

ten ersichtlich geworden ist, drei wesentliche Momente: erstens die Beziehung der Form zu dem von ihr umfassten Inhalt überhaupt, zweitens das Verhältnis ihrer reinen und substanziell gewordenen Wesenheit zu dem unmittelbar Gegebenen, zur raum-zeitlichen "Wirklichkeit", und endlich die Rolle, die dem Subjekt, dem normativ gewordenen Menschen und seinen "menschlichen" Aprioritäten in der wesentlichen Formenhierarchie, der inneren Struktur des Systems entsprechend, zukommt. Diese Momente sind natürlich Momente im eigentlichsten, Hegelschen Sinne des Wortes: Aspekte eines und desselben struktiven Tatbestandes, die auf das Innigste mit einander verknüpft und deren Geltung als Satzungsarten untrennbar aneinander gekettet ist. "Dass das Wahre nur als System wirklich, oder dass die Substanz wesentlich Subjekt ist, ist in der Vorstellung ausgedrückt, welche das Absolute als Geist ausspricht" sagt Hegel in der Einleitung zur "Phänomenologie". Es ist hier freilich nicht der Ort, die Idee des Systems und den Begriff des Wirklichen einer genauen Analyse zu unterwerfen, ~~zu~~ *betont* muss nur das sowie ~~es~~ Bekannt werden, dass unter System eine konkrete und erfüllte Totalität und nicht ein Inbegriff abstrakter, der Erfüllung bedürftiger Formen, als Bedingungen der Möglichkeit von Erfüllungen überhaupt und unter Wirklichkeit weder alles bloss Daseiende, noch das abstrakte An sich transzendenter Urbilder, sondern "die unmittelbar gewordene Einheit des Wesens und der Existenz" verstanden werden soll.

Eine solche Ueberwindung der abstrakten Transzendenz der Form muss schon an und für sich den Formbegriff dem Aesthetischen nahebringen: die Form muss bis zu einem ziemlich hohen Grade "materialecht", zur Form des bestimmten Inhaltes werden, um die geforderte Konkretetheit zu erlangen; bleibt die Spannung zwischen umfassender Form und umfasstem Inhalt in wirklicher Schärfe bestehen, so verharrt ihre Beziehung im Zustand des blossen Sollens, einer für Hegel notwendigerweise abstrakten, bloss Schranken und nicht wesenhafte Bestimmtheiten (bloss Dasein und nicht Wirklichkeit) setzender Beziehung. Die Fremdheit von Form und Inhalt muss also das Erste sein, was hier überwunden wird; wenn auch für die Reflexion ihre Dualität nicht ganz auf^{ho}gehoben werden kann, wenn auch, um die ^{Wiederbeweg-}~~Fortbeweg-~~ung der Begriffe und ihre Selbstvollendung im System zu ermöglichen, jede partikuläre Einheit von Form und Inhalt eine unvollendete sein muss, über die fortgeschritten werden soll, so ist die dennoch bleibende Fremdheit aufs Stärkste relativiert. Und das entscheidende Motiv in dieser Relativierung ist, dass hierbei der Inhalt einen bestimmten Primat vor der ²ihm zukommenden Form besitzt. Der Inhalt ist "das in Form und Materie Identische, sodass diese nur gleichgiltige, äusserliche Bestimmungen wären. Sie sind ^{das Gesetzmässige} überhaupt, das aber in dem Inhalte in seine Einheit oder seinen Grund zurückgegangen ist"; nachdem früher "die Tätigkeit der Form auf die Materie, und das Bestimmwerden dieser durch jene" als "nur das Aufheben

des Scheines ihrer Gleichgiltigkeit und Unterschiedenheit" definiert wurde. Darum ist philosophisch, im Gegensatz zu den transzendenten Wahrheitskriterien des gewöhnlichen Bewusstseins Wahrheit die "Übereinstimmung eines Inhalts mit sich selbst", wodurch das Schöne und das Unwahre bestimmt wird "in dem Widerspruch, der zwischen der Bestimmung oder dem Begriff und der Existenz eines Gegenstandes stattfindet"; Vorstellungen über solche Gegenstände können "richtig" (d. h. formell richtig) sein, bleiben aber dennoch "unwahr". Dieser Primat des Inhalts vor der Form, oder mit anderen Worten der der erfüllten Form vor der abstrakten, auf dessen Bedeutung für diese ganze Problemstellung noch oft zurückzukehren sein wird, gibt bereits den Elementen des Systemaufbaus etwas Kunstwerkhaftes. Dies steigert sich noch in der, hier ebenfalls nur andeutbaren, Lehre vom konkreten Begriff. Wenn ^{ie} ~~indessen~~ "alle Bestimmtheit, aber wie sie in Wahrheit ist" erblickt wird, wenn seine Momente "nicht abgesondert werden können und indem im Begriff ihre Identität gesetzt ist, kann jeder seiner Momente unmittelbar nur aus und mit den anderen gesetzt ^{werden} ~~sein~~", so erscheint es noch deutlicher, dass der Ort des Eintretens ästhetischer Strukturelemente in den Aufbau des Systems hier der Prozess des Denkens selbst und nicht sein utopisch-transzendentes Ziel ist. Die theoretische Form vergewaltigt hier nicht auf den Stufen der Immanenz die Ästhetische, um sie in ihrer letzten Erfüllung wider Willen doch in sich einzuverleiben, sondern sie verschlingt sie von

Anbeginn: sie überwindet die abstrakte Formalität des Theoretischen und ihre schlechthinige und brückenlose Transzendenz, indem sie ihr auf dem Niveau der Immanenz - und dieses als das gegenwärtige Absolute festhaltend - eine vollendete und vollendet in sich ruhende Gegenständlichkeit verleiht. Sie ist, wie dies für das ästhetische Formprinzip wiederholt gezeigt wurde, nicht nur Form eines bestimmten Inhalts und nur in dieser immanent sich vollendenden Bestimmung sich selbst angemessen und deshalb wahr, sondern hebt in dieser Identität mit dem Inhalt ihre Eigenbestimmtheit als etwas Relatives, der ^{un}angemessenen Betrachtung (hier der Reflexion) Zugehöriges auf. So wie die ästhetische Form, indem sie ihren "Inhalt" formt, ganz in ihm aufgeht und als Geltungsqualität die Kontemplation der geformten Einheit beider, die des konkret-vollendeten Gehalts und nicht die ihrer selbst fordert, so verschwindet die bloße formale Bestimmtheit des Inhalts im konkreten Begriff vor der wahren Unendlichkeit, die aus der Vereinigung von Form und Inhalt und in ihr entsteht: der Geist erblickt sich selbst im konkreten Begriff, und daß sein Wesen ~~konkret~~ ^{ion} ist, vermag er es nur in dem vernunft erfüllten, vernunft ^{durchdrungenen} Inhalt, im erfüllt-konkreten Gehalt zu tun.

Freilich scheint das "Flüssige" der Begriffe, ihre von ihrem Wesen selbst gebotene Weiterbewegung, die einen Abschluss nur in der Rückkehr des Geistes zu sich selbst im System als vollendeter und

abschliessender Totalität gestattet, einer derartigen kunstwerkhaften Deutung des Begriff zu widersprechen. Aber dieser Widerspruch, der nicht geleugnet werden soll, ist doch ein bloss partialer. Denn einerseits treibt allerdings die wahrhaft theoretische Wesensart dieser Begriffsbildung über jedes einzelne Moment als Partikularität hinaus und der Idee der allein wahren Totalität des Systems zu, jedoch andererseits ist die Möglichkeit und die Methode dieses unendlichen Flusses wenigstens teilweise von der ästhetischen Beschaffenheit der Momente selbst bedingt. Der *Motor* der dialektischen Bewegung, die Aufhebung des Satzes vom Widerspruch unterscheidet sich bei Hegel gerade in ihrer Konkretheit begründender Tendenz von der coincidentia oppositorum früherer Philosophen: für diese ist die Sphäre des aufgehobenen Widerspruchs die der absoluten die Forderung seines Daseins und seiner Denkbareit Transzendenz, eine Art von Propädeutik/des Sprunges, z. B. // im Begriff des raptus bei Nicolaus Cusanus, und das mit ihm Erlangte doch nur eine Variante der negativen Theologie, während für Hegel gerade das Steckenbleiben des Verstandes bei seiner abstrakten einander ausschliessenden und widersprechenden Bestimmungen ein Nicht-nicht der konkreten, d. h. der vernünftigen Wirklichkeit ist. Während also dort das der Empirie gleichgesetzte Wirkliche mit überwindbaren Widersprüchen behaftet ist, ist für Hegel der festgehaltene Widerspruch die konstitutive Kategorie der Wirklichkeit im Gegensatz zu ihrem Nicht-nicht der Reflexion und der Vorstellung, wohin sowohl die Empirie wie die abstrakt-formel-

le Transzendenz gehört, die sich vom Widerspruch "beherrschen und durch ihn sich seine Bestimmungen nur in andere oder in Nichts auflösen lässt." Wenn deshalb "alle Dinge" als "sich selbst widersprechend" bestimmt werden, so ist damit gerade ihre wirklich-konkrete In-sich-geschlossenheit, ihre erfüllte Abrundung in sich selbst kraft ihrer vom Geist durchdrungenen Organisation, die nicht bloss ihre abstrakte Andersheit den andern Gegenständen gegenüber, sondern eben diese konkrete Selbstbestimmung hervorbringt, gemeint. Das Negative der sich widersprechenden Momente ist keine Privation, sondern "positive Negativität", denn sie ist das inhaltlich-organisch Aufeinander-Angewiesen-sein, das wechselseitige Sich-steigern, -Befruchten und im Kampfe zur klargewordenen Selbstheit Bringen der in ihrer Isoliertheit trüben und abstrakt bleibenden Bestrebungen. In dieser immanenten Erfülltheit, mit der Hegel über das Abstrakte der Schellingschen Identität und Indifferenz als Endziele der Konstruktion hinaus-^{Die} kam, liegt das ästhetische Moment seiner Begriffsbildung, im Gegensatz zu Schellings, dessen Widerspruchslehre rein theoretisch bleibt, wenn auch das System als ganzes im Aesthetischen mündet. Denn die konkrete und erfüllte coincidentia oppositorum, als Wirklichkeit und nicht als unendliche Aufgabe des Denkens ist, wie seinerzeit in der Phänomenologie gezeigt wurde, die transzendente Grundlage der ästhetischen Setzung. Die ästhetische Gegenständlichkeit des Kunstwerks entsteht, indem einander fremde, auf einem vor-

ästhetischen Niveau im gegenseitiger zufälliger Berührung und darum Abschwächung verharrende Gegenständlichkeitsbestimmungen in das Verhältnis der Dissonanz zu einander gebracht werden; d. h. wenn ihre Fremdheit zur Gegenständlichkeit und zum Sich-Ausschliessen, zum konkreten und bestimmten Widerspruch gesteigert wird, der im Werk nicht verschwinden, nicht zur Indifferenz, sondern zum voll-anschaulichen festgehaltenen Zusammen des nummehr unlösbar verschlungenen Sinnes und seines Widersinnes gebracht werden soll. Dass in dem Hegelschen Aufheben der Geltung des Satzes vom Widerspruch ein dieses mindestens bestechend ähnlicher struktiver Tatbestand zugrunde liegt, kann wohl nach dem bisher Gesagten evident erscheinen und das Widerstreben jener Denker, die an rein Theoretischen der Begriffsbildung festhalten, verständlich machen, wenn es freilich bei weitem nicht ausreicht, um weder die systematischen Motive, die zu dieser Aufstellung geführt haben, noch den Aufbau selbst, den sie tragen soll und die Bedeutung, die sie in ihm erhält, zu erklären.

Wir begegnen bloss in der hier angedeuteten struktiven Vermischung theoretischer und ästhetischer Formbestandteile auf einem neuen Niveau und in neuem Zusammenhang den Aporien, die für den abstrakten Idealismus ~~xxx~~ im Problem der intellektuellen Anschauung lagen: des unabweislichen Umschlagens der Theorie in ästhetische Struktur, wenn sie ihren Gegenständen eine konkrete, mit ihren Formen organisch verwachsene, gewissermassen "anschauliche" Gegenständlichkeit ver-

leihen will. Freilich hat Hegel jede "Unmittelbarkeit" und damit jede Art von intellektueller Anschauung stets schroff abgelehnt, es fragt sich jedoch, ob diese Ablehnung in Wahrheit ein Darüberhinausgehen bedeutet. Dies ist bereits von vielen und mit vielerlei Argumenten bestritten worden, für uns kommen hierbei die folgenden Motive in Betracht. Die Aufhebung der abstrakten Transzendenz kann auch bei Hegel nur durch das Erreichen des identischen Subjekt-Objekts geleistet werden. Wenn die Möglichkeit dieser Identität auch nur im Prozess selbst erlangt werden kann auf der Stufe des Geistes in der "Phänomenologie", auf der Stufe der Wechselwirkung, bei dem Uebergang von der objektiven Logik zur subjektiven, in der Logik selbst; wenn diese Möglichkeit auch erst durch das vollendete Zu-sich-kommen des absoluten Geistes, ~~mitxxxxxxx~~ also durch das ganze System zur wahren Wirklichkeit wird; wenn diese Identität des Geistes mit sich selbst, seine angemessene Selbstspiegelung mehr ein Sich-begegnen und Ein-ander-als-Gleiches-erkennen von Subjekt und Objekt ist; mehr eine immanente Steigerung des Objekts zur Subjektivität als ein Sich-hinaufschwingen des Subjekts in eine an sich transzendente und doch mit ihm identisch sein-sollende Objektswelt ist, so ist damit am Wesen der Aporien, die aus dem identischen Subjekt-Objekt entstehen müssen, wenig geändert. Der Sprung vom konstruierten theoretischen ^{Sy} Objekt, das sich einem von ihm transzendental hervorgebrachten aber gerade deshalb ihm stets bloss gegenüberstehenden, mit ihm nie-

mals identischen Objekt gegenüber theoretisch-kontemplativ verhält, zu dem substantiellen Subjekt der intellektuellen Anschauung kann durch keine Vermittlung seinen Sprung-Charakter verlieren. Die Vermittlung könnte höchstens bis zu dem Sprung, zu den eben aufgezeigten Punkten führen - oder, und dies ist der Fall Hegels, er ist zu Beginn des systematischen Ganges als bereits vollbracht vorausgesetzt. Das Auseinander von Subjekt und Objekt auf den früheren Stufen ist dann ein blosser und deshalb leicht enthüllbarer Schein: es ist das Sich-suchen des identischen Subjekt-Objekts, das blosses Sich-noch-nicht-gefunden-haben. Dieses Absolute ist dann allerdings Resultat, kann es aber nur dann sein, wenn es als Resultat im Prozess selbst implizite auf jeder Stufe enthalten war. Darum staut sich das Hegelsche Problem der intellektuellen Anschauung im Problem des konkreten Begriffes. Das entscheidende Symptom ihres Mitwirkens im Hervorbringen des konkreten Begriffes haben wir bereits erblickt, seine Mitbestimmtheit von ästhetischen Formelementen, es kommt nur darauf an, die systematische Notwendigkeit dieser Mischung näher zu beleuchten. Diese Notwendigkeit liegt selbstverständlicherweise in seiner Konkretheit, in "seiner innigen Identität mit sich selbst", im Vergleich zu welcher alles "was man *gemeiniglich* unter Konkretem versteht, eine äusserlich zusammengehaltene Mannichfaltigkeit" ist. Aber der konkrete Begriff ist auf seiner höchsten Aufgipfelung, als Idee, notwendigerweise das identische Subjekt-Objekt und weil er dies ist, ist er keine "inhaltlose Form unseres

F Sobald der Geist sich in Wahrheit erfasst hat, ist jedes dem Geist angemessene Verhalten kein Verhalten mehr zu einer - eventuell selbst gesetzten - Sache, "sondern die Sache selbst seyn", und der Unterschied vom identischen Subjekt-Objekt des abstrakten Idealismus bleibt nur, dass das Objekt dieser intellektuellen Anschauung nicht passiv das entgegenstrebende Subjekt erwartet, sondern auf seinem Wege zu sich selbst das Subjekt als Durchgangspunkt des Begegnens mit sich selbst benutzt. "So ist die Religion Wissen des göttlichen Geistes von sich durch Vermittlung des endlichen Geistes."

INT. FIL. INT.
Lukács Arc.

11

subjektiven Denkens", sondern "unendliche, schöpferische Formung, welche die Fülle alles Inhalts in sich be-
schliesst und zugleich aus sich entlässt". Die Spuren
der Abstraktheit, die auch diesen Begriffe anhaften,
bestehen nicht im Vergleich zur empirischen Anschaulich-
keit, sondern bezeichnen das Noch-nicht-Erreicht-haben
des Ideen-niveaus; die Unvollständigkeit dieser abstrak-
ten Wahrheit "liegt nicht darin, dass sie jener vermeint-
lichen Realität, die im Gefühl und Anschauung gegeben
sey entbehre; sondern dass der Begriff noch nicht seine
seine eigene, aus ihm selbst erzeugte Realität sich ge-
geben hat." / Aus alledem ist die mit dem abstrakten Idea-
lismus gemeinsame systematische Notwendigkeit der in-
tellectuellen Anschauung ersichtlich: der Zwang der
unwahren oder scheinhaften empirischen Wirklichkeit eine
andere wesenhafte, sich selbst innerlich angemessene und
deshalb inhaltlich erfüllte Wirklichkeit gegenüberstel-
len und nicht bloss ein Geltungsreich abstrakter, der
inhaltlichen Erfüllung bedürftiger Formen, deren "Inhalt"
dann nur aus der Empirie stammen kann. Darum ist die Ab-
lehnung der Kantischen Dualität von Form und Inhalt auch
hier eine systematische Notwendigkeit und darum *muss*
die von Kant - allerdings als unerfüllbar & konstruierte
ansch^{aa}ende Vernunft hier als wirk~~s~~ame Wirklichkeit, als
sich erreichter Geist erscheinen. Denn das Dilemma des
diskursiven und intuitiven Denkens entscheidet sich ge-
rade in dem Problem, ob der Erkenntnisinhalt von der Er-
kenntnisform bloss "umfasst", also in die Sphäre der Ratio

erhoben, oder spontan "hervorgebracht" wird; der Gegensatz des konstruiert-theoretischen Bewusstseins überhaupt zu dem notwendig substantiellen Subjekt jeder intuitiven Erkenntnis (die Expositionst der Substanz ist ihre Enthüllung "und dies ist die Genesis des Begriffs" sagt Hegel) ~~es~~ ist nur die - allerdings wichtigste - strukturelle Folge dieser Sachlage. Wenn also das Hegelsche System die "Wirklichkeit" durch die überwirkliche und doch nicht abstrakt-transzendente Wirklichkeit des erfüllten Systems als Abschluss und Resultat des Prozesses überwinden will, so ist dafür das produktiv kunstwerkhafte Wesen des konkreten Begriffs in seiner Subjekt-Objekt-Identität, mit seiner materialrechten Form, durch sein Hervorbringen der eigenen Inhaltlichkeit das einzig mögliche Mittel. Zugleich zeigt sich jedoch, dass dieses Mittel im Wesentlichen seiner Struktur und seiner^r Voraussetzungen die intellektuelle Anschauung nur an ~~an~~ einem anderen Punkt als Träger des Systems einsetzt, sie aber ^{ent}geradesowenig entbehren und darum den aus ihr ^{ent}stammenden *Antinomien* entgegen kam wie der abstrakte Idealismus. Dass die intellektuelle Anschauung hier aus ihrer Statik im Platonismus in eine Dynamik verwandelt wird - die Vor^hderung dieser Verwandlung ist, wie wir ^hsagen, schon bei Schelling ausgesprochen worden - kann am Schicksal des Problems nichts Entscheidendes ändern.

Das Dynamisch-werden der intellektuellen Anschauung hat aber eine andere sehr folgeschwere Konsequenz für den ganzen Aufbau des Systems: das

tont muss freilich werden, dass in beiden Fällen immer nur eine Prävalenz und niemals ein Alleinherrschen des einen Prinzips gemeint ist, dass das andere stets enthalten und nur in den Hintergrund gestellt, nicht aber beseitigt werden kann. Dies kann auch so formuliert werden: das wirkhafte Wesen des konkreten Begriffes ist ein sich "ästhetisch" erfüllendes theoretisches Sollen des Gegenstandes, das Sollen der Identität von Sein und Wesen im festgehaltenen Widerspruche. Solange die Prävalenz des ästhetischen Prinzips unaufgehoben bleibt, vollendet sich diese Vereinigung, und der Gegenstand ist in einer alle Empirie beschattender und überholender Konkretheit konstituiert. Dieser Sieg muss aber das bloss Sollende der Vereinigung von Sein und Wesen auf der Stufe der blossen Partikularität, und sei sie eine noch so hohe und umfassende, sogleich enthüllen // das mit der bloss relativen Erfüllung ~~xxx~~ niemals zufriedenstellbare - jetzt rein theoretische - Sollen tritt in sein Recht und treibt einen neuen Widerspruch, einer wesenhafteren Vereinigung von Sein und Wesen zu und kann nur auf der Stufe des schlechthin Absoluten endgiltige Ruhe finden. "Die Endlichkeit der Dinge" sagt Hegel "besteht dann darin, dass ihr unmittelbares Daseyn dem nicht entspricht, was sie an sich sind.... Was überhaupt die Welt bewegt, ist der Widerspruch, und es ist lächerlich zu sagen, der Widerspruch lasse sich nicht denken." Es zeigt sich

hier, dass das zusammenfallende Sein und Wesen mit dem auseinanderfallenden nicht völlig homogen ist, dass um beide Prozesse zu bewerkstelligen, sowohl bei den Momenten der Prozesse wie bei den Prozessen selbst ihre Struktur und das Niveau ihrer Bestimmtheit verschoben werden müssen. Der die Widersprüche vereinigende und festhaltende und in diesem Festhalten sich konstituierende Gegenstand erhält, dank der prävalierenden ästhetischen Tendenz, einen völlig transzendentalen, jedes Aussen und jede Fremdheit ausschliessenden Aufbau, so dass gerade darum das Weitergehen nicht mehr - wie es der dialektischen Methode nach sein müsste und wie es bei Hegel den Ansch^ein hat - aus seinem immanenten Wesen notwendig erfolgt, sondern eines Aussens, eines Vergleichs, mithin der Aufhebung seiner rein transzendentalen Struktur, der Aufzeigung einer Transzendenz bedarf, die allerdings durch das Wiedezurechtrücken auf das frühere Niveau zu einer Wiedervereinigung geführt wird. Das Problem dieser den Prozess bewegenden, stets ^{neu} ~~rein~~ auftauchenden Transendenzen ist freilich ein sehr verwickeltes. Denn was ihnen letzten Endes zu Grunde liegt, ist ein viel echtes transzendentales Prinzip als das Hervorbringende der Gegenstandsimmanenz: die Grundidee alles Theoretischen von der Unvollständigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit jedes theoretischen Gegenstandes, es sei denn im als vollendet gedachten System; die Transzendenz, die als unerfülltes Sollen auftritt und sich zum neuen

Widerspruch konkretisiert, ist dann nichts anderes als das in-Kraft-treten des theoretischenⁿ Leitsatzes von der vollendeten Bestimmbarkeit, die die Einseitigkeit, das Negative und Widerspruchsvolle, das Aufzuhebende jeder partikular-isolierten Selbstvollendung mit dem grellen und unbarmherzigen Licht des Theoretischen plötzlich beleuchtet. Jedoch wegen der Verschiedenheit der beiden transzendentalen Gegenstandsstrukturen kann dieses Theoretischwerden sich auch nicht rein vollziehen: nur die Tendenz und das Ziel, das ~~teleologische~~ teleologische Wesen der Transzendenz stammt aus der Sphäre des rein Theoretischen und ist deshalb nur scheinbar, nur in Bezug auf den aufzuhebenden Begriff transzendent, der reale Prozess des Aufhebens der partikularen Vollendung kann die reale - die metaphysische - Transzendenz doch nicht ~~entbehren~~ entbehren. Das Sollen des wahrhaftigen Zusammenfallens von Sein und Wesen, das die Wichtigkeit der versuchten und als geleistet gedachten Identität enthüllt, ist ein metaphysisch-ontologisches Sollen, kein transzendentales, und in seiner Beleuchtung muss der Gegenstand - gerade wegen seiner inhaltlich erfüllten Beschaffenheit - in die Empirie zurücksinken: die Diskrepanz, die hier zu Tage tritt, ist die alte, platonische Diskrepanz zwischen transzendenter Idee und bloss "wirklicher" Erscheinung. Der historische Prozess, dessen Verwicklung mit dem dialektischen so grosse strukturelle Schwierigkeiten verursacht, scheint wenigstens teilweise aus dieser Not des Systems zu entstammen und kann aus die-

sem Grunde mit ihm weder völlig identisch werden noch eine bestimmte methodische Stelle in ihm einnehmen (das erste wurde in der Phänomenologie, das zweite im System selbst versucht, konnte aber in keinem konsequent zu Ende geführt werden), sondern muss jedesmal als Ort des unerfüllten Sollens auftreten, um durch seine Aufhebung jedesmal in das kunstwerkhafte An und für sich eines sich konstituierenden Momentes, in das zeitlose System des Geistes errettet zu werden. Das Hineinspielen der Geschichte in den zeitlosen Prozess der Begriffsentwicklung liegt also weniger in der inhaltlichen Erfüllung der konkreten Erfüllungsmomente, wie dies Hegel zumeist vorgeworfen wird, wo das Metatheoretische mehr in der ästhetischen Struktur der Gegenständlichkeit liegt und die geschichtliche Inhaltlichkeit des konkreten Inhalts daneben als etwas Sekundäres erscheint, als vielmehr in der methodischen Notwendigkeit die Geschichte, als Verwirklichungsniveau des noch nicht vollendeten, aber stets der Vollendung zutreibenden Zusammenfallens von Sein und Sollen, zum Brechen der ästhetischen Immanenz der partikularen Momente immer wieder in das System einzuführen.

Man wende gegen diesen Gedankengang nicht Hegels ständiges Ablehnen des Sollens gerade in der ~~schicht~~ ^{hier} schichtstheorie ein, Das Sollen, das gemeint ist, ist wie Hegel es selbst bestimmt, ~~zugleich~~ zugleich mit der Schranke ein Moment des Endlichen, und

zwar das Moment, das sein Hinausgehen über sich selbst verursacht; indem das Sollen ein Nicht-sein in sich birgt, denn "was seyn soll, ist und ist zugleich nicht. Wenn es wäre, so sollte es nicht bloss seyn", ~~ausdrückt~~ ⁱdrückt es die eine, die ~~weiter~~ ⁱwerttreibende Seite der Negativität des endlichen Etwas aus, und Hegels Auseinandersetzungen zielen gerade dahin, dieses Sollen aus dem immanent geschlossenen Gesetzsein des Endlichen sprunglos entstehen zu lassen. Es fragt sich aber, ob nicht auch hier die eben aufgezeigte Niveauverschiebung doch stattfinden muss. Die Qualität des Etwas "ist seine Grenze, mit welcher es behaftet, es zunächst affirmatives, ruhiges ^y~~Daseyn~~ ⁱbleibt", welche Grenze "das dem Etwas Immanente und die Qualität seines In-sich-seins ausmachend, die Endlichkeit ist". Um hier nun das wertertreibende Moment im Etwas selbst zu finden, muss die Grenze in Negativität umschlagen, zur Schranke werden; der Sinn der Grenze verschiebt sich und wird "das Gemeinschaftliche des Etwas und des Anderen", wodurch gegen die Intention des Systems jedoch notwendig aus seiner Struktur folgend, die Immanenz des Wertertreibens verfälscht wird: das von der zuletzt bestimmten Grenze umfasste Etwas ist das Produkt einer qualitativ verschiedenen Setzungsart; von der ~~früheren~~ ^{früheren} die erste ist die konkret inhaltliche (wie hier gezeigt wurde: ästhetische) Setzung der materialrecht in sich vollendeten Einheit von Form und Inhalt, die zweite ist das Einfügen eines abstrakt-un-

vollständigen theoretischen Gegenstandes in das Ganze
wobei erst seine Erfüllung und Bestimmbarkeit erhalten
kann. Hieraus entsteht eine doppelte Bewegung:
könnte an der nun vollzogenen Wendung zur rein theo-
retischen Setzung festgehalten werden, wäre das Ziel
der Logik nicht das wieder konkret-inhaltlich erfüll-
te Unendliche, so liefe die Bewegung entweder einer
platonischen oder einer Kantischen, einer abstrakt-
transzendenten oder formell-geltenden Ideenwelt zu.
Da dies von vornherein ausgeschlossen ist, kann Hegel
nur entweder ein abstraktes Weitergehen von einem
Endlichen $\neq$ zum Anderen ins Unendliche, oder das Um-
schlagen des Endlichen ins Unendliche zugeben. Der
erste Prozess bliebe rein theoretisch, wäre aber als
die schlechte Unendlichkeit des "perennierenden Sol-
lens" für das System bedeutungslos, der zweite ist
nur durch die Rückkehr ^{zur} ~~der~~ intellektuellen Anschauung
zu leisten. Aber selbst wenn diese Niveauverschie-
bung zugegeben werden könnte, wäre der methodische
Doppelsinn des Sollens doch nicht beseitigt: dem
System kommt es ja nicht auf den Uebergang vom Etwas
zum Unendlichen überhaupt, sondern auf die Selbstbe-
wegung des Geistes von einem seiner konkret-inhaltli-
chen Momente zum anderen an. Allerdings scheint der
Unendlichkeitsbegriff Hegels gerade zur Hebung dieser
Schwierigkeit geschaffen zu sein. Es wird ja durch
ihn jede abstrakte Transzendenz, jedes starr-jensei-
tige Ideenreich als schlechte Unendlichkeit nahege-

wiesen, und die Aufhebung des Endlichen ins Unendliche darf nichts an dessen konkreter Beschaffenheit verändern; "es entsteht dasselbe, von dem ausgegangen worden war, d. i. das Endliche ist wiederhergestellt; dasselbe ist also mit sich selbst zusammengegangen, hat sich in seinem Jenseits wiedergefunden." Dadurch erhebt sich auf diesem höheren Niveau der wahren Unendlichkeit dasselbe Problem, und hier wird die Notwendigkeit des Eintretens der Geschichte als Richterin in das System unabweislich. Damit das System nicht auf jeder Stufe der erreichten, gegenwärtigen wahren und daseienden Unendlichkeit stehen bleibe, muss diese wieder an eine Schranke stossen, an eine innere Unangemessenheit mit sich selbst erinnert werden, muss, kurz gesagt, wieder zum Endlichen werden - um zur höheren Unendlichkeit weitergeführt werden zu können. Dieses Aktuellwerden des ~~Endlichen~~ im Unendlichen und umgekehrt leistet die Geschichte für das System, als "Gestaltung des Geistes in Form des Geschehens, der natürlichen, unmittelbaren Wirklichkeit"; in ihr stellt der sich entfaltende und in der Entfaltung weiterschreitende Geist seine Forderung an seine erscheinenden, geschichtlich-wirklichen Objekte ^{ivationalen} und diejenigen unter ihnen, die dem aktuellen Soll^{en} entsprechen, werden durch dieses erneute Zusammenfallen von Sein und Wesen in die Sphäre des Absoluten, zur Ideenhaftigkeit erhoben, die, welche diese Kongruenz nicht oder nicht mehr besitzen, müssen,

ihrer Jdeenhaftigkeit (als Staat, Religion, Kunst etc.) zum Trotz in die Negativität des Endlichen, in die "Unwahrheit" versinken. Darum wird das Hegelsche Prinzip der Weltgeschichte, der Gedanke von dem herrschenden Volk und der Unmöglichkeit für ein Volk mehr als einmal das herrschende zu sein als systematische Notwendigkeit verständlich. Es zeigt sich jedoch, dass dieses Prinzip nicht nur den Ort beherrscht, den Hegel ihm selbst im System zugewiesen hat (als Beziehung von Staat und Geschichte, als Uebergang vom objektiven Geist zum absoluten), sondern das ganze System durchdringt: keine konkrete Erfüllung und kein konkretes Weitergehen von dem einen Moment zum andern, weder von einer Stufe des Geistes zur höheren, noch innerhalb einer Stufe, kann ohne diese Konstruktion als vollbracht gedacht werden.

-2-

Diese ~~xxxxxxx~~ vieldimensionale Relativierung von Immanenz und Transzendenz, von der hier ~~bei~~ unserer Fragestellung gemäss nur auf einige Aspekte hingewiesen werden konnte, hat ihre Wurzeln und ihre Notwendigkeit in einem anderen Zentralproblem des Hegelschen und jedes konkret-spekulativen Systems: im Problem des Organischen. Es könnte problemgeschichtlich eine mehr als ~~ein~~^{reine} sinnvolle Aufgabe sein, den Nachweis zu führen, dass dem Drang über die abstrakte Transzendenz hinauszugehen, stets wenigstens als wesentlich mitbestimmendes Motiv das Begreifenwollen des Organischen zu Grunde lag. Ja es wäre nur eine Einseitigkeit der Betrachtung und keine Verfälschung der

Sachlage, wenn als das ^rRadikal Trennende beider Richtungen das als Organon dienende Urphänomen der Erkenntnis, das für den abstrakten Idealismus die Mathematik, für den konkreten die Organik ist, ^{erschiene} (Auf Uebergangstypen, wie z. B. Schelling, kann hier leider nicht eingegangen werden). Für uns ist an diesem Kreuzweg der Probleme das Wichtigste die neue Rolle, die das Problem des Anthropologismus im Universum der Erkenntnismittel und -Möglichkeiten und mit ihm das der Kunst in der Aesthetik erhält. Dies ist der Punkt, wo die "Kritik der Urteilskraft" und zugleich Goethes Art der Naturbetrachtung schicksalhaft-entscheidend in die Entwicklung der spekulativen Philosophie eingreifen. Es kann nicht unsere Aufgabe sein zu untersuchen, inwiefern die drei Probleme der "Kritik der Urteilskraft", die Aesthetik, die methodische Grundlegung einer Erkenntnistheorie der Organik und die - hier allerdings stets nur regulativ gebrauchte - Teleologie von Kant aus absichtlich sich in einer zentrieren und den Wirkungen Goethes bestärkend entgegenkommen, da die Tatsache ihrer Vereinigung in der spekulativen Philosophie, mit dem deutlichen Zurückgehen auf diese Quellen offensichtlich vor uns steht. Die abstrakte Transzendenz des platonischen Systemtypus kann nur dann überwunden werden, wenn die ständig aufsteigende, substantieller werdende Formenhierarchie an einer noch irdisch-menschlichen Stufe Halt macht, in sich einkehrt und in dieser Einkehr und in der Immanenz, die durch sie erreicht wird, eine ge-

steigerte Substantialität findet; mit anderen Worten: wenn ein Phänomen auffindbar ist, auf das die Kategorie der Zweckmässigkeit und zwar so, dass es als Endzweck gesetzt wird, angewendet werden muss, wenn es derart organisiert ist, dass in ihm "alles Zweck und wechselseitig auch Mittel ist". Hier liegt das für die spekulative Philosophie Epochemachende der Kritik der ~~xx~~ teleologischen Urteilskraft; das Aufzeigen der Notwendigkeit einer über das Kausal-Mechanische hinausgehenden Begriffsbildung für die Begreifbarkeit des Organischen bliebe in ~~seiner~~ ^{ihrer} Isoliertheit nur für die Grundlegung eines Teiles der Naturwissenschaften bedeutsam, dass ~~es~~ ^{sie} aber in der Analyse eines möglichen und widerspruchlos denkbaren Endzwecks im Begriffe des Menschen als *Noumenon*, des Menschen "unter moralischen Gesetzen" stehend, wodurch der Begriff der Kultur mit einbegriffen wird, gipfelt, ermöglicht die hier notwendige Wendung ^{zu} der Wirklichkeit innewohnenden Idealität und damit zu der Verwandelung des Absoluten in Geist, der im Menschen ~~keine~~ ^{heim} findet und zu Wort kommt, und überbrückt hierdurch den im Platonismus notwendigen Abgrund zwischen dem Menschen und dem Absoluten; die Quelle aller ^{n i} ~~Axi~~ ^{u i} ~~nomien~~ des Anthropologismus. Freilich bleibt die Verbindung der beiden Probleme in der "Kritik der Urteilskraft" selbst eine ziemlich lose und methodisch stets trennbare, so dass - für den Kantischen Standpunkt - die Grundlegung der Wissenschaft vom Organismus, um sich als Wissenschaft zu konstituieren, dieser Verknüpfung keineswegs unbe-

dingt bedarf. Umso bedeutsamer ist die vorhandene Tatsächlichkeit ihrer Verknüpfung als Grundlage einer spekulativen Möglichkeit ihres metaphysischen Zusammenhanges geworden.

Dieser Zusammenhang ist für Goethe entscheidend gewesen. Es ist sicher kein Zufall¹¹, dass bei seinem wechsellvollen ²⁰⁹Angen~~en~~- und Abgestossen-sein von der Kantischen Philosophie gerade die "Kritik der Urteilskraft" einen ganz eindeutig fördernden Einfluss, als Bestätigung lang gehegter Ueberzeugungen gehabt hat, und zwar gerade die für diese Verknüpfung wichtigsten Abschnitte, die die Möglichkeit eines intuitiven Verstandes behandeln. In dem kleinen Aufsatz über "Ansch^{au}~~ende~~ Urteilskraft" werden die wesentlichsten Sätze ²¹⁰~~zert~~, allerdings mit einem Kommentar, der deutlich zeigt, wie wenig Goethe gesonnen war, die Einschränkung ihrer Giltigkeit auf das bloss Regulativ wirklich mitzumachen. Mit dem ihm eigenen Drang auf das Resultat und mit seiner Unbekümmertheit um erkenntnistheoretische Bedenken, setzt er dem Einschränken auf das Diskursive und Regulative, worin er etwas "schalkhaft Ironisches" erblickt, sein Gelingen "auf jenes Urblidliche, Typische" auszugehen und das Kantische "Abenteuer der Vernunft" zu ¹⁹bestehen entgegen. Mit allen Einschränkungen, die jeder derart abkürzenden Darstellung wie diese ist, geboten sind, kann also gesagt werden: in dem Goetheschen "Urphänomen" und in der Möglichkeit seines Erfassens und seiner Explikation

ist das bloss Regulative der teleologischen Methode (und zugleich jede ihr anhaftende abstrakte Transzendenz) überwunden. Sie ist überwunden, weil die Schranke, an der bei Kant der menschliche, bloss diskursive Verstand immer scheitern muss, das Problem der reflektierenden Urteilskraft, das Gewinnen des nicht gegebenen Allgemeinen aus dem Besonderen, das Problem der Spezifikation als erledigt erscheint. "Was ist das Allgemeine?" fragt Goethe und seine Antwort lautet: "der einzelne Fall". Freilich ist dieser "einzelne Fall" nicht der der gewöhnlichen Empirie. Als "Ideal-real-symbolisch-identisch" bestimmt Markus Goethe das Urphänomen; "Ideal, als das letzte Erkennbare; real, ~~klar~~ als erkannt; symbolisch, weil er alle Fälle begreift; identisch ~~weil~~ mit allen Fällen." Eine solche Stellungnahme ^{zu} ~~in~~ den Phänomenen setzt eine von dem von Kant als "menschlich" bestimmten Verstand so radikal verschiedene Organisation der Erkenntnisfaktoren und ihrer Beziehungen zu den Erkenntnisobjekten voraus, dass darin der Unterschied von intuitiv und diskursiv nur ein Symptom, nicht aber die Sache selbst ist. "Wer die Welt vernünftig ansieht" sagt Hegel, "den sieht sie auch vernünftig an", ein Ausspruch, der nur dann weder eine Tautologie noch eine Sinnlosigkeit ist, wenn die "Vernunft" in beiden Sätzen dieselbe ist, wenn das sich zum Standpunkt der Vernunft erheben so viel bedeutet, dass in dem betrachtenden Subjekt das Wesen der Welt, die Vernunft der Welt laut wird, wenn

sie im "vernünftigen" Betrachten sich selbst betrachten. Die scheinbare Annäherung Goethes an Kant ist vielmehr eine vollendete Umkehrung des "Kopernikanischen" Standpunktes: in beiden Fällen kann der Geist nur sich selbst begreifen, aber für die kritische Philosophie heisst dies, das selbst Geschaffene (das vom Bewusstsein überhaupt Produzierte) zu begreifen, während es für Goethe ein Kosmisch-werden des Subjekts, sein sich zum Welt-Geist-Erheben und ihn brüderlich verwandt begrüssen bedeutet. Wenn also Goethe in der Verwendung eines Plotinischen Ausspruchs ("War' nicht das Auge sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken?") ebenfalls einen Transzendentalismus nahe zu kommen scheint, so ist auch diese Annäherung eine bloss scheinbare: denn keine vom Subjekt ins Objekt "hineingelegte" Gesetzmässigkeit wird im Objekt gefunden, sondern es enthüllt sich die Wesensverwandtschaft von Subjekt und Objekt, ihre substantielle Gleichartigkeit, indem das Subjekt durch innig-hingebungsvolles Anschauen des Objekts sich selbst in wirklicher Wesenhaftigkeit erblickt. Darum kann hier das Auge als "ruhendes Licht" bestimmt werden, darum handelt die ganze Farbenlehre von "den Taten und Leiden des Lichts", was für Goethe sicherlich kein blosses Bild gewesen ist; darum - um statt einer Häufung von Beispielen an einem anderen Punkt den gleichen Grundtrieb aufzuzeigen - lehnt Goethe das moralische Gebot der Selbsterkenntnis immer schroff ab und fordert an seiner Stelle ein Handeln

in der Aussenwelt oder eine Kontemplation der Natur. Denn das wahre Selbst ist nur auf diesem Umweg zu finden, es ist eine sich allmählich-organisch entfaltende kosmische Wesenheit, die in ~~ihrem~~ ^{ihrem} Auswirken ~~selbst~~ ^{erlebt} aber nicht erkannt werden kann, (höchstens im Spiegel der wesensgleichen Welt), die durch "Bildung" zur bewussten Blüte zu bringen, aber nicht durch Entschlüsse zu modifizieren ist. Mit der Aufhebung der Wesensfremdheit zwischen phänomenaler, nur in "Gesetzen/" erkennbarer Natur und *nouminal*-geltendem Selbst ist die Scheidung von theoretischer und praktischer Philosophie für diesen Standpunkt hinfällig geworden: das Niveau der "Kritik der Urteilskraft", mit ihren zur Einheit gebrachten Problemen ist deshalb für ~~Hume~~ Goethe keine Vermittlung zwischen ihnen, wie für Kant, sondern die ursprüngliche ungetrennte und untrennbare Einheit selbst. Das Erlebnis der Erhabenheit des Sternenhimmels ist für Kant die Ehrfurcht vor der Gesetzmässigkeit, die in ihm waltet, die - wenn auch nicht das "Was" ihrer Substanz - uns zu erkennen gegeben ist. Der Wilhelm Meister der "Wanderjahre" hat auch das Erlebnis der ^a Erhabenheit vor "demselben" Objekt, das Wesentliche seines Erlebnisses ist aber das Auffinden eines dem erhabenen Makrokosmos analogen Mikrokosmos in sich selbst. "Darfst du dich," fragt er, "in der Mitte dieser ewig lebendigen Ordnung auch nur denken, sobald sich ^{nicht} ~~zuletzt~~ gleichfalls in dir ein herrlich Bewegtes, um einen reinen Mittelpunkt kreisend hervorthat?" Und als utopisch-reale

kosmische Vollendung dessen, was im ^{ei}Myster nur menschlich-moralisch und darum verworren hervortritt, erscheint die höchste Verwirklichung dieser Lebensform, ^{ka}Mat^{ka}rie, in der das Sonnensystem in Wahrheit lebendig geworden ist, die das Sonnensystem ist und es unmittelbar lebt, die in ihrem Leben die Verzweiflung des ^{jung}~~faulen~~ Faust-Geethe, seine tiefste tragischste Verzweiflung: "Du gleichst dem Geist, den Du begreifst, nicht mir" erfüllend auflöst:

Es handelt sich um unüberbrückbare Entgegensetztheiten der Weltanschauungen. Als Kepler mit seinem System auftrat, protestierte der englische Mystiker Robert ^{ludd}Fen^{ludd} mit sehr ähnlichen Argumenten gegen das mathematisierende Weltbegreifen, wie später Goethe gegen Newton: "Mathematicum vulgare est, circa umbras quantitatis ^vversari, chymici et hermetici veram corporum naturalium ^umed^uullam complectuntur." Es ist hier nicht der ^{Ort}~~Art~~ auf die wissenschaftstheoretischen Folgen dieses Gegensatzes selbst andeutend einzugehen, es kommt nur darauf an, das Prinzipielle der Goetheschen Stellungnahme zu verstehen (nicht zu kritisieren) und ihre Konsequenz für die Aesthetik darzutun. Auch ^efür Goethe ist die mathematische ^eMethode "schattenhaft", ja mehr sogar: sie vergewaltigt die Natur, und "die Natur verstummt auf der Folter."

Das Organische, als unauflösbare, nicht auf abstrakte Begriffe bringbare und niemals in abstrakt-allgemeine Gesetze aufgehende Selbstvollendung, die jedoch gerade in dieser Selbstvollendung unablässig mit dem All verbunden ist und nur als ihr/verkleinertes Spiegelbild ²¹ begriffen werden kann, wird hier zum Wertbegriff, zum Organon der Gesamterkenntnis, zum inneren Vorbild jeder erkennenden Tätigkeit. Denn die "Folter", das "Künstliche" der Newtonschen Methode etwa wogegen sich Goethe aufgelehnt hat, liegt einerseits in den nicht aus dem Wesen des Gegenstandes, des reingewordenen Urphänomens selbst stammenden, abstrakt-übergreifenden Gesetzen und Zusammenhängen, in die es eingefügt und zu denen es - ~~hinz~~ durch ebenfalls "künstliche" - Experimente in angeblich erklärende Beziehungen gebracht werden soll und andererseits in der notwendigen Ausschaltung des Menschen und seiner sinnlichen Beschaffenheit aus den subjektiven Bedingungen der Erkenntnis. Inwiefern doch eine Wissenschaft vom Organischen begründet werden konnte und zwar erkenntnistheoretisch gerade durch das Weitergehen auf den von der "Kritik der Urteilskraft" eröffneten Wegen, und besonders inwiefern nur mit diesem "künstlichen" Formen eine reine Naturwissenschaft zustande gebracht werden kann, ^{nicht} gehört/hierher. Hier ist nur die Tatsache von Belang, dass Goethe und die Naturphilosophie des deutschen Idealismus, der sich nicht nur seiner Sache gegen die Verteidiger Newtons annahm, sondern auch in vielen entscheidenden Punkten seine letzte Stellungnahme zu den Dingen und die daraus folgende Methode

teilte, in bewusstem Gegensatz zu jeder abstrahierenden Ausschaltung der Sinnlichkeit gerade den sinnlich-wirklichen Menschen zum Organen der Erkennbarkeit der Natur gemacht haben. Der Gegensatz beruht selbstredend bloss darauf, wo das letzte konstitutive Prinzip gesucht und gefunden werden will. Für die abstraktest gesetzmässige Naturwissenschaft bleibt ein Minimum an menschlicher "Sinnlichkeit" kaum völlig ausschaltbar, wenn auch ihre Tendenz darauf ausgehen muss, derartig einheitliche übergreifende Prinzipien zu finden, die z. B. Gebietsabtrennungen, die auf "sinnlichen" Differenzen beruhen, überflüssig zu machen sind (also gerade die isoliert behandelte Optik). Andererseits gehen auch Goethe und die ihm folgen auf Gesetze aus, diese Gesetze sollen aber gerade die vom Menschen aus abgegrenzten Sphären in unangestasteter Einheitlichkeit begreiflich machen, sie sollen die "intelligibele Zufälligkeit" des Menschen und seine "Sinnlichkeit" aufheben, indem sie ihn in dieser Beschaffenheit notwendig machen, indem sie hier das Organ und den transzendentalen Ort der wesenhaften Erkenntnis der wesenhaften Gegenstände aufzeigen. Hier ist also der zum Erkenntnisorgan gewordene intuitive Verstand nichts als das zur Bewusstheit-Bringen des "ganzen Menschen"; nicht das abstrakt-konstruierte und darum bloss des diskursiven Denkens fähige theoretische Subjekt soll Träger der Erkenntnis sein, sondern ^{er} das klar-gewordene, sich selbst bewusste und in dieser Bewusstheit sich vollendende "ganze Mensch". ³ Es ist die vertiefte und bewusstergewordene Wiederaufnahme des Mikro-

kosmos-Gedankens der deutschen Renaissancephilosophie:
das Erkennenwollen der Wirklichkeit durch eine andere
Wirklichkeit; ein symbolisch-metaphysischer Empiris-
mus. "Dann also muss die Philosophie der *Arztney*
geführt werden" sagt Paracelsus, "dass auch die Augen
den verstand begreifen: unnd dass sie in den Ohren
thöne wie der Fall des Rheins (und dass das Gethön der
Philosophy also hell in den Ohren li~~ge~~) als die
sausenden Winde aus dem Meer: unnd die Zunge dermassen
ein wissen tragen / als des Honigs und der Gall / :
Und die Nase schmecke ein jeglich Geruch des gantzen
Subjekts. Ausserhalb dieser *erkenntniss* ist widerwä-
rtig als das / dass der Natur zugelegt ~~und~~ unnd ge-
ben ~~xxxx~~ wirt."

Diese doppelt-leitende Stellung des Or-
ganischen im System, als letz^tlich Bestimmendes sowohl
für Aufbau und Wesensart des Objekts wie für Beschaf-
fenheit und Niveau des Subjekts, hebt die anthropolo-
gischen Aporien des Platonismus auf. Wenn das Wesen
der Welt ein absolut Einheitliches ist und seine end-
giltige Aufgipfelung im Menschen ~~erhält~~ erhält, dann
ist die notwendige Gebundenheit des Aesthetischen an
den "sinnlichen Menschen" kein Abbiegen mehr von dem
eigentlichen Wege des Geistes, keine eitle Selbstge-
fälligkeit der ~~Krx~~ Kreatur, auch nicht eine verworrene,
noch nicht bewusste Erkenntnis, die zur K~~l~~arheit ge-
bracht und so - gerade in ihrer Aesthetischen Wesens-
art - überwunden werden soll, sondern etwas schlecht-

hin ~~hinz~~ Letztes und Absolutes. Es ist kein Zufall, dass sowohl Goethe, wie die Verteidiger seiner Farbenlehre in der Praxis der *Malerie* ein entscheidendes Argument gegen Newton erblickt haben: die Kunst ihrer Farbengebung ist nichts anderes als die intuitiv-praktische Anwendung dessen, was zur begrifflich fassbaren Bewusstheit zu bringen Goethes ~~Goethes~~ Bemühung war: die wirkliche Wesenheit der Farben in der sinnlich-sittlichen konkreten Totalität ihrer Selbstauswirkung und die wesenhaften Beziehungen zwischen ihnen, die aus dieser ihrer konkreten Beschaffenheit abzulauschen sind. So dass einerseits die Farbenlehre eine Bestätigung in der Praxis des Malers findet und andererseits es als eine ihrer wichtigsten Aufgaben erscheint, die der *Malerie* längst fehlende "Kenntnis des Generalbasses... einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist" zu liefern. Diese innige Verbundenheit der Bewusstwerdung der kosmisch-konstitutiven Naturgesetzmlichkeiten mit dem Menschen als bewusstem Sinnenwesen ist die systematische Stelle der Schönheit für den konkreten Idealismus. "Das Schöne ist" sagt Goethe "eine Manifestation geheimer Naturgesetze, die uns ohne dessen Erscheinung ewig wären verborgen geblieben." Diese Bestimmung setzt einen neuen ästhetischen Gegenstand, die konkrete ^a~~Nat~~^ur~~u~~r^rschönheit und stellt die Aesthetik dadurch vor ein neues Problem. Der Gegensatz von Kepler und ^{Ludwig}~~Ferd~~er, als ewiger Gegensatz betrachtet, erhält einen neuen Aspekt: ihr Widerstreit ist der

Kampf von zwei metaphysischen Schönheitsideen, von zwei unvereinbaren Konzeptionen einer Aesthetik der Natur. Denn für beide Anschauungen offenbart sich in der Gesetzlichkeit, die in der Natur waltet, die Idee ihrer vollendeten und vollendet in sich ruhenden Organisation, die in der Kontemplation des sie Erkennend-Betrachtenden zum Schönheitserlebnis werden muss. Während aber für die erste Anschauung der Ort der Schönheit die von jeder Konkretion losgelöste reine Gesetzlichkeit ist, die Schönheit also zu der der Proportionen und Relationen wird, zur Schönheit der einheitlich erfassten Ganzheit der Natur der extensiven und absoluten Totalität des Makrokosmos, erscheint das Schöne für die andere Betrachtungsweise in den konkreten Erscheinungen in ihrer Konkretheit als mikrokosmisches Spiegelbild der Schönheit des Ganzen, das aber nur in seiner konkreten Vollendung, als wahrer Kosmos im Kleinen dieser Vollendung fähig werden kann. Für die erste Stellungnahme kann deshalb nur die abstrakt-theoretische Erkenntnis zu der wahren Kontemplation der unverfälschten Schönheit führen, denn ihr letzter konstitutiver Wertbegriff ist das Mathematische, für die zweite hingegen ist in jedem Ding, wenn es nur wahrhaft erfasst wird, was nur in der von der Sinnlichkeit getragenen Anschauung möglich ist, das Prinzip der Schönheit, als Prinzip des zum Wert gewordenen Lebens, gegenwärtig. Und diese zweite Schönheit kann sowohl unmittelbar zum Bewusstsein gebracht werden, wie auch durch die Vermittlung der Kunst. Und die Kunst, als bewusstes Weiterführen und zur Klar-

heit t-bringen dessen, was in der Natur, so/ wie sie uns unmittelbar gegeben ist, nicht ausnahmslos eindeutig zu Tage tritt, erscheint in diesem Zusammenhang als unerlässliche und unverwindliche Methode dieser Erkenntnis des Wesens der Natur, der Kontemplation ihrer Wesenheit und Gesetzlichkeit. "Der Zusammenhang der Natur" sagt Goethe in den Bemerkungen zu *Moritz* "bildender Nachahmung des Schönen" "würde für uns das höchste Schöne sein, wenn wir ihn einen Augenblick umfassen könnten. Jedes Schöne Ganze der Kunst ist im ~~Klaren~~^{Leinen} ein Abdruck des höchsten Schönen im Ganzen der Natur." Oder in anderem Zusammenhang: "Vor den Urphänomenen, wenn sie unseren Sinnen enthüllt ersch^{ei}nen, fühlen wir eine Art Scheu, bis zur Angst.- Die wahre Vermittlerin ist die Kunst."

Das Begreifen der konkreten Naturschönheit, die weder infolge des erkenntnistheoretischen Gerichtetseins auf das sinnlich umfassbare Ganze der Natur, noch platonisch-erotisch sich an den "schönen Dingen" entzückend und der wahren Heimat der Seele entgegend zur abstrakten Transzendenz führt, macht ein philosophisch bejahendes und positiv bewertendes Verhalten zur Kunst möglich. Schon Aristoteles sprach davon, dass die Kunst "dasjenige gänzlich vollendet, was die Natur ins Werk zu setzen unvermögend ist" (wenn er auch ein "teilweise" hinzufügt und der Kunst auch die Nachahmung der Natur als Aufgabe zuweist) und hat damit die systematische Stelle der Kunst im konkreten Idealismus an-

deutend vorweggenommen. Dadurch scheinen nun alle Aporien, die einer Erfassung des Wesens der Kunst aus dem Schönheitsbegriff und somit ~~xxxx~~ der einheitlich-systematischen Begründung der Aesthetik für den abstrakten Idealismus im Wege standen, gehoben zu sein: dasselbe Absolute, derselbe Geist offenbart sich in der Schönheit von Natur und Kunst, und beide sind gleich wesensvoll und unentbehrlich, denn in beiden erscheint dieselbe Idee und kann sich nur in beiden vollenden. Der zum leitenden Wertbegriff gewordene Organismus und seine Aufgipfelung im Menschen als nur abstrakte^{iv} trennbarer Einheit des Sinnlich-Erscheinenden und der geist-^{Inner}erfüllten ~~Sinnlichkeit~~ müssen also die Vereinigung der konstitutiven Prinzipien von Natur und Kunst in der Idee der Schönheit und Kunstschönheit erklären. Wenn deshalb Hegel die Schönheit als "das sinnliche Schein-
en der Idee" bestimmt, so ist darin keine Spur mehr ihrer platonischen Herabsetzung zu merken. Das Schöne, und zwar das der Kunst, und das Wahre können in keinen Widerstreit mehr miteinander geraten, denn "die Kunst hat keinen anderen Beruf, als das Wahre, wie es im Geiste ist, seiner Totalität nach mit der Objektivität und Sinnlichkeit versöhnt, vor die sinnliche Anschauung zu bringen." Beide sind Selbstorganisationen desselben Geistes, der in der Natur seiner noch nicht bewusst, dasselbe zur Erscheinung bringt wie das, was er in der Kunst als bewusstgewordener Geist, als schaffender Mensch, als Künstler produziert. Darum muss in beiden dieses Gewachsene, jeder regelmässig konstruierenden, verstandesmässig-abstrakten Begrifflichkeit Spottende,

Organisch-Lebensvolle als Gipfel und Wert erscheinen. In diametralem Gegensatz zum Platonismus ist nicht mehr das mathematisch wohl-Proportionierte, das Krystallinische der wirkliche Träger der Schönheitsidee, sondern das rätselhaft in sich Vollendete, das Lebendige, Seelenerfüllte und diese Erfülltheit in seine Erscheinungsform Ausstrahlende; und darum ist auch in der Kunst das allen Regeln Entrückte, das scheinbar von selbst Gewachsen^{ch} ~~generelle~~ ^{die} ~~adäquate~~ ^{ation} Objektivierung der Schönheit. Schon Kant hat der Kunst die Aufgabe gestellt, dass sie "wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, - sie uns doch als Natur erscheint", und Friedrich Schlegel drückt dieses gemeinsame Grundgefühl ~~ganz~~ ^{anz} prägnant aus, indem er sagt: "Schön ist, was uns an die Natur erinnert, und also das Gefühl der unendlichen Lebensfülle anregt. Die Natur ist organisch, und die höchste ~~Lebensfülle~~ ^{Schönheit} ~~dabei~~ ^{her} ewig und immer vegetabilisch."

3.

Die Aesthetik muss aber, bevor die Pforte dieser Versöhnung von Natur und Kunst im Begriff der Schönheit überschritten wird, die Frage aufwerfen: wie ist diese Vereinheitlichung möglich? Und fordert sie nicht notwendigerweise, um folgerichtig zu Ende gedacht werden zu können, die Aufhebung der ästhetischen Wesensart der Kunst? Um das Folgende zusammenfassend vorwegzunehmen, kann hier gleich gesagt werden: die dynamische Vereinigung von theoretischer und ästhetischer Formstruktur, die früher im konkreten Begriff Hegels und in dem auf ihm fussenden Begriff des Geistes und

seiner Entwicklung aufgezeigt wurde, ist die unerlässliche Voraussetzung dieses vereinheitlichenden Erfassens der Schönheit als Grundprinzip von Natur und Kunst. Daraus folgt für die Objektstruktur der beiden Gebiete, dass der organisch-konkrete Naturbegriff ästhetisiert, der der Kunst theoretisiert werden muss; für die subjektiven Verhaltungsarten, dass sie infolge der theoretisierenden Grundstruktur weit über das Ästhetische hinausgehend, dem theoretischen Meinen und Verstehen sich annähernd, einander gleichgesetzt werden müssen, zugleich aber, um das Streben auf substantielle Subjektivität erfüllen und die hier geforderte intellektuelle Anschauung verwirklichen zu können, sowohl den theoretisch-konstruierten, wie den ästhetisch-stilisierten Subjektbegriff hinter sich lassen und einem Ideal des "ganzen Menschen", das aber als erreichbar gedacht wird, zuzustreben gezwungen sind. Diese Einheit des Theoretischen und Ästhetischen im kosmisch gewordenen Subjekt ist am deutlichsten bei Goethe sichtbar geworden. Die Grösartigkeit jedoch, mit der^{er} beides sowohl in der gestaltenden Praxis Kunst und Natur gegenüber, wie in der eigenen Lebensführung realisiert hat, ist ~~schon~~^{sehr} geeignet, die unauflösbaren Probleme, die darin verborgen sind, zu ~~verdecken~~ verdecken und den Anschein zu erwecken, als ob eine gestaltete Lebenseinheit zugleich auch die systematische Vereinbarkeit ihrer Elemente garantieren könnte. Dazu kommt noch, dass er niemals den Versuch des systematischen Zusammendenkens unternahm^e wollte, dass seine Problemstellungen und Fixierungen

jeweils auf bestimmte Fragen gerichtet und nur symbolisch auf das letzte Zentrum bezogen waren und deshalb vor allem aus diesen bestimmten Zusammenhängen zu verstehen sind, sodass die Beziehung von Natur und Kunst zu einander und ihre Zusammenordnung im Begriff der Schönheit je nach dem aktuellen Problem, auf das sie bezogen werden, ohne Inkonsistenz zu verursachen, verschiedene Bedeutungen erhalten können. Und der Mangel eines Willens zum System muss dieseⁿ symbolisch-metaphysischen Empirismus Goethes auch philosophisch als gerechtfertigt erscheinen lassen: der letzte Grund, der beide vereinigt, ist ein Rätsel und muss es bleiben; alle Versuche können sich nur auf das - allerdings zum Symbol des Alls gesteigerte - Einzelne richten und können deshalb, ihrem jeweiligen Gegenstand entsprechend, divergierende Richtungen haben (Kunst und Natur genau trennen, unter "Natur" in Beziehung auf Kunst anderes meinen, als wenn sie selbst zum Objekt des Schauens geworden ist), wenn nur die grosse Gesinnung auf das wahre Ganze - die hier das Subjekt Goethes garantiert - bewahrt bleibt. ^{Die} "Unmöglichkeit" sagt er "Rechenschaft zu geben von dem ~~Natur~~ Natur- und Kunstsönen: denn ad 1. müssten wir die Gesetze kennen, nach welchen die allgemeine Natur handeln will und handelt, wenn sie kann, und ad 2. die Gesetze kennen, nach denen die allgemeine Natur unter der besonderen Form der menschlichen Natur produktiv handeln will und handelt, wenn sie kann". Durch eine solche Bestimmung erscheinen Naturschönheit und Kunstschönheit

als genau getrennte, aber in einem unauffindbaren Zentrum dennoch zusammengebundene Objektivationen desselben Geistes, der sich einmal in den Phänomenen der Natur, das anderemal in den Gestaltungsformen der Kunst auswirkt, dessen allerletztes Wesen jedoch, gerade wegen dieser unaussagbaren Einheitlichkeit etwas Metaästhetisches sein muss. Die Vereinigung von Theorie und Aesthetik in der Gegenstandsstruktur^{ur} beider beruht darauf, dass keines von beiden in Wahrheit etwas Letztes, ein an und für sich Geltendes sein kann, sondern ein notwendiges und je nach Notwendigkeit gehandhabtes Mittel, das Subjekt zur kosmischen Schau der Urphänomene zu steigern. "So ruht der Stil" sagt Goethe "auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen." Damit treten die beiden Forderungen der einheitlichen Denkbarkeit von Natur- und Kunstschönheit, deren ~~strukt~~ struktive Voraussetzungen wir in der Vermischung theoretischer und ästhetischer Formungsfaktoren in der Begriffsbildung und Methodik bereits erkannt haben, klarer zu Tage: erstens die Notwendigkeit in den objektiven Aufbaukategorien der Natur die Formen der Aesthetik, als konstitutive Kategorien nachzuweisen; zweitens die Notwendigkeit, die Formen der Kunst in dem metaästhetischen, letzten Wesen des Universums zu verankern. Die unsauflösbaren Antinomien^{onien} jedoch, die aus beiden, auf diesem Boden unausweichlichen Postulaten entstehen, offenbaren sich in voller Deutlichkeit erst

dort, wo mit dem systematischen Vereinheitlichen der Aesthetik, als der Lehre vom Schönen ~~und~~ in Natur und Kunst systematisch ernst gemacht wird. Für Goethe selbst erwächst aus dieser "wahrhaft heldenmäßigen Idee", wie es Schiller nannte, etwas Höheres und Größeres: eine tiefe und erschütternde, weil aus echter Notwendigkeit ~~entstehende~~ entstehende Tragik; die Tragik der Unmöglichkeit, ~~w~~ieder auf Kunst noch auf Vereinigung mit dem All, auf das mystische Weiterleben in der Makarienform zu verzichten, die Faust-Tragik: das Unvereinbare immer wieder zu vereinigen ^u ~~s~~uchen zu müssen, die Faust-Tragik der inneren Reinlichkeit, die jede lau-unklare Mischung von Heterogenem, jede banale Versöhnung verbietet ~~und~~ und auseinandergehende Wege dem nach der Einheitlichkeit ~~kehrenden~~ ^{Lehr}enden Geiste aufzwingt. Gundolf beschreibt in seiner Faustanalyse diese Tragik richtig und schön, und wenn auch sein künstlerischer Formbegriff dem Goethes so verwandt ist, dass dadurch die Tragik von Goethes Künstlertum nicht in voller Schärfe hervortreten kann. "Denn der bloße Mystiker wird ohne tragischen Konflikt seine beschränkte Form aufgeben, um in das All oder die Gottheit aufzugehen. Der bloße Künstler wird ohne tragischen Konflikt auf das Universum verzichten, um sich an der Nachbildung ihrer Formen zu erbauen und zu befestigen. Jener braucht keine Form, dieser keine Allheit." Hegel hat die Schwierigkeiten, die im Begriff der Naturschönheit liegen, mehr intuitiv erkannt;

als klar herausgearbeitet. Es ist ihm bereits von seinen frühe~~ren~~ Kritikern vorgeworfen worden, dass er einerseits seine Aesthetik als Philosophie der Kunst bezeichnet und so die Naturschönheit aus dem Gebiete der Aesthetik ausweist, andererseits aber dennoch nicht umhin kann, die Entwicklung des Schönheitsbegriffes mit der Natur zu beginnen und aus der in ihr sich offenbarenden Schönheit die eigentliche, die der Kunst sich entwickeln zu lassen. Darum deutet er die Antinomie der Naturschönheit bloss an: das Naturschöne erscheint "nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen" und die Aesthetik könne sich ruhig auf die Kunst beschränken, "denn soviel auch von den Naturschönheiten die Rede ist, so ist doch wohl niemand auf den Einfall gekommen -- eine Wissenschaft, eine systematische Darstellung dieser Schönheiten machen zu wollen." Dass hierin ^{aber} ~~es~~ mehr ein Ausweichen vor dem eigentlichen Problem als seine Lösung vorliegt, zeigt sich darin, dass er doch einen, wenn auch skizzenhaften und dürftigen Abriss des Aufsteigens und des Substanziellerwerdens der Schönheitsidee von der leblosen Natur des Krystallinischen bis zum Organismus und zum Menschen gibt und damit das oben ausgesprochene Ausstreichen der Naturschönheit aus der Aesthetik doch zurücknimmt. Diese Schwankung ist sehr charakteristisch, ^{da} ~~umso~~ ~~mehr~~ ~~als~~ man sie sowohl bei den Vorgängen Hegels beobachten kann, wie auch dadurch, dass seine Nachfolger, die dem Problem nicht ausgewichen sind und

die von Hegel ihm fast spottend abgewiesene Systematik der Naturschönheit in Angriff nahmen auf die unauflösl^{ich}ichen Schwierigkeiten, die hier verborgen sind, ~~stehen~~^{stehen} mussten. Das auffälligste Symptom, dass das zum Begriffserheben der Naturschönheit die heillos unsicheren Grundlagen dieses Begriffes aufweisen muss, zeigt sich schon darin, dass das Setzen der Naturschönheit zugleich ein Mitsetzen ihrer Zufälligkeit ist. Das Schöne in der Natur, selbst wenn es als das Sichauswirken kosmischer Kräfte gefasst wird, vermag sich ~~xxx~~ niemals mit eindeutiger Notwendigkeit zu objektivieren, und weder die Bedingungen seines Hervortretens noch die es kreuzenden Hemmungen sind einer Begreifbarkeit fähig.. Diese von Goethe wie wir sahen vorsichtig formulierte, auch bereits von Kant angedeutete Problematik (er spricht in der "Kritik der teleologischen Urteilskraft" von der Naturschönheit ~~xxx~~ "als eine Gunst, die die Natur für uns gehabt hat", im ~~kon-~~^{befor-}kreten Gegensatz zu dem Standpunkt der Aesthetik, wo "wir die schöne Natur mit Gunst ansehen") stellen Vischer und Weisse in den Mittelpunkt ihrer Spekulation über Naturschönheit. Vischer stellt das Problem mit voller Klarheit und Folgerichtigkeit: wenn in der Schönheit der Natur, etwas sowohl für die Natur, wie für die Schönheit Konstitutives aufzufinden wäre, so "müsste in der Aesthetik ein das Schöne schaffender Wille sein vor diesem Willen, d. h. ein Künstler müsste da sein, ehe wir das ~~xxx~~ Naturschöne haben, das dem Künstler vorliegt", und er erblickt zugleich in vol-

ler Schärfe, dass damit die Kunst mediatisiert werden
muss und nur eine neue Wendung der platonischen
Verwerfung der Kunst zu erreichen ist. Die Schönheit
haftet also der Natur "zufällig" an, von den Kräften,
die die Natur aufbauen und gestalten, kann sie her-
vorgetrieben, kann aber sogleich wieder aufgehoben und
vernichtet werden, und als Aufgabe des Künstlers er-
scheint es, diese "Gunst des Zufalls" gestaltend fest-
zuhalten, als Aufgabe des Philosophen der Kunst, ihre
Möglichkeiten, Bedingungen und die Systematik ihrer
konkreten Erfüllungen im Reiche der Natur spekulativ
klarzulegen. Damit ist der Aesthetik der Natur eine
offensichtlich unlösbare Aufgabe gesetzt: sie hat eine
Systematik aufzustellen, deren Prinzip die zufällige
Koinzidenz unbekannter Kategorienreihen ist. Denn
die eine, die der Natur muss wenn auch nicht als völ-
lig unbekannt, so doch wenigstens als von proble-
matischer Erkennbarkeit gedacht werden, da sonst das
In-Erscheinung-treten der Schönheit in der Natur nicht
zufällig, sondern notwendig sein müsste und Aesthetik
und spekulative Naturphilosophie zusammenfallen wür-
den. (Einen Versuch dieser völligen Vereinheitlichung
hat *Versted* unternommen, wurde jedoch bloss durch
die Unklarheit seiner Begriffsbildung vor dem Hinsehen
müssen der notwendigen Folgen des Zurückfallens in die
abstrakte Transzendenz des Platonismus und damit des
völligen Aufhebens der Kunst ^{reitet} ~~gesetzt~~). Und die an-
dere Kategorienreihe, die der künstlerischen Formen

muss ebenfalls - auf dieser Stufe der Erkenntnis -
als unbekannt gesetzt werden. Wenn nämlich die "Gunst
des Zufalls", das Einanderentgegenkommen der Natur^{er}
~~setzung~~^{schein} als solcher und der Forderung, die der Künstler
von den Bedingungen seiner Form aus an die zum Gestal-
tungssubstrakt werdenden Erscheinungen stellen muss,
in den klar begriffenen Formen der Künste die Erklärung
und Auflösung findet, so ist die Naturschönheit, als,
wenn auch noch so relativ selbständiger Bestandteil
der Aesthetik, zu nichts geworden. Dann muss den al-
lein und nur aus eigener Selbstherrlichkeit konstitu-
tiven Formen der Künste eine ungeformte $\tilde{\chi}\eta$, etwas
- künstlerisch - schlechthin "Irrationelles" gegenü-
bertreten, auf das die ästhetischen Werturteile (hier
"schön") geradeso wenig angewendet werden können, wie
das Prädikat "wahr" auf Erlebniselemente etwa, die
noch nicht durch Umschlossenheit von der theoretischen
Form in die Sphäre des Logos erhoben worden sind. Vi-
scher beantwortet dieses Dilemma, aus Gründen, auf die
später noch zurückzukommen sein wird, mit einem Kompro-
miss. Die Lehre von der Naturschönheit soll eine
"Physiognomik der Natur" werden, wo "unter Voraussetz-
ung des günstigen Zufalls das Eigentümliche der Schön-
heit jeder *Haupt*stufe in ihren Gattungen und Arten zu
betrachten" ist; und ihre Methode ist ein "Hand in
Hand gehen" der Aesthetik und der Naturwissenschaft.
Es kann hier unmöglich unsere Aufgabe sein, die absur-
den Konsequenzen, die sich aus dieser unmöglichen Auf-

gabe ergeben, im Einzelnen aufzuweisen; es kommt nur darauf an zu zeigen, wohin das systematische Vereinigenwollen des Unvereinbaren einen so bedeutenden Denker wie Vischer führen musste. Das Inventar sämtlicher Natur- und Kulturererscheinungen, die Vischer ausbreitet, kann als Grundlage nur die reine Willkür haben, denn das Auswahlprinzip, wonach die einzelnen Gattungen, Arten und Individuen schön, hässlich, erhaben, heroisch etc. sind, liegt weder in ihrer eigenen gegenständlichen Beschaffenheit, noch in der Gegenstandsstruktur der Kunstformen; ist also völlig prinzipienlos und willkürlich, einmal sich an konventionelle Begriffe des Alltagslebens anlehnend, ein anderesmal die bereits vollzogenen Gestaltungen der historisch vorliegenden Künste methodisch unberechtigt und darum wahllos herbeiziehend u. s. w. Diese Physiognomik der Natur kann also weder eine Erfüllung der Natur, ~~noch~~ noch eine Vorform der Kunst sein.

Weisse hat den anderen Weg, den folgerichtigeren eingeschlagen. Er kehrt deshalb, ebenfalls konsequ^{en}terweise, das Problem des Zufalls um. Die Schönheit ist "als eine unbegrenzte Möglichkeit innerhalb der Natur gesetzt", die "durch das In- und Gegeneinanderwirken der Naturkräfte und das Zusammentreffen der Naturgegenstände unablässig in Wirklichkeit umgesetzt, aber ebenso unablässig auch wieder aufgehoben wird." So weit wäre freilich die Uebereinstimmung des Ausgangspunktes und der Problemstellung in einer grosser Nähe zu der Vischers. Weisse

aber erblickt gerade in dieser Möglichkeit, in diesem Dennoch-zur-Wirklichkeit-werden des Schönen in der Natur etwas Höheres, als die Gestaltungen der Kunst zu sein vermögen. Denn in der Naturschönheit, wenn sie hervortritt, ist der Zufall wirklich bezwungen und aufgehoben, während die Kunst ihn "als ein ihr Feinseliges von sich entfernt halten musste, um die Reinheit ihrer Gebilde nicht zu trüben und ihren Eindruck nicht zu stören." Die Geschlossenheit und die Selbstvollendung der Kunst erscheinen also als Zeichen ihrer Negativität: sie ist die erste, konkrete Objektivierung der Idee der Schönheit, nachdem in der Selbstentwicklung des Begriffs (im Weg vom abstrakten Begriff der Schönheit zum Ideal) "gleichsam der Boden des Geistes geebnet ist, der ihre wirkliche Gestalten aufnehmen soll." In der Kunst verwirklicht sich das Schöne in voller, ungetrübter Reinheit, denn ihre Sphäre ist nicht mehr das Ringen des Begriffes um seine eigene Klarheit und noch nicht die echt-konstitutive, das All durch des Geistes wahrhaftige Kraft durchdringende Idee, die sich angemessen nur in dem Uebersichthinausgehen der Schönheit werden kann: in der Liebe, auf dem Wege zu Gott. Die Naturschönheit erhält so eine eigenartige Stellung im System: einerseits ist ^sie der Natur selbst gegenüber durchaus zufällig und bewahrt deshalb ihre völlige Unabhängigkeit ihr gegenüber und entgeht dem Schicksal, in der Naturphilosophie aufzu^gehen, andererseits ist sie von dem kategorialen Aufbau der Kunst in den Kunstformen gleich-

falls unabhängig, denn sie ist, ihrer Idee nach, eine bereits der letzten Einheit nahende Vereinigung des göttlichen Lichtes, das in den Gestaltungsformen der Kunst, wie das Licht in der Atmosphäre, sich in den verschiedenen Farben ausgebreitet hat. Darum kann auch, ohne Inkonzsequenz, die naheliegende, aber die ganze Systematik ins Absurde ziehende Folgerung abgewiesen werden, als ob aus diesem hierarchischen Höherstehen der Naturschönheit die ästhetische Ueberlegenheit der einzelnen Naturerscheinung vor den Gestaltungen der Kunst abzuleiten wäre. Der ~~Bruch~~^{Vorgang} der Naturschönheit besteht vielmehr in der grösseren Bedeutsamkeit, die ihrer Totalität für das Gesamtleben des Geistes vor der Totalität der Kunstschönheit zukommt. Diese Ueberlegenheit, die Weisse als die der "Lebendigkeit" bezeichnet, ist der früher erwähnte bewältigte Zufall: die ~~Reinwerdung~~^{das das} ^{en} und das Zusichkommen des Geistes trennende und kreuzende Prinzipien, die Hindernisse auf dem Wege zu Gott, werden hier wirklich überwunden; die vereinzelt und immer wieder zu Nichte werdenden Siege der Schönheit in der Natur über die Mächte der Gleichgiltigkeit und der Hässlichkeit sind echter als die endgiltigen aber ebendeshalb erstarrten, einer Weiterführung ~~un~~ unfähigen und darum - metaphysisch - bloss scheinbaren Siege in den Werken der Kunst. So kehrt sich, ebenfalls konsequenterweise, das Verhältnis der Kunst, beziehungsweise der künstlerischen Tätigkeit zum Schönen in der Natur um. Während für die ganze klassische Aesthetik die Naturschönheit als eine Vorform der Kunst erscheint, wird hier die Kunst von der Naturschönheit nur deshalb nicht überflüssig gemacht, weil "der Geist der menschlichen In-

dividuen, so wie der des Geschlechts und seiner Geschichte, die Idee nur durch selbstschöpferische Thätigkeit vollständig für sich gewinnen und in Besitz nehmen kann." (Es sei hier nur beiläufig an die strukturelle Verwandtschaft dieser transzendierenden Metaphysik mit dem Positivismus Fiedlers erinnert, als erneuter Beweis dafür, dass jede Aesthetik, und sei sie noch so positivistisch und noch so sehr "aus der Seele des Künstlers" geschrieben, zu platonisieren gezwungen ist, wenn ⁱ sie ihren Ausgangspunkt nicht in dem allein möglichen "Analogon einer Tatsache", in dem Werk verankert). Das von ^oPlaton ⁱErstrebte, das Einschalten der künstlerischen Tätigkeit in den Prozess des Aufstieges zum Absoluten, ohne deshalb die im Werk erstarrte Kunst seiner Weihe teilhaftig werden zu lassen, ist hier erfüllt; damit kehrt aber dieser konkret sein wollende Idealismus zur abstrakten Transzendenz des Platonismus zurück. Indem hierarchisch jenseits der Kunst das eigentlich Substantielle - der Genius und die Naturschönheit - beginnt und die Aesthetik ihre Erfüllung in dem aus der Naturschönheit, ~~am~~ als dem Genius in objektiver Gestalt, zu sich heimkehrenden Geist auf der Stufe der Liebe findet, so ist hierdurch das ^pPlatonische Verwerfen der Kunst wiederhergestellt, und selbst ihre Rolle als dialektische Etappe erscheint als etwas Gekünsteltes, als eine Kapitulation vor der empirischen Realität der Kunst, als ein Kompromiss. Denn zu der, echt platonischen, intellektuellen Anschauung der Liebe, in der "sich die concrete Einzelheit ~~als~~

des gegenständlichen Schönen, zugleich mit der substantiellen Schönheit -- zur organischen Einheit dergestalt abrundet, dass das Anschauen selbst wieder Gegenstand für das Angesehene wird", ist der Wege über die Naturschönheit evidenterweise notwendig, die Kunst jedoch, wenn auch als unterste Vermittlung nicht nur überflüssig, sondern der inneren Struktur des Systems geradezu ~~entsprechend~~ ~~entstehend~~ widersprechend. Die scheinbare und oft kritisierte Inkonsistenz Weisses, dass er das Genie nach der Kunst behandelt, ist nur ein Symptom der Unlösbarkeit seiner Aufgabe: der Kunst im platonischen System eine Stelle zuzuweisen. Die systematische Bedeutung des Genies und seiner "künstlerischen" Tätigkeit liegt ja nicht im Schaffen des Werks, sondern in dem für die Menschen Erarbeiten der Naturschönheit, das Werk ist dabei nur Mittel, dessen Wert nur an dieser seiner weiterführenden Potenz zu messen ist, das als Werk, als in sich Ruhendes, als ^{we}Eigenart hier etwas völlig Undenkbares ist. Die wirkliche Inkonsistenz Weisses liegt also darin, dass er den menschlichen Anteil an dem Bewusstmachen der Naturschönheit, doch an die Kunst anknüpft und ihn mit der künstlerischen Tätigkeit identifiziert, wo doch das, was mit ihm wirklich gemeint werden kann, mit dieser innerlich nichts zu tun hat; wenn sich auch zwischen ihnen in der Empirie Koinzidenzen aufweisen ^{se}lassen, so können diese das Nichtzusammengehören ihres Wesens doch nicht aufheben. Denn die künstlerische Tätigkeit ist, auch für Weisse, von dem Gerichtetsein auf das Werk nicht freizumachen; sie kann sich nur im

an sich fremden Stoff aussern, ist innerlichst an ihm gebunden, so "dass in ihr das geistige Erfinden der Schönheit von dem technischen Ausführen oder dem Behandeln des mechanischen Stoffes gar nicht so scharf getrennt ist." Die Leistung des Genies muss sich also in diesem Kampf und in dem hier errungenen Siege aussern, dessen Resultat nur das in sich geschlossene Werk sein kann, das jedoch - nach Weisses bereits angeführten Worten - den Zufall nicht bewältigt, sondern ^v von sich fernhält und deshalb unter das Niveau der Naturschönheit herabsinkt. Die wirkliche Intention auf ~~xxxxxxx~~ "Lebendigkeit", das ständige Bereitsein und Sich-offenhalten für das Höhere, zu dem Aufstieg kann sich, psychologisch, auch im Schaffensprozess vorfinden, gehört aber nicht zu dessen Wesensbestimmtheit; die Richtung dieser Intention liegt vielmehr in einem Substanziellwerden des Subjekts durch die ergriffene Anschauung des Geheimnisvollen und doch innig verwandten Geistes, der sich in der Schönheit der Natur offenbart, in einem theoretisch-mystischen Verhalten der Natur gegenüber, das dem Goethes in dieser Beziehung sehr nahekommt. Die einzige Inkonzsequenz, die diesem spekulativ tiefen und folgerichtigen System der Schönheit vorgeworfen werden kann, ist also bloss - dass es eine Aesthetik ist; in ihm zeigt sich am krassesten, dass die zu Ende gedachten Begriffe von Schönheit und Kunst sich gegenseitig aufheben müssen.

Die früher aufgewiesenen Schwankungen in Vischers Bestimmung der Naturschönheit stammen zu gros-

39
sen Teil aus dem Bemühen, diesen Konsequenzen zu ent-
gehen und der Naturschönheit eine Stelle im System zu-
sichern, ohne die Kunst mediatisieren zu müssen. Die
Hauptschwierigkeit, die wir bis jetzt nur in ihren Fol-
gen beobachten konnten, liegt in dem Begriff des Zufalls
als konstitutiver Kategorie der Naturschönheit. Diese
Schwierigkeit ist unaufhebbar, denn für diesen System-
typus muss es derselbe Geist sein, der sich in der
Schönheit sowohl von Natur wie von Kunst verwirklicht;
wenn also der Kunst als Erscheinungsform des Geistes
eine wirkliche Bedeutung im System zukommen soll, so
muss die Objektivation der Schönheitsidee in der Natur
eine unvollkommene sein, die ihre wahre Erfüllung erst
in der Kunst findet. Andererseits darf auch diese Er-
füllung nicht die höchste Stufe des sich erreichenden
Geistes sein, denn sonst ist die Schellingsche Identi-
fizierung von Philosophie und Kunst mit ihren bereits
behandelten Antinomien unvermeidlich. Der Zufall, der
bereits in dem Hegelschen Begriff von der "Prosa der
Welt" eine grosse Rolle spielt, liegt in der Unangemes-
senheit von Idee und Erscheinung, die die Schönheit im
Konkret-Sinnlichen zur Versöhnung bringen soll; "das
Schöne ist die Idee in der Form begrenzter Erscheinung"
sagt Vischer. Die Unangemessenheit, die als zu lösen-
des Problem aufgegeben ist, ist die der Idee und der
Erscheinung oder, was hier das Gleiche besagt, die der
Gattung und des Individuums. Das Individuum und die
Gattung sind in Beziehung auf einander zufällig, d. h.
sie sind zwar unzertrennlich aneinander geknüpft, das

Individuum kann nur als der Gattung zugehörig erscheinen, und die Gattung kann sich nur in den Individuen verwirklichen, ihr Zusammenhang haftet aber beiden bloss äußerlich an; weder ist das Individuum aus der Gattung deduzierbar, noch ist die Gattung im Individuum in restlos-adequater Sinnfälligkeit gegenwärtig. Hier soll die Idee der Schönheit die Versöhnung bringen. Sie kann und soll die Zufälligkeit dieser Beziehung nicht aufheben, dies ist der Wahrheit vorbehalten; ihre Aufgabe ist, den bloss störenden Zufall, der aus dem einander in Raum und Zeit begegnenden ~~Gattungen~~ verschiedenen und heterogenen Gattungen trübend entsteht, von der Gestalt fernzuhalten und Individuum und Gattung in eine dynamisch-sinnfällige Einheit zu bringen, in der die widerstreitenden Momente einander zur Klarheit und ihrer Einheit zur Erfüllung verhelfen. So soll in der Schönheit ein dem Sinne der Welt innewohnendes, in ihr jedoch bloss "zufällig" zur Erscheinung werdendes Ideal realisiert werden; "das Schöne kann nunmehr bestimmt werden als eine Voraus^{nahme}~~setzung~~ des vollkommenen Lebens oder höchsten Gutes durch einen Schein." Dieser Schein, das rein Formale der Schönheit, das dadurch entsteht, dass das zur Gestalt, zum Bild gewordene Individuum aus allen trübenden Zusammenhängen herausgehoben wird und die Momente der Versöhnung von Gattungsmässigkeit und Individualität auf die sichtbare Oberfläche heraustreten, führt zur Problemstellung der "Kritik der Urteilskraft" zurück: wir haben hier die systematische Synthese aller Strömungen, die in ihr ge-

trennt waren, vor uns; diese Schönheit hat die anschauende Urteilskraft in einem Zusammen des Aesthetischen und des Teleologischen zur Grundlage. Damit ist freilich auch ihr nicht Aesthetischer Charakter bestimmt. Kant, der diese Problematik wohl empfunden haben mag, will die Reinheit und die Autonomie des Aesthetischen durch strenge ^{Wahrung} ~~Wahrung~~ seiner bloss subjektiven Wesensart retten, muss jedoch, wie gezeigt wurde, sobald er zur Gegenständlichkeit übergeht, zum Theoretischen transzendieren. Für den konkreten nicht mehr bloss formellen Idealismus Vischers kann diese Lösung nicht ausreichen, er ist gezwungen, von diesen Voraussetzungen aus eine Aesthetischen Gegenständlichkeit zu deduzieren. Durch dieses Konkret- und Gehaltvoll-werden hebt sich jedoch sein Schönheitsbegriff selbst auf. Vor allem muss, wie überall wo in einem philosophischen System der Wahrheit und der Schönheit gleichgerichtete Aufgaben in einem homogenen Stoff gestellt sind, die Wahrheit die Schönheit mediatisieren, sie wird zu einer unvollkommenen Vorstufe der Wahrheit. "Wenn die Schönheit den Gegensatz des Allgemeinen und Einzelnen scheinbar auf Einem Punkte löst, so löst ihn die Wahrheit überhaupt und im Ganzen. Die Wahrheit setzt nicht das Allgemeine und Notwendige und lässt das Einzelne und Zufällige liegen, ~~xxx~~ sie begreift dieses in jenem, für den aufgelösten Schein der unmittelbaren Einheit gibt sie die ^{lose} ~~scheinbar~~ vermittelte Einheit." Aber hiervon vorläufig ganz abgesehen, liegt dem Be-

griff des "reinen Scheins" in der zu seiner Erfüllung unvermeidlichen Verknüpftheit mit der Idee als Gattung eine ähnliche unauflösbare Antinomie zu Grunde, wie der Naturschönheit Weisses. Denn in dem "reinen Schein" als Einheit von Gattung und Individuum verschlingen sich zwei heterogene Problemreihen: entweder ist die so erreichte Einheit das wirkliche Innewohnen der Gattung im Individuum, dann haben wir einen Fall der Gegenstandsbildung des intellectus archetypus vor uns, ein Urphänomen im Sinne Goethes, wobei jedoch ^{er} die Sichtbarkeit im "reinen Schein" nur die Rolle eines Mittels zukommen kann, oder ist das ^{immanente} ~~innerste~~ Geschlossensein der zur Oberfläche getretenen, ungehemmt sich auslebenden Momente das Entscheidende, also der ästhetische Sinn des "reinen Scheins", dann kann das hierdurch Erreichte mit der Idee der Gattung nichts zu tun haben, dann muss die in sich ruhende Vollendung des Gegenstandes aus den formenden Kategorien der Oberfläche aus autonom ästhetischen Kategorien ihre Gattung ableiten. Die Vereinigung beider Prinzipien in diesem Akt, wie bei Vischer, würde zur Voraussetzung führen, dass die intuitive Subsumtion des Einzelnen unter die Idee der Gattung, die Lösung des Kantischen Spezifikationsproblems der Formen der Künste notwendig und in a priori deduzierbarer Weise zugeordnet ist; d. h. jeder Möglichkeit einer solchen Subsumtion müsste eine bestimmte Kunstform entsprechen und jeder dürfte nur eine entsprechen. Das System der Künste würde, als letzte Folge dieser Annah-

me das System der möglichen Spezifikationen der Naturerscheinungen sein; die ästhetische und die reflektierende teleologische Urteilskraft Kants müssten sich also in einer intuitiv bestimmenden Urteilskraft vereinigen, und die Aesthetik wäre wieder in Naturphilosophie aufgelöst.

Vischer versucht diese Antinomie dadurch aufzuheben, dass er der Naturschönheit einen Erfüllungsort als ^{Vor}form des Künstlerischen zuweist: "das Naturschöne ist bestimmt Ausgangspunkt und Stoff zu werden." Hierdurch wird die Schwierigkeit nur abgeschwächt und auf einen anderen Punkt verlegt, aber nicht gelöst. Denn Stoff bedeutet für Vischer "die Idee, wie sie irgend einmal, abgesehen von der Kunst, Form angenommen hat; der Künstler findet diesen so weit schon geformten Stoff in der Erfahrung vor und wählt ihn zur Umbildung in die reine Form." Das Problem lautet in dieser neuen Wendung so: wenn der Stoff schon vorkünstlerisch geformt ist, worauf beruht diese seine Geformtheit, und was ist das neue, das die künstlerische Tätigkeit dann an ihm ^{in Leistet} ~~leistet~~ bietet? Hier tritt die Unlösbarkeit der Aufgabe in unvermildeter Schrofftheit zu Tage, und es ist Vischer jedenfalls als grosses Verdienst anzurechnen, dass er durch seine ausführliche und ins Einzelne gehende Behandlung diese Schwierigkeiten klar hervortreten lässt, die bei Hegel etwa durch die mehr andeutende Darstellung verborgen geblieben sind. Die Antinomie besteht im Wesentlichen darin, dass wenn die Geformtheit

des Stoffes als ästhetisch konstitutiv und relevant anerkannt wird, die Tätigkeit der Kunst zur ~~Scheinbarkeit~~ Scheinbarkeit herabsinkt, sie ist nur ein Deutlicher-Machen von etwas bereits normativ Gegebenem, so dass der Wertmasstab ihrer Leistung ~~stark~~ im - doch ausser-ästhetischen - Gegenstand liegen und dadurch die ~~Autonomie~~^{Autonomie} der Ästhetik aufgehoben wird; wenn hingegen die künstlerische Tätigkeit eine radikal und qualitativ neue Setzungsart ist, muss das Geformtsein des Stoffes zerschlagen und dadurch die Naturschönheit ästhetisch vernichtet werden. Vischer musste sich nach der ganzen Art seiner Problemstellung für den ersten Weg entscheiden. Um die künstlerische Tätigkeit doch zu retten und sie mit dem Bestehen und Gelten der Naturschönheit in Einklang zu bringen, konstruiert er sie und ihr Organ, die Phantasie als etwas rein Subjektives. Diese Subjektivität soll zwar ideenhaft, d. h. produktiv, von autonomer Bewegtheit und auf das Wesen gerichtet sein, ist aber um zur wahren Produktivität zu kommen auf die Naturschönheit, die sie als Stoff "zufällig" vorfindet, angewiesen. (Das Zufällige ist hier im Sinne des Goetheschen "Tyche", der produktiv-mächtenden Gelegenheit zu verstehen, worin auch das nicht rein Ästhetische des Vischerschen Subjektbegriffs sichtbar wird: denn dieses Aufeinandertreffen von Erlebnisform und Erlebnis kann nur vom "ganzen Menschen" aus, also biographisch etwa, als zufällig gefasst werden, für das Ästhetische Subjekt des Schaffenden kann es nicht einmal zu der Fragestellung kommen, ob sein zum Werk führendes

"Erlebnis" zufällig oder notwendig sei: es ist die trans-
zendentale Bedingung der Möglichkeit des Werks - und da-
mit des ästhetischen Subjekts des Schaffenden selbst).
Abgesehen von den Fragen, worin diese Produktivität bei
dieser Angewiesenheit besteht und wie sie ohne gegen-
ständlichkeitschaffende Wesenart denkbar ist, entsteht
die Schwierigkeit, dass alles Richtungsgebende in das
Objekt, in den Stoff gelegt wird. Der Stoff wird so
zum Leiter und Korrektiv des Schöpfensprozesses, denn
sagt Vischer, "~~man~~^{man} wird, wenn man nicht so verfährt,
immer das Subjekt behalten, das nun herumsucht, mit Ab-
sichtlichkeit irgend eine Idee in irgend ein Objekt
legt, und es ist kein Grund da, warum es nicht die Idee
der Freiheit in die Form eines ~~Krebs~~ Thiers, die Idee
des Staats in den Körper eines Steins u. s. w. lege."
Aber wir wissen, dass dieses Korrektiv selbst der Kor-
rektur ~~bedarft~~ bedarf: das Naturschöne ist noch getrübt,
zerstreut und verworren, und es ist an ihm noch die
Arbeit der Ballung und der Konzentration von nöten. Die-
se Arbeit vollzieht sich natürlicherweise in der Richt-
ung seiner immanenten Intendiertheit, in der Richtung
auf die im Einzelnen sinnfällig gewordene Gattung; es
ist eine Leistung, "welche die im naturschönen Gegen-
stand schon gegebene, aber unvollkommene Zusammenziehung
an ihm fortsetzt und vervollendet, dass in seiner gan-
zen Form, was individuelle Bindung der Idee ist, durch
ein verhülltes Zuzählen aus den umschwebenden Gattungs-
bildern ergänzt wird, was diese Bindung stört, durch

ein verhülltes Abzählen ausgeschieden unter diese zerfließt, und so dieselbe in voller Reinheit hervortritt." Dieses Zusammenfallen von Idee und Gattung in der zur Gestalt gewordenen Schönheit ist für den ganzen konkreten Idealismus unvermeidlich; nicht nur aus den verschiedenen Aesthetiken dieser Richtung liessen sich zahllose Beispiele dafür aufzählen, sondern auch die Kunstbetrachtung Goethes ist sehr wesentlich davon bestimmt; ich verweise bloss auf den so tiefempfundenen Aufsatz "Myrens Kuh". Vischer zieht also auch hier bloss alle methodischen Konsequenzen einer Problemstellung, die aber als solche gar nicht von ihm selbst stammt. Um diese Arbeit vollbringen zu können, muss das schöpferische Subjekt den gattungsmässig-ideenhaften Gestaltungen der Natur *word* bar sein: die Phantasie differenziert sich in "landschaftliche, thierische, menschliche und zwar entweder allgemein menschliche oder geschichtliche Phantasie. Auch diese Arten verzweigen sich zu einer reichen Reihe von Unterarten, die den *angeh* Kreise dieser Reiche zuge-theilt sind." So erscheint die Naturschönheit als das wahre schöpferische Prinzip der Kunst, indem sie das, was sie an sich in ihrer unmittelbaren Erscheinungsform zur Erfüllung zu bringen unvermögend war, auf dem Umweg durch das Subjekt, in dessen Phantasie ihre Tendenzen zur Produktivität reifen, realisiert. Ihre Rolle ist aber auch hierdurch nicht erschöpft: das zusammenhaltende Weiterführen des Naturschönen in der

Phantasie erscheint als deren "Schuld": die Objektivität des Naturschönen ist aufgehoben, es muss nun aber über die bloße Subjektivität der Phantasie auch hinweggeschritten werden, um die endlich erfüllte Objektivität der Kunst zu ~~erlangen~~ erringen. Hier kehrt die Phantasie, gleichsam um diese ihre Schuld abzubüssen, zur Naturschönheit wieder und vermag ohne diese Rückkehr ihren Weg zur Objektivität, zum Kunstwerk nicht zurückzulegen. Erst damit hat das Naturschöne seine Bestimmung erfüllt: "es besteht neben der Phantasie ebenso sehr als ihr Korrektiv, als sie sein Korrektiv ist." Nur durch dieses ihr Zusammenwirken können beide die störenden ~~Zufälligkeiten~~ Zufälligkeiten, die ihnen anhaften, ausmerzen und die ideenhafte zur Wirklichkeit "in einem idealen Scheinbild" aufblühen lassen.

Die Ausführlichkeit dieser Analyse kann sich bloss dadurch rechtfertigen, dass hier der Punkt des Versagens der konkreten Schönheitsidee, als Erscheinungsform des einheitlichen Geistes, zur Begründung der Aesthetik mit Händen greifbar wird. Es zeigt sich in diesem ganzen scharfsinnigen und kunstreich erdachten dialektischen Gang die Unmöglichkeit zur autochthonen Kunstform zu gelangen, denn alle Momente, die dem Naturschönen als weitertreibende zugesellt werden, haben mit ihm Gehalt und Struktur, die im Einzelnen intuitiv und adäquat erfasste Gattungsidee gemeinsam. Die Aesthetik des konkreten Idealismus vermag also die spezifisch ästhetische Gegenständlichkeit nicht abzuleiten und zu begründen, / sie bleibt, was

ihm seine Gegner stets vorgeworfen haben, blosse "Gehaltsästhetik". Mit dieser Feststellung soll jedoch den ~~unter~~ hauptsächlichsten Vertretern dieser Richtung, der Herbart-Zimmermannschen "Formästhetik" nicht recht gegeben werden; denn indem diese das Aesthetische in einer von jedem "Inhalt" abgelösten "Form" erblicken, theoretisieren auch sie die Aesthetik nur in abstrakter Weise und gelangen zu einem Platonismus ohne Metaphysik oder mit abgeblasster und unintensiver, aber nichtsdestoweniger abstrakter Transzendenz und sind deshalb gerade so unvernünftig, zu einer Begründung der ästhetischen Gegenständlichkeit zu gelangen, wie Hegel oder Vischer mit ihrer Intention auf konkrete Gehalts-erfülltheit. Wenn etwa Herbart sagt: "Der Stoff und das ihm eigene Interesse dient in der Regel zum Verbindungs-~~mittel~~ (gleichsam zum Gerüste) für ein sehr mannigfaltiges, daran gefügtes Schönes. Die Einheit eines Kunstwerks ist nur selten eine ästhetische Einheit" so zeigt es sich ganz klar, dass eine Kritik, die von diesem Standpunkt ausgeht, den konkreten Idealismus nicht einmal verstehen, geschweige denn treffen und überwinden konnte. Der Grund der Unfähigkeit des konkreten Idealismus, die Setzung des ästhetischen Gegenstandes zu vollziehen, liegt in der Durchdrungenheit seiner ursprünglichen, allgemeinen, auf den ganzen Kosmos des Erkennbaren gerichteten Setzungsart von ästhetischen Formelementen, die freilich, wie gezeigt wurde, auf jeder Stufe mit theoretischen unauflösbar vermischt sind. Durch diese ästhetische Wesensart jeder philosophisch relevanten Gegenständlichkeit können

erst Natur- und Kunstschönheit auf die hier erstrebte Homogenität und übergangsreiche Vergleichbarkeit gebracht werden, aus demselben Grunde jedoch ist es unmöglich, wenn die eigentliche ästhetische Setzung im systematischen Gange des dialektischen Fortschreitens an die Reihe kommt, diese Setzung, da sie bereits vollzogen wurde, an der systematisch notwendigen Stelle wirklich zu vollziehen. Das ästhetische ^{as} Problem des Stoffes und damit ~~der~~ der ganzen Naturschönheit, da diese ins System des konkreten Idealismus ohne es völlig aufzuheben doch bloss durch die Vischersche Fassung überhaupt einzuordnen ist, liegt darin, ob sein zweifellos vorwerklisches Formungsniveau auch ein Gesetzsein vor der künstlerischen Tätigkeit und - ideell - unabhängig von ihr zulässt. Es ist hier freilich nicht der Ort, die ästhetische Formstruktur des Stoffes eingehend zu behandeln, nur so viel muss, um später Auszuführendes andeutungsweise vor^{we z}zunehmen, ~~betont werden~~ betont werden: das Wesen des Stoffes liegt in seiner Möglichkeit zum künstlerischen Geformtwerden; d. h. der Stoff ist ein Umformen der Erlebniselemente, der zum Erlebnis gewordenen "Inhalte" mit dem Ziel, dass an ihnen der Formungsprozess vollzogen werden könne. Sein auffallendstes Kennzeichen ist also eine Geformtheit, deren Intention reine Bearbeitbarkeit, völlige Passivität, blosses Angelegtsein auf die an ihm in Wirksamkeit tretende technische Behandlung ist. Der Aufbau des Stoffes, die Beziehung seiner Bestandteile zu einander beruht auf dem Zugeordnetsein zu den technischen Formungsmöglichkeiten

der spezifischen Form, ja in streng ästhetischem Sinne zu den Wirkungsqualitäten, auf die ~~xx~~ der konkrete und einzelne Schaffensprozess, in dem der Stoff zum Stoff wird, ausgeht. Es ist also ein uneigentlicher und irreführender Ausdruck, davon zu sprechen, dass verschiedene Künstler "denselben" Stoff bearbeitet haben; denn das ästhetisch Stoffartige eines antiken Mythos etwa, der zum Stoff der griechischen und modernen Tragike^r geworden ist, liegt ästhetisch nicht in der blossen Begebenheit, in der ~~Begebenheit~~^{Beignis-} Charakter- und Beziehungsfülle, ~~da~~^{ie} er an und für sich enthalten mag, sondern in der Auswahl und dem Arrangement dieser Bestandteile in Hinblick auf das zu schaffende Drama, so dass, um ein möglichst drastisches Beispiel zu geben, das Rächen von Agamemnons Tod auch stoffartig völlig verschieden ist je nachdem ob Elektra oder Orestes als Held der Tragödie gedacht wird. Gegen diese Deutung des Stoffbegriffes scheint die ~~gerade~~^{gerade} in technischen Erörterungen von Künstlern oft auftauchende Ansicht von dem Geeignet- beziehungsweise Ungeeignetsein bestimmter Stoffe für bestimmte Formen zu sprechen. Bei einem grossen Teil dieser Erörterungen zeigt es sich indessen, dass das zur Diskussion Stehende gar nicht der Stoff im ästhetischen Sinne ist; z. B. bei den auf dieses Problem bezüglichen Darlegungen Goethes über Stoffe der Malerei, wo - da er das eigentlich künstlerische Formungsprinzip der Malerei, die reine und unmittelbare Sichtbarkeit in der Farbenlehre schon na-

turphilosophisch vorweggenommen hat - rein literarische Themata behandelt werden, die, in der Form wie sie Goethe darbietet, mit dem Stoff zu Bildern nichts zu tun haben, bei denen es evident ist, dass wenn verschiedene Künstler "dieselben" bearbeiten würden, ihre Stoffe im ästhetischen Sinne nichts mit einander gemeinsam hätten. Einleuchtender scheint diese Wendung des Stoffproblems für die *Dichtung* zu sein, in der Weise wie es etwa gelegentlich von Goethe und Schiller, von Corneille und ~~Alfieri~~ ^{ieri}, von Hebbel und Paul Ernst behandelt wurde. Jedoch bei genauerem Hinsehen erweist es sich auch hier, dass das Stoffproblem nicht nur bloss von einer bestimmten Form aus, sondern innerhalb dieser ~~aus~~ ^{auch} bloss von einem bestimmten Kunstwillen aus aufzuwerfen war; dass alle Gesichtspunkte der Beurteilung des Geeignet- oder Nichtgeeignetseins, z. B. grössere oder geringere Konzentrierbarkeit, Fülle oder Mangel an Fülle etc. nur von einer bestimmten Formvision aus verstehbar sind, und ^{es} sich kein allgemeines - gewissermassen im Stoff als bereits geformt gedachten Gegenstand begründetes - Prinzip einer solchen Beurteilung auffinden lässt. So hat z. B. Paul Ernst mit grosser Feinheit und vielem Scharfsinn den Nibelungenstoff und seine Bearbeitung durch Hebbel analysiert, um zum Resultat zu gelangen, dass *An* der Tragödie von "Siegfrieds Tod" Hebbel scheitern musste, weil die im Stoff miteinander verwobenen Geschehnisse sich nicht zur tragisch-schicksalhaften Konzentration ballen lassen,

49
dass nur in "Kriemhilds Rache" eine wirkliche und dann von Hebbel auch wundervoll gestaltete Tragödie steckt - bis ihm einige Jahre später gerade in diesem Stoff die Grundlage seiner vollendetsten ~~Tragödie~~ Tragödie vorlag. ~~Freilich~~ Freilich: bloss infolge einer Verwandlung aller Charaktere und damit der Verwandlung aller wesenhaften Beziehungen zwischen ihnen, so dass fast nur noch die Namen und einzelne ganz rohe Begebenheiten aus dem "Stoff" übriggeblieben sind, etwas, das nur mit äusserster Brutalisierung der Tatsachen "Stoff" genannt werden darf; das was seinem Drama ästhetisch als Stoff diene, steht ganz ausserhalb seiner eigenen Erörterung über den Stoff des Nibelungenthemas: es ist in dem Schaffensprozess seiner "Brunhild" entstanden.

In der transzendentalen Abfolge der ästhetischen Formungsschichten, gewissermassen in der apriorischen "Geschichte" der Entstehung der ästhetischen Gegenständlichkeit steckt der Stoff mithin noch der homogenen Reduktion (und der in ihr vollzogenen Zersetzung der gegebenen Wirklichkeit,) nach der Verwandlung des "ganzen Menschen" der Erlebnismöglichkeit in den Menschen "ganz" der Aesthetik und vor dem Beginn der künstlerischen Tätigkeit in engerem Sinne, vor dem Beginn der technischen Arbeit. Die Gegenständlichkeit des Stoffes, ein Geformtsein, das in reiner ~~Form~~ Potenzialität besteht, kann nur durch diese Einordnung in den Schaffensprozess sinnvoll gedeutet werden; denn nur so wird es verständlich, dass der Stoff von den sonstigen (theoretischen, ethischen etc.) Formungs-

möglichkeiten seiner "Inhalte" unabhängige und von ihnen
glatt ablösbare Gegenstandsstruktur besitzt, also im
Weisse-Vischerschen Sinne sich xxx zu dem "natürlichen"
Dasein und Sosein dieser "Inhalte" zufällig verhält,
dass aber diese Gegenständlichkeit sich doch nicht aus
eigener Kraft zu erfüllen und sich als Selbständiges
zu konstituieren vermag, sondern um immanent erfüllt
zu werden, einer neu hinzutretenden Formung, der tech-
nisch-künstlerischen Tätigkeit bedarf, die ihre reine
Potenzialität in Aktualität verwandelt. Die Geformt-
heit des Stoffes ist also ein freischwebendes ideales
Sein, ein bereits Verlassen-haben des einfachen ~~Heim-~~^{Leins-}
niveaus, dem seine "Inhalte" entnommen sind und ein
~~noch~~ noch nicht Erreicht-haben des ästhetischen Gel-
tungsniveaus, wohin diese "Inhalte" durch die tech-
nisch-künstlerische Tätigkeit geführt werden; diese
freischwebend-potenzielle Form ist deshalb nur als In-
tention auf das Geformtwerden, nur im Rahmen des Schaf-
fensprozesses begreifbar. Die Möglichkeit der Verken-
nung dieser Struktur liegt wohl darin, dass die Umwand-
lung der Erlebnisinhalte in Bestandteile des Stoffes
im realen künstlerischen Schaffensprozess sehr oft so
vor sich geht, dass ihre empirisch-"natürliche" Gegen-
ständlichkeit scheinbar unberührt bleibt, dass diese
Umwandlung sich nur in der "Seele" des Künstlers voll-
zieht; dann erscheint es als möglich, den Stoffcharak-
ter den empirischen Gegenständen (oder ihren "Ideen")
selbst zuzusprechen, den Stoff aus dem Prozess der
künstlerischen Tätigkeit herauszulösen, und in ihm das

Resultat eines Auswirkens "ästhetischer" aber vorkünstlerischer Formen zu erblicken. Diese Verselbständigung des Stoffes muss aber seine ästhetische Wesensart aufheben, denn die freischwebende Form des Stoffes zergeht ⁱⁿ ~~in~~ Nichts mit dem Akte seines Herauslösens aus dem Schaffensprozess, und an die Stelle seiner eigentlichen Form muss eine andere - theoretische oder halbt theoretische - Gegenstandsform substituiert werden, die durch ~~aus~~ keine sich an ihr entzündende künstlerische "Phantasie" wieder ins Ästhetische rückverwandelt werden kann. Die mannigfaltigen und im Einzelnen oft glänzenden und treffenden Analysen technisch-künstlerischer Fragen, die wir im konkreten Idealismus finden können, dürfen uns nicht über die hier aufgezeigte, durch sie unberührte Problematik hinwegtäuschen. Denn alle diese Analysen werden an bereits geformten Kunstwerken vollzogen und ihre Richtigkeit und Tiefe hat mit der Frage, ob die ästhetische Gegenständlichkeit des Werks, auf das sie sich beziehen, philosophisch abgeleitet wurde oder nicht, nichts zu tun. Ja es kann als Kernzeichen des konkreten Idealismus angesehen werden, dass er sich stets an beide Extreme, in ihrer konkreten Fülle hält: einerseits an die konkrete Einheit des Geistes im Gesamtleben des Universums und andererseits an die ebenfalls konkreten Einzelheiten konkreter Werke, die Frage ihrer philosophischen Verbindung aber entweder dahingestellt lässt, oder an ihr scheitern muss. Die Autonomie der Ästhetik als selbstständiges Wertgebiet ist jedoch nur dann widerspruchsfrei denkbar, wenn ihre Setzung in völliger Selbstän-

digkeit einem als ungeformt gedachten "Material" gegenüber auftritt (dessen Wesen sich dann nur als das ~~xxxxxxx~~ Nicht-Aesthetische ansprechen lässt, so wie bei einer transzendentalen Begründung der theoretischen Sphäre alles als "irrationell" d. h. als von den Kategorien des Logos noch nicht umfasst, als bloße Aufgabe des Formens erscheint); und alles was zur ästhetischen Gegenständlichkeit gedeiht, dies nur in und durch die konstitutiven Formen des Aesthetischen, in und durch ihr Beziehen auf das Werk begreifen: die zu der freischwebenden Geformtheit des Stoffes gewordenen Erlebnisumme, mag sie an "realen" oder "erachten" Gegenständen "haften", ist immer ein Ordnen von Erlebniselementen in Bezug auf die Wirkungsqualitäten einer bestimmten Kunstform; dass in vielen Fällen der Formungsprozess hier stehenbleibt, dass "künstlerisch" veranlagte Menschen (ohne selbst Künstler zu sein) Erlebnisse haben, die eine dieser Struktur ähnliche Form aufweisen, ist für die Aesthetik, für die es auf den transzendenten Ort der Begreifbarkeit der einzelnen Formungsniveaus ankommt, nicht von Belang.

4.
An diesem Problem, das nur auf den ersten Blick als Detailfrage erscheint, dessen Lösung, wie wir sehen, über die Möglichkeit einer selbständigen ästhetischen Setzung und damit über das Schicksal der Aesthetik als autonomes Wertgebiet entscheidet, zeigt sich ganz klar, dass die unauflösbaren Widersprüche, die hier hervortreten, nicht aus verfehlten

Ansätzen einzelner Denker stammen, sondern mit dem innersten Wesen dieses Systemtypus innigst verbunden sind. Ganz allgemein kann die Frage so formuliert werden: die transzendente Fragestellung fordert, dass jeder Wert, der als Wert zu gelten den Anspruch erhebt, als etwas schlechthin Letztes und Unableitbares gesetzt werde. Das System der Werte liegt in einer von der Begründung der einzelnen Werte völlig verschiedenen Dimension und behandelt die apriorischen und formalen Beziehungen der Werte zu einander, deren Unabhängigkeit von einander es nicht berührt, die es im Gegenteil in dieser ihrer klaren Unberührtheit als einander ergänzend (oder einander feindlich u. s. w.) begreift. Kant hat diese Abgeschlossenheit der Wert-sphären gegeneinander nicht nur zum Ausgangspunkt ihrer konkreten Begründung gemacht, sondern hat jeden Versuch d^{ie}s "Vermögen", wie e^rs das Letzte worauf sie beruhen oft, wenn auch nicht gerade glücklich bezeichnet, auf einander zurückzuführen, oder auf eines zu reduzieren ausdrücklich abgewiesen. "Wir könnⁿ hören" sagt er in der erst neuerdings veröffentlichten "Ersten Einleitung zur Kritik der Urteilskraft" "alle Vermögen des menschlichen Gemüts ohne Ausnahme auf die drei zurückführen: das Erkenntnisvermögen, das Gefühl der Lust und Unlust, und das Begehungsvermögen. Zwar haben Philosophen, die wegen der Gründlichkeit ihrer Denkungsart übrigens alles Lob verdienen, die se Verschiedenheiten nur für scheinbar zu erklären und alle

Vermögen aufs bloße Erkenntnisvermögen zu bringen versucht. Allein es lässt sich sehr leicht dartun - - dass diese^r, sonst im echt philosophischen Geiste unternommene Versuch, Einheit in diese Mannigfaltigkeit der Erkenntnisvermögen hineinzubringen, vergeblich sei." Schon der junge Fichte hat sich gegen dieser Verabsolutierung der Grundlagen der Wertgebiete, in ihrer weit weniger apodiktischen Fassung, wie sie die "Einleitung zur Kritik der Urteilskraft" enthält, Einspruch erheben und wollte - bereits 1790/1 - ~~in~~^{zu} einer wirklich einheitlichen Darlegung der letzten Prinzipien des Bewusstseins, die diesen Pluralismus aufhebt, fortschreiten. Und Hegel spottet in seiner historischen Darstellung der Kantischen Philosophie über den "Seelensack", in dem herumgesucht wird, "was darin noch für Vermögen sich befinden; und so wird zufälligerweise eben auch die Vernunft angetroffen. Es wäre ebensogut, wenn sich auch keine fände." Auch schon im frühen Aufsatz über "Glauben und Wissen" wendet er ~~zu~~ sich scharf gegen die Kantische Unterscheidung von Vernunftideen und ästhetischen Ideen, eine Unterscheidung, mit deren grundlegender Bedeutung für die transzendentalphilosophische Begründung der Aesthetik wir uns noch eingehend zu beschäftigen haben werden "als ob nicht die ästhetische Idee in der Vernunftidee ihre Exposition, die Vernunftidee in der Schönheit dasjenige, was Kant Demonstration nennt, nämlich Darstellung des Begriffes in der Anschauung, hätte." Wie

sehr dies zum Programm der ganzen nachkantischen idealistischen Philosophie, zu ihrem gemeinsamen Grundprinzip trotz aller Verschiedenheiten in der Ausführung geworden ist, ist zu bekannt, als dass mehr als ein Hinweis darauf vonnöten wäre. Wichtiger für unser Problem ist die Bestimmung der oft übersehenen Folge dieser Sachlage, dass nämlich die von den grossen Nachfolgern Kants vollzogene Vereinheitlichung der letzten Grundlage jeder Setzung eine Setzung im streng transzendentalen Sinn unmöglich macht. Der Gegensatz beruht im Wesentlichen darauf, dass die in der Kantischen Philosophie als aus einander unableitbar angenommene "Vermögen" nur Marksteine dafür sind, dass in den verschiedenen Sphären von einander qualitativ verschiedene und deshalb untereinander nicht vermittelbare Gegenstandssetzungen vollzogen wurden, dass also die transzendente Gegenständlichkeit einer Sphäre die reine Funktion der in ihr konstitutiven Formen ist. Dagegen hat die Vereinheitlichung des philosophisch-relevanten Bewusstseins zur notwendigen Folge, dass das von ihr Erzeugte, das, worin der alles setzende einheitliche Geist sich selbst erkennt, also der Geist selbst, etwas im Wesen Einheitliches sei und jeder Differenz nur die Bedeutung einer Stufe oder eines Momentes in dem Prozess des Sich-selbst-Erreichens des Geistes zukomme. Auch Goethe hat - in einem Gespräch mit Riemer - betont: "Wir sollten nicht von Dingen an sich reden, sondern von dem Einen an sich. Dinge sind nur nach menschlicher Ansicht, die ein verschiedenes

und mehreres setzt. Es ist alles nur Eins; aber von diesem Einen an sich zu reden, wer vermag es?" Die klare und folgerichtige Antwort Hegels auf diese Frage wäre: das System, als der zu sich gekommene Geist in seiner konkret-entfalteten Totalität. Diese substantielle Einheit des Systems schafft ein homogen-hierarchisches Verhältnis zwischen seinen Bestandteilen. Jedes ist an seiner Stelle wesensvoll und konstitutiv, denn es ist Erscheinungsform des Geistes an einem notwendigen Durchgangspunkt seines Prozesses, jedes ist aber nur in dieser Beziehung wesensvoll und konstitutiv und ~~wäre~~ wäre, an sich betrachtet, aus diesem Zusammenhang herausgenommen, abstrakt und nichtig. So erscheint hier, worauf zu Beginn dieser Erörterungen bereits hingewiesen wurde, ein vom Kantischen völlig~~st~~ verschiedener Formbegriff: der Begriff der Form als Erscheinungsform des Wesens; "es kam also nicht gefragt werden, wie die Form zum Wesen hinzukomme, denn sie ist nur das Scheinen derselben in sich selbst, die ⁱ eigene ihm innewohnende Reflexion." Die aus der Einheitlichkeit des Geistes folgende fundamentale Homogenität aller im System vorkommender Gegenstandsstrukturen hat die anfangs hervorgehobene Vereinigung ästhetischer und theoretischer Elemente in ihrem Aufbau zur notwendigen Voraussetzung; es wurde bereits gezeigt, dass sowohl die konkrete Erfülltheit der einzelnen Momente, wie der Uebergang aus dem einen in das andere nur durch dieses dynamische Jneinander von theoretischer und ästhetischer Form zu bewerkstelligen ist;

nur ihre Abwechslung vermag die Spannung zwischen dem kunstwerkhaften Totalitätscharakter der einzelnen Momente und ihrer völligen Vereinigung in der schlechthin einheitlichen Idee des Ganzen auszugleichen und ein dynamisches Gleichgewicht zwischen ihnen aufrecht zu erhalten. Die beiden struktiven Hauptträger des Kantischen Systems, der Dualismus von Form und "Inhalt" und der Pluralismus der Wertgebiete werden hier notwendig, da sie unabtrennbar zu einander gehören und nur verschiedene Aspekte eines Typus der System^{ali}-
sation sind, auf einen Schlag überwunden. Damit tritt an die Stelle der Kantischen sphärenbegründenden Fragestellungen "wie ist π - möglich?" das Problem der Ent-wicklung des Geistes aus seinen Momenten, der Aufbau der konkret-wesensvollen Welt als hierarchisch gegliederte Erscheinungsform des Geistes, die apriorische und zeitlose "Geschichte" seines Zusichkommens. "Non critica sed historice est philosophandum" lautet eine der *Jenae* Exposit Disputationsthesen Friedrich Schlegels, in dessen Jugendentwürfen zur Philosophie eine dem konkreten Idealismus sehr nahe verwandte Gesinnung sich ausspricht.

Statt des Nachweises eines spezifischen und qualitativ eigenartigen kategorialen Aufbaus als transzendentaler Folge der Autonomie des Wertgebietes muss hier aufgezeigt werden, dass das ^{be}betreffende Moment sowohl seiner konkret-qualitativen Eigenart wie seiner Bedeutung für das System nach, gerade dort das vorübergegangene Moment überwindend auftreten und gera-

de dort vom nachfolgenden Moment wieder aufgehoben werden muss, wo ihm dies von der dialektischen Entfaltung des Geistes anbefohlen wird. Die Kantische transzendente Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit einer bestimmten Gegenständlichkeit wird also ersetzt durch das Zusammenfallen der konkreten Erfüllung der betreffenden Erscheinungsform des Geistes mit ihrer notwendigen Rolle, als entstehendes und vergehendes, in dieser dialektischen Selbstentfaltung. Dass ^{a x} ~~d/phi~~, sowohl in der "Phänomenologie" wie im System selbst historische und apriorische Kategorien der dialektisch-hierarchischen Ordnung ineinander verschlungen sind, haben wir jetzt nicht zu untersuchen, umso weniger als auf wenigstens eines der systematischen Motive ihrer Vermischung bereits hingewiesen wurde. Für uns kommt es darauf an, zu ~~h~~ prüfen, ob diese Reihe homogener, aus einander entwickelter, zu einander im vergleichbaren Verhältnis der mehr oder weniger relativen Verwirklichungen des Geistes stehender Stufen eine eindeutige Fassung des Aesthetischen zulässt oder nicht. Das erste und ~~g~~ gerade im Sinne des Hegelschen Systems entscheidendste Problem ist die Stelle, die der Schönheit und mit ihr der Kunst im Gang der Selbstverwirklichung des Geistes zugewiesen wird; genauer: das Aufzeigen des Momentes, ~~das~~ diesen dialektisch auftretenden ^{inneren} Widerspruch zu seiner Aufhebung und damit in seiner Weiterbewegung notwendig zur Idee der Schönheit führt. Hier zeigen nun die verschiedenen Bearbeitungen des Systems die verschie-

densten Lösungen. In der "Aesthetik" selbst wird die Schönheit zuerst in der Natur, aber als abstrakte, unvollkommene, nicht in der Sache beruhende, sondern nur "für uns" daseiende gesetzt und aus ihrer inneren Unangemessenheit entsteht die wirkliche Gestalt der Idee, die der Kunst. Abgesehen von den Antinomien, ~~was~~ die für jede Ableitung der Kunst aus der Naturschönheit eben nachgewiesen worden sind, würde hier, wenn dies die wirkliche Meinung Hegels wäre, die systematische Schwierigkeit entstehen, dass die Kunst - in irgend einer Weise - an die Naturphilosophie angeknüpft werden müsste; eine Schwierigkeit, der Vischer, der sie deutlich erblickt hat, so zu entgehen sucht, dass er als Naturschönheit ein bestimmtes Stadium der ästhetischen Idee bezeichnet, das deshalb nicht nur die Schönheit der Natur im eigentlichen Sinne, sondern auch die des gesellschaftlich-geschichtlichen Lebens umfasst. Für Hegel selbst wäre dieser Weg nicht recht ~~ganz~~ gangbar gewesen, da er eine allzu grosse Selbstständigkeit der ästhetischen Idee voraussetzt, wie ja auch Vischer in seiner Polemik gegen Hegels Begriff der Naturschönheit ihm geradezu die Verwechslung der Idee der Schönheit mit der Idee überhaupt vorwirft. Der Vorwurf ist insofern ungerecht, als das ganze Hegelsche System auf die innere und wesenhafte Einheit der Idee aufgebaut ist, sodass es konsequenterweise nur eine Verwirklichung der Idee als Schönheit, nicht aber eine eigene und selbständige Idee der Schönheit zulassen kann. Es zeigt sich aber hier die Quelle jener ^{nk} Schwächung in Hegels Aesthetik als Philosophie der

Kunst, also mit Ausschluss des Naturschönen aus dem Bereich der Aesthetik entworfen wurde, in der tatsächlichen Durchführung jedoch die Naturschönheit doch nicht entbehrt werden konnte. Die Unmöglichkeit, die von der systematischen Entwicklung geforderte totale Ausscheidung der Naturschönheit aus der Aesthetik zu vollziehen, liegt in der tiefen Verwandtschaft des Schönheitsbegriffes mit dem Begriff des organischen Lebens. Bei Schelling gipfeln im realen All die Potenzen der Materie und des Lichtes in der Indifferenz des Organismus, ganz parallel zu dem idealen All, wo die Kunst eine entsprechende Indifferenz des Wissens und des Handelns bedeutet. Die-selbe Parallelität muss auch bei Hegel, für den das Organische noch prägnanter zum Wertbegriff geworden ist, freilich in dynamisch-geschichtlicher Wendung erscheinen, so dass nicht bloss die Gesamtidee der Kunst mit der des Organismus parallelisiert wird, sondern auch der Weg vom Leblosen zum Organismus und über den Organismus hinaus zum nicht mehr bloss organischen Geist sich sowohl in der Kunstphilosophie selbst, wie in ihren Präludien, in der Lehre von der Naturschönheit wiederholt. Denn Kunst im kanonischen Sinn ist für Hegel nur die klassische Kunst. "Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber, und die Beträchtlichkeit der Kunstsphäre." Das Klassische ist aber für

Hegel dem Gehalte nach das wirklich und echt Menschliche, die Idee der Menschlichkeit, der Form nach das reine und vollendete Innewohnen der Idee in ihrer sinnlichen Erscheinung; was davor liegt, ist ein noch nicht Durchdrungensein der Erscheinung von der Idee, was darauf folgt, ein Zerfallen der Erscheinung, weil die Idee sich substanziellieren, ihr wesentlicher angemessenen Offenbarungsformen zuwendet. Es ist leicht ersichtlich, dass die hegelsche Darstellung der Naturschönheit einen diesem Schema sehr ähnlichen Gang einnimmt, ^{so}nur auf dieser Stufe das Hinausgehen über die relative Selbstvollendung des Organischen seine abstrakte Mangelhaftigkeit und damit die der ganzen Naturschönheit aufdeckt und den Uebergang zur Kunst notwendig erscheinen lässt. Dieser Uebergang ist jedoch bloss dann zwingend und überzeugend, wenn in der Natur, bis zum Organismus und darüber hinaus, wirklich die Schönheitsidee um ihre Verwirklichung in der Prosa der Welt rang, wenn also Schönheit und Naturphilosophie in den Zusammenhang mit einander gebracht werden, dessen Antinomien bei Weiss und Vischer erörtert wurden. Ist dies nicht der Fall, so ist der von Hegel in der Einleitung gewählte Standpunkt der folgerichtigeren: die Aesthetik mit der Philosophie der Kunst gleichzusetzen; dann darf aber der Schönheitsbegriff, nicht einmal abstrakt und reflexiv, auf die Natur angewendet werden, geschweige denn dass die Idee der Schönheit aus der Mangelhaftigkeit der - nichtseienden - Naturschönheit entsteigen könne.

In der "Enzyklopädie" nimmt Hegel einen anderen Ausgangspunkt zur methodischen Fixierung der Kunst: sie ist die erste Stufe des absoluten Geistes, der absolute Geist auf der Stufe der Unmittelbarkeit, der Anschauung, die in Vorstellung und dann in Begriff in Religion und dann in Philosophie aufzugehen berufen ist. Wie ist aber dieser Uebergang vom vollendetsten Grad des objektiven Geistes, der konkreten Sittlichkeit zur Kunst dialektisch begreiflich zu machen? Auf diesem Punkt lässt uns die eigene Darstellung Hegels ganz im Stich. Hier erscheint die Kunst, wie Hegel es in Bezug auf das Absolute in der "Phänomenologie"

Schelling vorwarf, wie aus der Pistole geschossen. Die Selbstauflösung und das Uebersichhinausweisen des objektiven Geistes zeigt hier kein einziges Symptom, das als dialektischer Uebergang zur Kunst dienen könnte.

Und selbst wenn man als ^{hermeneutische} Ergänzung den Schluss der "Rechtsphilosophie" herbeiziehen würde, wo das weitertreibende Moment und mit ihm der Uebergang zum absoluten Geiste die Geschichte ist, so erscheint es gerade so unmöglich, darin eine zwingende Ueberleitung zur Kunst zu finden, es sei denn in einer ⁱchronischen Selbstzersetzung der Geschichte aus der wirkenden Wirklichkeit in den wichtigsten Schein, der sich dann zum substanziellen Schein der Kunst verdichten

würde - eine Möglichkeit, die vielleicht ~~niemals~~ einem extrem-romantischen Theoretiker der verabsolutierten Ironie, niemals aber Hegel offenstand.

Es gibt aber neben diesen beiden noch eine dritte dialektische Entstehung der Kunst im Hegelschen System: ihr Emporsteigen aus der Religion und damit eng verknüpft ihr Wiederuntertauchen in der Religion. So ist die Kunst bereits in der "Phänomenologie" systematisch eingeordnet worden, und die späteren Darstellungen, vor allem die "Aesthetik" selbst aber auch die "Religionsphilosophie" und die "Philosophie der Geschichte" folgen gerade im Wesentlichen ihren Spuren. Diese Einordnung im System erscheint als die folgerichtigste und den Aporien der anderen am wenigsten ausgesetzte. Vor allem bewegt sich die ganze Ableitung auf dem bereits erreichten homogenen Niveau des absoluten Geistes, sie muss also Gleiches aus Gleichem entstehen lassen, ja genauer ausgedrückt: es müssen bloss die Gesichtspunkte der Formbestimmung verschoben werden, um von der Religion zur Kunst und von dieser wieder in jene zu gelangen. (Freilich bleibt damit der Uebergang vom objektiven Geist zum absoluten ungeeignet, aber abgesehen davon, dass sich ^{ein} Transzendieren der ^{Si} ~~G~~öttlichkeit zur Religion leichter denken lässt als das zur Kunst, kann dieses Problem hier, wo wir uns nur mit der Stelle der Kunst im System zu befassen haben, unerörtert bleiben). Denn das Absolute ist schlechthin einheitlich als das "Absolut-Absolute", als "das in seiner Form in sich zurückgegangene Absolute, oder dessen Form seinem Inhalte gleich ist"; aber es ist auch eine "Identität, deren Momente jeder an ihm selbst die Totalität, und somit als gleichgiltig gegen die Form, der vollständige Inhalt des Ganzen ist."

Die konkrete Aufgabe der Kunst erscheint hiermit als mit der der Religion im Wesen identisch: "Wir sahen bereits, die Kunst ~~xxkx~~ habe vor allem das Göttliche zum Mittelpunkt ihrer Darstellungen zu machen", und in dieser wesentlichen Beziehung stimmen auch Religion und Philosophie überein, denn indem "sich die Vorstellung in die Form des Denkens auflöst" so ist es "jene Bestimmung der ~~Form~~ Form - - welche die philosophische Erkenntnis der Wahrheit herzufügt.... Die Religion ist der wahrhafte Inhalt/ nur in Form der Vorstellung und die Philosophie soll nicht erst die substantielle Wahrheit geben, noch hat die Menschheit erst auf die Philosophie zu warten gehabt, um das Bewusstsein der Wahrheit zu empfangen." Damit ist für das System nur die Aufgabe gestellt, die Bestimmungsform des Absoluten aufzuzeigen, die es in der Gestalt der Schönheit erscheinen lässt. Wir wissen, dass diese Form ^{ie} ~~der~~ Unmittelbarkeit der Anschauung ist, oder vom Standpunkt des Gegenstandes aus betrachtet das vollständige und restlose Innewohnen der Idee in der Erscheinung. Wir wissen aber auch, dass diese Bestimmung nicht auf das Ganze der in der "Ästhetik" behandelten Objektivationsformen des absoluten Geistes zutrifft, sondern nur auf die mittlere der dort dargestellten Epochen der Geschichtsphilosophie der Kunst: ~~xxkx~~ auf die Klassik; in der symbolischen Kunst hat die Idee die Erscheinung noch nicht ~~xxkx~~ durchdrungen, in der romantischen Kunst ist sie bereits über diese Verwirklichungsform hinweggeschritten, so dass

die immer mehr zur leeren Hülse werdende Gestalt zu zerfallen droht, um in der letzten, vierten Epoche, die die Hegelsche "Aesthetik" allerdings bloss andeutet, die aber eine tiefe, systematische Notwendigkeit für sie besitzt, ganz verworfen zu werden. "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 ~~un~~^{nsr}ige." Da der Motor der Weiterbewegung das immer Substanziellerwerden des Geistes, das Sich-finden des wahrhaften Subjekts im wahrhaften Objekt, die Aufhebung jeder abstrakten Transzendenz ist, wird es verständlich, dass die Kunst ihre dialektische Stelle zwischen den beiden grossen Typen der Religion der noch transzendenten und der bereits ins Subjekt eingesenkten erhält, als das Stadium, wo das Absolute bereits Subjekt geworden ist, jedoch gewissermassen nur Subjekt an sich, nur herausgestellte und in dieser isolierenden Herausstellung abstrakt und zufällig gewordene Subjektivität, Menschlichkeit ohne wahre wissende Innerlichkeit. "Da mag man sich nun für Schönheit und Kunst begeistern so viel man will, diese Begeisterung ist ~~un~~ und bleibt das Subjektive, das sich nicht auch in dem Objekt ihrer Anschauung, in den Göttern befindet"

heißt es in der "Aesthetik" und sehr ähnlich und ergänzend in der "Religionsphilosophie": "Das Kunstwerk als sich selbst nicht wissend ist in sich unvollendet." Diese metaphysische Brüchigkeit der Kunst fügt sie in das System ein und macht ihre Rolle als Verbindungsglied zwischen zwei Religionsformen verständlich. Es handelt sich in dem Prozess, der sich hier vollzieht, um das Herausarbeiten des in der Natur enthussterten Geistes aus dieser seiner Enthusserung, um sein ^{ein} ~~Hin~~finden in die ihm allein angemessene Gestalt: in den Menschen. Die Kunst, die klassische Kunst, gibt die erste, äußerlich vollendetste Form dieser Heimkehr, wahrhaft vollzogen kann sie aber nur in der echten Heiligung des Anthropomorphismus, in der Menschwerdung des Logos-Christus werden. Die spekulative Notwendigkeit der Kunst erweist sich also darin, dass sie die Ueberwindung der Natur, die Erhebung über sie vollbringt; in der symbolischen Kunstform objektiviert sich erst in adäquater Weise das, was so widerspruchsvoll der Naturschönheit zugesprochen ~~wird~~ und ihr wieder entzogen werden musste: das vergebliche Ringen "nach der wahren Einheit des Geistigen und des Natürlichen", so dass das Objekt, "durch dessen Aufhebung ~~xxx~~ in der klassischen Kunst der Geist sich seine Selbständigkeit erwirbt, ... nicht die Natur als solche, sondern eine selbst schon von Bedeutungen des Geistes durchzogene Natur, die symbolische Kunstform" ist.

Die dialektisch-systematische Ableitung der Kunst scheint damit vollendet zu sein: ihr Entstehen und ihr Wieder-aufgehoben-werden ergeben sich als notwendige Momente für das Zu-sich-kommen des Geistes, sie selbst als eine würdige Erscheinungsform desselben, eine Form, die die hier allein wesentliche konstitutive Kraft hat Bestimmungsform des Absoluten auf einer seiner Stufen und damit das Absolute in einer bestimmten (damit beschränkten und aufzuhebenden) Totalität zu sein. Ist aber dadurch nicht zugleich jede ihre Selbständigkeit aufgehoben? Geht sie nicht völlig in der Religionsphilosophie auf? Schon Rosenkranz hat diese Schwierigkeit klar erblickt: "Vergleichen wir Hegels Religionsphilosophie, so finden wir darin offenbar Wiederholungen der Aesthetik. Die Religion der Schönheit tritt in ihr als besonderes Moment ganz ähnlich hervor, wie die Aesthetik sie in der Beschreibung des klassischen Kunstideals darstellt. Entspringt nun diese Wiederholung aus einer Willkür und Unachtsamkeit Hegels, oder ist ein innerer Grund vorhanden, der sie erklärt?" Man muss in der Aufzeigung der Parallelitäten noch viel weitergehen als es Rosenkranz tat, um ihre systematische Notwendigkeit ganz einzusehen. Denn nicht nur die "Religion der Schönheit" entspricht genau dem klassischen Kunstideal, sondern auch die Darstellung des Griechentums in der "Philosophie der Geschichte" baut sich als das "subjektive, objektive ^{und} politische Kunstwerk" auf die

Kategorien der Aesthetik auf. Und wenn man den Hegelschen Begriff der Aesthetik streng und ernst nimmt, so ist er, wie ^{rei}ge~~legt~~ wurde, nur auf das Klassische anwendbar. Die Analyse der symbolischen Kunstform entspricht in allem Wesentlichen der "Religion des Rätsels" mit einigen mehr episodischen Zuordnungen an die "Religion der Erhabenheit" und dass die Romantik nichts als die Betrachtung des Christentums ist, insofern sein Gehalt eine - notwendig transzendierende, nicht mehr rein ästhetische - Kunstform angenommen hat, ist nicht weniger evident. Hier kann auch auf die β vierte Epoche, der der vollendeten Auflösung der Kunst, deren Gehalt "nicht an und für sich künstlerisch bestimmt bleibt, sondern die Bestimmtheit des Inhalts und des Ausgestaltens der willkürlichen Empfindung überlässt", deutlicher hingewiesen werden: in ihr hat der Geist sich als Begriff erreicht, und indem er auch die Form der Verstellung überwunden hat, kann in seiner vollendet substantiellen Gestalt die bloße Unmittelbarkeit und Anschauung der Kunst konsequenterweise nichts mehr zu suchen haben. So dass in den Gestaltungen, die wesentlich dieser Epoche angehören, in erster Reihe in der Komödie "die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseyns" hervortritt "sondern - - sich nur in der negativen Form" geltend macht "dass alles ihr nicht Entsprechende sich aufhebt." Die Frage, ob diese Epoche, wegen Hegels Vorliebe für die tri^adi-

sche Form, die durch ihr Einfügung gesprengt worden wäre, nicht ausgeführt wurde, oder ob er aus anderen / Gründen ihre für die Kunst ~~vernichtenden~~ Konsequenzen nicht ziehen wollte, bleibe hier, wo es sich nur um ihre Stelle im System handelt, dahingestellt. Die Rosenkranzsche Interpretation dieser Wiederholungen, dass "der Geist auf jedem seiner Standpunkte in der Besonderheit desselben zugleich der totale Geist" sei und dass es deshalb unmöglich wäre, "die Darstellung der besonderen Wissenschaften, in welche sich sein Begriff auseinanderlegt, so absolut zu isolieren" wie die ~~Wissenschaften~~ ^{Natur} etwa, weist auf das wesentlich strukturelle Problem des Systems hin; umso unerklärlicher ist seine Anschauung, dass wenn Hegel selbst die Lehre vom absoluten Geiste ausgearbeitet hätte, die diese "Vermischungen und Wiederholungen" nicht aufzuheben würde. Denn der letzte Grund für diese liegt ja darin, dass Unterscheidungen wie Kunst ^{oder} ~~und~~ Religion als apriorische, sich von einander ausschliessend abhebende Bestimmungen eigenartiger Gegenständlichkeiten für das Hegelsche System in seinem folgerichtigen Zuende^{nk}/~~de~~gehen gar nicht existieren. Sie haben den wesentlichen Gehalt gemeinsam, und bei Hegel muss überall der Gehalt über die Erscheinungsform entscheiden. Die Unterschiede des Gehalts können hier von nichts anderem abhängen, als von der Stufe, die der Geist eben erreicht hat; jede Stufe ^f hat eine bestimmte, prägnant hervortretende Qualität an Substantialität, an Objektivität etc. und dementsprechend an Form-

struktur. Da aber jede Stufe der Geist in seiner bestimmten einheitlichen und konkret-erfüllten Totalität ist, muss diese Stufenkategorie (also etwa Anschauung, Vorstellung, Begriff) für die ganze Totalität des auf dieser Stufe verwirklichten Geistes die allein massgebende, konstitutive Gebietskategorie sein. Wenn also z. B. die "Religion der Schönheit" dasselbe enthält wie die "klassische Kunst", so ist dies kein Mangel an Sorgfalt der Ausarbeitung, denn selbst in dem Falle, dass Hegel das konkrete $\frac{1}{2}$ Illustrationsmaterial nicht wiederholt hätte, wäre das Prinzip beider, ihr Gehalt und seine angemessene Erscheinungsform dasselbe, und nur höchst sekundäre Gesichtspunkte der Auswahl, die Rücksicht auf die empirische wissenschaftliche Praxis würden eine wirklich genaue Trennung rechtfertigen können, die aus Gründen des ~~inneren~~ inneren systematischen Aufbaus unter allen Umständen und durchführbar bliebe. Darum wird das Hegelsche System auch von Vorwürfen, wie sie etwa Croce dagegen erhebt, dass der Uebergang aus einer absoluten Sphäre in die andere, ihre Aufhebung in die andere, besonders für die Kunst undenkbar wäre, nicht getroffen, ja der Vorwurf kann nur von einem das ganze System ablehnenden Standpunkt aus überhaupt ausgesprochen werden. Die dialektische Vermittlung zwischen den einzelnen Stoffen "ist nichts anderes als die sich bewegende Sichselbstgleichheit", sie kann sich nur auf dem homogenen Boden des einheitli-

chen Geistes vollziehen, sie ist nichts anderes, als das Suchen der einen absoluten Idee nach der ihr wahrhaft angemessenen Form und ihr Aufnehmen und Ablegen der relativ angemessenen im Verlauf dieses Suchens. Die Schönheit ist eine der relativ-absoluten Bestimmungsformen der Idee und fügt sich deshalb widerspruchslös in den Kranz des dialektischen Zusammenflechtens und Auseinanderlegens ein. Es bleibt da^{bei} freilich eine Schwierigkeit unaufgelöst und die Einwände Groes und anderer beziehen sich im Wesentlichen auf diese: wie lassen sich diese dialektisch begründeten Stufen entweder mit den empirisch-historischen Objektivationen oder ^{mit den} transzendentalphilosophischen Ideen von Sphären (Kunst, Religion etc.) vereinigen? Wird durch diese notwendige und evidente Einfügung in den Entwicklungsgang des Geistes ihr wahres Wesen erkannt? Diese Frage muss, nach allem bisher Gesagten, entschieden verneint werden; die Inkonsistenz Hegels, die dabei zu Tage tritt, ist aber der, die ihm vorgehalten wird, völlig entgegengesetzt. Man könnte sagen, dass Hegel in der Ueberwindung der abstrakt reflexionsmässigen Transzendentalphilosophie nicht radikal genug zu Ende gegangen ist. Denn, um die Beziehungsmöglichkeit auf das Empirisch-Historische ausser der Diskussion zu lassen, können Kunst und Religion nur dann philosophisch als etwas ~~Entz~~ Einheitliches gedacht werden, wenn ihre Form ^{als} transzendental abgeleitet, apriorisch ^e und für ihr Gebiet konstitutive Formen einer spezifischen Gegen-

stündlichkeit sind. Einige solche Ableitung und Begründung schliesst aber das Wesen der dialektischen Methode aus, so dass für ihre Anwendung der Zwang entsteht, entweder diese Formen, als historisch objektivierte Bedeutsamkeiten, unverarbeitet in das System einzuverleiben, oder mit diesen Formbegriffen, als bloss empirischen überhaupt zu brechen und bloss in den dialektischen Momenten, unbekümmert darum welche Gebilde ihnen im geschichtlichen Leben entsprechen mögen, angemessene und konstitutive Formen des Geistes zu erblicken. Es ist evident, dass dem Geist des Hegelschen Systems nur die zweite Methode entsprechen kann, und wenn man sie zur Interpretation des dialektischen Stufenbaus benutzt, heben sich alle Schwierigkeiten, denen ihr einheitliches Zusammendenken sonst ausgesetzt ist. Denn so unmöglich es ist, die transzendental gesetzte Gegenständlichkeit der Kunst durch eine andere dialektisch zu überwinden, da der Akt der transzendentalen Setzung ein Setzen als Absolutes und Unaufhebbares bedeutet, so evident ist der Uebergang von der Stufe der Schönheit zu der der vorstellungsmässigen Gestaltung des absoluten Geistes. Die Inkonsistenz Hegels liegt also darin, dass er Formgebilde, die nur in "kritischer" Fassung einen eindeutigen Sinn enthalten können, obwohl er ihre Setzung und damit ihren Sinn aufhebt, obwohl sein Formbegriff ihre Geltung ausschliesst, doch in sein System einfügen will. Das Substrat der dialektischen Entwicklung kann aus die-

sem Grunde für solche Teildisziplinen wie die Aesthetik keine eindeutig bestimmte Einheitlichkeit haben: einerseits ist es zwar einheitlich als das jeder Objektivation dieser Stufe zu Grunde liegende, als der einheitliche absolute Geist, und andererseits könnte es ~~xxxx~~ auch einheitlich sein als die Summe der empirisch-geschichtlichen Erscheinungen, die die Einzelwissenschaften unter dem Namen "Kunst" zusammenzufassen pflegen (obwohl diese Forderung im vorliegenden System nicht erfüllt ist); die erste Bestimmung ist aber zu weit, um eine stringente Entwicklung leiten zu können, und die zweite kann als empirische zur philosophischen Einheitlichkeit nichts beitragen. (Inwiefern ^{der} Begriff des Geistes eine Umdeutung im modernen Sinne, also etwa als Inbegriff der Kultur, als "Geist" bei Dilthey, auch für seine Hegelsche Fassung zulässt und somit seine Anwendung auf eine bloss geschichtlich-bedeutsame, aber nicht transzendental-einheitliche Totalität möglich macht, kann hier nicht untersucht werden. Auf das Prinzipielle dieses Problems wird bei Behandlung der Geschichtlichkeit des Kunstwerks noch ausführlich einzugehen sein). So muss die "Aesthetik" als brüchig und widerspruchsvoll erscheinen, weil sie keinen philosophisch einheitlichen und genauen Begriff der Kunst aufweisen kann; *sofern sie* als Aspekt der Totalität des Geistes hingegen ^{gefasst wird,} erscheint weniger das Einbeziehen "fremder", nicht ~~xxx~~ "ästhetischer" Inhalte als etwas Willkürliches, als

vielmehr der Gesichtspunkt der Kunst überhaupt, der auf die Klassik zwar adäquat anwendbar ist, ^Faber jedoch schief und unangemessen ist. Die wahre Einheit der Idee kann nur in wahren Totalitäten ~~erfaßt~~ erfaßt werden und das Auseinanderlegen ihrer Entfaltung nach Prinzipien, deren Wesen und Beziehung auf einander nicht aus ihr und der Methode ihres Erfassens stammt, kann nur als trübendes Kompromiss erscheinen.

Dies alles bezieht sich jedoch bloss auf die Ausführung, die das System, besonders ⁱⁿ in den ~~detaillierten~~ Vorlesungen erfahren hat. Die spekulati-
ve Eⁱⁿdeutigkeit der Schönheit und ihre dial^{ek}tische Ableitung bleiben dadurch unangetastet, als eine bestimmte und notwendige Stufe in der Selbstentfaltung des Geistes, als die Stufe seiner vollendeten Immanenz ~~in~~ der Gestalt - als "die dem Geist angemessene Identifikation des Geistigen und Natürlichen, welche nicht nur bei der Neutralisation der beiden entgegengesetzten Seiten stehen bleibt, sondern das Geistige zu der höheren Totalität ^eheraufhebt, in seinem Anderen ~~zu~~ sich selber zu erhalten, das Natürliche ideell zu setzen, und sich im Natürlichen und am Natürlichen "auszudrücken". Und als gerade so spekulativ folgerichtig erscheint es, dass dieses Moment des Geistes als Moment der Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit, der geisterfüllten Organik durch ein höherstehendes aufgehoben wird: es liegt im Wesen dieser Bestimmungsform, die Jugendform des Geistes zu sein, eine

frühe Vollendung und ein bald verblassender Glanz, über den hinaus Echteres und Substanzielleres zu suchen und zu finden geben muss. "Zum Schönen wird erfordert ein Gesetz, das in die Erscheinung tritt" sagt Goethe. "In den Blüten tritt das vegetabilische Gesetz in seine höchste Erscheinung, und die Rose wäre nur wieder der Gipfel dieser Erscheinung..... Die Frucht kann nie schön sein: denn da tritt das vegetabilische Gesetz in sich (ins blosse Gesetz) zurück." Und man kann die Achtung vor der grossartigen spekulativen Tiefe und Konsequenz der so erfassten Schönheitsidee nicht besser aussprechen, als indem man sie an ihrem wahren systematischen Ort zu begreifen versucht und ihre zufällige und darum Verwirrungen stiftende Beziehung auf die Kunst als Kunst, als transzendental eigenartige und unabhängige Gegenständlichkeit von ihr ablöst und sie von diesem unnützen Ballast befreit.