

Edgar Wind

Heilige Furcht

und andere Schriften zum Verhältnis
von Kunst und Philosophie

Herausgegeben von John Michael Krois
und Roberto Ohrt

Philo Fine Arts

FUNDUS-BÜCHER 174

Herausgegeben von Jan-Frederik Bandel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Estate of Margaret Wind

© für diese Ausgabe: Philo Fine Arts, Hamburg und bei den Autoren 2009

Einbandgestaltung: Bureau Spector, Leipzig

Satz: claire Lenkova, Hamburg

Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung, Vervielfältigung (auch fotomechanisch), der elektronischen Speicherung auf einem Datenträger oder in einer Datenbank, der körperlichen und unkörperlichen Wiedergabe (auch am Bildschirm, auch auf dem Weg der Datenübertragung) vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-86572-649-0

(Fundus-Bücher; 174)

Informationen zu unserem Verlagsprogramm finden Sie im Internet unter www.philo-fine-arts.de

Inhalt

Vorbemerkung	7
Einleitung von <i>John Michael Krois</i>	9
Θείος Φόβος. <i>Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie</i>	41 ✕
Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik	83 ✕
Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts	112
Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte	237
Abbildungen	257
Einleitung (<i>Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike</i>)	321
Der Verbrecher-Gott	347
Jean-Paul Sartre: ein französischer Heidegger	356
Offene Rechnungen. <i>Aby Warburg und sein Werk</i>	374
... ein Umweg. <i>Nachwort von Roberto Ohrt</i>	395
Textnachweise	426

Dieter Wuttke (Hg.), *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute, Briefe und andere Dokumente*, Baden-Baden 1989, S. 296–298.

- 70 Für eine detaillierte Rekonstruktion dieser Veranstaltung siehe Christa Buschendorf, »Kunst als Kritik.«
* Edgar Wind und das Symposium *Art and Morals*, in: Bredekamp et al. (Hg.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, S. 117–134.
- 71 Mündliche Mitteilungen von James McConica und Margaret Wind.
- 72 Edgar Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo. The Sistine Ceiling*, hg. von Elizabeth Sears, Oxford 2000.
- 73 Diese Texte sowie der übrige Nachlass Winds finden sich im Wind Archive, Department of Western Manuscripts, Bodleian Library, University of Oxford.
- 74 Siehe Wind, »Bild und Text«, in: Bredekamp et al. (Hg.), *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, S. 262. Wind übernimmt diese Charakterisierung von Charles Sanders Peirce, »Einige Konsequenzen aus vier Unvermögen« (1868), in: ders., *Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus*, S. 40–87, hier: S. 42.

Θείος Φόβος.

Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie

Wenn Platon das Eigenrecht des Künstlers gegenüber den Forderungen des Staates preisgibt, wenn er verlangt, der Künstler solle durch den Gesetzgeber unter Androhung der Ausweisung aus dem Staate dazu gezwungen werden, nur solche Gegenstände darzustellen, die Bewunderung für heroische Taten auslösen und den Wunsch, sie nachzuahmen, erregen, nur solche Mittel der Gestaltung anzuwenden, die die Seele kräftigen, statt sie einzuschläfern, – ja, wenn er, in der Sorge um die Durchführung dieses Plans, aus dem Homer und Hesiod all jene Stellen wegstreichen will, die die Erziehung der Jugend gefährden könnten, – so steht der moderne Interpret diesen rigorosen Maßregeln einigermaßen hilflos gegenüber. Wir sind meist nicht unbefangen genug, die Empfindungsweise eines amerikanischen Kritikers zu teilen, der ganz aufrichtig gestand, Platon sei ihm verhaßt, und er verabscheue sein Werk, weil er hier die Wirksamkeit Anthony Comstocks, des berüchtigten puritanischen Zensors, vorgebildet finde. Wir lachen oder entrüsten uns über den Vergleich, – aber was haben wir ihm entgegenzuhalten? Nur das mühsam erworbene Bewußtsein, daß die Dinge beträchtlich komplizierter liegen? Nur das, was wir mit einem Stolz, an dem wir selbst zweifelhaft geworden sind, unser »historisches Gefühl« zu nennen pflegen? Daß ein griechischer Philosoph, der vor mehr als zweitausend Jahren lebte, nicht mit einem Maß gemessen werden kann, das wir an einen angel-

sächsischen Bürokraten des vergangenen Jahrhunderts anlegen, daß eine Entscheidung, die bei Comstock als Zeichen provinzieller Borniertheit erscheint, bei Platon Ergebnis tiefgründiger Einsicht sein kann, – das ist in dieser allgemeinen (und durchaus unverbindlichen) Form sehr schnell gelernt. Aber was die Tiefe der Einsicht ausmacht, die in dieser Unterordnung des Künstlers unter den Staat zum Ausdruck kommt, wieso wir, die wir uns kopfschüttelnd von solcher Entscheidung abwenden, wenn sie nicht weit genug in der Vergangenheit liegt, ihr im Falle Platons einen Sinn abgewinnen können, der nicht nur ein antiquarischer Sinn ist, sondern ein *Sinn für uns*, – gerade das will uns unser historisches Wissen zunächst nicht recht lehren. Im Gegenteil: je untrüglicher wir aus der Überlieferung erfahren, daß der Drang zu dramatisch-mimischer Darstellung in Platon der begrifflichen Überlegung voranging und durch diese abgelöst wurde, je deutlicher wir aus seinen eigenen Schriften erkennen, wie schwer ihm selbst die Entscheidung wurde, wie sehr er den Zauber Homers preist, bevor er sich zu seiner Bekämpfung entschließt, ja, je stärker wir am Stil seiner frühen und mittleren Dialoge jene Kraft der Schmiegsamkeit empfinden, deren Gefahren er selbst so eindringlich schildert, – desto mehr will uns der Gedanke, daß dieser künstlerisch veranlagte und tätige Mann sich gegen die Kunst gewandt habe, als ein Kuriosum erscheinen. Und die Verwunderung wird noch verstärkt, wenn man uns zur Erklärung auf die Zwangsläufigkeit der platonischen Deduktionen verweist, auf jene Stelle im zehnten Buche des Staates, wo aus der Gegenüberstellung von Idee und Erscheinung

gefolgert wird, daß die Kunst, sofern sie die Erscheinung nachahmt, als Abbild eines Abbildes an dritter Stelle von der Wahrheit entfernt sein müsse. Wie? Platon, dessen Schriften jedem Versuch, ein System aus ihnen herauszulesen, widerstanden haben, weil die Beweisführung selbst dort, wo sie sich didaktisch zuspitzt, in der Schwebelage zwischen Wissen und Nichtwissen gehalten wird, – Platon sollte einem Argument zuliebe, dessen logische Fragwürdigkeit man in späterer Zeit mit spielender Gewandtheit glaubte aufweisen zu können, so tief in das Leben seines Volks haben eingreifen wollen? Am allerunverständlichsten aber wird es, wenn dieser Paradoxie aus einer angenommenen »Vernunft der Geschichte« heraus ein rechtmäßiger Ort zugewiesen wird: als hätte Platon in seiner mythisch befangenen Denkweise zwischen dem Künstlerischen und dem Moralischen »noch nicht« unterscheiden können; als sei es seine Bestimmung gewesen, ein Problem nur aufzuwerfen, dessen begriffliche Lösung späteren Generationen vorbehalten blieb. Dann freilich hätte der historische Sinn sich selbst das Urteil gesprochen: denn dies hieße, daß wir das Problem, das von Platon gestellt wurde, ihm aus den Händen nehmen, daß wir in eine denktechnische Frage verwandeln sollen, was für ihn eine lebenswichtige Entscheidung war. Haben wir erst einmal auf diese Weise den Sinn seiner Forderung intellektuell verflüchtigt, so haben wir kaum noch das Recht, verachtend auf den historischen Ungeschulten herabzublicken, der das Problem pragmatisch vergrößert hatte. Die Kurzsichtigkeit des naiven Mannes, der Platon verwünscht, als wäre er ein Zeitgenosse, ist doch wohl kaum bedenklicher als die

Weitsichtigkeit des Gelehrten, der gerade diejenige Entscheidung, auf die es Platon ankommt, auf die lange Bank der Geschichte schiebt.

Ich habe diese beiden Extreme absichtlich einander gegenübergestellt, um sie, so gut es geht, zu vermeiden. In die historischen Bedingungen der platonischen Entscheidung müssen wir eindringen, wenn wir verstehen wollen, was Platon mit der Unterordnung des Künstlers unter den Staat überhaupt gemeint hat. Denn aus einer besonderen Lage heraus hat er diese Forderung aufgestellt. Als Heilmittel für die Not dieser Lage wollte er sie verstanden wissen. Aber es liegt im Wesen der platonischen Denk- und Darstellungsweise, daß sie das einmal Geschehende als Sinnbild des Typischen sieht: Was *diesem* Staat und *dieser* Kunst in *diesem* Augenblicke nottut, das soll im Wesen des Staates und im Wesen der Kunst für alle Zeiten begründet liegen. Mit dieser *allgemeinen* These müssen wir uns auseinandersetzen, – nicht indem wir davon absehen, sondern indem wir uns dauernd vor Augen halten, daß sie mit einer These über den griechischen Staat und die griechische Kunst verknüpft ist. Diese Auseinandersetzung kann freilich nur erfolgen, indem wir das sondern, was bei Platon unlöslich verbunden ist, – nicht weil wir glauben, daß in dieser Verbindung eine logische Schwäche liegt, die wir überwunden haben, sondern einfach weil wir nicht mehr im griechischen Staate leben und die griechische Denkform nicht mehr unsere eigene ist. Was für Platon *ein* Problem war, sind für uns zwei geworden, die uns in gleichem Maße und gerade mit Bezug aufeinander beschäftigen. Denn was der griechische Staat und die griechische

Kunst in jener Zeit durchlebten, ist für uns nicht nur von antiquarischem Interesse, sondern ist eingegangen in den historischen Erfahrungsbestand, an dem wir noch heute zu tragen haben. Daher muß auch die Spannung, in der Platon Kunst und Staat erblickte, für uns selbst als Problem bedeutsam werden, gerade wenn wir aus unserer eigenen Lage heraus über das Verhältnis der Kunst zu den übrigen Mächten klar werden wollen. So stellt die platonische Forderung uns heute ein doppeltes Problem:

1. Inwiefern spricht sich in ihr eine historische Einsicht aus, eine Einsicht in einen einmaligen Sachverhalt, die wir als Urteil über diesen Sachverhalt verstehen und würdigen können?

2. Inwiefern spricht sich in ihr eine über-historische Einsicht aus, eine Einsicht in einen Konflikt zweier Kräfte im Menschen, den der Mensch zu verschiedenen Zeiten in verschiedener Weise, aber zu allen Zeiten nur durch eine Entscheidung, die zugleich einen Verzicht bedeutet, überwinden kann?

I.

Ich möchte ausnahmsweise mit dem Spätwerk Platons, den »Gesetzen« beginnen, und zwar deswegen, weil Platon es uns hier durch seine eigene Darstellungsweise unmöglich gemacht hat, denjenigen Ausweg zu suchen, der uns am nächsten liegt: nämlich durch eine differenzierte Kritik der Ideenlehre seinen Folgerungen logisch zu entschlüpfen. In den »Gesetzen« ist von den Ideen so gut wie garnicht die Rede. Welche Erklärung man hierfür auch geben mag, für

unser Problem ist es entscheidend, daß hier, wo an die Ideenlehre überhaupt nicht appelliert wird, die Forderung der Kontrolle des Künstlers durch den Staat mit der gleichen Intensität und Überzeugungskraft vorgetragen wird wie früher – eine Tatsache, die hinreichend beweist, daß es sich hier um eine Entscheidung handelt, die tiefer wurzelt als in dem Willen, die Folgen einer einmal gewählten Deduktionsweise, wie sie in dem Schema der Ideenlehre angelegt ist, auf sich zu nehmen, und die daher auch nicht damit abgetan werden kann, daß man das Schema der Ideenlehre preisgibt. Mögen wir auch in den früheren Dialogen vor allem zur Schau der Idee hinaufgeführt werden, um dann rückblickend unsere Folgerungen für die Kunst und das Leben zu ziehen, – in den »Gesetzen« wird die Kunstlehre von Anfang an aus der Natur eines Menschen entwickelt, dessen erste Regungen Lust und Unlust sind, und der dementsprechend sinngemäß erzogen werden muß. »Ich sage aber, daß der Kinder erste kindliche Wahrnehmung Lust und Unlust ist, und daß diese es sind, durch welche Tugend und Laster der Seele zuerst begegnen. Besonnenheit aber und wahre Meinungen sind ein Geschenk des Glückes für den, der ihnen auch nur im Alter begegnet. Vollendet aber ist der Mensch, der diese und die in ihnen beschlossenen Güter besitzt.« (653 A.)

In den früheren Dialogen ist diese abgeklärte Auffassung kaum zu finden, und dennoch, glaube ich, dürfen wir uns an sie halten, ohne zu fürchten, daß wir allzu einseitig konstruieren. An der Wandlung des platonischen Seelenbegriffs will ich dies kurz belegen, und ich beginne mit dem bekannten Gleichnis des »Phaid-

ros«. Dort wird die Seele mit einem Zweigespann verglichen, wo der $\nu\omicron\upsilon\varsigma$, das Besonnene in uns, der Wagenführer ist, der ein schwarzes, schlechtes Pferd und ein weißes, edles, zu lenken hat: $\theta\upsilon\mu\acute{o}\varsigma$ und $\acute{\epsilon}\nu\iota\theta\upsilon\mu\iota\alpha$. Gewinnt er Macht über das weiße Pferd, so kann er durch dessen Lenkung das schwarze zügeln. Gewinnt aber das schwarze Pferd Macht über das weiße, so verliert der Lenker die Führung, und der Wagen wird aus der Bahn geworfen. Wie sehr dieses Gleichnis auch die bedingte Kraft des Logischen in uns betont, es wird doch als kräftig genug geschildert, um die Pferde von sich aus beherrschen zu können.

In den »Gesetzen« aber begegnet man einem ganz anderen Bild. Da wird die Seele mit einer Puppe verglichen, die sich die Götter gemacht haben, ob zum Spiel oder zu einem ernsten Zweck, das wissen wir nicht. Diese Puppe wird durch Drähte bewegt, starre und vielgestaltige farbige Drähte, die sie in die verschiedensten Richtungen ziehen, so daß sie von einer Haltung in die andere fällt. *Ein* Draht aber ist einfach und aus Gold, schmiegsam und doch unveränderlich; und ihm muß die Seele folgen, wenn sie ihr Gleichgewicht (die Eudaimonie) gewinnen will. Aber im Vergleich zu den anderen Drähten ist dieser schwach, sehr schwach, und die Seele kann ihm nicht folgen, wenn nicht einige der anderen Drähte so gelagert sind, daß sie in die gleiche Richtung ziehen wie die goldene Schnur. (644 D–645 C.)

An dem Gegensatz dieser beiden Gleichnisse mag man sich schematisch die Wandlung der platonischen Auffassung veranschaulichen. Die Akzentverschiebung liegt im wesentlichen in dem verschiedenen Maß des

Vertrauens auf die Macht des $\nu\omicron\upsilon\varsigma$, und dementsprechend verändert sich auch das Ideal der Erziehung. Zuerst heißt es, der $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ müsse so geschult werden, daß er Macht gewinne über Lust und Unlust. Später heißt es: Lust und Unlust müssen so gebildet werden, daß die Seele fähig wird, dem $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ zu folgen. Zwischen beiden Formen gibt es mannigfache Übergänge. Aber ein Problem ist bei aller Veränderung das gleiche geblieben: Die Seele ist von einander widerstrebenden Kräften in Spannung gehalten. Der Wagen ist in Gefahr, aus der Bahn geworfen zu werden, die Puppe droht, in einen schwankenden Gang zu verfallen. Die Aufgabe ist, diese widerstreitenden Seelenkräfte zur Einheit zu verbinden, und überall nun, wo diese Einheit in Frage steht, dort finden sich bei Platon Erörterungen über das Wesen der künstlerischen Tätigkeit als des Mittels, das in richtiger Anwendung diese Einheit fördert, als des Mittels, das in falscher Anwendung diese Einheit gefährdet. Wie aber Förderung und Gefährdung zusammenwirken, ja, wie sie nur zwei Seiten ein und desselben Vorganges sind, dessen richtige Abstimmung und Auswägung das eigentliche Problem der Erziehung bildet, das wird nirgends deutlicher, als in den beiden ersten Büchern der »Gesetze«, wo über die Trunkenheit gesprochen wird:

»Euch allein unter Hellenen und Barbaren«, so sagt der Athener, der das Gespräch leitet, zu seinen Mitunterrednern, dem Kreter und dem Spartaner, – »Euch allein, soweit wir wissen, hat der Gesetzgeber auferlegt, Euch von den größten Freuden und Vergnügungen fern zu halten und sie nicht zu kosten. Von den Schmerzen und Schrecken aber hat er gelehrt, wenn

einer ihnen von Kindheit an vorsätzlich ausweiche, so werde er, wenn er zwangsweise Nöten und Schrecknissen und Schmerzen begegne, von denen, die darin geübt sind, überflügelt und geknechtet werden. Dasselbe aber, glaube ich, hätte dieser Gesetzgeber auch für die Freuden erkennen sollen und sich sagen, daß wenn unsere Bürger von jung auf mit den größten Genüssen unbekannt bleiben und keine Übung darin erhalten, sich im Freudenrausch zu beherrschen, ihnen dasselbe widerfahren werde wie denen, die den Einwirkungen der Furcht erliegen: sie werden auf eine andere und noch schlimmere Weise in Knechtschaft geraten«¹.

Aus diesem Gedanken heraus, daß es zu einer »hinkenden Tugend« ($\chi\omega\lambda\eta\ \alpha\nu\delta\rho\rho\epsilon\iota\alpha$) führe, wenn einer sich nur gegen Not und Leid und nicht gegen Lust und Freude wappne, empfiehlt der Athener den Genuß des Weins und die Pflege der Trinkgelage – zum Entsetzen des Kreters und des Spartaners. Aber ist dieses Entsetzen – so wird diesen entgegnet – nicht wie das eines Mannes, der sagen hört, Käse sei gut, und sich darüber empört, ohne überhaupt zu fragen, von wem und in welcher Weise er zubereitet sei, an wen und unter welchen Umständen er verabreicht werde?² Die Vorschriften für das sinngemäße Trinken müssen wir also im Einzelnen hören. Zunächst seien alle Knaben bis zum achtzehnten Jahre ausgeschlossen, »damit man in ihrem Körper und in ihrer Seele nicht Feuer auf Feuer gieße«³. Auch die anderen aber sollen nicht wild durcheinander trinken, ohne Regel und Maß, sondern unter der Leitung eines Chorführers, der die angemessenen Gesänge zu wählen und die Tonarten

abzustimmen versteht. Und immer deutlicher wird es, daß, was hier unter dem Namen der geregelten Trunkenheit gefordert wird, die musische Erziehung überhaupt ist, die Entwicklung des Sinnes für Rhythmus und Harmonie in poetischem Ausdruck und Tanzgebärde. Vom achtzehnten bis zum dreißigsten oder vierzigsten Jahre sollen alle regelmäßig an diesen Übungen teilnehmen, damit sie, den Gefahren der Trunkenheit ausgesetzt, die Scheu, sich bloßzustellen, erlernen, die heilige Furcht, den θεῖος φόβος, der mit den Abgründen der Maßlosigkeit in der Freude vertraut ist, wie der Mut vertraut ist mit dem Erschrecken und sich stärkt nur durch die Bedrohung.

Die Alten aber, und besonders die Sechzigjährigen, die, von dieser Scheu beherrscht und in ihr gefestigt, nicht zu tanzen und zu singen wagen, weil ihr Alter, wie sie glauben, es ihnen verbietet, die sollen dem Weine zusprechen, damit diese Scheu sich löst und sie teilnehmen können an der Gefährdung. »Den Dionysos sollen sie herbeirufen als Genossen zu dem Feste und Spiele der Alten ... Denn er ist der Spender des Weines ..., der das verhärtete Gemüt weich macht wie Eisen, das man ins Feuer gelegt hat, daß es wieder geschmeidig werde.«

Nur so lange sie also diese heilige Furcht in sich wach hält, ist die Seele bildsam und der Tugend fähig; denn diese Furcht lehrt sie über das Maß, mit dem sie sich Lust und Leid überantworten darf. Lust und Leid (λύπη καὶ ἡδονή), das sind, wie Plato in den Gesetzen lehrt, die beiden Quellen, »die die Natur sich frei ergießen läßt; und wer aus ihnen an rechter Stelle und zu rechter Zeit im rechten Maße schöpft, der ist glücklich

(εὐδαιμονεῖ), ein Staat ebensowohl wie ein einzelner, und überhaupt jedes lebende Wesen; wer aber dabei ohne besonnene Einsicht und ohne Rücksicht auf die schickliche Zeit verfährt, dem begegnet das Gegenteil⁴. Daher muß auch jeder, der Gesetze im Staate erläßt, Lust und Leid als die Materie seiner Gestaltung ansehen, als die Substanz, die der Gesetzgeber formen muß. Das Mittel der Formung aber ist wie bei den Kindern das Spiel, so bei den älteren Menschen die Kunst. »Denn es geht die Rede, jedes junge Geschöpf sei unfähig, seinen Körper und seine Stimme ruhig zu halten, sondern es sei dauernd von einem Trieb besessen, sich zu bewegen und sich vernehmen zu lassen, bald zappelnd und hüpfend und tanzend und spielend, bald alle möglichen Töne hervorstoßend. Die anderen Lebewesen aber – so heißt es – hätten kein Gefühl für jene Regelung der Bewegung, die Rhythmus und Harmonie heißt. Uns aber seien die Götter zu Festgenossen gegeben (– Apollon und die Musen und auch Dionysos⁵ –), und sie seien auch die Spender des beglückenden und ordnenden Gefühls für Rhythmus und Harmonie, durch das sie unsere Bewegungen lenken und uns im Chorreigen führen, durch Gesänge und Tänze uns zu Gruppen verbindend«⁶.

Der Zweck dieser musischen Erziehung aber ist, daß die Seele von früh auf in Einklang gebracht wird mit dem, was sie später als Tugend erkennen mag. Denn das höchste Ziel des Gesetzgebers, jene Eudaimonie im einzelnen und im ganzen, ist nur gesichert, wenn dieser Einklang erreicht ist, die συμφωνία zwischen Einsicht und Trieb. Die größte Unwissenheit aber ist es (μεγίστη ἀμαθία), wenn einer glaubt, leben zu kön-

nen in einem Mißklang, einer *διαφωρία* zwischen dem, was die Einsicht ihn lehren müßte, und dem, was sich als Lust und Unlust in ihm regt. Dieser Mißklang aber *muß* entstehen, – (und damit wird die entscheidende Frage berührt) –, wenn die Künste sich loslösen aus der Bindung des Staates und von sich aus Lust und Unlust als ihre eigentlichen Richter einsetzen; denn mannigfach sind die Reize, die sie auf die Sinne ausüben, unendlich die Formen, die sie vorzuspiegeln vermögen, und die Seele, die sich ihnen überantwortet, ohne ihren Halt an der *einen* Wahrheit und *einen* Tugend zu suchen, wird gestaltlos und weich und verliert jeden Sinn für den Unterschied zwischen Gut und Böse. Die Kunst ist für Platon ein Zauber. Sie durchdringt den Menschen und kann ihn verwandeln. Daher muß der Staat sie gebrauchen als Mittel der Seelenbildung. Aber er muß sie auch überwachen. Denn dieselbe Macht, die ihm dient, wenn er sie leitet, wird sich gegen ihn und gegen die Einheit des Menschen richten, wenn sie sich selbst überlassen bleibt. Und so kämpft Platon nicht allein gegen die Loslösung der Kunst aus der gesetzlichen Bindung des Staates, – er kämpft zugleich gegen die Loslösung der Künste voneinander, gegen die Ausbildung einer Musik, die nicht an das Wort gebunden ist, gegen die Ausbildung einer Dichtkunst, die nicht von Musik getragen wird, gegen alles Artistentum, das sich an einen Teil des Menschen wendet, als wäre es der ganze Mensch, und so die Proportionen des Menschen verzerrt.

Jede solche Teilentwicklung muß, gerade wegen der ihr innewohnenden Macht zur Differenzierung, ihres Drangs nach selbstgenügsamer Vollkommenheit, zum

Bruch und Mißklang, zur *διαφωρία* führen. Denn sind die Künste erst einmal frei geworden, so können sich die Ordnungen der Künste gegeneinander verschieben, jetzt kann ein harmonischer Rhythmus, wie er zu einer edlen Gebärde paßt, eine schmachvolle Geste umkleiden und unser Gemüt durch seinen Zauber so sehr bestriicken, daß wir das Schmachvolle der Geste gar nicht bemerken oder es gar als Erhöhung des Reizes empfinden. Jetzt kann eine heroische Handlung, deren natürlicher Rhythmus das Gemüt beglücken müßte, eine groteske Form annehmen, die uns abstößt oder zum Lachen reizt. Die Lüge kann einen Klang erhalten, der uns durch seine Tiefe rührt und durch seine Schönheit fesselt. Und die Wahrheit kann in einem Ton zu uns sprechen, der verblödend wirkt und uns langweilt. Der Mensch aber, der nach diesen synkopischen Rhythmen seine Tänze gliedert, muß (noch mehr als der, der sich von Tänzen überhaupt fernhält) eine »hinkende Tugend« in sich entwickeln; denn je mehr durch Gewöhnung an solche Haltungen in seinem Denken der Sinn für den Glanz der Paradoxien gekräftigt wird, desto mehr muß er in seinem Handeln das Organ für Verantwortlichkeit verkümmern und absterben lassen. Aus der Sorge also um die Harmonie des Menschen, um die Wahrung seiner richtigen Proportionen, trägt Platon eine Lehre vor, die sich weigert, zwischen Beglückung und rechtlicher Ordnung, zwischen dem Schönen und dem Guten zu trennen. Denn so bezeichnet er seine Lehre selbst: *ὁ μὴ χωρίζων λόγος ἤδὺ τε καὶ δίκαιον καὶ ἀγαθόν τε καὶ καλόν.* (663 A.)

II.

Die Verfeinerung und Verselbständigung der Künste, gegen die Platon sich mit allen Mitteln der Logik und Beredsamkeit stemmt, hat die griechische Kunst am Übergang vom fünften zum vierten Jahrhundert tatsächlich ergriffen. Das Drama bringt an Stelle der kulthaften Bindung immer mehr die Zuspitzung der psychologischen Situation. Die Plastik wandelt sich vom phidiasischen Stil in die weicheren Formen des Praxiteles. In die Vasenmalerei dringt die freie Pinseltechnik ein, die den strengen Kontur mit seiner Silhouettenwirkung auflöst, ihn durch polychrome Effekte ersetzt und schließlich die Vasenwand selbst durch die Vortäuschung einer bühnenhaften Perspektive durchbricht.

Und nun lehrt Platon, daß diese Beweglichkeit nicht nur die Kunst im engeren Sinne, sondern durch sie hindurch alle anderen Gebiete des Lebens ergreift. In das griechische Denken und Rechtsleben dringt sie ein als Sophistik, in die griechische Politik als Demagogie. Sucht man nach dem politischen Gegenstück dieser künstlerischen Beweglichkeit, so findet man es in der Gestalt des Alkibiades. Die Art, wie Platon ihn schon im Symposion zeichnet, läßt ihn an jener Grenze der Trunkenheit erscheinen, wo die Wahrheit ihn durchleuchtet, während die Maßlosigkeit ihn bedroht – ein Mensch, der von der *θεία μανία* besessen erscheint, ohne doch den *θεῖος φόβος* zu kennen. Und wie ein Kommentar auf die Handlungsweise des Alkibiades klingt es, wenn Platon (im Staat) von der Verderbnis spricht, die gerade durch die Größe der philosophischen Genialität genährt wird?

»Am erstaunlichsten von allem ist dies zu hören, daß jede einzelne Eigenschaft, die wir als philosophisch gepriesen haben, die Seele, die sie besitzt, verdirbt und sie von der Philosophie hinwegzieht ... und ferner, daß all das, was wir gewöhnlich Güter nennen, sie verdirbt und von der Philosophie hinwegzieht: Schönheit und Reichtum und körperlicher Wuchs und mächtige Verbindungen in der Stadt und alles dem ähnliche; denn du hast ja ein Beispiel für das, wovon ich rede. ... Von jedem Samen und allem, das wächst, sei es Pflanze oder Tier, wissen wir doch, daß, je stärker es von Natur aus ist, desto größer seine Auswüchse und Mißbildungen werden, wenn es nicht die rechte Nahrung, und wenn es seine Zeit und seinen Ort nicht recht findet. ... Und sollten wir nicht in gleicher Weise auch von den Seelen sagen, daß die bestgewachsenen, wenn sie falsch geleitet sind, ganz besonders schlecht werden? Oder glaubst du, daß großes Unrecht und gewaltiges Verderben von einem schwachen, und nicht vielmehr von einem starken, aber verdorbenen Wesen herrühren? daß aber ein schwaches Wesen niemals etwas Großes, weder Gutes noch Böses, verursachen wird?«

Und wie hier die Größe der Verderbnis des Politikers darauf zurückgeführt wird, daß er wirklich zur Größe veranlagt war, genau so wird auch die Gefahr des Künstlers als umso größer geschildert, je größer seine Macht der Gestaltung ist, d.h. seine Verwandlungsfähigkeit. »Und wenn solch ein Mann mit seinen Werken unsere Stadt besuchte, um sie uns vorzuführen, dann würden wir ihm als einem heiligen, wunderbaren, freudebringenden Wesen gewiß mit der größten Ehrfurcht begegnen, aber bleiben dürfte er nicht. Wir

würden ihm bedeuten, daß niemand seinesgleichen in unserer Mitte ist, noch auch sein darf, und würden ihn weiterziehen heißen nach einer anderen Stadt, sein Haupt gesalbt mit Myrrhen und umflochten mit einer wollenen Krone. Wir selbst aber würden, um unser Wohl besorgt, einen strengeren und weniger anmutigen Dichter suchen.«

Die Überzeugungen, die in diesen Sätzen und in allem, was ich früher zitiert habe, zum Ausdruck kommen, schließen sich zusammen zu einer einheitlichen These: – Die gleichen Kräfte, denen die griechische Kunst ihre höchste Entfaltung verdankt, haben den griechischen Staat zersetzt und vernichtet. Die gleiche Gewalt der Sprache und Geschmeidigkeit der Form, die den Griechen als Bildner zur Vollendung führt, hat dem Griechen als Bürger und dem Griechen als Politiker den inneren Halt entzogen. Und dieser Satz, den Platon aus seiner zeitbedingten Lage heraus als den Schicksalsspruch seines Volkes erkennt, – der steigert sich ihm zu einem universellen Satz, der weit über das Griechentum hinaus Geltung für sich beanspruchen soll: daß Kunst und Staat ihrem *Wesen* nach miteinander im Kampf liegen, weil gerade jene Spannungen der Seelenkräfte im Menschen, die der Gesetzgeber zu überwinden und auszugleichen sucht, vom Künstler festgehalten und gesteigert werden. Aus den Leidenschaften, die das Gesetz uns verbietet, schafft der Dramatiker seine Tragödien. Aus den optischen Täuschungen, die der Mathematiker durchschauen soll, schafft der Maler seine Gestalten. Mit der Mehrdeutigkeit des Wortes, die der Logiker durch Begriffsunterscheidung zu entlarven sucht, besticht der Redner

unser Gemüt. Und es hilft hier auch nichts zu versichern, der Künstler bezwecke mit dieser Täuschung etwas *anderes* als der Logiker mit seiner Klärung. Denn es ist derselbe Mensch, der sich Tragödien ansieht und im gesetzgebundenen Staate lebt, derselbe Mensch, der sich perspektivischen Täuschungen gefangen gibt und Mathematik treibt, derselbe, der seine Entscheidungen klar erwägen soll und der sich vom Redner beraten läßt. Von hier aus versteht man Platons große Anklage, daß die Kunst den Menschen verderbe, weil sie sich an das in ihm wende, was abseits von der ordnenden Besinnung ($\pi\acute{o}\rho\rho\omega\ \tau\eta\varsigma\ \varphi\rho\nu\eta\sigma\epsilon\omega\varsigma$) liegt. Die Kunst verstärkt unsere Neigung, die besinnungslosen Kräfte in uns walten zu lassen, und muß dann am verderblichsten wirken, wenn wir den Gaukeleien des Künstlers nicht nur teilnehmend folgen, sondern ihnen in uns selbst Gestalt verleihen. Daher Platons Kampf gegen die Mimesis. Die Gebärde eines Menschen, seine Körperhaltung, der Laut, den er hervorbringt, sind ein Teil seiner selbst; und wie er sie gestaltet, so gestalten sie ihn. Daher muß ein Komödiant, der sich des Späßes halber gewöhnt, groteske Stellungen einzunehmen und verächtliche Gestalten nachzuahmen, auch in seinem eigenen Leben, wenn nicht grotesk und verächtlich, so doch gebrochen erscheinen durch diese Gewöhnung. Als Mittel gegen diese Verunstaltung fordert Platon den Gebrauch der indirekten Rede, durch die der Redende sich von dem, was er sagt, unterscheidet und somit Dinge sagen kann, ohne ihnen im Akte des Sprechens hemmungslos zu verfallen. Und was für das Sprechen gilt, gilt auch für das Handwerk, gilt für alle Betätigungen

überhaupt. Mimesis ist der hemmungslose Prozeß der Gestaltung, der, durch keine Besinnung geleitet, durch keine Besinnung gebrochen, sich unbewußt im Akte des »Nachmachens« oder »Darstellens« vollzieht, ohne sich über das Wesen und den Wert des Nachgemachten oder Dargestellten Rechenschaft zu geben. Dieses »Sich-verlieren« an die jeweils ausgeführte Handlung, dieses völlige Verschmelzen mit dem Gegenstande der Gestaltung erscheint Platon als das eigentlich Gefährliche des künstlerischen Schaffens und Genießens, als dasjenige, was es zum Gegenpol aller philosophischen Besinnung macht. Daher verurteilt er dort, wo er die Leitung durch Ideen, d.h. die philosophische Bewußtheit zum Kriterium des Wertes einer Handlung macht, die Mimesis als Quelle aller Wertlosigkeit; aber dies hindert ihn nicht, sie auf derjenigen Stufe, auf der die Besinnung noch gar nicht eingesetzt haben kann, d.h. für die Beeinflussung in der frühen Jugend, als das Mittel zu preisen, für die spätere Erziehung vorzubereiten; freilich immer mit dem Vorbehalt, daß sie sich nicht selbst überlassen werden dürfe.

In beiden Fällen aber bleibt die Entscheidung Platons im Grunde die gleiche: Je mehr die Kunst das Ästhetische in uns um seiner selbst willen entwickelt, desto mehr muß sie das Moralische und Logische in uns ertönen. Daher fordert Platon den Verzicht – eine Form der Entscheidung, die ihm durch die Stunde geboten schien und die nur in dieser Stunde und für diese Stunde einen Sinn erhält. Aber es fragt sich, ob nicht diese Entscheidung in irgendeiner Form zu jeder Stunde gefällt werden muß, ob nicht jeder, der in

die widerstreitenden Ordnungen der Werte eingestellt ist, sich entschließen muß, nach *einer* Richtung ein Opfer zu bringen – ein Opfer, durch das er die Form des Menschen überhaupt erst bestimmt, an die er glaubt und für die er sich einsetzt.

Ich will an einigen willkürlich ausgewählten Beispielen aus den beiden letzten Jahrhunderten und aus der unmittelbaren Gegenwart die Wirksamkeit und Unentrinnbarkeit dieser Entscheidung nachweisen; und ich beginne absichtlich mit demjenigen Mann, der – ganz im Gegensatz zu Platon – die Autonomie der Kunst verfochten hat und bestrebt war, sie vor allen Eingriffen außer-künstlerischer Mächte zu schützen: *Lessing*.

III.

Als die Preußische Akademie im Jahre 1755 die Preisaufgabe stellte, Popes »*Essay on man*« auf seinen philosophischen Gehalt zu prüfen, da mochten ihre Motive sein was sie wollten: – sie handelte »gut platonisch«. Ein Dichtwerk sollte sich in dem, was es lehrte, vor dem Richterstuhl der Philosophie verantworten. Aber gerade dies war die Zumutung, gegen die Lessing und Mendelssohn sich empörten: »Wer ist Pope? – Ein Dichter. ... Ein Dichter? – Was macht Saul unter den Propheten? Was macht ein Dichter unter den Metaphysikern?« Ist nicht gerade das, – so etwa läuft der Sinn des Arguments – wozu der Philosoph verpflichtet ist, dem Dichter verboten: Diskursive Breite in der Entwicklung der Gedanken, so daß es dem Geiste schließlich gleichgültig wird, ob er

früh oder spät, mit einem oder mit zwanzig Schlüssen zum Ziel gelangt, wenn nur ein Gedanke den anderen stützt und alle sich gegenseitig tragen? Ist nicht gerade das, wozu der Dichter verpflichtet ist, dem Philosophen verboten: Lebhaftigkeit im Übergang von einem Eindruck zum anderen, so daß das Gemüt, zwischen ihnen allen in Spannung gehalten, von den allerentgegengesetztesten Regungen in gleichem Maße erfüllt und gepackt wird? Der Philosoph, wenn er Stoiker ist, muß sich vor Gedankenbahnen hüten, die ihn ins Epikureische abgleiten lassen. Für den Dichter aber gilt genau das Gegenteil: »Er spricht mit dem Epikur, wo er die Wollust erheben will, und mit der Stoa, wo er die Tugend preisen soll. Die Wollust würde in den Versen eines Seneca, wenn er überall genau bei seinen Grundsätzen bleiben wollte, einen sehr traurigen Aufzug machen; ebenso gewiß als die Tugend in den Liedern eines sich immer gleichen Epikurers ziemlich das Ansehen einer Metzze haben würde.«

Dieselbe Verwandlungsfähigkeit also, die Platon dem Dichter verbieten möchte, wird ihm von Lessing als sein Recht, ja, als sein Beruf und seine Domäne zugesprochen. Lessings ganzer Kampf um die Autonomie der Kunst geht doch um den Beweis, daß, was für die eine Gattung verboten sein mag, für die andere nicht nur erlaubt, sondern geradezu gefordert werden müsse. Aber wie bei Platon verbindet sich auch bei ihm mit dem Kampf um die Kunst ein Kampf um eine bestimmte Idee des Menschen. Mit der Waffe der Kritik hat er um das gefochten, was Hume »the paradox of tolerance« genannt hat, die Fähigkeit, den Standpunkt zu wechseln, ohne den Charakter dabei

zu verlieren. Wer sich aber diesem Wagnis überantwortet, der muß von Anfang an jeden Anspruch auf diejenige Form der Vollendung aufgeben, die Platon als Eudaimonie bezeichnet: das harmonische Ineinandergreifen der verschiedenen Ordnungen in jedem Augenblick des Lebens. Denn diese Harmonie ist nur zu erreichen, wenn man das Eigenrecht jeder einzelnen Ordnung beschneidet, wenn man die Kunst nur so weit zuläßt, als sie das ordnende Besinnungsvermögen nicht vergewaltigt – und wenn man ein Gedankensystem nur soweit ausbaut, als es die künstlerische Anschauungskraft nicht übersteigt. Wer hingegen wie Lessing das Eigenrecht jeder Gattung walten lassen will, um sich ihm ganz anheimzugeben, wer als Logiker von den Schwüngen der Poesie frei sein will, und als Poet frei von dem Zwange der Logik, dessen Geist muß sich an der Spannung zwischen den Ordnungen entzünden; er muß in einer Bewegung leben, die er dialektisch gestaltet in der Form der Kampfschrift, des Epigramms, des dramatischen Konfliktes, ohne doch verhindern zu können oder verhindern zu wollen, daß sein Wesen von dem Rhythmus jener Synkopen durchsetzt wird, vor denen Platon graute. Goethe hat von Lessing gesagt, daß er »die persönliche Würde gern wegwarf, weil er sich zutraute, sie jeden Augenblick wieder ergreifen und aufnehmen zu können«. Lessing selbst hat, wie seine Briefe bezeugen, gewußt, daß er in dieser Bewegtheit einem Gesetz unterstand, das jede Beruhigung im Glück wie ein Vergehen und einen Abfall bestrafte.

Die von Lessing gefällte Entscheidung findet sich in abgewandelter Form auch bei Kant und bei Schiller

wieder. Kants Lehre von der »sittlichen Autonomie« und Schillers Lehre von der »ästhetischen Freiheit« sind, so sehr sie auch in ihrer geistigen Haltung von Lessings tragischer Dialektik abweichen, doch gar nicht verständlich ohne die Voraussetzung, daß der Mensch, der hier zu sich selbst gebracht werden soll, seine Bestimmung niemals anders als durch die Disproportion und den Widerstreit der in ihm waltenden Gemütskräfte erfahren kann und folglich mit der völligen Überwindung dieses Widerstreits auch den Sinn für seine Bestimmung verlieren müßte. Jede Ordnung, in der unser Geist sich betätigt, hat nach Kant ihr eigenes Gesetz; sie darf in ihren Gebilden nicht nach den Maßen einer anderen Ordnung beurteilt werden, und daher müssen wir innerhalb jeder Ordnung die Gesetze der anderen gleichsam »vergessen«. Als ethisch Fordernde, die sich auf den Grundsatz der Freiheit berufen, müssen wir vergessen, daß es Naturgesetze gibt, denen sich der Handelnde nicht zu entziehen vermag. Als wissenschaftlich Forschende, die sich des Grundsatzes der Kausalität bedienen, müssen wir vergessen, daß wir uns selbst und anderen Menschen die Fähigkeit freier Entscheidung zusprechen. Als ästhetisch Betrachtende gar, die den Wert eines Gebildes im »reflektierenden Gebrauch der Urteilskraft« nach der Wirkung auf das eigene Gemüt bestimmen, müssen wir vergessen, daß wir an dem dargestellten Gegenstände ein logisches oder ethisches Interesse nehmen könnten. Der Geist aber, der in der Ausübung so verschiedener Funktionen sich dennoch als der gleiche weiß, befindet sich in einer Bewegung zwischen den Ordnungen; er findet sich in keiner von

ihnen ganz, weil er sich in jeder nur unter Ausschluß der anderen findet. Selbst die von Kant zwischen den Ordnungen vorgenommene Staffellung, selbst der Primat der praktischen vor der theoretischen Vernunft kann und soll diese Ruhelosigkeit niemals bannen; denn gerade die Unbedingtheit, mit der das Sittengesetz seinen Imperativ zur Geltung bringt, muß die Grenzen aller derjenigen Bestrebungen fühlbar machen, die, wie das Streben nach Erkenntnis oder auch nach Glückseligkeit, an die Bedingungen der Empirie gebunden sind, – muß sie fühlbar machen, um jeden Versuch ihrer Aufhebung als Mißbrauch der Vernunft zu geißeln. Wer mit den Mitteln der Vernunft der Glückseligkeit nachjagt, muß notwendig zum »Misologen« werden⁸. Wer versucht, zwischen den Grundsätzen seines Handelns und den Inhalten seines Wissens eine Einstimmigkeit zu erzielen, muß daran scheitern, daß seine Erkenntnisse, sie mögen noch so umfassend sein, durch ihre Bedingtheit stets hinter dem unbedingten Anspruch, der seinen Forderungen die Form gibt, zurückbleiben werden⁹.

Gewiß hat Kant, im weiteren Ausbau seines Systems, diese Spannung dadurch gemildert, daß er der ästhetischen Kontemplation eine vermittelnde Rolle zwischen den einander widerstrebenden Gesetzmäßigkeiten des Handelns und des Erkennens zuwies. Aber im Grunde bedeutet diese Einführung einer vermittelnden Ordnung keineswegs das Zugeständnis einer erreichbaren Eudämonie, sondern nur eine weitere Differenzierung des ursprünglichen Antagonismus⁷. Denn auch diese dritte Ordnung konstituiert sich notwendig als ein Teilbezirk des Bewußtseins; sie tritt in

Gegensatz zu den anderen Ordnungen und bezeichnet daher, genau wie diese, ein Gebiet bedingter Betätigung, das der Mensch, um seine Bestimmung ganz zu erfüllen, zwar immer von neuem aufsuchen, aber auch immer von neuem verlassen muß.

Die Vorstellung von dieser »Spannung« und »Ausschließung« und der dadurch bedingten Bewegung des Geistes liegt auch der Schillerschen Lehre von der »ästhetischen Freiheit« zugrunde. Am »Übergang« von der natürlichen Ordnung zur sittlichen steht für ihn das künstlerische Spiel. Und wenn auch diese Zwischenstellung ihm für den Menschen als ganzen, der weder rein sittlich noch bloß natürlich ist, so sehr bezeichnend erscheint, daß er geradezu sagt: »Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«, – so liegt doch in eben diesem Ausspruch beschlossen, daß dieses »Ganz-Mensch-Sein« sich nur in ungewöhnlichen Momenten erfüllt, nur in den seltenen Augenblicken der »ästhetischen Stimmung«, die, in sich ein »Unendliches« an Gehalt, dem Menschen die Freiheit und damit überhaupt erst die »Menschheit« gibt. »Freilich besitzt er diese Menschheit der Anlage nach schon vor jedem bestimmten Zustand, in den er kommen kann; aber der Tat nach verliert er sie mit jedem bestimmten Zustand, in den er kommt, und sie muß ihm, wenn er zu einem entgegengesetzten soll übergehen können, jedesmal aufs neue durch das ästhetische Leben zurückgegeben werden.«

So wird hier das ästhetische Leben gerade durch seine Beweglichkeit, die Platon als menschengefährdende Macht mit Scheu und Vorsicht zu begrenzen suchte,

zum wichtigsten Organ der Erziehung und zum einzigen Organ der Befreiung. Es erlöst den Menschen von der Bindung an sein Einzeldasein und wird so zur unentbehrlichen Stütze des staatsbürgerlichen Bewußtseins. Aber freilich kann es diese Funktion nur für einen Menschen erfüllen, der die »Totalität seines Charakters« verloren hat und sie nur auf Augenblicke wieder zu gewinnen versucht, der sich also genau in der entgegengesetzten Lage befindet wie die Zeitgenossen des Platon, die die Totalität ihres Charakters noch besaßen, aber im Begriffe standen, sie zu verlieren. Daher kann auch die Kunst, die für Platon eine Quelle der Gefährdung war, hier plötzlich zum Mittel der Heilung werden, und zwar gerade durch denjenigen Zug, den Platon als den allerverderblichsten an ihr empfand: die Fähigkeit, den Menschen durch Verführung seiner Einbildungskraft zu verwandeln. Gerade durch den Schein, so lehrt Schiller, lassen sich die Menschen, die auf Postulate nicht hören wollen, ergreifen. »Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch ... Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Taten umsonst verdammen, aber an ihrem Müßiggange kannst du deine bildende Hand versuchen.«

Die griechische Einheit freilich, die Platon gegen die Zersetzung zu schützen suchte, hält Schiller für unwiderbringlich dahin – und nicht zum Nachteile der Menschheit. Sie gilt ihm als »ein Maximum, das auf dieser Stufe weder verharren, noch höhersteigen konnte«; denn nur ein bestimmter Grad von Klarheit kann mit einer bestimmten Fülle und Wärme zusammen bestehen. »Die mannigfaltigen Anlagen im Menschen

zu entwickeln, war kein anderes Mittel, als sie einander entgegensetzen«. Ja, dieser »Antagonismus der Kräfte« gilt ihm so sehr als das »große Instrument der Kultur«, daß er einen Satz auszusprechen wagt, der, von platonischen Voraussetzungen aus betrachtet, als eine ungeheure Paradoxie und Blasphemie erscheinen muß: *»Einseitigkeit in Übung der Kräfte führt zwar das Individuum unausbleiblich zum Irrtum, aber die Gattung zur Wahrheit«*. Die »hinkende Tugend« ist also das eigentliche Vehikel des sachlichen Fortschritts; und wenn sie auch den einzelnen Menschen verkrüppelt, so führt sie doch die Sache, der er dient, zur Vollendung.

Und doch liegt gerade nach Schillers Auffassung in der notwendig gewordenen Spezialisierung des Menschen für ihn selbst und für den Staat die allergrößte Gefahr; denn für den Menschen, der in der Spezialität seine Stärke entwickelt, fristet das Ganze nur als Abstraktum sein dürftiges Dasein, »und ewig bleibt der Staat seinen Bürgern fremd, weil ihn das Gefühl nirgends findet«. Hier muß die Kunst vermittelnd eingreifen und die Vorstellung der Totalität wenigstens im Spiele wachrufen, die der Wirklichkeit abhanden gekommen ist. Nirgends ist Schiller der platonischen Auffassung näher als dort, wo er, in scheinbar völliger Umkehrung ihres Sinnes, die spielerische Nachahmung als das Mittel preist, sich der »Idee« zu nähern, und in einer charakteristischen Abwandlung der Anamnesislehre verkündet, daß aus den »Symbolen (und das heißt: den Scheinbildern) des Vortrefflichen« die wirkliche Vortrefflichkeit sich entwickeln werde. »Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden

Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Urbild wiederhergestellt werden.«

Schiller selbst hat auf die Schranken dieser Lehre hingewiesen und die Gefahren bezeichnet, die aus einer Mißachtung der »notwendigen Grenzen im Gebrauch schöner Formen« entspringen. Gerade die Lebhaftigkeit, mit der die Schönheit uns ergreift, läßt uns die Mittel, durch welche die Wahrheit gefunden und nachgeprüft wird und durch die allein sie sich als Wahrheit ausweisen kann, vergessen; läßt uns die vollkommenen Pflichten, die uns als abstrakte und unbedingte Forderungen entgegentreten, als weniger anziehend und weniger erfüllenswert erscheinen als jene unvollkommenen Pflichten, die sich mit der Neigung glücklich verbinden. Aber selbst hier, wo er fast wörtlich Platonische Warnungen ausspricht, gibt Schiller dem Sinn dieser Warnungen eine antinomische (und damit echt Kantische) Wendung. Denn im Unterschiede zu Platon erscheint ihm die Einmischung der Schönheit in die Fragen der Wahrheit nicht nur dann gefährlich, wenn sie statt der wahren eine falsche Idee der Verpflichtung unterschiebt, die vor der Einsicht nicht standhält, – sie erscheint ihm am allerbedenklichsten dort, wo sie eine völlige Einstimmigkeit mit der Vernunft zum Ausdruck bringt und also jenen Zustand herbeiführt, den Platon als Eudämonie bezeichnet. Gerade diese Glückseligkeit hat Schiller von sich gewiesen, weil sie den Antagonismus, das große Instrument der Kultur, vernichtet. »Der ununterbrochen glückliche Mensch sieht die Pflicht nie von Angesicht, weil seine gesetzmäßigen und geordneten Neigungen

das Gebot der Vernunft immer antizipieren und keine Versuchung zum Bruch des Gesetzes das Gesetz bei ihm in Erinnerung bringt. Einzig durch den Schönheitssinn, den Statthalter der Vernunft in der Sinnenwelt, regiert, wird er zu Grabe gehen, ohne die Würde seiner Bestimmung zu erfahren.«

IV.

Goethe hat diese Geringschätzung der Eudämonie nicht geteilt. Überhaupt muß angesichts seines Wirkens die bisherige Überlegung zweifelhaft werden. Die Lehre von dem Konflikt der Kräfte und dem notwendigen Opfer mochte sich auf Lessing, auf Kant und auf Schiller anwenden lassen, – muß sie aber nicht versagen, sobald man sie auf die Form der Goetheschen Lebensgestaltung bezieht, bei der man so gerne von allseitiger Vollendung spricht?

Gerade diese Goethesche Form der Vollendung ist durch einen Verzicht erkauf worden, der die Tiefe und Unentrinnbarkeit der Platonischen Warnung nur noch deutlicher fühlbar macht. Denn wenn Goethe von sich selbst gesagt hat, er habe alles immer nur symbolisch angesehen, so liegt eben darin das Geständnis, daß die künstlerische Einbildungskraft ihm das Mittel war, die Dinge in Gleichnisse zu verwandeln, sie ihrer Dinghaftigkeit zu entkleiden und sich damit den Forderungen, die sie als Dinge an ihn stellten, durch bildhafte Verwandlung zu entziehen. Er selbst hat geschildert, wie in dieser Weise das persönlich bedrängende Erlebnis ihm zur Quelle der Kunstgestaltung wurde, und wie die Kunst hierdurch die Fähigkeit ge-

wann, befreiend und erlösend in das Leben einzugreifen. »Das alte Hausmittel«, so schreibt er in Dichtung und Wahrheit über die Rückwirkung der Gestaltung des Werther auf seinen eigenen Gemütszustand, »das alte Hausmittel war mir diesmal vortrefflich zustatten gekommen«. Aber schon die Übungen, durch die er vor der eigentlichen Niederschrift des Werther die ihn bedrängenden Selbstmordgedanken überwand, geben – bei aller Drastik, die diesen einen biographischen Fall vor allen anderen auszeichnen mag, – einen charakteristischen Einblick in die Wirkungsweise dieser Heilung durch die Kraft des Symbols. Er hatte sich vorgehalten, daß nur derjenige Selbstmord wahrhaft durchlebt werde, der aus eigener Kraft vollzogen sei; aber soweit er sich unter den großen historischen oder legendären Selbstmördern umsah, fand er, daß sie sich eines Mechanismus' bedient hatten, der ihnen den bewußten Vollzug des entscheidenden Aktes ersparte: »Wenn Ajax in sein Schwert fällt, so ist es die Last seines Körpers, die ihm den letzten Dienst erweist. Wenn der Krieger seinen Schildträger verpflichtet, ihn nicht in die Hände der Feinde geraten zu lassen, so ist es auch eine äußere Kraft, deren er sich versichert, nur eine moralische statt einer physischen«. Einzig die Tat des Kaisers Otho, der sich »einen scharfen Dolch mit eigener Hand in das Herz gestoßen«, schien ihm der Nacheiferung wert. So legte er denn jeden Abend einen Dolch neben sein Bett, und bevor er das Licht auslöschte, setzte er ihn an die Brust, und wiewohl er außerstande war, ihn hineinzustoßen, so durchlebte er doch auf diese Weise den Selbstmord symbolisch, durchlebte ihn als Gleichnis,

so lange bis er erkannte, daß es für ihn nicht nur unmöglich, sondern geradezu überflüssig geworden war, ihn nunmehr auch noch wirklich zu vollziehen. Es ist klar, daß diese Form der Rettung, wenn sie sich kraft der dichterischen Gestaltung zu einem Gesamthabitus erweitert, sich mit einer dauernden Form der Entsagung verbindet. In demselben Maße, in welchem die Welt der symbolischen, vom Einzelfall losgelösten Gestaltung sich bereichert, wird der Welt des einzelhaften Geschehens das Anrecht auf ihm angemessene Entscheidungen entzogen. Liest man unter diesem Gesichtspunkt »Dichtung und Wahrheit«, so kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, daß gerade die wichtigsten Entscheidungen sich in der Form einer Flucht vollziehen, einer Flucht vom Leben ins Bild. Ich erinnere nur an die Episode von Sesenheim, wo gerade in dem Augenblick, da die Beziehungen sich fester zu knüpfen beginnen, das Märchen von der neuen Melusine erzählt wird, das die wirklich drohenden Konflikte spielerisch umschreibt und aufhebt. Daß Goethes dramatische Gestaltung von einem ähnlichen Prinzip beherrscht war, ist vielfach beobachtet worden. Der Konflikt zwischen Antonio und Tasso wird nicht gelöst oder entschieden, sondern dadurch aufgehoben, daß er auf die Ebene eines Gleichnisses projiziert wird.

Daß die Kunst die Pflicht habe, diese gleichnishafte Aufhebung zu vollziehen, hat Goethe vielleicht dort am deutlichsten weil am heftigsten ausgesprochen, wo er der englischen Dichtung, vor allem der elegischen, »deren große Vorzüge ein ernster Trübsinn begleitet«, bei aller Anerkennung ihrer menschlichen Größe

und ihrer Fähigkeit, das Gemüt zu erregen, wegen der düsteren Stimmung, die sie verbreitet, die eigentlich poetische Gabe abspricht. »Die wahre Poesie kündigt sich dadurch an, daß sie, als ein weltliches Evangelium, durch innere Heiterkeit, durch äußeres Behagen, uns von den irdischen Lasten zu befreien weiß, die auf uns drücken. Wie ein Luftballon hebt sie uns mit dem Ballast, der uns anhängt, in höhere Regionen und läßt die verwirrten Irrgänge der Erde in Vogelperspektive vor uns entwickelt daliegen. Die muntersten wie die ernstesten Werke haben den gleichen Zweck, durch eine glückliche geistreiche Darstellung so Lust als Schmerz zu mäßigen«¹⁰. Ja, diese Aufhebung oder Linderung der Spannungen im Bilde wird so sehr zum Ziel der dichterischen Gestaltung, daß dieses Ziel als verfehlt betrachtet wird, wo die Spannungen noch in der Gestaltung fühlbar bleiben. So wurden gerade die »kränkenden und demütigenden Erfahrungen«, jene jugendlichen Einblicke in »die seltsamen Irrgänge, mit welchen die bürgerliche Sozietät unterminiert ist«, kaum daß sie sich zum Drama zu formen begannen, auch schon vom Dichter verworfen. »Um mir Luft zu verschaffen, entwarf ich mehrere Schauspiele und schrieb die Expositionen von den meisten. Da aber die Verwicklungen jederzeit ängstlich werden mußten und fast alle diese Stücke mit einem tragischen Ende drohten, ließ ich eins nach dem andern fallen«¹¹.

Der Antagonismus der Ordnungen und die aus ihm entspringenden Konflikte, die bei Lessing und bei Schiller offen zutage treten, weil sie den eigentlichen Gegenstand der Klärung und Gestaltung, freilich auch der dialektischen Entscheidung bilden, sind bei Goe-

the nur als unterirdische Gewalten spürbar, von denen der Dichter sich befreien soll. Daher glaubt Goethe an eine Eudämonie und sucht sie dadurch zu gewinnen, daß er der dichterischen Gestaltung und von ihr aus dem forschenden Sinnen und dem planvollen Handeln Grenzen der Anschaulichkeit vorschreibt, die nicht dialektisch zerstört werden dürfen. Aber schon daß die Eudämonie hier ihre Sicherung aus der bildhaften Anschauung empfängt, besagt, daß sie weder in einer Einsicht, die sich an ihre Folgerungen verliert, noch in einer Handlung, die sich an ihre Wirkungen verschwendet, wahrhaft beheimatet sein kann. Die »Ablösung« des wirklichen Geschehens durch das dichterische bringt mit der Erlösung zugleich die Ent-sagung, und nur diejenige Wirksamkeit wird als gesagt empfunden, die sich selbst als gleichnishaft weiß.

V.

Im Grunde ist es nur eine Übersteigerung dieses Ideals der gleichnishaften Existenz, was sich in der Romantik durchsetzt und dort zu einer ganz neuartigen Form der Sophistik führt. Denn wenn Friedrich Schlegel Philosophie und Poesie zu vereinigen sucht, um in Ideen und Fragmenten, Allegorien und Hieroglyphen, »Bildern der unbegriffenen Wahrheit«, die Unendlichkeit intensiv zu beherrschen, die der systematische Philosoph niemals extensiv zu durchschreiten vermag, so bedeutet dies, daß die poetische Beweglichkeit alle Gebiete des Lebens ergreifen und durchdringen will. Das Mittel, dem einzelnen Fragment, das doch ein endliches Gebilde ist, die unend-

liche Schwingungsweite zu geben, ist die Ironie, die den endlichen definierbaren Sinn spielend aufhebt, indem sie ihm einen unendlichen undefinierbaren unterschiebt. Die Bedingung aber, unter der allein die Ironie wirksam werden kann, ist, daß die Ernsthaftigkeit ein für allemal aufhört und nichts mehr wörtlich genommen wird. Es klingt wirklich wie die Durchführung einer sophistischen Vorschrift, wenn Schlegel, um die Ernsthaftigkeit zu bekämpfen, die Zweideutigkeit des Wortes preist: »O, es ist wahr, meine Freundin, der Mensch ist von Natur eine ernsthafte Bestie. Man muß diesem schädlichen und leidigen Hange aus allen Kräften und von allen Seiten entgegenarbeiten. Dazu sind die Zweideutigkeiten auch gut ...« Die »ästhetische Bosheit« wird zum wesentlichen Stück der harmonischen Ausbildung, und die Erziehung des Menschen gipfelt in der Einsicht: „Moralität ohne Paradoxie ist gemein«¹².

Diese Forderung, durch die Pflege des Sinnes für Paradoxie sich über die gemeine Moralität zu erheben, mußte, gerade weil sie das Eigenrecht des Künstlers gegenüber allen anderen Forderungen als absolut behandelt, dem Logiker abscheulich und unannehmbar erscheinen:

»Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft«, – so ruft Hegel in seinen Vorlesungen über Ästhetik aus. Und mit unbeschreiblicher Wut entwirft er ein Bild von den logischen und praktischen Konsequenzen der Selbstvernichtung durch Ironie. Aber die Entscheidung, gegen die er hier antobt, weil sie in der Gestalt, die ihr Schlegel gegeben hat, die Rechte des Künstlers

übersteigert, ist ihm selbst nicht erspart geblieben; und er hat sie in einer Form gefällt, die an Rigorosität nichts zu wünschen übrig läßt. Die Kunst ordnet er in seinem System einer Stufe zu, auf der der Geist sich noch nicht selbst gefunden hat; und mit ausdrücklicher Berufung auf Platon erklärt er, daß das mündig gewordene Selbstbewußtsein sich von ihr abwenden werde und abwenden müsse: »Bei fortgehender Bildung tritt überhaupt bei jedem Volke eine Zeit ein, in welcher die Kunst über sich selbst hinausweist ... Die Kunst in ihren Anfängen läßt noch Mysteriöses, ein geheimnisvolles Ahnen und eine Sehnsucht übrig, weil ihre Gebilde noch ihren vollen Gehalt nicht vollendet für die bildliche Anschauung herausgestellt haben. Ist aber der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden, und Gott Vater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen, es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«

Diese philosophische Absage an die Kunst entspricht in den Tatsachen, die sie anführt, merkwürdig genau der künstlerischen Absage an die Moral, welche Baudelaire einige Jahrzehnte später ausgesprochen hat. Auch er gesteht, daß die Kunst das Bedürfnis des Geistes nicht mehr befriedige, aber er erklärt

sich diese Tatsache anders als Hegel. Nicht daß die künstlerische Form uns nichts mehr zu sagen habe, sondern sie hat sich an eine Materie verschwendet, an der ihre Eindringlichkeit und Schärfe sich abstumpft. Generationen hindurch haben die Künstler nichts anderes getan, als die Schönheit des Guten zu preisen. Er stellt sich die weit schwierigere und darum viel verlockendere Aufgabe, die Schönheit im Verdorbenen und Schlechten aufzusuchen. In dem Entwurf einer Einleitung zu den »Fleurs du Mal« hat er diesen Gedanken ausgesprochen: »Nicht für meine Frauen, meine Töchter oder meine Schwestern, ist dieses Buch geschrieben worden. Auch nicht für die Frauen, die Töchter oder die Schwestern meines Nachbarn. Ich überlasse diese Aufgabe denen, die einen Vorteil davon haben, die guten Handlungen mit der schönen Sprache zu verwechseln.« Er selbst weigert sich, wie er sagt, die Tugend mit Tinte zu vermengen: – »à confondre l'encre avec la vertu«.

Fast scheint es, als sollte der Hochmut des Logikers, der die Kunst einer untergeordneten Stufe des Geistes zugeordnet hatte und in der Abwendung von ihr zu erkennen gab, daß er sie nicht mehr für »gefährlich« halte, durch den Hochmut des »Libertinen« überboten werden, der den Konflikt zwischen Kunst und Moral verwegen bejaht, um die frevelhafte Entscheidung gegen die Moral als Quelle seines Künstlertums zu feiern. Die intellektuelle Schärfe dieses Pathos' ist in jeder Zeile Baudelairescher Dichtung spürbar, in jeder gegensätzlichen Prägung und Wortverbindung. Der Genuß wird ihm zum Mittel der Züchtigung, die Langeweile zum Urgrunde der Erregung; und wenn

der Dichter durch lasterhaft-heilige Riten sich läutert für die »saintes voluptés«, so gibt das Bewußtsein der Versündigung seiner Leidenschaft erst die künstlerischen Akzente, und er singt seine »Satanischen Litaneien«, klagt seine »horreur sympathique«, die »dennoch ertönt wie ein höhrender Jubel über die Vertreibung aus dem platonischen Staate:

Insatiabement avide
De l'obscur et de l'incertain,
Je ne geindrai pas comme Ovide
Chassé du paradis latin.

Cieux déchirés comme des grèves
En vous se mire mon orgueil;
Vos vastes nuages en deuil

Sont les corbillards de mes rêves,
Et vos lueurs sont le reflet
De l'Enfer où mon cœur se plaît.

Es bedurfte nur einer ironischen Akzentuierung, um diesen Stolz der Selbstvernichtung in eine fast spielerische Schaustellung zu verwandeln. Den Konflikt, den Baudelaire zwischen Kunst und Moral aufdeckte, hat Oscar Wilde in genau entsprechender Weise für das Verhältnis zwischen Kunst und Wahrheit behauptet. In einem Dialog »The decay of lying« (der Verfall der Lüge) hat er die These entwickelt, daß der immer unausrottbarer werdende Drang, die Wahrheit zu suchen und auszusagen, und die immer fester sich einwurzelnde Vorstellung, daß Tatsachen heilig, Lügen

sündhaft seien, zu einem Verfall der Einbildungskraft geführt habe, der die Kunst völlig lahmzulegen drohe. »Der Verlust, den unsere gesamte Literatur durch dieses falsche Ideal unserer Zeit erlitten hat, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden ... Das Lügen und das Dichten sind Künste – Künste, wie Plato sagte, die miteinander in einem gewissen Zusammenhang stehen.« Und um die Kunst seiner Zeit zu heben, – das Ganze ist als eine Kampfschrift gegen den Naturalismus gedacht, – will Wilde die Fähigkeit zur Lüge schulen. Auf die Advokaten will er sich stützen, die, in den Mantel der Sophisten gehüllt, »die schlechtere Sache als die bessere erscheinen lassen, als kämen sie eben aus der Schule des Leontiners.« Auch die Gesellschaft wird, »gelangweilt durch jene intelligenten Leute, deren Erinnerungen stets aus ihrem Gedächtnis fließen, zu ihrem Führer, den sie verloren hat: zu dem kultivierten, bezaubernden Lügner zurückkehren.« Vor allem aber die Kunst: »die Kunst wird ihn begrüßen und auf seine falschen, wundervollen Lippen Küsse pressen; die Kunst weiß ja, daß er allein das große Geheimnis ihrer Sendung kennt, das Geheimnis nämlich: daß Wahrheit nur eine Frage des Stils ist. Das Leben aber wird dessen müde werden, sich selbst ... immer von neuem zu wiederholen; es wird stumm dem Lügner folgen. Das Leben wird versuchen, auf seine einfach ungelehrte Weise manche der Wunderdinge hervorzubringen, von denen der Lügner erzählt.«

In dieser sprühenden Weise entwickelt er die These, daß nicht die Kunst die Wirklichkeit nachahme, sondern umgekehrt die Wirklichkeit die Kunst. Die freie

Einbildungskraft des Künstlers gestaltet den Menschen und seine Umgebung um, so daß ein Frauentypus präraffaelitischer Prägung, für den ein bestimmter Künstler die Gesellschaft begeistert, sich nachträglich biologisch durchsetzt. Das Erschreckende dieser Betrachtungen ist, daß gerade das, worin Platon die ungeheure Bedrohlichkeit der Kunst erblickt – die Tatsache, daß sie den Menschen verwandelt –, für Wilde die Gelegenheit ist, seinen Witz mit Paradoxieen spielen zu lassen. Es ist ein und dieselbe Erkenntnis, die im einen Fall zur heiligen Scheu, im anderen zum verwegenen Übermut führt, und Wilde hat in »De Profundis« im Zustande völliger Selbstvernichtung dieser Erkenntnis einen klagenden Ausdruck gegeben. Wie der Mensch künstlerisch leichtfertig spielt, so forme sich sein triebhaftes Wesen: »What the paradox was to me in the sphere of thought, perversity became to me in the sphere of passion.«

Wildes Schicksal ist, so außerordentlich es den Menschen seiner Zeit erschien, nicht vereinzelt geblieben, sondern stellt den Typus einer Entscheidung dar, den man auch bei Künstlern von größerem Ausmaß findet. Man denke an Verlaine, an die Art, wie er in »Mes Prisons« den französischen Polizisten zuruft: »Les poètes ne vous regardent pas, dans le double sens du mot!« Der Künstler, der sich ganz außerhalb der gesetzlichen Bindung stellt, um nur seinem Genius zu folgen, wird auch diesem Genius die Freiheit lassen, ihn in die allerentgegengesetztesten Stimmungen zu stürzen. Verlaine hat in seiner späten Phase sich selbst und seinen Freunden zu erklären versucht, wieso er nebeneinander Gedichte von tiefster religiöser Ergrif-

fenheit und reuigem Sünderbewußtsein und zugleich leichtfertige Gedichte von weltzugewandter Sinnlichkeit habe schreiben können. »L'homme mystique et l'homme sensuel c'est l'homme intellectuel toujours.« Und wer ist dieser »homme intellectuel?« Der reine Dichter, der seine Kunst um ihrer selbst willen zur Vollendung treibt und eben darum der Verdammung anheimfallen muß. »Poète absolu« und eben darum »poète maudit«.

Schärfer kann der $\chi\omega\rho\iota\sigma\mu\acute{o}\varsigma$, die Trennung, welche Platon bekämpfte, kaum durchgeführt werden als in der Art, wie jetzt der Künstler seine Vollendung gerade in der Abwendung von allen Forderungen sucht, die die Zeit an ihn stellen mag. Und die Zeit selbst hat diese Auffassung juristisch beglaubigt. Bis auf den heutigen Tag ist es in Gerichtsverhandlungen üblich, ein Kunstwerk, das moralisch gefährlich erscheint, durch den Hinweis auf seinen künstlerischen Wert zu rechtfertigen. Als ob der Kampf zwischen diesen beiden Mächten durch eine saubere Begriffsunterscheidung geschlichtet werden könnte. Als ob das moralisch Gefährdende dort aufhört, wo die Kraft der künstlerischen Gestaltung einsetzt! Als ob die Kunst das, was sie darstellt, nur *idealisierte*, und nicht zugleich *intensivierte*! Nur eine Zeit, die der Kunst keine Macht über sich zuerkennt, deren moralische und künstlerische Kräfte den Zusammenhang miteinander verlieren, kann so denken und urteilen; und ihr muß freilich die Forderung Platons zum Rätsel werden.

Diese Zersetzung der Kräfte aber tritt in ihr letztes Stadium, wenn, wie in den Werken eines Marcel Proust, die Krankheit, die den Menschen zum Krüpp-

pel macht und ihn von jeglicher Handlung fernhält, zum eigentlichen Organ wird, durch das die Welt des künstlerischen Scheins sich eröffnet, wenn der Künstler sich wie Noah in einer Arche einschließt, um sich vor der Sintflut zu retten, und im Dunkeln sitzt, während die Taube geht und wiederkommt, und dann, wenn die Sintflut sich legt und die Taube fortbleibt, nichts anderes zu tun weiß als ihr nachzutruern: »Süße Taube der Sintflut! Douceur de la suspension de vivre, de la vraie »Trêve de Dieu« qui interrompit les travaux.« Proust hat diesen Zustand in einer Parabel umschrieben, die an Grauenhaftigkeit kaum zu überbieten ist. Ein kleiner Junge gibt einem Mädchen das Versprechen, sie nur in Gedanken zu lieben (un amour purement cérébral). Dauernd steht er am Fenster, um sie vorbeigehen zu sehen. Er lebt in einem Traumzustand. Gelegentlich aber spricht er sie; und da beginnt die Krise: er empfindet den Gegensatz zwischen der Vollkommenheit, die er träumt, und der Unvollkommenheit, der er begegnet. Schließlich stürzt er sich aus dem Fenster und wird durch den Sturz idiotisch. Das Mädchen besteht jetzt darauf mit ihm zu leben, und stirbt, ohne daß es dem Jungen jemals gelingt, sie überhaupt zu erkennen. –

Und nun die Moral: das Mädchen symbolisiert das Leben. »Wir träumen es und lieben es, eben weil wir es träumen.« Man darf nur nicht versuchen es zu leben: man stürzt sich, wie der Knabe, in die Idiotie, – nicht plötzlich: denn alles im Leben geht durch unmerkliche Übergänge zugrunde. Nach zehn Jahren lebt man nur noch wie ein Ochse für das Gras, das man von einer Stunde zur anderen frißt.

Ich will diese Geschichte nicht zu weit ausdeuten, aber sie erhält einen eigentümlichen Sinn, wenn man die Entwicklung der Kunst und des Menschen während der letzten Jahrzehnte betrachtet. Wir glauben heute, nachdem wir die Zersetzung der Kräfte aufs schärfste an uns erfahren haben, schon günstige Zeichen wahrzunehmen, wenn wir sehen, wie noch kürzlich getrennte Betätigungsweisen sich aufs neue einander annähern. Die Wissenschaft ist durch ihre eigene Entwicklung dazu gezwungen worden, bestimmte kunstfremde, wenn nicht kunstfeindliche Dogmen, an die sie glaubte, aufzugeben. Die Kunst hat begonnen, ihren Bildungshaß, der sie vorübergehend in bewußte Primitivität gestürzt hatte, abzuschwören. Aber gerade durch diese wechselseitige Annäherung entsteht, mit den Bedingungen für eine neue Durchdringung, auch die Gefahr einer neuen Sophistik, die Gefahr einer Kunst und Beredsamkeit, die, indem sie sich des Bildungsstoffes bemächtigt, mit ihm spielt, ihn mißbraucht und verdirbt. *Die Kunst zu verdächtigen* hat Platon gelehrt: – nicht weil sie an sich etwas Schlechtes wäre, sondern weil sie den Menschen gefährdet. Freilich war es der Sinn seiner Lehre, daß wir uns dieser Gefährdung aussetzen sollen – in dem Maße, in dem die Einsicht in die Form des Menschen es zuläßt. Dieses Maß und damit eine Form des Menschen zu finden, das ist das Problem, mit dem wir zu ringen haben. Aber gerade in diesem Kampf müssen wir der Platonischen Warnung gedenken, daß nur sofern wir die göttliche Furcht in uns wachhalten, wir bereit sein können für den göttlichen Wahn.

- 1 635 B–D.
- 2 638 C.
- 3 666.
- 4 636 D.
- 5 Vgl. 653 D.
- 6 653 E–654.
- 7 491 C.
- 8 Grundlegung zur Metaphysik der Sitten; Erster Abschnitt, Absatz 6.
- 9 Kritik der praktischen Vernunft IX: »Von der der praktischen Bestimmung des Menschen weislich angemessenen Proportion seiner Erkenntnisvermögen.«
- 10 Dichtung und Wahrheit, III, 13.
- 11 Dichtung und Wahrheit II, 7.
- 12 Es war gerade in der Romantik, wenn auch nicht in der deutschen, daß die »ästhetische Bosheit« sich gegen Platon selbst wandte und den von ihm gegen die Kunst erhobenen Vorwurf der seelischen Gefährdung auf seine eigene Philosophie zurücklenkte:

Oh Plato! Plato, you have paved the way,
 With your confounded fantasies, to more
 Immoral conduct by the fancied sway
 Your system feigns o'er the controulless core
 Of human hearts, than all the long array
 Of poets and romancers ...

Byron, Don Juan.

Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik

Es ist meine Aufgabe, Sie als die Teilnehmer eines Ästhetischen Kongresses in den Problembereich einer Bibliothek einzuführen, die ihre eigene Arbeitsweise ausdrücklich als kulturwissenschaftlich bezeichnet. Da scheint es meine nächstliegende Pflicht zu sein, das Verhältnis von Ästhetik und Kulturwissenschaft, wie es in dieser Bibliothek verstanden wird, klarzulegen. Ich möchte zu diesem Zweck an die Wandlung, die das Verhältnis von Kunst- und Kulturgeschichte in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, anknüpfen und an einigen Tatsachen aus der Geschichte dieser Wandlung, die Ihnen allen bekannt sind, darlegen, wie die wissenschaftliche Entwicklung dazu gedrängt hat, das Problem aufzuwerfen, zu dessen Bearbeitung die Bibliothek die Materialien bereitzustellen und das begriffliche Rüstzeug auszubilden sucht.

Bei der eigentlichen Darstellung dieses Problems werde ich mich dann im Wesentlichen auf drei Punkte beschränken:

Warburgs Begriff des *Bildes*, seine Theorie des *Symbols* und seine Psychologie des mimischen und hantierenden *Ausdrucks*.

I. Der Begriff des »Bildes«

Betrachtet man die Werke Riegls und Wölfflins, die auf die vergangenen Jahrzehnte so bestimmend gewirkt haben, so verbindet sie – bei allen Unterschie-