

Fünfzehntes Kapitel: Probleme der Naturschönheit.

Die in diesem Kapitel zu behandelnden Probleme sind weniger infolge ihrer sachlichen Bedeutung für das Wesen des Aesthetischen wichtig, als infolge der Rolle, die sie in der Geschichte der Aesthetik gespielt haben, deren Nachklänge als traditionelle Fragestellungen noch heute mehr oder weniger wirksam sind. Das ablehnende Verhalten unserer Betrachtungen zu dieser bei allen Divergenzen, ja entgegengesetzten Stellungnahmen methodologisch einheitlichen Übereinkunft zeigt sich bereits an der Stelle, die wir zur Behandlung dieses Problemkomplexes gewählt haben. Während die Aesthetik im Allgemeinen mit der Analyse der Einheit und Verschiedenheit des Schönen in Natur und Kunst zu beginnen pflegt, haben wir die Prinzipienfragen der Aesthetik ganz unabhängig davon entwickelt und kommen auf sie erst zu sprechen, nachdem wir das Verhältnis des Angenehmen zum Aesthetischen zu klären versucht haben. Die Ergebnisse dieser Untersuchung, vor allem die Funktion des Angenehmen als lebensfördernder Macht, seiner Universalität, ja Grenzenlosigkeit im Alltagsleben der Menschen, seiner unmittelbaren Subjektivität, seiner unablässbaren Verbundenheit mit der partikularen Persönlichkeit des ganzen Menschen werden in den kommenden Betrachtungen stets als bekannt vorausgesetzt, auch in den Fällen, in denen die Eigenart des konkreten Objekts, und der den Beziehungen zu ihm es erforderlich machen, gewisse Gefühlsreaktionen partiellen Modifikationen zu unterweisen.

In der Geschichte der Aesthetik konzentriert sich dieses Problem um die Frage, ob es eine Schönheit ausserhalb der Kunst geben könne und wie das Verhältnis der beiden Arten von Schönheiten beschaffen ist. Der Begriff der Naturschönheit geht deshalb bei den meisten Autoren weit über die Natur im eigentlichen Sinne hinaus, er erstreckt sich auch auf den Menschen, und zwar nicht bloss als Naturwesen /menschlicher Körper/ sondern auch auf seine Innerlichkeit, auf seine gesellschaftlichen Beziehungen, auf Institutionen, auf soziale Begebenheiten, auf Geschichte etc. Derartige Ausdehnungen des Schönheitsbegriffs setzen in ihm eine doppelte Verschwommenheit und Unbestimmtheit voraus, auch hierüber haben wir bereits in anderen Zusammenhängen gesprochen, jetzt kann es sich also bloss um die Anwendung dieser Ergebnisse auf die eben zu behandelnde Frage handeln. Wir wiederholen also nur in aller Kürze, dass die Unbestimmbarkeit des Schönen sich ei-

nerseits in der Richtung "nach oben" aussert, also in den Beziehungen der Aesthetik zur Ethik, Erkenntnistheorie, Religion etc. andererseits "nach unten" worüber bei Behandlung des Angenehmen bereits ausführlich die Rede war. Die Verschwommenheit der Grundbegriffe und die unbeschränkte Allgemeinheit der gemeinten Objektswelt gehören in einer solchen Betrachtungsweise eng zusammen. In Wirklichkeit sind das Ineinanderaufgehen des Schönen und des Guten einerseits und das unmittelbar als Natur, ja als Gegensatz zum Gesellschaftlichen Fassen von Erscheinungen, die primär gesellschaftlich sind, andererseits sehr voneinander verschieden und sollen hier auf ihre wirkliche, objektive Beschaffenheit zurückgeführt werden, dabei muss - im Gegensatz zu den traditionellen Anschauungen der Aesthetik - die scheinbare Einheitlichkeit dieses Gegenstandskomplexes zerfallen. So wird hier das, was in der Geschichte der Aesthetik zumeist als Einheit behandelt wurde, getrennte Analysen erfordern, gerade zur Erhellung dessen, dass die den beiden Komplexen zu Grunde liegenden philosophischen Probleme qualitativ verschiedener Art sind. Da die Probleme, die mit der "Schönheit" des Menschen zusammenhängen, intimer mit der Verschwommenheit des Schönheitsbegriffs "nach oben" verbunden sind und da ihre Klärung - relativ - einfacher ist, werden wir mit ihnen beginnen.

I.

Zwischen Ethik und Aesthetik

Das Eindringen aesthetischer Prinzipien in die Ethik, ja selbst ein Aesthetisieren der Ethik ist eine alte Tatsache. Sie kann nur jene überraschen, die die methodologisch notwendige reinliche Scheidung der einzelnen Sphären mit der Wirklichkeit des Lebens selbst verwechseln, die übersehen, wie viel Abstraktion in solchen "reinen" Formen steckt und wie das Leben über derartige streng gezogene Grenzen hinwegzuschreiten pflegt. Freilich - und diese Erfahrung haben wir bereits bei der Scheidung von Angenehm und Aesthetisch machen können - bedeutet Abstraktion in solchen Fällen keineswegs eine einfache wirklichkeitsfremde Verallgemeinerung, ein Trennen, das nur in der Gedankenwelt stattfindet. Das Ethische und das Aesthetische sind auch in ihrer gedanklichen "Reinheit" vernünftige Abstraktionen, begriffliche Zusammenf-

sungen von realen Lebensmächten, ~~von realen Lebensmächten~~, von real wirkenden Tendenzen, deren Auseinanderhalten, ja zuweilen gewalt-sames Gegenüberstellen als Erfordernis des sozialen Seins auftreten kann. Das schliesst, wie wir bei dem früher untersuchten Fall gesehen haben, das Ineinanderhinüberspielen beider Sphären keineswegs aus, es kommt nur darauf an, was in der jeweiligen konkreten Lage in dieser Hinsicht konkret geschieht, ein durch das Leben hervorgerufenen notwendiges Schillern der Grenzbestimmungen, das das Vorhandensein der Grenzen nicht aufhebt, oder ein unzulässiges gedankliches Ausnutzen dieser verschwommenen Übergänge, um philosophische Gleichheiten, Identitäten zu setzen, wo in der Wirklichkeit - letzten Endes - doch relativ selbständige und einander dialektisch vielfach widersprechende Gegenstände und Richtungen vorhanden sind. Wir glauben und hoffen in den folgenden Darlegungen zeigen zu können, was sich hier in der Wirklichkeit abspielt.

Allerdings muss sogleich hinzugefügt werden, wenn im menschlichen Denken bestimmte objektiv falsche Anschauungen eine hartnäckige Lebensfähigkeit, einen stets neuen ansetzenden Drang zur Erneuerung besitzen, so ist ihre Quelle höchst selten der einfache Irrtum einer verschrobenen Individualität, ein solcher, selbst wenn er unter Zeitgenossen eine vorübergehende Sensation erregt, wird früher oder später unfehlbar in Vergessenheit geraten. Wenn es also gilt sich immer neu reproduzierende Theorien zu widerlegen, so muss der eigentlichen Kritik der Versuch vorangehen, die Quellen solcher Irrgänge der Gedanken im Leben selbst, in der Struktur der Sphäre selbst, aus der sie emporsteigen, aufzuzeigen /Das bezieht sich natürlich nur auf entwickelte Stufen des menschlichen Denkens. Obwohl auch den Formen etwa der magischen "Weltanschauung" verzerrte Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit zugrunde liegen, wäre es verfehlt, auf sie die hier angedeutete Methode anzuwenden./ Wie dringen also ästhetische Momente, ästhetische Kategorien in Gedankengänge vorwiegend ethischen - auch metaphysischen oder religiösen - Charakters ein, insbesondere, was gezeigt werden soll, auch bei Denkern, deren Grundeinstellung dem Aesthetischen, besonders seinen reinen Formen, gegenüber eher misstrauisch als vertrauensvoll bejahend ist? Wir glauben, bestimmte, entscheidende Motive lassen sich aus der allgemeinsten Struktur des ethischen Verhaltens unschwer verstehen.

Es gehört nun zum Wesen der Ethik, dass in ihr der partikularen Person des Alltags Gebote gegenübergestellt werden. Je mehr Moralität oder Ethik darauf drängen - und gerade dadurch entfalten sie sich als Moralität oder Ethik im Gegensatz zu Recht, Sitte, Konvention etc. - dass das Individuum ihre Gebote als innerliche, als Selbstverpflichtungen anerkenne, desto deutlicher entsteht in solchen Akten ein gewisses Entzeireissen der Persönlichkeit, das verinnerlichte, moralische oder ethische Gebot soll sich aus eigenem Wollen, aus eigener Kraft des betreffenden Menschen verwirklichen, indem es jene Widerstände besiegt, die die Affekte, Vorurteile etc. desselben Menschen ihm entgegenstellen. Eine solche Dualität kann natürlich bei den Geboten von Recht oder Sitte ebenfalls auftreten, der Widerspruch liegt aber hier zumeist zwischen handelnder Einzelperson und objektiven System von Vorschriften. /Dass beiden Erbtheilungen - objektiv - dieselben sozialen Gegensätze zugrundeliegen können, braucht uns hier nicht zu beschäftigen./ Man kann den so entspringenden Widerspruch zwischen Dualität und Einheit der Persönlichkeit in jeder asketischen Weltanschauung verfolgen, die Kantsche Ethik ist ein prägnantes Beispiel einer so entstehenden Lage.

Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass es vom Standpunkt jener Klasse, deren Interessen - im weitesten Sinn - eine bestimmte Moralität oder Ethik vertritt - desto vorteilhafter ist, je weniger innere Spannungen, Spaltungen, Kollisionen etc. ihre Gebote in den einzelnen Menschen hervorrufen, je stärker ihr Wirken von innen aus zum ungehinderten organischen Ausdruck der betreffenden Personen wird. Und andererseits erwächst naturgemäss auch in vielen einzelnen Menschen der Wunsch nach einer solchen Beschaffenheit ihres eigenen sittlichen Lebens. Da jede Klasse aus Einzelpersonen besteht, sind naturgemäss die beiden hier erwähnten Motive nur zwei Seiten desselben gesellschaftlichen Tatbestandes, und dass in den meisten Zeugnissen, die uns zu seiner Erkenntnis zur Verfügung stehen, die zweite Seite öfter und energischer in den Vordergrund rückt, ändert nichts an ihrer inneren Zusammengehörigkeit. Die Sehnsucht der Menschen nach einer sittlichen Lebensführung, in welcher das ethische Gebot den innersten Kern der Persönlichkeit zum Ausdruck bringt und von dort aus die gesamte Peripherie von Affekten und Empfindungen, von Begehren und Gedanken beherrscht, aber nicht in einer dualistisch-tyrannischen Weise, sondern organisch

als gewachsene Offenbarung der Gesamtpersönlichkeit, entspringt also aus dem Wesen der Sittlichkeit selbst. Wenn dieses Sehnen um einen adäquaten gedanklichen Ausdruck ringt, besonders in einer Zeit, in der die ethischen Ideale selbst schon oder noch als gesellschaftlich problematisch erscheinen, ist es sehr naheliegend, oft historisch fast unvermeidlich, dass es auch in ästhetischen Kategorien ausgedrückt wird. Denn die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit gestaltet immer eine sinnlich-sinnfällige Einheit von Aussen und Innen, von Inhalt und Form, von Charakter und Schicksal etc. Auch wo ihr Objekt eine Kollision des Lebens in der gerade angedeuteten Bedeutung ist, erscheint diese in der Widerspiegelung weniger dualistisch zerrissen, mehr auf den Menschen zentriert als oft im Leben selbst. Und dies nicht infolge einer Vernidlichung der Lebenskonflikte durch die ästhetische Widerspiegelung, sondern im Gegenteil infolge ihrer Welthaftigkeit, durch welche die letzthinige Einheit der menschlichen Individualität auch in den schärfsten, unlösbarsten Kollisionen sich deutlicher offenbart, als dies im Leben selbst möglich wäre. Diese Wesenart der ästhetischen Widerspiegelung kann auf das oben geschilderte gesellschaftliche Bedürfnis bezogen sehr leicht als Vorbild wirken und das Eindringen ästhetischer Kategorien in die Ethik fördern. Es kann, aber es muss freilich nicht.

Für die griechische Ethik in welcher diese Problemverschlingung zwischen Ethik und Aesthetik zuerst in wirkungsvoller Weise auftrat, kommen aber auch andere Motive in Betracht. Erstens spielt in der antiken Kultur der relativ frei - nicht theologisch gebunden - immer wieder neu interpretierte Mythos eine bedeutsame Rolle. Dabei ist vor allem zu berücksichtigen, dass darin starke und lebendige Erinnerungen an den Urkommunismus /als goldenes Zeitalter/ wirksam waren. Das Aufgehen des individuellen Lebens in das der Gemeinschaft hat vom Standpunkt unseres Problems zur Folge, dass in einer Periode, in der Recht, Moralität und Ethik noch überhaupt nicht vorhanden waren, die Menschen die Regelung ihrer Praxis durch die Sitte als selbstverständlich ansahen, weshalb auch jener Konflikt, von dem wir eben sprachen, für sie überhaupt nicht vorhanden war. Demzufolge konnten die Menschen des "goldenen Zeitalters" allgemein bekannt durch den Mythos und seine Bearbeitung in Poesie und bildender Kunst, sehr wohl als Verkörper-

rungen dieses Ideals der organischen Einheit für die menschliche Existenz und Praxis gelten. Eine weitere, qualitativ andere Verstärkung erhält dieses "ästhetische Ideal" des praktischen Verhaltens in der Ideologie der Kalokagathie bei der herrschenden Adelschicht der Stadtstaaten. Die Notwendigkeit, die Macht durch Kriegertum und Politik /also: rhetorische Fähigkeiten/ zu erhalten und zu vermehren, die Muse als Grundlage der Kultur bei Verachtung der "banausischen" Arbeit, aber beim starken Kult der körperlichen Übungen schafft die Grundlagen für ein solches ethisches Ideal. Hier kommt es nicht auf die ästhetischen Konsequenzen dieser Lebensform an, denn es ist klar, dass aus ihr ein für die Entwicklung der Kunst völlig normaler sozialer Auftrag entstieg, der sich von anderen gesellschaftlich-geschichtlich wie ästhetisch bloss darin unterscheidet, dass die zugrundeliegende Diesseitigkeit und körperlich-geistige Harmonie eine Kunst erwachsen lässt, auf die die Schönheit als ästhetische Kategorie sich verhältnismässig unproblematisch anwenden lässt. Was die Probleme dieser Lebenshaltung selbst betrifft, so hat das vieldeutige Schillern der zentralen Bezeichnung - die Bedeutung schon ist untrennbar mit edel, schicklich etc. verbunden - solange keine die Ethik verwirrenden Folgen, als die Verhaltensweise selbst im gesellschaftlichen Leben nicht auf Selbstwidersprüche, die aus dem sozialen Sein entstammen, stösst. Die uns interessierende Problematik wird also erst zur Zeit der Auflösung der Polisdemokratie, zur Zeit von Sokrates und Platon ganz deutlich wahrnehmbar.

Wir haben hier nur einige Phänomene des sozialen Seins aufgezählt, die reale Grundlagen für die Genesis unseres Problems bilden. Es muss jedoch sogleich hinzugefügt werden, dass das echtste historische Verständnis für die notwendige Entstehung eines Phänomens keineswegs mit der Anerkennung seiner sachlich-philosophischen Berechtigung identisch ist. Denn die abstrakte Konvergenz, die sich dann zeigt, wenn die Probleme in höchsten, verdünntesten Allgemeinheiten behandelt werden, löst sich alsbald auf, wenn auch nur der leiseste Versuch einer Konkretisierung der Kategorien in Angriff genommen werden. Man nehme etwa die Beziehung des Wesens zur Erscheinung. Ästhetisch erhält die Erscheinung ihren Wert daher, dass sie adäquat, sinnlich-evokativ, in zu Typen erhobenen Einzelfällen das Wesen auf dem Niveau der zweiten, ästhe-

tisch geschaffenen Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringt. Ethisch kann zwar, wie wir oben gesehen haben, eine Haltung angestrebt werden, in der das, was im Handeln der Menschen sichtbar wird, eine angemessene Offenbarung ihrer sittlichen Innerlichkeit erhalten soll. Jedoch selbst bei der denkbar höchsten Annäherung dürfen die gewichtigen Unterschiede, ja Gegensätze nicht ausser Acht gelassen werden. Sie ergeben sich daraus, dass das Aesthetische eine bestimmte Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, während das Ethische eine Wirklichkeit selbst, die praktische Verwirklichung des menschlichen Wesens in seinen Wechselbeziehungen zu seinen Mitmenschen. Darum hat das adäquate Inerscheintreten des Wesens in beiden Fällen völlig divergente Tendenzen und Bedeutungen. Aesthetisch handelt es sich im wörtlichsten Sinne um ein Zusammenfallen von Wesen und Erscheinung, da diese ja - gerade mit Hilfe der unmittelbaren Selbständigkeit dieses Geradesoseins - nur in ihrer organischen, untrennbaren Einheit Bausteine einer welthafsten Einheit der abgebildeten Wirklichkeit sein können. In der Ethik wird zwar jede einzelne Verwirklichung der Gebote ebenfalls auf die Totalität jener Welt, bezogen, in der sie stattfindet, da es sich jedoch hier um eine soziale Realität nicht um ihre Abbildung handelt, kann diese Beziehung auf das Ganze nur hypothetisch, nur postulativ sein.

Daraus folgt, dass die adäquate Beziehung zwischen Wesen und Erscheinung in der Ethik einerseits das innere Verhältnis zwischen Gesinnung und Tat ist, der möglichst angemessene Ausdruck jener in den Erscheinungsformen dieser, andererseits das Streben, die ethische Praxis so zu gestalten, dass in ihrem Folgen, jene Tendenzen, die dem jeweiligen Entschluss zugrundeliegen, nach Möglichkeit vollständig verwirklicht werden. Dass das zweite Moment nur einen annähernden Charakter haben kann, ist evident. So sehr eine dialektisch aufgebaute Ethik die Selbstbeschränkung auf die reine Gesinnung im Geiste Kants oder des Existenzialismus ablehnen muss, muss sie darüber im Klaren sein, dass ihr Gerichtetsein auf die Folgen der Tat nur postulativ und approximativ sein kann. Das schliesst ein Maximum der Sorge und der Verantwortlichkeit keineswegs aus, wohl aber ein notwendiges Gleichgewicht, eine zwangsläufige Harmonie zwischen Absicht und Folgen. Eine solche Annahme würde ja den elementarsten Gesetzlich-

keiten der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit widersprechen, denen nämlich, dass aus den Einzelhandlungen einzelner Menschen /und diese sind das Objekt der Ethik/ der Regel nach etwas anderes entsteht, als ihre subjektive Absicht war. Aber auch rein auf das Handeln des Subjekts bezogen ist das Verhältnis von Wesen und Erscheinung in der ethischen Praxis qualitativ anders beschaffen, als in der ästhetischen Widerspiegelung. Die Angemessenheit an das Wesen wird dort vom Inhalt der Erscheinung entschieden und hat ebenfalls einen bloss annähernden Charakter, die Erscheinungsform ist notwendigerweise sekundär, akzessorisch, während ästhetisch angesehen gerade dieses Zusammenfallen ein vollständiges ist, wobei die evokative Macht der Erscheinungsform das unmittelbare Kriterium für die Angemessenheit ergibt. Natürlich ist dieser Gegensatz kein absoluter, kein metaphysischer, ist ja einerseits in der Aesthetik die Form stets die eines bestimmten Inhalts und andererseits hat die ethische Konvergenz der Erscheinung im Wesen notwendig auch formelle Konsequenzen. Bei alledem bleibt die Möglichkeit einer "ästhetischen" Wirkung der Erscheinung im Ethischen notwendig ein Nebenprodukt, und eine Intention auf sie muss unfehlbar zu Verfälschung ihres allein ausschlaggebenden Inhalts führen. Beim ersten Moment, bei der Beziehung der Folgen einer Tat zum Weltlauf ist die Divergenz noch augenfälliger. Die Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung bedeutet ein Einbeziehen seines verkürzten, typisierten Abbilds in die intensive Totalität der Kunstgestaltung, wodurch in einem symbolisch gewordenen Einzelfall der Sinn der jeweiligen Tat für die Entwicklung des Menschengeschlechts in dessen Selbstbewusstsein gehoben wird. Da jede ethische Praxis ein jeweiliges, ein einzelnes Moment dieses realen Gesamtprozesses bildet, ist es klar, dass in der Wirklichkeit selbst kein ethischer Entschluss, noch seine Realisation eine derartige unmittelbar-symbolische Bedeutsamkeit erhalten kann, insbesondere nicht in ihrer Aktualität, die gerade für die Ethik als solche ausschlaggebend ist, höchstens - und auch dann nur relativ - wenn beides zu einem Bestandteil des vergangenen historischen Ablaufs geworden ist. Die originär ethische Verantwortung steht aber, sowohl für Entscheidung wie für Folgen in einem weit vermittelten Verhältnis zu letzteren Aspekt, auch dieser ist mit der in der ästhetischen Widerspiegelung erlangten Einheit keineswegs identisch.

Alle diese Differenzen vernichten selbstredend nicht jene Aehnlichkeiten, die wie wir es an einigen Beispielen aufzuzeigen versucht haben, aus dem Wesen der ethischen Praxis, aus ihren sozialen Ursachen und Folgen entspringen. Nur darf nie ausser Acht gelassen werden, dass selbst die grosste Aehnlichkeit die fundamentalen Unerbundenheiten, zwischen einer bestimmten realen Praxis und einer von ganz anderen Prinzipien bestimmten Widerspiegelung, nicht vernichten können. Wir verweisen nur auf das Problem der Beispielhaftigkeit. Die ästhetische Abbildung macht infolge ihres Typisierens jede gestaltete Handlung zu einer mehr oder weniger paradigmatischen, wobei nicht vergessen werden darf, dass diese Kategorie auch alles Negative, alles zwischen Gut und Böse Pendelnde umfasst, während die Beispielgebung ethisch ihrem Wesen nach etwas Positives sein muss. Aber darüber hinaus wird in der ästhetischen Widerspiegelung eine in ihren Motiven und Folgen abgeschlossene Begebenheit gestaltet, /auch wenn ihre Erscheinungsform, wie im Drama, die der Gegenwartigkeit ist/. während die ethische Entscheidung unter bestimmten Umständen zwar die Beispielhaftigkeit erstreben, ihre Verwirklichung aber den ethischen Akt nie gänzlich erfüllen kann, sie muss in ihm ein blosses Nebemotiv bilden, soll die allzu direkte Intention nicht gerade das ethische Wesen an ihm trüben. Solche real vorhandenen Aehnlichkeiten würden bei den stärkeren Differenzen nie in das Verhältnis von Ethik und Aesthetik Verirrungen einführen, wenn die idealistische Philosophie diese nicht in beide Sphären hineintragen würde. Zu einem richtigen Begreifen der Methodologie der so entstehenden Fehlinterpretationen reicht es aus, an die idealistische Auslegung der Teleologie in der Arbeit zu erinnern, wo die Tatsache, dass das Arbeitsziel ein vom Subjekt ideell gesetztes ist, genügt, um ganze Mythen von Schöpfergott entstehen zu lassen. Die ethische Teleologie ist aber noch innerlicher, seelischer als die der Arbeit, denn selbst dort, wo offenkundigerweise von aussen kommende Gebote den Inhalt der ethischen Entscheidung ausmachen, müssen diese von Subjekt vollständig zu eigen gemacht werden, um sich als dessen innerste Bewegung zu offenbaren, um dessen echt ethischen Charakter aufzubewahren. Hier treten also unvergleichlich schwächere gedankliche Hemmungen auf, wenn das idealistische Denken die wirkliche ethische Teleologie zu einem Durchdrungensein der gesamten Wirklichkeit von

der Idee hypostasieren, oder die Weltgeschichte auf einen Kampf zwischen Licht und Finsternis, zwischen Geist und Materie, zwischen Gut und Böse, reduzieren will.

Ein solches Hypostasieren der ethischen Teleologie führt deshalb zum Gedanken der Allmacht der Idee, von solchen Prämissen müssen jedoch Verallgemeinerungen in derart universellen Ausmasse vollzogen werden, dass in ihnen sämtliche spezifischen Differenzen der menschlichen Verhaltensart, der Beziehungen zur Wirklichkeit bis zur Unkenntlichkeit verblassen. Wenn Hegel, der sich von allen objektiven Idealisten am energischsten um methodologische und historische Differenzierung bemüht hat, die Idee so bestimmt: "Die Idee ist die Einheit des Begriffs und der Realität, der Begriff, insofern er sich und seine Realität selbst bestimmt, oder die Wirklichkeit, die so ist, wie sie sein soll und ihren Begriff selbst enthält."^{1/}, so vereitelt er schon hier weitgehendst die von ihm in den folgenden Paragraphen angestrebte Unterscheidung der Gebiete. Er kann zwar - und oft richtig und schafftsinnig - einzelne spezifische Bestimmungen hervorheben /unmittelbare Vereinigung von Idee und Realitäten im Leben, Befreiung von zufälligen Beschränkungen des Daseins beim Schönen etc./ das unbeschränkte Ingeltungbleiben der Einheit von Idee und Realität, dass vollkommene Durchdrungensein der Realität von der Idee als letzthiniges entscheidendes Kriterium muss doch eine Uniformisierung auch des Heterogensten zustande bringen. Und wenn nun auf dieser methodologischen Grundlage der Versuch einer Spezifizierung in Angriff genommen wird, so gehen seine allzu abstrakt -allgemeinen Bestimmungen weit über die Eigenart der betreffenden Gebiete hinaus und treffen bestenfalls nur die allerallgemeinsten Züge einer jeden menschlichen Beziehung zur Wirklichkeit. Man denke an den Begriff der Vollkommenheit /wieder aus der oben angegebenen Beziehung von Idee und Wirklichkeit abgeleitet/, der in jeder idealistischen Aesthetik oder Ethik eine ausschlaggebende Rolle zu spielen pflegt. Tschernischewski macht auf diese abstrakte Universalität der von Hegel und vor allem Vischer als spezifisches Kriterium in der Aesthetik gebrauchten Begriff richtig aufmerksam! "Aber diese formale Schönheit, oder die Einheit von Idee und Bild, von Inhalt und Form ist nicht eine spezielle Besonderheit, die die Kunst von anderen Gebieten der menschlichen Tätigkeit unterscheidet. Das Handeln des Menschen hat

stets einen Zweck, der das Wesen des Tuns darstellt, die Bewertung unseres Tuns hängt vom Grad der Übereinstimmung unseres Tuns mit dem Zweck ab, dem wir mit ihm erreichen wollten. Jedes menschliche Werk wird nach dem Grad der Vollkommenheit der Ausführung bewertet. Das ist ein allgemeines Gesetz, sowohl für das Handwerk, wie für die Industrie, für die wissenschaftliche Tätigkeit und so weiter!"^{2/} Die Gefahr der Verwirrungen wächst noch dadurch, dass jede idealistische Philosophie die Beziehungen der verschiedenen Aspekte der objektiven Wirklichkeit, der menschlichen Verhaltensweisen zu ihnen primär hierarchisch zu ordnen gezwungen ist, dass Nähe zur Idee, Entfernung von ihr etc. notwendig zu entscheidenden Bestimmungen von Beschaffenheit und Wert des derartigen Einordnens eines Gebietes werden müssen. Da die gesellschaftlich, klassenmäßig bestimmten Bedürfnisse immer stark in der Richtung auf hierarchische Abstufungen wirken, kommt ihnen dieses Verwischen, zuweilen sogar Auslöschen der besonderen Eigenart stark entgegen. Nicht nur jene Homogenisierung des Heterogenen - eine methodologische Voraussetzung der Hierarchie - wird damit erleichtert, sondern auch die Willkür in der Zuteilung des "Ranges" in der hierarchischen Stufenleiter. Das so entstehende abstrakte Verblässen der Kriterien macht z.B. sowohl eine Rangordnung: Natur höher als Kunst /Platon, Kant, Weisse/ wie eine radikal umgekehrte /Hegel, Vischer/ möglich.

Eine weitere Steigerung dieser Methode entsteht durch die für den Idealismus notwendige Überschätzung der Form dem Inhalt gegenüber. Diese wertende Hierarchie ist so stark, dass in den philosophischen Konstruktionen oft eine derartige Polarisation entsteht: als höchster Gipfel die reine Form, der gar kein Inhalt mehr gegenübersteht, als letzter Tiefpunkt eine Art Chaos, ein Inhalt, der überhaupt nicht geformt ist. Solche Auffassungen dringen auch in Aesthetik und Ethik ein, insbesondere wenn beide einander unzulässig nahegebracht oder gar einander gleichgesetzt werden. So sagt Shaftesbury: "Der Geist allein gibt Form. Alles geistlose ist scheusslich, und formlose Materie ist die Hässlichkeit selbst."^{3/} Dieser Satz, dem man in verschiedenen Variationen oft begegnen kann, hat nur im Rahmen einer idealistischen Metaphysik überhaupt einen Sinn. Denn jede einigermaßen besonnenen Erkenntnistheorie weiss genau, dass Form und Inhalt Korrelatsbegriffe sind,

dass es keinen Inhalt ohne Form, und umgekehrt geben kann, dass also eine Aussage, dies oder das sein geformt noch gar nichts über den Gegenstand aussagt, wenn nicht früher das Was der Form und das Wie der Formung genau bestimmt wurde. Daraus folgt * erkenntnistheoretisch - dass das Hässliche ebenso ein Geformtes ist, wie das Schöne. Sie können Ästhetisch /oder wie Shaftesbury will ästhetisch-ethisch/ vor allem von Standpunkt ihrer Inhalte bemessen und bewertet werden, erst von hier aus kann die Untersuchung der besonderen ethischen, bzw. ästhetischen Formen einsetzen. Dabei ist es für die ästhetische Form charakteristisch, dass die ethisch angesehen extremst entgegengesetzten Inhalte, an die ihnen zukommenden Stellen in der jeweiligen ästhetischen "Welt" gesetzt, von der sowohl elementaren wie bewussten Parteilichkeit der ästhetischen Formung ihren Gehalt entsprechend bewertet, in gleicher Weise ästhetisch wirksam werden können, in dieser Hinsicht ist zwischen Jago und Imogen, zwischen einer Madonna von Raffael und einer Karikatur von Daumier kein prinzipieller Unterschied. Die ethische Form spricht dagegen ein struktursprengendes Urteil über das Form-Inhalt-Verhältnis des Alltagslebens aus. /Natürlich geht im ästhetischen Setzen ebenfalls eine Veränderung dieses Form-Inhalt-Verhältnisses vor sich, da aber hier Abbilder mit Abbildern, dort Wirklichkeiten mit Wirklichkeiten kontrastiert werden, muss schon deshalb die Art der Umwandlung qualitativ verschieden sein./ Es kann sich dabei in der Ethik um ein Verwerfen des Alltagslebens schlechthin handeln, das ethische Verhalten bei Kent z.B. zerschlägt radikal jedes Form-Inhalt-Verhältnis aus dem Alltagsleben und setzt an seine Stelle ein diametral Entgegengesetztes. Da dabei die Formen des Alltags einfach als nicht vorhanden, höchstens als lästige Hemmungen des allein Richtigen behandelt werden, wird die Position Shaftesburys verständlich, obwohl es sich objektiv auch im Alltagsleben immer um etwas Geformtes handelt. Wird aber das ethisch Verwerfliche von einer bösen Maxime in Bewegung gesetzt, so ist es evident, dass das ethische Form-Inhalt-System einen anderen, heterogenen, feindlichen System, aber ebenfalls einem Form-Inhalt-System gegenübersteht. Das fundamentale Prinzip der Trennung ist auch hier ein inhaltliches, das sich seine eigene Form schafft.

Dieses Prinzip muss sich infolge seiner Wahrheit und Wesentlichkeit im Leben durchsetzen, obwohl gerade hier sehr viel

Übergangserscheinungen auftreten, die zuweilen den Blick von der entscheidenden Divergenz ablenken. Es genügt, wenn wir für die ästhetische Sphäre auf die Bedeutung des Vorher und des Nachher der künstlerischen Wirkung aufmerksam machen. In beiden ergänzenden Stadien der eigentlichen ästhetischen Rezeptivität ist der im Leben stehende, dort handelnd engagierte ganze Mensch das Subjekt, weshalb auch in seinem Denken und Empfinden die Kategorien der Praxis - darunter die der Ethik, aber selbstredend nicht diese allein - ein Übergewicht haben müssen. Auf der anderen Seite wäre es ebenfalls unrichtig, die ethische Entscheidung, so sehr sich auch der Akt ihres Vorzugs aus dem Alltagsleben emporhebt, von der normalen Existenz des ganzen Menschen zu isolieren. Wenn die Ethik nicht auf die reine Gesinnung reduziert wird, wie bei Kant und den Existenzialisten, erfordert die Verantwortlichkeit für die Folgen der Tat, ähnlich wie auf anderen Gebieten der Praxis, eine Suspension der Tat, bei welcher die verschiedensten Motive pro und contra erwogen werden. Es ist klar, dass auf diese Weise im Leben ein ununterbrochenes Ineinanderübergehen der verschiedensten Momente, darunter auch der ethischen und ästhetischen vorhanden sein muss. Darüber kann aber der oben aufgezeigte fundamentale Unterschied zwischen der spezifischen Art der ethischen Praxis und der gleicherweise spezifischen Art der ästhetischen Widerspiegelung nicht aufgehoben werden. Das zeigt der von uns bereits wiederholt angeführte Ausspruch von Aristoteles, dass nämlich das, was wir in der Wirklichkeit ablehnen, weit von uns weisen, in der Kunst ästhetische Freude hervorrufen kann. Hier ist wieder ein Punkt, wo das falsche Identifizieren des Ethischen und des Aesthetischen, auf Grund eines Verkennens der Eigenheiten beider Sphären, einzusetzen pflegt. Denn der Kunstgenuss, den das Böse, das im Leben Widerwärtige, Abstoßende uns bereiten kann, muss wieder auf die Welthaftigkeit der echten Kunst zurückgeführt werden. Indem in dieser - letzten Endes vom Standpunkt der Menschengattung - jede Gesinnung, jede Tat an die ihr zukommende Stelle in ihrer "Welt" versetzt wird, indem die Parteilichkeit der künstlerischen Gestaltung zu ihnen richtig Stellung nimmt, steht das ästhetische Erlebnis, als Element des gesellschaftlichen Lebens der Menschen, in gar keinen Gegensatz zu ihren gesunden, ethischen Empfindungen. Die Bewunderung, die etwa die geistigen Fähigkeiten eines Richard III. auslösen können, muss

also keineswegs eine Billigung seiner moralischen Beschaffenheit in sich bergen. Erst in Krisenzeiten der Gesellschaft, die naturgemäss vor allem das sittliche Leben der Menschen problematisch machen, können Pervertierungen entstehen, die von der ethischen Substanz abstrahieren und ihre Erscheinungsweise, etwa die geistige Überlegenheit, die "Kunst" in den Mitteln der Durchführung isoliert, "ästhetisch" betrachten. Diese Bewegung kann auch soweit führen, dass einerseits jeder Zusammenhang der ästhetischen Gestaltung mit dem moralischen Dasein der Menschen geleugnet und die Kunst von allen solchen inhaltlichen Bindungen, die ihre Form entscheidend bestimmen "befreit" und das Aesthetische zu einem völlig selbständigen, nur auf sich selbst gestellten Prinzip erklärt wird, dass andererseits das Schwanken, das Zusammenbrechen der ethischen Werte sich in der Form einer unmittelbaren "ästhetischen" Stellungnahme zu den sittlichen Phänomenen des Lebens äussert.

Diderot hat in seinem Dialog "Le Neveu de Rameau" eine solche krisenhafte Zuopitzung der "Aesthetisierung" der Moral mit grosser Klarheit ins Licht gestellt. Sein Gesprächspartner, der genial vorkommene Musiker schildert mit Kennerschaft, Behagen und Bewunderung die raffinierte Intrige eines jüdischen Renegaten, der einen gewesenen Glaubengenossen physisch und materiell zugrunde richtet. Der Diderot des Dialogs bemerkt nach seiner Schilderung: "Ich weiss nicht, wovor ich mich mehr entsetzen soll, vor der Verruchtheit des Renegaten oder vor dem Ton, mit dem Ihr davon sprecht." Seine unausgesprochenen Gedanken sind noch deutlicher: Die Gegenwartigkeit eines Menschen fing an, mir unerträglich zu werden, der eine erschreckliche Tat, ein abscheuliches Verbrechen eben behandelte, wie ein Kenner der Malerei oder Poesie, die Schönheiten irgendeines vortrefflichen Werkes..."^{4/} Hier ist die zur ästhetischen Paradoxie gewordene moralische Perversion deutlich sichtbar.

Das Problem ist aber auch dann vorhanden, wenn es nicht in einer derart krassen Form, sondern möglicherweise ganz "unschuldig" als Alltagsgegebenheit erscheint. De Quincey beschreibt, dass der berühmte Dichter Coleridge eines Abends eine Feuerbrunst betrachten ging, aber seine "ästhetische" Neugier unbefriedigt fand. De Quincey nimmt ihn gegen jeden eventuellen moralischen Vorwurf in Schutz. Die Moral könne hier gar nicht in Frage kommen: die Feuerwehr sorgte ja für die Hilfe. Coleridge

hätte um des Spektakels willen seinen Tee in Stich gelassen, sollte er dafür nichts erhalten? In den folgenden Betrachtungen verallgemeinert De Quincey das Problem auf ähnliche Fälle, wie vorher Diderot. Das Wesen seines Gedankenganges besteht darin, dass solange ein Verbrechen noch nicht begangen ist, wir zu einer moralisch-praktischen Stellungnahme verpflichtet sind. Ist es aber bereits ein fait accompli geworden, was kann dabei die Tugend noch zu tun haben? "Es war eine traurige Sache, ohne Frage, sehr traurig: aber wir können sie nicht mehr in Ordnung bringen. Darum machen wir das beste aus einer schlechten Sache, und da es unmöglich ist, aus ihr etwas für moralische Zwecke herauszuschlagen, behandeln wir sie ästhetisch..."^{5/} Das sind die einführenden Bemerkungen zu einem Essay über "Der Mord als eine der schönen Künste". Es ist klar, wo hier ein Rückschritt sophistischer Art Diderot gegenüber in Erscheinung tritt. Diderots richtiges moralische Gefühl kümmert sich garnicht darum, ob die Schandtaten des Renegaten der Gegenwart oder Vergangenheit angehören. Er weiss: eine richtige ethische Praxis setzt ein richtiges ethisches Verhalten dem gesamten Leben gegenüber voraus. Und das ethische Verhalten zu den Taten der anderen Menschen /und zu den eigenen/ kann natürlich dadurch nicht ins Gegenteil umschlagen, dass sie bereits unveränderbare Tatsachen geworden sind. Hier ist natürlich nicht der Ort, die äusserst komplizierte Dialektik solcher ethischer Kategorien wie Reue, Gewissen, Selbstkritik, Verantwortlichkeit, etc. auch nur anzudeuten. Die blosse Notwendigkeit ihres Existierens und Funktionierens weist schon deutlich darauf hin, dass der ethische Charakter einer Begebenheit, die Verpflichtung zu ihr - positiv oder negativ - ethisch Stellung zu nehmen, durch ihre blossem Vergangensein, durch ihre praktische Unveränderbarkeit unmöglich völlig aufgehoben werden kann, auf die komplizierten Modifikationen die dabei fraglos entstehen, können wir hier ebenfalls nicht eingehen. Die Stellungnahme De Quinceys also, die die Vergangenheit einfach der Aesthetik zuweist, indem er das Gebiet des Ethischen praktizistisch-pragmatistisch - auf die Gegenwart auf das unmittelbare Handeln beschränkt, ist ein Ausweichen vor den zentralen Fragen der Ethik, ein fauler Kompromiss.

Diese Frage ist für uns darum bedeutsam, weil wir hier das Problem der "Naturschönheit" des menschlichen Lebens

vor allem des gesellschaftlichen und geschichtlichen Lebens aufgeworfen ist, eine Frage, die z.B. in der Aesthetik Vischers eine grosse Rolle spielt, jedoch auch sein bedeutendster Kritiker, Tschernischewski, der bei ihm den Vorrang der Kunst der Wirklichkeit gegenüber richtig verwirft, macht, mit völlig anderen Begründungen, dies sein Verhalten zur "Naturschönheit" des menschlichen Lebens sich zu eigen. Die grundlegende Gegensatzlichkeit zwischen beiden ist, dass Vischer Gesellschaft und Geschichte ästhetisiert, während Tschernischewski ihnen gegenüber sein gesundes politisch sozial-moralisches Verhalten unversehrt bewahrt und seine Stellungnahme zur Kunst diesem anpasst. In unseren Tagen erscheint dieses Problem in einer etwas veränderten, an Kant angenäherten Fassung bei Nicolai Hartmann. Mit seiner allgemeinen Theorie der Naturschönheit werden wir uns im nächsten Abschnitt auseinandersetzen, jetzt müssen wir uns auf das gegenwärtige engere Problem beschränken. Die Bedenken ethischer Art beim ästhetischen Verhalten zum menschlichen Leben entgehen Hartmann nicht. Er spricht davon, dass es sehr leicht ins Lieblose umschlagen kann, er betrachtet die rein geniesserische Einstellung des Aestheten als Herzlosigkeit, er sieht in dieser Haltung etwas moralisch nicht ungesundes. Seine Halbheit, sein Kompromiss besteht darin, dass er in diesem richtig beobachteten Einzelheiten bloss Gefahren erblickt, die eine an sich mögliche und berechtigte Verhaltensweise irrezuleiten, zu verzerren geeignet sind. Und bei der äussersten Steigerung dieser Tendenzen, beim ästhetischen Erleben des Tragischen in der Wirklichkeit sagt er über die dabei erforderliche Haltung, dass sie ans Übermenschliche grenzt, der Mensch muss dabei" - was antinomisch ist - zugleich beteiligt und unbeteiligt, hineingerissen und beschaulich gegenüberstehen, moralisch wertend und doch ästhetische wertend darstehen." ⁶⁸ Hartmann will, wie wir später bei der Behandlung der Naturschönheit sehen werden, ebenso wie Kant, wenigstens eine gewisse, wenn auch unerkennbare Möglichkeit der reinen Objektivität der Schönheitskategorien retten. Sein neuer Weg im Vergleich zu Kant ist, dass er bestimmte Verhaltensweisen zur menschlichen Wirklichkeit, die nur als Vorstufen zur objektivierten Widerspiegelung der Wirklichkeit sinnvoll sind, wie das Verhalten des Künstlers, des Historikers, des Philosophen etc. mit der normalen /praktischen, ethischen/ Beziehung zur Wirklichkeit beim ganzen Menschen

des Alltagslebens unkritisch indentifiziert.

So wichtig nun die eben erwähnten besonderen Verhaltensweisen - wegen ihrer sachlichen Ergebnisse - für die menschliche Kultur auch sein mögen, ist ihre verallgemeinernde Ausdehnung auf die generellen Beziehungen der Menschen zu ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit einer Verengerung dieses Problems und führt demzufolge zu seiner Verzerrung. Denn es ist für die Menschen eine vitale und soziale Notwendigkeit, sich zu ihrer realen Umwelt wesentlich praktisch zu verhalten, das Erforschen ihrer objektiven Beschaffenheit, ihrer Gesetzmäßigkeit, etc. ist primär, von Standpunkt des Lebens, bis zu einem gewissen Grade zwar ebenfalls eine vitale und soziale Notwendigkeit, es steht jedoch ebenso notwendig im Dienste jener Praxis, zu der jeder Mensch von seiner gesellschaftlichen Stellung aus zwangsläufig getrieben wird. Die Ethik nimmt im System dieser Aktivitäten eine nicht unwesentliche Stellung ein, sie ist viel wichtiger als der vulgäre Fatalismus meint, jedoch keineswegs derart allein ausschlaggebend, wie es in vielen idealistischen Philosophien dargestellt wird. Der Künstler, der Gelehrte, der Philosoph muss sich - sollen seine Werke als wertvolle zustandekommen - über diesen, an seiner Stelle notwendigen, Standpunkt des Alltagslebens erheben. Diese Entfernung setzt aber die ursprüngliche Einnahme dieser Position voraus, und ihre Überwindung kann nur dann eine wirklich wirksame sein, wenn der betreffende Mensch sich dort zu den praktischen Problemen seines Lebens wenigstens theoretisch in einer ihren Anforderungen entsprechenden Weise verhalten hat. So hoch auch die Werke sich über das Alltagsleben erheben, alle menschlichen Schwächen des sie schaffenden Menschen werden von ihnen unträglich vertreten; ein antiethisches Verhalten etwa, eine spontane Aesthetisierung ethischer Fragen des Lebens wird sich im Werk notwendig als Verzerrung der Zusammenhänge zeigen. /Das bedeutet keineswegs, dass der Schaffende im Leben unbedingt jene Probleme praktisch zu lösen imstande sein muss, die sich in seinem Werke richtig widerspiegelt vorfinden. Es ist durchaus möglich - kommt sogar häufig vor - dass er den praktischen Lebensaufgaben gegenüber versagt, was hier gemeint ist, ist bloss das ethische Verhalten, als menschliche Basis einer erweiterten und verallgemeinerten Schau des Lebens, der Geschichte. Die unzähligen Widersprüchlichkeiten, die hier bei den

einzelnen schöpferischen Persönlichkeiten entstehen, können nicht einmal angedeutet werden/. Es muss hier noch, abschliessend, bemerkt werden, dass die eben geschilderte Erhebung über den Alltag keineswegs nur eine ästhetische sein kann. Im Gegenteil. Die ästhetische Beziehung der Einzeltatsachen des Lebens auf das Selbstbewusstsein der Menschengattung ist ein Spezialfall, dessen Eigenart wir früher ausführlich geschildert haben. Die von Hartmann erwähnte wider spruchsvolle Verhaltensweise taucht aber z.B. auch beim Philosophen auf. Wenn bestimmte Typen der Denker etwa die menschlichen Leidenschaften weder zu bewundern noch zu verlachen sondern nur zu verstehen trachten, vollziehen sie ebenfalls eine solche Erhebung über die Praxis des Alltags, entfernen sich aber weitaus radikaler vom Aesthetischen, als dies in den notwendig gemischten Formen des Alltagslebens möglich wäre, denn für die Kunst kommt es gerade darauf an, für das Beweinen oder Verlachen eine persönlich-überpersönliche, sinnlich-sinnfällige evokative Ausdrucksweise zu finden. Jedenfalls ist es ein Vorurteil, entstanden aus dem hierarchischen Homogenisieren des philosophischen Idealismus, wenn jede Erhebung über das Alltagsverhalten als etwas Aesthetisches aufgefasst und wenn diese dem künstlerischen Schaffensprozess, seinem Verhältnis zum Gegenstand des Abbildens gleichgesetzt wird.

Wir mussten über diese Frage etwas eingehender sprechen, denn mit ihr steht oder fällt die ganze Theorie von der "Schönheit" des Menschlichen, des gesellschaftlich-geschichtlichen Lebens. Die Vieldeutigkeit des hier gebrauchten Schönheitsbegriffs haben selbst die Griechen, bei denen er seine philosophiegeschichtliche Rolle zu spielen begann, zuweilen deutlich empfunden. Als der platonische Sokrates seine für die ganze Erosdebatte ausschlaggebende Rede beginnt - die entscheidenden ethischen Pointen folgen erst beim Auftreten von Alkibiades - schildert er sein Gespräch mit der weisen Diotima. Dieser Dialog im Dialog hat am Anfang einige Repliken, die in ihrer bewusst gestalteten Spontaneität geeignet sind, unser Problem näher zu beleuchten. Diotime stellt Sokrates die Frage: "Was ist dem zu eigen geworden, der das Schöne besitzt?" "Auf diese Frage kann ich dir nicht gleich antworten! Nun, wenn ich statt des Schönen das Gute setze und dich fragte: Sokrates, es liebt einer das Gute, was, glaubst du, will er mit

dem Guten? Er will, dass ihm das Gute zu eigen werde! "7/. Die Ratlosigkeit von Sokrates, wenn vom Schönen, seine sofortige richtige Antwort, wenn vom Guten die Rede ist, zeigt deutlich an, dass für die Griechen die Synthese des Guten und des Schönen originär und primär ein ethisches Problem war, die Suprematie des Ethischen war so überwältigend, dass in seinem Bereich dem Aesthetischen eine uneigentliche Aushilffunktion zukam, dass es fast zu einer bloss schmückenden Metapher verblasst, wenn wir alsbald auf die Lehre vom Eros zu sprechen kommen werden, wird dies noch prägnanter hervortreten.

Ernster und entwickelter wird diese Problematik erst in der modernen Zeit. Die scharfe Kritik Diderots richtet sich zwar unmittelbar nur gegen die Anschauungen einer Einzelperson. Sie hat aber eine allgemeine Geltung, wenn wir an solche menschliche Verhaltensweisen denken, wie z.B. in den "Liaisons dangereuse" gestaltet wurden: Taten, Gedanken und Gesinnungen von Gestalten wie Valmont oder die Marquise von Merteuil werden von der Kritik Diderots am Renegaten genau getroffen. Man verwechsle dieses sich - "ästhetisch - bespiegelnde, verbrecherische Abenteuerertum nicht mit der ganzen erotischen Entwicklung dieser Zeit. Das "Bewusste" das "Planmässige" etwa in den Liebeserlebnissen Casanovas ist eine naiv-refinierte Erotik, die nicht über ihre eigene Sphäre hinausstrebt, das Überwinden von Schwierigkeiten bei der Eroberung einer Frau gehört hier zum organischen Komplex der Erotik selbst, die Freude daran, die gelegentlichen stolzen Selbstbespiegelungen haben, mit der niblistischen, "ästhetischen" Liebesstrategie der Valmont und Merteuil als menschlicher Verhaltensweise nichts gemein. Eher könnte man den "Jonathan Wild" Fieldings, obwohl sein Stoff nicht erotisch ist, mit der Welt des Romans von Laclos vergleichen, freilich ist die Stellungnahme Fieldings weitaus offener und entschiedener polemisch, als die von Laclos, die dargestellten menschlichen Verhaltensarten haben aber als Phänomene des Lebens - die in verschiedenen Gesellschaften, unter verschiedenen Umständen, von Autoren verschiedener Gesinnung und künstlerischer Richtung abgebildet werden - eine gewisse Verwandtschaft. Auf Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten in den gesellschaftlichen Grundlagen können wir hier, um den Rahmen dieser Betrachtungen nicht zu sprengen, unmöglich eingehen. Es sei nur kurz

bemerkt, dass, wenn nach der Revolution bei Balzac und Stendhal "strategische" Privathandlungen dieser Art - mit oder ohne Erotik - gestaltet werden, diese bereits in einer von jeder "Aethetik" befreiten, also defetischisierter Form als rein gesellschaftliche Phänomene in Erscheinung treten. Erst in "Schuld und Sühne" wird der "ästhetische" Masstab praktisch menschlicher Handlungen wieder wahrnehmbar, jedoch den veränderten gesellschaftlichen Grundlagen entsprechend in völlig anderen Proportionen, mit völlig veränderten Betonungen. Raskolnikow, der in bestimmten Beziehungen ein grüblerischer, verinnerlichter, sich selbst bespiegelnder Nachfahr der Rastignaes ist, lehnt in seinen Schlussgesprächen wütend und empört ein jedes "ästhetische" Kriterium seiner Tat ab. Ihre kleinliche mesquine Hässlichkeit betrachtet er als notwendige Folge seiner gesellschaftlichen Lage und sieht die eigene Schwäche darin, dass solche "ästhetischen" Bedenken bei ihm überhaupt auftauchen können. "Die Furcht vor dem Unästhetischen ist das erste Zeichen der Schwäche", sagt er seiner Schwester. Vom Standpunkt unseres Problems ist diese Ablehnung des Aesthetischen als moralischen Masstabs von Handlungen wichtig, die konkrete Problematik der Tat Raskolnikows liegt ebenfalls ausserhalb des Rahmens unserer Betrachtungen.

Eine besonder Nuance erhielt die Identifikation ästhetischer und ethischer Gesichtspunkte in der Bewertung menschlicher Taten und Verhandlungsarten in der klassischen und romantischen Periode Deutschlands. Über bestimmte wichtige Probleme dieser Zeit haben wir im Zusammenhang mit dem "Wilhelm Meister" im vorigen Kapitel gesprochen. Wir haben dort die feine Ironie angedeutet, mit welcher Goethe einen jeden Versuch, aus ästhetischen Prinzipien, Maximen des tätigen Lebens zu machen insbesondere in der Gestalt und im Schicksal der "schönen Seele" kritisiert. Hegel nahm diese kritische Richtung in der "Phänomenologie des Geistes" auf, indem er ebenso wie Goethe die Verhaltungsart der "schönen Seele" von der Seite ihrer Beziehung zur Wirklichkeit untersucht. Bei Goethe tritt die dichterisch gestaltete Wahrheit aus dem Kontrast zwischen Charakteren, Lebensläufen etc. verschiedener Menschen indirekt hervor, Hegel formuliert die Frage, der Grundlinie seiner Philosophie entsprechend, als ein Problem der Wirklichkeitsbeziehung des Menschen, als ein Problem der Enttäusserung. Er geht

dabei von der richtigen Voraussetzung aus, dass ein wirklich morales Leben, ein Leben, das die Persönlichkeit ethisch zu verwirklichen imstande ist, nur in einer kampfvollen Wechselwirkung mit der objektiven Wirklichkeit, mit den andern Menschen, in der Gesellschaft zustandekommen kann. Indem die "schöne Seele" - als Karikatur des künstlerisch-schöpferischen Prozesses im Leben - aus der eigenen Subjektivität eine allein herrschende Substanz macht, "verglimmt sie in sich, und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst.... Die wirklichkeitslose schöne Seele, in den Widersprüchen ihres reinen Selbst und der Notwendigkeit desselben sich zum Sein zu entäussern und in Wirklichkeit umzuschlagen, in der Unmittelbarkeit dieses festgehaltenen Gegensatzes.... ist daher als Bewusstsein dieses Widerspruchs in seiner unversöhnten Unmittelbarkeit zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnsüchtiger Schwindsucht."^{8/} Jedes Tun und Lassen des Individuums, das nicht auf objektive Ziele gerichtet ist und im Kampf um diese seine Selbstbespiegelung begnügt, muss diesen - von Hegel härter, als von Goethe bestimmten - Schicksal verfallen. Die Defetischisierung der Illusionen von einer "Aesthetisierung" des Menschenlebens geht hier, wenn man die gesellschaftlichen Differenzen des damaligen Deutschlands und Frankreichs in Betracht zieht in ähnlicher Richtung wie die von Balzac und Stendhal. Freilich beruht diese Kritik bei den Franzosen auf den realen sozialen Umwälzungen, die infolge der grossen Revolution entstanden sind, während in Deutschland bloss die ideologischen Konsequenzen eines welthistorischen Geschehens gezogen wurden, das an dem vorhandenen gesellschaftlichen Sein nur noch sehr geringe reale Änderungen vollziehen konnte.

Dieser Lage entspricht, dass die nachrevolutionäre Krise der bürgerlichen Ideologie in der deutschen Romantik ihre erste theoretisch ausgebaute Offenbarung erlebte. Die unmittelbare Oberfläche zeigt ein radikales zu Ende gehen in der Aesthetisierung des Lebens, wo Goethe auf dem halben Weg stehengeblieben sei. Novalis hat dies mit der grössten Schärfe ausgesprochen: "Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermassen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare.... Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie

und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs." ^{9/} Der "magische Idealismus" von Novalis, der Goethe gegenüber die höhere Realität des Wunderbaren nachzuweisen auszog, wollte die Prinzipien der Poesie und der Kunst direkt auf das Leben anwenden, d.h. aufzeigen, dass die Souveränität des schöpferischen Subjekts seinem Stoff gegenüber auch für das Verhalten des wirklichen Menschen zu seiner realen Umwelt gilt. Es wird dabei von dieser romantischen Theorie ausser acht gelassen, dass eine derartige Souveränität selbst im künstlerischen Schaffensprozess eine höchst relative ist, Stoff, Material, Thema, Genre, etc. schaffen einen Spielraum von konkreten Möglichkeiten, dessen Verlassen oder Sprengen die ästhetische Einheit, den ästhetischen Wert des zu schaffenden Kunstwerks vernichten müsste. Im Schaffensprozess steht aber der Künstler nur seinen eigenen Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit gegenüber, die zwar auch ihre Eigengesetzlichkeiten haben, aber sich zum Formwillen des Subjekts doch ganz anders verhalten, als die Wirklichkeit selbst. Auf diese angewendet ist eine solche Weltanschauung nichts als Illusion, und zwar die des vollständigen Beherrschens der Wirklichkeit im Gegensatz zum Goetheschen "Kompromiss"; ihr wahrer Gehalt ist aber ein gesellschaftlich bedingter, ideologisch maskierter Irrtum, den Romantikern fehlt einfach der Mut, die Energie, die Fähigkeit zu Lebenslösungen von Typus Lotharios oder Natalies.

Diese Seite der Romantik ist zwar aus ihren Werken genau ablesbar, erhielt jedoch eine eigene historische Gestalt in den ästhetischen Schriften Kierkegards. Sie knüpfen direkt an die Romantik an, ergänzen und erklären sie, so wie der Aschermittwoch den Karneval ergänzt, und erklärt. Was dort bloss Illusion war, erscheint hier bereits als offene Verzweiflung. Im Gegenstück ^k Platons "Symposion", das Kierkegaard schrieb, in der dialogischen Dichtung oder Philosophie "In vino veritas" wird ebenfalls ein Gastmahl gefeiert und die Teilnehmer verherrlichen ebenfalls die Liebe, ihre Poesie und ihren Aufstieg in die allein echten Lebenssphären. Aber die repräsentativste Figur dieser Welt, Johannes der Verführer entlarvt am Schluss die ganze Gesellschaft als einen Chor von Verzweifelten. Im Vergleich zur Romantik verengt sich das Gebiet, das von der gelebten "Aesthetik" beherrscht werden soll: "Poetisch leben", die zentrale Aufgabe dieses Typus ist

nunmehr mit der Herrschaft der Erotik im Leben identisch.^{10/} Kierkegaard war viel zu klug, um die unlösbare Problematik dieser Lebenshaltung nicht zu sehen. Er sieht erstens klar, wie nichtssagend die Gleichsetzung des Aesthetischen mit dem Erotischen ist. Der erste Redner seines Gastmahls, der Jüngling spielt deutlich auf jene halbeingestandene Bruchstelle bei Platon an, die wir früher zitiert haben: "Wollte einer mit Platon sagen, ich liebe das Gute, so hiesse das mit einem Schritt das Gebiet des Erotischen hinter sich lassen. Wollte einer sagen, man liebe das Schöne, so wäre damit auch nichts über das Erotische gesagt. Ihr dürft euch nur vorstellen, dass ein Liebhaber, um seine Liebe auszudrücken, etwa sagte: ich liebe eine schöne Landschaft, ich liebe Lalage, ich liebe eine schöne Tänzerin, ich liebe ein schönes Pferd, kurz ich liebe alles Schöne. Wäre Lalage mit dieser Lobrede zufrieden? Gewiss nicht! Ob sie selbst schön ist oder nicht: für den Geliebten wird sie schöner sein, als alles was er sonst schön findet."^{11/} Es ist kein Zufall, dass bei Kierkegaard die ästhetisch-erotischen und die religiösen Stadien auf dem Lebenswege innerlich so nahe aneinander rücken, die sie verbindende Ethik ist eine leere und verlegene Sophistik über die Ehe, die einerseits eine Überwindung des Aesthetischen sein soll, andererseits und gleichzeitig ihre ästhetische Apologie. Die Extreme werden durch die Verzweiflung verbunden, durch die Reduktion des Menschen auf seine Existenz als Einzelner, auf sein unaufhebbares Inkognito. Dadurch treten die im Aesthetischen latent wirksamen Kategorien religiös offen auf, gerade dies offenbart, jedoch, bei dem beabsichtigten schroffen Kontrast, ihre tiefe Verwandtschaft, ihre enge Zusammengehörigkeit. Darum ist Kierkegaard äusserlich angesehen ein geistvoller Kritiker der romantischen Lebensphilosophie, in Wahrheit jedoch der echtteste Erfüller ihrer Bestrebungen. Darum sind beim ihm auch alle Motive konzentriert und entfaltet vorhanden, die in der späteren Dekadenz zu einer oberflächlichen Aesthetisierung des Lebens, oft sogar zu einem bloss geckenhaften Komödiantentum geführt haben.^{12/}

Die zuweilen philosophisch ernst gemeinte, zuweilen parodistische Parallelität zwischen den beiden Eros-Dialogen Platons und Kierkegaards zeigt sowohl eine gewisse Verwandtschaft in den letzten weltanschaulichen Grundlagen als zugleich auch eine wesentlich zeitbedingte radikale Entgegengesetztheit. Die gemeinsa-

me Problematik der nirgends begründeten, stets als selbstverständlich vorausgesetzten Identifikationen des Ethischen und des Aesthetischen, des Guten und des Schönen - bei Platon und Plotin haben wir bereits angedeutet. Bei Platon selbst verursacht sie - relativ-geringere Schwierigkeiten, da die generell gegen die Kunst gerichtete Linie seiner Philosophie keinen Zweifel darüber bestehen lässt, dass bei der leisesten Divergenz die ästhetische Schmückung des Ethischen rücksichtslos beiseitegeschleudert werden muss. Aber auch dort, wo, wie bei Plotin, die Kunst doch gerettet werden soll, entsteht eine weitgehend ähnliche Lage. Wir haben in anderen Zusammenhängen seine Ausführungen über die "intelligibele Schönheit" zitiert, diese zeigen einerseits recht ausgiebige Anleihen bei den Erscheinungsformen und Kategorien der Kunstwerke, kombiniert mit dem angeblichen Nachweis, dass diese dort, wo sie wirklich vorhanden sind, sich nur in uneigentlicher, sekundärer, unechten Weise offenbaren, während ihr wahres Dasein in den rein geistigen, jenseitigen Regionen zu suchen und zu finden ist. Diese Gedankengänge zeigen sehr deutlich ein Transzendieren aller Aesthetik in die Sphäre der Religion, das, was ästhetisch in sinnlich-sinnfälliger Form evokativ gewirkt hat, soll eine Intensivierung, eine qualitative Steigerung dadurch erfahren, dass der Mensch sich über jede sinnliche Beschränkung hinaussschwingt und in einer Sphäre des rein Intelligibelen landet. Auch diese religiöse Konzeption einer unsinnlichen, aber eben darum tiefer und dauernder geltenden "Sinnlichkeit" entstand aus einem hypostasieren bestimmter ästhetischer Prinzipien. Wir haben schon früher dieses idealistische, schrankenlose Generalisieren des ästhetischen Teleologie erwähnt. Da hier - ebenso wie in der Arbeit - das gesetzte Ziel im Geiste früher da ist als das gestaltete Werk in der sinnlichen Wirklichkeit, ist es für den Idealismus naheliegend, daraus ihm gemässe Folgerungen zu ziehen. Erstens scheint die "unsinnliche Sinnlichkeit" dadurch praktisch-psychologisch erwiesen zu sein, dass in der "Vision" des Künstlers das Kunstwerk vor seiner Realisierung in der materiellen Wirklichkeit geistig bereits vollständig vorhanden sei. Die Aussagen mancher Schaffenden, dass das verwirklichte Werk hinter der ursprünglichen "Vision" zurückbleibe, scheine eindringlich darauf hinzuweisen, dass die dem Künstler vorschwebenden, bloss subjektiv vorgestellten Formen, Töne, Farben etc. eine durch den reinen

Geist verklärte und verinnerlichte Sinnlichkeit enthalten, die die in die Materialität eingetauchte, mit ihr vermischte reale Welt unmöglich zur echten Objektivierung bringen könne.

Darin ist aber auch eine zweite Hypostase des zur religiösen Mystik gewordenen philosophischen Idealismus enthalten, nämlich der hierarchische Gedanke, dass der Schöpfer unbedingt höher steht, als das von ihm Geschaffene. Wie so viele ins Religiöse transzendierenden Gedanken des philosophischen Idealismus generalisiert auch dieser kritiklos die Unmittelbarkeit der teleologischen Beziehung des Menschen zum Produkt der Arbeit, des Künstlers zu seinem Werk. Unmittelbar nämlich - aber nur unmittelbar, nur auf der ebene des Alltagslebens - scheint tatsächlich alles vom Menschen Hervorgebrachte ein ihm Dienendes, also seinem Willen und seinen Zielsetzungen Untergeordnetes zu sein. Das wirkliche Verhältnis ist jedoch gerade das Gegenteil dieser unmittelbaren Vorstellung. Durch seine Werkzeuge, durch jene Arbeitsprodukte, die die Arbeit auf eine höhere Stufe hoben, durch die Masse, die die Entwicklung der Arbeit für den Menschen möglich macht, kann er sich erst jeweils auf ein höheres Niveau der Entfaltung seiner Fähigkeiten aufschwingen. Die von ihm selbst hervorgebrachten Produkte sind die Vehikel seines Selbstschaffens, seines Heraustretens aus dem tierischen Zustand, der ständigen Erweiterung und Vertiefung seiner Kultur. Diese allgemeine Charakteristik einer jeden Arbeitsteleologie gilt in gesteigertem Masse für jene höheren Objektivierungen in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, durch welche die Herrschaft des Menschen über die ihn umgebende Wirklichkeit und seine Selbsterfüllung realisiert wurden und werden: vor allem für Wissenschaft und Kunst. Wenn also schon im Menschenleben zwischen Schöpfer und Schöpfung eine hierarchische Stufenleiter statuiert werden soll, so entspricht die Feststellung, dass der Mensch über sich selbst hinaus schafft, weit mehr den objektiven Tatbeständen des Lebens als die idealistische Vorstellung, dass der Schaffende unbedingt höher stehen müsse, als das von ihm Hervorgebrachte.

Diese beiden durch Hypostase, durch verzerrte Verallgemeinerung realer Tatsachen gewonnenen Gegenständlichkeitsformen und Begriffszusammenhänge - nämlich die höhere, intelligible "Sinnlichkeit" und die unbedingte hierarchische Suprematie des

Schöpfers über sein Werk - sind die impliciten Axiome jenes Aufstiegs, den die Lehre vom Eros verkündet. Beide verzerrten Anleihen beim Aesthetischen haben, wie wir sehen konnten, dessen Wesen und Existenz auf, jedoch in einer Weise, das sein Phantom in die "intelligible" Welt des identischen Guten und Schönen nicht nur hinübergerettet scheint, sondern auch gerade diese gespensterhaft spiritualisierten Formen des Aesthetischen dem graduellen, allmählichen Aufstieg zum Formjenseitigen "Einen" zu garantieren vorgeben. Es ist klar, dass dabei aus dem Aesthetischen, mit Ausnahme einiger Abstraktionen, alles verschwindet, was eigentlich ästhetisch ist. Auf der Erde wird es zu einem bloss schmückendem Gewand des Guten, damit dann beide in der Glorie des sich selbst gefundenen Geistes gleichermaßen zunichte werden. Die Rolle der Schönheit reduziert sich also darauf, den noch in der Sinnlichkeit des Lebens befangenen Menschen zu diesem Aufstieg anzulocken, hat er das Wesen seines Tuns wirklich begriffen, wird die Schönheit immer unirdischer, unsinnlicher, um schliesslich zu einem blossen Gleichnis des Guten zu verblassen. Darum fasst Plotin die platonische Lehre vom Eros so zusammen, ebenso wie es eine himmlische und eine irdische Aphrodite gibt, so von ihr geschaffen, in ihrem Gefolge zwei entsprechende Verkörperungen des Eros /In dieser Verdoppelung des Eros steckt, schon bei Platon, ein echtes Problem der Aesthetik, nämlich jene Scheidung des Angenehmen vom Aesthetischen, die wir im vorigen Kapitel behandelt haben./ Wird jedoch zwischen beiden die Kluft der verwerflichen Sinnlichkeit und der allein seligmachenden reinen Spiritualität aufgerissen, verschwinden nicht nur alle für das Leben der Menschen unentbehrlichen Übergänge und Vermittlungen, sondern auch das Aesthetische löst sich im Dunst des Intelligibeln auf: so wird es klar, dass es sich in der Lehre vom Eros nicht um eine, wenn auch metaphysische Erklärung des Aesthetischen handelt, nicht einmal um seine metaphysische Aufhebung. Es scheint zwar als ob die Schönheit des Menschlichen der Punkt zum Absprung ins eigentliche, wahre Sein wäre, jedoch um diesen Aufstieg philosophisch folgerichtig zu gestalten, müssen die Platoniker schon den Ausgangspunkt derart denaturieren, dass auf dem Weg vom Aesthetischen nur das völlig inhaltlose Wort Schönheit übrig bleibt.

Natürlich treten die spiritualisierenden Tendenzen des Platonismus bei Plotin viel penetranter hervor, als bei Pla-

ton selbst. Insbesondere der "Symposion" erstrahlt in derart blühenden Farben der Poesie, der lebendig gemachten Gestalten, der menschlich echten Situationen, dass man leicht geneigt ist, über diesen Glanz jenen extremen Spiritualismus zu vergessen, der seine Philosophie mit der Plotins verbindet. Für unser gegenwärtiges Problem ist diese originäre Fassung der Lehre vom Eros darum so wichtig, weil hier die "Naturschönheit" des Menschen in ihrer unmittelbarsten Form als die der erotisch-sexuellen Beziehungen der Menschen zueinander erscheint, weil gerade diese zum Vehikel des Aufstiegs ins Ethische gemacht werden. Alldies kann das letzte, bis jetzt von uns nicht behandelte Problem etwas näher erhellen. Die Frage ist eine doppelte: einerseits ob und wie weit das, was dem einen Menschen bei einer erotisch-sexuellen Anziehung eines anderen Menschen an diesen als "Schön" erscheint, etwas mit dem Aesthetischen zu tun hat, andererseits ob und wie weit hier ein reales Ausgangspunkt dazu vorliegt, was die platonistische Eroslehre als Aufstieg zur wahren Ethik, ja zu den "letzten" und echtsten Formen des Seins auffasst? Es ist auch für Platon völlig klar, dass die einfache Befriedigung des sexuellen Triebes nichts mit diesem Problem zu tun haben kann. Der gesellschaftlich-geschichtlichen Lage seiner Zeit entsprechend wird in der Hauptlinie seiner Darstellung jene Erotik, die hier allein in Frage kommen kann, in der Knabenliebe gesucht. Für das Altertum existierte eine Liebe zwischen Mann und Weib im heutigen Sinne noch nicht. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, die Geschichte der Geschlechtsliebe auch nur anzudeuten, auf die sicher nicht unwichtigen exzeptionellen Fälle in der Antike /die Phaidra von Euripides, die Dido von Vergil etc./ näher einzugehen. Ein Hinausstreben in späterer Art über die bloße sexuelle Beziehung finden wir in der griechischen Antike typischerweise vor allem in der Knabenliebe. Für die allgemeine Auffassung der sexuellen Beziehungen zwischen Mann und Frau ist jedoch der von Plutarch angeführte Ausspruch des Sokrates-Schülers Aristippus in höchstem Grade bezeichnend: "O ich glaube, dass auch Wein und Fische mich nicht lieben und doch genieße ich beide mit Vergnügen!"^{13/}

Diese Art des sexuellen Beziehungen gehört ganz gewiss jenem Bereich der Lebenserscheinungen an, den wir im vorigen Kapitel als den Umkreis des Angenehmen beschrieben haben, die besondere Stelle, die sie darin einnehmen, können wir hier nicht behandeln. Es sei nur kurz

bemerkt, dass, obwohl sie unmittelbar als rein physiologische /eventuell psychophysiologische/ Anziehung hervortritt, damit ihr weitgehend gesellschaftlich-geschichtlich bestimmter Charakter keineswegs aufgehoben ist. Fontane schildert in seiner bedeutenden historischen Novelle, "Schach von Wutenow" eine solche spontan explodierende erotisch-sexuelle Beziehung zwischen der Hauptgestalt und Victoire von Carayan. Er deutet aber zugleich sehr fein an, dass ihre Möglichkeit dadurch gegeben war, dass der damals in jeder geistigen Mode tonangebende Prinz Louis Ferdinand kurz vorher, und zwar gerade mit Anspielung auf Victoire sich sehr eingehend über die Anziehungskraft der "Beauté du Diable" ausgelassen hat. Ähnliche, oft freilich unbewusst bleibende Wirkungen zuweilen weit vermittelt, zuweilen einfach von der Mode diktierten Einflüsse auf das, was jeweils unmittelbar als sexuell anziehend erlebt wird, sind im Alltagsleben überall zu beobachten.

Jedenfalls ist jede, gleichviel ob bloss flüchtige oder noch so ständige, noch so allseitig leidenschaftliche sexuelle Beziehung immer die zwischen zwei partikularen Personen, und zwar gerade in ihrer Partikularität, die hier waltende Macht des Partikularen reicht bis zu dem spezifischsten äusseren und inneren Qualitäten des Menschen hinunter, bis zu den vorbeihuschendsten Formen des hic et nunc in den Umständen der Begegnung. Die Feststellung, dass diese absolute Herrschaft des Partikularen auch in den legendaren, zu Symbolen gewordenen Liebesleidenschaften wirksam ist, hat eine unmittelbare Evidenz, ist es doch immer das Geradesosein eines Menschen, von seiner körperlichen Beschaffenheit eventuell bis zu seinen höchsten geistigen und moralischen Eigenschaften - Schwächen und Fehler mitinbegriffen - woran sich die Liebesleidenschaft entzündet. Und ihre Eigenart und Stärke besteht gerade darin, dass sie dieses Geradesosein, diese Partikularität des geliebten Menschen, als etwas Letztes, Unveränderliches, als Substanz schlechthin, als Schicksal fasst, im Gegensatz zu den allgemeinen Formen der gesellschaftlichen Beziehungen, in denen sehr häufig das Bestreben obwaltet, den Partner den eigenen Zwecken entsprechend - innerlich oder bloss äusserlich - umzumodeln. Das Alltagsleben ist zwar, wie wir gesehen haben, die eigentliche Domain der Partikularität, es zeigt aber zugleich, aus den gleichen Gründen der Praxis, ein ständiges Hinausstreben über sie. Aber während

der Mensch, wenn er sich auf die höheren Objektivierungen der gesellschaftlich-menschlichen Existenz richtet, notwendig zu einem Überwindungsprozess der eigenen Partikularität gezwungen wird, ist das Wesenszeichen der Geschlechtsliebe, so wie sie sich im Laufe der Jahrtausende herausgebildet hat, eben die bedingungslose, vorbehaltlose Bejahung der Partikularität. Die Tatsache, dass es hier überall im Bereich des Lebens, aber hier in noch gesteigerten Weise eine ungeheure Skala des Strebens und der Erfüllungen gibt, vom einfachen Befriedigen des Geschlechtstriebes bis zu den höchsten Formen der Liebesleidenschaft, in der die Unbedingtheit, die Ausschliesslichkeit der echten Leidenschaften explosiv zum Ausdruck kommen, gerade in der - gedanklich, aber nur gedanklichparadoxen Weise, die in Objekt und Subjekt wechselseitig die Partikularität zum absoluten Gegenstand erhebt, dass aber bei allen sonst vorhandenen Differenzen, ja tiefen Gegensätzen überall eine solche Bejahung der Partikularität erfolgt, ist die Rechtfertigung des eben Ausgeführten. Wo das Denken an dieses Phänomen herantritt und es - ohne Einfügung in einen transzendenten Zusammenhang - zu verstehen bestrebt ist, tauchen, eben wegen seiner alleinstehenden Eigenart im menschlichen Leben die phantastischsten mythischen Erklärungen auf, die aber, wenn man ihren rationellen Kern betrachtet, immer auf diese ebenso selbstverständliche wie sonst unerklärliche Bejahung der Partikularität ausgehen. So schon Platon in der Rede des Aristophanes, der das unüberwindliche Sehnen eines bestimmten Einzelmenschen nach einem ebenso singularen anderen durch den Mythos erklärt, dass die Götter die ursprünglichen Menschen entzweigeschnitten hätten, jeder wünscht sich eben mit jenem wieder zu vereinen, mit dem er einst eine untrennbare Einheit gebildet hat. Aber selbst ein Goethe konnte sich sein Verhältnis zu Charlotte von Stein nur durch die Seelenwanderung verständlich machen /übrigens auch der junge Schiller seiner zu Laura:/

Sag', was will das Schicksal uns bereiten ?

Sag', wie band es uns so rein genau ?

Ach du warst in abgelebten Zeiten

Meine Schwester oder meine Frau.

Ohne jedes mythische Beiwerk drückt dieses Gefühl Karl

Marx in einem Liebesbrief ebenso wuchtig wie klar aus: "Meine Liebe zu Dir, sobald Du entfernt bist, erscheint als was sie ist, als ein Riese, in die sich alle Energie meines Geistes u. aller Charakter meines Herzens zusammendrängt. Ich fühle mich wieder als Mann, weil ich eine grosse Leidenschaft fühle, u. der Skeptizismus, mit dem wir notwendig alle subjektiven u. objektiven Eindrücke bemängeln, sind ganz dazu gemacht, uns alle klein u. schwach u. quängelnd u. unentschieden zu machen. Aber die Liebe nicht zum Feuerbachschen Menschen, nicht zum Moleschottschen Stoffwechsel, nicht zum Proletariat, sondern die Liebe zum Liebchen u. namentlich zu Dir, macht den Mann wieder zum Mann." Was diesen Brief für uns zu einem sehr bedeutenden Dokument macht, ist gerade die Person seiner Verfassers. Denn wenn gerade Karl Marx aus dieser entscheidenden Beziehung seines Lebens auch die Liebe zum Proletariat - die Grundlage seines ganzen Lebenswerks - ausschaltet und die Möglichkeit seiner eigentlichsten persönlich-menschlichen Selbstbejahung gerade in dieser Liebe erblickt, so ist es klar, dass es sich hier - in der unmittelbar wahren Realität der grossen Liebe - nicht um den Verfasser des "Kapital", nicht um den Führer des revolutionären Proletariats handelt, vielmehr um die partikularen Persönlichkeiten der beiden Menschen Karl Marx und Jenny von Westphalen, dass aber der grosse Revolutionär, der Gelehrte von säkularer Bedeutung damit sein Lebenswerk keineswegs in Stich lassen will, sondern im Leben selbst einen archimedischen Punkt findet, von wo aus er sich als partikulare Persönlichkeit bestätigen lassen und bestätigen kann. Für unsere Zwecke reicht die Feststellung dieser Tatsache aus. Natürlich entstehen aus der simultanen Existenz und Wirksamkeit so divergierender Lebenstendenzen im selben Individuum eine ganze Reihe von Problemen, vor allem moralische und ethische, aber nicht nur diese, auch die Liebesleidenschaft muss sich ja in die Totalität des jeweiligen partikularen wie gesellschaftlich tätigen Menschen einfügen, und mit seinen anderen Aktivitäten in Einklang gebracht werden. Es wird aber jedem verständlich sein, dass dieser Problemkreis hier nicht einmal angeschnitten werden kann.

Für uns bleibt dabei die einzige Frage übrig: Hat dieser Komplex des Lebens in seinem unmittelbaren Dasein etwas mit dem Aesthetischen zu tun? Hat der Ausdruck "Schönheit" der im Sprachgebrauch der Liebenden ununterbrochen auftaucht, irgendeine

sachliche innere Beziehung zum Aesthetischen? Wir erinnern daran, dass schon der Jüngling im Kierkegaards "Symposion" berechtigte Zweifel darüber erhob. Im eben zitierten Brief von Marx findet sich auch darüber eine sehr interessante Stelle: er schreibt nämlich über das Porträt seiner Frau: "Schlecht, wie Dein Portrait ist, leistet es mir die besten Dienste u. ich begreife jetzt wie selbst die schwarzen Madonnen", die schimpfiertesten Porträts der Mutter Gottes, unverwüstliche Verehrer finden konnten, u. selbst mehr Verehrer als die guten Porträts!"^{14/} Wichtig darin ist das Bekenntnis, wie wenig es beim Abbild der geliebten Frau auf dessen künstlerische Höhe ankommt, ja nicht einmal auf die photographisch getroffene Aehnlichkeit, Es handelt sich um einen Ansatzpunkt für die Phantasie, um ein Symbol des Daseins der fernen Geliebten. Das, was für den Liebenden am Gegenstand seiner Leidenschaften in Betracht kommt, steht allen ästhetischen Gesichtspunkten völlig fremd und heterogen gegenüber.

Von einer ganz anderen Seite nähert sich Anatole France dieser Frage und gelangt - letzten Endes - zu einem gleichen Ergebnis. In seinem Roman "Le lys rouge" fragt eine Frau ihren Geliebten, der Bildhauer ist, warum er sie nicht modelliere. Er antwortet: "Warum? Weil ich ein mittelmässiger Bildhauer bin... Um eine Figur zu schaffen, die lebt, muss man das Modell als toten Stoff nehmen, dem man die Schönheit entreisst, den man presst, vergewaltigt, um aus ihm das Wesen herauszureissen. Bei dir, in deinen Formen, in deinem Körper, in deinem ganzen. Ich gibt es nichts, das mir nicht teuer wäre. Wenn ich deine Büste machen würde, würde ich mich sklavisch an Nichtigkeiten halten, die für mich alles sind, weil sie ein Nichts aus dir sind. Ich würde mir das dumm und starrsinnig in den Kopf setzen, und würde nie dazu kommen, ein Ensemble zu komponieren." In Ibsens letztem Drama: "Wenn wir Toten erwachen" wird dieser innere Gegensatz der Beziehung des Künstlers zum Modell und des Mannes zur geliebten Frau das Thema einer tragischen Kollision. Diese Zuspitzung ist natürlich zeitbedingt, es gab unzählige Fälle, in denen aus dieser Heterogenität der Gesichtspunkte und Beziehungen überhaupt kein Konflikt entstand. Diese

modernen Versionen sind aber darum verdienstvoll, weil sie die hier vorhandene objektive Differenz scharf herausgearbeitet haben, ganz

unabhängig davon, ob ihr Auftreten im Leben unbedingt zu einem Zusammenstoss führen muss. Ihre einfache Existenz genügt aber, um den Tatbestand zu erhellen, dass die "Schönheit" einer Geliebten nichts mit den ästhetischen Möglichkeiten eines abzubildenden oder abgebildeten Frauenkörpers zu tun hat, und zwar auch in diesem Fall darum, weil die Liebe in der Partikularität beheimatet ist, in ihr beharrt, und je echter sie ist, desto weniger mit einer Erhebung ins Aesthetische zu tun haben will.

Dieser Tatbestand, den wir bisher von Aspekt des Lebens betrachtet haben, wird auch von der Praxis der Kunst bestätigt. Die grossen Liebenden bilden naturgemäss einen wichtigen Gegenstand der Kunst und da die ästhetische Widerspiegelung auf eine letzthinige Wirklichkeitstreue drängt, wird die von uns analysierte Partikularität solcher Gestalten und ihrer Beziehungen notwendigerweise zum Ausgangspunkt im Aufbau der Werke. Ob von Tristan und Isolde, von Romeo und Julia, von der Liebe Anna Kareninas zu Wronski oder des Frau Putifers zu Joseph bei Thomas Mann die Rede ist, überall bildet die keiner Kategorie subsumierbare Partikularität der Liebenden und der Liebesbeziehung den Ansatz zur Gestaltung. Ihre Totalität geht allerdings über diesen hinaus, indem sie - bei Aufbewahrung der spezifischen Partikularität der Liebesleidenschaft selbst - diese in einen Gesamtzusammenhang des gesellschaftlich-menschlichen Geschehens einfügt. Das kann wie z. B. in "Romeo und Julia" die Selbstzerfleischung der feudalen Gesellschaft sein, in der das blosse Faktum einer solchen Liebe alle Motive und Bestimmungen dieses Auflösungsprozesses in Bewegung setzt, ihre immanenten Kollisionen auf die Oberfläche treibt. Dadurch verliert die im Leben partikulare Begebenheit - wir wiederholen: ohne in ihrem Anundfürsichsein diese ihre Eigenheit aufzugeben, - in der ästhetischen Widerspiegelung, als Moment einer Lebenstotalität, den Charakter ihrer reinen und blossen Partikularität. Die Möglichkeiten, die dabei aktuell werden können, sind unbeschränkt. Alle jene Probleme, auf die wir in der Form der Rolle der Liebe in gesamten Leben der Menschen nur als hier unmöglich darlegbares Problem hingewiesen haben, ergeben jene Wirklichkeit, deren ästhetische Widerspiegelung für die Kunst die Perspektive eröffnet, diese Partikularität aufbewahrend ins künstlerisch Allgemeine, in die Besonderheit des Typischen aufzuheben. Ohne einen

solchen Zusammenhang wird die echtste empfundene und mit grösster Präzision abgebildete Liebesgeschichte banal, da die Partikularität des Gegenstandes nur im Leben selbst, nicht in der Widerspiegelung, ausschliesslich für die Beteiligten, nicht aber für eine generelle Rezeptivität pathetisch und bewegt, tief und bedeutsam ist, ihre einfache, mechanische Abbildung lässt also die ursprüngliche Partikularität höchstens zu einer falschen Interessantheit gedeihen. Andererseits kann freilich ein allzu direktes Aufheben der Partikularität der Liebe, ein allzu direktes Hineinarbeiten ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Bedeutung in ihren Ablauf und in ihre Beschaffenheit die Gestaltung der Liebe selbst blass und abstrakt machen. So schon in "Kabale und Liebe" im Vergleich zu "Romeo und Julia", so in noch höheren Ausmasse in den Dramen Hebbels, vor allem in "Agnes Bernauerin"

Die ästhetische Widerspiegelung, die künstlerische Gestaltung knüpft, also hier - ebenso wie bei jedem bedeutsamen Lebensphänomen - an seine spezifische Eigenart an und geht nur insofern über diese hinaus, als sie im totalen Lebenszusammenhang, letzten Endes in der Bezogenheit auf das Selbstbewusstsein der Menschengattung, in eine neue Beleuchtung gerückt wird. Die ästhetische Widerspiegelung der Liebe, ihrer Objekte und Subjekte, ihrer Verwicklungen und Schicksale unterscheidet sich also in keiner prinzipiellen Hinsicht von dem Abbild anderer Erscheinungen, gerade die Aufbewahrung ihrer spezifischen Eigenart zeigt die prinzipielle Gleichheit mit allen anderen Gegenständen des Lebens, da die Rettung und Hervorhebung des Spezifischen an ihren Objekten die allgemeine Wesenart dieser Widerspiegelung ist. Freilich erscheint dieses in der neuen Unmittelbarkeit der ästhetischen Gestaltung - eben wegen der Bezogenheit auf das Selbstbewusstsein der Menschengattung - anders, konkreter und zugleich allgemeiner, als in der ursprünglichen Unmittelbarkeit des Alltags. Das geschieht fraglos auch in der ästhetischen Widerspiegelung des Erotischen. Heine hat dies in seiner Darstellung der Renaissance, die er als Revolte gegen die mittelalterliche Weltanschauung auffasst und darum mit der Reformation in Parallele setzt, genau begriffen. Er schreibt: "Die Maler Italiens polemisierten gegen das Pfaffentum vielleicht viel wirksamer als die sächsischen Theologen. Das blühende Fleisch auf den Gemälden des Tizian, das ist alles Protestantismus. Die

Lenden seiner Venus sind viel gründlichere Thesen als die, welche der Mönch an die Kirchenführer von Wittemberg angeklebt."^{15/} Hier wird ganz klar, dass die Aktbilder Tizians das Persönlich-Partikulare an der erotisch-sexuellen Anziehung des nackten Frauenkörpers auf eine weltanschauliche Höhe erheben, das Aktbild erscheint als eine Proklamation des Menschenrechts zum Ausleben seiner partikularen Existenz im Erotischen /aber nicht nur in diesem/, als ein revolutionärer Bruch mit der mittelalterlichen Asketik und verliert damit seine Partikularität, sein Beschränktsein auf das Geradeso-sein eines bestimmten Menschen in einer bestimmten Beziehung zu einem anderen.

Wenn wir auf dieses Moment reflektieren, so wird die - relative - Berechtigung der Eroslehre verständlich: sie will die Stelle des Erotischen im Leben, seine Beziehung zu seinen höchsten Werten sowie zugleich die theoretischen und praktischen Tendenzen in den Liebenden zu einer gesamt menschlichen Entfaltung auf den Begriff bringen. Dass allgemeine Verübergehen dieser Lehre in ihrer platonischen Fassung an den realen Zusammenhängen beruht - allgemein gesprochen - darauf, dass auf Grund des völlig verschwommenen Schönheitsbegriffs erstens Phänomene des Lebens durch ihre Aesthetisierung depräziiert und denaturiert werden, indem ihre berechnete und ihre Eigenart bestimmende Partikularität verworfen, ins Aesthetische umstilisiert wird, zweitens darauf, dass reale Übergänge und Entwicklungen des Lebens in eine falsch ästhetisierte Transzendenz münden, statt ihre wahrhafte Stelle im Bereich der irdischen Menschlichkeit zu suchen und zu finden, drittens infolge des ständigen Durcheinanderwerfens von Wirklichkeit und Abbild. Eine solche Auffassung kann gerade im Platonismus zur Herrschaft gelangen, da darin bloss die Ideen selbst die echte Wirklichkeit repräsentieren, wenn schon die empirische Wirklichkeit selbst bloss ein Abbild der Ideen ist, ist es nicht verwunderlich, dass zwischen dieser und ihren Abbildern die qualitativen Unterschiede verschwinden. Diese ihre leitenden Tendenzen erhalten eine philosophische Basis und eine weitere Steigerung durch die asketischen Lösungen schon bei Platon selbst. Die Rede von Alkibiades, in der das persönlich-erotische Element am prägnantesten zur Sprache kommt, gipfelt gerade in der asketischen Abkehr des Sokrates von der physischen Erfüllung der Liebesehnsucht. Natürleib ist dies

eine poetisierte, von Ironie und Selbstironie schmackhaft, ja faszinierend gemachte Askese, aber gerade darin zeigt sich die paradoxe Position Platons: er will die sinnlich-erotische Anziehung bewahren, aber nur als Absprungspunkt in die asketische Tugend, die allerdings noch keine christlichen Formen aufnimmt, sondern die des Polisbürgers, besser gesagt seiner utopisierenden Idealisierung. Denn die wirkliche Knebenliebe der Polis hat die Platonische Askese sicher nicht gekannt, sie war, infolge ihrer Verbundenheit mit der militärischen Tüchtigkeit und mit den politischen Bürgertugenden erotischer, d.h. über die blossen Sexualität hinausgehender als die antike Frauenliebe im Allgemeinen. Darum kann hier das Erosproblem so deutlich zur Sprache kommen. Da dies aber zur Zeit der Auflösung, des Niedergangs geschieht, kann der Weg zur Tugend nur ein asketischer sein, muss er die eigenen Voraussetzungen, die Anerkennung einer auch seelisch gewordenen Erotik zerstören. Nicht nur die poetische Wahrheit der Form verleiht diesem Dialog eine bezaubernde Wirkung, sondern auch der für die spätere Entwicklung so wichtige Proble^{em}komplex, der hier bereits in hoher dialektischen Entfaltung vor uns steht. Darum musste die Auseinandersetzung mit der "Naturschönheit" des Menschen, mit den dialektischen Grenzbestimmungen zwischen Ethik und Aesthetik hier anknüpfen, obwohl, was die Probleme selbst betrifft, die Verwirrung hier vielleicht einen Gipfelpunkt erreicht hat.

II.

Die Naturschönheit als Element des Lebens

Die philosophisch nüchterne und unbefangene Betrachtung dieses Problems wird in der Aesthetik im Allgemeinen durch die hierarchische Fragestellung getrübt, ob Naturschönheit höher stehe, als Kunstschönheit? Vor allem wird durch die hierarchische Fragestellung, einerlei zu wessen Gunsten sie entschieden wird, die Lösung insofern dogmatisch vorweggenommen, als eine wie immer beschaffene, ästhetisch-hierarchische Zusammenordnung von Naturschönheit und Kunstschönheit aus beiden Gebieten Teile einer einheitlichen Aesthetik macht, also die Frage, ob unsere Naturerlebnisse /oder ein Teil von ihnen / wirklich ästhetischen Charakters sind, von vornherein bejaht und damit ihre unvoreingenommene Behandlung ver-

hindert. Wie wir gesehen haben, erhält diese dogmatische Homogenisierung ihre konsequenteste Form in der Platonischen Ideenlehre, wo die Gegenstände der objektiven Wirklichkeit bereits als Abbilder gefasst werden und die ästhetische Widerspiegelung damit zu einem Abbilden von Abbildern degradiert wird, was zugleich die hierarchische Frage apriori zu Gunsten der primären Abbilder entscheidet. Jedoch die hierarchische Fragestellung selbst, abgesehen von der eben geschilderten Dogmatik, verfälscht auch die realen Verhältnisse zwischen den verschiedenen Komplexen des menschlichen Lebens. Diese bilden zusammen eine konkrete Totalität, in der bei praktischen Verwirklichungen naturgemäss immer Rangordnungen ad hoc entstehen müssen. Diese können und dürfen aber niemals über ihre sachliche Funktion im gegebenen Konnex hinaus verallgemeinert werden. Denn schon die einfachste Praxis des Alltags zeigt dabei äusserst verwickelte dialektische Beziehungen, man denke etwa an das Werkzeug /im weitesten Sinne des Wortes/, das in Bezug auf die jeweilige einzelne Verrichtung ein blosses Mittel ist, und deshalb der jeweiligen konkreten Zielsetzung untergeordnet bleiben muss, während in einem zeitlich und gesellschaftlich ausgedehnteren Zusammenhang die Entwicklung der Arbeitsinstrumente eine gewisse Superiorität über die jeweilige konkrete Arbeit erlangt. Es ist selbstverständlich, dass bei wachsender Kompliziertheit der einzelnen Ershcheinungskomplexe diese Dialektik und mit ihr die permanente Relativierung in der Rangordnung der einzelnen Elemente ständig erstarken muss.

In der neueren Aesthetik entsteht, bei Hegel und insbesondere bei Vischer eine besondere Form der falschen Hierarchie, indem sie nämlich die ästhetische Überlegenheit der Kunst der Natur gegenüber nachzuweisen bestrebt sind, reduzieren sie das Verhältnis des Menschen zur Natur auf das des Künstlers zu seinem Modell und versuchen daraus, dass dieser sich nicht sklavisch an das Modell hält, keine Photokopie von ihm geben will, auf die ästhetische "Unvollkommenheit" der Natur zu schliessen. Vor allem ist es vollständig falsch auch nur jene Beziehungen des Menschen zur Natur, deren Erlebnisweise der Sprachgebrauch, der hier die Weite und Breite des wirklichen Lebens spiegelt, mit dem Ausdruck des Schönen zu bezeichnen pflegt, auf die des Künstlers zu seinem Modell zu beschränken, die im weiten Bereich dieser Beziehungen nur eine winzige Ecke bildet. Die Wirklichkeit wäre ein Alpdruck, eine

Karikatur ihrer selbst, wenn die Menschen wie der Kellersche Vigl Störteler mit dem Notizbuch in der Hand in ihr herumlaufen würden, um solche Modellverhältnisse festzubehalten. Aber die Verengerungen gehen noch weiter, denn auch der Schaffensprozess des Künstlers beschränkt sich einerseits nicht auf das Modellverhältnis, die wirklichen Lebenserfahrungen, denen kein derartiger "Vergleich" zwischen Natur und zu schaffenden Werk zugrundeliegt, spielen in der Entstehung echter Kunstwerke oft eine viel grössere Rolle, als dieser. Ja, es gibt nicht wenige Fälle, wo bedeutende Künstler die Beobachtung der Natur um bestimmter Schaffenszwecke willen, als für die Echtheit der Werke schädlich ablehnen. Goethe spricht z.B. in diesem Sinn über das Modellverhältnis in der Dichtung zu Eckermann: "Ich habe niemals die Natur poetischer Zwecke wegen betrachtet. Aber weil mein früheres Landschaftszeichnen und dann mein späteres Naturforschen mich zu einem beständigen genauen Ansehen der natürlichen Gegenstände trieb, so habe ich die Natur bis in ihre kleinsten Details nach und nach auswendig gelernt, dergestalt, dass, wenn ich als Poet etwas brauche, es mir zu Gebote steht, und ich nicht leicht gegen die Wahrheit fehle!"^{2/} Andererseits steht Vischer unter dem Einfluss vorübergehender, zeitgenössischer, deutsch-idealischer Kunstanschauungen, wenn er meint, dass der Vergleich des Naturoriginals mit dem Vorwurf und der Verwirklichung der künstlerischen Phantasie unbedingt zu Ungunsten der Wirklichkeit ausfallen müsse. Die wirkliche Analyse des Schaffensprozesses gehört, wie wiederholt hervorgehoben, in den zweiten Teil dieses Werks. Hier kann, vorwegnehmend, nur so viel gesagt werden, dass dieses Verhältnis viel komplizierter ist, als Vischer es sich vorstellt, natürlich spielt die Tendenz, jenen Wirklichkeitsausschnitt, von dem der Künstler ausgeht, von dem er angeregt wird, der ihm eventuell als Modell dient, durch entsprechende Aenderungen, Betonungen, Auslassungen, etc. künstlerisch wirksamer zu machen, als der Eindruck war, den diese Wirklichkeit auf den Künstler ausübte. Es kommt jedoch zumindest ebenso häufig vor, dass aus dem Schaffensprozess ein unendliches, oft vergebliches Ringen wird, der inneren Fülle an Bestimmungen des in Betracht kommenden Stücks Natur auch nur nahezukommen.

Tschernischewski gibt von Standpunkt des Lebens eine richtige und eingehende Kritik der von Vischer idealis-

tisch aufgebauchten Konzeption einer nur in der Einbildung existierenden "Vollkommenheit."^{3/} Seine Darstellung des Problems selbst leidet aber teils darunter, dass er vielfach systematische Anordnungen Vischers - mit radikal verkehrtem Vorzeichen - kritiklos übernimmt, teils darunter, dass er noch in mancher Hinsicht auf dem Boden des alten Materialismus steht und deshalb bei treffenden Gedankengängen zu ganz einseitigen und falschen Schlussfolgerungen gelangt, so wenn er zuweilen in den Wirkungen der Kunstwerke einen blossen Ersatz für den Natureindruck, der augenblicklich unerreichbar ist, erblickt oder wenn er meint, dass die Kunst einem von der Gesellschaft verdorbenen Geschmack schmeicheln kann, die Natur dagegen nicht. Es erübrigt sich, auseinanderzusetzen, dass z.B. die letztere Behauptung einerseits bestimmte existierende Irrgänge der Kunst falsch generalisiert, andererseits übersieht, dass gesellschaftlich hervorgebrachte, verlogene Gefühle sich der Natur gegenüber ebenso entzünden können, wie vom Kunstwerken. Hebt also Vischer einseitig und die Naturbeziehungen der Menschen verengend nur das Moment des ästhetischen Übertreffens der Natur durch die Kunst hervor, so verfielt Tschernischewski ebenfalls einseitig das entgegengesetzte Prinzip, dass nämlich die Natur ästhetisch immer höher steht, als die Kunst.^{4/} Er hebt polemisch richtig hervor, dass die Wissenschaft niemals den Anspruch erhebe, der Wirklichkeit überlegen zu sein, eine ähnliche Haltung müsse auch die Kunst einnehmen.^{5/} Das ist allgemein gesprochen richtig, insbesondere das Hervorheben, dass in beiden Fällen die Widerspiegelung im Dienste der Menschheit stehe, er geht aber doch an dem entscheidenden Problem vorbei. Der Vergleich ist insofern schief, als bei der Wissenschaft niemals das hierarchische Problem im Sinne der Kunst aufgeworfen wird. Wenn man von der Überlegenheit der Wissenschaft spricht, so meint man immer bloss die der wissenschaftlichen Widerspiegelung gegenüber der des unmittelbaren Alltagslebens. Nur in der Aesthetik wird das Problem so gestellt, als ob die ansichseiende Natur mit den in den Kunstwerken eigenartig abgebildeten Wirklichkeit verglichen werden sollte. Wird nun die Analogie Wissenschaft-Kunst hier mechanisch überspannt, so geht dabei sowohl das Spezifische, jene Erlebnisse, die wir gewohnt sind unter dem höchst undeutigen Sammelnamen "Naturschönheit" zusammenzufassen, wie das der ästhetischen Widerspiegelung verloren.

Neben den bisher bezeichneten Gesichtspunkten ist also auch das Vorurteil, als wäre das Ansichsein der Natur das gemeinsame Objekt beider Gruppen von Widerspiegelung und der von ihnen ausgelosten Emotionen, ein Hindernis des richtigen Verständnisses dieser Phänomene. Eine solche Auffassung liegt der idealistischen Philosophie sehr nahe: für sie wird alles aus der Idee abgeleitet und es kommt nur darauf an, das richtige hierarchische Verhältnis für Natur- und Kunstschönheit aus ihrem Wesen als Objektivationen, Abbildungen, etc. der Idee festzustellen. Aber auch der alte, der mechanische Materialismus vertritt zumeist den Standpunkt, die ansichseiende Natur produziere direkt ihre eigene Schönheit. Herder bei vielfachen Vorbehalten auf anderen Gebieten, bei vielfachen Hineinspielenlassen deistischer Gedankengänge in dieser Frage mit dem alten Materialismus konform geht, sagt in der "Kalligone": Ob ein Werk aus Willkür oder aus Zwang gemacht sei, dies ändert seine Einrichtung nicht, und wer sagt uns, dass den Werken der Natur nicht Vernunft, d. i. vom Geist gedacht, eine allordnende Regel zu Grunde liege?.... Eben nur unsere Eingeschränktheit macht, dass wir menschliche von der Naturkunst unterscheiden, dem wie arm und unmächtig sind wir gegen die mächtige Wirkerin, Natur!"^{6/} Der echte Materialist Tschernischewski denkt natürlich viel zu kritisch, um irgendeine Absicht beim Schaffen der Schönheit durch die Natur zuzugeben. Da er aber das Aesthetische mit dem Leben, mit seiner Fülle gleichsetzt, gelangt er zu Folgerungen, die denen des alten Materialismus recht nahe stehen, er sagt: "...wenn wir das Schöne als Lebensfülle auffassen, werden wir zugeben müssen, dass das Streben nach Leben, das die organische Natur durchdringt, gleichzeitig auch das Streben ist, Schönes hervorzurufen. Wenn wir in der Natur überhaupt nicht Zwecke, sondern nur Resultate sehen dürfen, und darum die Schönheit nicht als Zweck der Natur bezeichnen können, so können wir nicht umhin, sie als ein wesentliches Resultat zu bezeichnen, zu dessen Erreichung die Natur ihre Kräfte anspannt. Das Nichtgewolltsein, das Unbewusste, dieses Streben beeinträchtigt nicht im Geringsten seine Realität."^{7/} Aus solchen Positionen ergeben sich Widersprüche allgemein philosophischer Art, deren Auflösung einige Hindernisse aus dem Weg der Klärung dieses Problemkomplexes entfernen kann.

Würde man Anschauungen, wie sie die eben angeführ-

ten Beispiele anzeigen, konsequent zu Ende denken, so müsste man zur Folgerung gelangen, dass die Schönheit eine naturphilosophische Kategorie ist. Nicht nur jeder einzelne Gegenstand in seinem Geradesosein, sondern auch jedes Ensemble oft höchst heterogener Bestandteile, wenn sich an ihm nur das Erlebnis der Schönheit entzünden kann, musste gerade in seiner Schönheit als Produkt der ansich seienden Naturkräfte begriffen werden können. Es müsste aber eine solche Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit entstehen, in welcher gerade jene Bestimmungen, die das Sein eines solchen Gegenstandes oder Komplexes determinieren, auf deren Summe und Zusammenhang ihr Ansichsein beruht, als vom Bewusstsein unabhängige Objektivität für das Subjekt hervortreten, in ihm zu einer adäquaten Füruns werden, zu einem Füruns, zu dessen objektiven, ansichseienden Eigenschaften eben auch jene innerlich notwendige Erscheinungsweise gehört, die wir im Allgemeinen als das Schöne in der Natur zu bezeichnen pflegen. Aus dieser Lage ergibt sich vorerst die folgende Antinomie: entweder muss alles, was in der Natur durch die Wirksamkeit ihrer Gesetze entsteht, simultan mit seinen sonstigen notwendigen Eigenschaften, auch schön sein, oder die Naturgesetze müssten in ihrer objektiven Wechselwirkung teils schöne, teils nicht schöne Gegenstände und Gegenstandskomplexe hervorbringen, dabei müsste jedoch aus ihrem richtigen Erfassen die Gesetzlichkeit jener Konstellationen hervortreten, die etwas Schönes, bzw. Nichtschönes ins Dasein versetzt. Mit einem Worte: eine richtige Erkenntnis der Natur, ihrer Gesetze müsste auch jene Zusammenhänge aufdecken, die die Naturschönheit entstehen lassen, diese müsste - auch in der menschlichen Erkenntnis - sich auf derselben methodologischen Ebene befinden, wie die sonstigen Wahrnehmungen und Begriffe über die Gegenständlichkeit und Gesetzlichkeit der Natur.

In voller Konsequenz treten solche Anschauungen nur in jenem Teile der Astronomie Keplers hervor, die in den Bewegungen, Abständen etc. der Planeten dieselben Zahlenverhältnisse feststellt, die in der Musik die physikalisch-mathematischen Grundlagen der akustischen Beziehungen der Töne abbilden. Soweit handelt es sich um eine objektive naturwissenschaftliche Feststellung, über deren Richtigkeit selbstredend nur die Fachwissenschaft-

ler sich ein Urteil gestatten dürfen. Hier muss nur vom Standpunkt der Aesthetik gefragt werden: vorausgesetzt, dass alle Behauptungen Kepplers genau stimmen, was beweist dies für die objektive Existenz der Musik in der Natur als einer "Naturschönheit?" Denn Kepler hat ja nur gezeigt, dass in den Planetenbewegungen dieselben mathematischen Proportionen erkennbar sind, wie in den der Musik zugrundeliegenden akustischen Verhältnissen. Aber einerseits sagt Kepler selbst, dass es im Himmel keine Töne gibt, daraus folgt aber, dass diese Proportionen zwar mit den akustischen zusammenfallen, jedoch keineswegs ihren Wesen nach immer nur die mathematischen Verallgemeinerungen hörbarer Abfolgen sein müssen. Andererseits haben wir bei der Behandlung der Musik als ästhetischer Erscheinung gesehen, dass diese Proportionen zwar als Grundlagen der auditiven Beziehung der Menschen zu ihr, Grundlagen ihrer Möglichkeit bilden, was aber die Musik - im ästhetischen Sinne - eigentlich zur Musik macht, muss unbedingt über solche Proportionalitäten hinausgehen, kann sie nur als Material benutzen. Auch im Falle des äussersten Entgegenkommens also, bei einer Anerkennung dessen, dass weitgehende Analogien zu den bestimmten physikalischen Grundlagen der Musik auch bei ganz anderen Naturphänomenen objektiv vorhanden sind, wird damit nicht der geringste Beweis dafür erbracht, dass es in der Natur, in der Welt ausserhalb des menschlichen Bereichs, etwas der echten Musik wirklich analoges existiere. Das Anmelden solcher Bedenken sagt nichts über Richtigkeit oder Falschheit, Wert oder Bedeutungslosigkeit dieser Theorien Keplers aus. Es weist bloss darauf hin, dass auch eine solche "Harmonie der Welten" keinen Beweis dafür liefert, dass die Natur in diesem Falle etwas Aesthetisches produziert.

Schon hier tritt die wesentlichste Schwierigkeit der philosophischen Begründung der Naturschönheit auf: der teleologische Charakter einer jeden Erscheinung, die als ästhetisch bezeichnet werden darf. Und zwar nicht nur eine teleologische Determiniertheit von Einzelgegenständen, sondern auch ihrer Zusammenhänge, ihrer Wechselbeziehungen. Ist die Schönheit eines Felsen etwa als Schönheit von der Natur produziert, so muss auch die häufigere, wichtigere Schönheit eines Ensembles - z.B. ein Reh steht in der Beleuchtung der untergehenden Sonne am Ufer eines Bachs - ebenfalls einen solchen objektiv determinierten Ursprung haben. Will man

also die Naturschönheit als direktes Produkt objektiver Naturgesetze aufzeigen, so muss in den Naturgesetzen, die das Sein und die Veränderung, die Bewegungen und Beziehungen der Gegenstände beherrschen, eine auf Schönheit gerichtete teleologische Tendenz nachgewiesen werden. Das bedeutet für die idealistische Philosophie, insbesondere für einen beträchtlichen Teil des objektiven Idealismus keine besondere Schwierigkeit: wo ein Schöpfergott des Universums abgenommen wird, wo sein Schaffenswille die Erscheinungen hervorbringt, kann in diesem Willen ohne Weiteres auch der Drang zur Schönheit hineingelegt werden. Und selbst nachdem die Entwicklung der Naturwissenschaften dem direkten Hineintragen der Teleologie in die Naturbetrachtung unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellen, kann die Erneuerung der uns bereits bekannten idealistischen Hypostasierung der Arbeitsteleologie, die Lehre, dass der Schöpfer immer höher stehe, als das Geschaffene, eine - wenn auch noch so gebrechliche - Grundlage für die Deduktion der Naturschönheit abgeben. So im 19. Jahrhundert in der Aesthetik Weisses, der von dieser Annahme ausgehend den schaffenden Genius höher stellt, als das ästhetische Kunstwerk, um nun in der Naturschönheit, als objektiver Form des Genies, die höchste Stufe des Ästhetischen zu erblicken.^{8/} Wir führen Weisse als grelles Beispiel für die äusserst künstlichen Konstruktionen an, mittels welcher in modernen Zeiten die objektiv existierende Naturschönheit als Produkt des in der Natur wirkenden Geistes abgeleitet wird.

Die fundamentale Widersprüchlichkeit aber, dass die Entwicklung der Naturwissenschaften den früher naiv gehandhabten teleologischen Charakter der Gesamtnatur aus dem Weltbild entfernt, gleichzeitig aber eine Naturschönheit als Produkt der "blind" wirkenden Kräfte und Gesetze angenommen wird, gilt auch für die materialistische Philosophie alten Stils. In ihr ist sehr oft vor allem emotional das Bedürfnis vorhanden, die Betonung der Priorität des Seins dem Denken, der Natur dem Menschen gegenüber durch das Verkünden einer Vollkommenheit der Natur zu verstärken und demzufolge die objektive Existenz einer von der Natur gesetzmässig hervorgebrachten Schönheit nachzuweisen. Auch sonst äusserst scharfsinnige und kritische Materialisten bemerken nicht, dass sie dabei der oben formulierten Antinomie von Naturgesetzlichkeit und Teleologie verfallen. Wenn Diderot in seinem "Versuch über Malerei"

davon ausgeht, dass die Natur nichts "Inkorrektes" schafft, so scheint er nur von einem völlig reibungslosen Funktionieren im Zusammenspiel der einzelnen Naturgesetze, von der die einzelnen Gegenstände unmittelbar bestimmenden Kausalreihen auszugehen. Indessen wenn man, ein derartiges Vorausgesetztes zu Ende denkt, muss man ebenfalls bei einer "Harmonia praestabilita", bei einer Art der ununterbrochen wirksamen Weltteleologie landen. Und dieser Verdacht gegen den konsequenten Materialismus seiner Darstellung - die ja gerade auf die Fundierung der Naturschönheit ausgeht - wird durch den folgenden Satz noch verstärkt, in welchem er erklärt: "unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll." Schon das Sollen führt eine Art von Teleologie in der Natur ein, denn ohne ein Vorbild als Ziel anzunehmen, hat dieser Begriff einen Werden gegenüber keinen Sinn. Auch die Anerkennung, dass jene Kombinationen der Kausalreihen, die Entwicklungen, typische Abläufe, typische Formen des Seins hervorbringen, enthält keine Spur eines Sollens, ohne Teleologie, ohne idealistische Interpretation der Entwicklung kann man ein Exemplar einer Gattung gegenüber unmöglich die Forderung aufstellen, dass es etwa möglichst rein ihre typischen Eigenschaften in sich verkörpern "solle".

Der dialektische Naturforscher und Aesthetiker Goethe, der in Bezug auf die Erkenntnistheorie des Materialismus lange nicht so konsequent war, wie Diderot, beurteilt diese Lage weit nüchterner. Er setzt dessen Behauptung, dass die Natur nichts "Inkorrektes" produziere die eigene entgegen, dass diese nie etwas "Inkonsequentes" hervorbringe. Der Gegensatz ist evident. Diderots Bestimmung ist aus der Aesthetik - sogar aus einer bestimmten Entwicklungsphase der französischen Aesthetik - in die Natur hineingetragen, der Kampf um die Korrektheit der künstlerischen Gebilde ist ein wichtiger Inhalt der Diskussionen im 17-18. Jahrhundert. Die von Goethe vorgeschlagene Aenderung, dass die Natur nie etwas Inkonsequentes produziere, ist weit vorsichtiger gefasst, sie eliminiert aus den Naturgegenständen alle in sie hineingetragenen teleologisch-ästhetischen Elemente, und dieser Grundkonzeption entsprechend schlägt Goethe an die Stelle der Diderotschen Formulierung, dass die Naturphänomene so sind, wie sie sein sollen, eine Fassung vor, wonach sie stets so sind, wie sie sein können, das heisst, wie sie infolge der im voraus selten genau berechenbaren un-

zähligen Wechselwirkungen, Kreuzungen, etc. von Naturkräften sich notwendig entwickeln müssen, Goethe weist allerdings auf eine Notwendigkeit hin, welche in unaufhebbarer Weise die Elemente der Zufälligkeit in sich birgt. Daraus folgt weiter eine konsequente Ablehnung dessen, dass die menschliche Reaktion auf das notwendige Geradesosein der Naturgegenstände unbedingt eine ästhetisch-emotionale sein müsse. Kenntnis und Genuss diesen gegenüber stehen nebeneinander "ohne sich wechselseitig aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältnis". Gerade bei Goethe schliesst diese genauere Zweiteilung keineswegs eine emotional bewegte Beziehung zur Natur - im nicht ästhetischen Sinne - aus. Wir haben in anderen Zusammenhängen sein Entzücken über Seeschnecken und Taschenkrebse in Venedig angeführt, dieses Entzücken ist zumindest so intensiv, wie die stärksten Erlebnisse der Naturschönheit, enthält aber keinerlei ästhetischen Inhalte, das Lebendige erscheint hier "abgemessen seinem Zustande" hinreissend wahr und seiend. Das neue Pathos der Erkenntnis der Natur in ihrem wahren Ansichsein, befreit und gereinigt von allen teleologischen Projektionen früherer Zeiten, geht auf das wissenschaftliche Erfassen der Naturphänomene aus und ist gerade ihrer möglichst adäquaten Widerspiegelung willen bestrebt, alle infolge gesellschaftlich-menschlicher Bedürfnisse entstandenen Begriffe, Gegenstandsformen aus dem Bild der Natur kritisch zu entfernen. Im Gegensatz zu Diderot, dessen Naturkonzeption hier so gefasst ist, dass sie fast übergangslos gleichzeitig in wissenschaftlicher Kenntnis und ästhetisches Erleben hinüberwachsen kann, trennt Goethes Kritik nicht nur, wie wir gesehen haben, wissenschaftlicher Kenntnis und ästhetisches Erleben hinüberwachsen kann, trennt Goethes Kritik nicht nur, wie wir gesehen haben, wissenschaftliches und ästhetisches Verhalten zur Natur mit möglichster Genauigkeit, sondern auch die objektive Beschaffenheit der Natur selbst - mag sie auf die Menschen noch so stark emotional wirken - von der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit in den Werken der Kunst. Indem er gegen Diderots Tendenz "Natur und Kunst völlig zu amalgamieren" Stellung nimmt, bestimmt er ihren Gegensatz so: "Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Bild, der Künstler ein totes aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muss der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf

das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerk will und muss er das alles schon finden."^{9/}

Bei dem von Newton und von der auf ihn folgenden naturwissenschaftlichen Entwicklung entscheidend beeinflussten Kant kann natürlich nicht mehr von einem direkten Hineintragen teleologischer Prinzipien in die Natur die Rede sein. Da er aber von den Ideen seiner Zeit, besonders von denen Rousseaus, stark bewegt ist, da er als Moralist die Erlebnisse der Natur höher einschätzt, als die Kunsterlebnisse, muss auch er zu einer ästhetischen Teleologie der Naturschönheit gelangen. Die systematisch-methodologische Möglichkeit seiner Position entsteht einerseits aus seiner erkenntnistheoretischen Auffassung von der Unerkennbarkeit der Dinge an sich, wodurch er neben /oder hinter/ dem streng gesetzlichen, jede Gesamtteleologie ausschliessenden Naturbild einen Spielraum für das - agnostizistisch-metaphysische - Hineintragen der ^{der} Welt der Phänomenalität kritisch unmöglich gemachten teleologischen Gesichtspunkte erhält. Andererseits eröffnet ihm die transzendent-noumenale Auffassung der Ethik Wege, um die songefassten teleologischen Zusammenhänge in das System der Ethik einzufügen. Kant spricht dieses Programm folgendermassen aus: "Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ein System nach Gesetzen, deren Prinzip wir in unserem ganzen Verstandesvermögen nicht antreffen, vorstellig macht, nämlich dem einer Zweckmässigkeit, respektiv auf den Gebrauch der Urteilskraft in Ansehung der Erscheinungen, sodass diese nicht bloss als zur Natur in ihrem zwecklosen Mechanismus, sondern auch als zur Analogie mit der Kunst gehörig beurteilt werden müssen. Sie erweitert also wirklich zwar nicht unsere Erkenntnis der Naturobjekte, aber doch unseren Begriff von der Natur, nämlich als blossen Mechanismus, zu dem Begriff von eben derselben als Kunst, welches zu tiefen Untersuchungen über die Möglichkeit einer solchen Form einladet."^{10/} Diesen Prinzipien gemäss deutet er nun die sittlichen Inhalte, die aus den Erlebnissen der Farben erwachsen, oder den Gesang der Vögel. Er fügt aber seiner Interpretation sogleich hinzu: "Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht." Damit ist das kritische Gewissen des Erkenntnistheoretikers hinreichend beruhigt, um eine von den moralischen Interessen der Menschen postulierte Schönheit als Pro-

dukt der Natur selbst setzen zu können. Dabei wird jedoch die Struktur sichtbar, dass diese Schönheit zwar von der objektigen Beschaffenheit der Naturgegenstände ausgestrahlt wird, das Ziel ihres Leuchtens aber die Moralität der Menschen ist. Die Natur bringt also nicht bloss Schönheit hervor, sondern zugleich eine, die einen Umweg des ästhetischen Gefallens einschlagend, auf die Moralität einwirkt. In Kants Formulierung lautet dies so: "Da es aber die Vernunft auch interessiert, dass die Ideen...auch objektive Realität haben, d.i. dass die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgendeinen Grund, eine gesetzmässige Übereinstimmung ihrer Produkte zu unserem, von allen Interessen unabhängigen Wohlgefallen...so muss die Vernunft an jeder Aeusserung der Natur von einer dieser ähnlichen Übereinstimmung ein Interesse nehmen: folglich kann das Gemüt über die Schönheit der Natur nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden. Dieses Interesse ist aber der Verwandtschaft nach moralisch..." Und er nennt im folgenden die diesbezüglichen ästhetischen Urteile eine "wahre Auslegung der Chiffreschrift" durch welche "die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht."^{11/} Bei allen erkenntnistheoretischen Vorbehalten, bei allen Schaukelbewegungen des Denkens zwischen kritischem Agnostizismus und rationalistisch-moralischer Mystik erlebt die teleologische Betrachtung der Natur in dieser Auffassung ihrer Schönheit eine echte Renaissance.

In unseren Tagen wurde diese Theorie, mit ausdrücklicher Berufung auf Kant, der das metaphysische Problem im Kern richtig gesehen haben soll, von Hartmann erneuert. Infolge der dazwischen liegenden naturwissenschaftlichen Entwicklung, sowie seiner mehr in die Richtung eines objektiven Idealismus tendierenden Bestrebungen verursacht für ihn die Bejahung einer objektiv vorhandenen, aus dem Wechselspiel der Naturkräfte direkt ableitbaren Naturschönheit grössere Schwierigkeiten, als für Kant. Diese werden noch dadurch gesteigert, dass bei Hartmann das Beziehen der Naturschönheit auf eine transzendent fundierte im Ansehen alles Seienden verankerten Moralität ebenfalls fehlt. Darum ist seine philosophische Beschreibung des Phänomens selbst weitaus vorsichtiger und zurückhaltender, als die von Kant. Hartmann lehnt dabei alle Erinnerungen an irgendwelche Naturmystik vergangener Zei-

ten radikal ab, diese hätten mit ästhetischen Gefühlen nichts zu tun, der Sinn für Naturschönheit trete historisch ausserordentlich spät auf. Dazu kommt dann, was Hartmann die "Autarchie" der Natur nennt, ihre völlige Gleichgültigkeit dem gegenüber, wie sie auf des Subjekt wirkt. Gerade dadurch entstehe jedoch das Erlebnis der Naturschönheit: "Etwas sehr Subjektives und etwas sehr Objektives mischt sich eigenartig darin, ohne sich gegenseitig zu storen, Naturgefühl und Selbstgefühl verbinden sich da in einer Einheit, die den Gegensatz nicht abschwächt, sondern als wesentliche Vorbedingung in sich aufnimmt."^{12/} Daraus folgert Hartmann mit Recht, dass die Naturgegenstände keinen eigenen geistigen Gehalt haben können, kein solcher ist in ihnen dargestellt. Er wird freilich seiner ursprünglichen Feststellung untreu, wenn er meint, dass ein solcher auch in ihm nicht hineingelegt wird, diese Projektion ist gerade ein wichtiger Teil der von ihm richtig hervorgehobenen Subjektivität.^{13/} In Erkenntnis dieser Spannung zwischen extremer Objektivität und ebensolcher Subjektivität ist Hartmann weit über Kant hinausgekommen, ja er hat eine wichtige Seite, ein bedeutsames Moment des Phänomens selbst berührt. Dass er nicht imstande ist, seine teilweise richtige Beobachtung zu einer wirklich richtigen Erkenntnis weiterzuführen, ist in seiner traditionsbefangenen Auffassung begründet, die stets die einzelnen menschliche Individualität unmittelbar der ansichseienden Natur gegenüberstellt. Daraus erwachsen alle Rätsel, alle metaphysischen Probleme und mit ihnen die Notwendigkeit einer Rückkehr zu Kants Fragestellung über deren oft höchst naiven Begründungen, wie hier sichtbar, Hartmann weit hinausgekommen ist. "Denn das Erstaunliche", führt er aus, "ist das Hervorgehen von Gebilden, an denen ein für den menschlichen Betrachter durchsichtiges Erscheinungsverhältnis besteht, ohne dass ihre Hervorbringung auf ein solches angelegt sein könnte."^{14/} Hartmann ist in dieser Frage insofern kritisch, als er klar sieht, dass das Gefühl für die Landschaft, das er hauptsächlich behandelt, sehr oft zu einem rein vitalen Gefühl werden kann, er kehrt jedoch zu seinem metaphysischen Rätsel durch die Annahme zurück, dass die tiefen Emotionen, die von der Natur ausgelöst werden, mit den von den Kunstwerken evozierten, dem Wesen nach identisch sind. Daraus entspringt die von ihm eben angeführte Formulierung des Problems, in welcher die beiden dogmatischen Voraussetzungen des Naturschönheit-

komplexes: die unmittelbare Beziehung des Individuums zur ansichseienden Natur und der rein ästhetische Charakter der davon ausgelösten Erlebnisse als Ahnung eines metaphysischen "Rätsels" zum Ausdruck gelangt.

Wenn wir an eine Auflösung dieser aus falschen Fragestellungen entstandenen, unentwirrbar scheinenden Antinomien herantreten wollen, so müssen wir vorerst das Dogma von der unmittelbaren Beziehung des Individuums zur Natur etwas näher betrachten: den Charakter der Naturerlebnisse selbst können wir erst nach dem Erhellen dieser ihrer objektiven Grundlage vernünftig bestimmen. Wir haben gesehen, dass auch Hartmann das späte historische Aktuellwerden des Naturgefühls als Tatsache feststellt. Ihre Anerkennung die detaillierte konkrete Geschichte der hier entstehenden Erlebnisse, ihrer Wesenart, ihrer Objekte, etc. würde uns aber auf der bis jetzt erreichten methodologischen Stufe der Einsicht in das Problem selbst philosophisch um keinen Schritt weiterführen. Denn einer solchen historischen Darlegung gegenüber könnte mit einem gewissen Recht sich der Einwand erheben: die dabei zu Tage tretende historische Entwicklung sei nicht die des Gegenstandes selbst, sondern bloss die seiner allmählichen Umwandlung in ein Füruns, so wie etwa die Geschichte der Physik oder der Chemie nicht die ihrer Gegenstände vorstelle - diese selbst haben sich in dieser, kosmisch betrachtet, äusserst kurzen Periode garnicht verändert - sondern bloss die unserer Erkenntnisse über eine an sich gleichbleibende Wirklichkeit, denn es sei klar, dass auch zur Zeit der allgemeinen Herrschaft der ptolemaeischen Theorie in der objektiven Wirklichkeit die Erde sich, im Gegensatz zu den damaligen menschlichen Vorstellungen, um die Sonne gedreht hat. So könnte gesagt werden, dass auch die Naturschönheit immer in gleicher Weise vorhanden war - wenigstens in jener geologischen Periode, in der sich die Menschheitsentwicklung abgespielt hat - und nur Schritt für Schritt den Menschen bewusst geworden ist. Es kommt also darauf an, die spezifische Gegenständlichkeit der auf die Menschengattung bezogenen Natur sowohl in ihrer Objektivität, wie in ihren subjektiven Reflexen klar zu bestimmen.

Dieses spezifische Moment, das trotz seiner grossen Wichtigkeit bis jetzt unberücksichtigt geblieben ist, ist die Produktion. Durch die Produktion, durch die Arbeit, die jeder

Produktion zugrundeliegt, wird, wie hier wiederholt ausgeführt wurde, der Mensch zum Menschen, durch sie entsteht jedoch auch, was für unser Problem ausschlaggebend ist, die simultane Trennung und Verbindung von Mensch und Natur. Das Tier ist in allen seinen Lebensäußerungen ein Stück Natur, auch der Mensch kann niemals aus der Natur heraustreten, jedoch durch seine Arbeit, durch die Produktion stellt er sich ihr als selbständige Macht gegenüber, gebraucht sie in einer Weise, deren Notwendigkeiten nicht mehr von Naturgesetzen bestimmt werden, obwohl seine Beziehungen zur Natur nur durch praktisches Inbewegungsetzen, Ausnützen, Erkennen, etc. der Naturdinge und Naturkräfte verwirklicht werden können. Darum kann Marx über die Arbeit, als Bildnerin von Gebrauchswerten, von für die Menschen nützlichen Dingen sagen: sie ist "eine von allen Gesellschaftsformen unabhängige Existenzbedingung des Menschen, ewige Naturnotwendigkeit, um den Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, also das menschliche Leben zu vermitteln."^{15/} Da nun die Arbeit nicht nur das Menschwerden des Menschen bewerkstelligt, sondern uno actu mit diesem Prozess auch die menschliche Gesellschaft schafft, ist der hier von Marx geschilderte Stoffwechsel mit der Natur stets der der Gesellschaft, und zwar der aller Gesellschaften, unbekümmert um die Art ihrer spezifischen Formation, auch Robinson allein auf seiner Insel vollzieht diesen Stoffwechsel als Mitglied einer konkreten Gesellschaft, als Mensch auf einer bestimmten Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung. Dieser Stoffwechsel, der die Grundlage einer jeden menschlichen Beziehung zur Natur, sei sie praktisch theoretisch oder emotional, bildet, hat eine gedoppelte Objektivität zur Folge. Erstens bleibt die ansichseiende Objektivität der Natur unangetastet in Geltung. Baut sich ja gerade auf diese Objektivität die ganze gesellschaftliche Produktion auf. Ob von der Beschaffenheit des bearbeiteten Bodens, von den Eigenschaften der Haustiere, von den Qualitäten der Rohstoffe, der Arbeitinstrumente etc. die Rede ist, es kann nur von ihrem objektiven Ansichsein ausgegangen werden, auch wenn das gesellschaftlich gesetzte Ziel ihre Veränderung ist, ja dem erst recht, denn eine absichtsvolle Veränderung setzt die möglichst genaue Kenntnis seiner Gegenstände, ihrer Umstände etc. voraus. Aber auch die gesellschaftlich subjektive Seite der Produktion, die ökonomischen Bedürfnisse und die Möglichkeiten, Bedingungen, Mittel, etc. ihrer Er-

füllung, die das Auffinden, die Auswahl, die Art der Bearbeitung bestimmen, müssen objektiven Charakters sein.

Indem die auf diesem Boden, auf dem des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur vor sich gehende Entwicklung der Produktivkräfte ihnen angemessenen Produktionsverhältnisse schafft, die Beziehungen zwischen den Menschen entsprechend regelt und verändert, entsteht für jeden einzelnen Menschen seine Umwelt aus dieser gedoppelten Objektivität, die in jeder hier dargelegten Hinsicht für ihn eine unaufhebbar gegebene objektive Wirklichkeit ist. Mag er noch so sehr bestrebt sein, sein eigenes *Leben zu leben, - beiläufig gesagt: eine relativ spätere Erscheinung in der Geschichte, die bereits eine hochentwickelte Kultur, komplizierte Beziehungen der Menschen untereinander und zur Natur voraussetzt - er kann dies immer nur innerhalb jenes realen Spielraums, in jenen gegebenen Formen tun, die die objektive Beschaffenheit der jeweiligen gesellschaftlichen Struktur ihm darbietet. Die Wirklichkeit, mit der der Mensch im Alltagsleben zu tun hat, ist also in unaufhebbarer Weise das objektive Zusammen der Struktur der Gesellschaft und ihres Stoffwechsels mit der Natur. Dass die Wissenschaft die Natur in ihrem von der Gesellschaft unabhängigen Ansichsein untersucht, entspringt gerade aus der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, aus der eben geschilderten Notwendigkeit, den Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur auf Grundlage einer möglichst genauen Kenntnis der letzteren zu vollziehen. Dass die Entwicklung der Kultur in der Wissenschaft gerade die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit durchgesetzt hat, ist ein weiteres Zeichen dafür, eine wie unerschütterliche Grundlage jeder menschlichen Existenz das eben angegebene Zusammen bildet. Um eine derartige Objektivität der Erkenntnis zu verwirklichen, musste eine gedankliche Instrumentur geschaffen werden, in der die Widerspiegelung der Wirklichkeit sich von dieser sonst praktisch unaufhebbaren Bindung befreit. Den langen, schwierigen, an Rückfällen reichen Prozess dieser Herausbildung einer desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit haben wir an seinem Ort eingehend behandelt und haben auch darauf hingewiesen, dass die im Laufe dieser Entwicklung langsam errungene Kenntnis über die vom Menschen völlig unabhängige Existenz der Natur nicht etwa Unmenschliches, ja Gegenmenschliches vorstellt, viel-

mehr im Gegenteil ein wichtiges Vehikel für die Höherentwicklung des Menschen bildet. Dieser Satz lässt sich aber nicht umkehren. Alles, was mit dem Leben, mit den unmittelbaren Lebensäusserungen der Menschen in Verbindung steht, hat in unaufhebbarer Weise das eben gehinzeichnete Zusammen von Natur und Gesellschaft, von Natur und Mensch zur objektiven Basis./Die Erkenntnis der Unabhängigkeit der Natur vom gesellschaftlichen Dasein der Menschen, die daraus erwachsenen Emotionen werden dabei als wichtiges Moment in ein solches Weltbild eingefügt./ Zu diesem Komplex gehört, wie alsbald gezeigt werden soll, auch das gesamte Gebiet des Aesthetischen.

Vorläufig sind wir erst bei den allgemeinsten Umrissen des gesellschaftlichen Seins der Menschen angelangt. Und hier muss sofort festgestellt werden: alle Bestimmungen über die Menschen, über ihre wechselseitigen Beziehungen zueinander, über ihre Taten, Eigenschaften, etc. werden unvermeidlich abstrakt und in dieser Abstraktion von ihrem Wesen ablenkend, nichtssagend, wenn man sie aus diesen ihren eigentlichen Boden herausreisst. Marx sagt mit Recht: "Was ist ein Negersklave? Ein Mensch von der schwarzen Rasse. Die eine Erklärung ist die andere wört. Ein Neger ist ein Neger. In bestimmten Verhältnissen wird er erst zum Sklaven." Anschliessend daran zeigt er die seinamässige Grundlage dessen auf, warum konkrete Aussagen über Menschen, menschliche Beziehungen etc. nur von diesen realen, fundamentalen Verhältnissen des Menschenlebens ausgehend und sie fortwährend berücksichtigend möglich sind, Uns interessiert dabei vor allem das, was sich auf das Verhältnis der Menschen zur Natur bezieht: "In der Produktion beziehen sich die Menschen nicht allein auf die Natur. Sie produzieren nur, indem sie auf eine bestimmte Weise zusammenwirken und ihre Tätigkeit gegeneinander austauschen. Um zu produzieren, treten sie in bestimmte Beziehungen und Verhältnisse zueinander und nur innerhalb dieser gesellschaftlichen Beziehungen und Verhältnisse findet ihre Beziehung zur Natur, findet die Produktion statt."^{16/} Damit ist keineswegs die gleichmacherische Reduktion aller Phänomene des Menschenlebens auf einen "soziologischen" Schematismus gemeint, wie viele bürgerliche Gegner des Marxismus behaupten, sondern im Gegenteil der methodologische Ansatz zu einer genaueren und feineren Differenzierung. Für uns ist dabei besonders wichtig, dass die Fest-

stellung, alle Naturbeziehungen der Menschen seien gesellschaftlich vermittelt, bei Marx auch rein ökonomisch die Unterschiede der hier behandelten beiden Gebiete nicht auslöscht. Ich führe nur eine Bemerkung über das Wertproblem an: "Der Gebrauchswert drückt die Naturbeziehung zwischen Dingen und Menschen aus, das Dasein der Dinge für die Menschen. Der Tauschwert ist... das gesellschaftliche Dasein des Dinges." ^{17/} In allen so entstehenden Synthesen und Differenzierungen kommt es darauf an, aus der zentralen Tätigkeit des Menschen, der Produktion und Reproduktion ihres eigenen wirklichen Lebens - die im Laufe der Entwicklung parallel mit der Höhe der Zivilisation immer weiter ausgedehnte Vermittlungen in Anspruch nehmen - Fundament und Begrenzung, Antrieb und Spielraum für sämtliche Lebensäußerungen der Menschen zu begreifen. Wie indirekt und ungleichmässig diese Bestimmungen sich bis in konkrete Fälle auswirken können, werden wir später bei der Behandlung von Detailproblemen sehen. Jetzt soll nur auf jene generelle Tendenz der Geschichte aufmerksam gemacht werden, "dass in ihr auf jeder Stufe ein materiales Resultat, eine Summe von Produktionskräften, ein historisch geschaffenes Verhältnis zur Natur und der Individuen zueinander sich voffindet, die jeder Generation von ihrer Vorgängerin überliefert wird, eine Masse von Produktivkräften, Kapitalien und Umständen, die zwar einerseits von der neuen Generation modifiziert wird, ihr aber auch andererseits ihre eigenen Lebensbedingungen vorschreibt und ihr eine bestimmte Entwicklung, einen speziellen Charakter gibt, dass also die Umstände ebenso sehr die Menschen, wie die Menschen die Umstände machen." ^{18/} Das bedeutet, dass die Beziehungen der Menschen zur Natur als praktische, theoretische und emotionelle Aeusserungen des Stoffwechsels der Gesellschaft mit ihr in diesem historischen Gesamtzusammenhang betrachtet werden sollen, nicht in jenen willkürlichen Abstraktionen der traditionellen Aesthetik, die einerseits beim Menschen von den realen Grundlagen seiner Einstellung zum Leben absehen, andererseits ihn mit einer Natur an sich konfrontieren, mit welcher er - ausserhalb der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit - nur unter extremen Ausnahmefällen praktisch zu tun hat.

Ökonomisch ist diese gesellschaftlich-geschichtliche Art der Beziehungen der Menschen zur Natur, mit der sie in Be-

rührung kommen, leicht einzusehen. Jeder weiss, dass eine bestimmte Höhe in der Entwicklung der Produktivkräfte, der gesellschaftlichen und technologischen Arbeitsteilung etc. nötig ist, damit sie mit gewissen -ansich immer vorhandenen - Gegenständen, Gegenstandskomplexen der Natur in Beziehung treten können. Für die Menschen der Steinzeit existierten z.B. die Erze noch nicht. Aber auch später bestimmte die ökonomische Entwicklung das Was und das Wie in der Entdeckung und Ausnützung etwa von Kohle, Erdöl, Elektrizität bis zu den entfesselten Energien in der Atomspaltung. So ist jener Umkreis, in welchem sich die Berührung der Menschen mit der Natur, der Stoffwechsel der Gesellschaft mit ihr vollzieht, ein immer ausgedehnterer und die Qualitäten der Beziehungen werden immer differenzierter. Die Bedeutung dieses Wachstums für die Lebensführung der Menschen ist unermässiglich: er wälzt die Fundamente ihres Daseins ununterbrochen um. Diese Umwälzung kann direkt aus der ökonomischen Entwicklung der betreffenden Gebiete erfolgen, wie die Entdeckung und Verwertung von Kohle und Eisen in England, kann aber auch von aussen in diese hineingetragen werden, wie bei den Ölvorkommen in den arabischen Staaten; die Wirkung selbst setzt sich zwangsläufig durch, jedoch - wie diese extremen Beispiele zeigen - ihre Art wird nicht von der naturhaften Beschaffenheit der betreffenden Objekte abhängen, sondern von der ökonomischen Entwicklungsstufe und Struktur der Gesellschaften, die an dieser Ausdehnung des Stoffwechsels mit der Natur teilnehmen.

Mit dem Ausdruck Umkreis haben wir anzudeuten versucht, dass keine Gesellschaft je mit der extensiven und intensiven Totalität der Natur im Stoffwechsel stand. Was nun ausserhalb dieses Umkreises liegt, kann natürlich objektiv in das Leben der betreffenden Gesellschaft hinein spielen, einerlei ob die Menschen dessen bewusst werden oder ob sie die von ihnen nicht beherrschbare Natur bloss als drohende, feindliche Macht empfinden. Jedenfalls existiert im Lebensgefühl der Menschen stets eine Zweifelhait einer mit ihnen in regulierten Wechselbeziehungen stehenden Natur und einer ausserhalb dieser Grenzen existierenden. Die Entwicklung der Produktivkräfte und mit ihnen die der Zivilisation schiebt diese Grenze immer weiter hinaus, aber ein solches jeweiliges Jenseits für die menschliche Erkenntnis der Natur und der Herrschaft über sie bleibt immer vorhanden, und zwar sowohl im exten-

siven wie im intensiven Sinn. Erst die modernen Naturwissenschaften haben für diesen Tatbestand einen angemessenen begrifflichen Ausdruck gefunden, vorher war er Gegenstand von Furcht und Hoffnung, abgebildet in magischen, religiösen, oder abergläubischen Vorstellungen. Das Zurückweichen der Naturschranke, wie Marx diesen Prozess zu bezeichnen pflegt, bedeutet nicht nur eine quantitative Ausdehnung des von der Gesellschaft kontrollierten Teils der Natur, sondern zugleich ein Vielfältiger- und Intensiverwerden der menschlichen Beziehungen zu ihr als Ganzheit, also auch zu jenen Teilen, die noch immer ausserhalb dieses Umkreises liegen. Das Zurückweichen der Naturschranke bringt also simultan eine Ausdehnung, Vertiefung, Verfeinerung etc. der Naturbeziehungen der Menschen in Bezug auf alle ihre Lebensäusserungen - wenigstens tendenziell- hervor. Die Gründe einer solchen Entwicklung sind leicht verständlich. Die erhöhte Stufe der Produktion bedeutet nämlich immer nicht nur die der Arbeit selbst, nicht nur die ihrer unmittelbaren Ergebnisse, sondern einerseits die Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten, andererseits das Schaffen und später die Ausdehnung der Masse, das Zunehmen der gesicherten Zone der menschlichen Existenz. Alles was dabei an menschlichen Energien, Fähigkeiten, Beobachtungen, aus ihnen gezogenen Folgerungen entsteht, bleibt natürlicherweise in steigender Masse nicht auf die Produktion - selbst wenn diese im weitesten Sinne gefasst wird - beschränkt. Alldies muss zwangsläufig auf das ganze Leben der Menschen ausstrahlen, und im Laufe dieses Prozesses befruchten die Errungenschaften des gesteigerten Stoffwechsels mit der Natur allmählich auch alle Beziehungen der Menschen zu ihr, nicht nur die unmittelbar-praktischen. Allerdings ist diese Entwicklung eine äusserst ungleichmässige, und zwar nicht nur in Bezug auf die jeweilige ganze Gesellschaft, sondern auch innerhalb ihres Bereichs auf jeden einzelnen Menschen. Denn die mit der Auflösung des Urkommunismus entstehenden Klassengesellschaften verstärken jene Momente des Fortschritts, die hier in Betracht kommen vor allem die Masse äusserst ungleichmässig. Das hat zur Folge, dass bestimmte Erscheinungen, die für unser Problem wichtig sind, oft sich ausschliesslich oder fast ausschliesslich bei den herrschenden Klassen zeigen, während bei den Ausgebeuteten Jahrhunderte, zuweilen Jahrtausendlang auch an solchen Beziehungen zur Natur keine Veränderungen vor sich gehen.

Wir mussten, wenigstens in grössten Zügen darauf hinweisen, dass die Entwicklung der Produktion und mit ihr die Intensivierung des Stoffwechsels mit der Natur, das Zurückweichen der Naturschranke in ihren gesellschaftlich-menschlichen Folgen notwendig über die Produktion hinausweisen. Jetzt müssen wir aber wieder zu dieser selbst zurückkehren, damit wir jene eigenartige Gegenständlichkeit, die die ansichseiende Natur in ihrer objektiven Bezogenheit auf den gesellschaftlichen Menschen erhält, etwas näher betrachten können. Marx behandelt diese Frage an der Hand der Beziehung des Geldes zu den Edelmetallen, zu Gold und Silber. Bekanntlich bedurfte es einer sehr langen Entwicklung, bevor diese Beziehungen zwischen Geld und Gold gesellschaftlich entstanden. Sachlich liegt ihnen die Tatsache zugrunde, dass die natürlichen Eigenschaften des Goldes jenen ökonomischen Forderungen, die die verschiedenen Funktionen des Geldes bedingen, mehr als andere Naturerscheinungen entsprechen: solche Eigenschaften sind z.B. Gleichbleiben der Qualität bei jeder beliebigen Quantität, eine grosse Teilbarkeit und Wiedierzusammensetzbarkeit, ein grosses spezifisches Gewicht und deshalb relativ grosse Schwere auf kleinem Raum, dadurch Leichtigkeit des Transports, der Übertragung, Seltenheit, Weichheit, wodurch es zum Produktionsinstrument ungeeignet wird. Durch diese objektiven, von jeder Gesellschaftlichkeit unabhängigen Natureigenschaften wird das Gold zur gegebenen Verkörperung des Geldes. "Die Natur" sagt Marx "produziert kein Geld, so wenig wie Bankiers oder einen Wechselkurs... Gold und Silber sind von Natur nicht Geld, aber Geld ist von Natur Gold und Silber."^{19/} Wir können hier die untrennbare Verbindung der Naturhaften und der gesellschaftlichen Objektivität in der auf den Menschen bezogenen Natur unschwer beobachten. Da sich die Produktion nur mit der realen Beschaffenheit der Gegenstände in Beziehung setzen kann - im Gegensatz zu ideologischen Tätigkeiten, wo gesellschaftlich notwendige, sachlich aber weitgehend unbegründete, falsche Vorstellungen eine grosse Rolle spielen können, wie z.B. in der magischen Naturauffassung, - kommen für sie nur die objektiven, von ihr unabhängig existierenden Eigenschaften der Gegenstände in Betracht. Andererseits tritt die Produktion, je nach ihrer Entwicklungshöhe in verschiedener Weise, aber immer von bestimmten objektiven gesellschaftlichen Notwendigkeiten getrieben

an die Natur heran, wählt aus deren unbegrenzt scheinenden, in Wirklichkeit jedoch konkret begrenzten Gegenstandskomplex Objekte aus, die diese jeweiligen Bedürfnisse auf dem Niveau der jeweiligen technischen Möglichkeiten optimal zu erfüllen imstande sind.

Indem nun ein solcher Gegenstand in diesen Stoffwechsel der Gesellschaft einbezogen wird, kann niemals eine Subjektivierung entstehen, denn gerade seine objektiven, ansichseienden Eigenschaften machen ein Einbeziehen dieser Art erst möglich. Andererseits jedoch hängt das Was und Wie dieser Auswahl-Konstituierung dessen, was zum Gegenstand des Stoffwechsels, also zur Naturhaften Umwelt des jeweiligen Menschen wird, sowie dessen, was unerkannt bleibt, was bloss einen, eventuell gefahrdrohenden, Naturhorizont bildet - von der Entwicklungsstufe der Produktivkräfte von der Struktur der Gesellschaft ab. Da diese zweite Objektivität die erste unberührt lässt, aus ihr bloss das herausholt, was für Produktion und Reproduktion der Menschheit jeweils notwendig ist, entsteht der von uns bereits in seiner Allgemeinheit umrissene Naturbegriff des Alltagsmenschen mit der eigentümlichen Struktur, dass in ihm die wissenschaftlich objektiv richtige Erkenntnis: die der völlig unabhängigen Existenz der Natur von jedem Bewusstsein, vom gesellschaftlichen Verhalten, das ebenfalls eine objektive Wahrheit des Lebens ausdrückt, zuweilen verdeckt wird, die Natur erscheint dann als unaufhebbar auf den Stoffwechsel der Gesellschaft mit ihr, auf die Basis der gesellschaftlichen Existenz des Menschen bezogen. Diese komplizierte Gegenständlichkeit wirkt vor allem begrifflich ausgedrückt paradox. Denn einerseits hindert diese Art des gesellschaftlichen Gegebenseins der Natur, wie wir gesehen haben, in keiner Hinsicht die Erkenntnis ihres wahren Ansichseins durch die Wissenschaft, auch nicht durch die Alltagspraxis, vor allem nicht durch die Arbeit. Andererseits jedoch hat dieses gesellschaftlich vermittelte Wesen der die unmittelbare Umwelt des Menschen bildenden Natur ebenfalls eine objektive Wahrheit: sobald sie vom Niveau des menschlichen Lebens aus /aber nicht wissenschaftlich/ aufgehoben werden soll, muss diese fundamentale Wahrheit des menschlichen Lebens entstellt werden, die Wahrheit der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung erscheint, wenn sie die Praetension erhebt, ein Abbild des Lebens

in seiner Unmittelbarkeit zu sein, als ein Unwahrheit für das erlebende Subjekt: der mitten im Leben stehende Mensch kann in seinen lebenshaften Beziehungen zur Natur sich nur zu der in Beziehung setzen, die objektiv auf ihn selbst bezogen ist. Die objektiv wahre Beschaffenheit der menschlichen Haut, die das Mikroskop richtig widerspiegelt, kann für einen Verliebten auch wenn er Arzt ist, im Verhältnis zur Geliebten keine Wahrheit haben, für den Menschen des Alltags wird, auch wenn er gelehrter Astronom ist, die Sonne jeden morgen aufgehen, etc. etc. Diese Wahrheit des Lebens wird in der früheren Aesthetik vergewaltigt, indem sie die Naturschönheit aus der - im Leben nicht wirksamen - unmittelbaren Beziehung des lebendigen Menschen zur Natur an sich ableiten will. Sie vergisst, dass auch in der Bezogenheit der Natur auf die Gesellschaft ihre Objektivität nicht vernichtet, sondern bloss in einen für den Menschen des Alltags vital und sozial unentbehrlichen neuen Zusammenhang eingefügt wird.

Die Wahrheit dieser - verbal, aber bloss verbal - paradox scheinenden Behauptung leuchtet desto mehr ein, je mehr wir die Naturbeziehungen der Menschen nicht nur im Produktionsprozess, sondern vor allem in ihren Ausstrahlungen auf das gesamte Leben der Menschen betrachten. Denn in diesem entsteht ununterbrochen und mit der Entwicklung der Zivilisation in steigendem Masse eine methodologische Trennung der unmittelbar gedoppelten Objektivität: die wissenschaftliche Erkenntnis der Natur muss sich in ihr immer stärker verselbständigen: sie schafft sich mit der Zeit eigene Organisationen und Apparaturen, um das objektiv mögliche Optimum in diesem Stoffwechsel zu verwirklichen, während der sein eigenes Leben lebende Mensch sich an die gesellschaftlich auf den Menschen bezogene Natur halten muss. Elemente dieser Trennungen sind tendenziell auch in der primitivsten Produktion enthalten. Damit ist aber, wie wir früher angedeutet haben, die gesellschaftlich-menschliche Wirksamkeit des Stoffwechsels mit der Natur keineswegs erschöpft. Schon im unmittelbaren Zusammenhang mit der Arbeit entstehen Emotionen verschiedenster Art, die wir bei Behandlung der Probleme der Genesis der Kunst wiederholt untersucht haben. Jedoch weit darüber hinausgehend wälzt die Entwicklung der Produktivkräfte die Beziehungen der Menschen zueinander, ihre äusseren wie inneren Lebenszustände und damit ihre Beziehungen zur

Natur ununterbrochen um. Freilich dürfen wir dabei nicht ausschliesslich auf unmittelbare Beziehungen zum Aesthetischen starren. Das Verhältnis des Jägers wird zur Natur ein radikal anderes sein, als des Landbauers oder des Viehzüchters, ohne dass dabei unmittelbar auf das Aesthetische gerichtete Intentionen in Frage kommen müssten. Und dass die Entstehung der Städte wiederum von Grund aus andere Beziehungen zur Natur ins Leben ruft, ist zu bekannt, um hier mehr als einer Erwähnung zu bedürfen. Das paradoxe Schaukeln dieser Gegenständlichkeit zwischen Objektivität und Subjektivität klärt sich noch mehr auf, wenn wir hinzufügen: sie ist zugleich endgültig und provisorisch. Endgültig, indem jedes Erlebnis auf eine bestimmte, gerade so geartete Wirklichkeit reagiert, die - für das Erlebnis - nunmehr unaufhebbar ist, selbst das nachträgliche Überzeugtwerden von ihrer Falschheit kann höchstens für zukünftige Erlebnisse eine andere, jedoch in ihrer „Art“ ebenso endgültige Wirklichkeit ermöglichen. Sie ist aber zugleich höchst provisorisch. Nicht nur, weil der Mensch des Alltags ununterbrochen gezwungen ist, von diesem, zur Objektivität geronnenen Füruns auf das Ansich selbst hinüberzuwechseln. /Arbeit, Technik, Wissenschaft/. Aber auch innerhalb einer solchen Wirklichkeit kann das in ihr unaufhebbar enthaltene objektive Sein zu einem sofortigen Kündigen der "Endgültigkeit" führen, freilich um nach dieser Aenderung wieder als endgültig für das Subjekt zu gelten. Dieser Wechsel von Fixiertheit und Labilität als Form des Erlebens der Wirklichkeit im Alltag folgt notwendig aus der Beziehung der erlebten Wirklichkeit zu ihrem Ansichsein.^{20/}

Natürlich sind diese Erlebnisse - je entwickelter die Gesellschaft ist, desto mehr - auch individuell verschieden. Die so entstehenden Unterschiede entfalten sich jedoch notwendigerweise innerhalb des konkreten Spielraums, den der jeweilige Stoffwechsel dem Menschen eröffnet, dass dieser Spielraum klassenmässig ausserordentlich verschieden ist, unterstreicht nur die gesellschaftliche Determination aller der Natur gegenüber jeweils möglichen Erlebnisse. Den allmählichen, ungleichmässigen, widerspruchsvollen Aufstieg solcher Erlebnisse im Aesthetischen haben wir wiederholt ausführlich geschildert und können jetzt einfach auf das bereits Dargelegte zurückweisen. Es muss nur hervorgehoben werden, dass gerade in den ästhetischen /auch pseudoästhetischen,

bloss auf das Aesthetische intentionierenden/ Erlebnissen die von uns hier festgestellte doppelte Objektivität der Gegenstände nie ihre Geltung verliert. In seinen Darlegungen über die Beziehung von Gold und Geld kommt Marx auch auf das ästhetische Problem zu sprechen. "Andererseits sind Gold und Silber nicht nur negativ überflüssigen, d.h. entbehrliche Gegenstände, sondern ihre ästhetischen Eigenschaften machen sie zum naturwüchsigen Material von Pracht, Schmuck, Glanz, sonntäglichen Bedürfnissen, kurz zur positiven Form des Überflusses und Reichtums. Sie erscheinen gewissermassen als gediegenes Licht, das aus der Unterwelt hervorgegraben wird, indem das Silber alle Lichtstrahlen in ihrer ursprünglichen Mischung, das Gold nur die höchste Potenz der Farbe, das Rot zurückwirft. Farbensinn ist die populärste Form des ästhetischen Sinnes überhaupt."^{21/} Es ist klar, dass solche Affekte auslösenden Wirkungen unmittelbar von der objektiven materiellen Beschaffenheit, von Gold und Silber ausgehen. Jedoch die marx'sche Aufzählung dieser Emotionen weist unmissverständlich auf diesen gleichzeitigen und von den naturhaften Eigenschaften untrennbaren sozialen Ursprung hin. Dieser wird nun vielleicht noch deutlicher, wenn wir an einen der letzten Aufsätze Lenins erinnern, in welchem er die Meinung ausspricht, man würde im Falle eines im Weltmassstabe siegreichen Sozialismus das Gold dazu benützen, um in einigen grossen Städten öffentliche Klosetts daraus herzustellen.^{22/} Auch diese würden die soeben geschilderten Farbeffekte, der physikalischen Beschaffenheit des Goldes entsprechend, haben, ihre emotionale Wirkung, ihre Funktion als "Naturschönheit" wäre aber ebenso durch den der historischen Epoche entsprechenden Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur bestimmt, wie in Zeiten, in denen es als Symbol der Pracht zur "Schönheit" erhoben wurde.

Unsere späteren Betrachtungen über den Charakter der aus diesem Stoffwechsel entsprungenen Affekten und Empfindungen werden darauf gerichtet sein, ihren menschlich universellen Charakter aufzuzeigen, dessen Grundlagen, dessen Motor in allen Veränderungen eben diese von Marx entdeckte doppelte Objektivität ist. Jede Auffassung, die die ansichseiende Natur unmittelbar an den lebenden Menschen anknüpft, muss entweder dessen Subjektivität, nach dem Vorbild der Wissenschaft, vollständig aus der so aufgefundenen "Naturschönheit" ausschalten, wie dies in der astronomi-

schen Harmonialehre Keplers der Fall ist, oder seine Darstellung muss haltlos und kriterienlos zwischen extremer Objektivität und willkürlicher Subjektivität hin und her pendeln, wie dies in den meisten früheren Aesthetiken der Fall ist. Selbst ein Tschernischewski, dessen Identifizierung des Naturschönen mit Leben und Lebensfülle die typische Falle seiner Vorgänger, teleologische Tendenzen in die Totalität der Natur zu projizieren, glücklich vermeidet, verfällt der eben bezeichneten theoretischen Inkonsequenz. Die Fülle des Lebens wird tatsächlich von der Natur in nicht teleologischer Weise produziert, es fragt sich nur, ob dabei das entstehen muss, was Tschernischewski unter Naturschönheit versteht? Denn folgerichtigerweise müsste er sagen, dass ein gewaltiger Heuschreckenschwarm als Fülle des Lebens sui generis ebenso "schön" sei, wie ein reich wogendes Kornfeld, dass das Überwuchern der Krebszellen im menschlichen Körper gleicherweise ästhetisch wäre, wie dieser Körper in seiner prangenden Gesundheit. Hier rekurriert Tschernischewski, plötzlich seine ursprüngliche Position /Natur an sich/ verlassend, auf den Menschen: "Man muss aber hinzufügen, dass der Mensch die Natur überhaupt mit den Augen des Besitzers betrachtet, und dass auf der Erde ihm ebenfalls das als schön erscheint, was mit dem Glück und dem Wohlleben der Menschen verbunden ist."^{23/} Ohne Frage ist hier eine weitgehende Annäherung an den Marxschen Standpunkt vorhanden, nur bleibt Tschernischewski abstrakt, wo Marx konkret wird. Bei der an sich richtigen Einschaltung des Menschen, bei welchem er jedoch seine praktische Wechselbeziehung zur Natur als der theoretischen Grundlage dieses Verhältnisses ausser Acht lässt, bleibt hier der Dualismus von Subjektivität und Objektivität weiter bestehen: die "Fülle des Lebens" bleibt im objektiven Bereich der an sich seienden, vom Menschen unabhängigen Natur, die Rolle des Menschen beschränkt sich auf eine subjektive Beurteilung jener Erscheinungen, die für ihn unmittelbar nützlich oder angenehm sind. Da sie nicht von der objektiven, seinmässigen Wechselwirkung von Gesellschaft und Natur bestimmt sind, bleiben die Momente einer subjektiven Sinnfälligkeit in ihr unaufhebbar. /Tschernischewski leugnet z.B. jede "Naturschönheit", die nicht direkt lebensbejahend ist, so z.B. die Schönheit des Herbstes mit seinem allgemeinen Welken./ Derum muss einerseits der Tschernischewskiwskischen Naturschönheit jene Universalität fehlen, die

sich aus dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur notwendig und objektiv ergibt, andererseits kann die Beurteilung der Phänomene durch kein objektives gesellschaftliches Kriterium begründet werden, philosophisch angesehen ist sie willkürlich, wenn sie auch vom politisch-sozialen Standpunkt Tschernischewskis, als im Bauerntum wurzelnden revolutionären Demokraten, durchaus verständlich ist.

Es ist kein Widerspruch, wenn wir jetzt, was wir früher abgelehnt haben, auf einige prinzipielle Fragen der Entwicklung des menschlichen Naturgefühls eingehen. Vor der prinzipiellen Klärung seiner objektiven Grundlagen hätte eine solche historische Betrachtung nur weitere Verwirrungen stiften können, nach dieser Klärung kann auf die wirkliche Beschaffenheit der emotionalen Beziehungen der Menschen zur Natur mit Hilfe des Aufdeckens ihrer tatsächlichen Entwicklung sicher einiges Licht fallen. Einleitend sei nur bemerkt, dass uns gerade für dieses Problem sehr wenig brauchbare Vorarbeiten zur Verfügung stehen. Der auch sonst nicht allzu ausgiebigen Forschung steht hindernd im Wege, dass viele Autoren dogmatisch von einer "ewigen" und zugleich ästhetischen Beziehung der Menschen zur Natur ausgehen und damit das wirkliche Phänomen nicht sichtbar werden lassen, dazu kommt, dass die Nachrichten in ihrer Mehrzahl aus relativ entwickelten Stadien stammen, während für die Anfänge wenig zuverlässige Daten vorliegen. Bei allen diesen Fehlerquellen lässt sich immerhin folgendes feststellen: selbst in einer so hochzivilisierten Gesellschaft, wie die römische war, finden wir kaum ein Anzeichen dafür, dass den Menschen die Schönheit eines Naturabschnitts, so wie er als ein Stück Natur ist, ein wirkliches Interesse geboten hätte. Die Stätte, die sie etwa auf ihren Reisen aufsuchten und bewunderten, waren teils aus dem Mythos, teils aus der Geschichte berühmt gewordene Orte, teils abnorme Phänomene der Natur.^{24/} Dieses Interesse hat sich freilich mit mannigfachen Abschwachungen und Modifikationen bis heute bewahrt, man denke an Schlachtfelder, an die Lebensspuren bedeutender Menschen, an ihre Grabstätten etc. Später spielen in den Beziehungen der Menschen zur Natur Weltanschauungsfragen stark hinein. Schon im Altertum entwickelt sich der metaphorisch gebrauchte Begriff der Natur zu einem Wertbegriff, der die Lebensführung der Menschen stark beeinflusst /der Natur gemäss leben, Naturrecht etc./ In bestimmten Perioden - man denke an den Einfluss Rousseaus - wirkt der

daraus abgeleitete Kontrast zwischen gesunder Natur und verdorbenen künstlichen Lebensverhältnissen sehr stark auf die Beziehung der Menschen zu der sie umgebenden Naturwirklichkeit, man denke an unsere Ausführungen über den sogenannten englischen Garten. Die Affekte, Empfindungen, Gedanken, etc. die von diesem gesellschaftlich bedingten Kontrast ausgelöst werden, beziehen sich verständlicherweise sowohl auf die von der Gesellschaft beherrschte Natur, wie auf jene, die ausserhalb dieses Umkreises liegt, Kants "Gestirnter Himmel" ist ein bezeichnendes Beispiel für eine solche Naturbeziehung. Es ist evident, dass hier überall der jeweilige Gesellschaftszustand, die Stelle des betreffenden Menschen in dem auf solchen Boden bestehenden Kontroversen eine entscheidende Komponente des jeweiligen Naturgefühls bildet. Wilhelm von Humboldt fasst in einem Brief an Goethe seine Erlebnisse in Frankreich so zusammen, "dass jede Nation einen eigenen Begriff von Natur hat."^{25/} Nach unseren früheren Darlegungen können wir diesen Worten hinzufügen: auch jede Klasse innerhalb einer jeden Nation. Gesellschaftlich-geschichtliche Motive und Tendenzen spielen also in den Beziehungen der Menschen zur Natur eine sehr wesentlich bestimmende Rolle.

Für die herrschenden Klassen, deren Naturgefühl im Wesentlichen überliefert ist, erscheint von einer bestimmten Stufe der Zivilisation an dieses sehr oft in der Form des Gegensatzes von Stadt und Land, von Dunst und Staub, Getümmel und Lärm auf der einen, Einsamkeit, Stille und Frische auf der anderen Seite, was sich zuweilen bis zum weltanschaulichen Kontrast vertieft: das Land habe die göttliche Natur dem Menschen gegeben, die Städte seien aber nur Menschenwerk.^{26/} Diesen gesellschaftlichen Bedingungen entspricht, dass das höchste Lob einer Landschaft seitens der Römer ihre Anmut war, das Naturgefühl umfasste Meeresufer, Täler, Hügelandschaften, Hochgebirge, Haiden oder Moore befanden sich ausserhalb ihres Bereichs.^{27/} Jakob Burckhardt gibt ein prägnantes Bild darüber, wie am Anfang der Neuzeit das Gebiet des Naturschönen sich stark erweitert: vor allem werden auch die höheren Berge, Felslandschaften, etc. einbezogen. Mit Recht ist Petrarcas Besteigen des Mont-Ventoux bei Avignon berühmt geworden; Burckhardt hebt energisch das für diese Zeit unerhört. Scheinende in einem planlosen, zwecklosen Bergsteigen hervor. Er gibt auch eine überaus

deutliche Beschreibung dessen, wie Petrarca dabei bewegt war, und was ihn bewegte: "Vor seine Seele tritt nämlich sein ganzes vergangenes Leben mit allen Torheiten, er erinnert sich, dass es an diesem Tage zehn Jahre sind, seit er jung aus Bologna gezogen und wendet einen sehnsüchtigen Blöck in der Richtung gen Italien hin, er schlägt ein Büchlein auf, das damals sein Begleiter war, die Bekenntnisse des heiligen Augustin - allein siehe, sein Auge fällt auf die Stelle im zehnten Abschnitt: und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Ozean und den Lauf der Gestirne, vergessen sich aber selbst darob". Sein Bruder dem er diese Worte vorliest, kann nicht begreifen, warum er hierauf das Buch sich liesst und schweigt."^{28/} Unsere späteren Ausführungen werden zeigen, dass das weitgehende in den Hintergrundtreten der Landschaft selbst, das weitgehende Vorherrschen der von ihr ausgelösten Gedanken und Gefühle keineswegs eine zufällige oder vereinzelte Erscheinung ist, dass sie vielmehr gerade dort wahrnehmbar wird, wo die Naturerlebnisse wirklich tief werden, während wenigstens der Regel nach, das Dominieren der weiten und ausführlichen Beschreibungen sehr oft für eine Flachheit und Seichtigkeit der Subjektivität zu zeugen pflegt. Es handelt sich dabei selbstredend nicht um Proportionen des Umfangs, sondern um die des spezifischen Gewichts.

Es kann hier natürlich unmöglich unsere Aufgabe sein, auf die Geschichte des Naturgefühls näher und detaillierter einzugehen. Wir führten und führen nur einige bezeichnende Beispiele an, die wichtige Typen oder Etappen andeuten sollen. Die entscheidenden Momente dabei sind: erstens, dass der Kreis dessen, was in der Natur als schön empfunden wird, sich mit der Entwicklung der Zivilisation immer stärker ausdehnt, und zwar vor allem in der Richtung, die Burckhardt bei Petrarca aufgezeigt hat, das Naturgefühl geht immer entschiedener über das Anmütige hinaus: einerseits wächst die Bewunderung für hohe Berge, verlassene Gegenden etc. ja das starke Aufkommen des Erhabenen in der Aesthetik neben dem Schönen /bei Kant sogar dessen Übergewicht/ bedeutet hier das Einbeziehen der Stürme, der Gewitter, des Winters etc. in den Bereich der Naturschönheit. Zweitens bleiben zwar die historischen etc. Erinnerungen als Momente bestehen, ihre Rolle wird aber langsam geringfügiger in der Totalität dessen, was das neuzeitliche Naturgefühl umfasst. Seit der

holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts und vor allem im 19. Jahrhundert entwickelt sich auch der Sinn für gewöhnliche, alltägliche Naturschritte, ja allmählich wird sogar die Grosstadt als "Landschaft" empfunden. Drittens ist die immer vorhandene starke Beteiligung der Subjektivität ebenfalls im Wachsen begriffen. Während sie früher mit naiver Selbstverständlichkeit hervortrat, wird sie jetzt immer mehr selbstbewusst, im Kultur der Stimmung proklamiert sie die Subjektivität als übergreifendes Moment des Naturgefühls. Byron sagt: "... and for me /High mountains are a feeling." Je energischer jedoch die Subjektivität des einzelnen, die Natur erlebenden Menschen selbstbewusst ins Zentrum rückt, desto deutlicher werden in ihm die gesellschaftlichen Tendenzen als wichtige - gleichviel ob bewusste oder nichtbewusste - Bestimmungsmotive seine Beziehung zur Natur sichtbar. Es ist z.B. Bezeichnend, dass parallel mit der romantischen Bewegung in der europäischen Kultur auf einmal auch romantische Landschaften auftauchen, die sich in ihren gegenständlichen Formen, in ihren Stimmungen auslösenden Wirkungen sehr scharf von jenen unterscheiden, die früher als schon empfunden wurden. So bemerkt Goethe: "Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder was gleich lautet: der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschlossenheit."^{29/} Wir glauben, es mußte garnicht eigens erwähnt werden, dass solche romantische Landschaften in ihrer naturhaften Gegebenheit längst vorhanden waren; es musste aber - gesellschaftlich-geschichtlich - ein romantisches Lebensgefühl entstehen, um sie als solche zum Naturerlebnis zu erheben, früher hatte man sie entweder garnicht beachtet oder ihnen gegenüber ganz andere Empfindungen gehabt.

Diese zusammengehörige Doppeltendenz erstarkt während des 19. Jahrhunderts ununterbrochen. Die wachsende Beherrschung der Natur durch die Produktion, das Zurückweichen der Naturschranke im Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur schafft eine immer stärkere physische Sekurität in der Beziehung der Menschen zu den Naturmächten. Auf der aneren Seite erschüttert aber dieselbe kapitalistische Entwicklung die Sekurität des Menschen in Bezug auf sein: gesellschaftliche Existenz, woraus ideologische Krisen verschiedenster Art entspringen, die selbstredend hier unmöglich geschildert werden können. Diese wirken sich der Natur gegenüber so

aus, dass sowohl der subjektivistische Überschwang des Stimmungshaf-
 ten ständig zunimmt, als auch die Möglichkeit, Naturerlebnisse aus
 Kontrastwirkungen zu gewinnen, was den gegenständlichen Umkreis
 der von solchen Erlebnissen erfassbaren Welt auch von dieser Seite
 hier ausdehnt. Riegl zeigt in einem Aufsatz über die Stimmung als
 Inhalt der modernen Kunst, wie die weltanschauliche Hoffnungslosig-
 keit: "statt Ruhe, Friede, Harmonie ein endloser Kampf, Zerstörung,
 Missklang, soweit überhaupt Leben und Bewegung reicht" - in dieser
 Richtung wirkt -wenn er auch deren sozialen Grundlagen freilich nicht
 untersucht - er zeigt aber wie sie zu einer besonderen Art der Natur-
 erlebnisse, vor allem im Hochgebirge führt: "Was nun die Seele des
 modernen Menschen bewusst oder unbewusst ersehnt, das erfüllt sich
 dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Frie-
 de des Kirchhofs, der ihn umgibt, tausendfältiges Leben sieht er ja
 spriessen, aber was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm
 aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So
 fühlt er sich erlöst und erleichtert von dem bänglichen Drucke, der von
 ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht."^{30/} Wir wollen die
 Beispiele nicht vermehren. Es ist schon aus den bisherigen klar er-
 sichtlich, dass nicht nur das Was der Naturerlebnisse von der je-
 weiligen Struktur der Gesellschaft, die in vermittelter Weise vom
 Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur abhängig ist, bestimmt
 wird, sondern und sogar vor allem ihr Wie, Inhalt und Form der Stim-
 mungen, die von einem bestimmten Stück Natur ausgelöst werden. Auch
 hier darf das Klassenmässige, das stets die Basis der individuellen
 Subjektivität bildet, nicht vergessen werden. Wir haben bereits
 auf die Natur-auffassung des bäuerlich-revolutionären Demokraten
 Tschernischewski hingewiesen. Es ist lehrreich sie mit der aristokra-
 tischen zu kontrastieren, die Balzac in seinem Roman "Die Bauern"
 beschreibt, das Gut des Grafen von Montcornet ist parzelliert worden,
 auch der alte Schlosspark, wenige Überreste abgerechnet, verfällt
 diesem Schicksal. Der aristokratische Schriftsteller, Bönnet, der
 noch im alten Schloss zu Gast war, betrachtet diese neue Welt mit
 Abscheu, als einen Abgrund von Hässlichkeit. Um dieselbe Zeit begann
 aber, vor allem die französische Malerei gerade in solchen Gegenden
 eine neue Schönheit zu entdecken. Die Beispiele liessen sich belie-
 big vermehren.

Das Studium der Geschichte des Naturgefühls

pflegt sich - verständlicherweise - sehr stark auf dichterische und künstlerische Zeugnisse zu stützen. Aber diese Verständlichkeit hebt die dabei latent vorhandene Fehlerquelle für die Theorie nicht auf: geschichtlich sollte es sich hier um das Naturgefühl selbst handeln, wobei nicht nur sein Umfang, die von ihm positiv oder negativ erfassten Gegenstände wichtig werden, sondern gerade die entscheidenden Charaktere seiner selbst, so hier vor allem ob es ästhetischen mit ihren Gegenständen als Rohstoff in ihre Widerspiegelung und Bearbeitung der Gesamtwirklichkeit auf, verarbeitet sie, ebenso wie alle anderen Lebenserscheinungen, nach den Gestaltungsprinzipien der jeweiligen Kunst oder Kunstart. Das bedeutet, dass Erlebnisse der Natur gegenüber, die im künstlerisch abgebildeten Lebenszusammenhang ästhetisch wirken, in ihrer originären Echtheit nichts mit dem Aesthetischen zu tun haben können. /Wir erinnern an unsere Ausführungen im vorigen Abschnitt über das Erotische./ Nur wenn man, wie dies in der bisherigen Aesthetik vorwiegend geschah, jedes Naturerlebnis dogmatisch der mit den Aesthetischen als identisch gesetzten Schönheit subsumiert, wenn die unmittelbar menschlichen Naturerlebnisse mit ihrer Wirkung als verarbeitete Stoffe der Kunst ohne weiteres identifiziert werden, können solche künstlerische Gestaltungen einfach als "Dokumente" des Naturgefühls gelten. Der Unterschied, der bei unkritischer Vereinheitlichung heterogener Phänomene diese Fehlerquelle hervorbringt, liegt darin, dass in wirklichen Leben alles darauf ankommt, was das Subjekt de facto von der Natur erlebt, ob und wie weit sein Erlebnis sich auf der Natur bezieht. In der Kunst dagegen wird der Mensch zusammen mit der erlebten Natur zum gestalteten Objekt, und den Receptiven wird nicht die Natur selbst, sondern ein künstlerisch gestaltetes Erleben der Natur evokativ dargelegt. Und zwar stets in einem - ebenfalls gestalteten - Lebenszusammenhang, wobei dieser letztere das ausschlaggebende Moment bildet, dem sich das Naturerlebnis in seiner Einzelheit unterordnen muss. Natürlich widerspiegelt die Kunst auch in diesem Fall das wirkliche Leben, was jedoch hier zumeist als nicht bewusster Untergrund des Erlebnisses figurierte, wird dort zum Klarheit spendenden Zentrum.

Mit alledem soll selbstredend die ununterbrochene Wechselwirkung dieser Lebensstatsachen mit der Kunst und ihrer Entwicklung keineswegs bestritten werden. Gerade unsere Auffassung des

Aesthetische, die wie oft gezeigt wurde, dem Vorher und dem Nachher der ästhetischen Rezeption, die beide Bestandteile des Lebens sind, eine ausserordentliche Bedeutung zuschreibt, ist am weitesten davon entfernt, die Wichtigkeit solcher Wechselwirkungen zu unterschätzen. Aber das Vorher und das Nachher sind Übergangskategorien zwischen Kunst und Leben, ihre Funktion besteht vor allem darin, die Einwirkungen des Lebens auf die Kunst und der Kunst auf das Leben zu leiten und zu regeln. Gerade darum können und müssen in beiden ausserästhetische Inhalte und Formen eine gewichtige Rolle spielen, was vom Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems so viel bedeutet, dass selbst der entscheidendste Impuls, den ein Faktum des Lebens, sagen wir im Vorher, der Kunst geben kann, noch nichts in Bezug auf seinen ästhetischen Charakter aussagt. Denn die Universalität der Kunst äussert sich gerade darin, dass in ihr alle Erscheinungen des menschlichen Lebens in die ästhetische Widerspiegelung seiner Totalität eingeschmolzen werden. Und es ist klar, dass in dieser Hinsicht, von der Warte der künstlerischen Gestaltung betrachtet, den Naturerlebnissen der Menschen anderen Lebenstatsachen gegenüber keinerlei Sonderstelle zukommen kann. Alldies musste, um Verwirrungen zu verhüten, klar herausgestellt werden. Wird der Komplex dieser Differenzen bewusst berücksichtigt, können natürlich die jetzt zu behandelnden "Dokumente" ausserordentlich lehrreich werden, eben in dem Aufdecken der wahren Beschaffenheit der menschlichen Naturerlebnisse, ob sie ästhetischen oder anders gearteten Charakters sind.

Betrachten wir nun auf Grundlage dieser Einsichten die in der Lyrik gestalteten Erscheinungsformen des Naturgefühls etwas näher. Das auffallendste dabei und zugleich das allgemeinste Prinzip, das formell und geistig sehr heterogene Gedichte vereinigt, ist die folgende Polarität: einerseits wird das Gebiet des Lyrischen von einer schrankenlos scheinenden, unversellen und souveränen Subjektivität beherrscht. Eine genau Wiedergabe der Natur wird - im Sinne der Objektivität - garnicht erstrebt dasselbe Naturphänomen kann in verschiedenen Gedichten mit den entgegengesetztesten Gefühlsakzenten zum Ausdruck gelangen, es wird aber in jedem Fall - das Gelingen der lyrischen Gestaltung vorausgesetzt - in gleicher Weise echt und lebenswahr sein. Andererseits entsteht das Naturbild - selbstdredend wieder nur in gna

ten Gedichten - nicht aus seiner auf objektive Zusammenhänge intentionierten, sachlich umfassenden Beschreibung. Selbst in Gedichten, die nicht von der Subjektivität, von der seelischen Stimmung aus ihre Objekte gestalten, sondern umgekehrt von deren sinnlicher Ganzheit aus die Stimmung zu erwecken und ihre Notwendigkeit zu evozieren suchen, sind die Beziehungen der Gegenstände und ihrer Verknüpfungen nicht vom Objekt selbst aus bestimmt, vielmehr gerade von jener Subjektivität, deren momentanen Zustand und Bewegtheit auszudrücken, das Gedicht entstand. Daraus folgt - in dieser grossen Allgemeinheit, über die wir hier, ohne den Rahmen dieser auf ein spezifisches Ziel gerichteten Betrachtungen zu sprengen, nicht hinaus gehen können - dass eben bei sinnlich am stärksten wirkenden Dichtern, die die Stimmung auslösenden Naturerscheinungen oft einfach genannt werden, ohne auch nur den Versuch zu unternehmen, ihr spezifisches Geradesosein zur Gestalt zu bringen. /So bei Goethe "Nähe der Geliebten", "In tausend Formen magst du dich verstecken" usw./ Aber auch dort, wo eine besondere Gegenständlichkeit erstrebt wird, erscheint äusserst selten das gesamte Phänomen in seiner vollen, intensiven Entfaltung, die Versinnlichung wird zu einer Versinnbildlichung, indem die seine genau gestaltete Stimmung direkt evozierenden Momente eine besondere Plastik erhalten bei fast vollständigen Verschwinden oder Verschwimmen alles übrigen. /So bei George: "Wir fühlen dankbar wie zu leisem brausen/ Von wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen/ Und blicken nur und horchen wenn in pausen/ Die reifen früchte an den boden kopfen."

Die Lyrik gestaltet auf solche Weise nie die Natur selbst, auch nicht das Naturerlebnis überhaupt. Das Subjekt des Gedichts ist ein sich in einer besonderen Lebenssituation befindlicher Mensch, aus dessen Lage nur die entscheidendsten Komponenten der Innerlichkeit wahrnehmbar gemacht werden. Die Natur bringt durch die Besonderheit der Situation gerade das zum Ausleben in ihm, das im gegebenen Moment für seine Seele das Wichtigste ist. Man kann zwar mit ausreichender kritischer Vorsicht - bei einem Dichter die für seine Epoche typischen Entsprechungen zwischen Natur und Subjektivität aufdecken, das Gedicht selbst offenbart aber immer nur eine untrennbare Verbundenheit von Innen und Aussen, in welcher die Subjektivität die Prävalenz, die Rolle des letztendlich Bewegenden hat. Goethe hat mit spielerischen Tiefsinn diesen Charakter der lyrischen Naturbe-

ziehungen in dem Gedicht, "Verschiedene Empfindungen an einem Platze" auf eine gemeinsame Bildhaftigkeit konzentriert. Das Mädchen singt: "Ich irre, ich träume! /Ihr Felsen, ihr Bäume, / Verbergt meine Freude, / Verberget mein Glück! "Der Jüngling: "Ist's Hoffnung, sind's Träume ?/ Ihr Felsen, ihre Bäume, /Entdeckt mir die Liebste,/ Entdeckt mir mein Glück!" Und diese kontrastierende Wiederholung der Naturszenerie reicht aus, um das Wesentliche: die Entstehung verschiedener, entgegengesetzter Empfindungen durch dieselbe Umgebung sinnfällig zu machen. In der dritten und vierten Strophe erscheinen die Felsen und Bäume schon überhaupt nicht mehr, es tritt aber doch mit voller Plastik hervor, dass der Schmachtende und der Jäger in derselben Landschaft derart Heterogenes erleben, dass sie nicht einmal mehr einen Kontrast zu den ersten Strophen bilden.^{31/}

Die vollständige Abhängigkeit des Naturerlebnisses von der Subjektivität, in der es zum Ausdruck gelangt, wurde gerade in der Lyrik oft mit beinahe didaktischer Klarheit ausgedrückt,. Ich führe hier bloss das Gedicht von Hermann Hesse "Nachts in der Kabine" an, in welchem die erste Strophe kurz die Situation andeutet, um dann gewissermassen eine Philosophie oder Psychologie dieser Stimmungen, ihrer lebhaften Grundlage zu geben:

O wessen Herz nicht klar und fest
 Und froh ist wie Kristall,
 Für den ist solcher Raum kein Nest,
 Dem folgt die Sehnsucht und der Heimat Sorgenschwall,
 Folgt ungestillte Liebe überall
 Und macht ihn arm,
 Und alles sieht ihn wild und teuflisch an,
 Weil er den Feind im eignen Busen trägt
 Und nie entrinnen kann.

Hier ist die Beziehung eine direkte, ebenso wie, bei allen witzigen Relativierungen, im eben angeführten Gedicht Goethes. Es ist aber durchaus möglich, dass der lyrische Sinn der Gedichte gerade darin besteht, den scharfen Kontrast, den tiefen Gegensatz zwischen der real existierenden, auf das Subjekt einwirkenden Natur und zwischen diesem selbst aufzudecken. Man denke an das bekannte Gedicht Theodor Storms:

Über die Heide haltet mein Schritt:
Dampf aus der Erde wandert es mit.

Herbst ist gekommen, Frühling ist weit -
Geb es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geisten umher,
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe - wie flog es vorbei!

Heine fasst dieses in der Lyrik des 19. Jahrhunderts immer erstarkende Gefühl so zusammen: "O schöne Welt, du bist abscheulich."

Auch diese Beispiele liessen sich beliebig vermehren.

Jedoch schon das bis jetzt Ausgeführte zeigt, dass für die Lyrik das Naturerlebnis des jeweiligen ganzen Menschen - einerlei welchen Charakter es ursprünglich im Leben selbst gehabt hat, auch wenn in ihm keine Spur des Aesthetischen, nicht einmal eine unbewusste Intention darauf enthalten war - zu einem Teil des zu gestaltenden Lebensstoffes wird. Die lyrische Form entsteht aus der synthetisierende Widerspiegelung der Wechselbeziehungen zwischen dem ganzen Menschen des Alltags und jenem Lebensumkreis, der das eben aktuelle Erlebnis in ihm erweckt. Das Synthetisieren bedeutet aber hier zugleich ein ästhetisches Verallgemeinern: so sehr in einer grossen Zahl der guten Gedichte das konkrete hic et nunc des auslösenden Anlasses aufbewahrt bleibt, werden Anlass und Erlebnis doch in ihrer Zusammengehörigkeit auf die Höhe der Besonderheit, des Typischen erhoben, wobei das Typische verständlicherweise sich auf die subjektive Verhaltungsart des Menschen bezieht, nicht auf jenen Naturausschnitt, der diese zum Ausdruck bringt. Das Synthetisieren im Typus bedeutet aber darüber hinausgehend noch, dass die gestaltete Welt des Gedichts die in der als Vorbild dienenden Wirklichkeit partikuläre Subjektivität und deren Verhältnis zur Menschengattung sichtbar macht, und zwar nicht als ein abstraktes "allgemein Menschliche", sondern in den konkreten Formen des jeweils gegebenen gesellschaftlich-geschichtlichen Augenblicks. Das Abfärben der Subjektivität auf den jeweils wirksamen Naturanlass voll-

zieht sich deshalb auf diesem Niveau der ästhetischen Verallgemeinerung als so entstehende Besonderheit. Infolge der von der Subjektivität beherrschten Einheit des Menschen und der ihn ergebenden Natur müssen auch seine gesellschaftlich-geschichtlichen Bestimmungen offenbar werden. Es klingt nur im sprachlichen Ausdruck paradox, wenn wir sagen: eine echt dichterische Gestaltung des Frühlings oder des Winters verrät die Stellung ihres Dichters auch zu den wirklich grossen Strömungen und Kämpfen seiner Zeit.

Diese Tendenz der dichterischen Widerspiegelung der Naturbeziehungen der Menschen erscheint noch deutlicher in Epik und Dramatik. Denn in ihnen treten die gesellschaftlichen Momente des menschlichen Lebens weitaus konkreter und prägnanter ans Tageslicht, als dies in der Lyrik möglich ist. Ihr unmittelbares Objekt ist nicht mehr das blosser Erleben der Wirklichkeit, wie typischerweise in der Lyrik, sondern die menschliche, das heisst die gesellschaftliche Praxis selbst, das Erleben der Natur kann nur episodisch, in enger Bezogenheit auf diese Praxis zum eigentlichen Objekt der Gestaltung werden. Das bedeutet, dass, vor allem in der Epik die abgebildete Welt viel näher zum gesellschaftlichen Stoffwechsel mit der Natur selbst steht, als in der Lyrik, ihn weitaus direkter widerspiegelt. Das hat vor allem zur Folge, dass die Naturbeziehungen der Menschen hier die gesamte Breite und Tiefe ihres Alltagslebens umfassen, dass in ihnen die Arbeit, der Kampf mit den Naturmächten, die Überwindung der von der Natur den Menschen gesetzten Schranken etc. die überwiegende Bedeutung erhalten, also Beziehungen sind, die wenn wir ihre originäre Beschaffenheit in der Wirklichkeit betrachten, nichts-oder sehr wenig mit dem Aesthetischen zu tun haben, die aber, wie jedes Phänomen des Lebens, erst durch die Art ihrer Widerspiegelung und Gestaltung ästhetisch werden. Bei dem zentralen, vitalen und sozialen Gewicht, die der Kampf mit den Naturmächten in der Entwicklung des Menschengeschlechts besitzt, ist es leicht verständlich, dass er in der Epik, in der die gesellschaftliche Tätigkeit des Menschen vor allem zu Worte kommt, von Anfang an eine sehr grosse Rolle spielt. Nehmen wir als bezeichnendes Beispiel nur die Schifffahrt und die mit ihr untrennbar verbundenen Bemühungen, Kämpfe und Gefahren. Schon in der "Odyssea" nehmen sie eine zentrale Stelle ein und über Defoe und Melville zieht sich diese Linie bis Conrad

und Hemmingway. Da die so dargestellten Kämpfe grosse literarische Werte repräsentieren, da sie mit einem unauslöschlichen Zauber auf die Leser wirken, scheint es sehr naheliegend zu sein, in ihnen dichterische Abbildungen einer "Naturschönheit" /oder Erhabenheit/ zu erblicken. Dieser ästhetische Eindruck entsteht aber nur in dem Rezeptiven der gestalteten Werke: dabei ist noch besonders hervorzuheben, dass die epischen Werke die Begebenheiten prinzipiell als vergangene und nicht als gegenwärtige widerspiegeln.

Was in diesen Werken episch abgebildet ist, sind Kämpfe um eminent praktische Ziele, Kämpfe um Leben und Tod, in denen für die Beteiligten nur das Problem des Siegs oder der Niederlage, der Rettung oder des Untergangs gestellt ist, niemals auch nur ein Schatten von ästhetischer Kontemplation. Die Naturkräfte äussern sich in ihrer exzeptionellen Wucht oder Tücke /Windstille in Conrads "Schattenlinie"/ ihre "Schönheit" besteht - literarisch angesehen - darin, dass in dem Widerstand, den die Menschen ihnen entgegensetzen, in dem Mut, in der Klugheit, in der Standhaftigkeit, die sie in diesem Zusammenstossen in sich selbst entdecken und mobilisieren, jene geistige und moralische Macht des Menschengestes sichtbar wird, dem die Menschheit das bisherige Zurücklegen ihres - an Problematik reichen - Weges verdächt. Der unmittelbar bearbeitete Stoff solcher Werke, der Gehalt, dem sie ihre Wirkung verdanken, ist vor allem moralischer Art, er kann sich sogar, wie bei Kapitän Ahab Melvills, bis zur tragischen Hybris steigern. Und erst von hier aus gesehen erscheint die dichterisch gestaltete Natur als "schön", besser gesagt: als ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit. Ihr Objekt ist aber evidenterweise keine Natur an sich, so stark auch deren ansichseienden Züge gestalterisch zur Geltung gelangen müssen, sondern eben die Natur in ihrem Stoffwechsel mit der Gesellschaft, deren heroische Exponenten solche Helden eben sind. Aus ihnen auf eine "Schönheit" der Meeresstürme etwa für die Griechen zu folgern, wäre ebenso abwegig, wie - um nur ganz kurz auf das Drama, in welchem solche Motive stärker zurücktreten müssen - zu verweisen - etwa in Sturm des "König Lear" mehr zu sehen als den Hintergrund, die Begleitmusik für ein menschliches Geschehen, dessen leitende Motive gesellschaftlich-sittliche Probleme ausmachen. Epik und Dramatik sind - jede in ihrer Art - Formen zur Gestaltung der Totalität des gesellschaftlich-menschlichen

Lebens, freilich solche, in welchen auch bei Widerspiegelung und Gestaltung seiner Totalität die menschlichen Komponenten das Übergewicht bewahren müssen. Mit alledem rückt aber - in der Epik deutlicher als in der Dramatik - der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur mehr oder weniger direkt an jene Zentralstelle, die ihr in der sozialen Existenz der Menschen objektiv zukommt. Die Beziehungen der gestalteten Menschen zur Natur zeigen deshalb jene universelle Skala von Inhalten und Formen, die wir seinerzeit bei Behandlung des Angenehmen angedeutet haben, sie reichen von einfachen Aeusserungen der Vitalität bis zu höchsten, ethischen Anspannung erfordernden Kämpfen, wie wir sie soeben aufgezeigt haben. Das, was die Aesthetik als Erlebnis der "Naturschönheit" in den Mittelpunkt zu stellen pflegt, spielt dabei, dem objektiven Stand der Dinge entsprechend, keine die grosse Massen der vitalen Lebensäusserungen und die Dramatik der grossen Kraftproben übersteigende Rolle.

Die Gestaltung der Naturerlebnisse der Menschen in der Musik bedarf keiner ausführlichen Erörterung. Die Art der doppelten Widerspiegelung in ihr hat zur notwendigen Folge, dass jedes konkrete hic et nunc so gut wie völlig verschwinden muss. Das Gewitter etwa in der "Pastorale" ist noch weit weniger als in der Lyrik ein konkretes Gewitter mit einmaligen Zügen, sondern ein Gewitter überhaupt. Selbst wenn das "Programmatische" aufs äusserste gespannt wird, wenn alle musikalisch möglichen, direkt mimetischen Mittel in Anspruch genommen werden, können nur die allerallgemeinsten Merkmale einer Naturerscheinung zu künstlerischer Wahrnehmbarkeit gedeihen. Das schliesst ein tief und fein differenziertes Ausarbeiten der subjektiven Seite des Naturerlebnisses nicht aus. Im Gegenteil. Die menschlichen, ja die sozialen und historischen inneren Motive der menschlichen Beziehungen zur Natur können eine in anderen Künsten kaum überbietbare Deutlichkeit erlangen, besonders, weil die Musik, als Mimesis der ästhetisch gereinigten Innerlichkeit das Ja oder das Nein des Künstlers zu diesen menschlichen Beziehungen in höchster Plastik hervortreten lassen kann. /Besonders deutlich ist dies bei Bartok vernehmbar./ Aber auch hier kann die Musik in ihrer ästhetischen Gestaltung der Gefühlsreflexe von Naturbeziehungen niemals für ihre originär ästhetische Beschaffenheit im Leben ein Zeugnis ablegen. Sie ist in ihrer Stoffwahl ebenso souverän und universell wie jede andere grosse Kunst, sie spiegelt in ihrer Art, eben-

so wie diese, das gesamte Leben, so dass in ihr die menschlichen Reaktionen auf die Aussenwelt von ihrer Gefühlsseite her an jene richtige Stelle gerückt werden, die ihnen in der Totalität des Lebens gebührt.

Am lehrreichsten ist für unsere Frage die Geschichte der Malerei. Scheint doch in ihr das auslösende Moment der "Naturschönheit" in ihrer originären Form unmittelbar gestaltet zu werden, so dass eine Identifikation des "Ästhetischen" Naturerlebnisses in Leben und Kunst hier am nächsten zu liegen scheint, scheint doch in der Landschaft, das unmittelbar gemeinsame Objekt beider handgreiflich deutlich vor uns zu stehen. Indessen enthüllt sich dieser Schein doch als blosser Schein, wenn wir das Phänomen selbst näher betrachten. Vor allem ist die Landschaft als ausschliesslicher Gegenstand der Malerei eine relativ moderne Erscheinung. Die längste Zeit ihrer Entwicklung bildete die reine Natur bloss einen Hintergrund für das eigentlich Wichtige, für das menschliche Geschehen. Natürlich ist damit nur das Allerallgemeinste über diese Frage ausgesagt. Denn von den kompositivnen Giotto's, die im wesentlichen durch das Arrangement des nicht menschlichen Hintergrundes nur dem dramatischen Geschehen im Vordergrund eine rhythmische Begleitung geben, geht eine sich verbreiternde und vertiefende Bewegung in der Auffassung des landschaftlichen Hintergrundes vor sich, die sich bei den flämischen und venezianischen Malern bis zu dessen fast selbstständiger Bedeutung steigert. Aber erst im Holland des 17. Jahrhunderts wird in weitem Masse die für sich genommene Landschaft zu einem selbständigen sozialen Auftrag für die Malerei, und zwar jetzt in einer völlig universellen Weise, die sich von der pathetischen Phantastik Ruysdaels bis zur Landschaft des Alltags bei van Goyen oder Herkules Seghers erstreckt, in der z.B. Bei Vermeer sogar die Stadtbilder einen landschaftlichen Charakter erhalten. Es kann natürlich auch hier nicht unsere Aufgabe sein, diese Entwicklung selbst auch nur skizzenhaft zu verfolgen. Es muss bloss bemerkt werden, dass die "reine" Landschaft niemals eine Alleinherrschaft sogar in der Landschaftsmalerei erlangte. Wird auch die Landschaft als blosser Hintergrund von der Natur als Schauplatz der menschlichen Tätigkeit ersetzt, so ist dabei für unser Problem die Universalität in Thematik und Auffassung besonders interessant. Denn die gestalteten Beziehungen zwischen Mensch und

Natur erstrecken sich von dem lyrisch-utopischen Mythologisieren Claude Lorrains bis zum alltäglichen Leben der Menschen und darin von der in der Natur verrichteten Arbeit /Millet, Courbet, Van Gogh etc./ bis zu der in ihr verbrachten freudigen Musse. /Die verschiedenen "Fêtes champêtres" von Giorgione bis Manet und Monet/ und die Stadt als Landschaft erlebt ihre oft qualitativ abrupten Variationen von Guardi und Canaletto über den Impressionismus bis Utrillo.

Erst wirkliche Einsicht in die hier waltende subjektive und objektive Universalität kann uns in die Lage versetzen, zu verstehen, welches reale Verhalten zwischen diesen Beziehungen der Menschen des Alltags zur Natur und zwischen Gehalt und Form ihres ästhetischen Abbilds in der Malerei vorhanden ist. Wie seinerzeit die idealistische Aesthetik diese Beziehung im Leben auf das Modellverhältnis verengt hatte, so verengt sie ihre spätere Phase, ebenfalls indem sie die malerische Gestaltung auf eine angeblich völlig gereinigte Visualität reduziert. /Mit dem Hauptvertreter dieser Richtung, mit Konrad Fiedler haben wir uns seinerzeit ausführlich auseinandergesetzt./ In beiden Fällen verschwinden sowohl jene Bestimmungen, die das Leben real beherrschen, als auch jene, die die ästhetische Widerspiegelung eigentlich zur Kunst machen. Über die Naturbeziehungen im Alltagsleben werden wir sogleich ausführlich sprechen, hier sei vorwegnehmend, nur so viel hervorgehoben, dass diese stets vom ganzen Menschen ausgehen, immer auf diesen zurückwirken, dass also dabei sowohl die extensive Totalität der Natur, wie das gesamte sinnliche, geistige und gesellschaftliche Leben des Menschen die bestimmenden Faktoren ausmachen. Die Transposition, die der Maler ins homogene Medium der Visualität vollzieht, bedeutet also eine gründlich und wesentlich veränderte Attitüde des Menschen zur Wirklichkeit. In der Feststellung dieser Tatsache hat, wie seinerzeit gezeigt wurde, Fiedler recht, er irrt bloss - aber dieser Irrtum verfälscht das ganze Problem - indem er meint, dieses Verhalten würde alles, was der ganze Mensch mit seinen sämtlichen Sinnen, mit Gefühl und Verstand erlebt hat, was er aus seiner ganzen Kultur mit sich bringt, einfach verschwinden lassen, um einer, in dieser Abstraktheit gespenstisch inhaltslos gewordenen "reinen" Visualität Platz zu machen. Dem echten Meister der Landschaftsmalerei - die Werke bezeugen dies eindeu-

tig - stehen eine derart künstlich ausgeklügelte, verengende Verhaltensweisen völlig fern, sein künstlerisches Bestreben richtet sich im Gegenteil darauf, den ganzen Reichtum der menschlichen Erlebnisse der Natur gegenüber in das homogene Medium des malerischen Ausdrucks umzusetzen.

Sehr lehrreich sind dafür die Gespräche Cézannes, die Gasquet aufgezeichnet hat, und zwar nicht nur, wie wir gleich sehen werden, wegen ihres Inhalts, sondern auch darum weil niemand Cézanne verdächtigen wird, er hätte ausserkünstlerische, nicht durch und durch malerische /also: bloss äusserlich assoziative, genremässige/ Effekte erstrebt. Die beiden Gesprächspartner stehen vor einer entstehenden Landschaft des Meisters. Cézanne sagt niedergeschlagen: "Das stimmt noch nicht. Es ist keine Gesamtharmonie darin. Dieses Bild ist noch nichts. Sagen Sie mir, welcher Duft strömt davon aus? Welcher Geruch kommt von ihr, sagen Sie". Gasquet antwortet: "Der Geruch von Kiefern." Den Maler beruhigt diese Versicherung nicht. Er erwidert: "Sie sagen das, weil zwei grossen Kiefern ihre Zweige im Vogergrund wiegen...Aber das ist eine Gesichtsempfindung....Darüber hinaus muss der ganze blaue scharfe Duft der Kiefern in der Sonne sich vermählen mit dem grünen Duft der Wiesen, die taufrisch sind an jedem Morgen, und mit dem Geruch der Steine, dem Duft des fernen Marmors von Sainte Victoire. Das habe ich nicht wiedergeben. Man müsste es wiedergeben. Nur in den Farben, ohne Literatur."^{32/} Das ist kein blosser Einfall Cézannes, sondern das Prinzip seines Schaffens. Ein anderes Mal spricht er darüber, dass die Bauern keine Ahnung von der Landschaft haben, in welcher sie sich tagtäglich bewegen, sie nehmen aus ihr nichts wahr, nur was ihr unbewusstes Gefühl für das Nützliche ihnen darbietet. Er fährt aber, sich den eigenen Aufgaben zurückwendend, so fort: "ohne etwas von mir selbst zu verlieren, muss ich diesen Instinkt wieder erreichen, und diese Farben, die über die Felder ausgestreut sind, müssen für mich die Bedeutung einer Idee erhalten, wie für sie /die Bauern, G.L./ die einer Ernte. Sie empfinden spontan vor einem Gelb die Gebärde der Ernte, die beginnen muss, wie ich aus Instinkt angesichts des gleichen reifen Tons in der Lage sein sollte, auf meine Leinwand die entsprechende Farbe zu setzen, die ein Getreidefeld in wogende Bewegung bringt. Strich um Strich müsste die Erde so wiedererstehen."^{33/} Hier ist klar ersichtlich, dass in der

Landschaftsmalerei, wie in jeder echten Kunst die Totalität der Lebensinhalte die Besonderheit der künstlerischen Formgebung bestimmt. Diese inhaltliche Totalität des ästhetisch widerspiegelten, ins ästhetische erhobenen Lebens darf aber nicht dazu verführen, aus dieser Universalität der Mimesis auf einen ästhetischen Charakter des abgebildeten Lebensstoffes selbst zu folgern, wie dies die Aesthetik im Falle der Naturschönheit zu tun pflegt. Die Natur, in diesem Falle des Landschaftsbild als Stoff und Inhalt der Malerei, würde damit eine Sonderstellung im Bereich der künstlerischen Gestaltung erhalten, zu deren Annahme keinerlei Gründe vorliegen. Betrachtet man etwa die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, so ist es nicht abzusehen, welcher Unterschied in dieser Hinsicht zwischen einer Landschaft und einem sogenannten Genrebild Vermeer vorhanden sein könnte, doch wird niemand ernsthaft behaupten wollen, dass der Inhalt des letzteren schon im Leben einen ästhetischen Charakter gehabt hätte.

Wenn wir also schon nach dieser kurzen Übersicht die ästhetische Beschaffenheit aller Naturbeziehungen und Naturerlebnisse der Menschen bestreiten, und diese im Verhältnis zu der künstlerischen Gestaltung mit allen anderen Lebenserscheinungen auf eine Stufe stellen, so bedeutet das nicht, dass wir ihre bestimmte Eigenart innerhalb dieses Komplexes leugnen würden. Nicht nur sind die meisten Naturerlebnisse Widerspiegelungen der Wirklichkeit und deshalb nicht Wechselbeziehungen vorwiegend praktischer Art auf diese, wie der überwiegend grosse Teil des Alltagslebens. Auch darüber hinaus setzen sie eine bestimmte Distanz zwischen ihren Subjekten und Objekten voraus, die etwa bei Widerspiegelungen im Verkehr der Menschen untereinander vorwiegend nicht vorhanden zu sein pflegt. Tolstoi gibt über diese Eigenart der Naturerlebnisse eine sehr gute, freilich rein biographische Beschreibung: "Die Natur existierte bis zu meinem fünften Jahre nicht für mich, alles woran ich mich erinnern kann, ereignete sich im Bettchen oder im Zimmer. Weder Gras, noch Blätter, noch der Himmel, noch die Sonne waren für mich vorhanden. Es ist nicht möglich, dass man mich nicht hat mit Blumen und Blättern spielen lassen, dass ich kein Gras gesehen habe, oder man mich nicht vor der Sonne geschützt hätte, doch bis zum fünften, ja sechsten Jahre habe ich nicht eine Erinnerung an das, was wir Natur nennen.

Wahrscheinlich muss man von ihr entfernt sein, um sie zu sehen, ich aber war selbst ein Stück Natur."

Der von Tolstoi fixierte Tatbestand lässt sich gleich gesellschaftlich verallgemeinern, denken wir an die Beziehung von Stadt und Land bereits in den Naturerlebnissen der Römer, an die Beschreibungen, die Cézanne über die Bauern gibt um die Natur als Erlebnis zu apperzipieren, tritt überall die Notwendigkeit auf, von der den Menschen umgebenden Natur jene tiefverwurzelte Selbstverständlichkeit abzustreifen, die nur praktische, zumeist tief in Gewöhnung und Traditionen versenkte Beziehungen zu ihr zulässt, dass im Gegenteil das stets Neue in ihrem relativen Wechsel vom Menschen als eine ihm gegenüberstehende Aussenwelt erlebt wird. Aber das kontemplative Verhalten zu ihr bleibt Selbstzweck, bleibt im Vitalen oder höchstens im psychologischen stecken, unterscheidet sich also sehr genau davon, was wir als Suspension der jeweilig aktuellen praktischen Zielsetzungen im Alltagsleben erkannt haben. Die hier entstehende Distanz hat deshalb die Eigentümlichkeit, dass der Mensch trotz dieser Distanziertheit vom Gegenstand, ja gerade infolge ihrer, sich doch als Mitten in dieser Umgebung seiend, als von ihr nicht wirklich getrennt empfindet. Auch dieses Naturgefühl hat Tolstoi mit grosser Eindringlichkeit geschildert: "...Ich liebe die Natur, wenn sie mich von allen Seiten umgibt und sich dann endlos in die Weite ausdehnt, aber ich muss mitten in ihr sein. Ich liebe es, wenn mich von allen Seiten heisse Luft umgibt, und diese Luft dann sich geballt in die unendliche Ferne verliert, wenn dieselben saftigen Grashalme, die ich beim Sitzen zerdrücke, das unendliche Grün der Wiesen bilden, wenn dieselben Blätter, die im Winde zittern, ihre Schatten auf mein Gesicht werfen, das Blau des fernen Waldes bilden, wenn ich dieselbe Luft, die ich atme, in der tiefen Bläue des endlosen Himmels erkenne, wenn ich nicht allein juble und mich der Natur freue, sondern um mich Myriaden der Insekten summen und schwirren, Marienkäfer aneinanderhängend umherkrappeln, und überall ringsum die Vögel ihr Lied schmettern."

Dieses Bekenntnis Tolstojs zum Mittendrinste-
hen in der Natur als Voraussetzung echter und tiefer Naturerleb-
nisse ist ganz bewusst völlig subjektiv gehalten, ihm geht ja im
Tagebuch, aus dem wir zuletzt zitierten, eine heftige Ablehnung
der schweizer Landschaft voran, in der er keine Möglichkeit für
ein solches Umgebensein finden kann.

Trotzdem oder gerade darum berührt Tolstoi hier ein für diese Naturbeziehungen wesentliches Moment: nämlich eine gewisse Losgelöstheit des Menschen von der Alltagspraxis, in welcher er Gegenständen, ihren Beziehungen etc. gegenübersteht, die für seine praktischen Zielsetzungen einen bestimmten Widerstand repräsentieren, den er durch Arbeit, Nachdenken, Schlaueit etc. zu überwinden hat. /Es ist klar, dass die Arbeit in der Natur genau dieselbe Subjekt-Objekt-Struktur zeigt./ Andererseits muss er sich nicht über das eigene Alltagsleben und - denken erheben, wie in den Fällen, wo er - produktiv oder rezeptiv - mit den höheren Objektivationssystemen zu tun hat, wo seine Intentionen auf das Erfassen des Wesens gerichtet sind und die Erscheinungsformen nur auf dieses bezogen für ihn bedeutsam werden. Die von Tolstoi geforderte Distanz innerhalb des Mittendrinstehehens - die ein anders gearteter Mensch, wie unsere Beispiele von Byron oder Riegel zeigen, gerade bei den Alpen erleben kann - bedeutet also eine Losgelöstheit von der unmittelbar-aktuellen Praxis des Alltags, ein Befreitsein von der absoluten Herrschaft des Nützlichen. Das Gewicht im inneren Haushalt des Menschen verschiebt sich vom Tun auf das Sein, auf das simple Existieren.

Es ist klar, dass damit die überwältigende Mehrzahl der hier entstehenden Erlebnisse der durch die Entwicklung der gesellschaftliche Produktion entstandenen Masse zugeordnet werden muss und ihrem Charakter nach vorwiegend in das Gebiet gehört, das wir früher das des Angenehmen, des Lebensfördernden genannt haben. Dazu gehören freilich auch unmittelbar vitale Lebensausserungen, die etwa Essen und Trinken, jedoch auch hier entsteht zumeist dieses spezifisch Angenehme erst, wenn ein gewisses Moment des Überschusses, der sozial mit der Masse nahe verwandt ist, dabei vorherrschend wird. Es ist ohne weiteres klar, dass in diesem Fall ebenfalls eine Art Distanz entsteht, indem die besondere Güte der Speisen und der Getränke in bestimmten Sinne auch kontemplativ genossen wird, nicht mehr als einfaches Stillen des Hungers und des Durstes, die freilich ebenfalls Gefühle des Angenehmen hervorrufen können. So sind auch ausserhalb der Naturbeziehung Empfindungen möglich, die der Form nach ihnen nahelkommen können, z.B. wenn man nach einem so genossenen Mahl behaglich in

einem bequemen Sessel sitzend ein freundlich gewohntes oder interessant neues Interieur auf sich wirken lässt. Die untrennbare Mischung von Distanz und Drinsein, die Prävalenz des Seins vor dem Tun ist zweifellos auch hier vorhanden. Aber ebenso sicher ist in jedem Naturerlebnis auch noch ein anderes Motiv enthalten: ist ja die Natur ihrem Wesen nach ein Anderes, jedem Gesellschaftlichen, von dem Menschen selbst Geschaffenen gegenüber /wozu natürlich auch der Innenraum gehört./ Aber auch dieses Andersseins der Natur hat seine gesellschaftlich bedingten Komponenten, gleichviel, ob diese jeweils zur Bewusstheit gelangen oder nicht, wie subjektiv angesehen die Musse eine Voraussetzung des Erlebnisses der Natur ist, so objektiv gesellschaftlich die Sicherheit, die Bequemlichkeit ihres Erreichens, ihres Inbesitznehmens, dabei kann alldies natürlich auch negativ bewertet werden, indem einige die guten Wege, die anderen die Wegelosigkeit in ihrer Berührung mit der Natur bevorzugen, aber auch ein heutiges Abblättern von dem allgemein benutzten Strassen spielt sich innerhalb der vom Stoffwechsel mit der Natur geschaffenen Sekurität ab. Das gesellschaftliche Moment zeigt sich drastisch, wenn die Bewegung des Menschen in der Natur gesellschaftlich-hervorgebrachte Fahrzeuge in Anspruch nimmt. Wir begnügen uns hier mit dem blossen Hinweis auf die hier entstehenden Differenzen, vor allem als Grenzerscheinung, darauf, dass mit dem Flugzeug die Landschaft als solche völlig aufgehoben wird, indem das Inihirsein aufhört, das was beim Fluge gesehen werden kann, wirkt wie eine plastische Landkarte, nicht wie eine Landschaft.

Bei der Unendlichkeit solcher real-möglichen erlebniserweckenden Beziehungen der Menschen zur Natur wäre der Versuch, selbst ihres blossen Katalogisierens eine Sisyphusarbeit. Für uns bleibt allein wichtig, daran festzuhalten, dass dieses Schwanken zwischen Distanziertheit und Mittendrinsein die subjektive Seite der objektiven Pole dieses Naturverhältnisses, Anderssein der Natur dem Menschen gegenüber einerseits und ihre absolute Unentbehrlichkeit für sine Existenz, sein Wirken, seine Entfaltung andererseits bildet. Diese Lage hat zur Folge, dass die rein kontemplative, rein aufnehmende Verhaltensweise zur Natur nur einen - relativ - kleinen, freilich wichtigen Teil der realen Beziehungen der Menschen zu ihr, der Hingezogenheit zu ihr ausmacht. Auch in der Musse bleibt die Natur weitgehend ein Tätigkeitsfeld für

den Menschen: so der Spaziergang in ihr, bei welchem die Gesundheitspflege, die Gelegenheit zu Gesprächen etc. eine sehr grosse Rolle spielt, so das Suchen von Beeren und von Pilzen, von Käfern, Schmetterlingen, interessanten Steinen, das sogar derart zum ausschliesslichen Ziele werden kann, dass die Natur als Ganzes subjektiv völlig verschwindet und ihre Existenz für den Menschen auf ein günstiges oder ungünstiges Terrain für diese Zwecke reduziert wird, so die sportliche Betätigung in der Natur, die sich auch zwischen den Extremen bewegt, Mittel zu einer intimeren Naturbeziehung zu werden oder diese völlig oder fast völlig zu verdecken. Die Eigenart der so entstehenden Polarisationen beruht auf zwei Momenten. Erstens haben die meisten hier aufgezählten Tätigkeiten den Charakter eines Spiels, d.h. die Inanspruchnahme des Menschen hat dabei einen wesentlich anderen Charakter als in der wirklichen Praxis des Lebens. Mit dem Aufhören der Spielartigkeit kann sich die Beziehung zur Natur bis zum völligen Erlöschen lockern: so etwa für den professionellen Käfersammler oder bei einem ähnlich eingestellten Sportler. Zweitens, was mit diesem eng zusammenhängt, kann ein Erlebnis der Natur nur dann entstehen, wenn das Sein des ganzen Menschen, der Selbstgenuss dieses Seins mit einem Stück Natur, in das es sich zweitweilig - im oben angedeuteten distanzierten Sinn - einfügt in intime Brührung tritt. Das schliesst ein Tun keineswegs vollständig aus, wohl aber dessen Übergewicht, das die Natur einfach in ein Feld oder Instrument der Tätigkeit verwandelt.

Wenn wir hier von dem Mittendrinsein des ganzen Menschen in der Natur sprechen, so ist das wörtlich zu nehmen: als körperliches Sichbefinden inmitten einer Naturumgebung, das Wirken ihres vielseitigen Seins auf alle Sinne des Menschen. Wir haben dies bereits bei der Tolstoischen Beschreibung sehen können, sie trifft damit die allgemeinsten Züge dieser Beziehung. Man denke etwa an die schöne Schilderung, die Platon von Schauplatz des Dialogs zwischen Sokrates und Phaedros gibt: "Bei der Here! dies ist ein schöner Aufenthalt. Denn die Platane selbst ist prächtig belaubt und hoch, und des Gesträuches Höhe und Umschattung gar schön, und so steht es in voller Blüte, dass es den Ort mit Wohlgeruch ganz erfüllt. Und unter der Platane fliesst die lieblichste Quelle des kühlestn Wassers, wenn man seinen Füssen trauen darf. Auch scheint hier nach den Statuen und Figuren ein Heiligtum einiger

Nymphen und des Acheleos zu sein. Und wenn du das suchst, auch die Luft weht hier willkommen und süß und säuselt sommerlich und lieblich in dem Chor der Cikaden. Unter allem am herrlichsten aber ist das Gras am sanften Abhang in solcher Fülle, dass man hingestreckt das Haupt gemächlich kann ruhen lassen.^{34/} Gemeinsam ist den Situationsbildern Platons und Tolstois, dass in ihnen der ganze Mensch sich in der Natur befindet und mit allen seinen Sinnen auf ihre vielfältigen Erscheinungen reagiert. Darin kann zweifellos die positivste lebendige Beziehung des ganzen Menschen zur Natur enthalten sein und das allgemeine Wohlbefinden, das aus diesem Genuss des eigenen Daseins in der Natur ausstrahlt, kann, wie eben bei Platon einen bedeutenden geistigen Aufschwung anregen, zu dem es freilich nur einen zufälligen Anlass bieten kann. Solche Beziehungen können entstehen, aber sie müssen es nicht. Denn so sehr hier überall auf beiden Seiten von objektiven Realitäten die Rede ist, so sehr die geweckte Stimmung vom Ansichsein, vom Gerausosein der Gegenstände und ihres Ensembles ausgelöst wird, ist hier wie in jedem Seinsverhältnis des ganzen Menschen, wo nicht die Notwendigkeit der Praxis ein Sichanschmiegen an die Objektivität gebieterisch vorschreibt, die unmittelbarste Subjektivität des ganzen Menschen die schlechthin entscheidende, inappellable letzte Instanz. Es mag vielleicht auf den ersten Augenblick paradox scheinen, wenn wir den Naturbildern Platons und Tolstois das folgende Gedicht Christian Morgensterns gegenüberstellen:

Ein nervöser Mensch auf einer Wiese
wäre besser ohne sie daran,
derum seh er, wie er ohne diese
/meistens mindestens/ leben kann.

Kaum dass er gelegt sich auf die Gräser,
naht der Ameis, Heuschreck, Mück und Wurm,
naht der Tausenfuss und Ohrenbläser,
und die Hummel ruft zum Sturm.

Ein nervöser Mensch auf einer Wiese
tut drum besser, wieder aufzustehn
und dafür in andre Paradiese

/beispielshalber:weg/ zu gehn.

Man darf aber über den grotesken Eindruck des ersten Anblicks nicht vergessen, dass gerade Subjekt und Objekt des Naturverhältnisses in allen drei Fällen genau die gleichen sind. Platon spricht zwar nur vom "poetischen Chor der Cikaden", aber warum müssen Morgensterns Ameisen und Hummeln schlechter sein als diese, und unter den Myriaden summen der Insekten bei Tolstoi sind sie sicher mitenthalten. Da solche entgegengesetzten Eindrücke von den objektiven Eigenschaften bestimmter Naturkomplexe ausgehend, die sehr leicht objektiv einander höchst ähnlich sein können, muss die Divergenz der Wirkung ausschliesslich vom jeweiligen real existierenden Subjekt, vom jeweiligen ganzen Menschen, in seiner physisch-psychischen Beschaffenheit abhängen.

Die Subjektivität des ganzen Menschen ist also hier - wie im ganzen Bereich des Angenehmen - unmittelbar das letztthin ausschlaggebende Prinzip, für die Entscheidung, ob und wie das auf sie einwirkende Sein eines bestimmten Naturkomplexes bejaht oder verneint wird. Da es sich jedoch hier immer nur darum handeln kann, wie sich ein bestimmter konkreter Mensch in einem bestimmten Augenblick zu einem bestimmten konkreten Naturabschnitt verhält, da die Frage der Verallgemeinerung des im Eindruck implizite enthaltenen Urteils gar nicht auftaucht, da derselbe Mensch sich in solchen Fällen zu keiner Konsequenz derselben Konstellation gegenüber verpflichtet fühlt, bedeutet das Beiwort unmittelbar keine Beschränkung, hebt, wiederum ganz wie bei dem Angenehmen überhaupt, die Endgültigkeit eines solchen einmaligen Verhaltens nicht auf. Diese Endgültigkeit des subjektiven Verhaltens kann gerade darum bestehen bleiben, weil sein Ja oder Nein nichts über die Objekte als solche aussagt, sondern ausschliesslich über die - momentane - Beziehung des Subjekts zu ihnen, dass Tolstoi von den Summen der Insekten entzückt ist, während es in Morgensterns Gedicht etwas Schreckliches vorstellt, lässt sich gleicherweise nicht auf ihre Objektivität anwenden. /Dass in einzelnen Naturerlebnissen, z.B. in denen Goethes, ein lebhaftes Interesse gerade auf die Objektivität wirksam ist, zeigt hier die ungeheure subjektive Skala der hier möglichen Beziehungen, ist aber nicht ihr unentbehrliches, nicht einmal typisches Merkmal. / Darum ist es eine leere

Pedanterie, wenn Aesthetiker, wie Vischer, die Naturerscheinungen vom "Aesthetischen" Standpunkt mit einer Prätension der Objektivität als schön oder hässlich einzuordnen versuchen. Normalerweise wirkt immer ein Ensemble und in diesem kann "dasselbe" Objekt, selbst für denselben Menschen einmal als anziehend, ein anderesmal als abstossend figurieren. So ist für Vischer die Schlange hässlich, während in einer der Schlusszenen von Keller "Sinngedicht" sich eine Begebenheit abspielt, derzufolge die Heldin, die bisher die Schlangen verabscheute, von einer Schlange wünscht, sie möge von ihr in traurigen Tagen träumen.

Es ist vielleicht überflüssig, auf unsere früheren Ausführungen über die grenzenlose Skala der möglichen Erlebnisse beim Angenehmen zurückzuverweisen. Wie dort haben die Variationsmöglichkeiten der Naturerlebnisse sowohl von der Seite des Subjekts wie von der des Objekts so gut wie keine Schranken. Natürlich ist die jeweilige Erlebnisfähigkeit eines gegebenen Menschen nicht grenzenlos, der für ihn mögliche Spielraum ist sozial, national, historisch, psychologisch, etc. in einem bestimmten Augenblick determiniert. Aber auch beim selben Menschen kann sich dieser Spielraum erweitern oder verengen, und so sehr auf die verschiedenen Menschen derselben Nation, derselben Klasse ähnliche Faktoren - von den entscheidenden Bestimmungen des sozialen Seins bis zu den Einflüssen der Mode etc. - einwirken, sind diese Reaktionen auch bei sozial ähnlich gestellten Menschen äusserst verschieden, oft geradezu entgegengesetzt. Wie bei dem einen Menschen die physische Ermüdung als angenehm, bei dem anderen als unangenehme Empfindung auftaucht, so kann etwa ein kleinbürgerlich kleinstädtisches Leben bei zwei verschiedenen Menschen derselben Klasse dasselbe Stück Natur völlig divergierende Erlebnisse hervorrufen. Einen ebenso prinzipiell schrankenlosen Spielraum schafft die Objektsseite der Naturbeziehungen. Wir haben die wichtige Rolle des jeweils wirkenden Ensembles bereits hervorgehoben, worin "derselbe" Gegenstand sehr verschiedene Eindrücke zu erwecken vermag, dazu gehört natürlich der Wandel von Beleuchtung, Einfluss der Jahreszeit, der Stunde etc. die das Erlebnis verändern können. In einer grossen Mehrzahl der Fälle bewegt sich der Mensch selbst in der Natur und auch dadurch entsteht stark wechselnde Aspekte "derselben" Gegenstands /Berg von oben oder unten/. Aber die Bewegung

des Menschen kann auch innerliche Wandlungen hervorrufen, so etwa ein Gespräch bei einem Ausflug, dessen Reflexe sich in den Reaktionen der Beteiligten auf die Natur zeigen, etc.

Die Mehrzahl solcher der Natur gegenüber entstehenden Empfindungen ordnet sich so ohne weiteres in den Komplex ein, den wir früher als den des Angenehmen analysiert haben. Dies umsomehr, als ja die meisten Naturerlebnisse in einer Weise erweckt werden, die inhaltlich wie formell in die Sphäre des Angenehmen gehören; man denke an Spaziergänge, Ausflüge, Wirkungen der guten Luft, mässig getriebenen Sport, Ausruhen, etc. Das entscheidend Gemeinsame ist, dass überall der reale ganze Mensch, das Subjekt in seiner Partikularität das Aufnahmeorgan dieser Erlebnisse ist, Das Verhalten des Künstlers zu einem Stück Natur ist - wie wir eben gesehen haben - etwas qualitativ verschiedenes, auch dann, ja gerade dann, wenn er bestrebt ist, den ganzen Reichtum, die gesamte Vielseitigkeit der Beziehungen des Menschen zur Natur in seinem homogenen Medium zu realisieren. Wenn in solchen Fällen verschiebt sich das, was im Naturerlebnis des ganzen, des partikularen Menschen auf der Subjektseite stand, in die Sphäre der Objektivität, es soll in der ästhetischen Widerspiegelung gestaltet, für alle sichtbar gemacht werden, das Typische an den Einzelerlebnissen der partikularen Menschen soll als Besitz der Menschengattung künstlerisch artikuliert erscheinen. Für den Durchschnitt der Naturerlebnisse der Menschen wird diese Einordnung in den Bereich des Angenehmen nach den bisherigen Darlegungen wohl einleuchtend sein. Auch Hartmann, der, wie wir gesehen haben, in etwas modifizierter Form die Kantsche Konzeption der Naturschönheit retten möchte, fühlt sich veranlasst, die grosse Mehrzahl der Naturerlebnisse als bloss vitale aus der Aesthetik auszuschliessen.³⁵⁷

Es kommt also für uns nur noch darauf an, die eigentliche inhaltliche wie formelle Beschaffenheit solcher Naturerlebnisse genauer zu bestimmen, die sich auf der höchsten Stufe dieser grossen Skala befinden, deren sachliche oder menschliche Gewichtigkeit dagegen spricht, dass man sie einfach dem Angenehmen zuordnet. In der Tat ist hier ein reales Problem vorhanden, wir werden aber sehen, dass gerade die richtige Betrachtung solcher Phänomene ihren ästhetischen Charakter widerlegt. Sprechen wir zuerst über die einfachste Frage. Unsere Untersuchung der Gegenständ-

lichkeitsstruktur der Naturerlebnisse des Alltags hat gezeigt, dass von ihnen aus unmöglich ein gerader Weg zum wissenschaftlichen, auch nur naturphilosophischen Erfassen der ansichseienden Wirklichkeit führen kann. Das ist für jeden, der auf die Methode der modernen Naturwissenschaften eingestellt ist, etwas Selbstverständliches. Wir wissen aber, aus der Geschichte, dass es Jahrtausendlang eine qualitativ orientierte Naturphilosophie gab, deren Kategorien sich vielfach freilich nicht immer, auf Erlebnismöglichkeiten der Menschen der Natur gegenüber stützten. Ist hier nicht ein sachlicher Zusammenhang zwischen unmittelbaren Naturerlebnissen und objektiv seinwollender Naturphilosophie möglich, ja ist hier nicht gerade der "ästhetische" Charakter des ersteren ein Verbindungsglied zur letzteren? Noch in der romantischen Naturphilosophie /und Aesthetik/ tauchen derartige Motive auf. Es ist lehrreich zu sehen, wie Goethe, dessen "Farbenlehre" vielleicht das bedeutendste Rückzugsgefecht der qualitativen Naturphilosophie war, zu diesem Problem steht. In seinem Aufsatz, "Der Versuch, als Vermittler von Subjekt und Objekt", behandelt er einleitend vor allem die Beziehung des normalen Menschen des Alltags zur Natur und hebt dabei hervor, dass er diese stets auf sich selbst bezieht, und zwar, fügt Goethe hinzu, mit gutem Recht, denn sein Schicksal ist weitgehend von den so entstehenden Affekten bestimmt. Alles ändert sich jedoch, wenn er sich den Gegenständen der Natur an sich zuwendet. Goethe stellt nun mit grosser Energie die Wandlung in den Vordergrund, die mit der menschlichen Subjektivität bei dieser Umstellung des Interesses vor sich gehen muss: "Es fehlt ihnen der Massstab des Gefallens und Missfallens, des Anziehens und Abstossens, des Nutzens und Schadens, diesem sollen sie ganz entsagen, sie sollen als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen, was ist, und nicht was behagt."^{36/} Es ist klar, dass darunter, was Goethe plastisch als das "gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen" bezeichnet, dasselbe Verhalten zu verstehen ist, das wir als desanthropomorphisierende Widerspiegelung behandelt haben.

Jetzt ist für uns nur der hier zu vollziehende Sprung wesentlich. Denn er bedeutet, dass ein Naturerlebnis nur dann sich in Erkenntnismässige steigern kann, wenn es sich selbst als solches restlos aufhebt und sich dadurch in eine radikal andere

Sphäre begibt. Bleibt das Erlebnishafte bestehen, so kann es nur einen - subjektiv bleibenden - mythischen Aspekt der Natur ausdrücken, niemals das Ansich der Natur in ein echtes Füruns verwandeln. Das subjektiv tiefste Erlebnis solcher Art, auch wenn es einen sprachlich starken Ausdruck erhält, bleibt im Subjekt stecken und vermag keine Brücke zur objektiven Wirklichkeit zu schlagen. Natürlich kann unter Umständen in seinem Gehalt ein richtiger Kern enthalten sein, in solchen Fällen bedarf die Fortführung des von Goethe beschriebenen Sprunges und ist für sich genommen nichts weiter als ein Einfall intuitiven Charakters, worüber gelegentlich des Signalsystems 1' schon die Rede war. Es ist aber ebenso selbstverständlich, dass dieses Fehlen der direkten Intention auf wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit aus solchen Erlebnissen auch keine ästhetischen machen kann, wie dies seit der romantischen Annäherung der anthropomorphisierenden Naturphilosophie zur Aesthetik oft aufgeworfen wurde. Eine solche Annahme hätte aber - die ebenfalls romantische, sachlich völlig unfundierte - Voraussetzung, dass jedes subjektive Erlebnis einfach infolge seiner Intensität schon einen ästhetischen Charakter besitzen müsse. Wir haben in den verschiedensten Zusammenhängen die Gelegenheit gehabt zu zeigen, dass dem nicht so ist, dass auch bei der grössten subjektiven Empfindungstiefe oder - kraft ein solches Erlebnis in der Partikularität stecken bleibt, wenn es nicht eine - durch adäquate Weiterarbeit fortsetzbare - Intention auf Verallgemeinbarkeit in sich birgt, dass deshalb die Sphäre des Aesthetischen von der der partikularen Erlebnisses, trotz der anthropomorphisierenden Beschaffenheit beider, ebenso durch die Notwendigkeit eines qualitativen Sprunges getrennt ist, wie der Alltag von der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wissenschaft. Diese Partikularität aussert sich in solchen Fällen so: gerade ich, gerade in diesem Moment, gerade auf dieser Stufe meiner Entwicklung etc. erlebe ich die Natur gerade auf diese Weise. Wenn in solchen Fällen auch das Begehren fehlt, und das Erlebnis rein kontemplativ bleibt, ist eine gewisse struktive Analogie zu den erotischen Erlebnissen zweifellos vorhanden. Das Hinausgehen über diese Partikularität hat aber im Aesthetischen - bei Aufbewahrung, ja Vertiefung der anthropomorphisierenden Widerspiegelung - eine Richtung die von der Partikularität zur Gesetzmässigkeit, von der Einzelheit /und ihrer unvermittelten,

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

anthropomorphisierenden Hypostasierung zu einen subjektiv bleibende Pseudo-Allgemeinheit/ zur Besonderheit in der sinnlich-einfälligen Art des Aesthetischen weiterführt.

Es muss vielleicht nach unseren Ausführungen über das Angenehme nicht nochmals hervorgehoben werden: diese scharfe Abgrenzung des ästhetische Gattungsmässigen vom Lebenhaft Partikularen enthält in sich nicht die geringste Herabsetzung des letzteren. Im Gegenteil. Gerade unsere Betrachtungen zeigen einen "Charakter indelebilis" der Partikularität, den die idealistischen, asketischen Weltanschauungen zu zerstören, zu zersetzen trachten. Das bedeutet natürlich nicht, dass die unmittelbare Partikularität des Menschen, wie manche subjektive Idealisten meinen, eine Entscheidungsinstanz höchsten Ranges in den Beziehungen der Menschen zur Wirklichkeit wäre. Die Aufgabe der Philosophie ist vielmehr, zu zeigen, welche Formen die aufbewahrende Aufhebung der Partikularität in den verschiedenen Gebieten der menschlichen Beziehungen zur Wirklichkeit, in Wissenschaft, Kunst, Ethik, etc. erhält. In Bezug auf das ästhetische Verhalten haben wir über die sich hier ergebenden Probleme bereits ausführlich gesprochen und in Zusammenhängen, die unsere Fragen nahe berühren, auch über ihre Lösungsrichtungen in Wissenschaft und Ethik einiges andeutend ausgeführt. Jetzt kommt es also nur darauf an, besonders typische Naturerlebnisse, die sich durch tiefe, Intensität, durch inneren, ins Weltanschauliche übergreifenden Gehalt aus der unendlichen Schaar der sicherlich grossen angenehmen Empfindungen herausheben, auf ihre spezifische Wesensart hin zu untersuchen. Dabei ist es notwendig zwei Bemerkungen voranzustellen. Erstens, dass solche Erlebnisse stets eine unzerstörbare individuelle Partikularität zur Grundlage haben, immer sind sie primär und originär Ergebnisse einer bestimmten Persönlichkeit, direkt und innig auf dessen allerpersönlichste Lebensfragen bezogen, immer untrennbar an das hic et nunc eines bestimmten Augenblicks seiner Existenz geheftet. Zweitens wie schon bei Behandlung des Signalsystems 1^a, werden wir unsere Beispiele grossen Dichtwerken entnehmen, aber auch hier, wie seinezeit dort, kommt es für uns dabei nicht auf das ästhetische Wesen ihrer Gestaltung an, sondern wir benutzen das uns so gebotene Material als blosser Dokumentation eines übersichtlich gegebenen wichtigen Lebensstoffes, die auch noch den Vorteil hat, allgemein bekannt und darum

leichter kontrollierbar zu sein, als die meisten realen Lebensvorgänge der Menschen.

Beginnen wir mit Hans Castorps Naturerlebnissen im Schneesturm, denen Thomas Mann im "Zauberberg" ein ganzes Kapitel gewidmet hat. Vor allem ist festzustellen, dass der grösste Teil der hier beschriebenen Naturbeziehungen, des Schneesturm selbst und Castorps Kampf um die Rettung seines Lebens keineswegs zu den Naturerlebnissen "ästhetischer" Art gehört, sondern eine Ringen mit Naturmächten vorstellt, wie wir es etwa bei Melville gefunden haben, sie müssen also einer Gruppe zugeordnet werden, die in der Wirklichkeit selbst praktischen Charakter hat und erst durch die dichterische Gestaltung, ebenso wie jeder andere Lebensstoff, eine ästhetische Gegenständlichkeit erhalten. Wichtiger scheint uns der Traum, der Castorp unter dem zweifelhaften Schutz einer Holzhütte überfällt. Hier ist fraglos ein gewaltiger und gewaltig wirkender Natureindruck vorhanden. Wenn wir ihn jedoch näher betrachten, so zeigt sich einerseits, dass gerade seine Naturinhalte aus einem Kontrast zur eben erlebten wirklichen Natur emporsteigen, andererseits, dass sein echter und dem Träumer seelisch beeindruckender und beeinflussender Gehalt nicht aus der Natur selbst entstammt, sondern aus jenen beunruhigenden, für Castorp unlösbaren Lebensproblemen, vor welche ihn die menschlichen Beziehungen, die weltanschaulichen Kontroversen während seines Sanatoriumaufenthalts gestellt haben. Darum erscheint für ihn dieser Gehalt - unmittelbar und plastisch gegenwärtig gemacht durch die Lebensgefahr im Schneesturm - in solcher Fassung: "Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, dass Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wohl lust und Menschenfeindlichkeit ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken." Es bedarf keines ausführlichen Kommentars, um deutlich werden zu lassen, dass die Empfindungen und die aus ihnen entsteigenden Gedanken eine klar Intention auf das Regeln der eigenen zukünftigen Lebensführung, auf eine weltanschauliche Orientierung in ihr also eine aufs Ethische zielende Bewegungsrichtung haben. Wenn wir ihnen also einen Platz im Ganzen der menschlichen Lebensäusserungen hinweisen wollen, so könnten wir mit grösster Berechtigung sagen, sie gehören einem

lebenhaften "Vorher" der ethischen Entscheidungen und Entschlüsse an.^{37/} Dabei muss der Akzent auf das "Vorher" gelegt werden, denn Castorp befindet sich durchaus in einem bloss vorbereitenden Stadium, die Gedanken und Empfindungen tauchen bei ihm erst in einem erlebnishaften Nebeneinander und Nacheinander auf, und auch in ihren begrifflichen Zusammenfassen ist eher die Ahnung oder Wunsch einer zukünftigen Absicht, als ein wirkliches ethisches Straffen des Willens zur Tat sichtbar. Thomas Mann lässt diese Wesenart der ganzen Episode in seinen Schlussbemerkungen deutlich werden, Castorp kehrt glücklich in die gewohnte Umgebung des Sanatoriums zurück, verzehrt mit gutem Appetit seine Abendmahlzeit. "Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht."

Mit den entsprechenden Verschiedenheiten, die aus den völlig anderen Umständen, aus dem entgegengesetzt angelegten Charakter des beteiligten Menschen folgen, können wir ein etwas ähnlich geschaffenes Naturerlebnis bei Andrei Bolkonski auf dem Schlachtfeld von Austerlitz in Tolstojs "Krieg und Frieden" beobachten. Bolkonski, dessen Lebensvorbild Napoleon gewesen ist, der in einer kritischen Situation der Schlacht die Hoffnung in sich trug, sein "Toulon" zu erleben, wird an der Spitze eines stürmenden Bataillons verwundet, und liegt nun, keiner Bewegung fähig auf der Erde. " ... er sah nichts mehr. Über ihn war nur noch der Himmel, der hohe Himmel, nicht klar, aber unermässlich hoch, mit ruhig hingleitenden, grauen Wolken. "Wie still und ruhig und feierlich das ist, gar nicht so, wie vorher. Nicht so wie vorher ich rannte, dachte Fürst Andrei. Nicht so wie vorher schrien und kämpften... so ganz anders schweben die Wolken dahin an diesem hohen, unendlichen Himmel. Wie kommt das nur, dass ich diesen hohen Himmel früher nie gesehen habe? Und wie glücklich bin ich, dass ich ihn endlich kennengelernt habe. Ja, alles ist nichtig, alles ist Lug und Trug, ausser diesem unendlichen Himmel. Es gibt nichts, nichts ausser ihm. Aber auch das ist nichts; nichts gibt es als Stille und Ruhe. Und Gott sei gedankt dafür!...." Nur rein unmittelbar bildet der hohe Himmel einen Kontrast zum vorangegangenen Lärm und Rummel der Schlacht. Seine echte, gegen-satzbildende Macht nährt sich aus der Länge und langsam unbewusst wachsenden Enttäuschung Bolkonskis, die während des ganzen Feldzugs allmählich erstarkt /man denke an seine Stimmungen nach der Schlacht bei Schöngraben/ und hier zur Exposition kommt. Es ist da-

bei sehr interessant, dass die vorangehenden Desillusionen immer in den höfisch-bürokratischen Institutionen, Gewohnheiten und Sitten des damaligen zaristischen Russlands /und seines Verbündeten, der Habsburger Monarchia/ ihren direkten Ursprung hatten. Diese Momente erscheinen aber im grossen Erlebnis auf dem Austerlitzer Schlachtfeld wie ausgelöscht. Das Erlebnis kontrastiert ausschliesslich sein bisheriges Lebensideal, die historische Figur Napoleons, mit der Grösse und Ruhe des hohen Himmels und zeigt ihn in diesem Gegensatz, in dem eine echten menschlichen Lebens mit der leeren Geschäftigkeit seiner bisherigen Lebensführung. Das sehen wir, als der nach dem Sieg über das Schlachtfeld reitende Napoleon bei Bolkonski stehen bleibt und ihn betrachtet. "Er wusste, dass das Napoleon war - sein Held, aber in diesem Augenblick erschien ihm Napoleon als ein so kleiner, nichtiger Mensch in Vergleich mit dem, was jetzt zwischen seiner Seele und diesem hohen, unendlichen Himmel mit den darüber hintreibenden Wolken vorging. Ihm war es in diesem Augenblick völlig gleichgültig, wer da vor ihm stand, was der von ihm sagte, er freute sich nur darüber, dass Menschen bei ihm waren, und er wünschte nur diese Menschen möchten ihm helfen und ihn dem Leben wiedergeben, dass ihm so schön schien, weil er es jetzt so ganz anders verstand als früher."

Bevor wir auf die weiteren menschlichen Auswirkungen dieses Naturerlebnisses näher eingehen, wird es vielleicht nützlich sein, neben ein Erinnern an das früher angeführte Beispiel Hans Castorps auch auf eine etwas analoge Begebenheit bei Dostoiewski hinzuweisen. Im Roman "Der Idiot" erzählt Fürst Myschkin über die Gefühle und Gedanken eines zu Tode Verurteilten, der im letzten Moment begnadigt wurde. /Die Episode ist höchstwahrscheinlich autobiographisch./ "Nicht weit von jenem Platz, auf dem sie erschossen werden sollten, war eine Kirche, und das vergoldete Dach der Kuppel glänzte im hellen Sonnenschein. Er wusste noch, dass er unverwandt, dass er fast starr auf diese goldene Kuppel und die Strahlen, die von ihr ausgingen, gesehen hatte, er vermochte sich nicht loszureissen von diesen Strahlen: es schien ihm, dass die seine neue Natur seien, dass er nach drei Minuten irgendwie mit ihnen ineinanderfluten werde..." Und es lebt in ihm ununterbrochen das Gefühl: "Wie aber, wenn du nicht zu sterben brauchtest? Wenn dir das Leben wiederzugeben würde - welche eine Ewig-

keit! Und alldas gehörte dann mir! Oh, jede Minute würde ich in ein ganzes Jahrhundert verwandeln, nichts würde ich verlieren, jede Minute würde ich zahlen, nichts, nichts würde ich verlieren, keinen Augenblick würde ich ungenutzt vergeuden!" Auf die Frage seiner Zuhörer, wie nun der Betreffende dann tatsächlich gelebt, wie in ihm dieses Erlebnis sich weitergebildet habe, erwidert Myschkin: "... er hat mir selbst gesagt... dass er längst nicht so gelebt und viele, viele Augenblicke vergeudet und verloren habe."

Kehren wir nun zu Bolkonski und zu seinem Austerlitzer Naturerlebnis zurück. Die Intention auf eine radikale Veränderung seiner Lebensführung hat als unmittelbaren und konkreten Inhalt die Versöhnung mit seiner Frau, mit der er wegen ihres mondain-oberflächlichen Charakters in keinem guten Eherverhältnis lebte. Die Absicht, ein neues Leben zu leben, wird von Schicksal vereitelt, gerade zur Zeit seiner Heimkunft stirbt die junge Frau an der ersten Geburt. Damit sind aber für ihn alle Aussichten eines neuen Lebens verstimmt. Das grosse Erlebnis des hohen Himmels verblasst immer stärker, es droht völlig aus seinem inneren Leben zu verschwinden. Erst bei einem Besuch seines Freundes Pierre, nach der ersten ihm wirklich bewegenden Diskussion lebt er nach langen Jahren wieder auf. "Zum ersten Male nach Austerlitz sah er wieder den hohen, ewigen Himmel, den er gesehen hatte, als er auf dem Schlachtfelde von Austerlitz lag, und etwas längst Eingeschlafenes, etwas Besseres, das in ihm war, erwachte plötzlich wieder in seiner Seele, freudig und jugendfrisch. Dieses Gefühl war verschwunden, als Fürst Andrej wieder in seine gewohnten Lebensverhältnisse kam, aber er wusste, dass dieses Gefühl, das er nur nicht zu entwickeln verstand, doch in ihm lebte." Und in der Tat, von da an löst sich die Lähmung des Lebenswillens in Bolkonski allmählich auf, das Suchen nach einer ihm angemessenen, sinnvollen Tätigkeit wetzt wieder ein. Mit ganzer Kraft freilich erst, nach der ersten, noch sehr flüchtigen Begegnung mit Natascha Rostowa, nachdem er ihr nächtlichen Gespräch mit ihrer Jugendfreundin beleuchtet hatte. Dazwischen stehen zwei ähnlich geartete, aber weniger tief grabende Naturerlebnisse. Auf einer Geschäftsreise im Frühling sieht er mitten in der aufblühenden Landschaft eine alte Eiche: "... die Rinde war rissig und mit altem Schorf verwachsen. Mit ihrem riesigen, plumpen, unsymmetrisch gespreiztem, knorrigen Armen und Fingern stand sie wie

ein alter zorniger Unhold verächtlich zwischen den lächelnden Birken", die ihm die unwiderlegbar scheinende Wahrheit verkundet: "Unser Leben ist aus." Auf dem Rückweg nach der Begegnung mit Natascha fährt er durch denselben Wald und sieht die ihm in der Erinnerung so vertraut, gewordene Eiche, kann sie anfangs nicht finden, weil sie jetzt schon voll gründenden Blätter ist. Und Bolkonski wird von einem Gefühl der Freude und der Erneuerung erfaßt: "Die schönsten Augenblicke seines Lebens kamen ihm plötzlich alle zugleich ins Gedächtnis: Austerlitz mit dem hohen Himmel, und das tote, vorwurfsvolle Antlitz seiner Frau, und Pierre auf der Fähre, und das von der Schönheit der Nacht erregte kleine Mädchen und diese Nacht selbst und der Mond - alles das fiel ihm plötzlich wieder ein. 'Nein, das Leben ist doch noch nicht zu Ende mit einunddreissig Jahren', entschied Fürst Andrej plötzlich endgültig und unabänderlich."

Betrachtet man diese Naturerlebnisse auf ihre Verwandtschaft untereinander hin, so sieht man sogleich, dass es sich immer um eine Explosion längst gährender innerer Kollision, Widersprüchlichkeiten im Leben eines bestimmten Menschen handelt, bei denen die jeweilige konkrete Naturerscheinung bloss ein auslösender Anlass war. Das bedeutet selbstredend keine wöllige Zufälligkeit. Die in den bestimmten konkreten Fällen von einer bestimmten konkreten Persönlichkeit wahrgenommenen Phänomene müssen - objektiv - so beschaffen sein, wie sie waren, um mit den zum Ausdruck drängenden Affekten mühelos, spontan in Einklang gebracht werden zu können. Diese ihre ansichseiende Beschaffenheit ergibt aber bloss die allgemeine Möglichkeit zum Erwecken gerade dieser Erlebnisse. Die wirkliche Notwendigkeit liegt stets in der Persönlichkeit des betreffenden Menschen, in seinen vorangegangenen Schicksalen, in der Art des Augenblicks, in welchem die inneren Kräfte und Konflikte, durch äussere Umstände des Lebenslaufs auf die Spitze getrieben, zum Ausdruck drängen. In dieser Allgemeinheit, die freilich keine willkürliche, gegenstandsferne Abstraktion ist, kommen solche Naturerlebnisse andersartigen wuchtig wirkenden gehaltvollen Erlebnissen der Menschen sehr nahe, auch wenn diese von wöllig anderen objektiven Konstellationen, wie Begebenheiten des Lebens oder von fertigen Sinngebilden wie die der Kunst unmittelbar hervorgerufen werden. Man denke, um zuerst auf das letz-

tere hinzuweisen, an den Einfluss, den Claude Lorrains "Acis und Galathea" auf Wersilow in Dostoiewskis Roman "Der Jüngling" ausgeübt hat. Der Fall ist hier auf den ersten Anblick klar, es handelt sich um das von uns bereits eingehend geschilderte Nachher eines starken ästhetischen Eindrucks. Da es zum Wesen des Nachhers gehört, den von dem künstlerischen erregten Katharsis bewegten rezeptiven Menschen ganz als ganzen Menschen bereichert ins Leben zurückzuführen, kann dieses ästhetische Nachher sich zwangslos in ein ethisches "Vorher" verwandeln. Und auf diesem Niveau läuft sein weiteres Geschick bereits in vieler Hinsicht parallel mit dem der grossen Naturerlebnisse: in beiden kommt es darauf an, wie der betreffende Mensch in seinem späteren Leben diese Erschütterung zur realen Umwandlung und Höherentwicklung seines Lebens ausnützen wird. Es entsteht ein ethisches Problem, ein Problem der Lebensführung.

Komplizierter ist die Lage, wenn das auslösende Ereignis eines solches Erlebnisses aus Beziehungen zwischen den Menschen selbst, deren Wandlungen etc. entspringt, Denn in solchen Fällen ist, wenigstens der Regel nach, der Abstand zwischen dem ethischen "Vorher" und der Entscheidung selbst viel geringer, als in den bisher behandelten Fällen, denn, wie wir es im vorigen Abschnitt sehen konnten, sind die Beziehungen zwischen den Menschen wesentlich praktischer Art, was schafft insbesondere bei starken, gehaltvollen Ereignissen den ethischen Entschluss sofort unvermeidlich macht. Man denke an jene Szene in Tolstois "Anna Karenina" in welcher Karenin ans Krankenbett der von den Aerzten aufgegebenen Anna kommt und angesichts ihres nahenden sicheren Todes tief erschüttert den hochherzigen Entschluss einer vollen Verzeihung, eines künftigen Duldens von Annas und Wronskis Verhältnis fasst. Es ist ein Augenblick von hochgespanntem moralischem Pathos, da auch Anna und Wronski von der Flut dieser Erhabenheit mitgerissen werden. Der grosse Realist Tolstoi zeigt aber, dass ungeachtet der Stimmungen eines solchen erhöhten Lebensmomentes Karenin doch ein trockener Bürokrat, Anna eine Dame und Wronski ein Kavalier aus der mondainen Gesellschaft bleiben, die Erhabenheit bröckelt in ihnen allen ab und die gewohnte Hölle des Alltags zu dritt erobert ihre alten Rechte wieder. Tolstoi zeigt hier die Wahrheit dessen, was Dostoiewski eine schnelle Heldentat, Gorki den Heroismus einer Stunde genannt hat. Ohne auch nur den Versuch zu machen, die hier-

aus erwachsenden ethischen Probleme selbst bloss skizzenhaft anzudeuten, kann vom Standpunkt unseres Problems gesagt werden: die eruptive Stimmung eines solchen grossen Augenblicks, einerlei welcher Art sein auslösender Anlass auch sein möge, entstammt unmittelbar immer aus der partikularen Persönlichkeit des Menschen. Ihre Vehemenz, ihre abrupt^{es} Sichabheben von den bisherigen normalen Inhalten des betreffenden Alltagslebens weist auf den für jede Lebenssphäre entscheidend wichtigen Tatbestand hin dass die Partikularität keines Menschen - weder im Guten noch im Bösen - so einheitlich, so homogen ist, wie es die Oberfläche des Alltags zu zeigen scheint. In jedem Menschen wirken verschiedene, oft entgegengesetzte Kräfte aufeinander - auf ihre Abstammung aus gesellschaftlichen, psychologischen etc. Quellen, können wir hier nicht eingehen - deren Kampf in Wechselbeziehung mit den Umständen das Schicksal der betreffenden Person entscheidet. Die hier angedeuteten Eruptionen sind stets ein Zeichen dafür, dass die sich dabei in den Vordergrund drängende Tendenz, eine wichtige, aber vernachlässigte Komponente der Gesamtpersönlichkeit bildet. Jedoch selbst die grösste Intensität und Vehemenz solcher Ausbrüche liefert noch keinen Beweis dafür, dass das Individuum gerade in ihr ihr eigenes wirkliches Wesen finden müsste. Das erweist sich erst, wenn die daraus entspringenden Entscheidungen ethischer Art instande sind, die gesamte Lebensführung in diese Richtung zu lenken. Weil dies aus dem isoliert genommenen grossen Augenblick unmöglich zu entnehmen ist, glauben wir berechtigt gewesen zu sein, hier von einem "Vorher" der eigentlichen Ethik zu sprechen. Wie schon betont: Das Beispiel aus "Anna Karenina" fällt etwas aus dieser Reihe hinaus. Wir glauben aber, dass in seiner Nähe zu dem, was Dostoiewski eine schnelle Heldentat genannt hat, eine der eben angedeuteten Vorherrschaft des bloss Partikularen - allerdings in der ethischen Form der Entscheidung - zum Ausdruck gelangt.

Nachdem wir die Verwandtschaft solcher Naturerlebnisse mit Affektionen anderen Ursprungs in ihren allerwesentlichsten Zügen aufgezeigt haben, wenden wir uns ihren Verschiedenheiten von diesen, ihrer spezifischen Eigenart zu, in welcher die durch Naturphänomene hervorgerufene kathartischen Wirkungen sich ihrem spezifischen Wesen entsprechend offenbaren. Das erste, was bei einer solchen geänderten Blickrichtung auffällt, ist eine gewisse

Allgemeinheit der Naturerlebnisse, ihr Gehalt richtet sich mehr auf das Verhalten des Menschen zur Welt und zu seinen Mitmenschen überhaupt ihre Wirkung ist eine andere als bei Erlebnissen, die von konkreten menschlichen Beziehungen oder Situationen erweckt werden. Es zeigen sich also bei den kathartischen Wirkungen, die vom Leben selbst ausgelöst werden, zwei Pole, ist der Erreger ein menschliches Ereignis, herausgewachsen aus konkreten Lebensproblemen, zwischenmenschlicher Verwicklungen etc. des betreffenden Individuums, so hat die Katharsis eine eindeutige und bestimmte Objektsbezogenheit, ist direkt auf ethische konkrete Entscheidungen gerichtet. /Einerlei wie diese dann real ausfallen/. Wird der Ausbruch der Katharsis von einem Naturphänomen veranlasst, so hat dieses der Regel nach einen Anlasscharakter: d.h. die Objektsbezogenheit ist bei aller Heftigkeit, Gefühlsbetontheit, Abfärbung ins Weltanscheuliche etc. äusserst unbestimmten, stimmungshaften Charakters. Beide Pole unterscheiden sich also, jeder in seiner Weise, von den rein ästhetischen Formen der Katharsis. Dementsprechend verschimmt auch im unmittelbaren Erlebniserreger das konkret Einmalige und Sinnliche: die Natur wird stärker in ihrem Gegenüberstehen zum Menschen überhaupt erlebt, als in der Form eines konkreten, sinnlich genau bestimmten Naturstückes. Hinter dieser Verallgemeinerungstendenz in solchen Naturerlebnissen - die im Austerlitzer hohen Himmel eine sehr bewusst gestaltete Form erhält - stehen wichtige gesellschaftlich-geschichtliche Erfahrungen des Menschengeschlechts. So einerseits die Natur /das Natürliche, das Naturhafte/ als Wertbegriff als etwas, das in seiner Einfachheit und Einheit höher stehen soll, als die sozialen und psychologischen Kompliziertheiten der Menschen, als etwas, das diesem gegenüber mit ihren primitiv-tiefsinnigen Wahrheiten immer recht behält. Andererseits repräsentiert für den so erlebenden Menschen die Natur das Prinzip und die Verkörperung der Ewigkeit im Gegensatz zu seinem flüchtigen, steten Wechseln unterworfenen, auf Übergang und Wandlung eingestellten persönlichen Dasein. Denn selbst in den Veränderungen der Natur, in Tag und Nacht, in dem Aufeinanderfolgen der Jahreszeiten scheint eine solche Gesetzlichkeit des Ewigen, des Ineinanderübergehens von Werden und Vergehen, von Leben und Tod zu walten.

Die früher von uns hervorgehobene Dualität,

MTA FIL. INT.
Lukács Archí

dass der Mensch in einer gewissen Distanz zur Natur lebt und sie dennoch nicht von aussen betrachtet, dass seine Beziehung zu ihr ein Mittendrinsein ist, erhält in solchen Erlebnissen die stärkste Gefühlsintensität. Was die Genesis solcher Empfindungen betrifft, so ist es klar, dass sie objektiv aus dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur ihre spezifische Gegenständlichkeitsstruktur erhalten. Das Leben des Tieres kann kein Distanzschaffen der Natur gegenüber kennen: es ist selbst ein Stück Natur, dessen Wechselbeziehungen mit ihr auf Grundlage ähnlich gearteter physisch-physiologischer Prozesse ablaufen. Allerdings schafft die blossе Tatsache des Lebens eine gewisse Abgrenzung zwischen dem Mikrokosmos des jeweiligen Lebewesens und dem Makrokosmos seiner Umwelt; ist ja das Leben selbst die Absonderung eines physiologisch organisierten Systems von Ganzen - bei allen Wechselwirkungen mit seiner Umgebung - und der Tod ist gerade die Aufhebung dieses relativen, aber real existierenden Aufsichselbst gestelltseins. Aber die bloss physiologische Selbständigkeit kann unmöglich als solche ins Bewusstsein treten, dies besorgt erst die Arbeit und auch bei dieser setzt die allseitige und volle Entfaltung der Bewusstheit über Zusammengehörigkeit und Distanz eine Jahrtausende währende Entwicklung voraus, in welcher vor allem die realen praktischen Beziehungen, die der Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur in der Wirklichkeit herausgearbeitet werden müssen, um die seelischen Reflexe in ihrem wachsenden Reichtum, in ihrer zunehmenden Tiefe allmählich hervortreten zu lassen. Man denke daran, dass erst die gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen Stadt und Land, das dadurch entstehende Zurückweichen der Naturschranke - vorerst freilich nur bei den Stadtbewohnern - die Menschen befähigt haben, die Gefühlsdualität von Distanz zur Natur und doch einem Umgebensein von ihr zu setzen. In der Arbeit des Bauers ist diese Dualität zwar schon praktisch verwirklicht, jedoch ohne eine bewusstseinsmässige Form erlangen zu können.

Es ist im Rahmen dieser Betrachtungen verständlicherweise unmöglich, den Entwicklungsgang solcher Erlebnisse auch nur anzudeuten. Wir wissen aber, dass nach magischen, mythischen religiösen Introjektionen anthropomorphisierender Art erst in den letzten Jahrhunderten sich die der objektiven Wirklichkeit entsprechenden Beziehungen der Menschen zur Natur herausgebildet haben. Auch diese dringen zuerst in die Praxis, erst später in den

wissenschaftlichen Gedanken, und zu allerletzt in das Gefühlsleben der Menschen ein, um dann ihre Naturerlebnisse wesentlich zu bestimmen. Dabei ist es charakteristisch ^{wie} die sich die Vorstellungen von einer teleologischen, auf den Menschen, auf sein Wohl gerichteten Beschaffenheit der Natur gehalten haben. Selbst bei Kant, der die grobe und direkte Teleologie seiner Vorgänger verwarf, bleibt eine Hoffnung übrig, die ansichseiende Natur könnte auf irgendwelchen Umwegen, wozu ihre "Schönheit" gehört, etwas vom geheimen - auf den Menschen bezogenen - Wesen der Welt offenbaren oder wenigstens einen Wink, eine Andeutung dazu geben. Die Erschütterung des Verzichts auf jede so geartete Verkündigung der Natur erscheint als das desillusionierende Gefühl ihrer "Entgötterung", gegen welche nur langsam, ungleichmässig ein Verhältnis aufkam und aufkommt, dessen Grundlage das wirkliche Sein der Natur, ihre wirkliche Beziehung zum Menschen ist, ein Verhältnis, in welchem die Initiative für das Was und Wie vom vergesellschaftlichen Menschen ausgeht. Daraus folgt, was wir bereits früher in Bezug auf Ansich und Erleben der notwendigen Erscheinung im Alltagsleben ausgeführt haben, ein allgemeines und unauflösbares Bestimmtsein des Was und des Wie der Naturerlebnisse durch das Ansich der Natur, aber nur insofern und so, wie es für die Menschen erscheinen muss, je nach der Rolle, die es als aktives und passives Moment in ihrem gesamten Leben spielt. Von hier aus, von der Basis des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur entwickelt sich jene spontan auswählende Initiative des Menschen der Natur gegenüber, die bei aller Unterworfenheit den Bedürfnissen der momentanen Situation in allen konkreten individuellen Fällen keineswegs willkürlich ist, sondern von der - letzten Endes gesellschaftlich determinierten Schicksalslinie eines jeden einzelnen Menschen abhängt. Das hat aber weiter zur Folge, dass jede Störung, jede Problematik in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen auf diesen Überbau ihres Stoffwechsels mit der Natur zurückwirken muss. Wenn etwa das heutige Naturgefühl nicht selten - von einer freilich abstrakt gestaltlosen - Mythologie der Verzweiflung und der Angst erfüllt ist, so sind deren Gründe in der inneren Struktur in der kapitalistischen Gesellschaft zu suchen.

Der Gehalt dessen, was wir soeben als Einheit,

Einfachheit und Ewigkeit der Natur im Gegensatz zum gesellschaftlichen Menschenleben geschildert haben, hat vor allem einen Realitätscharakter. Es muss dem Menschen wirklich die Natur, etwas von ihm völlig unabhängig Existierendes gegenüberstehen. Kant hat dieses Gefühl in einer etwas naiven und unbeholfenen Weise ausgedrückt, wenn er die echte mit der nachgeahmten Nachtigall kontrastiert und nur die echte als Auslöserin solcher Erlebnisse anerkennt.^{38/} Die entscheidende Bedeutung einer derartigen Realität, und zwar einer nicht künstlich hergestellten ist aber unbestreitbar /darin unterscheidet sich die Natur vom Garten/. Wo die von der gesellschaftlichen Tätigkeit der Menschen umgestaltete Natur zum Gegenstand des Naturerlebens wird, etwa vom bebauten Feld bis zur Stadt als "Landschaft", steht sie dem betrachtenden Individuum als fertig-abgeschlossene Realität gegenüber, die verändernde Macht ist die des Menschengeschlechts, der Gattung nicht, die der Einzelperson. Darum können die im Wechselwirkung mit der vom Menschen völlig unabhängigen Natur entstandenen Produkte der Gesellschaft - Blüte der Obstbäume, reifendes Getreide, abgeerntete Felder etc. - sich für das Erlebnis zwanglos in die "ewige" Abfolge der Jahreszeiten einordnen. Und da wir früher gezeigt haben, dass auch die vom Menschen verlassenste, die grösste einsamkeit ausstrahlende Landschaft nur im Zusammenhang mit der Menschheitsentwicklung erlebbar wird, erscheint aus alledem als wesentlicher Gehalt der Naturerlebnisse die Beziehung des einzelnen Individuums zur Menschengattung. Damit erhält gerade das, was wir früher als Allgemeinheit und Verschwommenheit der bedeutenden Naturerlebnisse bezeichnet haben, eine neue, nunmehr völlig positive Charakteristik. Denn in der Praxis des Lebens erscheint das Gattungsmässige notwendigerweise in seinen realen Vermittlungen. Die "Forderung des Tages" die das Leben an den handelnden Menschen richtet, bezieht sich nicht nur unmittelbar auf die konkreten Formen des menschlichen Zusammenlebens, auf Familie, Klasse, Nation etc. sondern ist dem Wesen nach in den Menschen selbst verankert; wer den Versuch macht, diese Formen überspringend sich praktisch ausschliesslich auf die Menschengattung zu orientieren, wird in seiner Praxis von ihr entfernter bleiben, als jene, deren konkrete Aktionen untrennbar mit dem Klassenmässigen, mit dem Nationalen verbunden bleiben. /Auf die komplizierten Arten im historischen Wandel dieser Verhältnisse können

wir hier nicht einsehen. / Die das Leben spiegelnden Künste können freilich den realen Zusammenhang dieser gesellschaftlichen Formen mit dem Schicksal der Menschengattung - direkt oder indirekt, und zwar öfter indirekt als direkt - zur Gestaltung bringen, müssen es sogar, wie wir wissen, in irgendeiner Weise tun, sollen ihre ästhetischen Widerspiegelungen der Wirklichkeit eine dauernde, nicht bloss ephemere Bedeutung erlangen. Die von uns behandelten gewichtigen Naturerlebnisse sind nun gerade deshalb allgemein und verschwommen, weil in ihnen das Inbeziehungsetzen von Individuen und Menschengeschlecht direkt, ohne sichtbar werdende gesellschaftlichen Vermittlungen vor sich geht. Kategoriell ausgedrückt: ein rein allgemeines Objekt steht einem völlig partikularen Subjekt gegenüber und gerade das, was die Kunst zur Kunst macht, die Konkretisierung des Allgemeinen ins Besondere, simultan mit der Erhebung der Partikularität ins Besondere, muss hier fehlen.

Es wäre aber irreführend, in diesem Fehlen der Besonderheit einen blossen Mangel dieser Erlebnisse zu erblicken. Im Gegenteil. Sie werden gerade dadurch geeignet, ein Gefühl zu erwecken, und zum Besitz des Menschen zu machen, zu dem er sonst kaum oder sehr schwer einen Zugang erhalten könnte. Wir meinen natürlich auch hier die Beziehung zur eigenen Gattung. Das Verhältnis der Gattung zum Exemplar ist in der Natur selbst weitaus einfacher, als in der Menschheit, die, indem und soweit sie die Gesellschaftlichkeit und mit ihr sowohl die Geschichtlichkeit, wie die Individualität praktisch ausgebildet hat, dieses Naturverhältnis wesentlich modifizieren und komplizieren musste. Die Gattung erscheint in der Natur als ein Prinzip der Ständigkeit, ja der Ewigkeit dem Leben und Sterben ihrer Exemplare gegenüber. Dass auch die Natur eine Geschichte hat dass auch die Gattungen sich wandeln, dass auch sie entstehen und vergehen, ist eine Wahrheit der ansichseienden Welt, die als solche natürlich die menschliche Weltanschauung tief beeinflussen muss, die aber in diesem unmittelbaren Weltbild des Alltagslebens schwer einen Platz findet, sobald der Mensch mit seinen inneren Konflikten einer Naturerscheinung konkret gegenübersteht. Dann repräsentiert das unveränderte Weiterleben jeder Gattung in ihren wechselnden Exemplaren eben jene Einheit, Einfachheit und Ewigkeit, die der Mensch mit dem Eintreten der Kultur verlieren musste. Indem der Mensch sich über seine

Partikularität hinaus sieht, indem er die Verbindung mit der eigenen Gattungsmässigkeit, mit den Normen, die ihn auf seinen Irrwegen würden leiten können, leidenschaftlich sucht, erscheint ihm ~~auf seinen Irrwegen würden leiten können, leidenschaftlich sucht, erscheint ihm~~ die untrennbare Einheit von Exemplar und Gattung in der Natur, das restlose Verkörpern der Gattungsmässigkeit durch jede unwillkürliche Bewegung des Einzelnen als das verlorene, das in seinen Nöten Rettung bringenden Paradies. Und die so erlebte Natur - der hohe Himmel, die glänzende Kuppel etc. - ist in ihrer Allgemeinheit so weit und vieldeutig, dass sie die subjektiv gerade fälligen Gefühle auszulösen, sie als die verkörperte Antwort auf alle Fragen erscheinen zu lassen vermag. Gerade dadurch wird es am deutlichsten sichtbar, dass der all gemeine und allgemein bleibende gestaltete Naturgegenstand seine spezifische Physiognomie nur vom erlebenden Menschen her erhalten kann. Man denke an die humorvoll-ergriffene Strophe von Matthias Claudius über den Mond: "Alt ist er wie ein Rabe, / Sieht manches Land; / Mein Vater hat als Knabe / Ihn schon gekannt." Wenn wir zur weiteren konkreten Beleuchtung solcher seelischen Sachlagen einiges aus der Ode von Keats an die Nachtigall zitieren, so tun wir es, wie bei den anderen Beispielen, nur um diesen Seelengehalt klar hervortreten zu lassen, dass im Gedicht von Keats selbst alle diese Gefühle nur das Rohmaterial zu einer vollendeten Gestaltung bilden, dass die uns hier interessierende Polarität vom allgemeinen Objekt und partikularen Subjekt in einer sinnlich-sinnfälligen Besonderheit aufgegangen ist, braucht uns hier nicht zu beschäftigen:

Thou was not born for death, immortal Bird
 No hungry generations tread thee down;
 The voice I hear this passing night was heard
 In ancient days by emperor and clown:

Perhaps the self-same song that found a path
 Through the sad heart of Ruth, when sick for home,
 She stood in tears amid the alien corn,
 The same that oft-times hath
 Charm'd magic casements, opening in the foam
 Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! The very word ist like a bell
 To toll me back from thee to my sole self.
 Adieu! the fancy cannot cheat so well
 As she is famed to do, deceiving elf.

Aus der Skala der realen Erlebnisse, die sich hier ergeben können, wird bei Keats natürlich nur eines herausgegriffen und entwickelt. Für uns ist daher weniger ihr konkreter Inhalt wichtig, als der in Erscheinung tretende typische Gang der Gefühle; dieser hat die Richtung vom Sehnsuchtvollen Starren auf die Ewigkeit der Natur, auf die Ewigkeit des Gattungsmässigen in ihr, auf die Seligkeit des Verschwindens jeder Einzelheit in der Gattung im schroffen Gegensatz zum immerwährenden immer erneuten Leid der menschlichen Individuation Bis zum Zurücksinken des berauschten Betrachters in sein normales Menschsein, bis zur empfindungsvollen Einsicht des Illusionären eines jeden solchen Einswerdens mit der ewigen Natur, mit der ewigen Gattung. Keats als grosser Dichter fasst den typischen Ablauf solcher Erlebnisse in der Konzentration einer intensiven Totalität, während in der Wirklichkeit selbst - man denke an die früher von uns herangezogenen Beispiele - die innere Entfaltung und Entblätterung solcher Erlebnisse ein langwieriger Prozess ist, dessen Auf und Ab eine ganze Wachstumsstufe eines Menschen umfassen kann. Gerade darum ist aber in einem solchen Gedicht, auf dem Niveau der ästhetischen Gestaltung, alles in Bestimmungen der ästhetischen Widerspiegelung umgesetzt und zur ästhetischen Homogenität vereinigt, was im Leben selbst als Rausch und Ernüchterung, als Erlebnis und seine Bewährung in der Praxis, als "Vorher" der ethischen Verwirklichung und eventuell als diese selbst sich abspielt. Indem also hier dieser Gehalt plastisch einprägsamer hervortritt, als in seinen Verwirklichungen im Leben, entsteht die Möglichkeit, diesen Kontrast zu einer weiteren Ausbreitung unserer Einsicht in diese Lebenssphäre zu verwenden. Es zeigt sich nun vor allem, dass Erlebnisse weltanschaulicher Art ins individuelle Leben der Menschen viel öfter eingreifen, als man dies im Allgemeinen sich vorstellt. Man ist gewöhnt, bei dem Begriff Weltanschauung vorwiegend an Abstraktionen philosophischer Art zu denken, während in der Wirklichkeit eine ganze Reihe der sogenannten "letzten Fragen" ganz eng mit den Tageserfahrungen, mit den spontanen

Lebensempfindungen der Menschen zusammenhängen, und deshalb in ihrem Innenleben eine grosse Bedeutung erlangen können, ohne unbedingt vorher oder nachher in begriffliche Verallgemeinerungen gefasst zu werden. Gerade jene allgemeine, gedanklich angesehen höchst verschwommene, zugleich aber sinnlich einprägsame Beschaffenheit des Inhalts solcher Naturerlebnisse macht sie dazu geeignet, im Leben der Menschen so hineinzuspielen. Allerdings muss dabei wiederholt werden: von selbst entwickeln sie sich höchstens bis zu einem "Vorher" des ethischen Verhaltens, dieses entscheidet dann darüber, ob sie wirkliche Wendepunkte eines Lebens bleiben oder als vorübergehende Stimmungen allmählich zerflattern.

In alledem zeigt sich jedoch ein anderes, für die Erkenntnis des Alltagslebens, der menschlichen Partikularität höchst wichtiges Moment. Wir haben bereits bei der Behandlung des Angenehmen die Gelegenheit gehabt, in die schrankenlose Skala seiner inhaltlichen und formellen Möglichkeiten Einblick zu gewinnen, unsere kurze Übersicht der Möglichkeiten von Naturerlebnissen gab uns eine weitere Bestätigung dafür. Der unmittelbare Grund dieses Phänomens liegt natürlich in der unbeschränkten Anzahl von Möglichkeiten für die Menschen, in Beziehung zur Natur zu stehen. Es ist aber ohne weiteres verständlich, dass diese Skala der objektiven Möglichkeiten ohne einen entsprechenden Erlebnisumfang im ganzen Menschen, in der partikularen Person des Alltagslebens sich unmöglich verwirklichen könnte. Das bedeutet jedoch dass jeder Mensch in seiner Partikularität unvergleichlich vielfältiger, reicher an schlummernden, noch oder für immer unausgelebten Möglichkeiten ist, als er für sich selbst und für andere Menschen jeweils erscheint. Es gehört zum Wesen des Lebens, dass solche Möglichkeiten ununterbrochen erweckt, freilich auch oft an ihrem Aktuellwerden verhindert werden. Die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit besteht nicht zuletzt darin, wie solche Möglichkeiten gefördert oder unterdrückt werden. Diese Dialektik ist aber viel komplizierter, als ihr erster Anschein. Denn jede reale Entwicklung eines Menschen, auch wenn sie eine Höherentwicklung ist, beinhaltet das Verkümmern einer Reihe von Möglichkeiten in ihm. Und andererseits kann gerade die Entfaltung einer bestimmten Möglichkeit fruchtbare Entwicklungswege für ihn abschneiden. Dass der Fortschritt des Menschen oft, fast immer mit einem gewissen Rückschritt

in bestimmten Beziehungen bezahlt werden muss, ist ein wesentlicher Inhalt dieser Dialektik. Die Bereitschaft zu Naturerlebnissen verschiedensten Art unterscheidet sich nicht prinzipiell davon, wie die Menschen auf alle Lagen und Begebenheiten des Lebens reagieren. In dieser Allgemeinheit kann man nicht einmal behaupten, dass die Naturerlebnisse unbedingt stärker einer Routinemässigkeit, einer Fetischisierung des menschlichen Innenlebens entgegenarbeiten, als andere Eindrücke, die von rein gesellschaftlichen oder gesellschaftlich-menschlichen Anlässen ausgelöst werden. Zweifellos können sie so wirken und tun es oft, das ist aber auch bei den andersgearteten der Fall, und es ist ebenso sicher, dass auch die Naturbeziehungen der Menschen zu einer fetischisierten Routine ausarten können. Solche Entwicklungen lassen sich aber nicht aus den Erlebnissen selbst ableiten, so charakteristisch diese auch für die Möglichkeiten eines Menschen sein können, sondern hängen, wie wir gezeigt haben, davon ab, wie sie vom Erlebenden für seine gesamte Lebensführung verarbeitet werden, das berührt aber vielfach bereits Problemkreise, die über die unmittelbare Partikularität hinausführen.

Wir glauben mit allen diesen Betrachtungen, die freilich nur einen flüchtigen Überblick der hier entstehenden Fragen geben konnten, nachgewiesen zu haben, dass die Erlebnisse, die die Berührung mit der Natur in den Menschen erweckt, weder eine Vorstufe zur Kunst bilden, noch weniger das Offenbarwerden einer für sich seienden "Schönheit", die in ein Konkurrenzverhältnis zur Kunst treten könnte, einerlei welcher dabei die philosophische Palme bereicht wird. Das beinhaltet keinerlei Herabsetzung dieser Erlebnisse. Wie alle unmittelbaren Reaktionen auf die objektive Wirklichkeit, die direkt auf den Menschen bezogen werden, die Lebensförderer sind, erfassen sie den ganzen Menschen des Alltags in seiner physisch-psychischen Totalität und Partikularität. Dass ihre überwiegende Mehrzahl ebenso beschaffen ist, wie jene Lebensäusserungen, die wir im vorigen Kapitel als den Bereich des Angenehmen geschildert haben, kann nunmehr nicht mehr bezweifelt werden. Aber eben darum bilden sie die Basis, den Ausgangspunkt der gesellschaftlich entstandenen höheren Objektivationen, und deren menschliche Auswirkungen müssen in ihnen münden. Die desanthropomorphisierenden Widerspiegelungsart der Wissenschaft hat zur natürlichen Folge, dass in ihr vor allem für die Naturwissenschaften,

diese Wechselbeziehung am wenigsten intensiv ist, sowohl im Ausgangswie im Endpunkt spielen hier die Erfahrungen und Erfordernisse der Arbeit die entscheidende Rolle. Umso grösser ist die Bedeutung dieses Erlebniskomplexes für die Kunst. Wir verweisen erneut darauf, was in anderen Zusammenhängen über das Vorher und Nachher der künstlerischen Gebilde ausgeführt wurde. Es wurde dort ~~(des sozialen Auftrags, wie für die Wirkung der Kunst die Bedeutung)~~ gezeigt, dass sowohl für das Entstehen dieser Lebenslemente unerlässlich ist. Zugleich aber geht aus allen dabei gewonnenen Feststellungen klar hervor, dass den Naturerlebnissen in diesem Komplex keinerlei Sonderstellung zukommen kann, die Universalität der ästhetischen Widerspiegelung äussert sich gerade darin, dass für sie alles, was mit dem menschlichen Leben irgendwie zusammenhängt, zum Stoff der Gestaltung werden kann und muss, und zwar in gleicher Abhängigkeit von der jeweiligen künstlerischen Zielsetzung, vom Genre, das jeweils in Frage kommt etc. Ob der von der Kunst bearbeitete Lebensstoff in seiner originären Form ästhetisch ist oder gar nichts mit ästhetischen Gesichtspunkten zu tun, ist in dieser Hinsicht völlig irrelevant. Auch darauf wurde bereits hingewiesen, dass die Naturerlebnisse ein wichtiges Fortleben in der sittlichen Entwicklung der Menschen besitzen können, aber auch hier kann die Anerkennung ihrer eben dargelagerten Eigenart die Grundtatsache nicht ändern, dass sie als Erlebnisse eben nur ein Vorstufe bilden, die die ethische Höherentwicklung der Menschen fördern oder hemmen können.

Alle diese Beziehungen der angenehmen, der lebensfördernden Erlebnisse zu den höheren Objektivationsystemen des gesellschaftlichen Lebens der Menschen sind letzten Endes dadurch bestimmt, dass das Subjekt der Erlebnisse stets die partikuläre Person des Alltags ist, während für die Objektivationen eine bestimmte - jeweils verschiedene - Überwindung der blossen Partikularität unerlässlich wird. Im Gegensatz zu den idealistischen Philosophien, die - freilich in verschiedenen Formen - in der Partikularität der Menschen etwas Minderwertiges erblicken, enthält für uns die Feststellung dieser Tatsache nur die Erkenntnis einer Eigenart des gesellschaftlichen Lebens, keine hierarchische Einordnung dieser Phänomene auf eine niedrigere Stufe, keine Herabsetzung. Wir haben bereits vom "Charakter indelebilis" der Partikularität gesprochen, und ohne die Probleme der Ethik hier auch nur

andeutend behandeln zu können, muss doch gesagt werden: die Stellung eines jeden Menschen zu seiner eigenen Partikularität ist eines der wichtigsten Probleme des individuellen Lebens, ja es wächst immer wieder zu einem Problem der ganzen Gesellschaft, der ganzen Kultur empor. Die Dialektik des gesellschaftlichen Lebens äussert sich darin, dass die Partikularität mit der gleichen Notwendigkeit ununterbrochen aufgehoben und aufbewahrt werden muss. Für jeden Menschen - und damit für jede Gesellschaft, und ihrer Kultur - wird es zu einer Lebensfrage, in dieser dialektischen Widersprüchlichkeit die richtige Mitte /im Sinne der Aristotelischen Ethik/ zu finden, also kein blosses Abstumpfen der Gegensätze, keinen faulen Kompromiss. Eine Selbstgenugsamkeit des Menschen im Partikularen ist für ihn und für die Gesellschaft, in der er lebt, ebenso gefährlich wie eine Selbstzerfleischung, ein Wegwerfenwollen der Partikularität um jeden Preis. Ein Gesellschaft Ib-senscher Trolle - "Troll sei dir selbst genug" im Gegensatz zu: "Mensch sei du selbst" - wäre ebenso wenig dauernd lebensfähig, könnte ebenso wenig eine fruchtbare Kultur entfalten, wie eine, die nach jener Charakteristik lebte, mit der Porphyrios die Biographie seines Lehrers Plotin so einleitete, er "schien sich zu schämen, dass er in einem Körper wohne." Dieses Streben nach der Mitte hat nicht nur die Richtung, das individuelle Leben des einzelnen ganzen Menschen harmonischer und ergiebiger zu machen, die ihm innewohnenden Widersprüche in fruchtbringende Bewegung zu bringen, sondern wirkt zugleich auf seine gesellschaftliche Tätigkeit, auf seine uns hier besonders interessierende Beziehung zu den höheren Objektivationen zurück. Wenn wir dabei nur die Kunst herausheben, so ist es leicht ersichtlich, dass sowohl der jeweilige soziale Auftrag wie die jeweilige Rezeptivität aus dem gesellschaftlichen Zusammenwirken der einzelnen Menschen entsteht. Und da ihr Gehalt und ihre Formen konzentrierte und intensivierete Widerspiegelungen der Verhältnisse der Menschen zu sich selbst, zueinander, zu ihrer Umgebung, also auch zur Natur sind, ist eine solche innere Beschaffenheit der einzelnen Menschen, die herrschende Tendenz ihrer Entfaltung im gesellschaftlichen Ausmasse eine der wichtigsten Komponenten für die gesunde oder krankhafte Entwicklung der Kunst. "Die Literatur verdirbt sich nur in dem Masse" sagt Goethe, "als die Menschen verdorbener werden."^{39/}

In diesem Sinne kann gesagt werden, dass das emotionale Verhalten der Menschen zur Natur, sein Gehalt, seine Richtung etc. als Element des Lebens das Schicksal der Kunst entscheidend beeinflusst, natürlich nur ebenso, wie jeder andere bedeutsame Komplex des menschlichen Lebens. Nachdem wir die wesentlichen Probleme, die man sonst unter dem höchst unklaren und widerspruchsvollen Sammelnamen "Naturschönheit" zusammenzufassen pflegt, einzeln, in ihrer jeweiligen Besonderheit analysiert haben, können wir abschliessend sagen: die Basis dieser vielfach divergenten Erlebnisse ist nicht die Natur an sich, sondern der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur, es offenbart sich also dabei nicht die Natur an sich, sondern das gesellschaftlich-geschichtliche Wesen des Menschen. Jedem Erleben einer "Naturschönheit" liegt deshalb eine Etappe der Unterwerfung der Natur unter die Herrschaft des vergesellschafteten Menschen zu Grunde, versteht sich in ihrer ganzen Kompliziertheit, mit allen ihren Widersprüchlichkeiten. Auch die Erlebnisse einer dabei entstehenden Problematik, einer Niederlage gehören ergänzend dazu, denn erst in der Totalität solcher Erlebnisse wird dies r Prozess zum organischen Bestandteil des Selbstbewusstseins der Menschengattung. Darum darf kein solches Erlebnis vom Gesamtleben der Gesellschaft isoliert betrachtet werden, darum bildet ihre Gesamtheit einen Gegenpol zur desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Natur an sich in Technik und Naturwissenschaft, obwohl diese natürlich als Lebenselemente, als Teile der Gesamtentwicklung der Gesellschaft auf das Was und Wie der jeweiligen "Naturschönheit" ebenfalls mitbestimmend einwirken, so entsteht vor allem durch diese jene Distanz zur Natur, die für das eigentlich menschliche Naturempfinden - im Gegensatz etwa zur Magie - bezeichnend ist. Als Kategorie der Aesthetik dagegen oder gar, was in solchen Fällen unvermeidlich ist, metaphysisch hypostasiert, kann die "Naturschönheit" nur gedankliche Verwirrungen stiften, und zwar nicht nur in der Aesthetik, sondern auch in der Ethik, in der wahrheitsgemässen Auffassung des menschlichen Lebens.

Anmerkungen zum fünfzehnten Kapitel

I.

- 1./ Hegel: Philosophische Propädeutik, Wk.a.a.0 XVIII.120.
- 2./ Tschernischewski: Ausgewählte philosophische Schriften, a.a.0.
477-8
- 3./ Shaftesbury: Die Moralisten, Leipzig, 1909, 185-6.
- 4./ Diderot: Le neveu de Rameau, Wk. Ausgabe Assezat V. 456-7.
- 5./ De Quincey: Essays. Everymans Library Nr. 609: 50-52,
- 6./ N.Hartmann: Aesthetik, a.a.0. 141.
- 7./ Platon: Gastmahl, 204. Zitiert nach der Übersetzung von R.
Kassner, Jena, 1913. 53.
- 8./ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a.a.0. II. 496- und
504-5.
- 9./ Novalis: Werke, Jena 1923, II. 243. Ähnlich aussert sich
Friedrich Schlegel über Tiecks "Sternbald" Vgl. Haym: Die ro-
mantische Schule, Berlin 1920. 310.
- 10./ Kierkegaard: Entweder oder, Dresden-Leipzig, o.J. 224.
- 11./ Kierkegaard: Stadien auf dem Lebensweg, Jena, 1914, 30.
- 12./ In meinen ersten Schriften, in den Essays über Novalis und
Kierkegaard habe ich bereits dieses Prinzip der Aesthetisie-
rung des Lebens kritisiert. Vgl. mein Buch "Die Seele und die
Formen", Berlin, 1911, 91 ff und 61 ff. So naiv und unbeholfen
diese Kritik von heutigen Gesichtspunkten aus auch erscheint,
hat sie den Zeigenossen gegenüber den Vorzug, dass in beiden
Fällen das notwendige Scheitern dieser Tendenz im Mittelpunkt
stand, während der damals von mir sehr verehrte Rudolf Kass-
ner in seinem Essay über Kierkegaard, an den der meinen an-
knüpft, noch schreiben konnte: Kierkegaard, an den der meinen
anknüpft, noch schreiben konnte: Kierkegaard habe sein Leben
gedichtet. Kassner: Motive, Berlin, o.J. 16-7.
- 13./ Plutarch: Vermischte Schriften, München-Leipzig, 1911, II.6.
Über die Liebe. Wenn etwa beim "Vertführer" Kierkegaards ähnli-
che Anschauungen anklingen, so sind sie - bei der grundlegend
geänderten historischen Lage - nicht mehr Nachklänge einer sol-
chen barbarisch-naiven Auffassung, sondern Versuche, Bezieh-
ungen im Sexualleben, die etwa bei Laelos gestaltet wurden,
zu spiritualisieren und zu verinnerlichen.
- 14./ Karl Marx: Brief an seine Frau vom 21. Juni 1856, veröffent-

licht Instituto Giangiacomo Feltrinelli Annali I. Milano
1958. 158.

- 15./ Heine: Die romantische Schule, Wk. Ausgabe Elster, V. 227

II.

- 1./ Vischer: Aesthetik, § 234.
- 2./ Goethe: Gespräch mit Eckermann, 18. Januar 1827.
- 3./ Tschernischewski: a.a.O. 408 ff.
- 4./ Ebd. 491-2
- 5./ Ebd. 489.
- 6./ Herder: Kalligone, Wk. a.a.O. XVIII. 153.
- 7./ Tschernischewski: a.a.O. 413.
- 8./ Weisse: System der Aesthetik, Leipzig, 1830, II. 418 ff.
- 9./ Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, Wk. a.a.O. XXXIII. 207 ff.
- 10./ Kant: Kritik der Urteilkraft, § 23.
- 11./ Ebd. § 42.
- 12./ Harmann: Aesthetik, a.a.O. 155.
- 13./ Ebd. 154.
- 14./ Ebd. 163.
- 15./ Marx: Das Kapital, a.a.O. I.9.
- 16./ Marx: Lohnarbeit und Kapital, Wk. a.a.O. VI. 482
- 17./ Marx: Theorien über den Mehrwert, a.a.O. III.355.
- 18./ Marx.Engels: Die deutsche Ideologie, Wk.a.a.O. V 26-7.
- 19./ Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie, a.a.O. 159.
- 20./ Der moderne Relativismus lässt freilich oft die von uns geschilderte Alltagswirklichkeit zum pseudoobjektiven Begriff einer "Umwelt" erstarren. Das groteskeste Beispiel ist die bekannte Theorie von Uexüll, wo das - Schopenhauerisch - in jedes empirische Subjekt verlegte Apriori zu solchen Konsequenzen führt: "War' nicht die Sonne augenhaft /An keinem Himmel könnte sie erstrahlen." Denn sagt Uexküll: "Der Himmel ... ist ein Erzeugnis des Auges...." J. Uexküll: Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, Hamburg, 1956, 145.
- 21./ Marx: Zur Kritik etc. a.a.O. 158.
- 22./ Lenin: Über die Bedeutung des Goldes jetzt und nach dem vollen Sieg des Sozialismus, Ausgew. Wk. Moskau-Leningrad,

- 1936, IX. 320.
- 23./ Tschernischewski: a.a.O. 374.
- 24./ L.Friedländer: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Leipzig, 1867, II. 119 ff.
- 25./ Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, Leipzig, 1876, 99.
- 26./ Friedländer: a.a.O. II. 124-5.
- 27./ Ebd. 130-1.
- 28./ J.Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1908, II. 19-20
- 29./ Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk. a.a.O. IV.208.
- 30./ Riegl: Gesammelte Aufsätze, a.a.O. 29.
- 31./ Dass die einzelnen Strophen ursprünglich getrennte Gesangstexte im Fragment gebliebenen Singspiel "Die ungleichen Hausgenossen" bildeten, braucht unsere Interpretation nicht zu stören, denn im Jahre 1800 fügte sie Goethe zum einheitlichen Gedicht zusammen: ob seine Erwägungen mit dem hier vorgebrachten zusammenfallen, darüber ist uns freilich nichts bekannt, mit Ausnahme der Titelgebung, allerdings auch nichts, was dagegen zeugen würde.
- 32./ Cézanne: Über die Kunst, Hamburg, 1957, 10-11.
- 33./ Ebd. 21.
- 34./ Platon: Phaedros, 230. Zitiert nach der Übersetzung von Schleiermacher: Platons Werke, Berlin, 1855, I. Teil I.Band 60.
- 35./ Hartmann, a.a.O. 147-8. In mancher Hinsicht kommt dieses Vitale unserer Auffassung von der Partikularität des ganzen Menschen als Subjekts nahe. Es ist aber darin insofern eine Verengung des Problems enthalten, als die gesellschaftlich-geschichtliche Komponente, die in dem als vital charakterisierten Naturerlebnis immer enthalten ist, vernachlässigt wird.
- 36./ Goethe: Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt, Wk. a.a.O. XXXIX. 16.
- 37./ Wir haben den Terminus "Vorher" in Anführungszeichen gesetzt. Einerseits um anzudeuten, dass wir über etwas dem ästhetischen Vorher Analóges sprechen, andererseits jedoch betonen wir damit die Vorläufigkeit dieser Bezeichnung. Denn nur eine systematische Behandlung der Ethik, zu der hier natürlich keine Möglichkeit vorhanden ist, könnte den echten Inhalt und die

echte Form, die wahre Struktur eines ethischen "Vorher" genau bestimmen. Die Anführungszeichen sollen diesen provisorischen Charakter der Terminologie hervorheben.

- 38./ Kritik der Urteilskraft, Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitt der Analytik und § 42. Kant bemerkt nicht, dass er dabei gerade seine entscheidenden Kriterien des Aesthetischen aufgibt, nämlich beim Subjekt die Interessellosigkeit des Rezipienten an der Realität des ästhetischen Gegenstandes /§ 2/ und beim Objekt die "freie Schönheit" /§ 16/, die er dort gerade für Blumen e. c. reklamiert. Ohne dessen bewusst zu sein, leugnet also Kant den ästhetischen Charakter der Naturerlebnisse.
- 39./ Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk.a.a.O. XXXVIII. 284.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.