahlreiche Ermahnungen und Kraftaufgebote der sittlichen Vernunft erspart, und auch im geistlichen Gebiet ist eine Ersparnis immer ein Gewinn und ein großer Vorsprung in der inneren Veredelung.“ Fügen wir noch positiv hinzu, ein gebildeter Schönheitssinn gewinnt Freude an allem Edeln und Guten, sieht sich tausend Erscheinungen gegenüber wohlighet betätigt, rücksichtlich derer ein Anästhetiker gedanken- und empfindungslos ist. Es hebt die vernünftige Beschäftigung mit dem Ästhetischen die Lebensfreude und Schaffenskraft und ist ein wichtiger Faktor für Entwicklung und Kultur². Trotzdem Hartmann³ meint, die ästhetische Erziehung verfehle in der Hauptsache ihren Zweck, wenn sie denselben in sittlicher Förderung sucht, statt sich mit dem direkten Ergebnis einer ästhetischen Kultur als einem pädagogischen Selbstzweck zu

¹ Philosophie des Schönen 101.

² Baumgartner IV 206.

³ Philosophie des Schönen 454 455.

begnügen, so gesteht er doch: „Unzweifelhaft ist, daß die ästhetische Kultur eines der wichtigsten Mittel zur Milderung der Sitten und zur Abschleifung der Roheit ist, und daß durch eine solche für Sittlichkeit immerhin ein nicht zu unterschätzender Gewinn erzielt wird.“

Indes dürfen wir diese erzieherische Kraft des Ästhetischen und ihre Bedeutung für das moralisch Gute überhaupt auch nicht überschätzen. Fürs erste muß das Handeln aus eigentlich moralischen Rücksichten und bloß ästhetischen wohl auseinandergehalten werden; sie sind bei weitem nicht identisch. Das moralische Handeln hat eben bei seinem Formalobjekt das Gottgewollte, das an und für sich Rechte, das ästhetische nur das für Auge und Ohr Gefällige. Bloß ästhetisch handeln heißt mit nichten formal tugendhaft handeln. Es mag sich beides auf dasselbe materielle Objekt beziehen, aber ihr formales ist wesentlich verschieden. Möchte deshalb auch jemand seine Lebensführung aus bloß ästhetischen Rücksichten noch so fein ausgestalten und abklären, er kann dennoch wahrer Tugend, die vor allem aus dem Motiv der Gottesliebe handelt, sehr fern stehen. Die Gottesliebe ist der Mittelpunkt der Sittlichkeit, wie Augustinus das Motiv immer und immer wieder variiert¹.

Sodann kann auch die Tugend in vielen Fällen das leisten und oft besser, was die bloß ästhetische Bildung. Wir erinnern vor allem an die sittlichen Tugenden und hier besonders an die Tugend der Klugheit, der Mäßigkeit mit ihren Untertugenden, als z. B. die Mäßigung, Demut, Bescheidenheit, Milde, Sanftmut, Wißbegierde, Artigkeit². Die Tugend nimmt sich der verschiedensten Beziehungen des Menschen und deren Entfaltung an; ordnet in ihren verschiedenen Abzweigungen nach den Gesetzen der Vernunft, aus Pflichtgefühl gegen Gott, den Nächsten und sich selbst das gesamte menschliche Leben.

Die wahrhaft Heiligen, die Menschen mit universaler Tugend, benehmen sich auch vom ästhetischen Standpunkte aus am untadeligsten. Die stete Achtsamkeit auf sich aus reinem Herzen und das Bestreben, andern zu nützen, machen sie gewöhnlich zu den freundlichsten Erscheinungen. Müller³ sagt: „Die wahren Heiligen, die wirklich edeln Menschen, waren anders. Von ihnen ging ein Licht aus, das unwiderstehlich anzog. Kindlich naive Frömmigkeit,

¹ Mausbach, Die Ethik des hl. Augustinus I 168 ff.

² S. Thom., S. theol. 2, 3, q. 47, a. 170.

³ Philosophie des Schönen 102.

bezaubernde Milde und Herablassung zu dem niedrigsten Geschöpf breiteten um sie eine Atmosphäre, die wie berückend wirkte und alle Herzen gefangen nahm.“ Wer denkt nicht vor allem an den lieben Heiligen von Assisi! Wir freuen uns nachträglich, dem Worte Federers¹ zu begegnen: „Je christlicher, je einfacher! Christus ist das einfachste aller erdenwandelnden Wesen gewesen. Franz von Assisi ist einer seiner vollkommensten Apostel der Einfachheit.“

Drittens endlich ist eine bloß ästhetische Bildung in allen schweren Prüfungen und Versuchungen des Menschenlebens zu schwach, um den Menschen seinen ästhetischen Prinzipien gemäß handeln zu lassen. Die ästhetische Bildung ist eben in erster Linie wesentlich eine bloß noetische und gefühlsmäßige. Aber man weiß, was für ein großer Schritt von der Freude an der Erkenntnis und dem Gefühl fürs Schöne zur Sachfreude an der Tat und von dieser bis zur Tat selbst ist, namentlich wenn dazwischen noch Berge von Versuchungen sich erheben.

Schiller² meint allerdings: „Der ästhetisch gestimmte Mensch wird allgemein gültig urteilen und allgemein gültig handeln, sobald er es wollen wird. . . . Um den ästhetischen Menschen zur Einsicht und großen Gesinnungen zu führen, darf man ihm weiter nichts als wichtige Anlässe geben; um von dem sinnlichen Menschen eben das zu erhalten, muß man erst seine Natur verändern. Bei jenem braucht es oft nichts als die Aufforderung einer erhabenen Situation (die am unmittelbarsten auf das Willensvermögen wirkt), um ihn zum Helden und Weisen zu machen; diesen muß man erst unter einen andern Himmel versetzen.“ Aber wir möchten fragen, wann wird der ästhetisch gebildete Mensch es wollen? Das ist der springende Punkt in dieser Frage. Es handelt sich im Interesse des Moralischen vor allem um eine Stärkung des Willens. Und hierzu vermag das bloß ästhetische Motiv, namentlich in Stunden der Prüfung, wie die Erfahrung lehrt, sehr wenig. Es werden der Helden, die es aus bloß ästhetischen Gründen geworden sind, furchtbar wenige sein.

Von einem gewissen Standpunkte aus müssen wir sogar sagen, daß das Ästhetische, wenn es auch eine Bezähmung der Sinne nahe legt, doch anderseits den Menschen zu einer gewissen Laßheit, Weichlichkeit und Opferscheu großzieht. Worauf sieht es eigentlich die ganze ästhetische Erziehung und Bildung ab, auf was stützt sie ihre Forderungen? In formaler Beziehung auf das ästhetische Gefallen

¹ S. 46.

² XII 115.

und Vergnügen, welches die Offenbarung des Schönen ist, also eine Theorie und ein Lebenssystem, das an und für sich nicht viel Ansprüche an Opfer von seiten des Lebens erträgt. Und wenn erst diese ästhetischen Motive die einzigen wären, welche an den Menschen gestellt würden, wie es in einer ausschließlich ästhetischen Erziehung der Fall wäre, wie wenig böte eine solche Theorie dem wirklichen Leben Stand und Halt! Wenn wir deshalb auch gerne den Nutzen anerkennen, den die ästhetische Erziehung dem moralischen Leben bieten kann, so ist dieser doch nur ein akzidenteller und sehr sekundärer, vermag, sich allein überlassen, nicht Ordnung und Sitte unter den Menschen aufrecht zu erhalten.

Auch Schiller¹, der sonst den moralischen Einfluß des Ästhetischen so hoch einschätzt, wird zu diesem Zugeständnis gedrängt. Nachdem er die Roheit der ungebildeten Masse beklagt, gesteht er: „Auf der andern Seite geben uns die zivilisierten Klassen den noch widrigeren Anblick der Schlawheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist. Ich erinnere mich nicht mehr, welcher alte oder neue Philosoph die Bemerkung machte, daß das Edlere in seiner Zerstörung das Abscheulichere sei; aber man wird sie auch im Moralischen wahr finden. Aus dem Natursohne wird, wenn er ausschweift, ein Rasender, aus dem Zögling der Kunst ein Nichtswürdiger. Die Aufklärung des Verstandes, deren sich die verfeinerten Stände nicht ganz mit Unrecht rühmen, zeigt im ganzen so wenig einen veredelnden Einfluß auf die Gesinnungen, daß sie vielmehr die Verderbnis durch Maximen befestigt.“ „Die energische Schönheit kann den Menschen ebensowenig vor einem Überrest von Wildheit und Härte bewahren, als ihn die schmelzende vor einem gewissen Grade der Weichlichkeit und Entnervung schützt.“² Schiller³ findet es sehr bedenklich, daß man beinahe in jeder Epoche, wo die Künste blühen und der Geschmack regiere, die Menschheit gesunken findet. Wir glauben aber, daß die eigentliche Kunsthöhe eines Volkes erst seiner sittlichen Höhe folge und aus ihr hervorgehe und so allerdings in etwa wieder mit dem sittlichen Niedergang desselben zusammenfalle.

Und nun das Kunstästhetische und das Ethos! Wir haben früher schon auf den ästhetischen Einfluß des Schönen, insofern dieses Wahrheit besagt, hingewiesen. Derselbe erhöht sich

¹ XII 17. ² Ebd. 80.

³ Ebd. 46. Müller, Philosophie des Schönen 114.

noch beim Kunstschönen. Alle konzeptionellen und technischen Anstrengungen der Kunst zielen nur auf das eine hin, der Wahrheit lichtvolles, kraftvollerfreuliches Zeugnis zu geben. Wir prüfen das Kunstwerk auf jede seiner Ideen, fühlen ihm jeden Puls, untersuchen jeden Zug in seiner Zweckmäßigkeit und Berechtigung. Wir sind beim Kunstschönen wenn möglich noch viel mehr für die Wahrheit interessiert als beim Ästhetischen außerhalb der Kunst, weil sich das Kunstwerk eben aus seiner ganzen Bestimmung und seinem ganzen Seinsgrund als Wahrheit darbieten will. Die Folge hiervon wird sein, daß bei Kunstbetrachtungen der Sinn für die Wahrheit geschärft wird. Und das ist immer auch ein Gewinn, wenn auch meistens ein bloß indirekter für das ethische Leben.

Aber auch die bloßen Formen, deren sich die Kunst bedient, sind, wie alles Geordnete, nicht ohne Einfluß auf die Bildung des Charakters. Schon Plato¹ ersieht in den bloßen künstlerischen Formen eine indirekte Anleitung zu echter Gesinnung. Bezüglich der verschiedenen Künste, sagt er, gebe es eine Wohlanständigkeit und eine Unanständigkeit, und die Unanständigkeit, schlechter Rhythmus und schlechte Harmonie sind Geschwister der schlechten Rede und des schlechten Gemütes, die gegenteiligen Eigenschaften aber sind Geschwister und Nachahmungen des Gegenteiligen, nämlich des besonnenen und guten Gemütes. Die musikalische Erziehung nennt er die bedeutendste, weil der Rhythmus und die Tonweise in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, wenn sie Wohlanständigkeit mit sich bringe und die Jugend selbst zu einer wohlanständigen mache. Noch ehe die Jugend fähig ist, einen Vernunftschluß zu fassen, werde sie durch die Kunstelemente erzogen. „Wenn dann aber der Vernunftgrund kommt, würde wohl der auf diese Weise Erzogene ihn lieben, weil er ihn vermöge einer Ähnlichkeit erkennt.“²

Aristoteles³ schaut ebenfalls in den Melodien eine Nachahmung des Sittlichen. „Denn schon die Natur der Tonarten ist so verschieden, daß man beim Anhören verschieden gestimmt wird und uns bei der einen nicht so zu Mute ist wie bei der andern, sondern bei einigen, wie bei den mixolydischen, befinden wir uns mehr in einer traurigen und gepreßten, bei den andern mehr in einer weichen und aufgelösten Stimmung, wie z. B. bei üppigen Tonarten, während

¹ De re publica 3, c. 11, 400 D.

² Ebd. c. 12, 402 C.

³ Polit. 8, 5, 1340 a, 40.

eine andere uns vorzugsweise in eine gemäßigte, ernst gefasste Stimmung versetzt, welche von allen Tonarten bekanntlich allein die dorische bewirkt, wogegen die phrygische zur Begeisterung stimmt. „Ebenso verhält es sich auch mit den Rhythmen. Die einen haben mehr den Charakter der Ruhe, die andern den der Beweglichkeit; von den letzteren haben wieder die Bewegungen mancher etwas roh Übertriebenes, andere etwas edel Anständiges. Aus all dem ergibt sich nun, daß die Musik das Vermögen besitzt, der Seele eine gewisse sittliche Beschaffenheit zu geben. Vermag sie aber dies, so ist klar, daß man die Jugend zu ihr anleiten und sie darin unterrichten muß.“¹

Wie ersichtlich, handelt es sich hier nicht um eine direkt sittliche Wirkung, sondern um eine mehr pathologische, eben eine gewisse Grundstimmung der Seele, aus welcher dann allerdings das Anständige des Sittlichen leichter erfolgen kann. Deshalb spricht auch Aristoteles² nur von einer gewissen sittlichen Beschaffenheit, wie sie eine Folge und Begleiterscheinung des Rhythmus in der Musik ist, und bemerkt ebenfalls feinsinnig, daß „in den Rhythmen mit Melodien Ähnlichkeitsausdrücke sich finden, welche dem wahren Wesen menschlicher Gefühle und somit ethischen Eigenschaften ganz nahe kommen“.

Der Grund von all diesen Erscheinungen mag wohl darin bestehen, daß eben unsere Seele und die von ihr informierten Organe durch diese regelmäßigen Formen an das Regelmäßige gewöhnt werden. Und diese Stimmung wird zu ähnlicher auf sittlichem Gebiete drängen. Lotze³ erklärt diese Tatsachen folgendermaßen: „Die elementaren Formen des Schönen sind nur Analogien der allgemeinen Verhältnisse, die alles Gute zu seiner Verwirklichung voraussetzt; spielt das Mannigfaltige der Anschauung, obgleich ihm keine sittliche Pflicht obliegt, dennoch in diesen idealen Formen, so erfüllt es uns mit verehrungsvollem Wohlgefallen durch den Schein einer Welt, in welcher die ewigen Gesetze des Seinsollenden zu Fleisch und Blut der Erscheinung geworden sind.“

Endlich ist auch der Inhalt des Kunstwerkes von großem Einfluß auf das ethische Verhalten. Vom moralischen Standpunkte aus betrachtet scheiden sich die Kunstmotive aus in moralisch indifferente und moralisch differenzierte, gute und böse. Die Kunst hat sie alle,

¹ Aristot., Polit. 8, 5, 1340 b, 8.

² Ebd. 1340 a, 18.

³ Geschichte der Ästhetik 234; vgl. ferner Metz 49.

ihrer Aufgabe gemäß, in ihren moralischen Werten wiederzugeben. So ist sie, wie gehört, ein positives Zeugnis für die Schönheit des moralisch Guten und die Häßlichkeit, das Verabscheuungswürdige des Lasters; sie wird, wenn sie anders sich treu sein will, mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln eine positive Bejahung der wahren Seins- und Lebenswerte und deshalb selbst wieder eine indirekte Aufforderung an den Beschauer, diese Werte auch in der schweren Kunst seines Lebens zu wahren.

Eine sich treue Kunst wird die Religion schildern als die vom Himmel stammende Mutter der Wahrheit und Liebe, als die Segenspenderin der Menschheit, die auf ihre Pfade nicht bloß Gnaden für die Seele, sondern auch das Füllhorn irdischen Segens ausgießt. Die Tugend, wie sie hienieden geübt, wird sie freilich in allen ihren Leiden und Kämpfen, allen Entsagungen und Bitterkeiten darstellen müssen, aber ebenso mit ihrem klaren Auge, in das der Himmel seine Lichter spielt, den milden und doch starken Zügen, dem vertrauensvollen Herzen, das gelernt hat, auf irdischen Lohn zu verzichten und ewigen Lohn der Liebe zu erwarten.

„Aber“, sagt Schiller¹, „ebenso häßlich als liebenswürdig die Tugend malen sich die Laster in dem furchtbaren Spiegel der Künste.“ Wohl trinkt der Lasterhafte in vollen Zügen aus dem schändlichen Becher der Lust, aber wir sehen auch, wie mit jedem Zug das Angesicht seiner Seele sich verwüstet und sein Herz von Gott, Wahrheit und Frieden sich entfernt. Alles schildert die Kunst, Tugend und Laster, ein jedes in seinen Lichtern und Schatten: mit Moses mahnt sie gewissermaßen: „Ich habe dir Leben und Tod, Segen und Fluch vor Augen geführt, wähle das Leben.“² Wir kennen hierüber das treffliche Wort von Wirth³: „Je mehr die Kunst einen bösen Charakter in seiner ganzen Bestimmtheit darstellt und psychologisch richtig entwickelt, desto mehr wird auch das negative, zuletzt das eigene Sein zerstörende Wesen des Bösen zum Vorschein kommen und damit die negative, moralische Wirkung, die Abschreckung, von selbst eintreten.“ Mit einer Art suggestiver Kraft wird die künstlerische Darstellung einer guten Tat für sie hinreißen, die der schlechten Abscheu erwecken.

Ebenso lösen religiöse und patriotische Motive, wenn sie anders richtig dargestellt werden, ihnen entsprechende sog. gegenständliche

¹ X 81.² Dt 30, 19.³ Vgl. oben S. 153 ff.

Gefühle aus. Sind diese auch noch nicht direkt persönliche, so wenigstens eine Umspielung und Durchdringung des ethischen und religiösen Willens mit solchen Gefühlen, eine Werbung zur Setzung entsprechender persönlicher Akte. Man weiß hier, wie vor allem ein Publikum, das nicht in die Geheimnisse und Absichten der Kunst eingeweiht ist, sich nicht so sehr an künstlerische Darstellung und Form, sondern fast ausschließlich an den dargestellten Stoff hält. Hier in der Kunst weint man mit den Weinenden und weint sich die eigenen Tränen weg, freut sich mit dem Fröhlichen, nährt seinen Lebensnerv mit süßer Labung, hebt und stärkt ihn so gegen den Anprall von Schmerz und Weh. So wird die Kunst für das Menschen-gemüt zum reinigenden und stärkenden Bad, zur eigentlichen Katharsis, wie Aristoteles sagt, zur Reinigung des Gemütes.

Wir geben zu, daß diese Wirkung noch keine direkt ethische ist, aber sie entlastet doch einerseits von ungesunden Gemütsstimmungen, andererseits lockt sie für das Gute und erfüllt mit Verachtung gegen das Gemeine. Diese und andere Wirkungen auf Gebieten, welche unmittelbar vor dem ethischen liegen und dasselbe streifen, sind in Fülle unter den Begleit- und Folgeerscheinungen der Kunst, und wenn dieselben für gewöhnlich nicht so nachhaltige zu sein pflegen, so sind sie nichtsdestoweniger von Bedeutung für unser ethisches Leben. Schon der Augenblick ist eine Wohltat, und am Ende setzt sich auch auf diesem wie auf allen andern Gebieten das Ganze aus Teilen zusammen.

Diesen Einfluß der Kunst auf das Ethische anerkennt sowohl die alte wie die neuere Ästhetik. Plato und Aristoteles haben wir bereits in Bezug auf einige einschlägige Spezialfragen hierin vernommen; fassen wir hier noch ihre einschlägige Gesamtlehre ins Auge.

Plato¹ will jene Künstler, die schlechte Gegenstände darstellen, aus dem Staate verwiesen sehen, damit nicht die Staatsbürger, „in Bildern der Schlechtigkeit erzogen, gleichsam wie bei schlechter Weide jeden Tag vieles allmählich von vielem abpflücken, in sich aufnehmen und zuletzt unbemerkt irgend ein großes Übel in ihrer eigenen Seele aufpflanzen; vielmehr müssen wir jene Werkmeister aufsuchen, welche in guter Begabung die Fähigkeit haben, die Natur des Schönen und Anständigen herauszufühlen, damit die jungen Leute, gleichsam wie in einer gesunden Gegend wohnend, von jeglichem Nutzen erfahren, woher immer an sie von schönen Taten, sei es zum

¹ De re publica 3, c. 12, 401 B—C.

Anblicke sei es zum Gehöre, gleichsam eine Luftströmung herandrängt, welche von trefflichen Gegenden her Gesundheit bringt und sogleich von Kindheit an unvermerkt zur Ähnlichkeit mit den guten, mündlichen Aussprüchen und zur Liebe zu denselben und zum Einklang mit ihnen führt“.

Aristoteles¹ stellt sich die Frage, ob die Musik nur dem Genuße und der Erholung oder noch einem edleren Zwecke diene, nämlich dem, auf die Sittlichkeit und die Seele zu wirken. Er bejaht letzteres und führt für seine Behauptung, abgesehen von der Tatsache, zwei Gründe an; den ersten schöpft er, wie bereits gesehen, aus dem psychologischen Einfluß der Rhythmen und Melodien, den zweiten aus dem des dargestellten Gegenstandes, und dieser ist wieder ein zweifacher. Fürs erste sagt Aristoteles: „Schon das bloße Vernehmen nachahmender Darstellung auf der Bühne ohne Rhythmen und Musikbegleitung erzeugt ein gleichstimmiges Gefühl in aller Herzen.“ Zweitens meint er²: „Die Gewöhnung aber, sich an den musikalischen Abbildern der Wirklichkeiten zu erfreuen oder zu betrüben, wird bei der nahen Verwandtschaft von Abbild und Wirklichkeit uns bestimmen, auch bei Anlässen, welche sich wirklich ereignen, gleiche Empfindungen zu haben. Wer z. B. bei dem Anblick des Bildes einer Person sich lediglich an der schönen Gestalt erfreute, dem wird auch der Anblick der Person selbst, deren Bild er betrachtete, angenehm sein.“ Aus diesen beiden letzten Gründen schließt dann der Stagirite³: „Die Jugend darf nicht die Werke eines Pauson anschauen, sondern die des Polygnotos oder sonst eines Malers und Bildhauers, der seinen Charakteren einen sittlichen Zug zu geben versteht.“

Bekannt ist die Streitfrage über die aristotelische Katharsis in der Tragödie. Es haben sich hierüber unter den Philologen und Ästhetikern zwei Ansichten gebildet. Die eine, besonders von Spengel, Stahr, Manns und Bullinger vertreten, ist für eine mehr direkt sittliche Bedeutung der aristotelischen Katharsis. Die andere, von Bernays besonders gepflegt, sieht in derselben, auch wie sie in der Tragödie sich entwickeln soll, direkt nur eine pathologische Wirkung. Wir können uns hier nicht ausführlicher mit der Frage beschäftigen. Doch ist fürs erste klar, daß Aristoteles die Katharsis, wie sie durch die Musik veranlaßt wird, nur als pathologische auffaßt. Von dem

¹ Polit. 8, 5, 1340 a, 12.

² Ebd. 1340 a, 23.

³ Ebd. 1340 a, 35.

Flötenspiel sagt er¹: „Die Flöte ist nicht angetan, eine sittliche Stimmung in der Seele hervorzubringen, sie ist vielmehr leidenschaftlicher Natur und ihre Anwendung daher nur bei solchen Gelegenheiten zulässig, in denen bei dem Hörer mehr auf eine Entlastung (Katharsis) der zusammengepreßten Empfindung als auf geistige Hebung und Förderung hingewirkt wird.

Aristoteles² unterscheidet hier also ganz klar zwischen diesen zwei: sittliche Bildung und Katharsis. Ebenso klar tut er es in folgender Stelle: „Wir halten zugleich fest, daß man die Musik nicht nur eines, sondern mehrerer nützlicher Zwecke wegen treiben soll, nämlich erstens der sittlichen Bildung und jener erleichternden Befreiung der Gemütsaffekte wegen, die ich Katharsis nenne (was ich unter dieser Katharsis verstehe, will ich nur im allgemeinen angedeutet haben, in der Poetik dagegen, wo ich darauf zurückkomme, werde ich es deutlicher entwickeln); zweitens soll man sie zum Behuf eines sinnvollen Genusses der Muse und drittens zur Abspannung und Erholung von angespannter Tätigkeit treiben.“ Aristoteles stellt also die sittliche Bildung und die Katharsis in dieselbe Klasse der Wirkungen des Ästhetischen, hebt aber doch die zweite klar von der ersten ab und nennt sie nebst dieser; also ist ihm die Katharsis nicht identisch mit sittlicher Bildung einfachhin, wohl aber etwas in inniger Beziehung zu ihr Stehendes. Deshalb bringt er beide in ein und dieselbe Klasse der ästhetischen Wirkungen.

Ebenso klar erhellt dies aus folgenden Worten³: „Der Affekt nämlich, der in einigen Gemütern mit großer Gewalt auftritt, der ist von Natur in allen Gemütern vorhanden und nur das Mehr oder Minder macht einen Unterschied, z. B. in Mitleid, Furcht und ebenso Enthusiasmus. — Denn auch dieser Bewegung sind manche in einem übermäßigen Grade unterworfen; lassen nun solche Menschen die Gewalt jener heiligen Gesänge, welche die Seele in Verzückerung setzen, auf sich einwirken, so haben wir den Anblick von Personen, die sich gleichsam einer ärztlichen Kur und Katharsis unterzogen haben und dadurch in den Normalzustand zurückversetzt worden sind. Die nämliche Wirkung müssen nun auch diejenigen empfinden, welche zu den Affekten des Mitleids und der Furcht neigen, und ferner ebenso alle, welche zu irgend einem Affekte besonders disponiert sind, die übrigen aber, insoweit etwas von solchen Affekten

¹ Polit. 8, 6, 1341 a, 21.

² Ebd. 8, 7, 1341 b, 38.

³ Ebd. 1342 a, 5.

auf eines jeden Teil kommt: für alle muß es eine gewisse Katharsis geben und ein mit Lust verbundenes Erleichtertwerden.“

Daraus ist also über allen Zweifel klar, daß Aristoteles unter musikalischer Katharsis nur eine pathologische Folge des Kunst-ästhetischen versteht. Nun aber lehrt er an der zweiten von uns eben zitierten Stelle, daß er hier nur im allgemeinen angedeutet habe, was er unter dieser Katharsis verstehe, in der Poetik wolle er eben diese Katharsis noch genauer erklären. Versteht er aber hier darunter eine pathologische Wirkung, so naturnotwendig auch unter jener, von der er in der Poetik sprechen will. Ferner spricht er in Behandlung dieser pathologischen Katharsis ausdrücklich auch von der Reinigung von den Affekten: Mitleid, Furcht, Enthusiasmus. Ebendasselbe tut er in der Definition der Tragödie. Aristoteles¹ sagt von der Tragödie am Schluß ihrer Definition, sie bringe „durch Mitleid und Furcht die Läuterung der Empfindungseindrücke dieser Art abschließlich zu stande“. Es handelt sich also nach Aristoteles auch in der Tragödie um die Reinigung von Mitleid und Furcht: denn das hinweisende Pronomen bezieht sich, wenn es überhaupt eine Bedeutung haben soll, auf diese Affekte. Diese Stelle bildet demnach offenbar eine Parallele zu der früher erwähnten Darstellungsweise. Handelt es sich dort um eine pathologische Katharsis, so auch hier. Endlich spricht Aristoteles in der Definition der Tragödie einfachhin von Empfindungseindrücken; diese sind aber pathologischer und nicht sittlicher Natur.

Wir vermögen uns deshalb nicht einfachhin für eine direkt sittliche Deutung der aristotelischen Katharsis zu entschließen; vielmehr scheint uns die pathologische die sachgegebenere zu sein. Damit stellen wir natürlich, wie rücksichtlich der früheren aus Aristoteles zitierten Stellen ersichtlich, keineswegs in Abrede, daß die Tragödie nicht auch nach Aristoteles zum wenigsten eine Vorschule für das Sittliche sei. Sie ist es auch gerade von diesem Standpunkt der Katharsis aus. Denn eben durch diese pathologische Entlastung der Gefühle wird auch ein rechtes, geordnetes Fühlen wieder möglich. In einem weiteren Sinne freilich nennt Aristoteles diese Veranlagung auch etwas Sittliches, und zwar mit Recht; ein gesundes pathologisches Verhalten ist eine glückliche Voraussetzung des Moralischen. Baumgart² sagt hierüber richtig: „Im spezifisch aristotelischen

¹ Poet. 6, 1449 a, 27.

² Aristoteles, Lessing und Goethe 80 ff.

Sinne ist diese Wirkung (Freude am Schönen) zugleich eine ethische, denn das Ethos beruht nach ihm zu einem höchst wesentlichen Teile sowohl auf der richtigen Beschaffenheit des Empfindens als auf der daraus hervorgehenden richtigen Art, sich zu freuen. Im Sinne des Aristoteles kann es also gar keine Frage sein, daß die Wirkung der Tragödie zugleich auch momentan eine ethische sei, eben insofern sie ja eine ästhetische ist.“ Aber, fügen wir hinzu, insofern ist es auch keine ethische im eigentlichen Sinne des Wortes.

Was die neuere Ästhetik betrifft, so weiß man, wie Schiller für die ethische Wirkung der Kunst, besonders der Schaubühne, eintritt. Zwar muß auch Goethe gestehen, ein gutes Kunstwerk kann und wird auch moralische Folgen haben. Doch ist es hier eben Schiller¹, der in seinen philosophischen Schriften wie Gedichten für das Ethos als eine Folge der Kunst eintritt. Fürs erste ist sie ihm eine mächtige Förderin von Religion und guter Sitte. Sie gilt ihm als eine „Verstärkung für Religion und Gesetz“. „Die Gerichtsbarkeit der weltlichen Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt.“² „Tausend Laster, die jene ungestraft duldet, strafft sie; tausend Tugenden, wovon jene schweigt, werden von der Bühne empfohlen. Hier begleitet sie die Weisheit und die Religion. Aus dieser reinen Quelle schöpft sie ihre Lehren und Muster und kleidet die strenge Pflicht in ein reizendes und lockendes Gewand. Mit welch herrlichen Empfindungen, Entschlüssen, Leidenschaften schwellt sie unsere Seele, welche göttlichen Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung auf!“³ Von den Wirkungen der Komödie schreibt er⁴: „Sie ist es, die der großen Klasse von Toren den Spiegel vorhält und die tausendfachen Formen derselben mit heilsamem Spott beschämt.“ „Die Schaubühne ist, mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates, eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“⁵ „Nicht bloß auf Menschen und Menschencharakter, auch auf Schicksale macht uns die Schaubühne aufmerksam und lehrt uns die große Kunst, sie zu ertragen.“⁶ „Sie lehrt uns auch gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoller über ihn richten.“⁷ „Eine merkwürdige Klasse von Menschen hat Ursache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu sein. Hier nur hören die Großen der Welt,

¹ X 79.² Ebd.³ Ebd. 80.⁴ Ebd. 82.⁵ Ebd. 83.⁶ Ebd. 85.⁷ Ebd. 86.

was sie nie oder selten hören — Wahrheit; was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier — den Menschen.“¹

Ferner ist ihm die Bühne von mächtigem Einfluß auf den nationalen Geist: „Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsere Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten; wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihr Pinsel nur Volksgegenständen sich weihte — mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. Was kettete Griechenland so fest aneinander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts anderes als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große, überwältigende Interesse des Staates, der besseren Menschheit, das in denselbigen atmete.“² — Zweitens gebührt ihr auch hohes Verdienst um die ganze Aufklärung des Verstandes. „Die Schaubühne ist der gemeinschaftliche Kanal, in welchen von dem denkenden, besseren Teile des Volkes das Licht der Weisheit herunterströmt und von da aus in milderen Strahlen durch den ganzen Staat sich verbreitet. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier durch alle Adern des Volkes; der Nebel der Barbarei, des finstern Aberglaubens verschwindet, die Nacht weicht dem siegenden Licht.“³ „Mit ebenso glücklichem Erfolge würden sich von der Schaubühne Irrtümer der Erziehung bekämpfen lassen.“⁴ „Nicht weniger ließen sich, verstünden es die Oberhäupter und Vormünder des Staates, von der Schaubühne aus die Meinungen der Nation über Regierung und Regenten zurechtweisen.“⁵

Aus diesen sachlichen und autoritativen Gründen folgt, daß die Kunst einen großen Einfluß auf Bildung und Sitte ausüben kann. Doch wird auch dieser Einfluß überschätzt. Man weiß, wie die Herbartsche Schule die moralische Erziehung als einen Teil der ästhetischen auffaßte und somit die moralische Bildung in eine ästhetische aufgehen ließ⁶. Ebenso überhebt ohne Zweifel auch Schiller bisweilen diese Bedeutung der ästhetischen Erziehung durch die Kunst. Obgleich er selbst in Zweifel zieht, ob je Molières „Harpagon“ einen Wucherer bessere, daß der Selbstmörder Beverlei noch wenige seiner Brüder von der abscheulichen Spielsucht zurückziehe, daß Karl Moors unglückliche Räubergeschichte die Landstraßen nicht viel sicherer

¹ Ebd.² Ebd. 89.³ Ebd. 87.⁴ Ebd. 88.⁵ Ebd.⁶ Stöckl, Geschichte der Philosophie 794.

machen werde, behauptet er doch wieder andererseits, daß die Poesie den Menschen zum Helden erziehen könne, zu Taten rufen und zu allem, was er sein soll, mit Stärke ausrüsten¹. Ebenso schreibt er ihr in seinem Gedicht „Die Künstler“ Wirkungen zu, die sonst nur der Religion und moralischen Erziehung, und zwar beiden nur vom übernatürlichen Standpunkte aus, zugeschrieben werden müssen². Auch Vischer³ übertreibt mit seiner Forderung: „Trachtet am ersten nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen.“

Der Mensch bedarf mehr als bloß eines Blickes, einer frommen Rührung und Erhebung; er bedarf in gewissen Stunden eines mächtigen Aufrufs, eines starken Impulses, einer übernatürlichen Kraft, die ihn vom Rande des Verderbens wegrißt, oder wenn er schon gefallen, aus schwarzem Abgrunde erhebt. Aber das vermag die Kunst nicht, es müßten denn alle ihre Werke Mirakelbilder sein; aber selbst diese regen nur an und überlassen die Führung einer andern, höheren Kraft. Sodann vermag auch das Kunstästhetische als solches das Gefährliche, das die Beschäftigung mit dem Ästhetischen mit sich bringt, nicht zu beseitigen. Im Gegenteil dürfte sie dasselbe noch erhöhen.

Fürs erste ist das Leben in und mit der Kunst ein rein beschauliches, ein stetes Sinnen und Träumen. Wie leicht geht da der Sinn für ernste, schwere, praktische Arbeit verloren! Schiller nennt ja die ganze Kunst nur Spieltrieb, und wir haben gehört, wie viel Wahrheit in diesem Worte ist. Ferner führt die Kunst in vielen ihrer Motive in Welten, die oft stark mit der Wirklichkeit kontrastieren und persönlich viel angenehmer als diese sind. Wird bei diesen Lichtern das wirkliche Leben mit seinen Opfern nicht doppelt schwer Gewöhnt endlich an das künstlerische Durchleben fremder Leiden, mag der Sinn für das reale abgestumpft werden; statt daß durch das Mitleid im Spiele das Mitleid in Wirklichkeit gepflegt wird, wird vielfach der Stumpsinn realen Leiden anderer gegenüber großgezogen.

Nicht ohne inneren Grund sagt Müller⁴: „Es ist überhaupt schon gefährlich, der Phantasie solche Freiheit zu lassen, wie es im Kunstleben geschieht. Abneigung gegen ernste Studien, träumende Verwechslung des wirklichen Lebens mit der Phantasiewelt der

¹ Schiller X 84; XI 506.

² Gietmann, Allgemeine Ästhetik 245.

³ Ästhetik I 157.

⁴ Philosophie des Schönen 111.

Romane, Unfähigkeit zum tätigen Schaffen und Wirken, Erschlaffung des sittlichen Charakters sind die Folgen der einseitigen ästhetischen Kultur.“

Es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß durch die stete Beschäftigung mit gewissen Kunstwerken eine ungesunde Aufmerksamkeit auf sich selbst und, sagen wir es offen, eine gewisse Großmannssucht genährt wird. Manch einer dünkt sich im Helden des Stückes selbst gezeichnet, und mögen sich auch objektiv noch so wenig Anhaltspunkte hierzu finden, die Eigenliebe ist erfinderisch und zieht sie groß. „Dieses Schwelgen in schönen Gefühlen, diese Wonneseligkeit im Genuß der eigenen und fremden Empfindungen kann mit allen sieben Todsünden zusammen bestehen, ja es ist nach dem Gesetz der Kontrasterscheinung, das im seelischen Bereich ebenso wie im physischen gilt, gar nicht selten, daß sich der schnöde unterdrückte sittliche Trieb wenigstens in luftigen Gefühlen ein Ventil öffnet und am Ende noch mit der Einbildung wirklicher Befriedigung täuscht.“¹

Und die Bilanz aus dieser Möglichkeit eines zweifachen Einflusses der Kunst auf Sitte und Leben? Sie ist eben keine andere als diese: Die Kunst kann moralisch gute Wirkungen veranlassen, sie kann aber auch, abgesehen von ethisch verfänglichen Motiven, ungünstig fürs Leben wirken. Weit entfernt, deshalb einzige Norm der Erziehung zu sein, bedarf sie vielmehr selber wieder eines Korrektivs, tiefer Religiosität und Sittlichkeit. Wir schließen diese Abhandlung mit den Worten Lindes²: „Wenn also die ästhetischen Pädagogen den Ruf erheben: Mehr künstlerische Erziehung, denn nur dadurch bildet ihr den Menschen zum Menschen! so müssen ihnen die Moralisten unter den Pädagogen immer wieder entgegenhalten: Künstlerische Erziehung, soviel ihr wollt! Aber daneben die straffste Zucht und die ernsteste religiös-sittliche Unterweisung!“

3. Aufgabe des Schönen im Künstlerleben.

Auch hier ist es unsere erste Aufgabe, dem eigentlichen Sachzweck des künstlerischen Schaffens nachzuforschen. Wir scheiden hier wieder genau den sog. inneren Sachzweck von dem äußeren aus. Was den ersteren betrifft, so ist es ein alter Satz, jede Kraft hat ihr inneres Ziel in ihrer Tätigkeit, die Sehkraft im Sehen, das

¹ Ebd.

² S. 196.

Denkvermögen im Denken; denn die Tätigkeit ist die Vervollkommnung der Potenz. Notwendig hat deshalb auch die künstlerische Schaffenskraft ihren inneren Sachzweck in sich selbst, in der möglichst glücklichen Entfaltung des betreffenden Aktes. Und dieser, d. h. das künstlerische Schaffen, insofern es aktuell ist, worauf zielt es in Konsequenz seiner natürlichen Tendenz nach außen hin ab? Welches ist der äußere Sachzweck des künstlerischen Schaffens? Kein anderer als die möglichst glückliche Gestaltung des Werkes selbst.

Die Kunst ist, wie gesehen, generell ein „Machen“; dieses aber besteht in der Überführung einer Form in den Stoff. Deshalb sagt der hl. Thomas¹, es sei Aufgabe der Kunst, daß eine Vollkommenheit in den von ihr bewegten Stoff überführt werde. Und weil der Zweck und die Güte eines Dinges identisch sind, so kann er konsequent sagen, die Güte der Kunst, der schaffenden, liege außer dem Menschen, nämlich in den Kunstwerken selbst². Das Kunstwerk und seine möglichste Vollkommenheit sind der erste relative Sachzweck des künstlerischen Schaffens als solchen. Der Zweck der Zimmermannskunst, sagen Bonaventura und Thomas in der Einfachheit und doch Notwendigkeit ihrer diesbezüglichen Auseinandersetzungen, ist eben kein anderer als die Erbauung des Hauses, und der Zweck der Errichtung des Hauses ist das Haus selbst. Besteht aber das Wesen der schönen Kunst als solcher in der Fertigkeit und Gewandtheit, ein Kunstschönes zu schaffen, so kann ihr erster relativer Sachzweck auch kein anderer sein als eben die Kunstschönheit im Werke und in weiterer Abfolge der kunstästhetische Genuß, Lebenserhöhung und Liebe zum Kunstschönen.

Das ist die gerade sachliche Linie, wie sie vom Kunstvermögen ausgeht und in Genuß und Lebenserhöhung in formaler Beziehung ihren Abschluß findet; ihre mittleren Punkte ziehen sich durch die Kunsttätigkeit und das Kunstwerk hindurch. Diese Linie kann man nicht brechen, wenn man nicht die ganze natürliche Teleologie einer in die Außenwelt übergehenden Tätigkeit und speziell die des sog. „Machens“ und „Bildens“ beugen will.

Es ist vor allem die Scholastik, welche diesen ersten äußeren Sachzweck der Kunst als solchen einer moralisierenden Richtung gegenüber klar und scharf hervorhebt und betont. Die Kunst ist

¹ S. c. Gent. 3, c. 3, a. 224.

² S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 4 5 ad 1.

nach ihr Formalgegenstand des Verstandes, des praktischen in bereits erklärter Weise, und nicht des Willens. Und deshalb besteht die Güte und Vollkommenheit ihres Werkes nicht in einem Formalbezug zum Willen, geschweige denn zum moralischen, sondern sachlich und direkt einzig und allein darin, daß in dem Werke die Selbstbestimmungen der betreffenden Kunst, wie sie die Vernunft aus dem Wesen dieser herausgelesen hat, innegehalten sind, mit andern Worten, daß das Werk in sich selbst recht sei¹.

Wenn auch, wie der hl. Thomas bisweilen sich ausdrückt, der Wille in der Kunst die Direktive hat, so kommt sie ihm nur insofern zu, als er von dem Verstand geleitet wird². Es ist für den Ruhm des Künstlers als solchen ohne Belang, ob er das Werk in guter oder schlimmer Absicht gemacht hat; es handelt sich vom Standpunkte des formalen Sachzweckes der Kunst einzig und allein darum, wie das Werk in sich gestaltet ist³. Wie es für den Sprachkundigen als solchen besser ist, er mache absichtlich einen Sprachfehler, als daß er es unabsichtlich tue, so ist es auch für den Künstler als solchen besser, daß er absichtlich einen Kunstfehler begehe; daraus ersieht man doch, daß er es kann, künstlerische Fähigkeit besitzt, wenn er sich derselben bedienen will⁴.

Der hl. Thomas unterscheidet in der Ausübung der künstlerischen Tätigkeit einen zweifachen Zweck, einen allgemeinen, wie ihn der Mensch in der Betätigung anderer Kräfte zu verfolgen hat und der eigentlich sein Lebensziel, sein Zweck als Mensch ist; sodann einen besondern und partikulären, welcher der künstlerischen Tätigkeit als solcher, zum Unterschied von den andern menschlichen Spezialtätigkeiten, wie z. B. dem Sprechen, eigen ist. Dieser Zweck der Kunst, der ihr zum Unterschied einerseits von dem allgemeinen Lebensziel und andererseits dem spezifischen Ziel anderer Fähigkeiten zukommt, besteht in der Vollendung des Werkes. Demgemäß kann der Künstler in der Herstellung seines Werkes einen doppelten Fehler begehen, einen als Mensch und den andern als Künstler. Durch den ersten entfernt er sich von seinem Lebensziel, das er mit den übrigen Menschen teilt; das wäre z. B. der Fall, wenn er mit seinem Werk den Betrug eines Mitmenschen beabsichtigte. Des zweiten Fehlers, d. h. eines Fehlers als Künstler, würde er sich schuldig machen, wenn er in seinem Werke abwicke von dem

¹ Ebd. a. 3. ² Vgl. oben S. 138 A. 2.

³ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 57, a. 3.

⁴ Ebd. 2, 2, q. 47. a. 8.

Spezialzweck, wie er dem Künstler als solchem gegeben ist. Das wäre z. B. der Fall, wenn er ein kunstvollendetes Werk machen wollte, es aber nicht zu stande brächte, oder wenn er absichtlich einen Kunstfehler machen wollte, aber es nicht könnte. Im ersten Fall also, wo er von dem allen gemeinschaftlichen Ziel abweichen würde, beginge er einen Fehler als Mensch, und deshalb würde hier der Mensch getadelt. Weicht er aber unbemerkt von dem Spezialzweck der Kunst ab, so begeht er eben einen Kunstfehler, und der Tadel trifft in diesem Falle formal und in erster Linie den Künstler als solchen¹. Aus alledem geht evident hervor, daß an und für sich und nach der Ansicht der Scholastik der nächste Zweck der künstlerischen Tätigkeit als solcher einzig und allein die Vollendung des Werkes ist.

Diese Ideen gelten nicht bloß für Motive, welche dem natürlichen und physischen Gebiete entnommen sind, sondern auch für Werke mit übernatürlichen und moralischen Stoffen, also auch für die sog. religiösen und patriotischen Künste, wie Jungmann von ihnen spricht und insofern sie solche sind. Fürs erste ist es nicht Sache der Moral, das Wesen der Dinge zu ändern; vielmehr ist es in früher gezeichneter Weise ihre Aufgabe, für Wahrung desselben zu sorgen; also hat sie auch, wenn es sich um die Darstellung von direkt moralischen Motiven handelt, nicht Wesen und formalen Sachzweck der Kunst zu ändern, sondern sich mit ihrem Objekt in die Linie von deren formaler Tätigkeit zu stellen.

Ebenso ändert das Motiv aus sich niemals das Wesen und deshalb auch nicht die Sachzwecke der Kunst; es kann deshalb auch bei vorliegendem moralischen Motiv nicht Sachzweck der Kunst sein, moralische Gefühle wachzurufen, sondern einzig und allein das moralische Motiv sachgemäß darzustellen. Dieses wirkt dann, richtig dargestellt, von selbst. Gleich verhält es sich mit religiösen und spezifisch christlichen Motiven. Religion und Gnade, wenn sie anders solches wahrhaft sind und nicht unerträgliche Verzerrungen derselben, wahren das Wesen der Naturdinge. Die Gnade und deshalb das Christentum erhöhen und verklären dieselben, ohne sie in ihrem natürlichen, auch gottgewollten Sein zu stören. Mögen deshalb auch die heiligsten Personen des Christentums, wie die heiligste Dreifaltigkeit, Christus, Maria, zum Vorwurf der Kunst gewählt werden, der formale, relative Sachzweck bleibt wesentlich derselbe; er ist

¹ S. Thom., S. theol. 1, 2, q. 21, a. 2 ad 2.

nicht das religiöse und moralische Gefühl, das hieße die Natur der Sache verkehren, sondern die möglichst gelungene Darstellung des betreffenden Motivs als solchen, seine lichtvolle Wahrheit aus dem Spiegel der Kunst. Die Wahrheit macht frei. „Die schöne Kunst hat lediglich einen ideellen Beruf“, sagt mit Recht Kuhn¹; „die praktischen Rücksichten auf sittliche und religiöse Erbauung und Belehrung, selbst auf äußere Bedürfnisse, wie beim monumentalen Bau, sind nicht erste Zwecke, sondern notwendige Folgen und Angebinde der richtigen Kunstübung. Einziger und höchster Zweck der schönen Kunst ist die Verwirklichung und Darstellung des Schönen oder, was dasselbe ist, die Offenbarung des Geistigen und Ideellen in sinnlichen Formen, welche ein reines, geistiges, interesseloses Wohlgefallen weckt.“

Fragen wir nun nach dem finis operantis, den subjektiven oder persönlichen Zielen des Künstlers bei seinem Schaffen. Wie bei jeder Betätigung kann der Mensch auch in seinem künstlerischen Schaffen eine Reihe von Zwecken verfolgen. Begreiflicherwise wird er fürs erste die Sachzwecke der Kunst im Auge haben müssen, weil von ihrer Realisierung die Erfüllung seiner übrigen, durch das Kunstwerk beabsichtigten Zwecke abhängt. Auch liegt es auf der Hand, daß der Künstler als Mensch mit seiner Muse keine Ziele verfolgen darf, welche sich nicht in untergeordneter Weise in die Linie seines höchsten Lebenszweckes stellen lassen. Darüber herrscht kein Zweifel: dem Menschen ist die Künstlerkraft, wie jede andere, einzig und allein nur zu dem Ende gegeben, daß er sie auf diese oder jene Weise in den Dienst seines letzten Lebenszweckes stelle.

Damit ist aber, wie aus Früherem ersichtlich, keineswegs gesagt, daß er in seinem künstlerischen Schaffen bei jedem Pinselstrich oder Meißel- und Saitenschlag ausdrücklich seinen letzten Lebenszweck intendiere. Der Mensch als Künstler hat hier die gleichen Wege zu gehen wie der Mensch als Wissenschaftler oder Landmann: er hat sein Leben mit seiner Arbeit Gott zu weihen. Im gegenteiligen Sinne von einer relationslosen Kunst zu sprechen, kommt einer Negation Gottes gleich.

Die Frage, um die es sich hier handelt und welche viel behandelt wird, ist nur die: Darf der Künstler seine Kunst in den Dienst eines außer der Kunst liegenden Zweckes stellen, sagen wir z. B. sich dem Willen eines Bestellers anbequemen oder religiöse

¹ Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Architektur I XLII.

und patriotische Erhebung mit seinem Werke suchen? Fürs erste müssen wir natürlich die Frage bejahen, wenn es sich um Ziele handelt, die sich bei aller Wahrung der Kunst und ihrer Vorschriften erreichen lassen. In derartigen Fällen sind und bleiben solche Ziele, wie sie dem Künstler als Menschen vorschweben, eigentlich seinem Werke rein äußerlich, sind dem Künstler höchstens Veranlassung zum künstlerischen Schaffen, beeinflussen und trüben ihn aber nicht im mindesten.

Doch ist dieser Fall nicht ein bloß irreeller? Lassen sich wirklich äußere Ziele finden, welche durch die Kunst erreicht werden können, ohne der Kunst als solcher weh zu tun? Th. Lessing¹ stellt dies in Abrede: „Ein wahrer Künstler ‚meint‘ nichts. Er meint nie anderes, als was in dem dargestellten Stück eben darin liegt. Würde er mit dem Bilde etwas ‚meinen‘, dann würde er die Kunst zum Schrittmacher für außerästhetische Ziele verwenden. Diese möchten die höchsten sittlichen Absichten, die tiefsten Ideen sein, sie würden doch das Kunstwerk als Kunstwerk vernichten.“

Diese Anschauung zu prüfen, ziehen wir erst die Kunstgeschichte zu Rate. Tatsächlich verdanken die meisten Werke der Kunst, die wir als Werke ersten Ranges bewundern, solchen an und für sich außer der Kunst liegenden Zwecken ihre Existenz. Wozu haben die Griechen ihre Göttertempel gebaut, die kunstreinen? Wozu erhoben sich die majestätischen Dome in Deutschland und Frankreich, wozu der Riesenbau der Peterskirche, wozu anders als eben in erster Linie um die Gottheit zu ehren und ihren Verehrern einen erhebenden Bau zu errichten? Und wozu haben Plastik und Malerei diese Bauten aufs herrlichste geschmückt, etwa bloß um ästhetischen Genuß zu bereiten oder nicht vielmehr zum Doppelzweck der Verherrlichung Gottes und Erhebung des frommen Beters?

Dasselbe gilt auch von den erhabensten Werken der Poesie und Musik. Religion und Vaterlandsliebe waren die inspirativen Kräfte, und eben diese sollten auch ihre Ziele sein. Jungmann² sagt hierüber schön: „Der Parthenon und die Propyläen der Akropolis, der Tempel zu Eleusis, der Zeus zu Olympia und die Pallas Athene des Phidias, ‚trugen sie ihren Mittelpunkt und ihren Zweck in sich selber‘ oder waren sie zur Verherrlichung der Götter bestimmt und zur Förderung des religiösen Lebens? Die Ilias und die Odyssee, die Gesänge Pindars, die Tragödien des Äschylus und des Sophokles,

¹ S. 73.

² Ästhetik II 169.

die herrlichen Reden des Demosthenes, die ernsten Weisen der dorischen Musik, waren sie wirklich ‚nur um ihrer selbst willen da‘, ‚standen sie‘ nicht ‚unter der Dienstbarkeit besonderer Zwecke‘? Und die Psalmen und das Buch Job und die Prophetie des Isaias und des Jeremias ‚Klagelieder‘ und die ‚Divina Commedia‘, der Parsival und der Titurel, Jacopones da Todi ‚Stabat Mater‘ und Celanos ‚Dies irae‘, die Hymnen eines Ambrosius und eines Thomas von Aquin, Gregors des Großen Weisen und Palestrinas Kompositionen, Giottos, Angelicos, Overbecks, Steinles, Veiths, Führichs Bilder, Orcagnas, Schonhovers, Achtermanns Arbeiten in Stein, die Meisterwerke auf dem Gebiete der geistlichen Beredsamkeit von Chrysostomus bis auf Bernhard von Clairvaux, von Bourdaloue, Segneri und Bossuet und Wiseman und Mac Karthy, die Kirchen der hl. Elisabeth zu Marburg und der hl. Gudula zu Brüssel, die Dome von Straßburg, Köln und Freiburg, von Reims und Chartres, von Amiens und Salisbury, von Mailand, Burgos und Toledo — wie sind sie entstanden, wer hat sie hervorgebracht? Jene Künste haben es getan, die nicht etwa bloß dem religiösen Geiste dienten, nicht bloß ohne Rückhalt sich ihm hingeeben hatten, sondern, durch den Geist des Christentums erzeugt, aus ihm nur lebten, und allein für ihn; jene Künste, die ihrem ganzen Sein nach religiös, im wahrsten Sinne des Wortes Dienst Gottes und Gebet, rein übernatürlich, ganz katholisch waren.“ Diese Tatsachen erhellen klar, daß es Zwecke geben kann, die an und für sich außer der Kunst liegen, in deren Dienst sich aber ein reines und volles künstlerisches Schaffen wohl stellen läßt.

Zu demselben Resultate gelangen wir durch folgende Erwägung. Ein Besteller beabsichtigt vielleicht mit seinem Werke religiöse Erbauung oder Hebung der Nächstenliebe, wieder Pflege des patriotischen Geistes, und bezeichnet zur Realisierung dieses Werkes das darzustellende Motiv, z. B. das Opfer Christi am Kreuze, den hl. Vinzenz von Paul, die patriotische Tat Winkelrieds bei Sempach. Lassen sich nun mit diesen Absichten des Bestellers die rein künstlerischen Ziele vereinigen? Ohne Zweifel. Der Künstler braucht in allen diesen Fällen nichts anderes zu tun, als das betreffende Motiv licht- und lebenswarm in sich aufzunehmen und es geistig und seelisch zu durchdringen, in sich zu erleben und diesem Schauen und Empfinden vollen sinnlichen Ausdruck zu verleihen. Er braucht bloß die Seele seines Motivs zu ergründen und anschaulich zu machen, worin doch das Wesen der Kunst liegt, dann folgt daraus von selbst die gewünschte religiöse, sittliche und patriotische Erhebung.

Von diesem Standpunkte aus hat das Wort Geibels seine volle Berechtigung:

Zweck? Das Kunstwerk hat nur einen:
Still im eignen Glanz zu ruhn;
Aber durch ihr bloß Erscheinen
Wird die Schönheit Wunder tun.

Es kann also sehr leicht Fälle geben, in denen sich die objektiven Kunstziele voll und ganz verwirklichen lassen, wenn auch noch andere an und für sich außerhalb der Kunst liegende Ziele intendiert werden. Es ist deshalb nicht in allweg richtig, wenn Ficker¹ schreibt: „Wer die Kunst zu Zwecken benütze, hemme ihren freien, unbegrenzten Flug, ihre Hand kann nicht geführt werden, ihr eigener Geist nur leitet sie.“ Es mag solche Zwecke geben, aber es sind es nicht alle. Schiller² meint, daß, wenn der Zweck der Kunst selbst moralisch sei, so verliere sie das, „wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit, und das, wodurch sie so allgemein wirksam ist, den Reiz des Vergnügens“. Doch Schiller unterscheidet nicht zwischen subjektivem und objektivem Zweck; ferner läßt er unbeachtet, daß es eben sehr leicht Fälle geben kann, in denen sich mit subjektiv moralischen Zwecken der objektiv künstlerische Zweck leicht vereinigen läßt.

Auch Volkelt³ anerkennt diese Vereinbarkeit; „dieser günstige Sachverhalt“, daß nämlich der künstlerische Eindruck infolge von Zumischung sittlicher Einwirkungen keine oder nur wenig Störung erleide, „findet dort statt, wo die sittliche Aufforderung nicht in kahler, verstandesmäßiger, lehrhafter Form, nicht also als ‚Tendenz‘ auftritt, sondern als ungesuchtes sachliches Ergebnis der unbefangenen natürlichen Darstellung vorhanden ist“. Bezüglich des Einflusses religiöser Andacht auf die künstlerische Stimmung sagt er⁴: „Auch hier gibt es Fälle, in denen die religiöse Erweckung organisch und natürlich aus der dichterischen sich ergibt.“ Also läßt auch die moderne Ästhetik in einem ihrer vorzüglichsten Vertreter nebst den rein ästhetischen Zwecken noch andere im Künstler zu.

Kuhn schreibt in seiner Kunstgeschichte⁵: „Ein religiöses Gemälde, welches z. B. einen biblischen Vorgang schildert und die Idee desselben in entsprechender Weise darstellt, kann und wird in der beredtesten Sprache belehren und in schönster Art erbauen,

¹ Ästhetik 143 ff.

² XI 512.

³ I 516.

⁴ Ebd. 517.

⁵ S. xxvii.

obwohl der Künstler gar nichts anderes angestrebt hat, als ein echtes Kunstwerk zu liefern, d. i. für die religiösen Gedanken die notwendigen Formen zu finden; Belehrung und Erbauung müssen notwendig Angebinde und Zugabe seines Strebens sein, weil den sinnigen Beobachter das ästhetische Wohlgefallen zu tieferer religiöser Kenntnis und andächtiger Gesinnung hinüberleitet.“ Seesselberg¹ sagt richtig: „Der Architekt läßt sein Haus dem Zwecke dienen, er hat dabei ein festes Programm zu erfüllen. Und doch kann er ein Kunstwerk schaffen, in das er alle ihm aus der Landschaft, aus den Sagen und der Religion erfließenden Stimmungen zu legen weiß, und in das er obendrein auch noch sich selbst, sein ganzes persönliches Ich projiziert. Und wenn einst feinsinnige Päpste auf den Wänden der Stenzen bestimmte Ideen künstlerisch durchführen ließen, so ist das doch ‚Kunst‘ geworden.“

Wir dürfen hierin vielleicht noch einen Schritt weiter gehen. Es kann äußere Zwecke geben, welche den künstlerischen Zweck nicht bloß nicht verunmöglichen und beeinträchtigen, sondern vielmehr befördern. Wir haben früher den Einfluß des Gemütes auf die Lösung der künstlerischen Kräfte beleuchtet². Wenn nun aber den Künstler bei Herstellung seines Werkes nicht bloß ästhetische Zwecke bewegen, sondern noch höhere, so wird die künstlerische Kraft noch mehr angeregt, zu ihrem höchsten Vermögen hinausgeführt und in freudiger Tätigkeit erhalten. Es ist derselbe psychologische Fall, wie er bei den übrigen, Willen und Gemüt untergeordneten Kräften sich des öfteren ereignet. Je stärker das Gemüt bis zu einem gewissen Höhepunkt erregt ist, um so intensiver gestaltet sich eine Tätigkeit. Die Begeisterung macht beredt. Wofür man sachlich interessiert ist, regt sich die Kraft, es zu erreichen. So ist es mit der künstlerischen Tätigkeit. Wenn auch das bloß künstlerische Interesse die schaffende Kraft rege erhält, so wird ein sachliches Interesse diese Regsamkeit noch erhöhen.

Noch mehr. Dies höhere Interesse wird die Aufmerksamkeit konzentrieren, Blick und Empfindung vertiefen. Diesen Gedanken sehen wir von einem Künstler ersten Ranges selbst ausgesprochen. P. Cornelius schreibt von der sog. Lukasbruderschaft: „Wie rein und heilig war das Ziel, wonach wir rangen! Unerkannt, ohne Aufmunterung, ohne Hilfe als die des liebenden Vaters im Himmel. Und lag darin nicht seine höchste Gnade? Denn so konzentrierte

¹ S. 187.

² Vgl. oben S. 70 ff 203 ff.

sich in tiefinnerster Seele jene glühende Liebe für das Wesenhafte und für die Wahrheit, die zwar oft verhüllt und in nebelhafter Ferne, aber groß und herrlich wie die aus dem Meere aufsteigende Sonne vor dem Geiste stand.“¹

Wir setzen wieder, ideell gesprochen, zwei gleichgradige Kunsttalente voraus, dasselbe von beiden zu behandelnde Motiv: welches von beiden wird das glücklichere Werk schaffen, dasjenige, welches ein höheres Ziel unbeachtet läßt, oder dasjenige, das mit den künstlerischen Zielen ein höheres Lebensziel vereinigt? Wir glauben, letzteres. Die Künstlerziele, nur in sich selbst betrachtet, nehmen in der Stufenreihe der menschlichen Güter, so wertvoll sie sind, bei weitem nicht das erste Interesse in Anspruch und vermögen deshalb nie jene Begeisterung und glückliche Lösung der Kräfte zu veranlassen wie in ihrer Vereinigung mit den höchsten Lebensinteressen. Wir verlangen damit nicht ein Rhetorisieren in der Darstellung, wir verlangen vom Kunstwerk nur lichtvolle Wahrheit, glauben aber, daß ein höheres Ziel auch tiefer in die Wahrheit schauen, sie lebensvoller empfinden und deshalb lichtvoller darstellen läßt.

Wir haben zur Lösung der gestellten Frage, ob der Künstler bei seinem Schaffen auch außerkünstlerische Zwecke verfolgen dürfe, noch einen zweiten, nicht belanglosen Fall ins Auge zu fassen. Es läßt sich nämlich der äußere subjektive Zweck auch so gestaltet denken, daß unter seiner Direktion der objektive Künstlerzweck sich nicht voll und ganz realisieren läßt. Darf sich in diesem Fall die künstlerische Kraft in den Dienst eines solchen Zweckes stellen? Wir glauben auch hierauf bejahend antworten zu müssen. Vergessen wir nicht, daß der Einzelzweck in dem allgemeinen sein Ziel hat, und nicht umgekehrt; die Kunst ist des Menschen wegen da und nicht der Mensch der Kunst wegen. Infolgedessen darf sich der Mensch der künstlerischen Fähigkeiten zu allen Zwecken bedienen, welche ihn irgendwie in der Erreichung seiner wahren Lebensziele unterstützen. Und er darf sich ihrer auch für den Fall bedienen, daß sie auf einem Gebiete sich nicht voll entfalten können. Der in sich rechte Zweck heiligt das in sich indifferente Mittel, wie die Kunstbetätigung es ist. Der Teil hat im Ganzen seinen Zweck und nicht umgekehrt das Ganze im Teil.

Alle menschlichen Kräfte haben sich in den Dienst eines letzten Zieles zu stellen. Es wäre aber unmöglich, dies zu erreichen, wenn

¹ Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte. Geschichte der Malerei II 1104.

jede Kraft sich allseitig oder besser einseitig ohne Berücksichtigung der andern voll entwickeln oder sich nicht in den Dienst der übrigen Menschen- und Kulturzwecke stellen wollte. Theodor Vischer bemerkt hierüber: „Es ist in der Ordnung, daß man sich nicht immer auf die Höhe des strengsten ästhetischen Maßstabes stellt, sondern zu rechter Zeit auf den praktisch-ethischen herüberneigt und zufrieden ist, wenn ein Tendenzroman, lyrisches Tendenzgedicht, namentlich aber Tendenzdrama einmal die trägen Gemüter mit starken Hebeln faßt, erschüttert, für die großen Ideen der Humanität, der Nationalität, der Freiheit und Gerechtigkeit begeistert.“¹ Volkelt² ist der Ansicht: „Man treibt, so scheint mir, Götzendienst mit der Kunst, wenn man sie aus dem Zusammenhang mit dem Guten, mit den Kulturzwecken überhaupt reißt und nicht dulden will, daß die Maßstäbe anderer Kulturwerte in ihr zur Anerkennung kommen. Die Kunst soll sich von vornherein als eine Kulturmacht fühlen, die zum Zusammenwirken mit den andern Kulturmächten bestimmt sei.“ „Das Schlagwort ‚l'art pour l'art‘ birgt die größten Vorurteile in sich. Die Kunst darf als Mittel für andere wesenhafte Kulturinteressen verwendet werden, auch wenn sie dadurch in ihrer Reinheit getrübt wird. Wer dies verbieten will, treibt mit der Kunst Götzendienst.“³

Sehr ehrlich warnt Lotze⁴: „Man soll nicht den Künstlern jenen Stolz einbilden, mit dem sie allein ein wahrhaft freies Geschäft zu treiben glauben, indem sie niemand zu berücksichtigen, sondern ihrem Genuß allein zu folgen hätten, man soll sie ihre Kunst vielmehr in steter Beziehung zum ästhetischen Leben der Gesellschaft zu üben heißen, in welcher sie arbeiten und für welche sogar auf Bestellung zu arbeiten ihrer Würde nicht schlechthin Eintrag tut.“ Ebenso entschieden urteilt Seesselberg⁵: „In unserer Welt, in der wir mit allen unsern Idealen an das Materielle gekettet sind, in dieser Welt mit ihren beiden starken Motiven des Hungers und der Liebe ist Kunst nichts vom großen Allgemeinen Loszulösendes. Im Motive der Liebe klagt die Nachtigall ihr holdestes Lied, und in der egoistischen Hoffnung, ihren Magen zu füllen, öffnet die See-rose auf dem Meeresgrunde ihren mit Pracht und Schönheit gefüllten Kelch . . ., und nun trenne das im Weltall, trenne Kunst und Materie, physische und seelische Not.“ Sehr schön gesteht

¹ Linde 258.² I VI.³ Ebd. 515.⁴ Geschichte der Ästhetik 436.⁵ S. 187.

Linde¹: „Wenn ein Werk, das seiner ganzen Beschaffenheit nach zum Genießen einladet, sich also als Kunstwerk ankündigt, geeignet ist, jene andern Seiten der Erziehung zu fördern, so darf man schon einmal ein Auge zudrücken, wenn es dem rein künstlerischen Maßstabe auch nicht völlig Genüge zu leisten vermag. Sind ja doch — auch ganz abgesehen von der Erziehung — genug Werke bekannt, die neben den künstlerischen Genüssen noch einen besondern Zweck verfolgen, und denen doch gleichwohl allgemein ein Ehrenplatz in der Literatur zugestanden wird, wenn auch nicht der oberste.“ Bezüglich der Kunstenthusiasten meint derselbe²: „Ihnen gegenüber ist es notwendig, zu sagen, daß am Ende doch der gesamtpädagogische Standpunkt, wenigstens für den Erzieher, dem bloß ästhetischen übergeordnet ist, und daß wir sehr wohl auch ein Werk von geringerem poetischen (künstlerischen) seines prosaischen (intellektuellen, ethischen usw.) Gehaltes wegen willkommen heißen, ja einem von höherem poetischen Gehalte unter Umständen sogar vorziehen können.“

Eines nur werden Ethik und Ästhetik in diesem zweiten Fall, im Interesse der Wahrheit, der sie beide dienen, verlangen: man gebe ein solches Werk nicht als eigentliches Kunstwerk aus; sonst bringt man beide in Mißkredit: die Kunst, weil sie Unkünstlerisches für Kunstvollendetes ausgibt, also lügt; die Ethik, weil sie diese Unwahrheit heiligte.

Eine letzte Frage! Ist der Künstler verpflichtet, solche Motive zur Darstellung zu wählen, aus denen möglichst direkt ethische Beeinflussung erfolgt? Die Antwort kann nur eine negative sein. Er ist es nicht vom rein künstlerischen Standpunkte aus; die Kunst ist für ihr Stoffgebiet in erster, formalster Auffassung indifferent. Er ist es auch nicht von seiten der Ethik aus; sie verlangt von der Kunst als ihre ethische Pflicht nur zwei Dinge: daß sie der Wahrheit kein falsches Zeugnis gebe, und zweitens, daß sie nicht töte. Infolgedessen müssen wir vom ethischen Standpunkte aus mit der Kunst voll und ganz zufrieden sein, wenn sie diese beiden eigentlichen Gebote der Ethik erfüllt.

Aber etwas anderes ist indes die Pflicht und etwas anderes ist der Rat. Eine Kunst, welche sich als das fühlt, was sie tatsächlich ist, nämlich als einen der wichtigsten Faktoren in der Realisierung der wahren Lebensziele des Menschen, wird sich gerne solcher Stoffe

¹ S. 257.² S. 259.

bemächtigen, welche durch ihr bloßes künstlerisches Erscheinen so viel als möglich mitwirken an der Vereinigung der Menschheit mit ihren letzten Zielen. „Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt“ (Uhland). Deshalb sehen wir durch die ganze Geschichte der gebildeten und bildenden Menschheit sich wie eine strahlende, leuchtende Linie den Gedanken hindurchziehen: Die Kunst soll sich möglichst direkt in den Dienst der Lebensziele der Menschheit, vor allem in den der letzten, stellen, der Gottesverherrlichung und sittlichen Veredelung des Menschen. So dachten schon die Alten.

Von Plato¹ hier nur das Wort: „Nicht für den Dienst der sinnlichen Lust haben die Götter uns die Musik gegeben, sondern dazu, daß wir mit ihrer Hilfe in das Gewirr unserer Triebe und Gefühle harmonischen Einklang bringen, und durch sie in unserem inneren Leben jenes Maß herstellen und jene Schönheit, deren es so oft entbehrt.“ Ein anderes Zeugnis bietet uns Strabo²: „Eratothenes war der Ansicht, der Dichter ziele bei allem nur auf Ergötzung ab, nicht auf Belehrung.“ Strabo bestreitet dies zunächst durch die Autorität der allgemeinen Ansicht seiner Nation. „Im Gegenteil“, sagt er, „nennen die Alten und Einsichtsvollen, welche gründlich über die Dichtkunst gesprochen haben, die Poesie eine Art Vorschule der Philosophie, die uns vom Knabenalter an in das Leben einführe und uns unter Ergötzung Sitten, Gefühle und Handlungen lehre. Daher unterrichtete man auch in den hellenischen Städten die Jugend zunächst in der Dichtkunst, sicher nicht einer Ergötzung, sondern der daraus hervorgehenden Bildung zur Weisheit und Einsicht wegen, da ja selbst die Lehrer der Musik, welche die Jugend im Singen und in der Instrumentalmusik unterrichten, sich dasselbe Verdienst zusprechen; denn sie behaupten, Erzieher und Veredler der Sitten zu sein.“

Die Dichter selbst sind dieser Ansicht. Hesiod³ bekennt, daß die Musen ihm deshalb süßen Gesang auf die Lippen gelegt, auf daß er die Unsterblichen preise und den Menschen die Wahrheit verkünde. Sophokles behauptete: „Er dichte Menschen, wie sie sein sollten, d. h. er halte dem Sein das Seinsollende vor.“⁴ Aristophanes⁵ läßt Äschylos und Euripides denselben Gedanken als das erste und höchste Gesetz der Tragödie aufstellen. Ihre Aufgabe sei,

¹ Tim. c. 16, n. 47 C—D. ² Geogr. I. 1, c. 2, n. 3. ³ Carmina 7, v. 29.

⁴ Aristot., Poetik 25, 1460 b, 34. ⁵ Ranae v. 1008—1014.

daß sie die Menschen besser mache. Äschylos: „Wohl fandst du sie vor; doch das Schändliche soll sorgfältig der Dichter verbergen, Nicht ziehen hervor, noch der Bühne vertraun! Denn so wie für die Knaben der Lehrer da ist, zu erziehn sie für Tugend und Recht, so für reiferes Alter der Dichter.“ Ferner ist Aristophanes¹ der Ansicht: „Was für die Knaben der Lehrer, das seien für die Erwachsenen die Dichter.“ Nicht anders urteilt Timokles: mit dem Vergnügen komme Erziehung zugleich².

Der gewiegte Kenner der klassischen Altertumswissenschaft Boeckh³ kommt zum Schluß: „Kein alter Tragiker, am wenigsten Sophokles und Äschylos, hatte die neue, von einem großen Dichter ausgesprochene Überzeugung, daß die Dichtung mit der Sittlichkeit nicht in Berührung sei; sie haben alle, der eine mehr, der andere weniger, wie sich erweisen läßt, eine sittliche Richtung in ihren Dichtungen verfolgt, obgleich man deshalb nicht behaupten kann, sie hätten ihre Tragödien in didaktischer Absicht geschrieben: und jene sittliche Richtung forderte von der Kunst, selbst von der Musik, auch der Staat und die Gemeinde.“

Und erst das Christentum! Das Christentum mit seinem tiefen Blick in die ewigen Sterne der Menschheit, mit der klaren Erkenntnis der Pfade, welche zu ihnen hinanführen, dem starken Drang, sich mit ihnen innigst zu vereinen: wie legt es dem Künstler, namentlich im Hinblick auf die Not und Kürze des Lebens, die Sehnsucht nahe, sein künstlerisches Sinnen und Können in den Dienst dieser Lebensziele zu stellen! Wie wahr fühlte diesen Beruf die Sienesenschule mit ihrem schönen Wort: „Wir sind von Gottes Gnaden dazu berufen und bestimmt, den Ungebildeten, welche nicht lesen können, Kunde zu geben von den Wundern des Glaubens.“

Der edle Leibniz⁴ dachte so von der Kunst und ihren Zielen: „Aller Dinge und Künste Erstlinge und, um mich so auszudrücken, ihre schönste Blüte gehört Gott. Von der Poesie, die gewissermaßen eine göttliche Beredsamkeit ist und Engelsprache, gibt es keinen schöneren Gebrauch und ward auch in ihren Anfängen kein höherer gedacht, als Hymnen und Gott die schönsten Lieder singen. So müssen wir auch von der Musik urteilen, der Zwillingschwester der Dichtkunst. Die größten Architekten offenbaren ihre Kunst und die Fürsten ihre Hochherzigkeit nirgends besser als in der Errich-

¹ Ranae v. 1054.

² Spengel 47. Boeckh 261.

³ S. 48

⁴ S. 47.

tung von Tempeln, Basiliken und andern Werken, welche der Verherrlichung Gottes und dem Frommen der Menschheit dienen.“ Batteux schreibt: „Große Dichter hatten ihre Werke, die Frucht vieler Nachtwachen und Arbeiten, niemals dazu bestimmt, dem Leichtsinne eines eiteln Kopfes zum Zeitvertreib zu dienen oder einem müßigen Midas den trägen Schlummer zu versüßen. Wenn sie einen solchen Endzweck gehabt hätten, wären sie wohl große Geister gewesen.“¹

Sehr schön sagt hierüber Bischof Keppler²: „Man sollte es nicht für möglich halten, daß in einem Zeitalter, welches sich das soziale nennt und die soziale Pflicht und Tugend erfunden zu haben meint, eine Kunst großgezogen werden will, welche nichts nach der Sozietät fragt und jede soziale Verpflichtung und Mitarbeit ablehnt. Den Schaden davon hat vor allem sie selbst. Eine Kunst, die sich selber Zweck ist, kommt genau so weit wie ein Mensch, der sich selber Zweck sein will; beide versauern, verknöchern, vereisen im Egoismus, haben keine Freude und schaffen keine Freude. Eine solche Kunst hat keinen richtigen Lebenszweck mehr, daher keine Lebens- und keine Schaffensfreudigkeit; sie hat keine Freude mehr, weil sie auf ihre schönste Aufgabe vergessen: zu erfreuen. Man kann ihr keinen besseren Rat geben, als daß sie die kalte, schauerliche Einsamkeit ihres Ölgötzentums verlasse, herzlich wieder aus sich selbst heraustrete und sich mit Liebe, Freundlichkeit und Gütigkeit mit dem Volke abgebe.“

Den neueren Ästhetikern gegenüber zitieren wir hier noch Lessing³. Den Unterschied von Genie und Dilettant bestimmt er gerade dahin, daß das Genie mit Absicht schaffe, der Dilettant ohne solche: „Mit Absicht handeln ist das, was den Menschen über geringere Geschöpfe erhebt; mit Absicht dichten, mit Absicht nachahmen ist das, was das Genie von den kleinen Künstlern unterscheidet, die nur dichten, um zu dichten, die nur nachahmen, um nachzuahmen. Es ist wahr, mit dergleichen leidigen Nachahmungen fängt das Genie an zu lernen, allein mit der Anlage und Ausbildung seiner Hauptcharaktere verbindet es weitere und größere Absichten, die Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu unterlassen haben; die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen . . . bekannt zu machen; die Absicht, bei Vorwürfen, wo keine unmittelbare Nacheiferung . . . für uns statthat, wenigstens

¹ K. W. Ramler, 1. Tl, I 123.

² S. 168 f.

³ Gesammelte Werke VII 191.

unsere Begehrungs- und Verabscheuungskräfte mit solchen Gegenständen zu beschäftigen, die es zu sein verdienen. . . .“ Bekannt ist sein anderes Wort¹: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muß; noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln. Aber alle Gattungen können nicht alles bessern, wenigstens nicht jedes so vollkommen wie das andere; was aber jeden andern eben vollkommen bessern kann, worin es ihr leicht keine andere Gattung gleichzutun vermag, das allein ist ihre eigentliche Bestimmung.“

Wie schön dachte Overbeck² von seiner Kunst: „Mir ist die Kunst gleichsam eine Harfe Davids, auf der ich allzeit Psalmen möchte ertönen lassen zum Lobe des Herrn.“ Leixner³ beschließt seine große Geschichte der deutschen Literatur mit den Worten: „Wohl wird es stets ein bloß unterhaltendes Schrifttum geben, das dem Tage dient; aber die Menschen wollen nicht nur Brot, sondern auch Worte aus ‚Gottes Mund‘. Und dieser Gottesmund kann und soll der Dichter sein, der sich nicht in die Finsternisse des Elends der Tiern Menschheit ingräbt, sondern uns zum Bewußtsein bringt, daß es auch eine Welt des Lichtes, der Heiterkeit und der Schönheit gibt, daß sittliche Kraft den Sohn der Erde zum Sieger macht über die Kräfte des sinnlichen Lebens, die ihn hinabzuziehen streben. Priester kann der Dichter so werden und dem ‚unbekannten Gotte‘ dienen, dessen Abbild in den tiefsten Tiefen jedes Menschengestes ruht.“

* * *

So kehrt die Kunst, wie sie von Gott ausgegangen, wiederum zu ihm zurück. Wir dürfen unsere Begriffe von der menschlichen Kunst als ästhetisches Schaffen, Geschaffenes und ästhetisches Genießen nicht auf die innergöttlichen Tätigkeiten und Beziehungen übertragen. Der Sohn im Schoße der Gottheit kann nicht ein artifi-
ciatum, Kunstwerk des Vaters, genannt werden, wie Thomas und Bonaventura hervorheben⁴. Dieser Ausdruck legte eben den Gedanken an ein in der Zeit Gewordenes und deshalb Beschränktes nahe. Aber etwas Ähnliches, wie in der endlichen Kunst, findet doch in unendlich hoher Weise im Schoße des Dreieinigen statt. Der Vater ist die ewig zeugende Urkraft, in unendlich hohem Sinne

¹ Gesammelte Werke VIII 140 f 146.

² Die sieben Sakramente 3. Vgl. Jungmann, Ästhetik II 170.

³ S. 1104. ⁴ Vgl. oben S. 78. S. Bonav. I 190, 3.

die schaffende Kunst. Der Sohn ist, wie kein Kunstwerk seiner Idee gegenüber, des Vaters vollendetster Abglanz und Gleichbild seines Wesens. Der Heilige Geist ist wieder in göttlicher Hoheit das ästhetische Genießen, der göttlichen Schönheit unendliche Liebe und Freude.

Dieser göttlichen Ästhetik wollte Gott ein Abbild schaffen in der irdischen Kunst. Die zweite Person der Gottheit, die personifizierte Weisheit und Schönheit, wird den Weltwesen gegenüber zur schaffenden Kunst. „Als er bereitete den Himmel, war ich dabei, als er mit bestimmtem Gesetze und Schranken umzog die Tiefen; als er dem Meere ringsum gab seine Grenze und Schranken setzte den Wassern, daß sie nicht überschritten ihre Grenzen; als er einsetzte die Grundfesten der Erde, da war ich bei ihm, alles ordnend, und ich freute mich an jedem Tage, spielend vor ihm alle Zeit, spielend auf dem Erdkreise; und meine Wonne ist es, zu sein bei den Menschenkindern.“¹ Von dieser Weisheit sagt deshalb Augustinus², sie sei die Kunst des allmächtigen Gottes: „Sie ist voll der Ideenbilder aller lebenden Wesen, alles ist eins in ihr, wie sie von dem Einen ist, mit dem sie eins ist.“ Die geschaffene Kunst muß als ein Sonnenstrahl der unerschaffenen in diese in Erkenntnis und Liebe zurückkehren. Es geschieht dies durch die geheimnisvolle Aszendenz der unbewußten Kreatur in die bewußte, vom Menschen zum Gottmenschen, und so zu Gott. „Alles ist euer, ihr aber Christi, Christus ist Gottes.“³

Aus alldem tritt klar unsere Anschauung, unser System über das Verhältnis der Ethik zur Ästhetik hervor. Es ist fürs erste keines der beiden Extreme, weder der Aëthismus mit seiner absoluten Trennung der Ästhetik von der Ethik, noch der Panästhetizismus. Nicht der Aëthismus: weil die ästhetischen Werte wie alle kosmischen im letzten Grunde von dem absoluten Wesen, Gott, abhängig sind. Dasselbe gilt von dem Künstler und Kunstbeschauer, und deshalb sind sie alle drei an Gottes Gesetz gewiesen und haben in ihm ihr letztes Ziel. Der Aëthismus ist so widersinnig wie der Atheismus. Unser System ist nicht der Panästhetizismus. Denn die ethischen und ästhetischen Werte sind formal absolut verschieden. Wohl weist alles Ethische auch hohe ästhetische Werte auf; aber nicht alles

¹ Spr 8, 27 ff.

² De Trinitate 6, 10, n. 11 (Migne, P. I. XLII 591); S. theol. 1, dist. 31, q. 2, a. 1. Bonav. I 544; V 344.

³ 1 Kor 3, 21—23.

Ästhetische, auch nicht im Menschen, ist als solches schon ethisch. Unser System hält die Mitte zwischen den beiden Extremen, dem Aëthismus und dem Panästhetizismus. Wir bekennen die Abhängigkeit aller Weltwerte, und deshalb auch der ästhetischen, von Gott und sehen die Ziele derselben wieder in ihm. Aber hier differieren wir von den extremen Teleoethisten; wir stellen es in Abrede, daß das Ästhetische seinen Sachzweck im Ethischen habe, wünschen aber, daß einerseits der ästhetische Beschauer von dem geschaffenen Schönen zum Unerschaffenen seinen Aufstieg nehme, und daß sich andererseits die Kunst möglichst in den Dienst der allgemeinen Weltzwecke stelle: der Erhebung des Menschen zu seinem Schöpfer und Herrn. Unser System ist das des gemäßigten Teleoethismus oder besser des Synethismus.

Was Bonaventura¹ in seinem Werklein „Über die Zurückführung der Kunst auf die Theologie“ abschließend den Wissenschaftern im allgemeinen ins Album schreibt, das gilt auch den Ästhetikern, Ethikern und Künstlern. „Das ist die Frucht aller Wissenschaften, daß in allem der Glaube gehoben, Gott verherrlicht, die Sitten gebildet und jene Tröstungen genossen werden, die in der Vereinigung der Menschenseele mit ihrem Gott durch die Liebe ermöglicht wird. Zu dieser Liebe zielt die ganze Schrift hin und deshalb jede Erleuchtung von oben, und ohne diese Liebe ist jede Erkenntnis eitel.“ „Der Mensch“, sagt der hl. Franz von Sales², „ist die Vollendung des Universums, der Geist die Vollendung des Menschen, die Liebe die Vollendung des Geistes, die heilige Liebe die Vollendung der Liebe; somit ist die Liebe Gottes das Ziel, die Vollendung und höchste Schönheit des Weltalls.“ Maior horum caritas!³

¹ V 325.

² 4, 10, c. 1, 392.

³ 1 Kor 13, 13.

Namen- und Sachregister.

- Abraham a S. Clara** 97.
Abstraktion im ästhetischen Urteil vom Ethischen 121 f.
Achilles 156.
Aëthismus in der Kunst 85 379.
Agathon 156.
Akte, moralische, ihre Einteilung 6; ob indifferente 341; Schönheit der physischen 101 f, der moralischen 102 ff.
Aktstudien, Gefährlichkeit derselben 278 f; ob sie notwendig 279 ff; ihre Geschichte 281; ob die Gewandung sie unnötig mache 282; ob der christliche Charakter über ihre Notwendigkeit entscheide 285.
Albertus Magnus 24 44 327.
Alkibiades 74.
Anchieta 238.
Anmutige, das, sein Wesen 57; seine Relativität 57.
Antigone 155.
Antike, ihr Weg in der Begriffsbestimmung des Ästhetischen 15.
Appetitus naturalis, ist in allen Wesen 7; seine Freude 18; im Erkenntnisvermögen 17 28; animalis, sein Wesen 18; sein Genuß 35.
Aristophanes 376.
Aristoteles 18 20 22 f 25 ff 43 47 61 ff 69 71 f 74 f 77 80 f 84 90 ff 97 104 111 139 142 145 150 154 ff 159 166 170 f 210 235 f 247 291 314 316 320 ff 327 353 f 356 ff 375.
Arnobius 287.
Assoziationsprinzip, sein Begriff 123; seine Begründung 124 f; und das ästhetische Urteil über ethisch böse Handlungen 125.
Aufklärung, sexuelle, der Jugend 247 f.
Augustinus, der hl. 7 117 23 f 24 36 44 47 49 110 115 133 f 178 208 214 f 215 219 f 227 229 237 239 242 245 f 256 311 324 326 332 343 f 350 379.
Ausstellung von sittlich gefährlichen Kunstwerken im allgemeinen 181; von Kunstwerken mit sexuellen Motiven 257 f; von Nuditäten in Museen 273 ff; soll man das Volk mit dem Nackten vertraut machen? 275 ff; Unterschied zwischen „nackt“ und „entkleidet“ 276; ihre Erlaubtheit von Werken mit sexuellen Nuditäten 287.
Baldinetti 30.
Ballerini 258 277 282 285 288.
Barbedette 30.
Baumgart 159 379.
Baumgartner 177 349.
Begierlichkeit, ungeordnete, nur materiell böse 217.
Bellarmin 217.
Berdyczewski 9 109 f 163 165 172 196 f.
Bernays 357.
Beschauer des Ästhetischen an das Sittengesetz gewiesen 158 ff.
Beschauung und Schönheit 26 43; bedarf der Phantasie 41; ihr Glück 41; und Genuß 336; moralisches Leben ihre Voraussetzung 164. Vgl. Zweck.
Bewundernswerte, das, sein Wesen 52.
Bewunderung, Unterschied von Verwunderung 51 f; ihre Begriffsbestimmung 53. Vgl. Erhabenheit und Verwunderung.
Beyer 175.
Bild, sein Begriff 69; worin seine Trefflichkeit 138, seine Schönheit 142 f.
Blair 30.
Böcklin 75 146 200 280.
Bode 201.
Boeckh 376.
Boedder 17.
Boëthius 332.
Boileau 177.
Bonaventura, der hl. 16 ff 21 23 29 34 39 44 f 47 49 51 ff 56 58 ff 60 65 69 f 77 f 95 99 105 110 113 115 116 f 126 142 f 147 151 157 167 f 196 327 332 f 342 f 364 378 ff.
Bone 114.
Böse, das, sein Begriff 88; das moralisch Böse, seine ästhetischen Werte 88 98 112 ff, in der neueren Ästhetik 126 ff; in seinem Subjekt objektiv schön 114 ff, verliert subjektiv an Schönheit 120 ff 129; das Böse des Bösen wegen unmöglich 119; in ästhetischer und ethischer Beurteilung 127 ff; ob ästhetisch wertvoller als das

- Gute 131 f; durch die Kunst nicht verherrlicht 145; warum in ihr subjektiv zugelassen 147; das sittlich Böse als Gegenstand der künstlerischen Darstellung 153 f 156 f.
- Brandis 44 77.
Braut von Messina 82.
Brentano 112.
Bruno 182.
Buffon 175.
Bullinger 357.
Burckhardt 211 303.
Burke 57 234.
- Cajetan** 56 f.
Canova 66 299.
Casanova 30 44.
Cathrein 3 4 6 10 100 112 312 320.
Cherubim und Schönheit 30.
Christentum, sein Segen für die Kunst 190 ff.
Christiansen 48 83 f 303.
Christkind, das, in der Plastik und Malerei 299 f.
Christus, Mittelpunkt der Kreatur 328.
Chrysostomus, der hl. 333.
Cicero 91 195 239.
Conder 83.
Coriolan 128.
Cornelius 371.
Couppé 238.
Cremer 240.
- Dante** 71.
Darwin 182 261.
Delacroix 45 84.
Dessoir 6 46 57 91 144 183 190 203 205 207 208 224 234 262 f 279 307 315.
Deutinger 271 f.
Diderot 212.
Diogenes, der Zyniker 237. — L. 22.
Dionysius, Pseudoareopagita 21 24 44.
Dionysiusfrage 21.
Dogma und Kunst VII 190.
Donat 19.
Döring 177.
Dreifaltigkeit, heiligste, und Schönheit 26 30 77 f 142 378.
Drews 13.
Dürer 15.
Dursch 125 213 240.
- Eberhard** 240.
Eckermann 82 178.
Eckhard 328.
Egger 208.
Einfühlung, ästhetische, Wesen 33 f; Arten und deren ethischer Wert 160 f. Vgl. Gefühle.
Empörung gegen Gott, ob schön 130.
Energie im Guten und Bösen, wo größer 131 f.
Ennius 239.
Entelechie, ihr Begriff 323.
Erhabenheit, ihre Bedeutung in der Ästhetik 50, in der modernen Ästhetik 50 53; ihre Begriffsbestimmung 51 ff 55; ihre Arten 53; ob es ein sinnlich Erhabenes gebe 53; Überwiegen der Idee in letzterem 53 f; etwas Geheimnisvolles 54; potenziert Subjektives und Relatives 54 59; Disharmonie von Vernunft und Sinnlichkeit 54; ihre psychologischen Wirkungen 55 ff; in der Kunst 78; ihre Bedeutung für das Sittliche 348 f.
Erkenntnis, geistige und sinnliche 16 41 43; eine Assimilation 27; aristotelisch-scholastische Erkenntnislehre 27; und Güte 27 f; ist Ursache der Liebe 28.
Ermordung des Feindes, ob schön 131 f.
Ernst 244.
Erziehung zum Schönen, ihre Bedeutung für das Sittliche 345 ff 366 f, anerkannt von der Antike 356 f, von der Moderne 360 f, oft überschätzt 350 ff 361 f; musikalische, ihre besondere Bedeutung 353 ff 357.
Ethik, nicht neutral gegenüber der Kunst 148 152 f; formale Aufgabe gegenüber dem Kunstwerk 149 152; bestimmt den Gegenstand der erlaubten Freude 159; Spezialgebote für die Kunst 180 f.
Etymologie, Bedeutung für die Begriffsbestimmung 31.
- Euripides 104 155 f.
- Faber** 349.
Fäh 168.
Farges 30.
Fechner 50 55 58 123 f.
Federer 343 351.
Feuerbach 144 175.
Fichte 7 184.
Ficker 125 165 172 290 370.
Foerster 218 221 228 237 f 248 f.
Forel 228 f 234 237 f 249 259 261 263.
Formalismus, gemäßigter in der Kunst 83.
Franz von Assisi, der hl. 168 326.
— von Sales, der hl. 18 30 380.
Fritz 21.
Führich 178 342.
Funktionslust, ästhetische 35. Vgl. Genuß.
- Galenus** 324.
Gaulke 186 195 200 210.
Gefühl, sein Wesen 18; sein Vermögen 19; ästhetisches 33 f, die Arten des letzteren 36 f, dessen ontologisches Sein 37; Bedeutung fürs ästhetische Verhalten 38.
Gehirnkrankheit 17.
Geibel 50 370.
Gemüt, sein Wesen 18; u. Kunst 70 ff.
Genuß, Begriff desselben 18; im metaphorischen Sinne 18; im Erkenntnisvermögen 28; und Güte 28; ästhetischer, sein Wesen 35 f, ob formales Element im ästhetischen Verhalten 32 36, Gradmesser des ästhetischen Wertes 36, läßt einen doppelten Sinn zu 158, unterliegt dem Moralgesetz 159, Zweck 159, Freiheit 160; und Tätigkeit 159, das Zielverhältnis der beiden 336 f.
Georgias 21 82.
Geschmack, ästhetischer, ungenügend als Sittennorm 109.

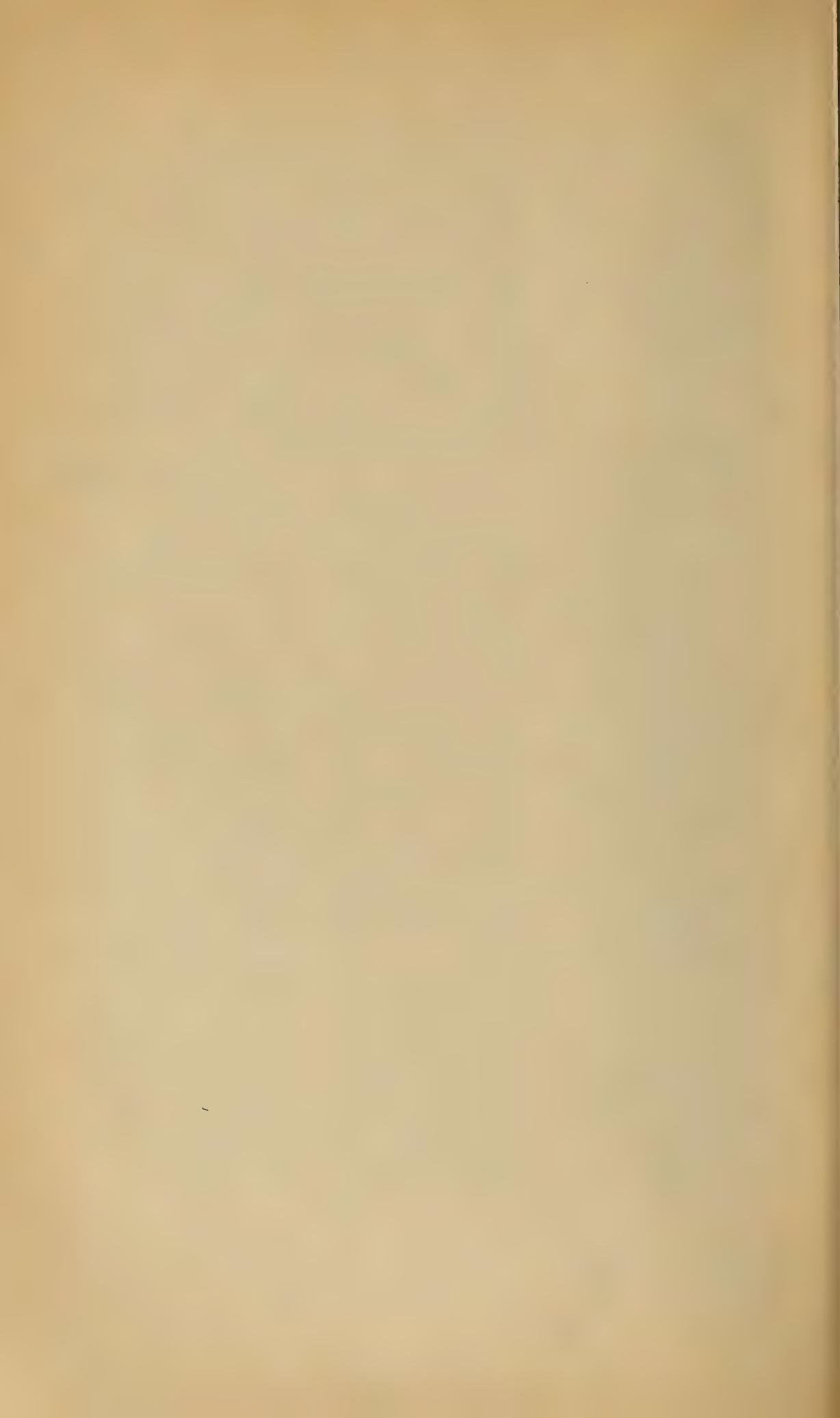
- Gewandung, ihre Vorteile für plastische und malerische Gebilde 301 ff; wahr die Würde des Menschenmotivs 301 f; verdeckt für den geistigen Ausdruck . indifferente Stellen 302 f; in der Kunstgeschichte 307 ff. Vgl. Kleider.
- Gietmann 30 45 70 94 147 152 362.
- Gonzales 30 44.
- Göpfert 4 111 162 f 216 257 277 285 287 ff 320.
- Goethe 54 71 75 82 118 123 175 177 184 194 212 271 f 311 360.
- Gott, seine Existenz 7; Mittelpunkt alles Realen und Wissens 7; Grund der verbindenden Kraft des Sittengesetzes 8; entscheidende Norm von Gut und Böses 8 ff; Erkenntnisordnung im göttlichen Intellekt 10; seine Wahrheit, Schönheit und Erhabenheit 44 53 56; alles Positive ihm schön 47; ihm nichts erhaben 59; ist sich Schönheit im engeren Sinn des Wortes 59; Vorbild der künstlerischen Konzeption 67; liebt die Sünder 116; Ziel aller Dinge 323 f; seine Schönheit, Zweckursache der Dinge 344.
- Götzenbilder, inwiefern Kunstwerke 152.
- Gregor von Nyssa, der hl. 23.
- Griechen, ob Antithese zwischen Charakter und Kunst 209.
- Grimm 31 f 177.
- Groß 262.
- Gruppenbildung, von der Moderne gefordert 291; Gestalten und Bekleidung 293 298.
- Gury-Ballerini 277.
- Palmieri 277.
- Gutberlet 30 44 112 243 f 246.
- Güte und Schönheit 98; ethische u. ästhetische Werte 102 ff. Vgl. Strebewerte.
- H**aeckel 183 187 192 f.
- Hagedorn 200.
- Hagemann 19 236.
- Handlung, Freiheit in der ästhetischen Beurteilung 129. Vgl. Akte.
- Hartmann 36 125 197 238 260 315 318 349.
- Hasse 166 169 345.
- Häßlichkeit, Wesen 40; Wirkung 40; das menschlich Häßliche 41, 49; in der Kunst 79; und Bosheit 98.
- Hebel 71.
- Hegel 54 296 303 308.
- Hein 75.
- Heine 82 212.
- Herbart 19 108 ff.
- Herder 15 50 82 90 185 243 266.
- Hermogenes 15.
- Herodot 74 239.
- Herrnberg 253.
- Herzog 45 75 83.
- Hesiod 177 375.
- Heyne 183.
- Heyse 83.
- Hieronymus, der hl. 228.
- Hilaire 31.
- Hilarius, der hl. 142.
- Hilbert 205 340.
- Hildebrand 177.
- Hippias 20.
- Hoberg 244.
- Homer 156.
- Horaz 145 167 173 f 179.
- Huber 188.
- J**akobus 217.
- Janssen 110.
- Idealisieren in der Kunst 82 f 155 f.
- Idee in der Konzeption 66; vom Stoff in Gott und Künstler 67; ihre Wahrheit im Schönen 42.
- Identität von Sittlichkeit und Schönheit 108; vom ethischen und ästhetischen Verhalten 164 ff; vom ethischen und ästhetischen Schaffen 196.
- Imperativ, kategorischer Kants, recht- und kraftlos 8 101.
- Ingres 45.
- Jørgensen 112 157.
- Isaias 8.
- Jugend und Erhabenheit 54.
- Jungfräulichkeit, ihre Schönheit 231.
- Jungmann 18 f 22 30 f 44 55 91 ff 105 174 186 220 274 290 306 308 332 339 366 368 378.
- K**allagathie 20 ff.
- Kant 6 30 34 50 54 78 82 90 101 106 107 ff 112 116 f 120 123 f 126 130 140 143 165 171 243 330.
- Katharsis, aristotelische, Auffassungen derselben 357 f; im engeren Sinn nur pathologische 358 f, im weiteren auch ethische 379.
- Katholizismus und Kunst 193 ff.
- Kaufmann C. 310.
- N. 44 104 323.
- Kausalitätsprinzip, seine Berechtigung 7.
- Keller 280.
- Keppler 377.
- Keuschheit, ihre ethischen Werte 227 ff; ob identisch mit Sittlichkeit 228 f; ihre ästhetischen Werte 230 ff; Einfluß auf das ästhetische Verhalten 231.
- Kirche, über das Lesen obzöner Schriften 284 320.
- Kirchenväter, ihre Ansicht über die Schönheit 23 ff.
- Kirchmann 54.
- Kleider und Kultur 298 f 306. Vgl. Gewandung.
- Klemens v. Alex. 23 47 287.
- Klentgen 12.
- Klinger 182 f 280.
- Klinias 210.
- Klugheit und Kunst 65.
- Kneib 9.
- Koller 149.
- Kontrastwirkung und die Zulassung des Bösen in der Kunst 147.
- Konzeption, künstlerische, Wesen und Elemente derselben 66; Vergleich mit der wirklichen 66; und Idee 69; ihre Schönheit 73 ff.
- Köstlin 54.
- Kraft, ästhetische, des Menschen 16 ff; Trichotomie und Dychotomie 19; und Objekt 58; und ihr Gut 87; und Tüchtigkeit 61 f

- Richtung in der ästhetischen Beurteilung 129; inneres Ziel 363 f.
- Kralik 199 304.
- Kratylus 15.
- Kraus 310.
- Krug 18 46 97 105 125 290.
- Kuhn 58 77 79 186 281 290 367 370.
- Kultur, ethische und religiöse 12 f.
- Kunowski 175 183 205.
- Kunst, im allgemeinen, ihre Psychologie 60 ff; allgemeine Definition 60 ff 69 f, als Tüchtigkeit 61, dianoetische 62; und Tugend 62; und Klugheit 65; Tüchtigkeit des praktischen Verstandes 65; geschaffene und göttliche 67 378 f; und Bild 69; und Nachahmung 75 81 ff; und Gemüt 70 ff; das „Was“ und „Wie“ in ihr 83; ihre Indifferenz für das Motiv: absolute 141 ff, relative 145 ff; hat ihre Gesetze in sich selbst 149; fordert Wahrung der ethischen Werte 149 f; Freiheit in ihr 172; in welchem Sinne unabhängig 176 ff, notwendig 284; die mechanische und freie 79 f; die schöne eine Art der Kunst im allgemeinen 80; ihr spezifisches Moment 83; ihr Inhalt 83; ist keine rein formale 83; hat wesentlich bildlichen Charakter 69 138 142; ob relationslos 337; Einteilung der Künste nach Jungmann 339 f. Vgl. Zweck.
- Kunstästhetische, und seine Strebewerte 137; und das Ethische 148.
- Kunsterhaben 78.
- Kunstgenuß, sein Spezifikum 139 f. Vgl. Genuß.
- Kunstgüte und Wille 138 365; ihre Ziele 337 ff; Bedeutung für das Sittliche 352 ff.
- Kunsthäßig 79.
- Künstler, seine Weltanschauung 181 ff 195 f; Einfluß seines Lebens auf sein Schaffen 196 ff; ob außer der Kunst liegende Ziele erlaubt 367 ff; und ethische Motive 374 f. Vgl. Zweck.
- Künstlermelancholie 68.
- Kunstobjekt, Universalität desselben 83; seine Eigenschaften 140 f 145 f.
- Kunstplan, Elemente 66, Notwendigkeit 67, Schönheit 73 ff. Vgl. Konzeption und Vorbild.
- Kunstschlecht, Begriff 139; und sittlich schlecht 366.
- Kunstschönheit, ihr Begriff 71 ff; nach Bonaventura und Kant 78.
- Kunstwahrheit 72 ff 77 f 81 ff 138 142 150 152 f 157 290 f 294.
- Kunstwerk, seine Güte 137 f; folgt dem Meister 68 181 ff 196 ff.
- Kunstzweck vgl. Zweck.
- Kupffer v. 184 186 263.
- Lagerlöf 112 170.
- Laokoongruppe und die Theorie der Gewandung 305 f.
- Lasaulx 47 173 309.
- Laster, seine Häßlichkeit 114; inwiefern schön 114 ff; und das ästhetische Verhalten 170.
- Lehmen 9.
- Lehmkuhl 4 116 289.
- Leibniz 30 376.
- Leixner 378.
- Lemcke 90 125 309 331.
- Lenbach 75.
- Lennartz 238 265.
- Lessing G. E. 156 271 289 291 305 f 308 315 377 378.
- Th. 36 46 304 368.
- Lex Heinze und ihre relative Notwendigkeit 317 f.
- Liberatore 17.
- Licht und Schönheit 47. Vgl. letztere.
- Liebe, Arten 94; zum Schönen 94 f; demselben Objekt gegenüber 95; Gottes, Motiv des Handelns 109 ff; und ästhetisches Verhalten 166; Vollendung des Universums 380.
- Linde 82 132 136 363 374.
- Loch und Reischl 253.
- Lotze 123 174 181 270 291 293 304 329 331 354 373.
- Lübker 240.
- Lutz 230.
- Machen, Begriff 66 f; Elemente 66 ff.
- Manns 357.
- Marx 187 250 318.
- Mäßigkeit, Rangstelle unter den Tugenden 226; Schönheit 230 f.
- Mastrius 4 f.
- Materialismus in der Kunst 84 203 ff 207.
- Mausbach 9 103 343 350.
- Meier 208 254.
- Meinung, keine eigentliche Tüchtigkeit 150.
- Mellet 105.
- Menge 3 179.
- Mensch und Gott 8 14 334 342; nicht ausschließliches Objekt der Kunst 291; seine Nacktheit als Kunstmotiv 295; fordert als Kulturmensch Bekleidung 298 f; seine Stellung im Universum 326 ff; seine Pflicht den Welt dingen gegenüber 330.
- Ella 128.
- Metaphysik 17.
- Metz 354.
- Meyenberg 163 168 213.
- Meyer 12 30.
- Michelangelo 78 f 136 274.
- Migne 17 21 23 36 47 105 110 115 133 178 214 f 219 f 227 ff 232 237 239 242 245 f 287 311 332 f 343 f 379.
- Miller 144.
- Modellstehen, Erlaubtheit 285 ff.
- Monarchie, das Gesetz derselben 46.
- Moral und Metaphysik 6 f; Jenseitsmoral 9.
- Müller 118 f 125 181 185 207 212 f 272 349 350 352 362.
- Münzer 15 75 77 147 196 200 213.
- Muth 338.
- Muther 146.
- Nachahmung vgl. Kunst.
- Nacktheit, in der Geschichte

- 238 ff; häufiges Kunstmotiv 265 289 f; Erlaubtheit der ästhetischen Beschauung 265 f 285 f; Relativität ihrer Gefährlichkeit 266 ff: das Reizende derselben in der Kunst 269 ff; ihre idealisierende Wirkung in der Kunst 269 f; als partiales Kunstmotiv 272 ff; absolute und das Wesen der Kunst 296 ff; ihre Ausdrucksfähigkeit 296; und der ästhetische Genuß 301; ihre Darstellung und die Künstlerkraft 306 f; in der altchristlichen Kunst 309 ff.
- Natur, Naturordnung und Naturzweck, ihr gegenseitiges Verhältnis 10 f.
- Naturalismus in der Kunst 84.
- Nietzsche 144 178 182 187 248.
- Noldin 4 116 163 277 285.
- Nordhausen 317.
- Nüßlein 125 172 290.
- Objekt, formales, und Kraft** 32.
- Organ und Kraft 19.
- Overbeck 212 281 378.
- Ovidius 177.
- Pallavicini** 30.
- Panästhetizismus 85.
- Panethismus, ästhetischer 85.
- Panlogismus 45 f.
- Paradiesesmenschen in der Malerei und Plastik 294 f.
- Parrhasius 104.
- Paulsen 319.
- Paulus, der hl. 8 14 77 217 329.
- Pelzer 44.
- Personifikation der Natur in Kunstwerken 152.
- Pesch Chr. 4.
— T. 21 30 49 173 188.
- Peschel 240.
- Pessimismus 331 f.
- Petrus Lomb. 44.
- Pfleger 309 f.
- Phädrus 20.
- Phantasie und geistige Erkenntnis 17.
- Pictet 334 347.
- Piles de 305 f.
- Piombo 123.
- Plato 15 20 f 23 33 43 67 70 73 81 104 151 172 204 210 235 241 249 291 313 f 331 342 344 353 356 375.
- Plotin 196.
- Plutarch 140 142 240.
- Poesie, ihre Vorbedingung 71.
- Popp 140 144 146 280 304.
- Porträtmalerei, Wesen 75 156.
- Proklus 21 24.
- Pröbß 297 f.
- Protestantismus und Kunst 197 ff.
- Proportion 40. Vgl. Schönheit.
- Prunkes 4.
- Psalmen 7.
- Pythagoras 49 104 167.
- Ramler** 377.
- Reinstadler 30 44.
- Religion und Moralität 13 f; ihr Segen für die Kunst 184 ff.
- Renan 344.
- Renninger 9.
- Rethel 213.
- Reue, Motiv 132; Wirkung 133.
- Richter Jean Paul 175 206.
- Riegel 290.
- Rio 274.
- Rodin 45.
- Roeren 176 250 259 f 265.
- Roffhack 83.
- Rogacci 30.
- Roser 274.
- Ruskin 148 174.
- Sand** 178.
- Sanders 3.
- Sandrart 147.
- Savonarola 105.
- Schack 196.
- Schaffen, ästhetisches, und Sittlichkeit 172 ff: ist ein freies 172 f; ein bewußtes 173 ff; mühevoll 174 ff; verantwortliches 175 ff; und sexuelles Verhalten des Künstlers 261.
- Schamgefühl, Begriff 235 f; sexuelles: Wesen 236. Grenzen 236 ff, Relativität 236, Gegenstand: sexuelle Verirrungen 236 f, sexuelle Akte 237, ihre Manifestation 237, ihre Wahrnehmung 247, Besprechung 247; Natürlichkeit 240 ff; unrichtige Erklärungen 240 f; wahrscheinliche 241 ff; historische Entstehung 245; Bedeutung 247 ff; ästhetische Werte 249; über dasselbe Erhabene als Kunstmotiv 294 ff.
- Schasler 23 201.
- Schauen, ästhetisches, Wesen 33 f; ethischer Wert 160; Abhängigkeit vom Ethos 163 ff; vgl. Beschauung.
- Scheeben 119.
- Schelling 47 106.
- Schiffini 30 44.
- Schiller 1 34 50 54 ff 82 106 109 119 121 f 124 126 ff 132 ff 144 157 167 171 173 175 179 193 254 258 260 272 290 301 f 346 ff 351 f 355 360 ff 370.
- Schlegel 123 212.
- Schleiermacher 179.
- Schmid 338.
- Schmidt 45 83 f 144 148.
- Schnaase 290.
- Schnorr 147.
- Schnürer 344.
- Schönheit, Art ihrer Begriffsbestimmung 15; und Erkenntnis 19 25 ff 32; und Gefühl 19; und Strebevermögen 20; nach Plato 20 ff; und Proportion 21 ff 26 29 45 f; und Güte 21 ff 29 37 f 37 91 f; und Nützlichkeit 21; nach der Antike 20 ff; nach dem Mittelalter 20 ff; und Moralität 22; und Zweck- und Formalursache 22 26 f; und Angemessenheit 23 f; des Körpers 24 291 f; nach Thomas 25 ff 34; Transzendentalität 24 47; nach Bonaventura 29 f 34; und Beschauung 26; und Vollkommenheit 30 45 47; und Zweckmäßigkeit 30 90 f 135; bestimmt aus der Etymologie 31, aus der Erfahrung 32; und

- Gefühl 33 f 97; Elemente 39 45 f 48; Differenzierungen 39 ff; und Wahrheit 42 f 49; im allgemeinen 39 f; und Neuheit 46; und Glanz 20 f 26 29 47; ihre Relativität 47 f; Objektivität 48; und Zahl 49; im engeren Sinn: 58 f; dreifach quantitative 59; in der Natur und Kunst 78; als Angenehmes 94 96 f; und Genuß 96 f; und Begrifflichkeit 107 f; und Sittennorm 108 ff; der Sünde 112. Vgl. Zweck.
- Schopenhauer 59 183 327 328.
- Schöpff 178 223.
- Schöpfung, ihr Streben nach Gott 324 ff.
- Schulze-Naumburg 280.
- Schwergewicht und Liebe 17.
- Seele, die schöne 102 ff 106.
- Seesselberg 371 373.
- Segantini 83 184.
- Seidl 51 54 f 59 78.
- Selbstmord, ästhetische Werte 132 ff.
- Selige und bildende Kunst 294 ff; und Bekleidung 311 f.
- Seligkeit, Wesen 19; und Wahrheit 44.
- Sertillanges 176 178 245 274 f 283 f 286 288.
- Sexuelles, seine Behandlung 214 f; physisches und Moralität 215 ff; ästhetische Werte 217 f; in der Kunst: Häufigkeit dieses Motivs 249 f; Folgen hievon 250; Erlaubtheit ihrer Wahl 251 f 253 f, Behandlung 253 ff, Besichtigung 255; ästhetische Würdigung 258 ff; objektive Werte 258, subjektive 260 f; als Material- und Formalobjekt in der bildenden Kunst 286. Vgl. Nacktheit.
- Seydelmann 206.
- Seyffert 177.
- Sicherheit, Arten 188.
- Sickenberger 275.
- Silesius Angelus 331.
- Simbrock 177.
- Sinne, die, und Proportion 45. Vgl. Erkenntnis.
- Sittengesetz, Quell seiner Kraft 6 ff 110; seine Offenbarung 9 ff; Segen seiner Befolgung 13 f; seine Macht in Verzweiflung und Selbstmord 134 f.
- Sittlichkeit, Wesen 3 f; ontologisches Sein 4; Akzidentalität 4 ff; Arten 6; Norm 8 ff; Schönheit 102 ff; Priorität vor der Schönheit 122.
- Sokrates 15 19 20 23 104.
- Solger 15.
- Sophokles 375.
- Sörensen 222 274 293.
- Souben 30.
- Spengel 356 f.
- Springer 293.
- Staat und sittengefährliche Kunstwerke im allgemeinen 312 ff; und Jugendschutz 313; und Kunstwerke mit sexuellen Motiven 316 ff.
- Stahr 81 f 140 142 155 f 357.
- Staunen und Verwundern 52.
- Stil und Religion 186 f; und Christentum 190 f.
- Stöckl 30 41 44 55 58 94 f 104 108 147 185 f 309 338 361.
- Stolberg 110 174.
- Stoos 318.
- Strebekräfte 17 ff.
- Strebewerte, Arten 88 f, Koinzidenz 89; des Bösen 98; ihre ästhetischen Werte im allgemeinen 99, die kunstästhetischen 141.
- Suarez 89 91 95 217.
- Sünde, Wesen 11; ästhetische Werte 98 112 ff 128; Momente 116; des Künstlers und Menschen 62 138 f 315.
- Symmetrie 46. Vgl. Schönheit.
- Synethismus 86 380.
- Synthese, Wesen 48, Zeit 123.
- Systeme im Verhältnis von Ethik und Ästhetik 85 87 379 f.
- Tamburini 289.
- Tanner 207.
- Tanquerey 116 217 285.
- Taparelli 18 30.
- Tätigkeit und Zweck 11.
- Teichlin 270.
- Tendenz 367. Vgl. Zweck.
- Teleoethismus 85 87 379 ff.
- Teufel, inwieweit lebenswürdig 99 117 126, und schön 117; ob absolut böse 117 ff; als Kunstmotiv 78 143 147 157.
- Theismus und Ästhetik 7.
- Thoma 319.
- Thomas de Vio 56 f 139 163.
- der hl. 3 11 f 15 17 f 20 f 24 ff 32 ff 36 38 40 f 43 ff 49 51 f 56 f 61 ff 80 87 ff 95 ff 105 113 ff 137 ff 142 150 ff 157 ff 164 169 196 ff 223 226 f 229 ff 235 242 247 258 315 323 f 327 329 f 332 335 f 340 ff 350 364 ff 378.
- Timaeus 21.
- Timokles 376.
- Toletus 18 30.
- Tolstoi 20 23.
- Töpfer 327.
- Tragödie und Charakter 154 f. Vgl. Katharsis.
- Trendelenburg 55 78.
- Trieb, sexueller, seine Heftigkeit 222 ff; nicht formaler Grund des ästhetischen Verhaltens 234, des künstlerischen Schaffens 262 f.
- Trübner 144.
- Tüchtigkeit, Begriff 61; Arten 61 ff.
- Tugend und Schönheit 103; und ästhetischer Genuß 163 ff; Unterschied vom ästhetischen Verhalten 163; Einfluß auf dasselbe 166 ff; Systeme über ihr Verhältnis zum ästhetischen Schaffen: das der Identität 196 f, der Verschiedenheit 197 f, der Ähnlichkeit 197; Untersysteme 200 ff; Einfluß auf das ästhetische Schaffen 201 ff.
- Umland 375.
- Unkeuschheit, ethische Werte 229, ästhetische 232 f; ihr Einfluß auf

- das ästhetische Verhalten 231 f.
 Unmäßigkeit, Häßlichkeit 232.
 Urteil, ästhetisches und ethisches, ob absolute Identität 108 f; formale Verschiedenheit 109 126 f; Beeinflussung des ästhetischen durch das ethische 120 ff; kein Widerspruch zwischen ihnen 127 ff.
 Urraburu 30.
Valensise 69.
 Vallet 18 30 44.
 Varius 174.
 Vasari 211.
 Vergnügen, inwiefern frei, vgl. Genuß.
 Verhalten, ästhetisches, Elemente 16; seine Akte 158; Verantwortlichkeit 158 ff; seine ethischen Werte 160 ff; Unterschied vom ethischen Verhalten 163 350; ist stoff-, willen- und erkenntnislos 223; Gefährlichkeit gegenüber dem Sexuellen im allgemeinen 222 ff, in der Kunst 257 260 f, besonders den Nuditäten 265 ff; seine Ziele 240 ff. Vgl. Zweck; Bedeutung für das Sittliche im allgemeinen 345 ff.
 — religiöses, Unterschied vom ästhetischen Verhalten und Schaffen 199 f.
 — sexuelles, sein Einfluß auf das ästhetische Schaffen 264.
 Verismus 84.
 Vermutung und Tüchtigkeit 150.
 Vernunft, partikuläre 64.
 Verstand, seine Arten 62 ff.
 Verwunderung, Begriff 51; ihre Ursache 51.
 Verwundernswertes, Begriff 51.
 Verzweiflung, ihre ästhetischen und ethischen Werte 132 ff.
 Vischer 7 54 f 78 110 114 118 f 123 130 f 184 237 249 269 f 303 328 362 373.
 Volkelt 31 ff 37 120 124 146 154 160 182 187 f 190 f 224 f 234 263 370 373.
 Völker, jugendliche, und Erhabenheit 54.
 Vollbach 35.
 Vollkommenheit und Schönheit 45.
 Vorbild, künstlerisches 66 f. Vgl. Kunstplan.
Wahrheit und Intellekt 25; ontologische 45; und Schönheit 44 48 (vgl. diese); und Erhabenheit 53 (vgl. diese); als Güte 56. Vgl. Kunstwahrheit.
 Weber 182.
 Weisheit und Schönheit 30.
 Weiß 189 206 272.
 Weiße 185 194.
 Welt und ihre Erkenntnis 44; ihre anthropozentrale Stellung 326 ff, ihre theozentrale 323 ff.
 Weltanschauung, Grundlage künstlerischen Schaffens 181; ihre Eigenschaften hierfür 181 ff; eine falsche und die Kunst 188 ff; ihre Einheit der Kunst nicht hinderlich 190 f. Vgl. Christentum und Katholizismus.
 Weltordnung, die sittliche, und Schönheit 100 f.
 Weltschönheit, ob relationslos 332; und die Verherrlichung Gottes 332 f; und der Mensch 334.
 Weltziele vgl. Zweck.
 Werte, ästhetische, Bestimmung 15 ff; Arten 39 ff (vgl. Schönheit); Strebewertigkeit 87 f 99; und die Zunahme des Bösen 126 ff 130 f.
 Werte, ethische, Eigenschaften 12 ff.
 Wieland 175 258.
 Wilken 177.
 Wille als blinde Kraft 28; als Direktive der Kunst 168 365; an das Sittengesetz gewiesen 158.
 Winckelmann 50 307 309.
 Windischmann 181.
 Wirth 104 153 355.
 Wiseman 212.
 Wolfram von Eschenbach 249.
 Wort, ewiges, seine Schönheit 26 30 44 77 f (vgl. Dreifaltigkeit); in der Kreatur 45.
 Wulf de 20 f 24 113.
 Wundt 55.
 Wurm 195 206 208 f 234 255 f 269 273 275 295 [335].
Xenophon 210.
Zeising 55.
 Zeller 21 64 67 81 92.
 Ziegler 33.
 Zweck der Beschauung: Sachzweck, innerer 340 f, äußerer 341, persönlicher 341 ff 380.
 — der Welt Dinge im allgemeinen, seine Existenz 322; seine Bestimmung als äußerer Sachzweck: theistischer 323 ff, anthropologischer 326 ff.
 — des Künstlers: Sachzweck, innerer 363 f, äußerer 364, persönlicher 367 ff.
 — des Kunstwerkes, Existenz desselben 337; seine Bestimmung als Selbstzweck: innerer 337, äußerer theistischer 337 f, anthropologischer 339 f.
 — im allgemeinen: Begriff 320 f, Arten 321; seine Prioritätsverhältnisse 10 323.



Shouder - Huzar 36 47

Plato 70 Böcklin 75

Bonaventura 78 → 143

Kant 78

Delacroix 84

filizius 78, 178 379

Ruskin 148, 174

Huzar 178, 216, 221, 311 343

Schiller - Goethe 194, 311

Brockhard 211

Nachtler 285 - 304

Lotze 290

Hegel

Nachtler als Gottesknecht 304, 311

Goethe - Huzar 311, 343

BJ
46
.K8

Künzle, M.

BJ
46 .

Ethik und Asthetik.

.K8

LIBRARY

Pontifical Institute of Mediaeval Studies

113 ST. JOSEPH STREET

TORONTO, ONT., CANADA M5S 1J4

