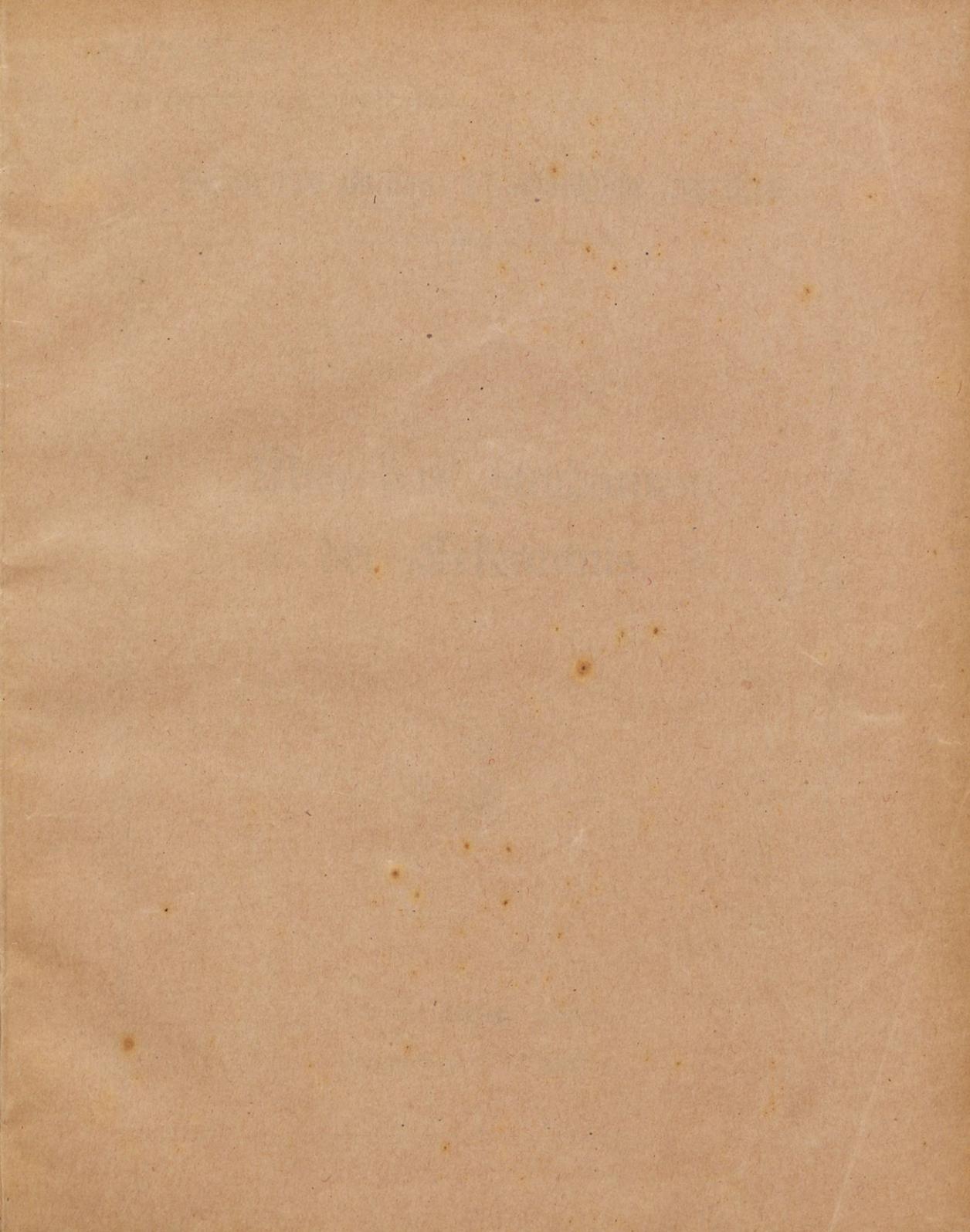
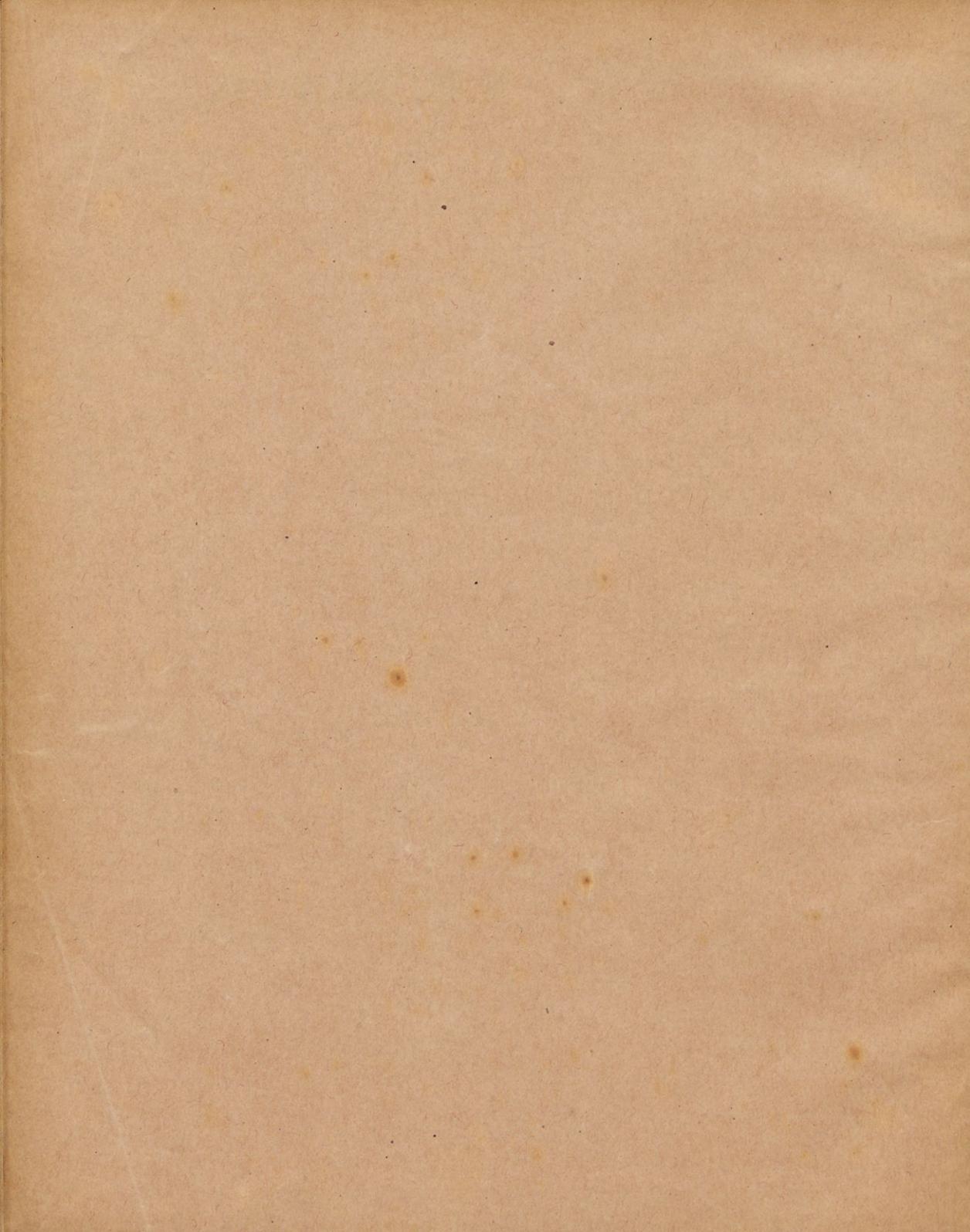


VII
B. 37214
e.

37214, VII, B, b.





37214, VII, B, 6

4
J. B. Baillon

Baron Leo Baillon: Philosophische Schriften.

==== Band 1.2. ====

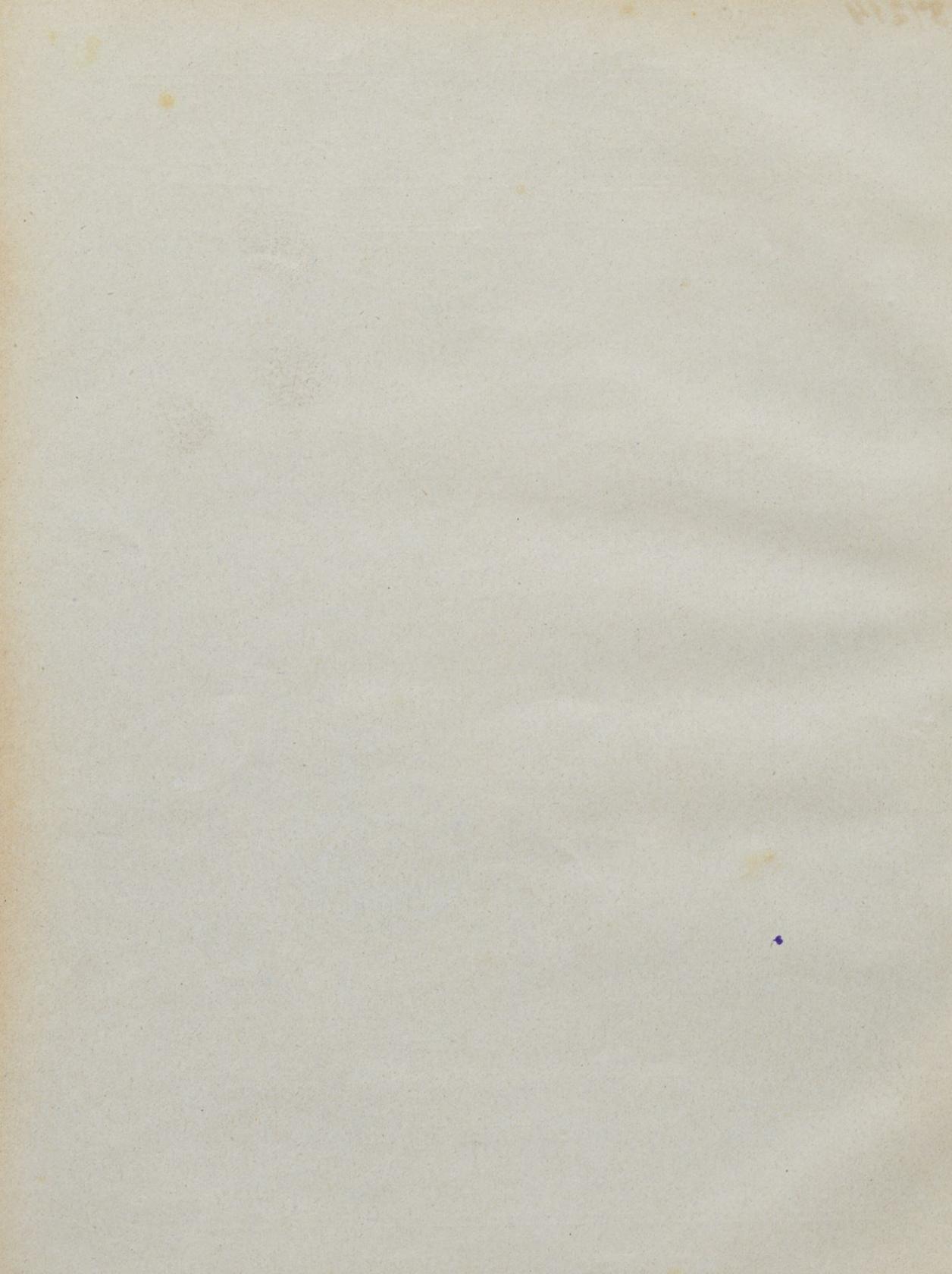
Über das Sundament
* der Erkenntnis. *



==== Laibach. ====

Verlag von Otto Fischer.

[1904



Baron Leo Baillon: Philosophische Schriften.

==== Band I. ====

Über das Sundament
☼ der Erkenntnis. ☼



==== Laibach. ====

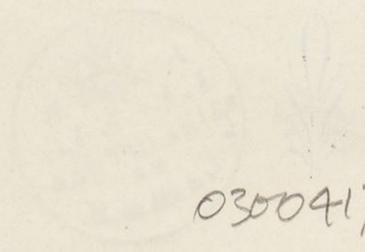
Verlag von Otto Fischer.

Fachbibliothek für Naturwissenschaften

1900

Über das Zusammen

der Erbsinn



030041755

Inhalt.

Erstes Buch.

Die Begriffe und das Begreifen.

1. Das Seiende und der Begriff	3
2. Konkret, abstrakt, unfaßbar. Absolut und relativ abstrakt	3
3. Dauer — Räumlichkeit; Zeit — Raum	5
4. Subjektiv — objektiv	6
5. Weitere Erklärung des Begriffes Raum aus dem Begriffe des „großen Nichts“	7
6. Weitere Erklärung des Begriffes Raum aus dem Begriffe „bedingt“	7
7. Zusammenhang als Einheit — Zusammenhang als Ruhe	8
8. Weitere Erklärung des Begriffes Raum (Materie, Substanz)	10
9. Das Erfassen des Raumes	11
10. Die Bedingung	12
11. Dauer und Räumlichkeit als absolut und relativ	13
12. Dauer und Räumlichkeit im relativen Individuum	14
13. Dauer und Räumlichkeitsbegriff in der Bedingung	15
14. Bedingtheit	16
15. Erklärung des Begriffes Raum	17
16. Weitere Erklärung der Begriffe Dauer und Räumlichkeit im Einzelseienden	18
17. Bedingung — Bedingtheit; Wille — Notwendigkeit	19
18. Ursache — Wirkung	20
19. Ermöglichung	22
20. Existenzkraft und Existenzgesetz	23
21. Existenzkraft und Existenzgesetz im Einzelseienden	24
22. Glück — Liebe, Zweck	25
23. Lust	29
24. Die Gegensatzbegriffe Unglück, Haß, Unlust	31
25. Idee und Bewußtsein (umfassen — erfassen)	32
26. Das Begreifen	33
27. Das Bedingungsverhältnis des Geistes	33
28. Denken und Fühlen	34

Zweites Buch.

Schöpfer und Schöpfung.

1. Das Nichts	41
Dauer	41
Räumlichkeit	42
2. Analogie unseres Bewußtseins mit dem Nichts, mit der Bedingung	43
3. Gott	44

4. Schöpfung und Schöpfungskraft Gottes	45
5. Wille, Wille als Sein, Wille als Attribut	46
6. Schöpfung, deren Dauer und Räumlichkeit	48
7. Schöpfung als Dauer	48
8. Schöpfung als Vielheit	49
9. Ermöglichung	49
10. Weitere Erklärung der Ermöglichung	51
11. Zahl und absolute (nicht unendliche) Einheit Undurchdringlichkeit	51
12. Verhältnis der Ermöglichung zur Schöpfung	53
13. Die drei Lücken	54
A. Der Begriff Sein	54
B. Der Begriff Geist	57
C. Der Begriff Kampf	60
14. Das Weltall als Schöpfung, als Ermöglichung	62
A. Das Sein	62
B. Das Bewußtsein	62
15. Die eigentliche Schöpfung, der Geist	63
16. Gott	67

Erstes Buch.

Die Begriffe und das Begreifen.

1.

Das Seiende und der Begriff.

Mit unserem Geiste erfassen wir das Seiende, und in diesem den Begriff „seiend“, d. i. den Begriff „daß es ist“.

Das Seiende ist in unserem Geiste Begriff (daß es ist); d. h. unser Erfassen des Seienden ist der Begriff des Seienden. Der Begriff „seiend“, den wir im Erfassen des Seienden miterfassen, ist nichts anderes als selbst der Begriff des Seienden in uns. Denn ohne daß das Seiende in unserem Geiste Begriff würde, könnte es für uns nicht sein; d. h. es könnte nicht zu unserem Bewußtsein gelangen, könnte nicht erfaßt werden. Mit unserem Geiste erfassen wir also das Seiende und im Begriffe „seiend“, der im Seienden zu liegen scheint, unser eigenes Erfassen, unseren Geist.

2.

Konkret, abstrakt, unfaßbar. Absolut und relativ abstrakt.

Begriffe entstehen in unserem Geiste mittelbar durch die Sinne, als Begriffe von Konkretem und Abstraktem. Als Abstraktes erfassen wir das, dessen Begriff in unserem Geiste der Erreger dieses seines Begriffes selbst ist; d. h. der Begriff des Abstrakten ist das Abstrakte selbst in uns. (Nicht so aufzufassen, als ob das Abstrakte in uns etwas anderes wäre als das Abstrakte außer uns, sondern: der Begriff des Abstrakten ist das Abstrakte in uns.) Das Abstrakte ist also selbst der Begriff des Abstrakten; d. h. das Abstrakte ist entweder wirklich nur Begriff, oder ist es für uns nur als Begriff faßlich, oder teils — teils, wodurch wir zwei Arten von Abstraktem unterscheiden würden. Da Abstraktes nicht Konkret-Seiendes selbst ausmacht, wir es aber aus dem Konkret-Seienden (als etwas im Seienden, resp. als etwas, in dem das Seiende ist) erfassen, so ist es etwas, dem Konkret-Seienden Zukommendes, dessen Attribut, und zwar — so es wirklich nur Begriff ist; so es aber nicht nur Begriff wäre, sondern nur von uns als Begriff erfaßt würde, so ist eben dieser sein Begriff Attribut des Konkret-Seienden, während das Konkret-Seiende selbst Attribut jenes Unfaßbaren wäre, dessen Begriff wir als solchen im Konkret-Seienden erfassen. Wir erfassen das Abstrakte, als dem Konkret-Seienden einheitlich Gemeinsames, als Zusammenhang, und erfassen diesen Zusammenhang im Begriffe „Kraft“; Kraft als Attribut.

Als Abstraktes erfassen wir das Seiende, dessen Begriff, das wir mittelst der Sinne erfassen — ohne unseren Geist; d. h. ohne unseren Geist als zweiten hinzukommenden Faktor, wie dies beim Konkreten durch das Hinzukommen des Begriffes „seiend“, des Begriffes „Begriff“ der Fall ist. Insofern wohl mit unserem Geiste, d. i. in unserem Geiste, als wir das Abstrakte als Begriff des Abstrakten erfassen und wir unseren Geist, unser Erfassen, eben als selbst diese Begriffe erfassen. Als Abstraktes erfassen wir aber auch den Begriff des Seienden, den wir mittelst unseres Geistes, d. i. mittelst des Abstrakten an sich erfassen — ohne unseren Geist, d. h. ohne eben dieses Abstrakte, sondern als jenen hinzukommenden Faktor, wie wir ihn beim Erfassen des Konkreten, als den Begriff „seiend“, den Begriff „Begriff“ erfassen. Dieses Abstrakte ist unser Geist selbst, so wir ihn im Begriffe „Begriff“ erfassen, von welchem wir nicht wissen, ob er das Abstrakte selbst oder das Abstrakte nur dessen Begriff ist, sondern nur wissen, daß wir ihn nicht anders als in seinem Begriffe, im Abstrakten erfassen können, wir ihn somit aus Analogie mit jenem Abstrakten behandeln müssen, das wir als solches, d. i. als absolutes Abstraktes erfassen.

Als zwei Arten von Abstraktem erfassen wir daher absolutes und relatives Abstraktes, je nachdem das Abstrakte unbedingt eins mit seinem Begriffe, unserem Erfassen ist, oder es für uns vielleicht an sich unfaßbar und daher eben für uns nur in seinem Begriffe faßbar ist. Ohne Zusammenhang, ohne Abstraktes, wäre kein Erfassen möglich.

Als Konkretes erfassen wir das, dessen Begriff in unserem Geiste das Bild¹ des Erregers dieses seines Begriffes ist; d. h. der Begriff des Konkreten ist das Bild des Konkreten in uns. Das Konkrete ist das Seiende, so wir es sinnlich, d. h. mittelst der Sinne erfassen — mit, d. i. samt unserem Geiste. Das Konkrete erfassen wir in zwei Seinsbegriffen, denn wir erfassen in ihm Abstraktes. Dieses ist als Seiendes gleich seinem Begriffe in uns, durch welchen wir eben diesen unseren Geist erfassen. Dieses Abstrakte macht das Konkrete nicht aus. Wir erfassen im Seienden als zweiten Seinsbegriff einen Begriff, ein „daß es ist“, welcher Begriff jedoch nicht eins mit jenem „daß es ist“ sein kann, welches wir im Abstrakten des Konkreten erfassen; sonst wäre das Konkrete nur ein Abstraktes, d. h. wir hätten kein Bild des Seienden, sondern wäre es in uns Begriff = Sein. Dieser zweite Seinsbegriff des Seienden, das „daß es ist“, durch welches wir das Bild des Seienden erfassen, kann kein absolutes Abstraktes sein; d. h. er kann nicht gleich sein dem Seienden; in diesem Falle: dem Sein des Seinsbegriffes; sondern nur dem Begriffe, d. i. dem Seinsbegriffe selbst. (Da im obigen Falle des Abstrakten das Sein gleich ist dem Seinsbegriffe und wir hier im letzteren Falle nicht das Sein, sondern nur den Seinsbegriff erfassen, so haben wir von vornherein das Seiende nicht in zwei Sein, sondern in zwei Seinsbegriffe aufgelöst.)

Denn wenn er, der Seinsbegriff, als seiend in uns wäre, so wäre der Begriff des Konkreten, dessen Bild, gleich dem Konkret-Seienden. Dies ist nicht der Fall. Es ist somit der Begriff des Konkreten — des zweiten Seinsbegriffes des Konkreten in uns — nicht dieses Sein selbst, sondern nur der Begriff eines als zweiten Seinsbegriff des Konkreten erfaßten Unfaßbaren. So wie im Abstrakten, so erfassen wir auch hier durch diesen Begriff unseren Geist. — Doch nicht diesen an sich, sondern nur dessen Begriff, dessen „daß es ist“. Denn ist er selbst nur der Begriff des zweiten Seinsbegriffes des Konkreten, ohne dieser selbst zu sein, so ist er

¹ Die Erklärung der Begriffe Bildbegriff und Bild in 29.

uns an sich unfaßbar, und ist er eins mit dem zweiten Seinsbegriff des Konkreten, so ist er uns, so wie dieser, ein Unfaßbares und daher nur als Begriff faßbar. Wir können nur den hier erfaßten Geist als unfaßbar feststellen und ihn, wenn nicht unbedingt als eins mit dem unfaßbaren zweiten Seinsbegriff des Konkreten, so doch als diesem analog erfassen, somit auch deren Begriffe (der Begriff dieses unseres Geistes und den zweiten Seinsbegriff des Konkreten), die wir fort behandeln, als Analoga.

Der Begriff des Konkreten in uns, das Bild, umfaßt also zwei Begriffe, als zwei Arten von Abstraktem.

Für das Abstrakte ist also das Erfassen eins mit dem Erfassten, dem Abstrakt-Seienden.

Für das Konkrete ist das Erfassen nur das geistige Bild, der Begriff des Seienden, welcher zwei Begriffe umfaßt.

Der Begriff „seiend“, den wir im Seienden erfassen, der Begriff „daß es ist“, der Begriff „Begriff“ fällt beim Erfassen von Abstrakten mit dem Erfassen dieser, d. i. mit den Abstrakten selbst zusammen; bei Erfassen von Konkreten jedoch nicht mit diesen an sich, sondern mit unserem Erfassen, mit deren Begriff in unserem Geiste, unserem Bilde von ihnen.

Wir erfassen das Abstrakte und „daß es ist“ im Begriffe des Abstrakten, im Abstrakt-Seienden. Das Konkrete im Konkret-Seienden und „daß es ist“ in seinen Begriffen, in unserem Bildbegriffe. Unseren Geist erfassen wir im Abstrakten selbst und im Begriffe des Konkreten in ihm, d. i. im Begriffe des zweiten Seinsbegriffes, des Konkreten, als relatives Abstraktes.

3.

Dauer — Räumlichkeit; Zeit — Raum.

Wir erfassen im Seienden zwei Arten von Verhältnissen: Die Verhältnisse des Seienden zu sich (des Ganzen, jedes zusammengesetzten Teiles — zu sich). Kraft, die im Seienden ist. Die Verhältnisse des Seienden zu anderem Seienden (des Ganzen in sich, jedes zusammengesetzten Teiles in sich und zu anderen Teilen). Kraft, in der das Seiende ist.

Erstere Verhältnisse erfassen wir als Veränderung.

Die Veränderung ist ein absolutes Abstraktes im Seienden, eine dem Allseienden als Einheit imliegende Kraft (Attribut). Wir erfassen sie im Begriffe Dauer, Dauer des Gesamtseienden, und nennen diese Dauer, so sie dem uns sinnlich faßbaren Seienden zukommt, „Zeit“, d. i. Dauer als Veränderung, als Kraft Bewegung; Dauer als Attribut.

Letztere erfassen wir als Verschiedenheit. Die Verschiedenheit erfassen wir im Begriffe Räumlichkeit, Räumlichkeit des Gesamtseienden und nennen diese, so sie dem uns sinnlich faßbaren Seienden zukommt, „Raum“, d. i. Räumlichkeit als Verschiedenheit, als Vielheit. Der Begriff des Raumes in uns erscheint teils als nicht gleich dem Raume des Seienden; d. h. der Raum ist nichts dem Seienden Gemeinsames, was sich aus dessen Begriff Verschiedenheit schon von selbst ergibt; er ist eben des Einzelseienden. Teils erscheint er uns jedoch dem Raume des Seienden gleich; d. h. wir erfassen ihn als etwas Gemeinsames, und zwar als Kraft; insofern wir das

Verhältnis zwischen Erfassendem und Erfasstem ins Auge fassen, wobei die Verschiedenheit das Gemeinsame, das Erfassen dieser das Attribut, die Kraft ausmacht. Der Begriff des Raumes in uns ist nicht gleich dem Bilde des Seienden; d. h. der Raum macht nicht das Seiende aus, denn: wir erfassen das Seiende durch und mit seiner Kraft Bewegung. Im Begriffe Raum erfassen wir das, was das Seiende, mit Ausschluß des Zusammenhanges, als Kraft Bewegung ergibt.

Wir müssen den Raum, insofern er kein Konkretes ist, also als Abstraktes erscheint, als Kraft, als Attribut erfassen, jedoch nicht als Kraft, so sie dem Allseienden, jedem Einzelseienden innewohnt — nicht als dessen Attribut — sondern als Kraft, so sie nur dem Erfassenden innewohnt, zukommt, als relatives Abstraktes; insofern er kein Abstraktes zu sein scheint, also dem Konkreten zuneigt, als das eigentliche Sein.

Wir erfassen also im Seienden eine Kraft, die ihm innewohnt, die ihm zukommt, ohne es als solches auszumachen: die Veränderung, Kraft Bewegung — die Zeit; d. i. die Dauer des Gesamtseienden; eine Kraft, die dem Erfassenden innewohnt, als Attribut zukommt, als Kraft, in welcher das Seiende ist, ohne es — das Seiende — auszumachen: die Verschiedenheit, Vielheit — der Raum; d. i. die Räumlichkeit des Seienden.

4.

Subjektiv — objektiv.

Wir erkennen daraus im Seienden ein „Objektives“ und ein „Subjektives“, als Zeit und Raum; doch genügt uns die Erklärung des Raumes als Subjektives nicht; d. h. Objektives und Subjektives ergeben zusammen noch nicht das Seiende, das wir sinnlich erfassen: der Raum als Subjektives — als Erfassen der Zeit, deckt sich nicht mit dem Begriffe Raum, als Begriff des Seins selbst, da die Kraft Bewegung eben etwas innewohnt und nicht selbst das Seiende ausmacht, selbst nicht erfaßt werden kann.

Die Zeit, als der Definition des absoluten Abstrakten entsprechend, erfassen wir näher als die Seinskraft aus dem Erfassen als Kraft, d. i. Attribut, und aus dem Erfassen, als den Begriff seiend selbst, d. i. als dessen Begriff selbst; als Seinskraft, ohne welche das, dem sie zukommt, nicht sein könnte, nicht erfaßt werden könnte.

So wir das Konkrete ganz in den Begriffen Zeit und Raum erfassen, müssen wir daher im Begriffe Raum, in dem wir teils auch ein Abstraktes als Subjektives erfassen, den Begriff des eigentlichen Seins erfassen; nicht dem die Kraft Bewegung zukommt; sondern als eigentlicher Sein der Kraft Bewegung, da ja der Raum (Vielheit) nicht an sich ein Seiendes, sondern es erst mit der Kraft Bewegung ist.

Dieser Begriff des eigentlichen Seins ist uns an sich unfaßbar, da er sich nicht mit dem Begriffe der Seinskraft deckt, was, wenn wir Vielheit als Seiendes an sich nicht fassen können, der Fall sein sollte. Die Zeit als Kraft Bewegung, als Attribut kann nicht an sich sein. Das Seiende kann ohne sie nicht sein; sie bildet somit das eigentliche Sein des Seienden, welches vom eigentlichen Sein als Kraft nicht bedingt werden kann; welches eigentliche Sein, so Raum und Zeit zwei sich nicht deckende Begriffe sind, dem Attribute jedenfalls vorangehen muß.

Der Begriff „von Ewigkeit“, um den Begriff „vorangehen“ verschwinden zu lassen und so Raum und Zeit als einen Begriff — das Seiende — zu erfassen, wäre hier, wo die Begriffe Raum und Zeit nur als zwei und unmöglich als ein Begriff zu fassen sind, nur ein bequemes Sich-selbst-täuschen.

5.

Weitere Erklärung des Begriffes Raum aus dem Begriffe des „großen Nichts“.

Naiv ausgedrückt erfassen wir den Raum als ein „großes Nichts“, in dem eben das Seiende ist — so wie das Seiende in unserem Erfassen ist; das Seiende, welches wir in Zeit und Raum erfassen, von welchem zwei Begriffen sich der Begriff Raum halbwegs mit dem Begriffe unseres Erfassens deckt, welcher Begriff unseres Erfassens sich jedoch nicht voll mit dem Begriffe dieses „Nichts“ deckt.

Der Begriff Raum zerfällt also in zwei Begrifflichkeiten, so daß die eine unserem Erfassen, die andere diesem nicht näher faßbaren Nichts entspricht; d. h. der Begriff Raum bringt uns unser eigenes Erfassen zum Bewußtsein als etwas, dem „großen Nichts“ analoges, in dem das Seiende ist; das Seiende, das wir als Kraft Bewegung in unserem Erfassen seiend erfassen, welche Kraft Bewegung nicht in einem Teile, in Teilen des Nichts sein kann, da wir das Nichts als unteilbar erfassen, sondern welche Kraft Bewegung wir als Teil, als Teile dieses Nichts, als das gesamte Nichts erfassen, je nachdem wir Einzelseiendes oder das Gesamtseiende erfassen, und welche so selbst das Seiende ausmacht, da sie dem einheitlichen Nichts nicht als Vielheit zukommen kann; d. h. sie kann dessen Attribut, es kann ihr eigentliches Sein nicht sein. Die Vorstellung eines großen Nichts, als Teilbegriff des uns sinnlich faßbaren Seienden, d. h. als Subjekt, dem die Kraft Bewegung als Attribut zukäme, ist also absolut falsch.

Der Raum ist nichts anderes als die Kraft Bewegung selbst, doch nicht als solche, d. h. nicht als jener Teilbegriff des Seienden, der den Begriff „in etwas“ verlangt, um zum Seienden zu werden, was aus dem Begriffe Kraft, Attribut, hervorgeht, sondern als jener Teilbegriff des Seienden, welcher — ohne etwas anderes zu sein als der erstgenannte — der Begriff „in“ selbst ist.

Der Raum macht also nicht den Begriff „Kraft Bewegung — (in) . . . aus“, sondern den Begriff „(Kraft Bewegung) — in . . .“ (das eigentliche Sein).

Aus dem Raumbegriffe erfassen wir — nicht die Kraft Bewegung allein, sondern so eben der Raum mit der Kraft Bewegung dieses Erfassen ergibt, das Seiende als Zusammenhang mit, d. i. als Kraft, als Attribut dieses „etwas“, welches wir durch den Raumbegriff an sich eben nicht weiter erfassen können.

Indem wir den Begriff Raum einstweilen als unklar eingestehen, als Lücke unserer Erkenntnis, verfolgen wir im weiteren den Begriff „bedingt“, den wir in dieser Betrachtung nur als spekulativ entwickelten Begriff erkennen, und erfassen ihn als durch das Verhältnis von Zeit und Raum ermittelt, als naturnotwendig in uns liegend.

6.

Weitere Erklärung des Begriffes Raum aus dem Begriffe „bedingt“.

Das Konkrete ist das Seiende, so wir es sinnlich erfassen, d. h. dauerlich und räumlich, als seiende — nicht nur begrifflich seiende — Kraft Bewegung, d. i. als Vielheit; — als Kraft Bewegung in . . ., und in unserem Erfassen. Das Seiende, so es heute ist, ist augenscheinlich bedingt durch die Bewegung; das Sein der heutigen

Bewegung wie auch die Bewegung selbst, d. h. der Raum und mithin auch die ihm innewohnende Kraft, die Bewegung. Die Kraft Bewegung muß jedoch von jeder bedingt sein durch den Raum.

1.) Durch den Raum, so wir ihn nach der letzten Definition als Sein der Kraft Bewegung erfassen; die Kraft ist selbstverständlich bedingt durch ihr Sein.

2.) Durch den Raum, auch so wir ihn — ohne uns auf die Richtigkeit letzter Definition zu verlassen — ohne weitere Erklärung als Verschiedenheit, als Vielheit erfassen.

Denn: die Kraft Bewegung ist im Allseienden eine Einheit. Wäre diese Kraft in einer absoluten Einheit, so könnte sie niemals Vielheit bedingen. Denn in absoluter Einheit ist keine Bewegung faßbar, als absolute Bewegung; d. h. diese Einheit würde durch die Bewegung zu einer anderen Einheit werden u. s. f. — und auch das ist, wie wir (Zweites Buch 1.) erfassen werden, unmöglich.

Es ist somit die Bewegung durch den Raum bedingt; doch nicht durch den Raum, so wir ihn heute als Vielheit erfassen, denn der Raum als Vielheit könnte keine Kraft als Einheit im Allseienden bedingen.

Der Raum als Einheit muß Vielheit bedingen — nicht erst mittelbar, durch die Bewegung; denn würde er nur Bewegung bedingen, so wäre diese absolute Bewegung — und ergäbe sie keine Vielheit.

Der naive Begriff des „großen Nichts“ scheint in diesem Begriffe des Raumes als Einheit seine Begründung zu haben.

Durch diesen neuen Begriff des Raumes als Einheit haben wir an Klarheit der Erkenntnis nichts gewonnen, denn er entspricht weder dem Begriffe des Seienden, dem die Kraft Bewegung als Attribut zukäme, da nicht sie die Vielheit bedingen kann, sondern im Gegenteil sie selbst durch die Vielheit bedingt erscheint, noch entspricht er dem Begriffe des Seins der Kraft Bewegung, durch welchen Begriff die Vielheit als Attribut, der Kraft Bewegung notwendig hinzukäme und sie so mit diesem ihren Attribute die Vielheit als Seiendes ergäbe; denn als Sein der Kraft Bewegung, wäre es selbst Attribut der Vielheit, welche ihrerseits nicht selbst, sondern eben erst durch die Räumlichkeit bedingt, die Bewegung bedingen könnte.

Wir ersehen die Unklarheit im Begriffe „bedingt“ wurzelnd und müssen daher zuerst diesen Begriff näher erfassen.

7.

Zusammenhang als Einheit — Zusammenhang als Ruhe.

Wir erfassen das Seiende vollkommen in den zwei Begriffen Zeit und Raum.

Die Zeit erscheint durch den Raum (Vielheit), der Raum (Vielheit) durch den Raum (Einheit) bedingt. Das Verhältnis der Bedingtheit von Raum und Zeit untereinander ergibt im Seienden die Begriffe „Zusammenhang als Einheit“ und „Zusammenhang als Ruhe“, wobei der Begriff „Zusammenhang als Einheit“ dem Begriffe der Zeit, beide Begriffe, „Zusammenhang als Einheit“, wie „Zusammenhang als Ruhe“, dem Begriffe des Raumes entsprechen. Im Begriffe „Zusammenhang als Einheit“ erfassen wir am klarsten den Kontakt, der im Seienden hergestellt ist, als Bewegung (Stoffwechsel), ohne welchen wir nichts, also keine Vielheit erfassen könnten. (Setzt dahingestellt, ob Vielheit ohne Bewegung überhaupt sein könnte.) Den „Zu-

„Zusammenhang als Einheit“ erfassen wir also in der Zeit, und alle Kraft, die wir dem Seienden inneliegend erfassen, läßt sich in ihren abertausend Formen auf die Kraft Bewegung zurückführen.

Das Erfassen des Zusammenhanges als Einheit, so wir ihn als Zeit erfassen, ist nicht durch unseren Geist, als ein Erfassen an sich bedingt; der Zusammenhang als Einheit, als Zeit, als Kraft Bewegung ist ein absolutes Abstraktes und als solches selbst der Begriff, das Erfassen der Kraft. Ferner erfassen wir den Raumbegriff des „großen Nichts“ (die Raumeinheit) als etwas Einiges — alles Seiende einschließende, dann den Allem-Seienden zukommenden Begriff des Seins, welchen Begriff wir speziell hervorheben, weil wir ihn nicht mit dem Raumbegriffe als Raumbegriff der Vielheit zu verschmelzen gewohnt sind, weil uns ja der Raumbegriff des heutigen Weltalls nicht augenscheinlich als Seinsbegriff der Bewegung, sondern als durch die Kraft Bewegung bedingter Teilbegriff des Seienden entgegentritt; und schließlich erfassen wir als „Zusammenhang als Einheit“ unser Erfassen, so wir dieses aus dem Raumbegriffe (der Vielheit, Verschiedenheit) erfaßt haben, in dem das Seiende, so wir es erfassen, ist. Dem Begriffe „Raum als Vielheit“ kann nicht der Begriff „Zusammenhang als Einheit“ inneliegen.

Im Begriffe „Zusammenhang als Ruhe“ erfassen wir den Raum, d. i. den Raum als Vielheit; den Raum nicht als Sein der Bewegung, denn die seiende Bewegung kann noch immer keinen „Zusammenhang als Ruhe“ ergeben; sondern den Raum als das Sein, dem die Bewegung zukommt. Nicht den Raum des Gesamtseienden, sondern den Raum des Einzelseienden, welche Begriffe wir erst durch die Trennung der Begriffe „Raum als Sein der Bewegung“ und „Raum als Sein, dem die Bewegung zukommt“, schärfer trennen lernen. Ohne „Zusammenhang als Ruhe“ könnte keine Bewegung erfaßt werden, denn das Erfassen des Erfassenden würde sich mitbewegen.

Im Begriffe „Zusammenhang als Ruhe“ erfassen wir daher auch den Raumbegriff als den Begriff unseres Erfassens; denn würde unser Bewußtsein, unser Ich, nicht über einem Bewegungsmomente verweilen, ruhen, so könnten wir die Bewegung nicht erfassen. Ebenso erfassen wir den Raumbegriff der Raumeinheit, den Begriff des „großen Nichts“, da wir das Nichts, als der Veränderung unterliegend, nicht erfassen können.

Dem Begriffe Zeit (Bewegung) kann nicht der Begriff „Zusammenhang als Ruhe“ inneliegen. Das Erfassen des „Zusammenhanges als Ruhe“ können wir nicht näher erfassen (nicht so wie beim „Zusammenhang als Einheit“), da wir dessen Begriff aus dem Nichterfassen des „Zusammenhanges als Ruhe“ an sich, weder als das Sein des „Zusammenhanges als Ruhe“, noch als dessen Bildbegriff, noch überhaupt feststellen können.

Zusammenfassend stellen wir also fest, daß der Begriff „Zusammenhang als Einheit“ der Zeit, der Begriff „Zusammenhang als Ruhe“, dem Raume entspricht, während beide Begriffe den aus dem Raumbegriffe erfaßten Begriffen unseres eigenen Erfassens, wie der Raumeinheit entsprechen.

Ohne Beeinflussung der Zeit durch den Raum (Vielheit) wäre diese absolute Bewegung. Ohne Beeinflussung des Raumes durch die Zeit wäre dieser absolute Vielheit.

Diese Beeinflussung erfassen wir schon durch das Verhältnis der Bedingtheit von Raum und Zeit.

Der „Zusammenhang als Einheit“ bedingt durch die Sinne unser Erfassen der Vielheit; der „Zusammenhang als Ruhe“, das Erfassen der Bewegung und somit mittelbar das Erfassen seiner selbst; übereinstimmend mit:

Die Bewegung bedingt das Seiende, so es heute ist. Die Vielheit bedingt die Bewegung und somit mittelbar das Seiende, so es heute ist.

8.

Weitere Erklärung des Begriffes Raum (Materie, Substanz).

Wir werden leicht verleitet, den Begriff Raum schon an sich als das „Konkrete“ zu erfassen, und dies folgt notwendig daraus, daß wir

1.) den Raum (im heute Seienden) ohne Kraft — ohne Bewegung — nicht zu fassen imstande sind, da ja die Bewegung die Bedingung des heute Seienden ist, wir somit, wenn wir von der momentan innewohnenden Kraft abstrahieren, das Seiende rein räumlich zu erfassen glauben, ohne zu bedenken, daß wir in diesem „räumlichen Erfassen“ die Bewegung als Bedingung doch miterfassen.

Wir können also den Raum nur im zeitlichen Momente erfassen, während im Gegenjage hiezu das Erfassen der Bewegung in räumlichen Punkten schon aus der Überfülle der hiezu nötigen Bilder kein Bild ergibt — wir somit keine Analogie des Zeitbegriffes mit dem Begriffe des Konkreten finden können;

2.) daraus, daß wir schon gefühlsmäßig den Raum als Bedingung der Zeit, somit als den wichtigeren Begriffsteil des Seinsbegriffes — als das eigentliche Sein des Seienden erfassen und wir dieses „eigentliche Sein“, wie in 1. erklärt, mit dem Sein als Konkretum verwechseln.

Aus dieser Unklarheit des Erfassens folgt auch das Erfassen des Seienden, der Materie, in den zwei Begriffen Substanz und Kraft Bewegung, wobei eben unter Substanz die kraftlose Materie begriffen werden soll. Dieser Begriff „Substanz“ wird nur bequem in den Begriff des Seins, d. i. als Materie, noch weit vor . . . prä-historische und spekulativ erfaßte Zeit zurückgedrängt. Der Begriff „Materie“ ist das Konkrete, das Seiende, das wir in Raum und Zeit erfassen; von denen jeder Begriff eben immateriell zu erfassen ist.

Die Annahme des Begriffes „Substanz“, der „Materie ohne Bewegung“, ist ebenfalls nur ein ganz mißglückter Versuch einer Begriffsfeststellung.

Die Substanz bedingt die Zeit — die Kraft, die Bewegung; — als solche Bedingung muß sie Vielheit sein (da in Einheit keine Bewegung möglich ist); als Vielheit können die Substanz jedoch keine einzige Kraft bedingen; daher ist schon diese Vielheit bedingt — durch eine Einheit. Und nun wird diese Einheit statt im Begriffe Räumlichkeit — weil dieser Begriff, als schwer verständlich, unbequem wird — einfach wieder im Begriffe Kraft, als Kraft Bewegung gesucht.

Indem wir Raum und Zeit als Vielheit und Bewegung, als Bedingungen des Seienden erfassen, müssen wir im Begriffe Räumlichkeit die Bedingung der Begriffe Raum und Zeit suchen; denn müßten sich Raum und Zeit gegenseitig bedingen, so könnte das Seiende weder selbst sein — werden, — noch durch eine über ihm stehende Kraft (Raumeinheit) zum Sein gelangen, werden.

Bevor wir nun diesen Begriff Bedingung entwickeln, versuchen wir dem Erfassen des Raumes näher zu kommen durch Erfassen=trachten des Erfassens des Raumes — d. i. des Raumbegriffes.

Das Erfassen des Raumes.

Während wir das Erfassen der Zeit als gleich und eins mit der Zeit als Kraft (Attribut) erfassen, die Zeit, wie den ihr entsprechenden Geist (d. h. deren Erfassen) als absolute Abstrakte (Kräfte, Attribute) erfassen, erfassen wir das Erfassen des Raumes als etwas vom Raume Verschiedenes (obwohl analog dem aus dem Begriffe Raum entwickelten Begriffe des „großen Nichts“, der Raumeinheit).

Der Begriff Raum, d. h. „daß der Raum ist“, ist nicht schon an sich der Raum. Somit haben wir jedenfalls — auch wenn wir nach einer Annäherungs-erklärung des Raumes, den Raum als das Sein der Zeit bezeichnen — wenn nicht zwei verschiedene Begriffe — Raum und Zeit — doch zwei verschiedene Begriffe unseres Erfassens. Der eine, der selbst das Sein des Seienden (der Kraft) ist, der andere, der nur der Begriff, das „daß es ist“ des Seienden ist — abgesehen davon, daß dieses Seiende nicht die Kraft Zeit an sich sein kann, da diese Kraft einem Seienden als Attribut zukommen muß.

Das Erfassen des Raumes, das „daß es ist“ als Raumbegriff, erfassen wir als Kraft, als Attribut des Erfassenden; des Erfassenden und nicht des Erfassten. Denn wäre es Kraft des Erfassten, so müßte der Raumbegriff eins mit dessen Raume sein; d. h. unser Begriff könnte nichts anderes sein als der Raum des Erfassten selbst, welches somit ein absolutes Abstraktes, eine ihm zukommende Kraft wäre. — Nehmen wir dies auch an, was aus dem Begriffe Bedingung eben irgendwie faßbar ist, daß nämlich der Raum, das Seiende mit Abstrahierung der Bewegung, ein Attribut sei (welche Annahme noch unterstützt wird durch das Erfassen der Bewegung als ein Attribut — „ohne welches das Seiende nicht wäre“, welcher Begriff dem Begriffe Attribut an sich, d. h. dem Begriffe „zukommend“ nicht innewohnt), so könnten wir, die Erfassenden, nur dann das Sein des Erfassten, mit Abstrahierung der Bewegung — d. i. dessen Raum — in uns als Begriff haben, wenn wir seiner Bedingung wären — was nicht der Fall ist. Somit ist das Erfassen des Raumes Attribut des Erfassenden.

Den Erfassenden erfassen wir so, wie alles Seiende, in Zeit und Raum. Die Kraft des Erfassens des Raumes muß somit einem dieser Seinsbegriffe zukommen. Der Zeit als Selbst-Abstraktem kann der Raumbegriff nicht zukommen — ein Begriff, der nicht gleich ist dem Sein (dem Sein des Raumes), da der Begriff Kraft hier der Zeit und somit der „seienden“ Zeit gleich ist.

Der Raumbegriff, das Erfassen des Raumes, als Kraft (Attribut) kommt somit dem Raume zu. Doch nicht dem Raume, so wir ihn als Verschiedenheit des Erfassenden selbst erkennen, also nicht dem eigentlichen Sein, dem die Kraft Bewegung zukommt, welche Kraft Bewegung eben den „Zusammenhang als Einheit“ im Seienden (und somit das Erfassen der Bewegung als Seinskraft des Seienden, ohne welche Kraft das Seiende nicht wäre) herstellt; nicht dem Sein, mit Abstrahierung der Bewegung, sondern jenem Raume, den wir als Begriff, als dem Begriffe des „großen Nichts“ analog erfasst haben.

Anmerkung. Wir werden hier sehr leicht verleitet, der Vielheit an sich, den Raumbegriff, d. i. das Erfassen des Raumes — als Attribut zuzuschreiben, da wir die Vielheit — als Verhältnis der Verschiedenheit — als etwas dem Erfassenden und Erfassten Gemeinsames erfassen; welche Gemeinsamkeit wir, wenn wir deren Notwendigkeit, aus der Raumeinheit, d. i. Seins-

einheit außeracht lassen, leicht der Krasteinheit der Bewegung allein zuschreiben (ohne das oben besprochene Bedingungsverhältnis zu beachten, daß Vielheit an sich keine Krasteinheit bedingen könnte) und um so leichter, als wir die Vielheit, so sie heute ist, als durch die Bewegung bedingt, erfassen, und noch dazu diese Kraft Bewegung als Kraft erfassen, ohne welche das Seiende nicht wäre. Außerdem sind wir um so leichter geneigt, den Raumbegriff der Bewegung zuzuschreiben, als dieser, wie in der Behandlung des „Zusammenhanges als Einheit“ besprochen, eben durch diesen Zusammenhang als Einheit (Kontakt) bedingt ist.

Wir erfassen also zwei Seiende, als unsfaßbare, die wir eben nur als Begriffe, d. i. als „daß sie sind“ erfassen. Diese Begriffe sind der Raumbegriff als das, dem die Kraft Bewegung zukommt — und unser Erfassen des Raumes (das wir in anderem Seienden als in uns Menschen nicht nachweisen können) als Attribut jenes Raumbegriffes, das analog dem „großen Nichts“, unser Erfassen ausmacht (nicht als jener Raumbegriff, dem die Kraft Bewegung zukommt), ohne welches Attribut unser Erfassen an sich nicht wäre. — Also erfassen wir eine Analogie des Seinsbegriffes der Zeit (als Kraft des Gesamtseienden) mit dem Seinsbegriffe unseres menschlichen Raumerfassens.

Wir erfassen somit unser eigenes räumliches Erfassen, ohne welches wir keinen Raum erfassen könnten, als die Bedingung wie gleichzeitig als größtes Hindernis des Raumerfassens.

10.

Die Bedingung.

Wir erfassen aus dem Seienden den Begriff Bedingung; nämlich, daß es eine Bedingung des Seienden geben muß, die wir sinnlich nicht und begrifflich eben nur als Bedingung aus Raum und Zeit näher erfassen können. Wir erfassen die Notwendigkeit dieser Bedingung in den Begriffen Zeit und Raum; in deren gegenseitigem Bedingungsverhältniße.

Wir erfassen sie (die Bedingung) nicht als Seiendes, sondern aus ihrem Attribute, welches Attribut das uns faßbare Seiende ausmacht. So weit wir sie erfassen, erfassen wir sie also als ihr Attribut und dürfen dieses, so wir es als seiend erfassen, nicht mit ihrem Sein verwechseln. Denn erfassen wir die Bedingung in ihrem Attribute — ihrer Kraft (Bedingungskraft), so gelangen wir zur Annahme des Weltalls aus sich selbst, d. i. zur gegenseitigen Bedingung, von Raum und Zeit.

Die Bedingung des Weltalls muß, als Bedingung desselben, früher sein als das Weltall. Die Bedingung des Weltalls muß während des Seins des Weltalls fortbauern, denn wäre sie im Weltall aufgegangen, so wäre das Weltall nichts anderes als die Bedingung selbst — wir würden daher keine Bedingung außer ihm erfassen.

Die Bedingung muß im Weltalle, d. h. das Weltall muß in ihr sein, da wir sie eben im Seienden erfassen, d. i. überall und soweit im Seienden unser Erfassen reicht.

Da wir das uns faßbare Seiende in den Begriffen Dauer und Räumlichkeit erfassen und dieses durch ein Etwas als Bedingung bedingt erscheint — welches Etwas sich dauerlich und räumlich über und in unserem Weltalle erstreckt, so werden wir das Sein dieses Etwas, als Bedingung, nach Muster des Seins unseres Weltalls in den Begriffen Dauer und Räumlichkeit zu erfassen trachten, indem wir voraus-

setzen, daß das Sein unseres Weltalls, als durch dieses Etwas bedingt, mit dem Sein dieses eine gewisse Analogie haben kann, resp. haben muß, welche notwendige Analogie uns, bei zweckbedingter Abneigung, eine Bedingung außer der Materie zu erkennen, das Forschen nach einer solchen so überflüssig und unnütz erscheinen läßt.

11.

Dauer und Räumlichkeit als absolut und relativ.

Aus dem Zusammenhange des Zusammenhanges als Einheit und des Zusammenhanges als Ruhe, aus deren gegenseitigem Verhältnisse zueinander (deren gegenseitigen Beeinflussung) ergibt sich die Relativität der Bewegung, resp. der Ruhe, und die Relativität der Vielheit, resp. der Einheit. Dieser Relativität setzen wir begrifflich eine absolute Einheit, resp. Vielheit, eine absolute Ruhe, resp. Bewegung gegenüber. Absolut — relativ: — Als an sich seiend — als im Verhältnis zu . . . seiend.

Aus diesen Begriffen folgt unmittelbar die klare Auffassung der Begriffe Dauer und Räumlichkeit, welche Begriffe wir aus dem verschiedenen Verhältnisse des Seienden an sich erfassen, u. zw. der Relativität der oben besprochenen Begriffe entsprechend die Begriffe: Zeit und Raum; der Absolutheit der Begriffe: Unendlichkeit, welchen Begriff wir, den Begriffen Dauer und Räumlichkeit anpassend, in die Begriffe Ewigkeit und Unendlichkeit^o zerlegen. Als Dauer- und Räumlichkeitsbegriffe erfassen wir in unserem Weltalle — als Dauerbegriffe:

Die begrenzte Zeit des Einzelseienden.

Die unbegrenzte Zeit des Gesamtseienden, die wir insofern als unbegrenzt erfassen müssen, als wir keine Begrenzung (Anfang, Ende) durch ein zeitloses Sein erfassen können, da eben ein zeitloses Sein in unserer Faßlichkeit mit dem Begriffe „nichts“ zusammenfällt.

Den zeitlichen Moment; als den ∞ kurzen Bewegungsmoment, den Ruhemoment — als die Ruhe — in der seienden Bewegung, deren Summe die Zeit ausmacht. Letztere zwei erfassen wir nur begrifflich.

Graphisch stellen wir uns diese drei Begriffe als begrenzte Linie $|\text{---}|$, als unbegrenzte Linie . . . --- . . ., als Punkt \cdot dar, wobei wir darauf achten müssen, daß wir graphisch nur die Kraft im Seienden, nicht aber die Kraft an sich darstellen können, da die Kraft Bewegung, als nicht in etwas seiend, unfaßbar ist. Der Grad der Kraft im zeitlichen Momente ist in jedem zeitlichen Momente wohl nur als Einheit faßbar. Die Kraft kann nicht in einzelnen Momenten zur Kraft a, b, c . . . z werden; denn es ist nichts da, was die Kraft im, d. i. in jedem zeitlichen Momente, als Kraft a, b, c . . . bedingen würde, als der Raum als Einheit. Dieser kann eine Kraft nur als Einheit bedingen. Der zeitliche Moment, resp. die Summe der zeitlichen Momente, ist aber durch den Raum als Verschiedenheit bedingt, welche Verschiedenheit ihrerseits durch die Kraft Bewegung selbst, durch die Kraft Bewegung als Einheit bedingt ist.

Es ist somit in zeitlichen Momenten nicht die Kraft Vielheit, sondern das Seiende, in dem die Kraft ist.

Als Räumlichkeitsbegriffe:

Den begrenzten Raum des Einzelseienden.

Den unbegrenzten Raum des Gesamtseienden, den wir insofern als unbegrenzt erfassen müssen, als wir keine Begrenzung erfassen können, der nicht auch der Begriff Raum zukäme.

Den räumlichen Punkt, als die ∞ kleinste Einheit, der die Kraft Bewegung inneliegt; die Einheit in der Vielheit, deren Summe den Raum ausmacht. Letztere zwei erfassen wir nur begrifflich.

Graphisch stellen wir uns diese drei Begriffe als beliebig begrenzte Figur, als Hohlkugel mit unendlichem Durchmesser, als Punkt dar. Wobei wir darauf achten müssen, daß wir den graphisch dargestellten Raum, trotz allen Strebens nach Abstraktion, doch nie ganz ohne Bewegung (durch die er uns in seiner faßlichen Begrifflichkeit als begrenzter Raum bedingt erscheint) erfassen können.

Die Unklarheit dieser Begriffe an sich, wie die Unklarheit der Übereinstimmung der analogen Begriffe der Zeit zu denen des Raumes, liegt notwendig in unserem Nicht-klar-erfassen des Raumbegriffes; im Erfassen des Raumes, teils als Verschiedenheit an sich, teils als unser eigenes Erfassen, teils als jenen Einheitsbegriff, der uns den Begriff „bedingt“ ermittelt; in der Beeinflussung der Zeit durch den Raum, wie des Raumes durch die Zeit, so dieser im Seienden durch die Zeit bedingt erscheint.

Und schließlich, im Erfassen der Zeit, als Dauer des Seienden, als Gesamtheit, im Erfassen des Raumes, als Dauer des Einzelseienden, wodurch für die Gesamtheit die Zeit, für das Einzelseiende der Raum als der wichtigere Teilbegriff des Seins erscheint.

12.

Dauer und Räumlichkeit im relativen Individuum.

Die Zeit (abstrakt) = Veränderung = Kraft Bewegung = Zusammenhang als Einheit ersehen wir aus dem Verhältnisse, d. h. in den Verhältnissen des Seienden zu sich. Für das Allseiende fällt der Begriff Zeit mit dem Begriffe seiner Dauer zusammen.

Den Raum (unfaßbar) = Verschiedenheit = Sein (mit Abstraktion der Bewegung) = Zusammenhang als Ruhe ersehen wir in den Verhältnissen des Seienden in sich. Für das Allseiende fällt der Begriff Raum mit dem Begriffe seiner Räumlichkeit zusammen.

Anders ergibt es sich für das Einzelseiende:

Für ersteren Begriff (Zeit) erfassen wir die Veränderung im Einzelseienden als Verhältnis zu sich und in anderen (Stoffwechsel); für letzteren Begriff (Raum), die Verschiedenheit, als Verhältnis in sich und zu anderen. Daraus ergibt sich, daß im Einzelseienden der Begriff Zeit sich nicht vollends mit dem Begriffe dessen Dauer, der Begriff Raum sich nicht vollends mit dem Begriffe dessen Räumlichkeit deckt; nicht vollends; doch faßt es jeden Begriff in sich; daher sich umgekehrt der Begriff Zeit nicht mit dem Begriffe dessen Räumlichkeit, der Begriff Raum nicht mit dem Begriffe dessen Dauer vollends decken kann. Doch wird der Begriff je miterfaßt.

Die Bewegung, die Dauer des Allseienden, ergibt erst mit dem Zusammenhange als Ruhe die Dauer des Einzelseienden.

Das Sein (mit Abstraktion der Bewegung), die Räumlichkeit des Allseienden, ergibt erst mit dem Zusammenhange als Einheit die Räumlichkeit des Einzelseienden.

Ersteres ist faßbar im Begriffe der Bedingtheit der Kraft Bewegung durch das Sein. Die Bewegung ermittelt uns das Erfassen des Seienden als seiend. Sie ist bedingt durch den Zusammenhang als Ruhe. Sobald an Stelle dieser Ruhe Bewegung tritt, hat das Sein (Kraft) und somit die Dauer dieses Seienden aufgehört. Letzteres ist faßbar im Begriffe der Bedingtheit des Seins durch die Bewegung. Das Sein — der Raum des Einzelseienden — wird erst durch die Bewegung und ist, so lange die Bewegung währt; daher der Begriff Räumlichkeit die Bewegung miterfassen muß.

Die Begriffe, die wir gefunden haben, haben in Dauer und Räumlichkeit eine gewisse Übereinstimmung und genügen zur annäherungsweise Feststellung des Dauer- und Räumlichkeitsbegriffes für die Bedingung.

13.

Dauer- und Räumlichkeitsbegriff in der Bedingung.

„Unbegrenzt“ nennen wir „unendlich“ und nennen die Unendlichkeit als Dauer „Ewigkeit“; die Unendlichkeit als Räumlichkeit „Unendlichkeit“°. Unendlich, als beiden Begrifflichkeiten entsprechend, unendlich = ∞ . Wir erfassen im Begriffe Dauer ein unendlich lang, ein unendlich kurz, im Begriffe Raum ein unendlich groß, ein unendlich klein. Und zwar erfassen wir diese Begriffe aus dem Dauer- und Räumlichkeitsverhältnisse der Bedingung zum Seienden, und erfassen wir die Bedingung räumlich als unendlich groß, dauerlich als unendlich lang. Diese Begriffe klären sich, durch das Erfassen der Bedingung als Einheit, zu Begriffen der absoluten Unendlichkeit, an Dauer und Räumlichkeit. Analog dem Raumbegriffe erfassen wir die Räumlichkeit als unendliche ° Hohlkugel, in der jeder Punkt dem anderen gleich — und als Mittelpunkt der Gesamtkugel mit dem anderen eins ist. Diese Unendlichkeit ° ist daher ein Punkt, unendlich groß = unendlich klein.

Die Bedingung ist Einheit, und in absoluter Einheit ist keine Bewegung möglich. In der Zeit erfassen wir den zeitlichen Moment als Ruhe — als unendlich kurz. Die Zeit (Bewegung im Seienden) erfassen wir bildlich als Linie, in der kein Punkt dem anderen gleich ist. In jedem Momente erfassen wir den Begriff Bedingung als denselben Begriff. Den Dauerbegriff der Bedingung erfassen wir daher als unendliche Linie, in der jeder Punkt dem anderen gleich und als Mittelpunkt der ganzen Linie mit dem anderen eins ist. Die Ewigkeit ist ein Moment, unendlich lang = unendlich kurz.

Wir erfassen die Bedingung unseres Weltalls in den Dauer- und Räumlichkeitsbegriffen Ewigkeit und Unendlichkeit ° — ohne jedoch ein Verhältnis der Bedingtheit dieser Begriffe untereinander zu erfassen.

Denn: ihren Dauerbegriff erfassen wir als Ruhe — nur aus Analogie zu unserem Dauerbegriff, als „Kraft der Ruhe“. Den Dauerbegriff der Ruhe können wir nicht als inneliegende Kraft erfassen, denn Ruhe in etwas erfassen wir nicht als etwas in etwas, also nicht als etwas Inneliegendes.

Den Dauerbegriff Ruhe erfassen wir als Seinsbegriff: In absoluter Einheit ist keine Bewegung möglich. Das Sein dieser Einheit bedingt nicht die Ruhe — sie ist selbst Ruhe, denn wäre sie es nicht, so wäre sie gar nicht (d. h. ihrem Seinsbegriffe liegt der Begriff Ruhe inne — durch Bewegung würde sie — ihr Sein —

vergehen — sie wäre nicht.) Ebenjowenig kann die Ruhe, als Kraft erfaßt, das Sein bedingen. Denn um zu bedingen, müßte die Kraft Ruhe vor dem Sein an sich sein und würde als Ruhe — das Nichtsein bedingen.

Der Dauerbegriff Ruhe ist also selbst und unbedingt der Seinsbegriff der Bedingung.

Der Räumlichkeitsbegriff in der Bedingung ist um so schwerer zu erfassen, als wir den Räumlichkeitsbegriff unseres Weltalls nicht klar erfassen können.

Aus Analogie zum Erfassen unseres Seins folgt, daß wir das Sein der Bedingung, ebenso wie unser Sein, in zwei Begrifflichkeiten erfassen wollen: „eine Kraft in . . .“ und das „in . . .“. Nun erfassen wir den Dauerbegriff bei der Bedingung selbst als Seinsbegriff; — die Kraft, nicht wie bei uns, als Attribut, als etwas vom Sein Verschiedenes, sondern die Kraft als Sein selbst. Der Dauerbegriff wäre hiemit bei der Bedingung gleich dem Räumlichkeitsbegriffe, d. h. Ewigkeit = Unendlichkeit = Bedingung.

Da aber dem Räumlichkeitsbegriffe unseres Weltalls, dem „in“ unseres Kraftbegriffes, der Begriff „bedingt“ innewohnt, so können wir umgekehrt folgern: indem wir im Räumlichkeitsbegriffe unseres Weltalls den Begriff der Bedingung mitverstehen, so erfassen wir, indem wir auch die Bedingung in einem Räumlichkeitsbegriffe erfassen wollen, in diesem — nicht einem Seinsbegriff der Bedingung selbst, sondern die Bedingung, so sie unser Weltall bedingt, also das Verhältnis der Bedingung zu unserem Sein; d. h. der Räumlichkeitsbegriff, den wir in der Bedingung erfassen wollen, ist der uns innewohnende Seinsbegriff, so er die Bedingungskraft — also das Attribut der Bedingung ist.

Wir erfassen also — so wir die Bedingung in den Begriffen Dauer und Räumlichkeit erfassen, das Sein der Bedingung selbst in diesen beiden Begriffen; außerdem, im Begriffe Räumlichkeit, die Bedingungskraft der Bedingung.

Da wir die Bedingung nur aus unseres Weltalls Räumlichkeitsbegriff „bedingt“ erfassen, so können wir sie nicht ohne Bedingungskraft erfassen. Da wir im Begriffe Bedingung alles das erfassen, was zum Sein des uns faßbaren Seienden nötig, so erfassen wir nichts, außer der Bedingung, und somit ist unser Weltall die Bedingungskraft der Bedingung selbst. Wir können also die Bedingung nicht ohne unser Weltall, d. h. nicht ohne uns erfassen.

Durch diesen Begriff Bedingung, den wir im folgenden als notwendig dem Seienden innewohnend erfassen werden, klären sich die aufgestellten Begriffe, wie folgt.

14.

Bedingtheit.

Das Seiende, das wir als bedingt erfassen, ist als Bedingungskraft der Bedingung selbst deren Attribut. Die Bedingtheit erfassen wir, so wie das uns faßbare Seiende, in zwei Begriffen. Diese sind das „Sein“ und das „bedingt“, wovon das Sein ihr als Attribut zukommt — als Seinskraft, ohne welche sie nicht wäre; während das „bedingt“ ihr eigentliches Sein ausmacht. So wir diese Begriffe mit den Begriffen Zeit und Raum vergleichen, erfassen wir die Analogie; erfassen, daß wir nicht die Zeit an sich — als Seinskraft — als Attribut einer nicht faßbaren Bedingung erfassen können, da sie nur als Attribut des Seienden, dem sie eben

zukommt, uns entgegentritt; erfassen, daß wir den Raum an sich, ohne Annahme einer Bedingung überhaupt nicht erfassen können, da er an sich kein Sein bildet, und doch, da er mit der Zeit das Attribut der Bedingung bildet, das eigentliche Sein des Seienden ausmacht. Wir erfassen ferner die scheinbare Bedingtheit der Zeit durch den Raum — der Seinskraft durch das „bedingt“. — Wir erfassen durch Annahme des Begriffes Bedingung zwar unser räumliches Erfassen noch immer nicht — unser Erfassen, so es dem Raumbegriffe, d. i. dem Begriffe „bedingt“ entspricht; wir erfassen aber im Begriffe der Subjektivität, resp. Objektivität, eine Analogie zwischen den Begriffen bedingen und erfassen.

15.

Erklärung des Begriffes Raum.

Nachdem wir so aus den Begriffen Zeit und Raum den Begriff Bedingung erklärt, können wir umgekehrt mit Hilfe dieses Begriffes der Erklärung des uns weniger faßbaren dieser zwei Begriffe, der Erklärung des Begriffes Raum, näherkommen.

Indem wir uns bei der Relativität der Begriffe Dauer und Räumlichkeit als Zeit und Raum begrifflich eine absolute Unendlichkeit gebildet haben, d. h. ein Seiendes, welches absolut ruhend und absolut Einheit wäre, erkennen wir dieses absolut ∞ Seiende als unbedingt, d. h. wir erfassen in einem (begrifflich erfaßten) absolut ruhend einheitlichen Seienden keinen Begriff Bedingung. Dauer = Räumlichkeit, also hier, Ewigkeit = Unendlichkeit $^{\circ}$.

Dieses Seiende ist in einem Begriffe, im Begriffe der Unendlichkeit, faßbar.

Die Zeit, die wir als Seinskraft erfassen, ist etwas anderes als der Begriff Raum, d. h. die Zeit macht nicht allein das Seiende aus. Ebenso macht der Raum allein das Seiende nicht aus.

Durch die Bildung des absoluten Unendlichkeitsbegriffes verändert sich der Dauerbegriff Zeit, als absolute Ruhe, zum Dauerbegriffe Ewigkeit, welcher Begriff als absolute Ruhe eben keine diesem Seienden (außer seinem Sein) inneliegende Kraft bildet, sondern als Seinskraft, mit dem Begriffe dieses Seienden selbst, zusammenfällt. Durch die Bildung des absoluten Unendlichkeitsbegriffes verändert sich der Räumlichkeitsbegriff Raum, als absolute Einheit, zum Räumlichkeitsbegriff Unendlichkeit $^{\circ}$, welcher Begriff als absolute Einheit nicht einen Begriff „Sein“ dieses absolut unendlich Seienden ausmacht, welcher im Begriffe seiner Seinskraft noch nicht enthalten wäre. Dieser Begriff als Unendlichkeit $^{\circ}$ erscheint uns daher überflüssig und kommt nur aus Analogie zu dem uns — in dem uns faßbaren Seienden — unfaßbaren Begriffe Raum in Betracht. Nun gelangen wir eben durch das Verhältnis der Begriffe Zeit und Raum zum Begriffe Bedingung. Erkennen, daß sich Zeit und Raum nicht gegenseitig bedingen können, daß die Zeit den Raum, der Raum die Zeit nicht bedingen kann, erkennen aber, daß der Raum, da ihm die Zeit inneliegt — so wir beide Begriffe zum Seienden vereint nicht als unbedingt erfassen können — dieser vorangehen muß, d. h. früher sein muß. Wir können nun den Schluß ziehen: Der Begriff Raum, so wir ihn im Gesamt-Weltalle, also als Räumlichkeitsbegriff erfassen, ist nichts anderes als der Begriffe „bedingt“, den wir in dem uns faßbaren Seienden erfassen. Er ist eben jener zweite Begriff, den wir im Seienden notwendig erfassen, da wir das Seiende in der Kraft Bewegung allein nicht erfassen können.

Durch ihn wird es uns unmöglich, die Kraft Bewegung, die Seinskraft selbst, als Seiendes, als unbedingt zu erfassen. Er ist das, in dem die Kraft Bewegung als Seinskraft ist. Die Seinskraft des Seienden kann nicht sein, ohne bedingt zu sein, daher kann das bedingt Seiende nur in zwei Begriffen erfaßt werden: in der Seinskraft und im Bedingtsein dieser Seinskraft. Der Raum kann nicht die Bedingung selbst sein; denn abgesehen davon, daß der Raum als Vielheit als unbedingt unfaßbar ist, kann er nicht die Kraft Bewegung als Einheit bedingen. Der Raum kann auch nicht die Bedingungskraft, d. i. die Idee des Seienden in der Bedingung sein, da die Idee des Seienden dessen Seinskraft, die Kraft Bewegung umfaßt. So das Weltall bedingt ist, macht es als zeitlich und räumlich seine Idee in der Bedingung aus; d. h. als Seinskraft und als — bedingt. Der Raum ist der Begriff „bedingt“, der Begriff, „daß das uns faßbare Seiende als Idee in seiner Bedingung lag — und so wir die Bedingung als absolut ∞ erfassen, in Ewigkeit liegt.“

So das Seiende B nichts anderes ist als seine Idee in seiner Bedingung A (was wir bei Erfassen der Bedingung als reine Bedingung so erfassen müssen), liegt nicht nur die Idee, sondern das Seiende selbst in seiner Bedingung. Der Raum ist somit der Begriff „in“ des Seienden, der Begriff „in seiner Bedingung“.

(Die Annahme des Raumes als ein Etwas an sich ist bei Annahme von Materie aus sich selbst um so unrichtiger, als der Raum vor der Materie und daher Raum sowohl wie Materie aus sich selbst sein müßten.)

16.

Weitere Erklärung der Begriffe Dauer und Räumlichkeit im Einzelseienden.

In Bezug auf das Einzelseiende haben wir schon aus den Begriffen Zusammenhang als Einheit und Zusammenhang als Ruhe erkannt, daß sich die Begriffe Zeit und Raum nicht voll mit den Begriffen Dauer und Räumlichkeit decken (d. h. der Begriff Zeit sich nicht mit dem Begriffe Dauer, der Begriff Raum sich nicht mit dem Begriffe Räumlichkeit deckt).

Dies wird uns durch das Erfassen des Begriffes Dauer als Seinskraft, des Begriffes Räumlichkeit als für ein absolut Unendliches unnötigen Begriff, für unser Weltall als den Begriff „bedingt“ noch klarer, indem wir das Einzelseiende aus dem Weltall entwickelt und somit durch dieses als unmittelbar bedingt erfassen.

Wir erfassen also das Einzelseiende als unmittelbar und mittelbar bedingt.

In Bezug auf seine unmittelbare Bedingung erfassen wir seine Zeit (Kraft Bewegung) als jenen Seinsbegriff, welcher das „in“ bildet; durch die Bewegung, als Zusammenhang als Einheit des gesamten Weltalls, ist das Einzelseiende im Weltalle in seiner unmittelbaren Bedingung. Seine Zeit ist seine Räumlichkeit, sein „in“, sein „im Weltalle“. Sein Raum macht seine Dauer, seine Seinskraft aus (sein eigentliches Sein).

In Bezug auf seine mittelbare Bedingung erfassen wir seinen Raum (Verschiedenheit) als jenen Seinsbegriff, welcher sein „in“, seine „bedingt“ bildet; die Kraft Bewegung könnte als Einheit, wäre sie unbedingt, keine Vielheit bedingen, also kein Einzelseiendes bedingen, welches nicht absolute Einheit wäre. Erst durch

seine unmittelbare Bedingtheit, dadurch, daß seine unmittelbare Bedingung selbst bedingt ist, ist das Einzelseiende und ist es bedingt. Seine Zeit macht seine Dauer, seine Seinskraft aus.

Als Teil des Weltalls unterliegen die Seinsbegriffe des Einzelseienden, der Begrifflichkeit des Seinsbegriffes des Weltalls: Seine Veränderung (Bewegung) ist seine Seinskraft (Zeit = Dauer), seine Verschiedenheit ist sein „in“ (Raum = Räumlichkeit).

Den Begriffen Raum und Zeit entsprechen die Begriffe Form und Inhalt. (Diese werden in 21. noch besprochen.)

17.

Bedingung — Bedingtheit. Wille — Notwendigkeit.

Aus dem Seienden, in welchem wir den Begriff Seinskraft als nicht eins mit dem Begriffe Sein erfassen, d. i. so wir im uns faßbaren Seienden als Konkretem, das Sein eines Begriffes als unfaßbar erfassen — also: aus dem Verhältnisse von Dauer und Räumlichkeit, so wir diese Begriffe im Seienden als Zeit und Raum (Raum und Zeit) erfassen und aus den aus ihnen folgenden entsprechenden Begriffen zueinander, erfassen wir das Verhältnis von Bedingung und Bedingtheit im weitesten Sinne.

Erfassen wir im Begriffe¹ A's (des Seienden A) aus dem Verhältnisse der Begriffe A's und B's den Begriff Bedingung, so erfassen wir hiemit, daß A B bedingt, d. h. daß B sein Sein durch A hat, B nicht sein könnte, wenn A nicht wäre, d. h. daß in A die Idee B's liegt (lag). Die Idee B's ist als Attribut A's die Bedingungskraft A's, die in B zum Sein gelangt.

So wir die Idee B's in A liegend erfassen und in der Bedingung B's alles erfassen, was zum Sein B's nötig, d. h. im Begriffe A's die gesamte Bedingung erfassen (auch wenn A an Seiendem $a + b + c \dots$ wäre), so erfassen wir die Idee B's als eins mit B, d. h. Idee = Sein. Im Begriffe Idee = Sein erfassen wir die Begriffe Wille, resp. Notwendigkeit, aus dem Verhältnisse von Bedingung und Bedingtheit.

So wir in unserem Weltalle die Begriffe Idee und Sein getrennt erfassen und diese in unserem Weltalle als Notwendigkeit erfassen, geht es über unsere Fassungskraft, den Begriff Sein als Wille zu erfassen. Wohl folgern wir — wie später erwähnt wird — einen Begriff Idee als Wille. Einen Begriff Sein als Wille folgern wir spekulativ erst aus diesem Begriffe Idee als Wille. Wir können jedoch kein Sein als Wille direkt erfassen. Da wir nun alles Sein als Notwendigkeit erfassen, der Begriff Idee aber gleich ist dem Begriffe Sein, so kann dort, wo wir die Idee als Wille erfassen, nicht das Sein Notwendigkeit sein; wir müssen also, so wir das Sein als Notwendigkeit erfassen, in gewissen Verhältnissen, den Begriff Wille = Notwendigkeit stellen.

¹ Wir erfassen den Begriff Bedingung nicht in A, sondern im Begriffe A's; d. i. im „daß A ist“. So A ein Abstraktes ist, ist es ohnedies eins mit seinem Begriffe. So A ein Konkretes oder an sich unfaßbar ist, so können wir es ohnehin nicht an sich, sondern nur begrifflich, das ist „daß es ist“ erfassen. Wir erfassen also den Begriff Bedingung im Abstrakten und in unserem räumlichen Erfassen.

1.) Den Begriff Notwendigkeit als absolut, d. h. als nicht gleich Wille, erfassen wir als unmittelbaren oder mittelbaren Willen eines anderen Seienden; d. i. als Wille eines anderen Seienden, Notwendigkeit eines anderen Seienden, wobei in letzterem Falle kein Willensmoment zu erfassen ist, während im ersteren als unmittelbaren Willen eines anderen Seienden, d. h. als direkt bedingt, ein Willensmoment im eigentlichen Sein zu erfassen ist, während der Begriff „bedingt“ der absoluten Notwendigkeit entspricht.

Dieser Notwendigkeitsbegriff in der direkten Bedingtheit folgert sich aus dem Notwendigkeitsbegriffe, der der Bedingung innewohnt, insofern sie nur von ihr Bedingtes bedingen kann — aus welchem der Bedingung innewohnenden Notwendigkeitsbegriffe wir auch ihr Sein nicht ohne Notwendigkeitsbegriff erfassen können. Das eigentliche Sein der direkten Bedingtheit entspricht ihrem Willen, denn:

2.) den Begriff Notwendigkeit — als gleich Wille — erfassen wir als Wille eigenen Seins, resp. Notwendigkeit eigenen Seins, sofern das Sein gleich ist Wille, d. i. als Notwendigkeit (Sein) eigenen Willens (Idee); a) sofern sie nur den Seinsbegriff „bedingt“ ausmacht, b) als Ganzes, „Seinskraft“ und „bedingt“. Der Begriff Notwendigkeit ist also dort absolute Notwendigkeit, wo das Sein nicht gleich ist Wille.

Wir erfassen somit zwei Arten von Bedingungsverhältnissen — nach den Begriffen Wille und Notwendigkeit, welche Begriffe wir dem Sein der Bedingtheit, resp. der Idee der Bedingtheit, so sie in der Bedingung ist, zuschreiben.

Aus ersterem Verhältnisse (Wille) erfassen wir, daß die Bedingung unbedingt sein kann — eventuell sein muß — je nachdem eine Bedingtheit selbst wieder willig (oder überhaupt) bedingen kann oder nicht; für welchen Fall, so er möglich ist, bei einem Bedingungsverhältnisse mit innewohnendem Begriffe Wille nicht unbedingt eine unbedingte Bedingung anzunehmen wäre.

Für letzteres Verhältnisse (Notwendigkeit) erfassen wir, daß die Bedingung selbst bedingt sein muß, da Unbedingtem keine Bedingungskraft aus anderem Willen innewohnen kann.

18.

Ursache — Wirkung.

Aus den Begriffen Zusammenhang als Einheit und Zusammenhang als Ruhe, d. i. aus der gegenseitigen Beeinflussung von Zeit und Raum, d. i. aus der Relativität von Bewegung, resp. Ruhe, Vielheit, resp. Einheit, erfassen wir das Einzelseiende als aus dem Weltalle entwickelt, als durch das Weltall unmittelbar bedingt (im weitesten Sinne). Und zwar die jeweilige Bewegung als unmittelbar, durch den jeweiligen Raum, und somit mittelbar, durch die frühere Bewegung, den früheren Raum, die vorfrühere Bewegung zc. bedingt; den jeweiligen Raum, durch die frühere Bewegung, und somit mittelbar, durch den früheren Raum, die vorfrühere Bewegung, den vorfrüheren Raum zc. bedingt. Dieses Verhältnis von Bedingung und Bedingtheit (im weitesten Sinne) im Weltalle nennen wir das Verhältnis von Ursache und Wirkung und erfassen hiemit ein Verhältnis von Bedingung und Bedingtheit, im engeren Sinne, in welchem nicht nur dem Begriffe Wirkung, als entsprechend dem Begriffe Bedingtheit, sondern auch dem Begriffe Ursache, als entsprechend dem

Begriffe Bedingung, der Begriff Notwendigkeit ineliegt; zum Unterschiede vom Verhältnisse von Bedingung und Bedingtheit im engeren Sinne, in welchem dem Begriffe Bedingung kein Begriff Notwendigkeit ineliegt.

Im Begriffe Ursache liegt der Begriff Notwendigkeit, weil die Idee (Sein) ihrer Wirkung nicht in ihr zuerst und allein ruht, sondern in der Idee ihrer selbst, so diese in ihrer Bedingung (im weiteren Sinne) lag, miteinbegriffen war, welche Bedingung an sich, so weit wir sie im Weltalle zurückfolgen können, selbst wieder Ursache, d. i. Bedingung, mit ineliegender Begriffe Notwendigkeit ist.

Wir trennen also die Begriffe Bedingung und Ursache, indem wir dem Begriffe Bedingung im engeren Sinne, im Gegensatz zum Begriffe Notwendigkeit, den Begriff Wille innelegen.

Zeit und Raum, so wir sie je als Ursache und Wirkung erfassen, können sich nicht gegenseitig Ursache und Wirkung sein, können sich (im weitesten Sinne) nicht gegenseitig bedingen. (Denn: die Kraft Bewegung kann nicht an sich sein; das Sein, mit Abstraktion der Bewegung, kann als Vielheit, keine Kraft als Einheit bedingen, abgesehen davon, daß wir Vielheit an sich, d. i. ohne Vereinheitlichung durch die Bewegung, als bedingungslos seiend, d. i. als aus sich selbst, nicht erfassen können.) Die Zeit kann den Raum nicht bedingen (im weitesten Sinne). Der Raum kann die Zeit nicht bedingen (im engeren Sinne, d. i. als absolute Bedingung). Der Begriff Notwendigkeit, der im Begriffe Ursache liegt, müßte in der ersten Ursache, so wir eine solche erfassen, zum Begriffe Wille werden. Denn wir erfassen notwendig eine absolute Bedingung der Ursache, d. i. ein Seiendes, das wir voll in den zwei Begriffen seines Seins und seiner Bedingungskraft erfassen und dem kein anderer Begriff zukommt, der (wie der Begriff Notwendigkeit) ein anderes Sein voraussetzt, der die als absolut erfaßte Bedingung zur Ursache macht. Auch der Begriff „von Ewigkeit“ hilft uns nicht über die Klippe hinweg, solange wir den Begriff Notwendigkeit nicht als gleich Wille erfassen.

Wir erfassen die Begriffe Ursache und Wirkung, als den Begriffen Bedingung und Bedingtheit entsprechend, in ihrer Begrifflichkeit, aber abweichend, sofern sie den Begriffen Wille, resp. Notwendigkeit entsprechen, was klar hervorgeht aus ihrer Abweichung von den Begriffen Bedingung und Bedingtheit, sofern wir erkennen, daß wir unter den Begriffen Bedingung und Bedingtheit je ein Seiendes erfassen — A und B —, wovon A die Bedingung ist, ein Seiendes, in welchem die Idee B's ist, welche Idee B's gleich ist B; wovon B die Bedingtheit ist, ein Seiendes, welches in den zwei Seinsbegriffen, Seinskraft und „bedingt“, d. i. „in“ faßbar ist. (Seinskraft, d. i. das Sein als Attribut.) Während wir die Begriffe Ursache und Wirkung nicht in je einem Seienden erfassen, sondern im Seienden (als Gesamtes), in einem Seienden (als Einzelfeiendes), und zwar im bedingt Seienden.

Die zwei Seinsbegriffe „bedingt“ und „Seinskraft“, A und B, erfassen wir je als Ursache, resp. Wirkung. Wir erfassen somit abweichend von der ersten Erklärung, des Verhältnisses der Begriffe Bedingung und Bedingtheit, als Ursache und Wirkung, die Ursache nicht als ein Seiendes, dem als Bedingungskraft (Verursachungskraft) die Idee der Wirkung zukäme, sondern erfassen die Ursache selbst, als Idee (= Sein) der Wirkung.

So wir Zeit und Raum je als Ursache und Wirkung erfassen, ist die Zeit selbst die Idee, das Sein — nicht des Raumes, sondern die Idee, das Sein der

Beeinflussung des Raumes — die Relativität der Vielheit (Einheit). Der Raum ist die Idee, das Sein der Beeinflussung der Zeit — die Relativität der Bewegung (Ruhe).

Hienach erfassen wir Raum und Zeit als Attribute — doch nicht gegenseitig, sondern eines unbekanntes Seienden. Denn wir erfassen das Seiende in der Zeit und in der Relativität der Zeit, resp. im Raume und in der Relativität des Raumes, welche Relativitätsbegriffe nicht als Attribute der Zeit, resp. dem Raume zukommen können, da wir Zeit und Raum je als Attribute erfassen und ihnen als solche kein Attribut zukommen kann —, aber abgesehen davon (denn wir erfassen den Begriff Attribut in einer Bedingtheit aus dem Grunde, daß ihr eigentliches Sein selbst Attribut ist, nicht klar und können noch dazu in der Bedingtheit — so unser Weltall Bedingtheit ist — das eigentliche Sein nicht klar bestimmen), da Einheit nicht Vielheit, Vielheit nicht Einheit bedingen kann.

1.) Im Seienden, im Bedingungs momente erfaßt, kann der Raum nicht Wirkung sein; daraus erfolgt (um so mehr als, wie wir später erfassen werden, nur eine Wirkung selbst Ursache sein kann) der Umsturz der gesamten Folgerung;

2.) erfassen wir, daß die Zeit (Kraft Bewegung), die selbst durch den Raum (Vielheit) verursacht ist, d. h. daß die Seinskraft, die dadurch, daß sie bedingt ist, durch eben diesen Begriff „bedingt“ beeinflusst ist, nicht den Begriff Raum als Vielheit des Gesamtseienden verursacht, d. h. nicht das „bedingt seiend“ des Gesamtseienden, sondern den Raum des Einzelseienden — dessen „bedingt“ — welchen Begriff wir aber schon oben, bei der Gegenüberstellung der Begriffe Dauer und Räumlichkeit — Zeit und Raum — zwar unklar, aber doch als vom Begriffe Raum des Gesamtseienden verschieden erfaßt haben;

3.) erfassen wir, daß eine absolute Bedingtheit, d. i. eine Bedingtheit, die willig bedingt ist, d. i. welche dem Begriffe Wille in der Bedingung als ihrer Idee entspricht und daher selbst willig ist, nichts bedingen kann (was wir Buch II. aus den Begriffen Schöpfungskraft, Unendlichkeit und Undurchdringlichkeit erfassen werden — was uns hier jedoch noch nichts angeht) und nichts verursachen kann. Eine absolute Bedingtheit kann nichts verursachen, heißt, kann nichts Bedingtes notwendig beeinflussen, denn: Hat die Bedingung A, die Wirkung B's, nämlich C nicht selbst direkt bedingt, so hat A B nicht B's, sondern C's wegen bedingt, d. h. A hat B nicht absolut willig bedingt, so daß B absolut willig wäre — A hat B relativ notwendig bedingt, so es ihm die Idee C's notwendig eingibt, welches C, als Wirkung B's und als Ursache D's, E's, F's . . ., allerdings notwendig verursacht ist, aber willig bedingt sein kann. B ist C's Ermöglichung.

Im Begriffe Ermöglichung erfassen wir einen Bedingungs begriff, der die Relativität von Wille und Notwendigkeit in der absoluten Bedingung ausdrückt: Will die Bedingung A C bedingen, so muß sie B bedingen (welches B C ermöglicht).

19.

Ermöglichung.

Unser Weltall, welches wir in den Begriffen Ursache und Wirkung erfassen, können wir nicht als unbedingt, nicht als unmittelbare Bedingtheit erfassen; wir erfassen es als Ermöglichung.

Durch diese Annahme lösen sich die drei widersprechenden Punkte:

1.) Wir erfassen im Raume — auch im Bedingungs momente — den Begriff Notwendigkeit, wodurch er der Auffassung als Wirkung entspricht.

2.) Wir erfassen die durch den Raum (in . . .) ermöglichte Zeit (Kraft, Attribut), die selbst den Raum (in = bedingt) des Einzelseienden ermöglicht.

3.) Wir erfassen, daß das Weltall als Ermöglichung in Ursache und Wirkung faßbar ist, was es als unmittelbare Bedingtheit nicht sein könnte.

Wir erfassen also eine gewisse Analogie zwischen dem absoluten Bedingungsverhältnisse von Bedingung und Bedingtheit und dem Verhältnisse von Ursache und Wirkung als Ermöglichung und Ermöglichtes.

Nachdem wir die drei Bedingungsverhältnisse von Bedingung und Bedingtheit (im engeren Sinne) Ermöglichung und Ermöglichtes, Ursache und Wirkung erfasst haben und die diesen Verhältnissen inliegenden Begriffe, Wille und Notwendigkeit, folgern wir die aus diesen Begriffen hervorgehenden Begriffe Existenzkraft und Existenzgesetz.

20.

Existenzkraft und Existenzgesetz.

Aus den Begriffen Dauer und Räumlichkeit, resp. Zeit und Raum (Raum und Zeit), und deren Zusammenhang mit dem Begriffe Bedingung (im weitesten Sinne) folgern wir die Begriffe Seinskraft und Seinsgesetz — Existenzkraft und Existenzgesetz.

Alles Seiende erfassen wir in den Begriffen Dauer und Räumlichkeit (im weitesten Sinne).

Das Sein — die Existenz umfaßt diese zwei Begriffe. Die Begriffe Existenzkraft und Existenzgesetz entsprechen den Begriffen Dauer und Räumlichkeit in unserem Weltalle, so wir es als Gesamtes erfassen, wie folgt:

Das Weltall ist als Idee = Sein in seiner Bedingung.

Wir erfassen es in den zwei Begriffen „Seinskraft“ und „bedingt seiend“. Als Seinskraft erfassen wir die Kraft Bewegung — die Dauer des Weltalls, die Zeit — und wir bezeichnen sie, obwohl ihr als Bedingtheit in Bezug auf sich selbst der Begriff „notwendig“ innewohnt (d. h. als bedingt — muß sie sein), nicht mit einem Ausdrucke, der schon eine Notwendigkeit bezeichnen würde. Denn im Begriffe Bedingung erfassen wir keine Notwendigkeit des Bedingens. Der Wille des Bedingens liegt also ebenso in der Bedingung, wie der Wille des Seins, des Bedingtwerdens, in der Bedingtheit liegt. — Daher Existenzkraft!

Das „in“ — die Räumlichkeit des Weltalls, den Raum (Vielheit) — erfassen wir als dessen Existenzgesetz. Das „bedingt seiend“, „daß das Sein der Bewegung bedingt ist“, ergibt den Begriff Notwendigkeit. Also nicht das Sein — was wir, wie oben besprochen, als Wille erfassen können, sondern das bedingt sein, d. h. das „So sein, daß es nicht selbst Bedingung ist, d. h. daß es sich nicht selbst bedingt“, ergibt den Begriff „notwendig“, den wir durch den Ausdruck Gesetz kennzeichnen (dem eben im Sprachgebrauche die Begrifflichkeit „notwendig“, so wir es in unserem kulturellen Leben erfassen, innewohnt).

Existenzkraft und Existenzgesetz im Einzelseienden.

Umgekehrt verhält es sich beim Einzelseienden: Das Einzelseiende — die relativen Einheiten im Weltalls sind, als durch die Bewegung verursacht, deren Wirkungen. Als solche, d. i. als Wirkungen der Bewegung, also räumlich erfaßt, fallen sie mit dem Begriffe „bedingt seiend“ des Weltalls zusammen; d. h. als Wirkungen erfaßt decken sie sich mit dem Raumbegriffe des Weltalls, ohne welchen sie nicht wären. Denn: ohne „in“ des Weltalls, ohne „bedingt seiend“, d. i. Vielheit — Raum — gäbe es kein Einzelseiendes. (Die Bewegung als Seinskraft wäre eine Einheit.) Der Raumbegriff des Einzelseienden macht seine Dauer, seine Existenzkraft aus. Der Begriff „notwendig“, der im Begriffe Wirkung liegt, geht auf die Ursache zurück, als der Begriff Wille sich hier mit dem Begriffe mittelbarer Bedingtheit deckt.

Das Existenzgesetz des Einzelseienden erfassen wir in seiner Bewegung; so das „daß das Weltall bedingt ist“, seine Existenzkraft ausmacht, macht die Seinskraft — die Existenzkraft des Weltalls — in welcher es ist — dessen Existenzgesetz aus. Denn es verursacht das Weltall, so weit ihm als Teil des Weltalls Verurachung zukommt — notwendig. Es bewegt sich notwendig, d. h. ist notwendige Bewegung, so es das Sein (einen Teil des Seins) des Weltalls ausmacht. Der Zeitbegriff des Einzelseienden macht sein Existenzgesetz — seine Räumlichkeit (sein „im Weltalle“) aus.

Wir erfassen jedoch, daß es mit dem Erfassen des Raumes als Existenzkraft, der Zeit als Existenzgesetz beim Einzelseienden auch nicht immer und überall stimmt, sondern unser Erfassen oft gerade das Gegenteil verlangt, d. h. dem Erfassen dieser Begriffe wie für das Gesamtweltall entspricht.

Die volle Lösung dieses Widerspruches findet sich in der Relativität des Einzelseienden.

Durch diese Betrachtung findet sich die höher oben durchgeführte Betrachtung bestätigt, in welcher wir schon die Zeit, als sich nicht voll deckend mit der Dauer, den Raum, als sich nicht voll deckend mit der Räumlichkeit beim Einzelseienden erkannt haben.

Den Begriffen Raum und Zeit, Existenzkraft und Existenzgesetz im Einzelseienden entsprechen die Begriffe Form und Inhalt. Und zwar so, daß wir unter Form das Einzelseiende in seinem Raume und in dieser seiner Bewegung verstehen, welche als Ursache seines Raumes mitbegriffen wird; die Form ist der Raum des Einzelseienden und seine Bewegung, ohne welche es an sich nicht wäre. Unter Inhalt verstehen wir jene Bewegung des Einzelseienden, welche seinen Zusammenhang mit dem Weltalle bildet, sein „im Weltalle“ (als speziell seinen Zusammenhang, seine Bedingtheit; nicht seines Raumes, so dieser Idee ist). Der Inhalt ist die Bewegung des Einzelseienden, ohne welche es nicht im Weltalle wäre.

Das Verhältnis der Begriffe Existenzkraft und Existenz zu den Begriffen Dauer und Räumlichkeit: So wie bei einem absolut unendlich Seienden der Begriff Räumlichkeit gleich ist dem Begriffe Dauer, d. h. eigentlich wegfällt, das Sein somit gleich ist der Dauer, so fällt der Begriff Existenzgesetz bei solchem Seienden ganz weg und ist die Existenz gleich der Existenzkraft, während bei Bedingtem, Existenz gleich ist Existenzkraft + Existenzgesetz.

Aus den Begriffen Bedingung und Bedingtheit (im weitesten Sinne) erfassen wir die Begriffe aktiv und passiv — handelnd und leidend — entsprechend den

Begriffen machen — gemacht werden, beeinflussen — beeinflusst werden, also entsprechend den Begriffen Wille und Notwendigkeit. In unserem Weltalle der Kausalität erfassen wir die Begriffe aktiv und passiv entsprechend der Bewegung, wobei der Begriff aktiv zum relativen Begriffe herabsinkt, was aus der Passivität der Bewegung, als das notwendige Sein der Ermöglichung, hervorgeht. Aktivität und Passivität in der Bewegung entsprechen den Begriffen geben — empfangen, nehmen — beraubt werden, während das Sein an sich (nicht als notwendige Bewegung), so wir es als Bedingtheit erfassen, den der Bedingtheit entsprechenden Begriffen Wille und Notwendigkeit, gleich aktiv und passiv, d. i. gleich willig und notwendig, ist.

22.

Glück — Liebe, Zweck.

Wir haben schon bei der Behandlung des Raumes die Begriffe subjektiv und objektiv erfaßt; diese erfassen wir neuerdings in den Begriffen Bedingung und Bedingtheit, im weitesten Sinne. Dort entsprach der Begriff subjektiv dem Begriffe des Erfassens; hier entspricht er dem Begriffe des Bedingens. Das, dem die Idee (= das Sein) innewohnt, ist das Subjekt, die Idee (= das Sein) ist das Objekt. Entsprechend dem Begriffe „bedingen“ ist also die Bedingung Subjekt, die Bedingtheit Objekt. Entsprechend dem Begriffe „erfassen“ ist das Erfassende Subjekt, das Erfasste Objekt.

Die Begriffe subjektiv und objektiv erfassen wir also entsprechend den Begriffen Idee und Sein. Wir haben im Verhältnisse von Bedingung und Bedingtheit, die Idee als gleich dem Sein erfaßt; das Objektive ist gleich dem Subjektiven. Für den Begriff des Erfassens können wir jedoch nicht den entsprechenden Satz aufstellen, „das Erfasste ist gleich dessen Idee im Erfassenden“, da wir das Erfasste an sich als Konkretes, resp. Unfaßbares nicht erfassen, sondern nur dessen Begriff. Wir müssen daher den Begriff Idee, diesen beiden Begriffen bedingen und erfassen entsprechend, unterscheiden. Die Idee im Erfassenden als Subjekte ist also nicht eins mit dem Sein des Objektes, sondern mit dessen Begriff; somit die Idee als Subjektives, gleich dem Begriffe des Objektes, als Objektives. Das Erfasste ist also nur insofern gleich dessen Idee im Erfassenden, als wir es (das Erfasste) als Objekt — als Begriff erfassen, und nicht als Sein.

Im Begriffe der Idee können wir Wille oder Notwendigkeit erfassen. Dem subjektiven, resp. objektiven Begriffe willentlicher Idee entsprechen die Begriffe Glück und Liebe; dem Begriffe notwendiger Idee der Begriff Zweck; d. h., so die Idee subjektiver Wille, objektiver Wille oder Notwendigkeit ist, ist sie das Glück, die Liebe, der Zweck des Subjektes.

Um nun die Idee, die in der Bedingung dem Sein, im Erfassenden dem Begriffe des Seins gleich ist, als Glück, Liebe, Zweck festzustellen, müssen wir sie in den verschiedenen Bedingungsverhältnissen, resp. im Erfassungsverhältnisse verfolgen, wobei wir diese Begriffe in beiden Verhältnissen als sich begrifflich deckend und nur im letzteren Verhältnisse eine Abschwächung der Begrifflichkeit an Intenität erfassen.

Bei Unbedingtem, so wir solches begrifflich erfassen, erfassen wir die Begriffe Dauer und Räumlichkeit als eins; der Begriff Räumlichkeit fällt eigentlich weg, d. h. wir erfassen die Idee des Unbedingten eben nicht in etwas anderem, sondern in

ihm selbst, als es selbst, und erfassen es (Idee = Sein) daher als Wille, woraus wir im Unbedingten Subjekt = Objekt erfassen (so wir in 17 im Unbedingten Wille = Notwendigkeit erfassen, erfassen wir das Unbedingte als Zweck: Subjekt = Objekt).

Die Idee des Seins, eigenen Seins, als Selbstwille (Selbstzweck) beim Unbedingten, erfassen wir daher als Glück eigenen Seins.

Die Idee A (die hier, da sie keinem anderen innewohnt, selbst Subjekt ist) ist gleich dem Sein B (Objekt), ist gleich dem Seienden A B, welches wir in den Begriffen Dauer und Räumlichkeit erfassen. Das Unbedingte ist selbst sein Wille, seine Notwendigkeit, selbst seine Idee als subjektiver Wille, d. i. sein Glück und als gleich seinem Sein, auch selbst sein objektiver Wille, seine Liebe.

Bedingt ein Unbedingtes anderes Seiendes, so bedingt es willig — es hat Willen anderen Seins, Liebe zu ihm (nicht Zweck).

Die Bedingtheit hat, als willig bedingt, Wille eigenen Seins. Denn: sie ist durch A willig bedingt — d. h. die Idee B's liegt nicht notwendig (durch anderen Willen) in A, als ein Seinsbegriff A's. A bedingt B, B's wegen. So wie wenn A B notwendig bedingen würde (wobei das „Bedingen“, als „notwendig bedingt“, im weitesten Sinne gebraucht ist), die Notwendigkeit des Bedingens der Notwendigkeit des Seins entsprechend würde, so entspricht hier der Wille des Bedingens in der Bedingung dem Willen des Seins in der Bedingtheit.

Ihr Sein erfassen wir in den zwei Begriffen Räumlichkeit und Dauer, wobei der Begriff Räumlichkeit, das „in A“, „in der Bedingung A“ ausmacht, welchen Begriff wir, da er nicht die Bedingung A, aber ihren Begriff ausmacht, a bezeichnen wollen; wobei der Begriff Dauer die Seinskraft ausmacht, welche wir b bezeichnen.

Die Bedingtheit a b hat Wille eigenen Seins, d. i. Wille in ihrer Seinskraft, Wille in der Bedingung, Wille in (eventuellen) anderen Bedingtheiten ihrer Bedingung, welche Bedingtheiten mit ihr (der Bedingtheit) eben die Bedingungskraft der Bedingung ausmachen, welche Bedingungskraft, der Wille der Bedingtheit ist. Wir erfassen also als Wille: Glück über eigenes Sein, Liebe zur Bedingung, Liebe zu anderen Bedingtheiten. Sie hat aber auch, so sie eben bedingt ist — Notwendigkeit eigenen Seins, welcher Begriff notwendig in „A“ = „bedingt“ liegt. Die Notwendigkeit ist nicht gleich Wille, wie in der Bedingung. Die Bedingtheit hat ebenso Wille als auch Notwendigkeit eigenen Seins; somit als Notwendigkeit: Zweck im eigenen Sein, Zweck in der Bedingung, Zweck in anderen Bedingtheiten (Zweck in der Bedingungskraft).

Da die Bedingtheit nicht bedingt, sondern erfasst, erfassen wir ihren Willen, resp. ihren Zweck, als Wille, Zweck im Begriffe eigenen Seins, im Begriffe der Bedingung, anderer Bedingtheiten.

Die Ermöglichung B ist durch die Bedingung A relativ notwendig bedingt; A bedingt B notwendig, so es C bedingen will. Die Ermöglichung B hat keinen Willen zu sein, hat daher keinen Selbstwillen (Selbstzweck), keinen Willen in ihrer Bedingung, keinen Willen in anderen Ermöglungen; sie hat nur Zweck in anderen Ermöglungen, d. i. Zweck im Zusammenhange, und nicht, wie wir es bei unmittelbarer Bedingtheit erfassen, auch Wille.

Sie hat ihren Zweck im Ermöglichten, und zwar fast ausschließlich Zweck, d. i. Notwendigkeit, und nicht auch Glück, resp. Liebe, da wir in der Ermöglichung, so wir sie als ein Seiendes in den zwei Seinsbegriffen Seinskraft und „bedingt“ erfassen, sowohl das „bedingt“ als auch die Seinskraft als notwendig erfassen. Doch

bleibt auch hier, ein wenn auch geringes Willensmoment zu erfassen: das Ermöglichen. Denn der Bedingung Wille liegt in der Bedingtheit — im durch die Ermöglichung Ermöglichten.

Wir werden leicht verleitet, die Ermöglichung, so wir sie als ein Seiendes in zwei Seinsbegriffen erfassen, in den zwei Begriffen Sein und Ermöglichungskraft zu erfassen, analog der absoluten Bedingung — in den Begriffen Sein und Bedingungskraft.

Wir ersehen also aus dem Verhältnisse von Raum und Zeit einen analogen Zweckbegriff mit jenem Zweckbegriffe, den wir im Unbedingten erfassen.

So der Raum der Idee, die Zeit dem Sein entsprechen würde, d. h. Subjekt gleich Objekt wäre, hätte das Weltall Selbstzweck. Wie wir im II. Buche erfassen werden, verhält sich dies nicht so, sondern kann die Bedingung die Ermöglichung nur so bedingen, als diese selbst zur absoluten Bedingtheit wird, die sie ermöglichen soll; die Ermöglichung kann nicht als Bedingtheit an sich bestehen. — Somit ist sie nicht ein Etwas mit inneliegender Idee; sie ist selbst die Idee — doch nicht die Idee der Bedingtheit, d. h. die Idee gleich dem Sein der Bedingtheit, sondern die Idee des — zur-Bedingtheit-Werdens.

Die Ermöglichung hat somit nicht die Idee, den Zweck — als inneliegende Kraft; sie ist die Idee, doch nicht als Objekt, sondern als Subjekt; d. h. sie ist nicht die Idee, als objektives Sein, als Zweck selbst, sie ist das Zwecksubjekt, und dieses nennen wir Mittel.

Die Analogie zwischen Bedingung und Ermöglichung liegt also nur darin, daß die Bedingtheit $B = a b$ ihr Sein durch A hat; B ohne A nicht wäre und daher auch ohne a nicht sein könnte, welcher Begriff „bedingt“ eben die Idee der Bedingung A in B ausmacht (dessen „in“), ohne welche Bedingung A B nicht sein kann.

(Die Analogie ist hier so, wie der Zusammenhang zwischen Es und sein [Werk].)

Wir erfassen jedoch hier nur eine Analogie zwischen der unbedingten Bedingung und der Ermöglichung als Raum, d. i. zwischen der Bedingung und dem Raume des Weltalls — der Räumlichkeit.

Zwischen der Bedingung und der Zeit, so wir diese als Ermöglichung erfassen, erfassen wir von vornherein keine Analogie, da wir die Zeit als Kraft des Gesamtweltalls, als Seinskraft erfassen.

Die Seinskraft an sich hat mit der Bedingung, so wir sie eben nicht als Sein an sich, sondern als Bedingung (d. i. im Verhältnisse zu ihrer Bedingtheit) erfassen, keine Analogie.

Erfassen wir jedoch die Zeit als Seinsbegriff des Einzelseienden, so macht sie dessen „in“ — „im Weltalle“ aus — dessen Räumlichkeit — und ist somit die Analogie hergestellt. (Dieses beruht auf dem noch unklaren Punkte der Vertauschung der Begriffe Dauer und Räumlichkeit im Einzelseienden; II. Buch.)

Daß der Ermöglichung die Idee nicht inneliegen kann, sondern daß sie selbst die Idee ist, wird uns aus dem Begriffe der Ermöglichung an sich nicht faßlich; wir erkennen es aus unserem Weltalle, so wir es in Ursache und Wirkung erfassen, welche Begriffe wir auf den Begriff Ermöglichung zurückgeführt haben.

Der Raum ist selbst die Idee der Beeinflussung der Zeit; er ist die Ermöglichung der Zeit (vom Standpunkte der Bedingung aus); er ist die Ursache der Zeit (vom Standpunkte des Weltalls aus); er ist als subjektive Idee das Mittel — die

Zeit, der Zweck. Und umgekehrt: Alles im Weltalle ist Mittel und Zweck. Wir erfassen Raum und Zeit, je als Ermöglichung, daher das Weltall, das wir in Raum und Zeit erfassen, als Ermöglichung.

Der Raum ist die der Bedingung inliegende Idee des Bedingtheits des Weltalls. Die Zeit kann somit ohne Raum nicht sein.

Der Raum hat seinen Zweck in der Zeit, d. h. das Weltall ist bedingt, um sich zu bewegen (verändern). Die Bewegung ist der Zweck — nicht des Weltalls — der Zweck des Bedingtheits des Weltalls.

Die Zeit ist die der Bedingung inliegende Idee der Seinskraft des Weltalls. Der Raum kann somit ohne Zeit nicht sein.

Die Zeit hat ihren Zweck im Raume, d. h. das Weltall ist bedingt, um Vielheit zu entwickeln. Die Vielheit ist der Zweck der Bewegung und mittelbar der der Vielheit, als Mittel der Bewegung, somit Zweck des Weltalls. Im Weltalle erfassen wir den Begriff Zweck im Zusammenhange, d. h. Zweck in sich, welches „in sich“ jedoch nicht Selbstzweck bedeutet. Der Begriff Zweck im Zusammenhange entspricht dem Verhältnisse des Seienden im Weltalle untereinander, wie dem Verhältnisse des Weltalls zu sich selbst, in verschiedenen zeitlichen Momenten.

Wir haben die Idee als Glück, Liebe (Wille), als Zweck (Notwendigkeit) erfasst. Das, was die Idee hat, dem die Idee inliegt, hat Glück, Liebe, resp. Zweck — als Subjekt. Das Objekt — Sein — ist eben das Glück, die Liebe (Wille), der Zweck (Notwendigkeit).

Nun haben wir Seiendes erfasst, das (die) selbst Idee ist (sind), d. h. dem (denen) nicht die Idee inliegt, und zwar als Notwendigkeit. Solches Seiende ist als Subjekt Mittel; ihr Objekt ist Zweck. Wir erfassen kein Ermöglichtes, keine Wirkung an sich — d. h. kein Ermöglichtes, keine Wirkung, die nicht selbst wieder Ermöglichung, resp. Ursache — und eventuell absolute Bedingtheit wäre.

Gäbe es aber ein absolutes Ermöglichtes, eine absolute Wirkung — so wäre dieses (diese) abgesehen davon, das es (sie) ohnehin an sich willenlos, d. i. glücklos, lieblos wäre, auch — zwecklos.

Zwecklos — da die Notwendigkeit seines Seins, seiner Ermöglichung, seiner Ursache inliegt — es selbst absolute Notwendigkeit, d. i. absolute Willenlosigkeit ist. Dies ist der Begriff absoluten Unglückes, absoluten Hasses, so wir hierin eine ermöglichte, resp. verursachte Bedingtheit erfassen, welche als Ermöglichung, Wirkung verbleibend, ihre drei Willens- resp. Zweckmomente verlieren würde.

Als Ermöglichung, Wirkung an sich, d. h. nicht als Bedingtheit, erfassen wir dies als zwecklos.

Wir erfassen nun im Ermöglichten, in der Wirkung Notwendigkeit, d. i. Zweck im Zusammenhange. In Bedingtheit, so diese ermöglicht, resp. verursacht ist, nebst den drei Willens- resp. Zweckbegriffen des Selbstzweckes (Selbstwillens), des Zweckes (Willens) in der Bedingung, des Zweckes (Willens) in anderen Bedingtheiten — auch den Zweck im Zusammenhange, als Notwendigkeit, welche letztere zwei Begriffe scharf zu trennen sind.

Erfassen wir das Weltall als bedingt, d. i. nicht als aus sich selbst, so können wir es nicht anders als als Ermöglichung erfassen. Die Betrachtung — wenn es die Bedingtheit nie erreichen würde — ist also an sich unsinnig. Nehmen wir jedoch diesen Fall an, so wäre das Weltall zwecklos: Alles Seiende hätte seinen Zweck in anderem Seiendem, welches an sich (d. i. als Ermöglichtes, Wirkung) zwecklos wäre und wieder nur als Ermöglichung, Ursache, Zweck in Zwecklosem hätte.

Luft.

Das subjektive Willensmoment in der Ermöglichung, in der Idee, dem Sein des Ermöglichen, nennen wir Lust; dieser Begriff Lust verhält sich zum Begriffe Glück so, wie sich der absolute Wille, den wir in Bedingung und Bedingtheit erfassen, zum relativen Willen, so wir ihn in der Ermöglichung erfassen, verhält.

Die Lust liegt im Ermöglichen! So das Ermöglichen relativem Einzelseienden inne liegt, so hat es Lust darin.

Wir müssen hier auf die Begrifflichkeit der Begriffe innere und äußere Bewegung achten: Unter innerer Bewegung erfassen wir jene, die unseren eigenen Raum beeinflusst; unter äußerer jene, die anderen Raum beeinflusst — im weitesten Sinne bedingt. Es ist also Bewegung, die uns als äußere vorkommt, wie Essen, Tiere erlegen, Pflanzen züchten, sammeln, Häuser bauen zc., keine äußere Bewegung, in der aufgestellten Begrifflichkeit — denn all diese fällt mit dem Sein zusammen, aus welchem wir eben auch in relativen Einzelseienden einen Willen zu sein erfassen, welcher Wille zu sein, eigentlich nur dem Willen zu ermöglichen entspricht, so dieser sich aus dem relativen Willen herleitet und als Sein, absolute Notwendigkeit ist. Als äußere Bewegung erfassen wir einzig und allein die Fortpflanzung — als Beeinflussung — Bedingung anderen Raumes. Positive Lust liegt daher allein in der Geschlechtlichkeit, woraus dieser höchste Reiz als solcher erklärt ist. Dies in der höheren organischen Natur; während wir das Äquivalent zur Fortpflanzung in der Entwicklung der Materie suchend, äußere Bewegung, und hiemit verbundene Lust (welche wir aus der Leidenschaft erkennen), in der Vereinigung zum xten, d. i. zum neuen Sein erfassen — so z. B. in der Vereinigung von H_2 mit O zum Wasser.

Das Sein der Ermöglichung ist Notwendigkeit. Das Einzelseiende, als Teil des Weltalls als Ermöglichung, ist notwendig. Der inneren Bewegung liegt also nur insofern Wille (Lust) inne, als sie als Idee des Raumes insofern einen scheinbaren Willensmoment innehat, als das Ermöglichen im Mittel zum Zwecke auf Widerstand stößt, welcher Widerstand einen Widerspruchsbegriff bildet: Kampf, Disharmonie; nicht aber, so sie als Sein des Einzelseienden, dem Begriffe Notwendigkeit entspricht, woraus wir diese eventuelle Lust, als negative Unlust, d. i. als Mangel an Unlust, erfassen, woraus wir den entsprechenden objektiven Begriff Liebe als negativen Haß erfassen.

Dieses scheinbare Willensmoment nennen wir Selbsterhaltungstrieb.

Die Richtigkeit dieser Betrachtung an gewöhnlichen Beispielen: Die Gesundheit ist erst dann Lust, wenn wir das Kranksein kennen. Die angenehme Ermüdung nach Fieber, nach Aufhören von Schmerzen. Das Atmen guter Luft erst Lust, nach Aufenthalt in Großstadtgastank. Das Essen verfeinerter Küche, nach derber Kost zc. Hier, in der negativen Unlust ist wie in der positiven Lust, das oben aufgestellte Prinzip zu beachten — der Lust am Ermöglichen selbst — und nicht am Sein, am Ermöglichten. Woraus erklärt ist, weshalb man Lust im Essen, Trinken empfindet, und nicht, obwohl man Hunger, Durst löschen will — im gelöschten Hunger, Durst; weshalb man Lust am Bauen des Hauses, nicht direkt am eingerichteten Hause hat. Weshalb man Lust am Kaufen eines Pferdes, nicht am direkten Besitze hat. Natürlich hört die Lust des Besitzes von Haus und Pferd nicht auf; doch nicht, daß eine direkte Lust noch bestünde, sondern die Lust an weiteren Ermöglichkeiten: behagliches Wohnen, Gelage in schönen Räumen, Arbeiten im Garten, — Ausreiten, sich dem oder jenem zeigen zc. Später tritt allerdings Lust der Gewohnheit, der Erinnerung hinzu. Beispiele bei geschlechtlicher Liebe.

Die Liebe zum Kinde hat eine Analogie zur negativen Unlust nach den Schmerzen der Geburt — beim Weibe, wie beim tierischen Weibchen. Liebe zum Kinde im weiteren Verlaufe herrscht nur beim Menschen als Forderung des geschlechtlichen Prinzipes, wie als moralische Liebe. Daraus erfassen wir auch, daß der Mann keine besondere Liebe zum neugeborenen Kinde hat

Wir erfassen also im relativen Einzelseienden — im relativen Individuum

räumliche Unlust { räumliche Indifferenz } zeitliche Lust.
 zeitliche Unlust { zeitliche Indifferenz }

In allen diesen Begriffen überwiegt die Notwendigkeit; und das geringe Willensmoment erfassen wir, so wir es subjektiv als Glücksbegriff (Glück — Unglück) erfassen, als Lust, Unlust, objektiv — als Liebe, Haß.

So wir in diesen Begriffen den Begriff Notwendigkeit erfassen, den Zweckbegriff, erfassen wir die Begriffe Harmonie und Disharmonie als nützlich und schädlich, in welchen Begriffen wir auch die relativen Einzelseienden erfassen, denen uns harmonische resp. uns disharmonische Bewegung zukommt.

Wir erfassen nun eine Analogie zwischen den Zweckbegriffen absoluter Bedingtheit und den Zweckbegriffen, die wir in relativen Einzelseienden erfassen.

Während wir die Unlust anderer Bewegung, so diese disharmonisch mit unserer Bewegung ist, und die Lust anderen Raumes, als unserer Rückentwicklung, Zerstörung, resp. als unserem Schaffen, Entwickeln anderens, also nicht als unserem eigentlichen Sein entsprechend erfassen, erfassen wir in unserem, resp. in anderens eigentlichem Sein, in dem, was wir dem Begriffe Lust (resp. Unlust) entsprechend als Indifferenz erfaßt haben, die Begriffe nützlich und schädlich, d. i. Wille, Nichtwille anderen Seins, Liebe, Haß zu anderem Sein — als notwendig.

Diese Begriffe entsprechen dem im Sein der Bedingtheit begründeten Willen (Nichtwillen), anderer Bedingtheit. Dieser Wille liegt, so wie die Notwendigkeit von nützlich, schädlich in der Ermöglichung, ihrem Sein inneliegt, dem Sein der Bedingtheit a b inne, als ihrem Begriffe a, d. i. „bedingt“, entsprechend. Wir erfassen hier von vornherein keinen begründeten Nichtwillen anderer Bedingtheit, sondern erfassen diesen Begriff als Haß, nur analog dem Begriffe schädlich; die analogen Begriffe nützlich — gut, schädlich — böse als der Notwendigkeit von Liebe, resp. Haß anderen Seins in der Ermöglichung, als dem Willen von Liebe, resp. Haß anderen Seins in der Bedingtheit entsprechend, d. h. die analogen Begriffe, als dem Zwecke im Zusammenhange, in der Ermöglichung, dem Willen (Nichtwillen) in anderen Bedingtheiten in der Bedingtheit entsprechend.

Analog dem Begriffe Selbstwillen (Selbstzweck) in der Bedingtheit erfassen wir in unserem Weltalle den Begriff Vollkommenheit als Zweck in sich.

Vollkommen nennen wir das Seiende, das der Idee seiner Ermöglichung entspricht; unvollkommen das, was im Kampfe von der ihm entsprechenden Idee abgewichen ist, d. h. gelitten hat. Die Analogie zwischen den Begriffen Selbstwillen und Vollkommenheit erfassen wir darin, daß wir in ersterem Glück zu sein, in letzterem Lust zu sein — wenn auch negative Unlust erfassen, da hier im relativen Individuum dieses Ermöglichen mit dem Sein zusammenfällt.

So den Begriffen Glück und Unglück, Wille und Nichtwille eigenen Seins, die objektiven Begriffe schön und häßlich (subjektiv glücklich — unglücklich, objektiv liebenswert — hassenswert) entsprechen, entsprechen den Begriffen Lust und Unlust, als das Sein umfassend, die Begriffe vollkommen und unvollkommen. Als relativer Wille, resp. Nichtwille so zu sein.

Dem Zwecke der Bedingtheit in der Bedingung (deren Wille, Notwendigkeit) entspricht der Zweck des Ermöglichten, Verursachen in der Ermöglichung, dessen Notwendigkeit. Dieser Zweck faßt, wie bei der Bedingtheit, so bei der Ermöglichung, die zwei anderen Zweckbegriffe (Zweck in anderen Bedingtheiten und Selbstzweck, resp. Zweck im Zusammenhange, und Zweck in sich) in sich.

24.

Die Gegensatzbegriffe Unglück, Haß, Unlust.

Die Gegensatzbegriffe von Glück und Liebe — Unglück und Haß entsprechen dem Begriffe Notwendigkeit nicht als Gegensatzbegriff von Wille, denn als solchem entspricht ihm der Begriff Zweck; die Begriffe Unglück und Haß entsprechen dem Begriffe Notwendigkeit, so dieser nicht gleich ist Wille und so er sich nicht mit Willen paart, sondern mit Willen eigenen, resp. anderen Nichtseins. Die Begriffe Unglück und Haß können daher Unbedingtem, bei welchem kein Wille eigenen, resp. anderen Nichtseins herrschen kann, da keine Notwendigkeit solchen Seins besteht, nicht innewohnen.

Auch können sie direkter Bedingtheit nicht innewohnen; denn diese hat, wenn auch Notwendigkeit, so doch ebenso Wille eigenen, anderen Seins (der Bedingung und anderer Bedingtheiten).

Der Ermöglichung können Unglück und Haß als absolute Begriffe auch nicht innewohnen, da hier nur der relative Nichtwille, als Unlust zu ermöglichen, Haß gegen Ermöglichtes, im Begriffe des Kampfes, der Disharmonie faßbar ist, und zwar erfassen wir den Begriff Kampf in unserem Weltalle nicht als begrifflich begründeten, sondern als an sich sinnlich faßbaren Begriff, im als möglich vorhandenen Widerspruche, zwischen Selbsterhaltungstrieb (Willen eigenen Seins) und relativem Willen zu ermöglichen.

Unlust und Haß, und somit die entsprechenden Absoluten Unglück und Haß, entsprechen also nicht dem dem Willensbegriffe indifferenten Begriffe Notwendigkeit als Zweck, sondern einem Begriffe Notwendigkeit, der im nicht als begründet faßbaren Begriffe des Nichtwillens eigenen, anderen Seins, bei eigener, anderer Existenz, faßbar ist. Wir erfassen die Begriffe Unglück und Haß daher nicht als begrifflich gefolgert, sondern nur insofern, als wir in den aufgestellten Begriffen der Ermöglichung unser Weltall als Wert eingesetzt haben.

Und somit können wir Unglück und Haß, so diese Begriffe überhaupt existieren, nur in Bedingtheit, jedoch nicht in direkter, sondern in ermöglichter Bedingtheit eventuell erfassen. Die Gegensatzbegriffe der Absoluten Glück und Liebe, Unglück und Haß können wir daher nur aus den Gegensatzbegriffen der analogen Relativen Lust und Liebe in unserem Weltalle, aus Unlust und Haß folgern.

Für den Liebesbegriff — „Liebe — Haß“ — haben wir als absoluten oder relativen Begriff keine verschiedene Bezeichnung. Wir erfassen aber dessen Relativität aus der Relativität des Glückbegriffes Lust und Unlust, die wir ihrerseits aus dem Willensbegriffe „zu ermöglichen“ als relativ erfassen. Der objektive Wille, resp. Nichtwille des Seins ist daher als Liebe oder Haß, Wille oder Nichtwille dieses oder jenes Ermöglichten.

Idee und Bewußtsein (umfassen — erfassen).

Das Bewußtsein als das räumliche Erfassen haben wir nicht näher erfaßt, als als Etwas dem Bedingen Analoges, welchen Begriff Bedingen wir an sich auch nicht näher erfaßt haben. Wir erfassen nur, daß der Begriff Idee beiden Begriffen „bedingen im engeren Sinne“, wie „räumlich erfassen“ entspricht; d. h. beide Begriffe führen sich aufs Innere der Idee zurück.

Das Innere der Idee erfassen wir in erster Linie beim Unbedingten. Dieses hat seine Idee, so wie es analog zum uns faßbaren Sein in Idee und Sein (als Idee = Sein) erfassen — selbst inne, d. h. es umfaßt sein Sein, und zwar willentlich, da es nicht aus anderem Willen (Notwendigkeit) ist, sondern aus eigenem Willen (= Notwendigkeit). Dieses Umfassen muß dem uns faßbaren Begriffe des Erfassens (Bewußtsein) entsprechen, da ja wir nur das Bedingen (Umfassen) aus dem Bewußtsein folgern, sich aber in Wirklichkeit gerade umgekehrt, das Erfassen als Bewußtsein aus dem Umfassen folgert. Das Unbedingte könnte nicht sein, wenn es sich nicht willentlich umfassen, d. h. wenn es sich nicht selbst erfassend umfassen würde.

Wir erfassen die willentliche Idee als = Bewußtsein = Sein.

Leichter faßlich ist uns der Wille als Bewußtsein im Verhältnisse der Bedingung zur Bedingtheit. Die Bedingtheit ist durch der Bedingung Wille in ihr (in der Bedingung). Die Bedingung umfaßt die Bedingtheit und somit: erfaßt sie, d. h. ist sie sich der Bedingtheit bewußt, da diese ohne ihr Wissen (Willen) nicht wäre.

Die Bedingtheit erfaßt, d. h. sie hat Bewußtsein.

Ihr liegt die willentliche und zweckliche Idee ihrer selbst inne, der Bedingung und eventuell anderer Bedingtheiten. Sie umfaßt — doch nicht die Bedingung, die eventuellen Bedingtheiten an sich, sondern im Seinsbegriff „bedingt“ umfaßt sie deren Begriff: daß die Bedingung ist, eventuelle andere Bedingtheiten sind, daß sie selbst ist!

Der Begriff „bedingen“ umfaßt die Begriffe „Umfassen“ und „Erfassen“, da nichts ohne seinen Begriff, ohne sein „daß es ist“ umfaßt werden kann.

Das Erfassen ist dem Bedingen analog, insofern es zwar nicht das Seiende, aber dessen Begriff ausmacht. Die Ermöglichung ist notwendig; das ihr inneliegende Willensmoment ist das Ermögliche. Sie ist selbst die Idee (= Sein) des Ermöglichen, sie ist selbst das Bewußtsein, d. i. der Wille, die relative Notwendigkeit der Bedingung. Die Ermöglichung hat keine inneliegende Idee — keinen inneliegenden Willen, keine inneliegende Notwendigkeit (da sie selbst Idee ist) und hat als solche kein Bewußtsein. Dies gilt für das gesamte Weltall, als Ermöglichung, als Attribut der Bedingung.

Genau zu verstehen: Die Ermöglichung hat kein Seinsbewußtsein. Im ersten Augenblicke scheint dies im Widerspruche mit unserer Faßlichkeit des Weltalls zu stehen, und es erscheint dieser Widerspruch als Gegenbeweis, für die Annahme des Weltalls als Ermöglichung. Bei genauerer Betrachtung erfassen wir jedoch sofort jegliches Bewußtsein, das wir in unserem Weltalle erfassen, als Bewußtsein der Bewegung — was mit deren Begrifflichkeit als Abstraktes (Begriff = Sein) voll übereinstimmt. Wir sind uns in unserem Weltalle nur der Bewegung bewußt — wir erfassen die Vielheit in ihren Bewegungsformen der Materie, — das Sein, die

Substanz, erfassen wir nicht. Somit ist dies schon an sich ein Annäherungsbeweis für das Weltall als Ermöglichung.

Wir erfassen im Weltalle als Ermöglichung jeden Seinsbegriff als Ermöglichung, d. h. wir erfassen das Verhältnis von Ursache und Wirkung.

Das relative Einzelseiende hat, so es ist, Wirkung ist, keine Idee eigenen, anderen Seins in sich — es hat kein diesen Begriffen entsprechendes Bewußtsein; — so es Ursache ist, hat es die Idee, das Bewußtsein des Verursachens inne; es erfäßt das Verursachen. Inwieweit dieses Erfassen (Bewußtsein) sich dem Bewußtsein nähert, welches wir in uns (so wir Wirkung sind) und in unseren höheren Tieren erfassen, läßt sich nicht fixieren, sondern nur als gradativ erfassen, als gradativ, so die Materie in ihrer Entwicklung relativer Einzelseienden, sich — ohne es zu erreichen — dem absoluten Individuum nähert (Deszendenztheorie).

26.

Das Begreifen.

Schon von vornherein erfassen wir unser Bewußtsein, unseren Geist in zwei Begrifflichkeiten — Fühlen und Denken — und fanden übereinstimmend diese Zweizahl in den Begriffen Dauer und Räumlichkeit — Raum und Zeit. Bei Erklärung der Begrifflichkeiten konkret und abstrakt erfassen wir das absolute Abstrakte als eins mit unserem ihm entsprechenden Erfassen; während das Erfassen des Konkreten (dessen Bild) dieses Erfassen miteinbegreift, ihm jedoch noch ein Unfaßbares als Faktor zukommt, welches wir weder als den zweiten Seinsbegriff des Konkreten selbst, noch als dessen Erfassen an sich erfassen können, sondern welches wir lediglich als den Begriff des zweiten Seinsbegriffes, als den Begriff dieses seines Erfassens erfassen, womit wir, wenn nicht die Gleichheit und Einheit, so mindestens die Analogie des zweiten Seinsbegriffes des Konkreten mit unserem Erfassen von ihm festgestellt haben. Diese Analogie haben wir beim Erklärenwollen des Raumes wiedergefunden. Ebenso stellen wir im II. Buche die Analogie dieses unseres räumlichen Erfassens mit dem Nichts — mit der Urbedingung und die Analogie zwischen erfassen und umfassen, erfassen und bedingen fest. Aus diesen Betrachtungen haben wir anscheinend nicht viel gewonnen, da die Analoga unseres räumlichen Erfassens uns ebenso Unfaßbare sind wie dieses selbst.

27.

Das Bedingungsverhältnis des Geistes.

So wie die Kraft Bewegung an sich, so ist auch der ihr entsprechende Geist durch den Raum als Vielheit ermöglicht (durch den Raum als Vielheit, d. i. durch den Zusammenhang als Ruhe; denn wäre das Ich des Erfassenden, als relatives Individuum, nicht einen Moment in Ruhe, so könnte es, sich mitbewegend, die Bewegung als solche nicht erfassen) und durch die Raumeinheit bedingt. Ganz abgesehen davon, was das räumliche Erfassen an sich ist, ist es jedenfalls ermöglicht durch die Bewegung, durch das zeitliche Erfassen; denn die Vielheit an sich bildet keinen Kontakt,

kann kein Erfassen bedingen, was aus dem Begriffe Verschiedenheit von selbst hervorgeht; d. h. der Raum des Einzelseienden kann kein Erfassen seines Seins in anderem bedingen.

Das räumliche Erfassen ist also unmittelbar durch die Bewegung und hiedurch mittelbar durch den Raum selbst ermöglicht. Es macht aber nicht selbst den Raum, die Verschiedenheit des relativen Individuums aus (obgleich er bei räumlich Erfassendem gleich dem Raume dessen eigentlichen Seinsbegriff ausmacht), kann durch diesen nicht bedingt (im weitesten Sinne) sein, denn das räumliche Erfassen ist der Begriff des Seienden, so weit die Sinne reichen; es wäre ohne Mangelhaftigkeit der Sinne ∞° , kann daher wohl durch die Bewegung als Einheit ermöglicht, aber nur wie diese durch Raumeinheit bedingt sein.

Falls wir also das räumliche Erfassen, dessen Begriff wir erfassen, als ein Etwas an sich, als Geist = Seele erfassen wollen, so wird es uns durch dessen Ermöglichung, durch den Geist, als dem Erfassen der Bewegung, durch das materiell bedingte Erfassen klar, daß das Nichterkennenkönnen eines Geistes (Seele) beim Kinde, bei Menschen niederer Kulturstufe, kein Beweis für dessen nicht Vorhandensein ist, da es erst durch die Entwicklung letzteres (des Denkens) ermöglicht, daher erst faßbar wird; durch diese Erkenntnis werden die meisten oft angeführten Beweise für die Unmöglichkeit des Bestehens eines Geistes an sich unhaltbar.

28.

Denken und Fühlen.

Wir erfassen also zwei Arten des Erfassens, so unser Erfassen dem Raum-, resp. Zeitbegriffe des Erfassten entspricht, ersteres als „Fühlen“, letzteres als „Denken“.

Wir nennen diese Arten sprachläufig Funktionen des Geistes, wobei wir den Begriff Geist, als ein Etwas an sich oder als eine dem Seienden — so wie die Bewegung — inneliegende Kraft, als ein Attribut dahingestellt sein lassen. Für ersteren Fall wären Fühlen und Denken Funktionen des Geistes an sich, für den zweiten Fall wäre der Geist selbst Funktionen des Seienden. Beide Funktionen erfassen wir als Wille, und zwar das Fühlen als Wille des Seins (eigenen und anderen Seins) (das, was wir, künstlerisch ausgedrückt, als das stumme Betrachten, das geistige Aufgehen im Sein bezeichnen können). Das Denken, als der Wille von Bewegung und, da wir die Bewegung als Seinsbegriff vom Sein nicht trennen können, als Wille eigenen Seins, bei Willen anderen Seins oder Nichtseins. (Der Selbsterhaltungstrieb.) Weil wir also beide Funktionen als Wille zu sein erfassen, so sind wir geneigt, beide in einen Begriff zu vereinen, und legen daher willkürlich — je nachdem welcher Ansicht (Geist an sich oder Geist als Kraft) wir sind, beide Funktionen diesem Begriffe bei.

Für erstere Annahme wäre also auch das Denken eine Funktion des Geistes an sich; für letztere auch das Fühlen selbst der Geist als Kraft, eine Funktion des Seienden.

Das Denken ist jedoch keine Funktion des Geistes an sich. Das Denken ist der materiell bedingte Wille des eigenen Seins, d. h. es ist bedingt durch die innere und äußere Bewegung, welche auf ein höher organisiertes Einzelwesen einwirkt; und das Erfassen der Bewegung im Seienden schon als Wirkung, während sie noch Ursache

ist, ist ermöglicht durch den Zusammenhang als Ruhe, also durch den Raum (Raum als Vielheit) des Einzelwesens, durch welchen eben auch die Erinnerung ermöglicht ist.

Der materiell bedingte Wille ist scheinbarer Wille, ist Notwendigkeit, ist nichts als die vorerfaßte Bewegung, die durch den scheinbaren „Willens-“entschluß zur Ausführung kommt, während sie bei Erfassen ihrer eigentlichen Ursache als notwendig erscheinen muß.¹ Diese Funktion ist daher selbst der Begriff Geist, den wir ihr entnehmen. Dieser Geist ist Attribut des Seienden. Denken ist das begriffliche Erfassen der seienden Bewegung.

Das Fühlen erscheint jedoch nicht als Funktion eines Geistes, als Kraft, d. i. als selbst Geist, erscheint nicht als materiell bedingte Funktion; denn es ist nicht der Wille des Seins (eigenen, anderen Seins), sondern des Seins Begriff, und dieser erscheint als freier Wille, weil er nicht durch das Sein direkt bedingt erscheint. Durch den Raum als Vielheit kann er als ω° nicht bedingt sein; er ist nicht selbst Vielheit (Raum). Durch die Bewegung kann er nicht bedingt sein, denn im Fühlen abstrahieren wir gerade von der Bewegung (es bleibt das räumliche Erfassen), was, wenn das Fühlen durch die Bewegung bedingt wäre, nicht sein könnte; er ist nicht selbst Bewegung (Zeit). Das Fühlen ist als Begriff Funktion (Attribut) eines . . . , wir ahnen es, als eines Geistes an sich.

Die Klarheit des Erfassens des Fühlens als ω° leidet unter der Ermöglichung des Fühlens durch die Bewegung; nämlich durch die Unvollkommenheit der Sinnesorgane, welche durch Vermitteln der Bewegung das Fühlen wie das Denken ermöglichen. Ebenso leidet die Klarheit des Erfassens der Funktion als ruhend, durch die Ermöglichung des Fühlens durch die Bewegung, da die Bewegung gleichzeitig das Denken bedingt — dem, als durch die gleiche Ursache hervorgerufen — das Fühlen oft weichen muß. Diese Unklarheit des Erfassens des Fühlens als ω° und ruhend (ewig) wird um so leichter darauf hinführen, auch das Fühlen, so wie das Denken, als materiell bedingte Funktion, als Attribut des Seienden zu erklären, als das Fühlen große Analogie mit dem ersten Denken hat, d. i. mit dem Erfassen der ersten Bedingtheiten der Bewegung — wie dies noch ohne Gedächtnis beim Kinde der Fall ist; und ferner, weil dieses Fühlen leicht mit dem sinnlichen Fühlen und der mit diesem in Zusammenhang stehenden geistigen Funktion des Denkens verwechselt wird; schließlich deshalb, weil Denken und Fühlen untereinander im Gedächtnisse im gewissen Verhältnisse stehen.

Das Fühlen sei durch einen Geist an sich bedingt. (Den Begriff Geist werden wir im II. Buche, als die einzige zu erschaffen mögliche absolute Einheit, welche nicht ω ist, erklären.) Fühlen ist das rein begriffliche Erfassen des Seienden (als Konkretes und Abstraktes).

Der Begriff des Gedächtnisses wird durch Spinozza und die heutige „moderne Wissenschaft“ rein materialistisch erklärt.

Die Bewegung, durch die Sinne ermittelt, muß in der Zentrale des Systems Eindrücke zurücklassen. Wiederholen sich gleiche, analoge Bewegungen, so werden sie durch dieselben Sinne, dieselben Nerven an gleicher Stelle — quasi eingetragen. Der dadurch entstandene Reiz, d. i. die dem Nerv von außen mitgeteilte Bewegung durchläuft die schon durch frühere analoge Bewegung eingeschlagenen Wege.

¹ Gedanke aus Verdycewsky: Über den Zusammenhang zwischen Ethik und Ästhetik. Kapitel VI.

Weininger¹ bemerkt ganz richtig, daß dieser Gedächtnisbegriff, als Wiedererkennen (und Vorausahnen) wohl dem nachweisbaren Tiergedächtnisse entspricht; daß aber hiemit das Gedächtnis des Menschen als willentliche Erinnerung oder als willentliches Vorerfassen absolut nicht genügend erklärt erscheint. Im Gedächtnisse erfassen wir nun die Wechselwirkung von Fühlen und Denken. Während wir im Tiere nur das Denken sowie das Gedächtnis als Wiedererkennen und Vorerfassen nachweisen können, können wir im Menschen jedes kompliziertere Denken nur durch das willentliche Gedächtnis erklären, so dieses das Fühlen einbegreift; also das Bedingtsein dieses Denkens durch das Fühlen, so in ihm eben Gefühltes als Begriff eines Unfaßbaren, als Forschen nach ihm, aus seinem Zusammenhange mit Faßbarem, zum Gedanken wird, umgekehrt, wie das Fühlen selbst durch das Denken ermöglicht erscheint und insofern im Gedächtnisse Gedachtes zum Gefühle werden kann.

Sowohl das Fühlen aus Konkretem (wobei das Gedachte miterfaßt wird) als auch das Denken, aus dem dieses Gefühlte umfassende Gedächtnis, ergibt das bildlich-begriffliche Erfassen.

Denken und Fühlen greifen eng ineinander und stehen in gewissem Verhältnisse zueinander; so wie Zeit und Raum, von denen wir einen Begriff nicht ohne den anderen erfassen können, und in denen wir ebenfalls das gegenseitige Verhältnis erfassen.

Das Denken erfassen wir als absolutes Abstraktes, als Bewegung selbst, als Begriff.

Das Fühlen ist durch das Denken ermöglicht. Beide Funktionen zusammen, unsere gesamte geistige Funktion, ergibt das Bild. Dieses umfaßt das im Konkreten befindliche Abstrakte und „daß es ist“, wozu noch das sinnlich vermittelte Erfassen „begrenzen“, d. i. der an ein Objekt (als relative Einheit) gebundenen Bewegung hinzukommt; insofern, „sinnlich vermittelte“, als die Begrenzung durch andere Bewegung erfaßt wird. Diesem Erfassen entspricht das Fühlen, als das räumliche Erfassen, „daß sie (die Bewegung) in' ist“, und ist dieses Erfassen rein begrifflich, weil wir den Raum als das, in dem die Bewegung ist, nicht an sich, sondern eben nur rein begrifflich, als „daß es ist“ erfassen. Dieser Begriff ist der Bildbegriff in unserem Geiste, der sich zum äußeren Raume so verhält wie der Begriff der Bewegung in unserem Geiste zur äußeren Bewegung, als Erregerbegriff.

Der Bildbegriff in uns ist an sich ebensowenig faßbar wie der Raumbegriff überhaupt. Er ergibt + dem Begriffe der Bewegung (+ dem Denken) das Bild in uns, als Sinnlich-Begriffliches, als bildliche Vorstellung.

Indem wir im Fühlen von der Bewegung abstrahieren, erfassen wir das Unbekannte als während — als ewig. Wir können nun in dieser Unbekannten die Substanz selbst erfassen, die mit ewiger Zeit, als Sein, das Während ergäbe. Doch können wir hierin nicht die Vielheit, die durch die Zeit kein Währendes ergibt, sondern nur die Substanz als Einheit erfassen, als absolute Einheit — meinetwegen als absolute Vielheit — die mit der Bewegung als Einheit niemals unser Weltall der Relativität ergäbe. Da wir aber den Begriff Substanz nur als solchen, d. i. als Begriff — sie selbst als Unbekannte erfassen, so ist diese Auffassung immerhin möglich, d. h. es läßt sich eben darüber streiten, und somit haben wir die Annahme des Weltalls aus sich selbst und unseres Erfassens als materiell bedingt, d. i. als das Subjektive der Materie, im Gegensatz zu deren Objektivem — wobei wieder das Fühlen, welches

¹ Dr. Weininger: Geschlecht und Charakter.

wir als nicht eins mit dem Seienden, dessen Bewegung es ausmacht, erfassen, hiemit im Widerspruche steht. Anders — verfolgen wir die Bewegung des Weltalls in ihrer Kausalität bis in einen ideellen Ruhepunkt, so finden wir hier dessen währende Urbedingung und analog zu dieser unser währendes Erfassen im Weltalle — als zwei Begriffe, die wir als solche, aus dem räumlichen Erfassen, dem Fühlen — erfassen.

Ich will hiemit nur nachgewiesen haben, daß gerade das Fühlen, so es Gegenstand unseres Denkens ward, wird — zur fundamentalen Annahme eines Gott-Schöpfers und daraus zur Annahme unserer Unsterblichkeit geführt hat; nicht aber umgekehrt, daß die Annahme eines Gott-Schöpfers erst zur Annahme des Geistes an sich führte — welche Annahme des Gott-Schöpfers gern aus Nichterfassen der Naturerscheinungen, Angst vor denselben zc. erklärt wird, welche ganze Beweisführung an Material sehr reich, an Beweisen einer Notwendigkeit der Entfaltung eines Gottbegriffes sehr arm ist.

Erfassen wir nun in uns einen Geist an sich, so tritt im selben Augenblicke die Frage auf: „Wo ist die Grenze?“ Sollen wir im Tiere, in der Pflanze — sollen wir in der Zelle neben dem Zellenbewußtsein (dem materiell bedingten Geist) einen Geist an sich annehmen — oder sollen wir zum Troze aller Spöttelei über unseren Größenwahn bekennen: „Wir Menschen tragen — neben dem materiell bedingten Geist — den Geist an sich in uns. Dieser Geist ist die Schöpfung — das Weltall, dessen Ermöglichung!“?

Selbst beim höchstorganisierten Tiere, dessen Bewußtsein unserem Bewußtsein am analogsten ist, können wir kein räumliches Erfassen nachweisen — wir können es ihm aber von vornherein auch nicht absprechen. Es scheint also, daß es uns trotz aller Wissenschaft überlassen bleibt, ihm ein solches zuzumuten oder nicht — d. h. der Geist an sich existiert eben in und für die Wissenschaft nicht.

Alles, und zwar selbst die im ersten Augenblicke noch so kompliziert erscheinende geistige Funktion des Tieres, läßt sich auf materiell bedingtes Bewußtsein zurückführen, sowohl direkt als auch als Gedächtnis in der erörterten Bedeutung.

Während wir unsere gesamte geistige Funktion des Denkens als materiell bedingt erfassen, unsere gesamte Wissenschaft also dem Selbsterhaltungstribe¹ — den Begriffen nützlich — schädlich entspricht, können wir die Philosophie (Religion) sowie die philosophischen Wissenschaften Ästhetik und Ethik nur als den rein geistig bedingten Willensmomenten entsprechend erfassen und können umgekehrt wieder aus der Klarheit, mit der sich diese Begriffe aus den drei Willensmomenten folgern lassen, auf die Wichtigkeit der Annahme — der rein geistigen Willensmomente schließen, besonders da gerade die Ästhetik (welche, wie wir sehen werden, die Grundlage der Philosophie ist) bis zum heutigen Tage als unlösbares „Geheimnis“ des Schönen, als ewiges Rätsel gilt, während allerdings Religion und Ethik, auch in monistischer Anschauung einige Erklärung gefunden hat, die uns jedoch absolut nicht genügt. Um über die Begrifflichkeit des Begriffes Geist uns klar zu werden, müssen wir zur Behandlung der Begriffe Schöpfer und Schöpfung übergehen, zur Entwicklung der Schöpfungsmöglichkeit.

¹ Der Begriff „Selbsterhaltungstribe“, in der von uns festgesetzten Bedeutung: Trieb nach Bewegung = Sein.

Zweites Buch.

Schöpfer und Schöpfung.

1.

Das Nichts.

Wenn es kein Seiendes gäbe, so gäbe es nichts. Wenn etwas nicht ist, so kann es nicht sein, kann es nicht werden, so es nicht durch etwas anderes bedingt wird. Dies erfassen wir als Schwäche dieses Etwas, das nicht ist, nicht werden kann; als dessen Nichtsein.

Daraus folgt: Wenn nichts ist, so kann nichts sein, kann nichts werden; d. h. aus nichts kann nichts sein, werden. Und dies erfassen wir als Kraft dieses Nichts, so es wäre, d. h. so nichts wäre — als dessen Sein.

Wir erfassen im Nichts das Sein, als eins mit seinem Attribute, d. h. sein Attribut macht sein Sein aus — im Gegensatz zum Begriffe Attribut, so wir ihn in unserem Weltalle erfassen: Das Attribut ist etwas dem Seienden Zukommendes (Gegebenes), ohne dessen Sein auszumachen; (woraus wir schon allein auf Bedingtheit des Weltalls schließen können).

Wir erfassen dieses Nichts, so es wäre, so nichts wäre, analog dem uns faßbaren Seienden in Dauer und Räumlichkeit.

Dauer.

An Dauer erfassen wir es, als unvergänglich, d. i. als einseitig unbegrenzt, was aus dem Sage: „aus nichts kann nichts sein, werden“, folgt.

Da wir nicht von vornherein erfassen, daß ein Seiendes nicht zu nichts werden kann, so erfassen wir das Nichts auch nicht von vornherein als von Ewigkeit, d. i. als aus sich selbst. Nehmen wir nun an, es sei ein Seiendes vor diesem Nichts gewesen. „Nichts“ ist unbedingbar, es kann nicht durch ein Seiendes bedingt werden: Indem ich nichts bedinge, bedinge ich nicht nichts. Dieses Nichts ist, wenn es nicht selbst das als seiend vor ihm gewesene Seiende, welches zu nichts geworden ist, ist, da es durch dieses nicht bedingt sein kann, aus sich selbst.

Aus sich selbst kann es aber nicht erst sein, werden, sobald das vor ihm Gewesene zu nichts geworden; da aus nichts nichts sein, werden kann, wobei wir das nichts aus sich selbst hier als etwas erfassen.

Erfassen wir das Nichts als jenes Nichts, zu welchem das Seiende, welches vor ihm ist, wird, so erfassen wir es selbst als jenes zu nichts gewordene Seiende

und führen es so auch auf die Ewigkeit zurück, als aus sich selbst. Denn wir erfassen das eventuell vor dem Nichts Seiende als unbedingt, weil wir es, wenn es bedingt und seine Bedingung nicht mehr ist, gerade so wie das Nichts auf das Seiende, endlich auf seine unbedingte Bedingung zurückführen; weil wir, wenn es bei Weitersein seiner Bedingung zu nichts wird, ohnehin kein nichts, sondern ein Seiendes erfassen, und wir mithin das Nichts, wenn wir ein Seiendes als früher seiend annehmen, nur als das Zu-nichts-werden eines unbedingt, d. i. aus sich selbst Seienden erfassen können.

Das Nichts, welches wir, wenn es wäre und wenn vor ihm ein Seiendes gewesen wäre, als dieses Seiende, zu nichts gewordene Seiende selbst erfassen, ist also ewig. — Da aber aus nichts nichts werden kann, wobei wir das vor dem Nichts, als das Nichts selbst Seiende als nichts, das Nichts, als das zu Nichtsgewordene, als etwas erfassen, so ist diese Veränderung unmöglich, d. h. ist vor dem Nichts, so es wäre, ein Seiendes anzunehmen unmöglich. Das Nichts wäre also ewig, d. i. dauerlich unbegrenzt.

Räumlichkeit.

An Räumlichkeit erfassen wir das Nichts ebenfalls als unbegrenzt: Außerhalb des Nichts, so es wäre, könnte nichts sein; denn wenn es nichts gäbe, so wäre auch außerhalb des Nichts nichts, d. h. es gäbe kein „außerhalb des Nichts“. Soweit aber ein solches „außerhalb des Nichts“ faßbar ist, ist es als nichts faßbar. D. h. wenn es nichts gäbe, gäbe es auch keine Begrenzung, da solche nur in einem Etwas faßbar ist, das nicht nichts ist. Dies ist jedoch an sich nicht faßbar, da das Nichts nicht als Seiendes erfaßt wird, es andererseits auch nicht als nicht-seiend erfaßt werden kann, da nicht-seiendes Nichts etwas ergibt. Der räumliche Begriff der Unbegrenztheit ist also unklar. Dies erfassen wir noch deutlicher an folgendem:

Innerhalb des Nichts könnte nur insofern nichts sein, als, wenn es nichts gäbe, aus nichts nichts sein, werden könnte, aber auch, wenn aus nichts etwas sein könnte, so wäre es nicht innerhalb des Nichts, sondern würde es an Stelle des Nichts treten. Wir erfassen aber mit dieser Betrachtung nicht, daß an sich nichts im nichts sein könnte. Denn wir erfassen ebensogut: „In nichts kann nichts sein“, als „in nichts kann alles sein“, denn wir erfassen in unserem Weltalle kein nichts, in dem etwas sein könnte, da im undurchdringlichen Seienden (nur) nichts im Seienden sein kann.

Weder außerhalb noch innerhalb des Nichts wäre Etwas möglich. Beides folgt aus dem Sage: Aus nichts kann nichts sein, werden; somit folgt die räumliche Unbegrenztheit des Nichts, aus dessen Kraft, als Seinsbegriff — und bildet nicht einen Begriff für sich. Das Nichts wäre absolut unendlich, d. h. absolut unbegrenzt an Dauer und Räumlichkeit, welche Begriffe Unbegrenztheit wir als Unendlichkeit an Dauer mit Ewigkeit, als Unendlichkeit an Räumlichkeit mit Unendlichkeit bezeichnen. Den Dauerbegriff erfassen wir als Kraft, als Sein, wie dies aus dem Sage: „Aus nichts kann nichts sein, werden“ folgt. Das Nichts wäre ruhend (unveränderlich) und wäre Einheit; wobei ersteres dem Kraft-, letzteres dem Seinsbegriffe (wenn nichts ist, kann ...) entspricht. Den Räumlichkeitsbegriff erfassen wir als Folgebegriff des Dauerbegriffes, als einen zum Erfassen des Nichts an sich unnötigen und nur, aus Analogie des Erfassens des Nichts, mit dem Erfassen des Seienden so wir es sinnlich erfassen, sich aufdrängenden Begriff, der den Begriff

Einheit dahin verstärkt, daß er das „in sich selbst“ bildet. (Aus der obigen Betrachtung „außerhalb . . .“). Das Nichts erfassen wir in Analogie, resp. Gegenüberstellung zu unserem Weltalle, als einig=unveränderlich, d. i. als absolut ∞ (ewig=unendlich^o), als eine Kraft, ein Sein und nicht als Nichts!

Diese Kraft, dieses Sein erfassen wir voll in seinem Dauerbegriffe. Sein Räumlichkeitsbegriff ist uns unklar — eine Lücke in unserem Erfassen — und scheint diese Unklarheit ihren Grund darin zu haben, daß der Räumlichkeitsbegriff keinen Seinsbegriff dieses Etwas = Nichts bildet, sondern wir ihn ihm aus Analogie zu unserem Sein beilegen.

Wir können also durch Abstrahierung des uns sinnlich faßbaren Seienden nicht zum Begriffe „nichts“ gelangen.

Dies wird uns schon daraus klar, daß wir nicht vom eigenen Sein abstrahieren können. Denn während wir mit allem sinnlich Faßbaren auch unser Denken und mit ihm die Bedingung unseres Bewußtseins wegdenken wollen, haben wir doch das Vollbewußtsein unseres Seins. Wenn wir uns aber unser Denken und mit ihm unser Bewußtsein benehmen könnten, so könnten wir erst recht nichts und somit kein Nichts denken.¹

Zudem wir also vom Seienden abstrahieren, im Glauben auch von dessen eventueller Bedingung zu abstrahieren und so zum Begriffe „nichts“ zu gelangen, erhalten wir einen Begriff, der eben diese Bedingung selbst sein könnte; es scheint, daß das Nichtsein dieser Bedingung für uns unfaßbar ist. Wir glauben zum Begriffe „nichts“ zu gelangen und suchen diesen dort, wo die Bedingung ewig=unendlich^o ist.

Es gibt also kein nichts als jenen Begriff „nichts“, den wir als „außer . . .“ erfassen, und der sich bei Entwicklung des Begriffes „das Nichts“ dem Erfassen dieses störend eingeflochten: Außer dem Weltalle, so es unbedingt, außer der Bedingung und deren Bedingtheiten, so unser Weltall bedingt ist, gibt es nichts!

„Außer . . . gibt es nichts“; dies können wir insofern erfassen, als wir die Bedingung aus sich selbst, somit als absolut ∞ und somit als einig erfassen. So aus der Entwicklung des Begriffes „Nichts“; was aber auch dem absoluten Einheitsbegriffe in unserem Weltalle entspricht — als einheitliche Kraft Bewegung, als Einheit des „großen Nichts“, als Räumlichkeitsbegriff. — Somit können wir nur das Weltall, so es unbedingt, oder so es bedingt, dessen Bedingung und es und eventuelle andere Bedingtheiten derselben Bedingung (wir erfassen allerdings sinnlich keine solchen) als seiend annehmen.

2.

Analogie unseres Bewußtseins mit dem Nichts, mit der Bedingung.

Wir finden eine bemerkenswerte Analogie unseres Bewußtseins mit dem oben entwickelten Nichtsbegriffe: Unser Bewußtsein ist nicht ewig, denn wir wissen es mit uns geboren, resp. schon gezeugt. Da wir es jedoch nicht als nicht seiend erfassen können, erscheint es uns unvergänglich, unveränderlich.

Es erscheint uns unendlich^o; aber nicht als absolut ∞ , sondern als ∞ groß; d. h. nicht analog dem Nichts, in dem nichts sein kann, sondern analog dem Nichts,

¹ Gedanke aus Max Nordau: Die konventionellen Lügen der Kulturmenscheit.

in dem alles sein kann, d. h. ∞° groß, und nicht $\infty^\circ = \infty^\circ$ groß = ∞° klein, welche Begriffe wir im folgenden noch erörtern werden.

Es erscheint uns ∞° groß, nicht als ein Etwas an sich, da es ja an unser begrenztes materielles Ich gebunden, sondern als Funktion; dahingestellt, ob als Funktion materiellen Zusammenhanges oder als Funktion eines Geistes an sich.

Die Analogie unseres Bewußtseins mit dem Begriffe Nichts ergibt die Analogie unseres Bewußtseins mit der Bedingung: bedingen — erfassen.

Die Urbedingung, so sie außer dem Weltalle ist (außer heißt hier nicht außerhalb, sondern, so das Weltall nicht selbst seine Bedingung ist, d. h. aus sich selbst ist), ist Gott; Gott, der historische Begriff des Urdinges; und wollen wir diesen Gott außer dem Weltalle annehmen, so wollen wir zuerst aus den Begriffen, die wir in ihm finden (durch die Entwicklung des Begriffes „das Nichts“ gefunden haben), die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des Seins des Weltalls nach Kraft unseres Erfassens ersehen. (Statt des Begriffes des Nichts hätten wir ebenso direkt den Begriff des Seienden Urdinges aus sich selbst entwickeln können, als ewig=unendlich^o. Doch würde durch diese Entwicklung die Klarheit der Auffassung insofern leiden, als die Vorstellung eines Seienden Urdinges immer eine Analogie zu unserem sinnlich faßbaren Seienden miteinbegreifen würde, was bei der Entwicklung aus dem Nichts nicht der Fall ist, da wir ohne Vorstellung nur die notwendigen Begriffe aus ihm erfassen.)

3.

G o t t.

Wir erfassen bei Gott die zwei Begriffe: „sich machen“ (Kraft) und „sein“ (Sein) als einen Begriff: die Kraft, das Sein — Gott. Denn um sich machen zu können, muß er sein; um sein sein zu können, muß er sich machen. Attribut = Sein.

Gott ist nicht aus Nichts, da aus nichts nichts sein, werden kann. Gott ist, als das, was wir als das Nichts erfassen, aus sich selbst. Gott ist ewig=unendlich^o; d. h. Gott braucht in seiner Dauer — Räumlichkeit (im Momente, in jedem Momente seiner Dauer, im Punkte, in jedem Punkte seiner Räumlichkeit) die Kraft Ewigkeit=Unendlichkeit^o sich zu machen, d. h. sich zu erhalten, welche Kraft Ewigkeit=Unendlichkeit^o gleich ist Gott selbst; aus Gott, aus dieser Kraft kann somit nichts sein (werden) — als Gott selbst.

Könnte Gott (je) aufhören zu sein, d. h. zu nichts, resp. zu etwas anderem werden, so könnte er nicht (gewesen) sein; denn er ist im Momente seiner Dauer; würde er also in einem Momente dieser seiner Dauer aufhören zu sein, so hätte er diesen Moment seit Ewigkeit erreicht — er wäre nicht (gewesen)!

Könnte Gott (irgendwo) aufhören zu sein; d. h. räumlich begrenzt sein (werden), so könnte er nicht sein. Dies als Folgebegriff des Ewigkeits-, d. i. Kraft= = Seinsbegriffes.

Dieser Folgebegriff ist an sich, d. h. wenn er nicht eben Folgebegriff wäre, um so weniger klar, als erstens aus sich selbst kein Begrenztes anzunehmen möglich ist, das Gott — als ein „anderes aus sich selbst“ begrenzen könnte — da nur eine Einheit aus sich selbst faßbar ist; als zweitens Gott aus sich kein Begrenztes, das

wieder ihn begrenzen würde, machen kann — da Gott aus sich überhaupt nichts, um so weniger stückweise (Begrenztheiten) andere Etwas aus sich machen kann. — Diese Erörterung der Unendlichkeit^o Gottes als absolut notwendigen Begriff seines Seins, hat nur insofern einen Sinn, als wir diesen Begriff aus Analogie mit den Begriffen, in denen wir das Weltall im folgenden erfassen wollen, klar erfassen müssen.

Soll Gott die Bedingung des Weltalls sein, also überhaupt angenommen werden, so muß er das Weltall, da er es nicht aus sich machen kann, aus nichts machen können; aus nichts, durch sich; d. h. das Weltall, welches nicht aus dem Nichts = Gott sein kann, muß aus nichts durch Gott sein. — Dieses „nichts“ erfassen wir als nichts wie im Begriffe: „Außer . . .“. Das Machen Gottes „aus nichts“ nennen wir „erschaffen“, im Gegensatz von — „sich aus sich selbst machen“, d. i. „sein“.

4.

Schöpfung als Schöpfungskraft Gottes.

Das Erschaffen erfassen wir als Schöpfungskraft (Attribut) Gottes, als Schöpfungskraft in Gott. — Da Gott aus nichts erschaffen muß, so kann die Schöpfung nichts anderes sein, als die Schöpfungskraft Gottes, so sie selbstseiend ist (wird). Die Schöpfung kann aus dem Grunde, daß sie die selbstseiende (selbstseiend gewordene) Schöpfungskraft Gottes ist, und aus dem Grunde, daß außerhalb Gott nichts sein kann, nur in Gott sein. — (Idee, Sein; Idee = Sein.) Das Weltall, so es Schöpfung ist, ist aus nichts, durch und in Gott — die Schöpfungskraft Gottes als Selbstseiendes — dessen Attribut.

Die Schöpfungskraft kann nicht die Kraft Ewigkeit-Unendlichkeit^o sein, so diese in Gott, d. h. Gott selbst ist, da aus Gott nichts sein (werden) kann und diese als selbstseiend Gott selbst wäre — Gott aus sich selbst, wobei nicht Gott als Schöpfer samt seiner Schöpfungskraft, sondern nur Gott als Schöpfung (weiter) bestünde — Gott als Weltall, so wir es erfassen — was wir eben, da wir es ohne Bedingung nicht erfassen können, hier als bedingt entwickeln wollen. Da aber außerhalb Gott nichts ist, muß die Schöpfungskraft in Gott sein; und da außer Gott nichts ist, muß die Schöpfungskraft Gottes sein (d. h. von Gott sein, d. h. nichts aus sich selbst Seiendes).

So Etwas Gottes ist, muß es ewig und unendlich^o sein, da zu Gott nichts anderes hinzukommen kann, nichts anderes als selbstseiendes, da außer Gott nichts ist, und wenn etwas wäre, es nicht mit Gott eine Einheit eingehen, d. i. bilden könnte; nichts aus Gott, da aus Gott nichts anderes werden kann, weil Gott unveränderlich ist.

[Die Unfaßbarkeit des Erschaffens, des „aus nichts Machens“, die von den Gegnern des Theismus hervorgehoben wird, verliert als Beweis gegen die theistische Annahme insofern an Bedeutung, als die Schöpfung als Schöpfungskraft, als Attribut Gottes, nie nicht war, somit die Schöpfung (und das uns faßbare Weltall) nie nichts war.]

Die Lösung dieser Unklarheit bringt der Begriff Wille. Die Schöpfungskraft ist Gottes Wille. Sie ist als Schöpfungskraft in Gott — Gottes Wille; als selbstseiende Schöpfungskraft, als Schöpfung, Gottes Wille, wodurch, durch welches Selbst-

seiend = werden, der Wille in Gott bleibt, nicht nur so, daß die Schöpfung nur in Gott sein kann, sondern so, daß außerdem, die Schöpfung als Wille Gottes in Gott ist, die Schöpfungskraft als Wille Gottes in Gott, d. i. Gottes bleibt. Durch diesen Begriff „Wille“ ist die Schöpfung als Gottes Wille nicht aus, sondern durch Gott.¹

5.

Wille.

Wille als Sein, Wille als Attribut.

Wir müssen nun den Begriff „Wille“ aus dem Begriffe „Gott“, den wir, und so wir ihn entwickelt, als ihm inneliegend folgern und dürfen diesen Begriff „Wille“ nicht nur als einen uns geläufigen Begriff Gott beilegen, als Wille eigenen, Wille anderen Seins.

Unserer Fassungskraft entspricht es, daß wir, da wir kein absolutes Nichts erfassen können, Gott, d. i. das Sein Gottes, als Notwendigkeit (für ihn) erfassen. Ebenso erfassen wir das Sein der Schöpfung, da sie als „Schöpfung“ bedingt ist, als Notwendigkeit für sie. Den Begriff „Sein“ erfassen wir als Notwendigkeit denn wir erfassen nur bedingtes Sein und unbedingtes Sein, das eben insofern notwendig ist, als es, nach unserem Erfassen, kein Nichts geben kann.

Nun ist aber bei Gott Dauer = Räumlichkeit; sich machen = sein, Kraft (Attribut) = Sein.

Gott kann nicht zu nichts werden, — sein Sein, seine Kraft, er ist (als ewig) notwendig. Gott ist aus sich selbst. Es steht nichts über ihm, als seine Kraft (sein Sein, Er). Seine Kraft (sein Sein, Er) ist willig.

Bei Gott ist Wille (eigenen Seins) = Notwendigkeit (eigenen Seins).

So Etwas durch Gott ist, die Schöpfung, kann es nicht Notwendigkeit sein, da über Gott nichts ist. Es kann nicht Wille = Notwendigkeit sein, da Wille = Notwendigkeit, das Sein, die Kraft Gottes, Gott selbst ist. Es kann nur Wille sein. (Wille anderen Seins.)

Aus der Kraft „Ewigkeit=Unendlichkeit“ folgt die Schöpfungskraft, der Wille anderen Seins in folgender Fälligkeit:

Gott, die Urbedingung aus sich selbst, macht, d. i. erhält sich, das ist ein unendliches (ewig-unendliches^o) Wesen (aus sich selbst) — im Momente, in jedem Momente, im Punkte, in jedem Punkte, seiner ewigen Dauer, seiner unendlichen^o Räumlichkeit.

Kann ein Wesen sich, d. i. ein ewig-unendliches^o Wesen erhalten, d. i. machen, so folgt aus dieser unendlichen Kraft die Kraft anderen Seins, als quasi Überfluß an eigener Erhaltungskraft. Klarer wird es wohl schwer sein, die Schöpfungskraft zu erfassen. Wir erfassen im folgenden diesen „Überfluß“ als Liebe.

Das „quasi“ bedeutet eine Lücke in der Faßlichkeit dieser Folgerung, also die erste Lücke für die absolute Annahme des durch Gott bedingten Weltalls. Diese Lücke fällt mit der Unfaßlichkeit des Beginnes des Weltalls zusammen.

¹ Daß der Begriff Wille die Lösung dieses schwierigen Problems erbringen soll, klingt unglauwürdig, und verspricht einen schwachen Beweis. Dies gebe ich hier selbst zu, und bitte den Leser bis 10. auszuhalten.

Als unmittelbare Folge des eigenen Seins ist dieser Wille anderen Seins — die Schöpfungskraft, als in Gott, d. i. als Gottes ewig und unendlich; jedoch nicht als Kraft Ewigkeit-Unendlichkeit°, welche Wille = Notwendigkeit ist, sondern nur als Wille — nicht als Kraft = Sein, sondern als hinzukommende Kraft = Attribut. — Als Selbstseiendes ist der Wille Gottes Notwendigkeit für es selbst, d. i. für die selbstseiende Schöpfung. Als solche kann es nicht ewig-unendlich° sein; denn wäre es als Notwendigkeit ewig-unendlich°, so wäre es, da es als Wille Gottes ewig-unendlich° ist, die Kraft Ewigkeit-Unendlichkeit° selbst, somit Gott.

Als Notwendigkeit, also als selbstseiend, kann die Schöpfungskraft nicht ewig-unendlich° sein. — Da sie es als Wille Gottes ist, d. h. da ihr Sein als Wille Gottes ewig-unendlich° ist, so ist das, was ihr Selbstsein ausmacht, ein Attribut, eine Kraft, die sie zu nicht — ewig-unendlich° macht; und welche Kraft, da sie willig bedingt ist, ihren Willen ausmacht, d. h. die Kraft (der Wille) der Schöpfung ist die ihr beigegebene Kraft, die ihr eigentliches Sein ausmacht und als solche (solcher) nicht ewig-unendlich° ist (d. h. ihr Sein als Selbstsein und nicht als Sein in Gott, d. i. nicht als Kraft, als Wille Gottes, wodurch das eigentliche Sein der Schöpfung selbst zu deren Attribut wird.)

Die Schöpfung erfassen wir also in zwei Begriffen: Als Schöpfungskraft, so sie Gottes (und in Gott) ist, als Schöpfung, so sie Selbstseiendes (und in Gott) ist. So als Notwendigkeit, so als Wille.

Bei Gott ist die Schöpfung nur ein Begriff — da sie aus nichts ist; die Schöpfungskraft des Schöpfers ist gleich dem Sein der Schöpfung — sein Wille. Wir (als Schöpfung) erfassen eben im Sein der Schöpfung deren Bedingung — den Schöpfer.

Den Begriff „Wille Gottes“ (den Begriff „bedingt“) in der Schöpfung erfassen wir als den Begriff „in Gott“, als den Begriff der Räumlichkeit der Schöpfung (deren Notwendigkeit).

Den Begriff „selbstseiend“ in der Schöpfung erfassen wir als den Begriff so die Schöpfung nicht als Wille Gottes, Gottes ist, sondern als Wille Gottes selbstseiend in Gott ist — als Selbstkraft, als Dauer der Schöpfung (deren Wille).

Wir erfassen also die Schöpfung als ihre Notwendigkeit und ihren Willen (zwei Begriffe), als Schöpfungskraft aber, d. i. in Bezug auf Gott, als Gottes Wille. (Aus welchem Begriffe sich eben ihr eigener Wille folgert.)

Die Schöpfung ist als Wille, als Wille Gottes ewig-unendlich°. Selbstseiend, d. i. Notwendigkeit werden kann sie nicht, als ewig-unendlich°; d. h. Gott kann nichts Ewig-Unendliches° erschaffen.

In der Ewigkeit kann Gott nichts erschaffen; nichts Unendliches°, d. i. keine Einheit, da diese Gott selbst wäre. Nichts Nicht-unendliches°, d. i. nichts Begrenztes, (was, da außerhalb Gott nichts möglich ist, den Begriff Vielheit ermittelt) — keine Vielheit, da in der Ewigkeit, d. i. als ewig, nur Einheit möglich ist.

Gott kann also in der Ewigkeit, d. i. in seiner Dauer, d. i. in sich, nichts erschaffen.

Gott kann in sich nichts erschaffen — dies wird schon klar durch den Begriff, daß in sich erschaffen, der Wille Notwendigkeit, die Schöpfung somit Gott wäre.

Bevor wir nach der Möglichkeit des Weltalls als Schöpfung weiterforschen, stellen wir die Begriffe fest, die, falls das Weltall Schöpfung ist, dem Weltalle inne liegen, aus dem Begriffe Schöpfungskraft, so sie Gottes ist, d. i. aus dem Begriffe des Bedingtseins.

6.

Schöpfung, deren Dauer und Räumlichkeit.

Die Schöpfung ist unvergänglich: als Notwendigkeit hat die Schöpfung einen Anfang, da sie durch Gott bedingt, d. i. früher als Gottes Wille war. Würde sie je enden, so könnte sie, da sie als Wille Gottes ewig in Gott ist, nicht sein. (Denn bei Gott ist Schöpfung als Wille, als Notwendigkeit, ein Begriff; würde sie je als Notwendigkeit vergehen, so hätte sie bei Gott auch nicht als Wille sein können.)

Die Selbstkraft, die Dauer der Schöpfung ist die Unvergänglichkeit.

Der Begriff Räumlichkeit der Schöpfung, das „in Gott“, können wir insofern noch nicht klar erfassen, als wir noch nicht die Möglichkeit des Weltalls als Schöpfung — der Schöpfung in Gott erfaßt haben, und der Begriff Räumlichkeit, wie wir oben erwähnt, ein Begriff ist, den wir in Gott, so wie Gott aus dem Nichts erfassen, nicht als nötig erfassen, sondern erst aus Analogie des Seins Gottes mit dem Sein des Weltalls, d. h. erst aus dem Verhältnisse der Schöpfung zu Gott.

Den Begriff Räumlichkeit erfassen wir also nur insofern, als er ein Gott und dem Weltalle gemeinsamer Begriff ist; ein Begriff, den wir Gott insofern beilegen, als wir unser Weltall in Gott, Gott in unserem Weltalle erfassen.

Gott erfassen wir als Einheit, seine Räumlichkeit als Einheit — als Unendlichkeit°. Gott hat die Unendlichkeit° mit dem Weltalle gemein.

So die Schöpfung als selbstseiend eine Einheit wäre, wäre sie unendlich°. So die Schöpfung Vielheit, d. i. Begrenztes wäre (ist), wäre (ist) sie in der Unendlichkeit°, in der Einheit Gottes, die Einheit Gottes in ihr (in der Vielheit).

7.

Schöpfung als Dauer.

Gott kann in der Ewigkeit, d. i. in sich, nichts erschaffen. Er braucht zur Erschaffung eine andere Dauer als die Ewigkeit, d. i. ein anderes Seiendes als sich. Doch ist außer Gott nichts!

Wenn also Gott eine andere Dauer zur Schöpfung braucht als die Ewigkeit, so kann diese andere Dauer nichts anderes sein als auch eine Schöpfung.

Wir gelangen daher zur Annahme, daß eine zweite, xte Schöpfung (so sie eben als zweite, xte nicht ewig wäre) möglich wäre als selbstseiender Wille Gottes — durch die erste Schöpfung ermöglicht.

Daß dies ein Unsinn ist, folgt schon bloß aus der einen Tatsache, daß diese „erste“ Schöpfung nur ewig sein kann und somit (abgesehen davon, daß sie als ewig Gott und somit keine andere Schöpfung wäre) die folgende (folgenden) gerade so ewig wären, als ob sie als erste erschaffen wären — sie daher nicht „folgen“ würden.

(Abgesehen davon, daß die folgende(n) Schöpfung(en) aus oder in der ersten sein müßte(n). Aus ihr könnte nichts sein, da die Schöpfung unvergänglich ist; insofern in einer Schöpfung eine oder keine andere sein kann, werden wir einen Begriff Räumlichkeit erfassen [Undurchbringlichkeit].)

Diese Dauer, die Gott zur Schöpfung braucht, muß also selbst die Schöpfung sein, die nicht ewig sein kann. Die „erste“ Schöpfung und nicht die erste Schöpfung als Ermöglichung für Folgende.

Die Schöpfung erfassen wir in den zwei Begriffen Wille Gottes und selbstseiende Notwendigkeit. So diese Dauer Schöpfung sein soll, muß sie in diesen zwei Begriffen faßbar sein. Bei Gott ist der Begriff „sein Wille“ und „selbstseiende Notwendigkeit“ ein Begriff, daher wir unter dieser „Dauer“, die Gott braucht, eine Schöpfung verstehen, die für uns in die zwei genannten Begriffe zerfällt. Um einer Verwechslung zwischen den Begriffen Dauer und Räumlichkeit vorzubeugen, die wir im folgenden mit diesem Begriffe „Dauer“ in Verbindung bringen werden, nennen wir diese Dauer, welche Gott eben zur Schöpfung braucht, „Ermöglichung“. Die Ermöglichung ist, da Gott in sich nichts erschaffen kann, die Schöpfung mit vertauschten Begriffen.

8.

Schöpfung als Vielheit.

Die Schöpfung muß Vielheit sein. Da Gott in der Ewigkeit weder Einheit, noch Vielheit erschaffen kann, so braucht er zur Erschaffung eine andere Dauer.

Vielheit kann Gott in der Ewigkeit nicht erschaffen, da abgesehen davon, daß Gott in sich nichts erschaffen kann, diese erschaffene Vielheit daher Gott selbst wäre, Vielheit aus sich selbst unmöglich erscheint.

Nehmen wir nun die Kraft Bewegung als selbstseiende Einheit in Gott, d. i. das Weltall, als erschaffene Einheit mit der Bewegung als Selbstkraft, so wäre es, in der Ewigkeit erschaffen, nicht nur als Schöpfung unvergänglich, sondern wäre es ewig aus Gott — und somit Gott selbst, d. h. wäre selbst Urding — wodurch die Annahme einer Bedingung als Gott überflüssig wird — was jedoch mit der Unmöglichkeit der gegenseitigen Bedingung von Zeit und Raum unvereinbar erscheint.

Gott kann aber auch keine Einheit erschaffen durch diese ermöglichende Kraft; denn es kann diese einzige Schöpfung nicht unvergänglich werden, in der Kraft, so sie Vielheit bedingt, wodurch sich der früher erwähnte Fall ergeben würde; sondern so die Vielheit, die durch die Kraft bedingt war, wieder zur Räumlichkeit Gottes geworden wäre, und die Kraft Bewegung als Einheit dieser Räumlichkeit ineläge. Dieser Zustand ergibt jedoch Gott selbst. Gott und die Schöpfungskraft in ihm.

Die Schöpfung als Einheit wäre also einesteils nicht unvergänglich, sondern ewig — und somit keine Schöpfung. Andererseits vergänglich, da die Kraft Bewegung nicht als ein der Schöpfung ineliegender Begriff fort dauern würde — somit keine Schöpfung. Für den ersten Fall hätten wir unser Weltall als eigentliche Schöpfung vor Augen; für den zweiten, unser Weltall als Ermöglichung einer Schöpfungseinheit. Beides ist nicht anzunehmen.

Schöpfung als Einheit ist unmöglich.

9.

Ermöglichung.

Gott kann keine Dauer als Selbstkraft erschaffen, diese Dauer, die er braucht (die Ermöglichung), kann also nicht die Dauer = Selbstkraft der Schöpfung sein, welche Schöpfung eben durch sie ermöglicht werden soll. Diese Dauer — die Er-

möglichkeit — kann also nur der andere Begriff der Schöpfung — deren Räumlichkeit sein. Weil die Ermöglichung nicht die Dauer = Selbstkraft der Schöpfung sein kann, ohne daß die Schöpfung nicht Schöpfung, sondern Gott selbst wäre; weil die Ermöglichung nicht eine „erste“ Schöpfung sein kann, somit die Begriffe, in denen wir sie (die Ermöglichung) erfassen, dieselben Begriffe sein müssen, in denen wir die Schöpfung erfassen.

Die Ermöglichung ist als solcher (als Räumlichkeitsbegriff der Schöpfung) der Begriff „in Gott“ der Schöpfung; und so ihm (dem Räumlichkeitsbegriffe) der Begriff „Schöpfer“ innewohnt, ist er der Bedingungsbegriff des Begriffes „Selbstkraft“.

Die Ermöglichung vertritt also einestheils, und zwar indem wir vom Begriffe Schöpfer ausgehen, den Begriff Dauer. Andererseits, und zwar indem wir vom Begriffe Schöpfung ausgehen, den Begriff Räumlichkeit. Sie muß jedoch, da sie selbst die Schöpfung sein muß, in zwei Begriffen faßbar sein, sowohl einestheils als andererseits.

Diese „Ermöglichung“ kann also, als Räumlichkeitsbegriff erfaßt, ohne einen zweiten Begriff nicht bestehen: denn es gibt kein „in Gott“, wenn es nicht Gott selbst oder etwas Selbstseiendes ist. (So wie es keinen Gott, als Gott in Gott und kein Selbstseiendes, als Selbstseiendes in Gott geben kann.) Sie vertritt den Begriff eines „Selbstseienden“ und muß, als ihren Bedingungsbegriff, den Begriff „in Gott“ erhalten. Als solche ist sie eine Dauer = eine Kraft und ist zugleich die Räumlichkeit der Schöpfung, die in ihr möglich ist, indem ihr Bedingungsbegriff, ihre Räumlichkeit — zur Selbstkraft wird.

Die Ermöglichung ist die Kraft Bewegung in Gott, die die Erschaffung von Vielheit dahin ermöglicht, daß sie in der unendlichen Einheit = unendlichen Vielheit Gottes Vielheit macht, d. h. Vielheit ist — Vielheit, die nicht Einheit ist. Ihr „in Gott“, d. i. ihre Räumlichkeit, ist, d. h. wird zu ihrem Selbstsein. Sie ist es nicht in Ewigkeit, sondern wird es in ihr (so sie Dauer ist). Sie ist es, d. h. sie wird es sein, so sie (die Räumlichkeit der Ermöglichung) in ihr erschaffen — d. h. unvergänglich wird.

Einwendung: Die Räumlichkeit ist schon — sogar vor der Ermöglichung, kann daher nicht erschaffen werden . . . !

Dies ist nicht so, denn als der Begriff „in Gott“ der Ermöglichung ist sie von Ewigkeit — (d. i. in Gott).

Als Begriff Selbstkraft kann sie erst in der Ermöglichung werden — nicht, in ihr sein, was in Gott mit dem Momente der Ewigkeit (immer und überall) zusammenfällt.

Es kann nicht umgekehrt die Ermöglichung den Begriff Räumlichkeit vertreten und den Begriff Selbstkraft erhalten, d. h. als solche, d. i. in Gott erschaffen werden, weil in Gott nichts (keine Einheit, keine Vielheit) erschaffbar ist.

Die Kraft Bewegung in Gott sei also unser Weltall; unser Weltall — die Ermöglichung. Wir erfassen die dem Weltalle innewohnende Kraft Bewegung als seine Dauer — die Zeit. Sie ist die Einheit im Raume, d. i. die Einheit in der Vielheit, und ergibt so den Begriff der Unendlichkeit (des Punktes). Sie ist als Dauer des Weltalls (der Ermöglichung), nicht der Schöpfung „Selbstsein“, sondern deren „in Gott“.

Wir erfassen die Vielheit als des Weltalls Räumlichkeit — den Raum. Er ist die Ruhe in der Zeit, d. i. die Ruhe in der Bewegung, und ergibt so den Begriff der Ewigkeit (des Momentes). Er ist als Räumlichkeit des Weltalls (der Ermöglichung), nicht der Schöpfung „in Gott“, sondern deren Selbstsein.

Daraus erkennen wir in unserem Weltalle als Ermöglichung die Superiorität des Begriffes Zeit vor dem Begriffe Raum; als Schöpfung die Superiorität des Begriffes Raum vor dem Begriffe Zeit.

Analog zu den Begriffen „sich machen“ und „sein“ in Gott erfassen wir die Begriffe „gemacht werden“ und „sein“ in der Schöpfung, welche Begriffe den Begriffen „in Gott“ und „Selbstkraft“, Räumlichkeit und Dauer gleichkommen; als Raum und Zeit, resp. Zeit und Raum, je nachdem wir die Ermöglichung oder die eigentliche Schöpfung ins Auge fassen.

Das Sein der Schöpfung zerfällt in die Begriffe: Notwendigkeit und Wille, Räumlichkeit und Dauer — wobei, durch Vertauschung der Begriffe, d. i. in der Ermöglichung, die Dauer zur Notwendigkeit, die Räumlichkeit zum Willen wird.

Die Ermöglichung, die Vertauschung der Begriffe kommt der Schöpfung zu, d. h. sie ist ihr Attribut als Notwendigkeit; denn sie geht nicht aus dem Begriffe „Selbstkraft“, sondern aus dem Begriffe „in Gott“ hervor und ist insofern auch Notwendigkeit für Gott, als Gott eben in sich nichts erschaffen kann.

10.

Weitere Erklärung der Ermöglichung.

Die Ermöglichung ist als Schöpfung (da die Schöpfung nicht ewig sein kann) nicht ewig; als solche, d. i. als Ermöglichung, ist sie nicht unvergänglich, da die Schöpfung eben als Wille ewig und daher unvergänglich ist. Als Ermöglichung ist sie nur insofern unvergänglich, als sie in der Schöpfung, als die Schöpfung bedingt habende Ermöglichung weiter besteht, als Schöpfung.

Die Ermöglichung als Dauer, die Kraft Bewegung muß vergehen, so sie als Kraft Bewegung den Begriff „in Gott“ der unvergänglichen Schöpfung, d. i. deren Räumlichkeit, als Schöpfungskraft Gottes von Ewigkeit bilden soll. Das Enden der Bewegung erfassen wir als Zusammenfallen der Schöpfung der Vielheit mit der Kraft Bewegung, d. i. mit der Vielheit, die durch die Bewegung ward, wird, geworden sein wird.

Die Kraft Bewegung ist die dem Weltalle inliegende Kraft — ohne welche das Weltall nicht wäre. Das eigentliche Sein des Weltalls als Schöpfung, dessen Selbstkraft, erfassen wir also ahnend, in der Räumlichkeit, d. i. im Raume. (Die Begriffe Dauer und Räumlichkeit im Verhältnisse zum Gesamtweltalle [der Ermöglichung], im Verhältnisse zu relativen Individuen, den Schöpfungen!)

Die Ermöglichung ist als Schöpfung und mittelbar als Attribut der Schöpfung auch Gottes Attribut.

11.

Zahl und absolute (nicht unendliche) Einheit.

Die Vielheit muß unendlich sein.

Gott kann nichts Unendliches erschaffen. In der Ewigkeit keine Vielheit, keine Einheit; durch die Ermöglichung (nicht in der Ermöglichung) keine Einheit.

Durch die Ermöglichung kann Gott Vielheit erschaffen — von der jedes Geschöpf nicht unendlich, sondern begrenzt ist, d. h. von der jedes Geschöpf nicht ∞ Einheit, d. i. die gesamte Schöpfungskraft ist, sondern ein Teil dieser gesamten Schöpfungskraft, und zwar der unendlichste Teil. Denn wäre jedes Geschöpf nicht der unendlichste Teil der Schöpfungskraft, so wäre diese begrenzt — also nicht in Gott — nicht in Gott möglich.

Der Begriff „Zahl der Geschöpfe“ ist die Schöpfungskraft, so sie in Gott ist, und diese ist in Gott, d. h. unendlich, ganz indifferent zur Begrenztheit der Geschöpfe, in gegenseitigem Verhältnisse.

Undurchdringlichkeit.

In der Schöpfung erfassen wir den Begriff der Undurchdringlichkeit als notwendig. Dieser Begriff geht nicht aus dem Begriffe des Seins an sich hervor, obwohl dies uns, da wir kein durchdringliches Seiendes in unserem Weltalle, der Ermöglichung erfassen, so erscheint. Der Begriff Undurchdringlichkeit geht erst aus der Notwendigkeit der Schöpfung als Vielheit, welche Vielheit nicht Einheit sein kann, hervor. Denn wäre das Seiende durchdringlich, so wäre es auch als Vielheit Einheit, was der Schöpfungsmöglichkeit widerspricht. Durch das Erfassen der Undurchdringlichkeit in unserem Weltalle ist zwar noch kein Beweis für die Annahme des Weltalls als Schöpfung erbracht; denn ohne die Annahme der Materie aus sich selbst verfallen und klären zu wollen, können wir nicht die Möglichkeit der eventuellen Notwendigkeit der Undurchdringlichkeit für diese Annahme, absolut leugnen.

Das Erfassen der Undurchdringlichkeit entspricht aber jedenfalls der Annahme des bedingten Weltalls und ist uns außerdem insofern ein Annäherungsbeweis für diese, als sie eben nicht direkt dem Begriffe des Seins entspringt.

Die Zahl der Geschöpfe ist unendlich. Die Unendlichkeit^o ist ein Begriff, der der Gesamtschöpfung zukommt, so daß das Einzelgeschöpf als deren unendlichster Teil aufgefaßt werden muß, ein Begriff, der der Schöpfung nicht als imneliegend, d. i. als Selbstkraft, zukommt, sondern als Attribut, d. h. als Kraft, so sie des Schöpfers ist, und der Schöpfung beigegeben, als Kraft Bewegung.

Die Vielheit, d. i. der Raum, der durch die Kraft Bewegung in Gott entsteht, ist als Räumlichkeit der Schöpfung faßbar im Begriffe der Unendlichkeit^o Gottes. Außer Gott ist nichts. Die Schöpfung ist in ihm; die Vielheit seiner Schöpfung ist in seiner Einheit. Die Räumlichkeit der Vielheit, des Raumes, ergibt uns den Begriff unendlich groß, als Gegenjaß zum Begriffe unendlich^o klein, den wir im (nicht sinnlich faßbaren) Begriffe einer absoluten Einheit, in unserem Weltalle erfassen. Die Räumlichkeit der Vielheit können wir im Begriffe Unendlichkeit^o, so wir ihn als Gottes Einheit, als Punkt folgernd, aus dem uns faßbaren Räumlichkeitsbegriffe als Aneinanderreihung von gleichen Punkten, von denen jeder der Mittelpunkt der Gesamtheit ist, nur als Aneinanderreihung von Punkten erfassen, mit einem Mittelpunkte — also nicht als Aneinanderreihung von Punkten, von denen jeder Mittelpunkt ist; denn es kann die Kraft Bewegung als Einheit niemals in einem Punkte, resp. in einer Aneinanderreihung von Punkten, von denen jeder als Mittelpunkt mit dem anderen eins ist, eine Verschiedenheit, d. i. Vielheit hervorbringen. Der Begriff des Mittel-

punktes in der unendlich^o großen Räumlichkeit der Vielheit ist unfaßbar, da wir Gott als absolute Einheit, ihn somit auch im Erfassen der Unendlichkeit^o als Aneinanderreihung von absolut gleichen Punkten, in jedem Punkte als Einheit, d. i. als Gott — als ganz erfassen. Dieser Mittelpunkt somit nichts anderes sein kann als Gott!

Der Begriff des absolut unendlichen Nichts, wobei wir das Nichts = 0 stellen, mußte uns, da das Nichts als solches, d. i. als 0 eben unfaßbar ist, unvermeidlich zum scheinbaren Fehlschlusse ∞ groß = ∞ klein führen, aus $0 = \infty$. Dieser Fehlschluß ist scheinbar und kann aus dem einfachen Grunde von der Mathematik nicht kritisiert werden, als deren Gebiet erst die Zahl ist, deren Begriff sich aus dem Verhältnisse von Einheit und Vielheit ergibt. Mit dem absoluten Sein hat die Mathematik nichts zu schaffen. Das absolute Sein ist unendliche Einheit und hat das ∞ groß = ∞ klein insofern seine volle Richtigkeit. Denn die Ewigkeit und Unendlichkeit^o, auf Zeit und Raum bezogen, fällt mit den Begriffen der ewigen Zeit, wie des zeitlichen Momentes, resp. des Raumes des Gesamtweltalls, wie des räumlichen Punktes zusammen. D. h. ein absolut unendliches Wesen (Urbedingung) lebt im zeitlichen Momente und im räumlichen Punkte als Ganzes, d. i. als ewiges, als unendliches^o Wesen, welsch letztere Begriffe wir in Gegenüberstellung den unfaßbaren Dauer- und Räumlichkeitsbegriffen als ewig (lang) und unendlich (groß) erfassen.

Daß uns die Dauer- und Räumlichkeitsbegriffe nicht begrifflich, aber in Gegenüberstellung den Begriffen Zeit und Raum (Raum und Zeit) unfaßbar bleiben, erfassen wir am leichtesten aus der Unfaßbarkeit der Substanz an sich.

Mit der Atom- und Äthertheorie, durch welche uns immer noch rein räumliche Zwischenräume, durch die Kugelförperchen gebildet, auszufüllen bleiben, kommen wir nicht ans Ende. Haekel schlägt daher die Vorstellung einer gallertartigen Substanz vor. Diese Vorstellung erscheint berechtigt und genial; doch schließe ich mich ihr insofern nicht an, als eine Vorstellung mir überhaupt so lange überflüssig erscheint, als sie uns nicht um einen Schritt dem Erfassen näher bringt. Ich erfasse rein begrifflich Gott, als ein durchaus Gleichmäßiges, durchaus Einheit-Seiendes — brauche ihn mir daher weder als Gallerte, noch als was immer für ein graues Lustding vorzustellen. — Denn die Lösung der nötigen Zentren bringt mir keine Vorstellung, um so weniger, als ich diese Zentren oder zumindest ein Zentrum nicht einmal begrifflich feststellen kann. Wir können weder in der Theorie des Gott-Schöpfers, noch in der des Weltalls aus sich eine absolute Einheit erfassen, deren unendliche Summe die Vielheit ergäbe.

Dies ist die zweite Lücke!

12.

Verhältnis der Ermöglichung zur Schöpfung.

Wenn die Kraft Bewegung nacheinander die Vielheit entwickeln würde oder x zugleich, so müßte sie unvergänglich sein, wäre (siehe oben) ewig; d. h. es können nicht 1, 2, 7, 100 . . . 0, x Begrenztheiten der Vielheit im zeitlichen Momente mit deren Erschaffung zusammenfallen; sondern unendlich viele — und unendlich viele können in x zeitlichen Momenten mit ihrer Erschaffung zusammenfallen, da $x \cdot \infty = \infty$.

Ob dies in unserem Weltalle stattfindet oder nicht, ist nicht nachweisbar.

Diesem Nachweise steht schon entgegen, daß wir keinen Austausch von Dauer und Räumlichkeit sinnlich erfassen, d. h. daß keine Begrenztheit unseres Weltalls in

die Unvergänglichkeit eingeht, sondern jede durch die Kraft Bewegung entstandene Begrenztheit wieder im Stoffwechsel verfällt, und zweitens deshalb, weil wir über unseren Planeten nur die Himmelskörper als solche, deren Entwicklungsphasen so sie ist, nur höchst mangelhaft, deren Entwicklungsphasen der Vergangenheit und Zukunft überhaupt nicht erfassen können. (Wir erfassen eigentlich nur die Entwicklungsphasen der Vergangenheit, so das Licht der Himmelskörper eine bestimmte Zeit zur Erreichung unserer Erde braucht.)

Auf der Erde könnten — wenn es wäre — doch nie unendlich viele Begrenztheiten in die Unvergänglichkeit eingehen. Dies könnte uns jedoch von der Annahme des Weltalls als Schöpfung noch nicht abbringen, da ja auf unendlich vielen anderen Himmelskörpern zur Unendlichkeit (der in die Unvergänglichkeit Eingehenden) nur eine Begrenztheit nötig wäre.

Wenn jedoch von dem uns sinnlich faßbaren Planeten — unserer Erde — keine Begrenztheit in die Unvergänglichkeit eingeht, so ist dies (so wir die Erde, als auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung angelangt — daher kein anderes höheres Entwicklungsweisen als den Menschen annehmen wollen, und diesen als die einzig annehmbare Begrenztheit erfassen, die in die Unvergänglichkeit eingehen könnte) unlegbar ein Beweis gegen das Weltall als Schöpfung, also gegen die Annahme eines geistigen Gottes; und wir erfassen kein solches Eingehen.

Die dritte Lücke!

13.

Die drei Lücken.

Wir haben als die Lücken in der Faßlichkeit der Theorie des Gott-Schöpfers aufgestellt:

1. Die Schöpfungskraft als quasi Überfluß an eigener Erhaltungskraft.
2. Die Vielheit — deren Entstehung ohne gegebenen Mittelpunkt.
3. Das Eingehen der Ermöglichung in die Ewigkeit, d. i. das Vertauschen der Begriffe Dauer und Räumlichkeit.

Diese drei Unfaßbarkeiten dieser Theorie suchen wir durch Herbeiziehung von und Annäherung an drei Unfaßbarkeiten in unserem Weltalle möglichst zu erklären, und zwar entspricht die erste dem unfaßbaren Begriffe Sein, die zweite dem Begriffe Geist als räumliches Erfassen, die dritte dem Begriffe Kampf (Disharmonie).

A. Der Begriff Sein.

Das „Frühersein“ Gottes ist unfaßbar. Es drängt sich der Gedanke auf — „weshalb nicht früher — da Gott ewig — und jetzt schon alles ‚überstanden‘ sein könnte (d. h. der Austausch der Begriffe, von der Ermöglichung zur Schöpfung, das Eingehen in die Unvergänglichkeit schon hätte sein können“, was wir aus 9. verstehen.)

„Weshalb nicht später — d. h. weshalb lebt Gott nicht heute noch ohne Schöpfung . . .“

„Weshalb nicht früher“, „weshalb nicht später“ sind, in die Ewigkeit versetzt, unsinnige Begriffe — Gott ist seit Ewigkeit, im Momente der Erschaffung! Ist daher

die Schöpfung ewig? Nein. Denn Gott ist seit Ewigkeit in den Momenten von gestern, von heute, von morgen; d. h. der (jeder) zeitliche Moment fällt mit der Ewigkeit zusammen.

Wir erfassen, daß nicht das Erschaffen an sich, d. i. das Bedingen aus nichts, und somit auch der Beginn unserem Erfassen so sehr entgegensteht als das Sein an sich: Das Sein der Bedingung aus sich selbst, also das ewige — anfanglose Sein, wie das, durch dieses Sein bedingte Sein, welches wir eben an sich, als Sein mit einem Anfange nicht erfassen können. Denn das Bedingen im weitesten Sinne, als Ermöglichen, Verursachen erfassen wir in unserem Weltalle zu klar, als daß das absolute Bedingen zu erfassen uns all zu große Schwierigkeiten bereiten könnte.

Das Sein des Weltalls erfassen wir an sich nicht, denn wir erfassen dessen Sein zeitlich und räumlich, als Attribut — als Zutommendes, wobei wir eben erfassen, daß Zeit und Raum sich nicht gegenseitig Attribut sein können. Andererseits erfassen wir, daß ein Seiendes (das Weltall oder dessen Bedingung) unendlich sein muß. — Da wir aber nichts Unendliches erfassen, welches unendliche Sein an sich uns als notwendig faßbar ist, und wir das Sein des Weltalls an sich nicht erfassen, so werden wir leicht verleitet, um noch einer Unfaßbarkeit auszuweichen (der Unfaßbarkeit des Beginnes, welcher die Unfaßbarkeit des ∞ Seienden und des Seins des Weltalls inneliegt), das Sein des Weltalls ohne weiteres als das absolut Unendliche anzusehen.

Hiermit verbinden wir die Begriffe eines an sich unfaßbaren Seins mit dem faßbaren Begriffe des Seins eines unfaßbaren Seienden.

Das Erfassen eines Anfanges ist unmöglich — d. h. geht über unsere Fassungskraft, da wir Gott, die Urbedingung, nur aus seiner Schöpfung erkennen, ihn als solchen nicht erfassen können — daher Gott ohne Weltall, d. h. das nicht seiende Weltall nicht erfassen können. Sonst steht jedoch dem Erfassen eines Anfanges des Weltalls keine andere Schwierigkeit entgegen.

Die Unfaßbarkeit des Begriffes Schöpfungskraft, mit der Unfaßbarkeit dessen Folgebegriffes Anfang findet also in der Unfaßbarkeit des Begriffes Sein ihre Begründung. Dieser Begriff bleibt uns unfaßbar, welcher Theorie immer wir uns anschließen.

Dem Erfassen des Weltalls aus sich selbst steht mindestens eine ebenso große Schwierigkeit entgegen: Die Unfaßbarkeit des Weltalls in ewiger Entwicklung; doch ist diese Annahme unleugbar verlockend einfach.

Diese Schwierigkeit des Erfassens wird eben gern dahin ausgelegt, daß wir als bewußt vergängliche, d. i. mit Anfang und Ende zu begreifende relative Individuen, alles — somit das gesamte Weltall analog erfassen wollen, um so mehr, als wir im Kreislaufe alle relativen Individuen als mit Anfang und Ende begreifen; daß wir daher die voll aufgelöste Materie zum Ausgangspunkte all unserer wissenschaftlichen Betrachtungen machen und dieser Begriff — der Anfang — also insofern naturnotwendig in uns liegt.

Die verschiedenen Fälle, die aus einer und der anderen Annahme hervorgehen, sind wie folgt: Bei Annahme des Gott=Schöpfers verfolgen wir das Weltall in seiner Bewegung zurück, bis zum Standpunkte völliger Auflösung. Zwar nicht als einen Moment; denn wäre die Materie einen Moment in völliger Auflösung, also in völliger Ruhe, so wäre sie ewig, da der Anfangsmoment der Moment der Entwicklung zur ersten Veränderung sein muß und wir den Anfang selbst nicht als Moment, d. i. als Ruhe erfassen können, so müssen wir den Zustand des Überganges

aus dem Zustande des freien Atomes, zum Zustande der ersten Veränderung, und den Zustand des letzten Überganges der Entwicklung, zum Zustande des freien Atomes, als einen Moment erfassen.

Der Zustand des freien Atomes ist als Moment eine Veränderung, und diese Veränderung ist als Moment in der Ewigkeit unveränderlich. — Als den ersten Moment erfassen wir also die erste Veränderung.

Wir halten daher die Materie im Momente ihrer Erschaffung als völlig aufgelöst fest. Die Schöpfung, d. i. die Erschaffung der Ermöglichung in einem Entwicklungsmomente x , muß uns in Betrachtung des Verhältnisses des ewigen Gottes zu einer zeitlichen Schöpfung, als sinnlos anzunehmen erscheinen. Dem Gott lebt in jedem Entwicklungsmomente der Zeit von Ewigkeit. Er gibt ihr das Existenzgesetz der Entwicklung und kann selbst keine Eile haben, ein Entwicklungsmoment der Zeit zu erreichen, das ohnedies ewig, mit der Ewigkeit zusammenfällt. Deszendenztheorie.

Anders ist dies bei der Annahme des Weltalls aus sich selbst.

Haben wir in Gedanken die Zeit zu ihrem Urkeime aller Entwicklung zurückgeführt, so stehen wir bei einem Beginne, der mit dieser Annahme unvereinbar ist; die Materie ist von Ewigkeit im Entwicklungsmomente x , d. h. sie erreicht nie volle Auflösung, d. i. Entwicklungslosigkeit; — ist ein Teil auch voll aufgelöst, d. h. im Übergange zur Entwicklungsphase, so ist der andere Teil in den Phasen $a, b, c \dots z$.

Aus dem Kreislaufe, den wir als Gesetz der Materie innewohnend erkennen, gelangen wir zur Idee eines allgemeinen Kreislaufes. Dies ist nur ein Irrsicht! Jede beliebige Zeitepoche, und somit auch die Epoche von der ersten Entwicklungsphase bis zur Wieder-Vollauflösung, fällt mit der Ewigkeit in einem Momente, d. i. mit einem Momente der Ewigkeit zusammen. Aus dem Begriffe der Ewigkeit geht nun untrüglich hervor, daß ein Moment gleich und eins mit den anderen, somit eine Epoche gleich der anderen und eins mit der anderen in Ewigkeit wäre. Es müßte immer wieder unter anderem unsere Sonne, unsere Erde entstehen. Es könnte auf unserem Planeten kein Regentropfen anders fallen, kein Mäher das Gras an anderer Stelle schneiden, keine Speiße von Lebewesen anders verdaut werden wie in der vorhergegangenen, künftigen Epoche — welche Begriffe an sich Unsinn sind, da ewig nichts vorhergegangen, künftig sein kann; und die Materie, die im Momente der Ewigkeit unveränderlich wäre, nichts anderes sein könnte als — Nichts. (Dieser Trugschluß kann also auch bei Annahme erschaffener Materie nicht zur Annahme gelangen.)

Wir können den Kreislauf, bei Annahme des Weltalls aus sich selbst nur partiell festhalten, für die Entwicklungsphasen $a, b, c \dots z$.

Bei Annahme erschaffener Materie können wir aus dem partiellen, auf den totalen Kreislauf¹ schließen, mit welchem Momente die unveränderliche Materie in die Ewigkeit eingehen muß, und zwar kann die Materie als solche nicht in die Ewigkeit eingehen (da sie absolut unendlich wäre), wohl ist aber das Eingehen der Materie in die Ewigkeit faßbar, so sich in ihren Entwicklungsphasen die Umkehrung der Begriffe Dauer und Räumlichkeit vollzieht, und so die Ermöglichung zur eigentlichen Schöpfung wird (was mit der christlichen Annahme des Eingehens geistig materiellen Wesens in die Ewigkeit zusammenfällt: Auferstehung des Fleisches).

¹ Die Neubildung von Gestirnen (Sonne aus Nebelflecken) ist kein Beweis für ewige Zeit: es wächst auch der Baum fort — auf abrutschendem Felsen, der heute oder morgen vom Wildbach mitgerissen wird.

Die Annahme des Total-Aufhörens der Materie führt zur Idee von mehr, d. i. unendlich vielen Schöpfungen. Die Welt hört auf zu sein; Gott schafft eine neue. In diesem Falle wäre die Idee bei Gott nicht gleich der Wirklichkeit. Denn in einer Unendlichkeit^o kann nur eine unendliche^o Schöpfung sein. In dieser Zeit kann also Gott nichts Unendliches^o erschaffen, und jede Schöpfung käme zu ihrer Zeit, woraus Gott nicht in Ewigkeit, sondern in ewiger Zeit leben würde, was den Grundideen des geistigen Urdinges widerspricht, diese Annahme daher Unsinn wäre, abgesehen davon, daß die Schöpfung unvergänglich sein muß — wie wir es oben erfaßt haben.

Ewiges kann nicht erschaffen werden, da es in der Unendlichkeit^o erschaffen, absolut unendlich wäre — somit Gott. Doch muß die Schöpfung unvergänglich sein.

Unendliches^o kann nicht erschaffen werden, da es in der Ewigkeit erschaffen absolut unendlich wäre — somit Gott. Unendliches^o kann — wie gezeigt — erschaffen werden, als Ermöglichung der Schöpfung. Die ∞ ^o Ermöglichung ist dann nicht absolut ∞ , da sie nur ∞ ^o, aber nicht ewig — nicht unvergänglich, sondern eben notwendig, als Selbst-zur-Schöpfung-werden, als solche vergänglich ist.

Doch muß die Schöpfung der Unendlichkeit^o entsprechen — analog, wie sie als unvergänglich der Ewigkeit entsprechen muß. Als absolut begrenzt an Räumlichkeitsbegriff kann nichts erschaffen werden — das wäre: Außerhalb Gott — ebenso wie in der Ewigkeit nichts absolut Begrenztes, an Dauerbegriff erschaffen werden kann.

B. Der Begriff Geist.

Der unfaßbare Begriff der Vielheit, deren Entstehung ohne Mittelpunkt, hat als unfaßbaren Folgebegriff den Begriff der absoluten, nicht unendlichen Einheit.

Unter Individuum verstehen wir ein in sich abgeschlossenes Ganzes. — Als solches erfassen wir das Weltall, abgesehen davon, ob wir es als aus sich selbst oder als Ermöglichung erfassen; es ist Individuum, durch die Einheit der ihm innewohnenden Bewegung und durch den Raum, so wir diesen als das „große Nichts“ erfassen.

Als Individuum erfassen wir ferner rein begrifflich das Nichts — den Gott-Schöpfer.

Wir erfassen aus der Schöpfungstheorie (Undurchdringlichkeit), daß die Schöpfung als Vielheit, die Vielheit Individuen sein müssen. Wären sie es nicht, so wäre die Schöpfung unendliche Einheit, somit keine Schöpfung, sondern Gott selbst.

Wir erfassen im Weltalle absolut kein absolutes Individuum; dies stimmt also mit dem Erfassen des Weltalls als Ermöglichung überein, welches wir somit als das Sich=unausgesetzt=dem=absoluten=Individuum=nähern erfassen.

Wir erfassen nur begrifflich absolute Materie und erfassen im Weltalle stufenweise relative Individuen, bis zu höher und höchst entwickelten.

Uns selbst und andere Lebewesen, in denen wir ein höheres und höchstes Selbstbewußtsein erfassen, erfassen wir durch den Stoffwechsel als relative Individuen und erfassen dies um so klarer, je genauer wir den wissenschaftlich erwiesenen Zusammenhang erfassen (welcher der größte Stützpunkt des absoluten Monismus, der Annahme des Weltbewußtseins, des Weltichs und hieraus des Weltalls aus sich selbst ist).

Nun finden wir im Begriffe Geist an sich einen Begriff, der die Unmöglichkeit des Begriffes „absolute nicht unendliche Einheit“ löst: Die Schöpfung erfaßt Gott als Ganzes (in seinem Punkte, d. i. als ∞ ^o). Da aber die Schöpfung, wie aus der Ermöglichung folgt, Vielheit ist und Gott die gesamte Schöpfung erfaßt, so ergibt sich, daß jede Einzelschöpfung, Gott als Ganzes, als in sich, und somit die

Gesamtschöpfung erfasst, so diese in Gott ist — d. h. das „in“ der Gesamtschöpfung erfasst, das „seiend“ — d. h. das, „daß sie ist“. Ohne jedoch insofern ∞° zu sein, als die Einzelschöpfung die Gesamtschöpfung umfaßt.

Wir haben durch diese Annahme

I. die Unmöglichkeit gelöst, die in der Annahme einer absoluten Einheit im Weltalle lag, welche Einheit als in der Unendlichkeit $^\circ$ erschaffen der Unendlichkeit $^\circ$ entsprechen soll — ohne ∞° zu sein, was aus den Begriffen ∞ groß = ∞ klein, in der Unendlichkeit $^\circ$ unmöglich war. Wobei zu erfassen nötig ist, daß, da jeder zeitliche Moment mit der Ewigkeit zusammenfällt, die jeweilige Einzelschöpfung im zeitlichen Momente mit dem Anfangs- d. i. Schöpfungsmomente der Ermöglichung zusammenfällt und somit dort die relative Einheit in der Vielheit ermöglicht.

Somit ist die Annahme des bedingten Weltalls unserer Faßlichkeit wieder näher gebracht;

II. haben wir den Begriff Geist, so wir ihn als absoluten Begriff (nicht als materiell bedingte Funktion) erfassen, erklärt. Eben als den einzig möglichen Begriff der begrenzten Unendlichkeit $^\circ$, durch welchen, wie durch den analogen Begriff „unvergänglich“, als dem Dauerbegriffe entsprechend, die Schöpfungsmöglichkeit gegeben ist. Die Analogie der Begriffe „bedingen“ und „erfassen“, die aus dieser Erklärung folgt, entspricht ebenfalls dieser von uns schon a priori festgestellten Analogie; um so mehr, als wir den Räumlichkeitsbegriff für Gott nur als Analogie zu dem in unserem Weltalle — resp. in der Schöpfung notwendig vorhandenen Räumlichkeitsbegriff erkannten.

Bedingend umfaßt der Schöpfer seine Schöpfungen. Die Einzelschöpfung, die Gott umfaßt, erfasst — nicht umfaßt — die übrige Gesamtschöpfung;

III. können wir durch das Erfassen, welches wir, da wir unseren Geist nicht als Seinskraft direkter Bedingtheit, d. i. als Schöpfung in uns erfassen, als Funktion dieses unseres Geistes erfassen, Gott als ein diesem unserem Geiste analoges geistiges Wesen erfassen; aus dem Verhältnisse erfassen — bedingen¹ wie eben daraus, daß wir unseren Geist, als unsere eigentliche Dauer deshalb nicht erfassen können, weil er uns, solange die Umkehrung der Begriffe nicht stattfindet, d. h. solange nicht unsere Zeit zu unserer Räumlichkeit wird, selbst als unsere Räumlichkeit entgegentritt, dessen Sein an sich uns nur dadurch unklar zutage tritt, daß er, so wir ihn analog zur materiell bedingten geistigen Funktion erfassen, eben durch dieses materiell bedingte Erfassen (Denken) — durch den materiell bedingten Geist ermöglicht ist.

Zu bemerken ist, daß die hier, d. i. in der Annahme des geistigen Gottes gegebene Einheit, im Begriffe Geist, wodurch die Relativität ermöglicht ist, bei Annahme von Materie aus sich selbst, resp. geistig materiellen Gottes, ganz fehlt. Unser Geist fällt also in der Ermöglichung mit unserem Räumlichkeitsbegriffe zusammen und ist an sich ebensowenig faßbar, wie Gott an sich, d. i. wie Gott ohne seine Schöpfung für uns faßbar ist. Dieser Begriff „Geist“ ist ein relatives Abstraktes, d. h. wir erfassen nur seinen Begriff — „daß er ist“.

Die Annahme dieses Geistes als absoluten Geist, Seele, ist mit der modernen Wissenschaft und deren bedeutendsten Errungenschaft — der Deszendenztheorie — voll vereinbar. Die Deszendenztheorie stimmt, wie wir gesehen, mit der Annahme des

¹ „Erfassen“ ist faßbar als „außer sich bedingen“. Außerhalb sich (der Bedingung) ist nichts bedingbar. — So steht die Analogie! — „Bedingen“ ist „in sich erfassen“.

Weltalls als Ermöglichung voll überein: — Die Ermöglichung ist das Zu-absoluten-Individuen-werden — eine allmähliche Entwicklung ohne Sprung!

Da wir die dritte Unfaßlichkeit nicht gelöst haben, d. i. kein Eingehen in die Ewigkeit erfassen, so haben wir keinen anderen Anhaltspunkt, uns Menschen als jene absoluten Einheiten zu erfassen, d. i. uns als mit Seele begabt anzusehen, als, daß wir momentan das höchstentwickelte Lebewesen unseres Planeten sind und daß wir eben diese Möglichkeit des Bestehens eines Geistes an sich erfassen, diese Theorie aufstellen können.

Indem wir von der dritten Unfaßlichkeit einstweilen absehen, müssen wir feststellen, daß wir den Grad der Entwicklung des relativen Individuums, welchem die Seele zukommen kann, absolut nicht feststellen können.

So wir also jenes Lebewesen Mensch nennen, welches mit absolutem Geiste, d. i. mit Seele, begabt ist, so erfassen wir hiemit auch gleich die Hindernisse, die der Feststellung dieses Begriffes „Mensch“ entgegenstehen. Diese Schwierigkeiten liegen sowohl in der Stufenleiter vom höheren Affen, dem niedersten Menschen zum höchsten Kulturmenschen, als auch in der Feststellung des individuellen Bewußtseins.

So wie noch im 15. Jahrhundert die Leichensektion als Verbrechen angesehen wurde, welcher Umstand für das Fortschreiten der Wissenschaft den größten Niegel bildete, so ist noch heute die Zucht zwischen Menschen und Affen aus religiös-moralischen Gründen als Unsitlichkeitsverbrechen verboten. Wir können nun ein solches Produkt zwischen Menschen und Affen annehmen — sowohl als in Zukunft zu wissenschaftlichen Zwecken gestattet,¹ als auch eben aus einem Unsitlichkeitsverbrechen hervorgegangen. Hat dieser Affenmensch — Menschenaffe eine Seele, d. h. ist es ein Affe — ein Mensch?

Wir können mit gewisser Bestimmtheit annehmen, daß dieses Produkt, je nachdem welche Menschenrasse sich mit welcher Affenrasse gepaart — irgendeinem Grade des Überganges vom Affen zum Menschen annähernd entspricht.

Je nachdem nun dieses Produkt dem Affen entspricht, dem Menschenaffen, d. h. einem jener Entwicklungsgrade, die wir als Vorläufer des Menschen ansehen, oder schon dem Menschen, d. h. einem jener Entwicklungsgrade, die wir schon als Mensch ansehen, ist es Affe oder Mensch.

Da wir die Zeit des Auftauchens des Menschen, daher auch dessen Entwicklungsgrad nicht feststellen können, so ist uns mit dieser Betrachtung nicht gebient, d. h. wir können hiemit nicht feststellen: Es ist ein Affe, ein Mensch.

Wir müssen nun das individuelle Bewußtsein heranziehen. (Ich meine hiemit nicht daß das individuelle „Bewußtsein der Unsterblichkeit“ ein Beweis für diese, und somit für die Gottestheorie sei, es ist aber ebensovienig das individuelle Nichtbewußtsein der Unsterblichkeit ein Beweis für das Nichtvorhandensein der Seele.) Die Funktion des räumlichen Erfassens, das Fühlen ist durch das Denken ermöglicht. Wo das Intellekt nicht entwickelt, dort fehlt das Fühlen fast ganz. Wo das Intellekt hochentwickelt, kann das Fühlen durch dieses, in dieses selbst, als das Weltbewußtsein — die Bewegung (als Sein und Begriff) miteinbezogen werden. Selbst das Erfassen eines Bedingungs-begriffes kann uns, bei der schwierigen Trennung der Begriffe absolute Bedingung und Bedingung als Ursache, so wir es im Lebewesen (Menschen?) erfassen, nicht Beweis für das Vorhandensein freien Geistes sein.

¹ Als unmoralisch ist es jedenfalls zu bezeichnen!

Erst dort, wo wir freien Willen aus den drei Willensmomenten erfassen, der als solcher einzig und allein unmittelbarer Bedingtheit zukommen kann, und zwar dort, wo wir nur die Fähigkeit hiezu erfassen, falls dieser Wille selbst auch gar nicht hervortritt; erst dort können wir sagen: Das ist ein Mensch! (Diese drei Willensmomente werden im folgenden besprochen.)

Es ist somit die Annahme des freien Geistes (der Seele) für uns Menschen nicht Größenwahn, sondern eine unserer Fassungskraft entsprechende und somit berechnete Annahme. In das Rätsel dieser nicht unendlichen absoluten Einheit (insofern Rätsel, als wir deren Sein nicht erfassen) und deren Verhältnis zu Gott als Mittelpunkt, fällt auch das Rätsel der Dimension, der Begriffe oben=unten, vorne=hinten, rechts=links und deren Verhältnis zum Liebes= wie zum Glücksbegriffe, d. h. deren merkwürdiger ethisch=ästhetische Zusammenhang.

C. Der Begriff Kampf.

Als dritte Unfaßlichkeit in der Theorie des „geistigen“ Gottes haben wir das Eingehen des absoluten (nicht ∞ -en) Individuums in die Ewigkeit erkannt; das partielle zur Schöpfung=Werden der Ermöglichung — dieses Ende als Anfang. Dieses stimmt als unfaßlich mit dem Sein in unserem Weltalle überein — als wir hier eben kein solches Eingehen in die Ewigkeit erfassen und alles, somit auch wir Menschen, die wir uns als die „Unsterblichen“ betrachten, dem Stoffwechsel verfallen.

Als unfaßlichen Folgebegriff erfassen wir den Begriff Tod; nicht den Tod als Auflösung im Stoffwechsel, sondern den Tod, mit imneliegendem Begriffe Kampf (Disharmonie). Dieser Begriff Kampf ist unfaßbar, d. h. wir können ihm nicht als naturnotwendig erfassen, welcher Annahme immer — Weltall aus sich selbst oder bedingtes Weltall, d. i. Weltall als Ermöglichung — wir uns anschließen. Denn bei beiden Annahmen erfassen wir im relativen Individuum Wille zu sein (I. Buch), und zwar fallen bei der Annahme des Weltalls aus sich selbst die Begriffe Wille des Seins und Wille der Bewegung zusammen, so wie die Materie als Substanz und Bewegung einen Begriff bildet, deren „getrennte“ Begriffe nicht „getrennt“ werden können (was eben den wunden Punkt dieser Theorie ausmacht).

Bei der Annahme des Gott=Schöpfers, d. i. des Weltalls als Ermöglichung, erfassen wir im relativen Individuum Willen der Bewegung, welcher dessen Willen zu sein ausmacht.

Der Begriff Kampf (Disharmonie) ist jene Lücke in der Faßlichkeit unseres Weltalls, als welcher Annahme immer, welche die entsprechende Lücke in der Gott=Schöpfertheorie aufhebt.

Wir erfassen kein Eingehen in die Ewigkeit — wir erfassen aber auch keinen Grund für den Nichtwillen im Stoffwechsel zu bestehen! Dieser Nichtwille findet seine Begründung nur dann, wenn naturnotwendig ein Wille des Seins besteht, welcher mit dem Willen der Bewegung nicht zusammenfällt. So aber Kampf besteht, ist es faßlich, daß wir in der Annahme des Weltalls als Ermöglichung keine faßliche Möglichkeit des Eingehens in die Ewigkeit erfassen können, da ja unsere Fassungskraft, durch die Bewegung bedingt, d. h. unser Denken selbst Bewegung ist, der eben der Begriff Kampf selbst, als Lücke der Faßlichkeit des Eingehens in die Ewigkeit, inneliegt.

Nun greift aber die Disharmonie vom Menschen zur Materie zurück, d. h. sie ist gradatim vom niederen im je höher organisierten Individuum deutlicher faßlich; eine eventuelle Erklärung hiefür finden wir im Stoffwechsel.

(Es ist nicht als Folge unserer Annahme zu erfassen, daß der Kampf im steten Zunehmen sich befindet. Im Gegenteile, ist durch das Erlangen höherer Erkenntnis der Menschheit, die allgemeine Verethisierung zu erwarten, welche durch Ausrottung, und Sich=dienstbarmachen der Erde der allgemeinen Disharmonie steuert, eventuell den Standpunkt höchster Harmonie erlangen kann.)

Allerdings schwankt bei oberflächlicher Erkenntnis des Begriffes Disharmonie, wodurch wir sie gewohnheitsmäßig, so wie die Undurchdringlichkeit als notwendiges Attribut der Gesamtmaterie erfassen, das Prestige des Menschen vor den anderen Lebewesen, als geistig materiell, und somit schwankt auch die Annahme des geistigen Gottes.

Der Begriff Disharmonie, Kampf¹ (die Erkenntnis „das sie ist“), mußte die Menschheit auf die Annahme, auf den Glauben an einen Fluch, der am Menschengeschlechte ruht, bringen. Ohne irgendwie das Sein eines solchen Fluches nachweisen zu wollen (welcher, da in der Idee der Seelenwanderung besteht, dort als Erbblinde geglaubt wird zc.), will ich durch diese Erklärung des Begriffes Kampf klar gelegt haben, daß die Idee des Fluches naturnotwendig im Menschen liegen muß — aus dem mittelst des räumlichen Erfassens erfaßten Bedingungsbegriff und der aus diesem spekulativ gefolgerten Lücke des Begriffes Kampf, — daß die Idee des Fluches nicht ein aus praktischer Ethik², d. i. ein aus den Begriffen nützlich=schädlich entspringendes Moral gefolgertes Hirngespinnst ist. D. h. der Begriff Fluch liegt naturnotwendig aus unserem Erfassen und dessen Lücken in uns, und ist er auch als übernommener Aberglaube einer Moral=Religion, die wir als materialistisch entwickelt beweisen wollen, nicht zu erklären.

Wir haben die Möglichkeit der Schöpfung aus dem Begriffe Gott abgeleitet, so wir den Begriff Gott aus dem Begriffe Nichts erfaßt, und gelangen notwendig zum Bilde einer Schöpfung, das mit unserem Weltalle in all diesen entwickelten Begriffen übereinstimmt. Ferner haben wir das Weltall mit dem aus ihm erfaßten Begriffen, der Annahme des geistigen Gott=Schöpfers angepaßt und die hiebei vorhandenen Lücken ohne Rückhalt und Beschränkung, d. h. ohne Aufdringlichkeit subjektiver Anschauung aufgedeckt und besprochen.

Ich behaupte nun, daß die hier vorhandenen Lücken und eventuellen Widersprüche für unseren Erkenntnisdrang leichter erträglich sind, als die Lücken und Widersprüche in der Theorie des Weltalls aus sich selbst (worunter ich nur das monistische bewußte Weltall — das denkende Urding Spinozas verstehe, während ich die Annahme eines unbewußten Weltalls überhaupt für unsinnig halte).

Zusammenfassend behandeln wir nochmals: Die Schöpfung (das Weltall als Ermöglichung), den Geist (die eigentliche Schöpfung) den geistigen Gott (den Schöpfer).

¹ In welches Problem auch das Problem von Lust und Widerwillen in der Geschlechtlichkeit hineinfällt.

² Welchen Begriff ich in 14. feststelle.

Das Weltall als Schöpfung, als Ermöglichung.

A. Das Sein.

Das Weltall (als Ermöglichung) ist erschaffen — hat Anfang und Ende. Die Vielheit ermöglicht die Bewegung. Die Bewegung verursacht Vielheit. Alles Seiende ist faßbar in den zwei Seinsbegriffen Raum und Zeit, welche, da sie sich gegenseitig nicht bedingen können, als Sein des Seienden, dessen Attribut bilden. So ist die Ermöglichung der Schöpfung Attribut, die Schöpfung als Gesamtheit Gottes Attribut, als dessen Schöpfungskraft. Das Sein an sich ist schon in der Bedingung, wie die Bedingung eben selbst das Unfaßbare.

Die Bewegung, die Zeit bildet als die Dauer des Gesamtweltalls, dessen eigentliches Sein, dem auch das relative Willensmoment innewohnt. Der Raum, die Räumlichkeit des Weltalls, bildet dessen „in“, dessen „bedingt“, dessen absolute Notwendigkeit. Im Einzelseienden verhalten sich Dauer und Räumlichkeit, somit Wille und Notwendigkeit umgekehrt.

Die Materie, begrifflich als absolut (als aufgelöst) erfasst, strebt in ununterbrochener Linie dem absoluten Individuum zu, ohne es zu erreichen. In der Dauer des relativen Individuums unterscheiden wir Entstehung, Entwicklung, Rückentwicklung, Verfall, welche Begriffe dem Aktivitätsbegriffe angepasst wir als Schaffung . . . Zerstörung erfassen.

Im Willen zu sein, den wir im relativen Individuum nicht als Wille der Bewegung (d. i. sich zu bewegen), sondern geradezu als Wille, als relatives Individuum zu sein erfassen, welcher Wille nicht naturnotwendig begründet erscheint, erfassen wir den Begriff Kampf.

Im Begriffe der Nichtstörung oder Störung der dem relativen Individuum innewohnenden Idee, durch die Bewegung der Außenwelt, erfassen wir die Begriffe vollkommen und unvollkommen.

Dem Verhältnisse der Bewegung in der Materie, im relativen Individuum, entsprechen die Begriffe aktiv und passiv, je nachdem wir die Bewegung in der Ursache oder in der Wirkung erfassen. Diese kann als aktiv oder passiv dem Begriffe Harmonie oder Disharmonie entsprechen, nur als aktiv der äußeren, aber als aktiv oder passiv der inneren Bewegung. Während wir in der äußeren Bewegung ein Willensmoment erfassen, unterliegt die gesamte innere Bewegung der Notwendigkeit und ist sie als solche Zweck im Zusammenhange.

Während das Fühlen dem Begriffe Glück, Liebe (Wille) entspricht, entspricht das Denken, das materiell bedingte Bewußtsein, dem Zweckbegriffe.

B. Das Bewußtsein.

Das Denken, die Bewegung als Bewußtsein, ist an sich insofern überhaupt nicht faßbar, als das Sein an sich nicht faßbar ist. Darüber geben wir uns ungern volle Klarheit, da wir das Bewußtsein wissenschaftlich auf das Zellenbewußtsein, auf den dreizelligen Organismus zurückführen, von wo aus das Verständnis sowohl ins Unverständnis des eventuellen Atombewußtseins, als auch ins gewohnheitsmäßige Vollerfassen unseres eigenen (hochentwickelten) Bewußtseins verschwimmt.

Ich will hier nicht versuchen, den monistischen Standpunkt zu vertreten und das materiell bedingte Bewußtsein aus der Materie an sich zu erklären — will aber auch dieser Annahme absolut nicht gegenüberstehen. Es bleibt sich uns ganz einerlei, ob das Denken (als Bewegung selbst) an sich Bewußtsein im höheren Organismus ergibt oder ob dieses Bewußtsein als Denken an sich nur die gradative Entwicklung als Ermöglichung des Fühlens bedeutet. Das Sein, somit die Bewegung, ob sie nun selbst Bewußtsein ist oder nicht, ist uns unfaßbar. Es stört daher unsere Theorie nicht, welcher Annahme über das Denken wir uns zuneigen. Jedenfalls beruht aber auf dieser Erkenntnis das Vollerfassen des Begriffes „Selbsterhaltungstrieb“.

Das Denken entspricht als Bewegung dem Begriffe Zweck im Zusammenhange und somit den Begriffen Harmonie und Disharmonie, entsprechend den Begriffen nützlich und schädlich.

Das Denken umfaßt, selbst als Selbsterhaltungstrieb, in immer größeren Kreisen (Familie, Gesellschaft, Staat) physiologisch bedingt, den Gattungserhaltungstrieb. Die Begriffe nützlich-schädlich als bewußt nützlich-schädlich, als scheinbar willentlich nützlich-schädlich, erfassen wir als gut, böse, entsprechend den Begriffen der Ethik, wie wir diese, als dem absoluten Willensbegriffe entsprechend, im folgenden erfassen werden. Die Feststellung dieser Begriffe gut und böse nennen wir aus ihrem Zusammenhange mit der eigentlichen Ethik, praktische Ethik, und erfassen wir diese als aus dem Gattungserhaltungstrieb sich folgender Imperativ, als die naturnotwendig begründete Gesetzgebung in der Menschheit. (Aus der Geschichte [der Entwicklung] der praktischen Ethik als Wissenschaft, folgert sich die gesamte Sozialwissenschaft.)

Die Zweckbehandlungen der verschiedenen Erscheinungen des Weltalls, als unseren zweckbedingten Streben nach Erkenntnis entsprechend, entsprechen die Wissenschaften, und zwar die exakten Wissenschaften. Den konkreten (exakten) Wissenschaften gegenüber steht als einzige abstrakte, die (exakte) Wissenschaft der Mathematik, als dem Begriffe der Zahl, welcher Begriff sich aus dem Verhältnisse von Einheit und Vielheit ergibt, entsprechend. Die Mathematik kann als solche den anderen Wissenschaften klärend zukommen (so wie eben die Bewegung der Vielheit, als verschiedenem Raume, zukommt).

Sobald die exakte Wissenschaft über ihr Gebiet der Begriffe des Weltalls hinaus, der Erforschung des letzten Seinrätsels zustrebt, nennen wir sie philosophierende Wissenschaft. (Diese ist zu unterscheiden von der im folgenden erörterten philosophischen Wissenschaft.) So die Psychologie, als Lehre der menschlichen Psyche, die ich hier insofern besonders hervorhebe, als sie trotz aller Bemühung doch noch nicht exakte Wissenschaft ist, und somit als philosophierende Wissenschaft, die Basis der praktischen Ethik und deren Folgewissenschaft (Sozialwissenschaft) bildet.

15.

Die eigentliche Schöpfung, der Geist.

Als die einzig mögliche Schöpfung haben wir den Geist als die absolute, nicht unendliche Einheit erfaßt. Deren Schöpfung fällt immer und überall in der Ewigkeit mit dem Momente des materiellen Beginnes des bezüglichen relativen Individuums zusammen. Des Geistes Funktion, das Fühlen, ist durch das Denken ermöglicht und

können wir den Geist an sich nicht erfassen; er fällt daher mit dem Räumlichkeitsbegriffe zusammen, und erfassen wir jenen, in diesen.

Der Grund, weshalb wir uns selbst (und somit ideell die höchstentwickelten relativen Individuen auf den Himmelkörpern) als mit unsterblicher Seele begabt erfassen, liegt im Erfassen der Möglichkeit der drei Willens- resp. Zweckmomente in uns, wie wir diese begrifflich, als absoluter Bedingtheit notwendig inneliegend erfassen müssen, d. h. wir erfassen uns als absolute Bedingtheiten schon daraus, daß wir die drei Willensmomente überhaupt begrifflich erfassen können, abgesehen davon, ob wir sie in uns nachweisen können oder nicht.

Die drei Willensmomente sind: Der Wille in der Bedingung, der Selbstwille, der Wille in anderen Bedingtheiten, welche zwei letzteren zusammen wir als Willen in der Schöpfungskraft zusammenfassen.

Positiv können wir die drei Willensmomente zwar nicht in uns nachweisen. Den ersten, den Willen in der Urbedingung direkt überhaupt nicht; denn wir erfassen keine Urbedingung an sich somit keinen Willen in ihr. Die Bedingung zum Erfassen des zweiten und dritten Willensmomentes ist insofern gegeben, als wir uns, resp. anderes wenigstens als seiend erfassen — wenn auch nicht schon an sich als direkte Bedingtheiten.

Mit dem Nachweise eines der drei Willensmomente wäre der Nachweis für alle drei erbracht, denn jeder einzelne faßt die zwei anderen in sich. Dies erfassen wir im Begriffe „in“, d. i. „in Gott“, als Seinsbegriff. Es ist somit kein Wille in der Urbedingung ohne Wille im eigenen Sein, Wille in der Gesamt-Schöpfung möglich u.

Da wir nun den Willen in der Urbedingung, als direkt nicht nachweisbar erfassen, so können wir uns nur mit den zwei anderen befassen: So ein solcher Wille als Selbstwille, resp. Wille in anderen Bedingtheiten in uns besteht, so können wir ihn subjektiv als absolutes Glück, objektiv als absolute Liebe erfassen. Nun sind aber die Begriffe absolutes Glück, absolute Liebe leicht mit deren Relativen — als Lust, als relative Liebe zu verwechseln, und der Nachweis der Begriffe als solche, d. i. als absolute, daher erschwert.

Diese Verwechslung entspricht dem Begriffe des Zweckes im Zusammenhange, dem Nützlich-Schädlich-Prinzip, welchen wir als Wille in uns, entsprechend dem Selbstwillen, als Lust erfassen, und zwar positive Lust, als geschlechtlichen Trieb, negative Unlust, als Selbsterhaltungstrieb; welchen wir als Wille in anderem, entsprechend dem Willen in anderen Bedingtheiten, als relative Liebe erfassen, und zwar als relative Liebe zu uns Harmonischem.

Im Begriffe des Zweckes im Zusammenhange sind die Begriffe des objektiven Willens in uns, als Liebe zu uns, sowie des subjektiven Willens in anderem, als Glück in anderem, insofern auch gegeben, als sie mit den entsprechenden Begriffen, als Wille in anderem, resp. Wille in uns, so zusammenfallen, daß wir uns insofern lieben, als wir uns — natürlich — harmonisch sind und wir uns als Ursache und Wirkung objektiv gegenüberstehen, als wir insofern in der Lust anderer selbst Lust empfinden, als uns diese Lust an sich, als Mitvibration wirklich zukommt.

Sowie im Begriffe des absoluten Willens die Begriffe Selbstliebe und Glück in anderen Bedingtheiten insofern gegeben sind, als wir in unserem Selbstwillen, unseren Willen in anderem miterfassen (als Wille in der Gesamt-Schöpfung), mithin uns selbst auch objektiv wollen, d. i. uns selbst lieben, um so mehr, als wir uns selbst als direkter Bedingtheit, so wir noch Ermöglichung sind, objektiv gegenüberstehen; als

wir in unserem Willen in anderen Bedingtheiten, unseren Selbstwillen miterfassen als unser Glück, und dieses, als Glück in den Bedingtheiten erfassen, die wir als direkte, also als Selbstwillen habend erfassen — als Glück in anderen.

Nun erfassen wir den absoluten Willen (als subjektiv wie objektiv, absolutes Glück, wie absolute Liebe) nicht als Willen in der Bedeutung „Wissen“, sondern in der Bedeutung „Ahnen“, was aus unserem Erfassen des absoluten Willens als reinen Begriff hervorgeht, wobei wir von der Existenz des Begriffserregers und somit der Existenzberechtigung dieses Begriffes nicht voll überzeugt sind, was aus der materiellen Ermöglichung des Erfassens hervorgeht. Somit erfassen wir ihn als Willen niederen Grades, welcher Wille in dieser Bedeutung nicht mit dem Begriffe relativen Willens zu verwechseln ist. Wir erfassen diesen Willen als Ahnen, da wir ja weder in uns und um so weniger in anderen, den Geist an sich, die Seele, als die einzig mögliche unmittelbare Bedingtheit, erfassen, da wir eben nicht die Bedingung, sondern das Erfassende sind; und zwar nicht als unmittelbare Bedingtheit, sondern eventuell — als ermöglichte Bedingtheit.

Und zwar erfassen wir nur den Selbstzweck als Willen niederen Grades, während wir den Willen in anderen Bedingtheiten irrtümlich nicht als solchen, sondern als Willen höheren Grades und durch seinen Zusammenhang mit dem zweckbedingten Willen in anderen (als Zweck im Zusammenhange), eigentlich als Willen in seiner eigentlichen Bedeutung, als Willen des Begriffes erfassen.

Dem wir erfassen unseren Selbstwillen in unserer Psyche, von welcher wir nur einen Teil (das Denken) als Selbsterhaltungstrieb, als dem Lustbegriffe entsprechend, an sich erfassen, während wir den anderen, aus dem Denken nicht faßlichen, aber durch das Denken als Funktion bedingten Teil, nur rein begrifflich erfassen; wir erfassen also diesen Willen als Willen niederen Grades — als Sehnsucht.

Den Willen in anderen Bedingtheiten, so wir eben anderes als Bedingtheiten, d. i. als Selbstwillen habend, erfassen, erfassen wir nicht direkt in deren Psyche, die wir ja an sich nicht erfassen, sondern in deren, durch ihre Psyche ermöglichten physischen Äußerungen. Unser Wille umfaßt also notwendig ihr Physisches — ihr Materielles, ohne welches die Objekte für uns nicht wären, ohne welches unser Wille in ihnen daher nicht wäre. Dadurch erfassen wir die Liebe als den mit dem Zwecke im Zusammenhange verwickelsten Willensbegriff. (Dies erfassen wir schon aus der Sprache, die für die Begriffe absoluter und relativer Liebe nicht, wie für absolutes und relatives Glück, als Glück und Lust, verschiedene Begriffsbezeichnungen hat.)

Durch das begriffliche Erfassen unseres (eventuellen) Willens, in (eventueller) Urbedingung, welcher Wille als Wille niedersten Grades dem Begriffe Glaube entspricht, rückt der Willensbegriff der Sehnsucht seiner Faßlichkeit nach zum Begriffe Hoffnung vor.

Hiermit haben sich von selbst, d. i. ohne es beabsichtigt durchgeführt zu haben, in den drei Willensmomenten, die in der christlichen Religion festgestellten Begriffe Glaube, Hoffnung und Liebe ergeben.

Das, was Selbstwillen zu haben scheint, nennen wir schön; das, was Willen in anderen Bedingtheiten zu haben scheint, gut. Der Lehre vom Schönen entspricht die Ästhetik, der Lehre vom Guten die Ethik.

Nun erfassen wir nicht nur den Willen in anderen Bedingtheiten in anderem, sondern auch den Selbstwillen in anderem, nur aus physischer Äußerung. Dementsprechend übertragen wir die Begriffe schön und gut vom Menschen auch auf die

übrige Natur, indem wir in ihr, diesen menschlichen Äußerungen analoge Bewegung wahrnehmen und sie als solche erfassen.

Und zwar übertragen wir die Begriffe schön und gut mit Vorliebe auf die Natur, da wir in ihr diese Begriffe klarer an sich zu erfassen glauben, was naturgemäß daraus folgt, daß wir im Menschen die Begriffe schön und gut, ihres Zusammenhanges mit dem Lust-, resp. relativen Liebesbegriffes wegen, nicht so klar an sich erfassen als in der übrigen Natur, in welcher wir aus dem Nichtübereinstimmen unserer mit ihrer organischen Beschaffenheit keinen Lust-, resp. relativen Liebesbegriff erfassen können, der uns zur fälschlichen Auffassung der Begriffe schön und gut verleiten würde. Nun hat eigentlich diese Ausführung jetzt nur mehr für die Ästhetik Geltung, in welcher uns der Begriff schön an sich, als einem Willensbegriffe niederen Grades — der Sehnsucht — entsprechend, unklarer war und noch ist. Während der Begriff gut nur vom naiven Menschen der Natur beigegeben wurde (Sonnergott, Nixen, Nymphen, Effeheart etc.). Durch den engen Zusammenhang der Ethik mit der praktischen Ethik, die in der Kulturmenscheit in steter Entwicklung ist — welche Begriffe Ethik und praktische Ethik scharf zu trennen sind — und dadurch, daß der Begriff gut an sich schon einem Willensbegriffe höheren Grades entspricht, sind wir uns bewußt, daß der Begriff gut ausschließlich dem Menschen und nicht der übrigen Natur zukommen kann. Daher haben wir heute nur mehr in der Ästhetik insofern zwei Schönbegriffe zu unterscheiden, als wir im Begriffe schön, so wir ihn dem Menschen — als dem menschlichen Geiste — beilegen, Wirklichkeit oder Täuschung des Bestehens eines Selbstwillens dahingestellt sein lassen, so wir ihn übriger Natur beilegen, uns unserer Täuschung (so wir eben den Begriff schön als Selbstwillen habend erfassen) bewußt sind; und diese „bewußte“ Täuschung ist eben auch bei Menschen, die diese meine Auslegung des Begriffes schön nicht teilen, resp. nicht kennen, in der dem Schönen anhaftenden Wehmut, als mehr oder weniger bewußt, nachzuweisen.

So wie die Ästhetik die Lehre vom Begriffe schön ist, ist die Ethik — die eigentliche Ethik — die Lehre vom Begriffe „gut“. Sie ist kein Imperativ wie die praktische Ethik und wird nur so ungeheuer leicht mit dieser verwechselt, als ja der Wille in anderen Bedingtheiten so wie jedes der drei Willensmomente dem gleichen Zweckbegriffe entspricht, welcher Zweckbegriff in gleichem Maße wie der Willensbegriff in der Bedingtheit herrscht. Dieser entsprechende Zweckbegriff, als Zweck in anderen Bedingtheiten, ist also, so er als Imperativ erfaßt wird, die Hauptursache der Verwechslung der Ethik mit der praktischen Ethik.

Ästhetik und Ethik stehen in dem aus dem Verhältnisse der beiden Willensbegriffe (Selbstwille und Wille in anderen Bedingtheiten, als Wille in der Schöpfungskraft) gegebenen Verhältnisse. Das Schöne erfassen wir als gut, das Gute als schön (wobei auf die Auffassung des Begriffes gut als rein „ethisch“ besonders zu achten ist). (Der Zusammenhang von schön und gut wurde schon von den Griechen klar erfaßt: *zalo-záyaθía*). Daher umfaßt die Ästhetik direkt Schönes und Schönes aus ethischem Zusammenhange; die Ethik direkt Gutes, und Gutes aus ästhetischem Zusammenhange.

Schließlich ist die durch den wechselseitigen Zusammenhang des Willensbegriffes mit dem Zwecke im Zusammenhange irrtümliche Bezeichnung als schön und gut, für nützlich, resp. lusthabend, wie wir es schon für lusthabend, resp. nützlich besprochen, zu erörtern; durch welche uns Lusthabendes (Fröhliches) fälschlich als Selbstwillen habend, daraus als liebend und daher als gut erscheint; durch welche uns Nützlichendes fälschlich als Wille in anderen Bedingtheiten habend, daraus als glücklich und daher als schön erscheint.

Ästhetik und Ethik nennen wir philosophische Wissenschaften; denn in ihnen forschen wir zwei Begriffen nach, die uns der Philosophie, als der ideellen Lehre des letzten Seinsproblems, welches Seinsproblem unsere zwei Willens- resp. Zweckmomente umfaßt, zuführen. Daher werden Ästhetik und Ethik schon an sich der Philosophie einbezogen. Die Religion ist die ideelle Lehre unseres Willens- resp. Zweckbegriffes in der Urbedingung und ergänzt sie als solche Ästhetik und Ethik zur Philosophie.

16.

G o t t.

Aus dem Nichts haben wir Gott, die Urbedingung, als absolut unendlich, d. i. als einzig und unveränderlich, erfaßt. Da wir Gott ohne Weltall nicht erfassen können, so können wir ihn erst aus seinem Verhältnisse zu diesem näher bestimmen, und erfassen daher direkt keine anderen absoluten Bestimmungen (als eben jene, die wir aus dem Nichts erfassen), sondern nur relative Bestimmungen, wobei wir erkennen, daß wir wirklich Relative (d. i. Verhältnißbestimmungen zum Weltalle), wie auch Absolute (die wir aber aus oben erwähntem Grunde an sich nicht erfassen können) — als Relative zusammenfassen.

So erfassen wir Gott als allmächtig, aus seinem Verhältnisse zur Schöpfung — aus seiner Schöpfungskraft.

Dieser Begriff allmächtig erleidet in seiner begrifflichen Bedeutung dahin eine Abschwächung, als wir das Sein Gottes, da er einmal seiend, nicht zu Nichts werden kann, und wir überhaupt kein Nichts erfassen können, als Wille = Notwendigkeit erfassen.

In unserer Faßlichkeit muß er also sein. Daraus folgt, daß Gott mit seiner Schöpfungskraft in sich nichts erschaffen kann, sondern zur Schöpfung an die Ermöglichung gebunden ist, welche quasi Ohnmacht, aus seinem Sein = Wille hervorgeht, welchen Begriff Sein wir ja an sich nicht erfassen können.

Soweit wir also einen Begriff „allmächtig“ erfassen können, ist Gott allmächtig.

Dem Verhältnisse bedingen-erfassen entsprechend, erfassen wir Gott als allwissend. Der zeitliche Moment fällt überall und immer mit dem Momente der Ewigkeit, mit dem Sein Gottes zusammen. Daher weiß Gott nichts vorher, oder in Erinnerung, sondern er ist im Momente. Aus welchem Begriffe auch keine Prädestination in ihrer eigentlichen Bedeutung zu folgern ist.

Aus dem Begriffe Geist, so wir diesen als die absolute, nicht unendliche Einheit gefolgert haben, erfassen wir erst Gott, dessen Sein als Geist, als das Umfassend-Erfassende.

Aus Gottes Verhältnis zur Schöpfung — direkt als relative Bestimmung aus der Schöpfungskraft, als Wille anderen Seins — als Liebe — erfassen wir aus deren ethischen Begrifflichkeit, Gott, als absolut gut, d. i. als absolut liebend. Aus dem Gegensatzbegriffe zum Begriffe Wille anderen Seins, der in der Ermöglichung als relative Notwendigkeit liegt, und aus den entsprechenden Glücks- resp. Zweckbegriffen in der Schöpfung, resp. Ermöglichung, geht auch bei Gott ein Gegensatzbegriff, zum Begriffe absolute Liebe hervor — zum Begriffe gut: Der Begriff gerecht.

Doch stehen die Begriffe gut und gerecht im gleichen Verhältnisse wie Wille und Notwendigkeit — bei Gott, entsprechend den Begriffen Schöpfung und Ermög-

lichung, wobei, entsprechend dem Begriffe Wille, der Begriff Liebe (Güte), den Begriff Gerechtigkeit als den relativen bei weitem überwiegt. (Das Gut- und Böseprinzip in der christlichen Religion daher nicht als zwei Gottheiten mit Überwiegen des „Guten“ zu erfassen.)

Was den Gottesbegriff der christlichen Religion anbelangt, habe ich aus der hier durchgeführten Theorie hinzuzufügen, daß der $1 = 3$ Begriff, d. i. die Dreieinigkeit Gottes, der in geradezu lächerlich breitgetretener Weise den Hauptstützpunkt für den Beweis der Unsinigkeit der Gottschöpfertheorie im Lager deren Gegner bildet, wenn auch nicht beweisbar, so doch vereinbar und zumindest absolut nichts Lächerlich-Unsinniges ist. Denn der $1 = 3$ Begriff tritt uns schon in unserem Weltalle im Dimensionsbegriffe entgegen und wird zum absoluten $1 = 3$ Begriffe, so wir den Dimensionsbegriff auf eine absolute Einheit übertragen. Den $1 = 3$ Begriff finden wir im Zweck-, d. i. Willensbegriffe wieder, indem der Selbstzweck den Zweck in der Bedingung und den Zweck in anderen Bedingtheiten miteinbegreift.

Wir erfassen den Begriff Zahl als einen Verhältnissbegriff zwischen Einheit und Vielheit, deren Seinsbegriff wir aber überhaupt nicht erfassen können. Wir erfassen die Urbedingung rein begrifflich, d. i. als seiend, und erfassen sie in ihrem Verhältnisse zu ihrer Schöpfung, in deren Seinsbegrifflichkeiten Dauer und Räumlichkeit — und zwar in ihrem Verhältnisse zur Schöpfung als Ermöglichung und zur absoluten Schöpfung, woraus wir wieder in unserer Erkenntnis Gottes, d. i. in unserem Verhältnisse zu ihm, einen $1 = 3$ Begriff erfassen. Wir können nun mit gleichem Rechte glauben, daß dieser naturnotwendige $1 = 3$ Begriff, dessen Ursprung und Notwendigkeit wir nicht erfassen, die Begründung der Annahme des dreieinigen Gottes ergibt (materialistische Anschauung), als umgekehrt, daß der $1 = 3$ Begriff seine Notwendigkeit eben von der Urbedingung hat, somit dieser $1 = 3$ Begriff schon in Gott liegt (theistische Anschauung).

Außer der geistig-materiellen Schöpfung ist auch die Schöpfung rein geistiger Vielheit als möglich faßbar in der Ermöglichung. D. h. da eine solche Schöpfung in der Unendlichkeit unmöglich ist, können wir sie nur im Weltalle fassen, wiewohl solche absolute Individuen zur Materie in keinem sonst notwendigen Verhältnisse stehen. Diese Möglichkeit stimmt eben merkwürdig mit der Erzählung der Bibel von der Erschaffung der Engel überein, wobei die Bibel über den Moment ihrer Erschaffung — ob vor, in, nach der Weltererschaffung — sich nicht ausspricht.

Ohne irgendwie beweisen zu wollen, daß Christus Gott war, ist es aus unserer Theorie vollkommen faßbar, daß Gott, der in jedem Punkte voll und ganz existiert, insofern ein zeitliches Leben eingehen kann, als er sich in einem relativen Individuum der materiellen Welt kundgibt und als Gott, in diesem materiellen, relativen Individuum eins ist mit dem Gesamt-Gottschöpfer. In der Zeit kann er sich der Zeit nur einmal kundgeben, da er materiell in zwei oder mehreren Individuen der Zeit nicht eins wäre. Daß er sich als Mensch und nicht als anderer Organismus kundgeben würde, liegt im Zwecke im Menschen. Aus diesem Verhältnisse des Gott-Schöpfers zu sich selbst im relativen Individuum ergibt sich auch die Erklärung der christlichen Kirche: Christus vom Gott Vater gezeugt, nicht erschaffen.

Der in vielen Religionen bestehende Glaube an einen Reinigungsort der Seele (Fegefeuer) steht in keinem Widerspruche mit meiner Theorie, obwohl dies scheinbar aus dem Ewigkeitsbegriffe der Fall ist: Denn es besteht eine zeitliche Dauer vom Momente der Auflösung des materiellen, relativen Individuums bis zur Auflösung der Gesamt-Materie.

Diese letzteren Ausführungen mögen dem einen ein interessantes Beispiel für den Scharfsinn der „Religion als Poesie“ sein, für den anderen ein willkommener Annäherungsbeweis für die Richtigkeit seiner Religion — ich enthalte mich heute diesbezüglich jedes Urteils.

Baron Leo Baillon: Philosophische Schriften.

==== Band II. ====

Sundamentale Ästhetik, Ethik
und deren Zusammenhang.



==== Laibach. ====

Verlag von Otto Fischer.

[1905]

Erster Theil: Historische Nachrichten

1793

Historische Nachrichten
von dem
Lande Ostpreußen



1793

Buchdruckerei Josef Pavliček in Gottschee.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Die Begriffe der Ästhetik.

1. Der Begriff „schön“ (ästhetisch)	3
2. Zusammenhang zwischen Ästhetik (als philosophische Wissenschaft) und Philosophie (Religion, Ästhetik, Ethik)	7
3. Der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Ethik als philosophische Wissenschaft	8
4. Zusammenhang zwischen Ästhetik und Zweck im Zusammenhange	11
5. Der Begriff „häßlich“	12
6. Der ästhetisch-ethische Widerspruch im Begriffe häßlich	13
7. Der Begriff „ästhetisch-indifferent“	16

Erstes Buch.

Das Wesen des Schönen.

1. Der Begriff Schönheit	19
2. Der ästhetische Sinn	21
3. Die Relativität des ästhetischen Sinnes in verschiedenen Individuen	21
4. Die Relativität des ästhetischen Sinnes im selben Individuum. Die Stimmung	22
5. Das objektive und das subjektive ästhetische Gesetz	26
6. Die Begriffe schön und unschön und das ästhetische Grundgesetz	27
7. Der Widerspruch zwischen dem objektiven ästhetischen Gesetze und dem ästhetischen Grundgesetze; zwischen dem subjektiven ästhetischen Gesetze und dem ästhetischen Grundgesetze	29
8. Erhaben und anmutig	30
9. Harmonie und Vollkommenheit	34
10. Kontrast	35
11. Furchtbar und komisch	36
12. Form und Inhalt	41
Die Dimensionen	42
Linie, Fläche, Körper	43
Die Symmetrie	43
13. Ästhetische Begriffsbezeichnungen	44
14. Das Verhältnis der Sinne zum ästhetischen Sinne	45

Zweites Buch.

Die Lehre von der Kunst.

1. Kunst, Künstler, Kunstschönes, Kunstwerk	49
2. Der Begriff Künstler und die Bedingungen zum Künstler	49
3. Kunstschönes und Kunstwerk	53
A. Kunstwerk und Seellich-Schönes	53
B. Kunstwerk und Sinnlich-Schönes	54
4. Die Fundamentalgesetze der Kunst	57
5. Der Begriff Kunst und die Künste	62
6. Die bildende Kunst	63
7. Die Mängel, Spezialgesetze und das Gebiet der bildenden Kunst	64
A. Die im Begriffe der Kunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel Das Gebiet der bildenden Kunst	64 66
B. Die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel Die Größe des Kunstwerkes	67 71
8. Die Dichtkunst	74
9. Die Mängel, Spezialgesetze und das Gebiet der Dichtkunst	75
A. Die Begriffe der Kunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel Das Gebiet der Dichtkunst	75 78
B. Die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel Die Größe des Kunstwerkes	78 80
10. Die Musik	81
11. Die Mängel, Spezialgesetze und das Gebiet der Musik	83
A. Die im Begriffe der Kunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel	83
B. Die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel	85
12. Die Kunst als konkrete und abstrakte	87
13. Das Spiel (Sport)	87
14. Kunstgewerbe und Spielmusik	90
A. Das Kunstgewerbe	91
Das ästhetische Gesetz im Kunstgewerbe	92
Die Architektur	93
B. Die Spielmusik (Marsch- und Tanzmusik)	94
15. Die Halbkunst	95
16. Die Kunstkombinationen	96
17. Das Theater	98
18. Schlußbetrachtung	105

Einleitung.

Die Begriffe Aesthetik und Ethik.

1.

Der Begriff „schön“ (ästhetisch).

Die Ästhetik ist die Lehre vom Schönen. Als Schönes erfassen wir Natur-schönes und Kunstschönes. (Da, wie wir Buch II erfassen werden, die Kunst nur Schönes bietet, Unschönes, das als Kunst geboten wird, nicht Kunst ist, so umfaßt die Ästhetik auch die Lehre von der Kunst.)

Schön nennen wir das, was uns absolut glücklich erscheint, d. i. was uns subjektiven absoluten Willen zu sein, d. i. Selbstzweck (Selbstwillen) zu haben scheint,

Wir setzen: Zweck (Wille), denn: Bedingt die Bedingung A, als Urbedingung, die Bedingtheit B, so ist B willig bedingt, da über A nichts steht, durch welches B notwendig bedingt sein könnte. B ist also willig, d. i. seiner selbst wegen; so es aber eben bedingt ist, ist es auch notwendig, welches „notwendig“ nicht gleich ist „willig“, wie dies bei der Urbedingung der Fall ist. Es stehen somit in der Bedingtheit Wille und Notwendigkeit gleichwertig nebeneinander. Dieser Selbstzweck (Selbstwille) in der Bedingtheit umfaßt Zweck (Willen) in der Bedingung, resp. in deren Begriff, d. i. Zweck, Willen, „daß diese ist“, und Zweck (Willen) in (eventuellen) anderen Bedingtheiten, resp. in deren Begriffen, d. i. Zweck, Willen, „daß diese sind“. Der Selbstzweck (Selbstwille), der Wille, selbst zu sein, umfaßt mit dem Willen in der Schöpfungskraft der Bedingung den Willen, „daß die Gesamtschöpfung ist“.

In der Bedingung hingegen setzen wir Wille = Notwendigkeit, was aus unserem Erfassen jedes Seins als notwendig hervorgeht.

Da uns also aus dem Erfassen des Seins in unserem Weltalle der Begriff „notwendig“ näher steht, so sagen wir von nun ab nur Selbstzweck (resp. Zweck in der Urbedingung, Zweck in anderen Bedingtheiten), verstehen aber darunter, je nachdem sich dieser auf Urbedingung oder Bedingtheit bezieht: Selbstzweck = Selbstwille, oder Selbstzweck und Selbstwille (resp. Zweck und Wille in der Urbedingung, Zweck und Wille in anderen Bedingtheiten). Band I: Über das Fundament der Erkenntnis, Buch I.

Selbstzweck, d. i. absolutes Glück, erfassen wir nur begrifflich, und zwar in begrifflich erfaßter Urbedingung und in deren begrifflich erfaßten unmittelbaren Bedingtheiten. Da wir nun sinnlich weder Urbedingung, noch unmittelbare Bedingtheiten erfassen, welche letztere wir nach Band I als unvergänglich (unveränderlich) und all-erfassend erfassen müßten, so ist alles Erfassen von Selbstzweck, d. i. von absolutem Glück, in unserem Weltalle entweder sinnlich, d. i. durch das Denken vermitteltes Erfassen des menschlichen Geistes als Seele, welchen wir Band I als in der Ermöglichung, im Weltalle, seiende unmittelbare Bedingtheit, allein als eventuell mögliche unmittelbare Bedingtheit erfaßt haben, oder ist es Täuschung.

Und zwar kann es Täuschung sein, so wir eben durch physische Außerung in menschlicher Psyche anderer, resp. durch unser Denken in unserer eigenen Psyche, Seele, als unmittelbare Bedingtheit, also absolutes Glück erfassen. Es kann Täuschung, es kann aber auch Wirklichkeit sein, je nachdem wir das Weltall als Schöpfung einer geistigen Urbedingung, somit den Geist als Seele in uns, als unmittelbare Schöpfung erfassen (welche Möglichkeit ich Band I, Buch II, auseinander gelegt) oder das Weltall aus sich selbst erfassen, d. i. der monistischen Weltanschauung uns zuneigen.

Es ist Täuschung, so wir anderes als menschliche Seele, also andere Objekte unseres Weltalls als unmittelbare Bedingtheit, als absolut glücklich erfassen.

Wir erfassen also darnach Seelisch-Schönes und Sinnlich-Schönes.

Diese wirkliche, d. i. als solche erkannte Täuschung erfassen wir als durch ein Aktivum in unserem Erfassen bedingt. Denn wir erfassen eben in unserem Weltalle der Kausalität alles als Ursache und Wirkung, d. i. alles in Bewegung mit Zweck im Zusammenhange [welcher den Zweck in sich (als Zweck im Sein, nicht zu verwechseln, mit Selbstzweck) miterfaßt], welcher Zweck im Zusammenhange jedes Erfassen als unmittelbare Bedingtheit ausschließt. So wir also doch Objekte unseres Weltalls als unmittelbare Bedingtheiten erfassen, so erfassen wir das, diese Täuschung bedingende Aktivum mit, als willentliche Abstraktion des Zweckes im Zusammenhange, weshalb diese Täuschung bewußte Täuschung ist. Daher wirkt all dies Schöne wehmütig und sagt uns durch diese Wehmüt: Es ist nicht so! D. h. dem Begriffe schön, so er sinnlich faßbaren Objekten unseres Weltalls zukommt, also dem Begriffe „sinnlich-schön“, liegt schon der Begriff der Täuschung, der Begriff „es scheint nur unmittelbare Bedingtheit, scheint nur absolut glücklich“, inne.

Dem Begriffe „schön“ so er menschlichem Geiste (Seele) zukommt, also dem Begriffe „seelisch-schön“, liegt zwar auch der Begriff der Täuschung inne; der Begriff: es scheint unmittelbare Bedingtheit, scheint absolut glücklich; doch nicht als Begriff erkannter, sondern möglicher Täuschung. Dieses Schöne kann daher, je nach der Klarheit der erfaßten Schönheit als Schein absoluten Glückes zuversichtlich-hoffnungsvoll oder zweifelnd-wehmütig wirken, als „es ist vielleicht doch so“, im Gegensatz zum „es ist vielleicht doch nicht so“ des Sinnlich-Schönen und erscheint das Erfassen solcher Schönheit nicht durch ein willentliches Aktivum in unserem Geiste (Psyche), sondern an sich naturnotwendig bedingt.

Da wir jedes Objekt unseres Weltalls als Vielheit in Einheit erfassen, so mögen wir in manchen Einheiten der Vielheit eines Objektes, auch im mittelbaren (d. i. nicht begrifflich überlieferten) Erfassen keinen Zweck im Zusammenhange erfassen. So das Erfassen als unmittelbare Bedingtheit darauf zurückzuführen wäre, so wäre es durch ein Passivum unseres Erfassens bedingt. Dies kann schon deshalb nicht zutreffen, da wir in der Einheit des Gesamtobjektes unbedingt wenigstens Zweck in sich, als Zweck im Zusammenhange erfassen, außerdem aber kann dieses Passivum nicht zum Erfassen unmittelbarer Bedingtheit beitragen, da gerade das Denken (als Zweck im Zusammenhange) das Fühlen (als das Währende) ermöglicht, so wie eben die Wissenschaft die philosophierende Wissenschaft, wie endlich die Philosophie selbst ermöglicht und fördert.

Die Täuschung und besonders die bewußte, die willentliche Täuschung führt uns darauf, das Verhältnis umzukehren: Der Selbstzweck, den wir in Objekten der Außenwelt (außerhalb unserer Psyche) erfassen wollen, scheint, da wir diesen Begriff überhaupt erfassen können, in uns selbst (in unserer Psyche) zu liegen. Wir erfassen jedoch diesen Selbstzweck in uns nur als Willen niederen Grades, denn wir erfassen

ihn ja nicht an sich, sondern nur indirekt, als wir eben in Objecten der Außenwelt sowohl begrifflich als auch durch die Wehmut bedingt, keinen Selbstzweck erfassen können. Den Selbstzweck in uns erfassen wir daher als Sehnsucht nach . . . nach absolutem Glücke, wie wir solches absolutes Glück nur begrifflich erfassen, und zwar (nebst dem in der Urbedingung selbst) nur in begrifflich erfaßter unmittelbarer Bedingtheit.

Dieser Wille niederen Grades rückt durch das Erfassen der Begriffe der Urbedingung und unseres Willens (Zweckes) in ihr, zum Willensbegriffe der Hoffnung vor. Den Willensbegriff in der Urbedingung nennen wir, als Willensbegriff niedersten Grades — Glaube; welcher Willensbegriff [Glaube (Sehnsucht) Hoffnung] als Willensbegriff seine höchste Bedeutung im Willensbegriffe in anderem, in anderen Bedingtheiten erreicht, in welcher Bedeutung wir ihn Liebe nennen, und welchen Begriff Liebe wir auch nur begrifflich als Willen in anderen Bedingtheiten als absolut, an sich aber, in unserem Weltalle als scheinbaren Willen in anderem, als relativ erfassen.

Den Begriff Ästhetik als der Lehre vom Schönen dürfen wir also nicht mit dem Begriffe der Ästhetik als Philosophie verwechseln, die als Lehre vom Selbstzwecke, dem Erleben nach Erkenntnis des letzten Seinsrätfels entsprechen würde. Sie ist jene philosophische Wissenschaft, die in ununterbrochener Linie in die Ästhetik als Philosophie führt, und ist sie so der Schlüssel zum Erfassen unseres Selbstzweckes und mit diesem, zum Erfassen unseres Zweckes in der Urbedingung, unseres Zweckes in anderen Bedingtheiten; mit anderen Worten: Die Ästhetik, als die Lehre vom Schönen, ist der Schlüssel zum Erfassen der Ästhetik als Philosophie, der Ethik, der Religion. (Band I, Buch II.) Der Selbstwille (Selbstzweck) faßt, so wie jedes der drei Willens-, Zweckmomente, die beiden anderen, Willen (Zweck) in anderen Bedingtheiten, Willen (Zweck) in der Urbedingung, in sich.

Die Ästhetik als philosophische Wissenschaft steht daher in engem Zusammenhange mit der Philosophie (Religion, Ästhetik, Ethik) und mit den philosophischen Wissenschaften, die der Religion (als Philosophie), der Ethik (als Philosophie) entsprechen.

Nun erfassen wir aber Religion als Philosophie = Religion als philosophische Wissenschaft. D. h. es gibt keine Religion als philosophische Wissenschaft; dieser Begriff ist ebenjo ideell wie der Begriff der Religion als Philosophie, d. h. es gibt keine Religion als Philosophie, die auf Religion als philosophische Wissenschaft basiert wäre. Denn ein Wille in der Urbedingung ist eben aus einem an sich nicht fixierbaren Begriff „fromm“, „religiös . . .“, ebenjowenig nachweisbar, wie die Urbedingung selbst (Glaube); während ein Selbstwille, ein Wille in anderem Seienden, da wir selbst sinnlich faßbar existieren, da anderes sinnlich faßbar existiert, wenigstens als scheinbarer Wille (entsprechend den Begriffen Lust und Liebe, resp. Selbsterhaltungstrieb und Lust in anderem) philosophische Wissenschaft ausmachen kann; in der Behandlung der Begriffe „schön“ und „gut“, entsprechend den Begriffen absoluten Glückes, absoluter Liebe.

Die Religion ist für den einen Offenbarung, für den anderen Mythe. Daher können wir nur insofern von Religionswissenschaft sprechen, als wir die vorhandenen sogenannten „positiven“ Religionen behandeln, von welchen wir alle oder bestenfalls alle, bis auf eine, als Mythen erfassen. Diese Wissenschaft ist nichts anderes als ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes und ist als solche, so sie der Lösung des letzten Seinsrätfels zustrebt — philosophierende Wissenschaft.

Ich meine hier im angeführten Zusammenhange der Ästhetik als philosophische Wissenschaft mit der Religion als philosophische Wissenschaft, natürlich nicht diesen Begriff Religionswissenschaft (als philosophierende Wissenschaft), sondern den ideellen und führe diesen Zusammenhang deshalb an, weil ein solcher, falls eine Religion als philosophische Wissenschaft, eine wissenschaftliche Behandlung des Begriffes „fromm“ an sich bestünde, tatsächlich faßbar wäre, er also für den Gläubigen jeder beliebigen Religion faßbar ist.

Der Ethik als Philosophie entsprechend erfassen wir Ethik als philosophische Wissenschaft, als die Lehre vom Guten; insofern wir einen wirklichen Willen in anderem Seienden in uns, als absolute Liebe erfassen. Die Ethik als philosophische Wissenschaft führt in ununterbrochener Linie in die Ethik als Philosophie. Dieser Zweck in anderen Bedingtheiten ist aber, so er existiert, seiner Natur nach, als objektiver Wille, vom Zweck im Zusammenhange (als scheinbarer Wille, relative Liebe) schwer zu unterscheiden, ebenso wie der Selbstwille, als subjektiver Wille, vom relativen subjektiven Willen — von der Lust. Deshalb kann diese Ethik von materialistischer Anschauung einfach geleugnet werden. Ich führe jedoch den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Ethik als philosophische Wissenschaften deshalb an, weil ein solcher Zusammenhang, falls eben der dieser Ethik entsprechende Wille nicht rein ideell ist — wirklich bestehen muß und dieser Zusammenhang eben für jeden, der den ethischen Willen als solchen erkennt, auch besteht.

Jene Ethik, die als dem Nützlich-schädlich-Prinzipie entsprechend, fälschlich so genannt wird, und der wir den Namen „praktische Ethik“ (Band I) belassen haben, hat mit dem hier erörterten ethischen Willen absolut nichts zu tun. Sie ist als relative Liebe rein materialistisch nachweisbar. Die Berechtigung der Bezeichnung als Ethik liegt eben in der naturgemäßen Analogie, zwischen Willen (Zweck) in anderen Bedingtheiten und Zweck im Zusammenhange.

Meine Theorie des Schönen bleibt für theistische (der geistige Gott-Schöpfer, Band I) wie für atheistische (monistische) Weltanschauung aufrecht. In der Folge bleibe ich auf der Basis meiner Band I aufgestellten theistischen Weltanschauung, bemerke aber, unserer Zeit monistischer Weltanschauung Rechnung tragend, ausdrücklich, daß der Atheist alle diese Begriffe durch die seiner Weltanschauung entsprechenden Begriffe ersetzen kann, ohne daß hiedurch der Bau meiner Ästhetik nur im geringsten leiden würde.

Für erstere Weltanschauung ist Schönheit Schein von Selbstzweck, wobei sie den Begriff Selbstzweck aus dem Verhältnisse der Bedingtheit zur Bedingung, der Schöpfung zum Schöpfer erfaßt (Band I). Der Zusammenhang der Ästhetik als philosophische Wissenschaft, mit der Philosophie, ist ihr ein naturnotwendiger Zusammenhang mit Begriffen von Realitäten. Die Lösung der bisherigen ästhetischen Probleme auf dieser Basis ist ihr ein neuer Annäherungsbeweis für das Sein des geistigen Gott-Schöpfers.

Für letztere bleibt Schönheit Schein von Selbstwillen, wobei sie den Begriff Selbstzweck, als naturnotwendig im Menschen liegend, erfaßt — aus den seit historischer Zeit bestehenden Religionen (Götterglauben) und den aus diesen hervorgehenden Glauben an eigene Unsterblichkeit und Sehnsucht nach Ewigkeit (ewigem Glück). Der Zusammenhang der Ästhetik als philosophische Wissenschaft mit der Philosophie ist ihr ein naturnotwendiger Zusammenhang mit ideellen Begriffen, welche eben die Basis des Erfassens von Schönheit bilden. Die Lösung der bisherigen ästhetischen Probleme auf dieser Basis ist ihr — Lösung der Probleme. Die Naturnotwendigkeit

der Religions-, der Unsterblichkeitsidee und der Idee ewigen Glückes etc., als Bedingungen des dem Menschen innewohnenden Selbstzweckbegriffes, sucht sie sich — so gut es eben geht, auf praktische Ethik zu basieren.

Für erstere ist also die Ästhetik der Schlüssel aller Philosophie, für letztere das notwendige Produkt eines materiell begründeten Irrtums.

2.

Zusammenhang zwischen Ästhetik (als philosophische Wissenschaft) und Philosophie (Religion, Ästhetik, Ethik).

Die Religion wäre die Lehre von unserem Zwecke in der Urbedingung. Diesen können wir, da wir keine Bedingung an sich erfassen, ebenfalls an sich nicht erfassen, sondern erst durch und im Erfassen unseres Selbstzweckes. Da wir auch diesen an sich nicht erfassen, wir aber anscheinend einen solchen im Subjektiven des ästhetischen Betrachtens finden, so ist das Erfassen des Zweckes in der Urbedingung erst durch das Subjektive des ästhetischen Betrachtens ermöglicht.

Wohl können wir die Urbedingung und unseren Zweck in ihr begrifflich auch direkt erfassen, d. i. ohne das Subjektive des ästhetischen Betrachtens. Dies ist das Erfassen des Begriffes „daß die Urbedingung ist“, „daß unser Zweck (Zweck in ihr) ist“, so wir es aus der der philosophierenden Wissenschaft entspringenden theistischen Philosophie erfassen, welche philosophierende Wissenschaft, resp. Philosophie, wir auch nicht als direkt intellektuell bedingt erfassen können; denn wir erfassen, daß sich zum Denken an sich noch der Gedächtnisbegriff gesellen muß, als das Willensmoment im Erinnern, resp. Vorerfassen, und wir dieses Willensmoment eben auch nicht rückhaltlos als ein zweckbedingtes Wiedererfassen der geistigen Funktion des Denkens erfassen, sondern im Gegenteile, als dem Währenden in uns entsprechend, nur der geistigen Funktion des Fühlens zurechnen können; oder finden wir es bei nicht selbst denk- und urteilsfähigen Menschen als Glaube an die Autorität: Der religiöse Mensch, der aus gewohnheitsmäßiger Überzeugung den Begriff Gottes und unseres Zweckes ihn ihm erfaßt.

Doch nicht rein begrifflich, also nicht nur, „daß sie (die Urbedingung), er (unser Zweck in ihr) ist“, sondern an sich können wir, soweit dieses Erfassen überhaupt möglich ist, die Urbedingung und unseren Zweck in ihr aus unserem Raumbegriffe nur durch das Subjektive der ästhetischen Betrachtung erfassen, d. i. durch jenen psycho-physiologisch bedingten Seelenzustand, den wir die ästhetische Stimmung nennen.

Daraus erfassen wir klar die naturnotwendige Vereinigung ästhetischer Betrachtungsobjekte mit dem Gottesdienste vieler Religionen und brauchen diese „Sucht nach Schönheit“ nicht, oder wenigstens nicht ausschließlich, als absichtliche Mystik auszulegen, welche die Religionsvertreter nur in herrschsüchtigen Hintergedanken ausnützen. Die Begründung dafür, daß hiebei unwürdige Geschmacklosigkeiten zu allen Zeiten und in allen Religionen herrschen, finden wir im Zusammenhange der Ästhetik, mit dem Zwecke im Zusammenhange — dieser wird später besprochen — wie im irtümlichen Erfassen des Begriffes schön überhaupt.

In ästhetischer Stimmung erfassen wir auch das ethische Moment, unseren Zweck in anderen Bedingtheiten, als absolute Liebe — den Begriff gut.

Begrifflich erfassen wir die Urbedingung, direkte Bedingtheiten als absolut gut; denn erstere hat, als absoluten Willen in der Schöpfung, absolute Liebe zu ihr. Letztere haben Selbstzweck, welcher Wille in der Bedingungskraft der Urbedingung, das Sein der Urbedingung miterfaßt. Somit haben direkte Bedingtheiten, Willen (Zweck) in der Urbedingung, in eventuellen anderen Bedingtheiten (als gesamte Bedingungskraft der Bedingung) und haben somit Liebe zu diesen. Die Lehre von diesem Willen, Zweck (von dieser Liebe) in anderem nennen wir eben Ethik. Diesen rein ethischen Begriff „gut“ erfassen wir im Subjektiven der ästhetischen Betrachtung. Wir lieben das Objekt unserer ästhetischen Betrachtung mit absoluter Liebe, ganz und gar interesselos, d. h. nicht mit jener Liebe, die der praktischen Ethik, als dem Prinzipie von nützlich-schädlich entsprechend, entspringt, sondern mit absoluter Liebe, als zu (scheinbar) unmittelbaren Bedingtheiten. Wir sind in ästhetischer Betrachtung selbst absolut gut.

Umgekehrt erfassen wir begrifflich, daß das absolut gute, d. h. das, was Willen in anderem Sein hat, auch Selbstzweck und somit absolutes Glück eigenen Seins hat. Daher sind wir geneigt, das absolut Gute in einem dem Begriffe schön entsprechenden Begriffe zu erfassen; und zwar als begrifflich schön — als absolut glücklich seiend, im Gegensatz zu sinnlich schön (in weitestem Sinne, umfassend „seelisch-schön“, als sinnlich vermittelt, und „sinnlich-schön“ in engerem Sinne) — als absolut glücklich scheinend.

Als absolut gut und daher schön in dieser Bedeutung können wir nur die Urbedingung und unmittelbare Bedingtheit, das wäre (nach Band I) den menschlichen Geist, als unsterbliche Seele erfassen. Diese erfassen wir also als schön, obwohl der Begriff schön, durch den gewohnheitsmäßigen Gebrauch als scheinbar absolut glücklich, besonders auf die Urbedingung angewandt, vielleicht trivial erscheint.

So erfassen wir auch ein rein ästhetisches Gefühl, bei Vollbringung einer rein ethischen Tat, bei einem Akte absoluter Liebe, ohne jedes zweckbedingte Interesse. Indem wir also rein ethisch handeln, erfassen wir im Glücke absoluter Liebe zu anderen auch unseren Selbstzweck, das absolute Glück eigenen Seins.

3.

Der Zusammenhang zwischen Ästhetik und Ethik als philosophische Wissenschaft.

Der Zusammenhang der Begriffe schön und gut, Glück und Liebe folgt klar aus dem Zusammenhange der Begriffe Selbstwille (Selbstzweck) und Wille (Zweck) in anderen Bedingtheiten, welcher Zusammenhang im Begriffe Wille (Zweck) in der Bedingungskraft der Urbedingung — Wille (Zweck) in der Gesamtschöpfung — begründet ist. Subjektiver Wille des Seins — absolutes Glück — kann ohne objektiven Willen des Seins — absolute Liebe — nicht bestehen, und umgekehrt. Was absolut schön ist, in der Bedeutung begrifflich schön, ist auch absolut gut; was absolut gut ist, ist auch absolut schön. (Die auf diesem Satze basierenden scheinbaren Widersprüche werden im folgenden gelöst.) So umfaßt absolutes Glück, als absolute Liebe umfassend, auch Selbstliebe; absolute Liebe, als absolutes Glück umfassend, auch Glück in anderem.

Ästhetik und Ethik, als philosophische Wissenschaften, als Lehre vom Schönen, vom Guten, entsprechend dem subjektiven, resp. objektiven Willensbegriffe, unterscheiden sich hauptsächlich durch die verschiedene Intensität des ihnen entsprechenden Willensbegriffes als Wissensbegriff: Während wir den subjektiven Willensbegriff deutlich als unklaren Willens- resp. Wissensbegriff, als Sehnsucht, Hoffnung erfassen, durch das volle Bewußtsein, daß der absolute Glücksbegriff sich nur auf unseren Geist, den wir in und durch unsere Psyche erfassen, beziehen kann, und wir diesen unseren Geist nicht als etwas an sich, d. i. als unmittelbare Schöpfung erfassen, glauben wir den objektiven Willensbegriff, die absolute Liebe an sich, d. i. als absolute Liebe zu erfassen, dadurch, daß wir in anderen Objekten (Menschen) nicht nur nicht den Geist an sich, sondern auch die Psyche an sich nicht erfassen und diesen (eventuell), wie diese nur aus physischer Äußerung, als feind erkennen.

Deshalb haben wir auch in der Sprache keinen selbständigen Ausdruck für absolute oder relative Liebe, und kommen sich diese Begriffe viel näher als die entsprechenden subjektiven Begriffe Glück und Lust. Entsprechend dieser größeren Klarheit des Begriffes gut, als Willens- resp. Wissensbegriff, ist auch die Ethik als philosophische Wissenschaft, als die Lehre vom Guten, in wenigen Sätzen erschöpft und findet sie ihre Präzisierung in der praktischen Ethik, als der dem Nützlich-schädlich-Prinzipie entsprechenden Lehre vom Guten, so sich eben die Begriffe absoluter und relativer Liebe decken (nicht dort, wo sie sich widersprechen). Während die Ästhetik, als dem an sich unklaren Begriffe schön entsprechend, zur Feststellung dieses Begriffes „schön“, als den Begriff absoluten Glückes, eine lange Abhandlung an der historisch übernommenen und empirisch festgestellten Schönheitsbegrifflichkeit verlangt.

So erfassen wir auch den Begriff ethisch gut als gleich dem Begriffe begrifflich gut = absolut liebend, während sich der Begriff ästhetisch schön nicht mit dem Begriffe begrifflich schön = glücklich deckt, sondern dem Begriffe scheinbar absolut glücklich entspricht.

Gut nennen wir jenen Menschen, der absolute Liebe zu haben scheint, d. i. objektiven absoluten Willen, absoluten Willen in anderen Bedingtheiten. Sinnlich vermittelt, erfassen wir keine andere Möglichkeit von Gutem als den Menschen, d. h. wir erfassen kein anderes Objekt unseres Weltalls als gut, in der Bedeutung ethisch. Nur der naive Mensch erfass aus ethisch-ästhetischem Zusammenhange andere Objekte als gut — die Sonne, die Waldgeister . . . Band I. Begrifflich erfassen wir in theistischer Anschauung die Urbedingung als gut.

Im Gegensatz zur Ästhetik, die, als dem subjektiven Willensmomente, dem absoluten Glücksbegriffe entsprechend, nur die eine Möglichkeit behandelt — eben den Selbstzweck als absolutes Glück — behandelt die Ethik zwei Möglichkeiten, von denen die eine aus der im Kampfbegriffe liegenden Möglichkeit des Nichtwillens des Seins sich folgert.

Absolute Liebe des objektiven Willensbegriffes verlangt, so er dem Selbstzweckbegriffe, dem Willen zu sein (einschließend den Willensbegriff in der Urbedingung und in anderen Bedingtheiten) entspricht, den entsprechenden Gegensatzbegriff „Haß“, gegen Nichtwillen des (eigenen oder anderen) Seins, welchen Nichtwillensbegriff wir in ermöglichter Bedingtheit als möglich erfass haben (Band I). Während also Selbstzweck absolutes Unglück ausschließt, absolutes Unglück Selbstzweck, in der hier erörterten Bedeutung als Selbstwillen, ausschließt, d. h. als Unglück nur in ermöglichter Be-

dingtheit, so der Willensbegriff dem Nichtwillensbegriffe gewichen, begrifflich als möglich faßbar ist, umfaßt der Wille (Zweck) in anderen Bedingtheiten Liebe, wie eventuell Haß — eben gegen Bedingtheiten mit inneliegendem Nichtwillen.

Der Begriff Haß bleibt jedoch, so er sich auf den nicht naturnotwendig begründeten, sondern rein ideell erfaßten Begriff des möglichen Nichtwillens bezieht, ebenfalls rein ideell. D. h. er kann sich nicht auf ein Seiendes, sondern ausschließlich nur auf den Begriff des Nichtwillens beziehen — auf den Begriff Haß selbst und auf dessen Folgebegriffe.

Der ethische Begriff gut umfaßt absoluten Haß gegen absoluten Haß, absolute Liebe zu absoluter Liebe.

Ersterer ist, wie erörtert, rein ideell. Letztere erstreckt sich, so wir uns Menschen selbst als absoluter Liebe für fähig halten, in unserem Weltalle der Kausalität aber die Ermöglichung der Schöpfung erfassen (und in ihm in ästhetischer Betrachtung Seelisch-wie Sinnlich-Schönes, also scheinbare unmittelbare Bedingtheiten erfassen) auf alles, so es eben als Ermöglichung absoluten Willens uns als Notwendigkeit — als relative Liebe, relativer Haß entgegentritt. Vom Standpunkte praktischer Ethik wird eben die Liebe zu Feindlichem, Schädlichem als unsinnig, widersinnig und als „eigentlich doch unmöglich“ erkannt. Die absolute Liebe umfaßt daher, so sie den ideellen Haßbegriff dem relativen Willensbegriffe der Ermöglichung anpaßt, im absoluten Hassse gegen den Begriff absoluten Nichtwillens, dessen liebevolle Bekämpfung in den gebräuchlichen Begriffen der Strenge, der zielbewußten Härte, des Mitleides, der Nachsicht . . .

Insofern wir in unserem Weltalle keinen direkt nachweisbaren absoluten Willen erfassen, wir diesen absoluten Willen gerade erst aus den ästhetisch-ethischen Begriffen schön und gut annähernd an sich, ihre vorhandene Begrifflichkeit aber als naturnotwendig feststellen, können wir den Begriff ethisch gut auch eigentlich nur als scheinbar gut, als scheinbar absoluten Willen in anderen Bedingtheiten erfassen und nur der obigen Erörterung zufolge, daß wir objektiv auch die Psyche nicht an sich, sondern sinnlich vermittelt in Seiendem erfassen, als absoluten Willen.

Analog der Feststellung des ästhetischen Erfassens, die, wie wir gleich im folgenden erörtern werden, auf einem bestimmten Verhältnisse des absoluten subjektiven Willens zum relativen subjektiven Willen, d. i. auf einem bestimmten Verhältnisse des Glückes zur Lust beruht, stellen wir gleich hier das ethische Erfassen fest, als auf einem bestimmten Verhältnisse der absoluten zur relativen Liebe beruhend, d. i. auf einem bestimmten Verhältnisse des absoluten Willensbegriffes in anderen Bedingtheiten zum relativen Willens-, resp. Nichtwillensbegriffe in anderen Bedingtheiten. Und zwar können wir dort, wo sich der absolute mit dem relativen Willensbegriffe in anderem deckt, keinen Begriff ethisch nachweisen, sondern nur dort, wo sich diese im Sinne des ethischen Begriffes, als Sieger über den relativen, praktisch-ethischen Begriff widersprechen. So erfassen wir ethische Liebe dort, wo der praktischen Ethik relativer Haß entsprechen würde, ethische Liebe, als dem Prinzipie des ethischen Hasses entsprechende Strenge, Härte, Nachsicht . . . dort, wo der praktischen Ethik relative Liebe entsprechen würde.

Haben wir einen Menschen direkt als ethisch gut erfaßt, so erfassen wir ihn daraus als schön — als Selbstzweck habend, umgekehrt, wie wir etwas, das wir direkt als schön erfassen, daraus als gut — als liebend erfassen.

So wir je die Begriffe schön und gut als sich nicht ergänzend erfassen, so liegt dies nicht in einem bestehenden Widerspruche der Begriffe ästhetisch und ethisch, sondern im irrthümlichen Vermengen ethischer und praktisch ethischer Begriffe (sittlich gut), wie in Verwechslung des ästhetischen Schönheitsbegriffes mit geschlechtlichem Reize. Dies wird im folgenden klargelegt.

Nun sehen wir einstweilen ab vom Schönbegriffe, den wir als willentlich, als bewußte Täuschung festgestellt haben, und stellen der Theorie Band I entsprechend fest, daß wir auch das subjektive Willensmoment (wie das objektive), so es an sich wirklich besteht — wie wir es bei Erörterung des Begriffes seelisch-schön dahingestellt ließen — nur im Widerspruche mit dem Zwecke im Zusammenhange, also im Widerspruche mit der Lust (wie mit relativer Liebe) als solches erfassen können.

D. h. wir können kein absolutes Glück dort erfassen, wo Lust herrscht. Denn wäre es auch vorhanden, so ist es, als an sich nicht fix nachweisbarer Begriff, nicht vom sinnlich faßbaren und intellektuell nachweisbaren zu unterscheiden; die Begriffe fallen zusammen und können vom Materialisten unanfechtbar als zweckbedingte Lust nachgewiesen werden. Erst dort, wo wir im Widerspruche mit zweckbedingter Unlust, absolutes Glück erfassen, erfassen wir eine Großheit, ein Übermenschliches, Übernatürliches — ein über dem Weltalle Stehendes. Also ist wahrhaft Schönes nach der Theorie der drei Willensmomente — jenes Schöne, das wir als dahingestellt, ob es Wirklichkeit oder Täuschung ist, festgestellt haben — nur im Kampfe, in der Disharmonie zu erfassen; so wie wir auch ethische Liebe als solche, als absolute Liebe nur im Widerspruche mit zweckbedingter Liebe, zweckbedingtem Hasse erfassen.

Und dies erfassen wir auch empirisch: Seelisch-Schönes erfassen wir niemals in Lust, sondern ausschließlich im Kampfe; und zwar erfassen wir einen zweifachen Kampfbegriff — im Furchtbaren, Komischen. Schön in Unlust kann eben nur der Mensch sein, der Mensch in seiner Band I erörterten Begrifflichkeit. Denn nur in ihm kann im Kampfe etwas Kampfloses herrschen (das Willensmoment) als etwas, das über dem Kampfe steht. Die nähere Erörterung dieser Kampfbegriffe furchtbar und komisch werden wir später im Zusammenhange mit der Erklärung des Sinnlich-Schönen und dessen Kombination mit dem Seelisch-Schönen wieder aufnehmen.

4.

Zusammenhang zwischen Ästhetik und Zweck im Zusammenhange.

Der Zusammenhang der Ästhetik mit dem Zwecke im Zusammenhange ist durch das Sinnlich-Schöne (im engeren Sinne) gegeben. Wir erfassen Objekte unseres Weltalls, die wir sinnlich und begrifflich als solche erfassen, in bewußter willentlicher Täuschung als absolute Bedingtheiten. Hier herrscht kein absolutes Willensmoment, das im Widerspruche zum relativen, das also in Unlust faßlich wäre, so wie wir es im Seelisch-Schönen wenigstens als möglich (Band I) erfaßt haben. Hier, in der willentlichen, bewußten Täuschung, setzen wir in die relativen die absoluten Werte ein. Indem wir also in Unlust kein absolutes und naturgemäß auch kein relatives

Willensmoment erfassen, so können wir das Sinnlich-Schöne nur insofern als solches erfassen, als wir Lust als absolutes Glück erfassen. Sinnlich-Schönes ist nur in Lust faßbar, und zwar in jenem Lustbegriffe, den wir Menschen als solchen erfassen. Wir müssen also feststellen, worin unser Willensakt besteht, der Objekte unseres Weltalls in Lust uns als (scheinbare) absolute Bedingtheiten erscheinen läßt; die Feststellung dieses Willensaktes behandelt das Wesen des Schönen (des Sinnlich-Schönen).

Wenn wir nun das Wesen des Schönen auf jenen Begriff schön zurückführen können, den wir aus den absoluten Willensmomenten definiert, so ist das Erfassen des Schönen an sich ein Beweis oder wenigstens ein Annäherungsbeweis für den dem Menschen innewohnenden absoluten Willen, für die Berechtigung seiner Sehnsucht nach absolutem Glück, für sein Unsterblichkeitsbedürfnis.

Seelisch-Schönes kann der Mensch in Unlust in sich erfassen, wie in anderen Menschen, denen er analog seinem Geiste, einen Geist innelegt, den er eben rein begrifflich in ihnen erfaßt; indirekt erfaßt er Seelisch-Schönes durch ethischen Zusammenhang. All dies Schönheitserfassen liegt im Erfassen, d. h. es ist nicht an sich willentlich, sondern beruht — nach theistischer Anschauung — eben auf freiem Willen. Von materialistischer Anschauung werden hingegen verlockend geistvolle Erklärungen für das ästhetisch-ethische Phänomen auf praktische Ethik basiert. Daß aber der Mensch das Weltall der Kausalität selbst, in seinem Glücksbedürfnisse willentlich, in bewußter Täuschung als schön erfassen kann, dies bleibt, auf materialistische Anschauung basiert, ein ewiges Problem. Ich wiederhole jedoch, daß meine Ästhetik auf den Selbstzweckbegriff basiert, für Theist wie Atheist die Lösung der Probleme bringt, indem der Atheist den Selbstzweckbegriff als transszendenten Aberglauben sich „erklären“ mag.

5.

Der Begriff „häßlich“.

Wenn der Begriff „schön“ besteht, so muß auch notwendig dessen Gegenatzbegriff „häßlich“ bestehen, was aus Band I (Buch II: Sein — Nichtsein) folgt. Schönheit ist Schein von absolutem Glück, Schein von Selbstzweck.

Häßlichkeit wäre somit als Gegenatzbegriff Schein von absolutem Unglück, Schein von Willen nicht zu sein, d. i. von absoluter Zwecklosigkeit.

Absolutes Unglück, d. i. absolute Notwendigkeit, d. i. Wille nicht zu sein, können wir nur in ermöglichter Bedingtheit als möglich erfassen (Band I). Denn ein solcher Wille nicht zu sein, kann weder in der Urbedingung, in welcher Wille = Notwendigkeit ist, noch in unmittelbarer Bedingtheit, in welcher Wille und Notwendigkeit gleichwertig herrschen, bestehen, noch endlich in Ermöglichung — in unserem Weltalle der Kausalität — in welcher wir keine Wirkung an sich, die nicht auch Ursache wäre, erfassen können; in welcher wir wohl das Sein an sich als Notwendigkeit, im Ermöglichen aber, ohne welches Attribut dieses Seiende nicht wäre, ein Willensmoment erfassen. Die mangelnde Naturnotwendigkeit eines Begriffes absoluten Unglückes, d. i. absoluter Zwecklosigkeit, ist eine Lücke unseres Erfassens, welche mit der Lücke des Nichterfassens der Disharmonie als Notwendigkeit zusammenfällt. Durch Erfassen der Disharmonie, d. i. relativen Unglückes an sich, erfassen wir begrifflich absolutes Unglück als möglich, welcher Begriff unbewiesen allein in der Vorstellung der christlichen Hölle und in dieser analogen Begriffen anderer Religionen vorkommt.

Analog den Begriffen *seelisch-* und *sinnlich-schön* können wir nun Begriffe *seelisch-* und *sinnlich-häßlich* annehmen.

Der Begriff *seelisch-häßlich* deckt sich durch seinen dem Begriffe *seelisch-schön* entsprechenden ethischen Zusammenhang mit dem ethischen Begriffe *böse*, d. i. *hassenswert*, entsprechend dem Begriffe des absoluten Nichtwillens, im Gegensatz zu *gut*, *liebenswert*.

Wie wir im ethischen Zusammenhange besprochen, ist der Begriff absoluten Hasses rein ideell, und bezieht sich der Begriff *häßlich*, dem Begriffe *Haß* entsprechend, auch nur auf den Begriff des Nichtwillens, so wir solchen durch physische Äußerung in anderen Menschen, als ihrem absoluten Geiste inne liegend, erfassen, und welcher Begriff uns als absolutes Unglück entgegentritt.

Der Begriff *sinnlich-häßlich* als *hassenswert* kann jedoch nicht bestehen; es ist ein unmöglicher Begriff, was aus dem Zusammenhange des entsprechenden Begriffes *sinnlich-schön* mit dem Zweck im Zusammenhange als *Lustbegriff* hervorgeht. Während wir *Selbstzweck*, oder den Begriff des *Selbstzweckes* inne habend, die Werte im *Sinnlich-Schönen* dahin umsetzen, daß wir aus Bedürfnis nach absolutem Glück, *Lust* als *Glück* erfassen, und die Objekte in diesem ihrem imaginären Glück lieben, können wir nicht bewußt *Anlust*, also relatives Unglück als absolutes Unglück erfassen, und diese Objekte hassen. So wir also einen Begriff *häßlich* als *sinnlich-häßlich* erfassen, so entspricht er nicht dem ethischen Begriffe *hassenswert*, sondern einer anderen Bedeutung, die sich aus dem Zweck=*im*=Zusammenhang=Begriffe folgert.

Wohl können, so wir (unser Geist als unsterbliche Seele) unmittelbare Bedingtheiten sind und so dieser Begriff absoluten Unglückes, d. i. Nichtwillens eigenen Seins (welcher analog Nichtwillen des Seins der Bedingung und Nichtwillen des Seins anderer Bedingtheiten miterfaßt), nicht nur begrifflich, sondern an sich existiert, in uns beide Möglichkeiten — *Selbstwille* oder *Wille nicht zu sein* — vorhanden sein. Doch nur die eine oder die andere Möglichkeit, vereint sind *Wille zu sein* und *Wille nicht zu sein* unmöglich!

Wenn also ein Individuum (Mensch) im zeitlichen Momente *Schönheit* und *Häßlichkeit* *sinnlich* erfassen würde, so müßte *Schönheit*, resp. *Häßlichkeit* *Attribut* des betrachteten Objektes sein — meine Definition wäre falsch!

So sie aber richtig ist, kann nur der *Verbrecher*, und zwar der *verstockte*, d. i. überzeugte *Verbrecher*, der also nicht in der *Neue* Widerspruch in sich selbst erfäßt, *Häßliches* erfassen. Er überträgt seinen Willen nicht zu sein auf die Außenwelt.

6.

Der ästhetisch-ethische Widerspruch im Begriffe *häßlich*.

Häßlich nennen wir — als *Verbrecher* — das, was uns absolut unglücklich erscheint, d. i. was uns *Zwecklosigkeit* (absolute *Notwendigkeit*) zu haben scheint.

Da wir nun *sinnlich* eine ermöglichte Bedingtheit (weder mit *Selbstzweck*, noch mit *Zwecklosigkeit*, d. i. weder mit *Willen*, noch mit *Nichtwillen des Seins*) also überhaupt als solche nicht erfassen können, so ist auch alles Erfassen absoluten Unglückes als *Sinnlich-Häßliches* Täuschung, und zwar bewußte Täuschung. Daher wirkt all dies *Häßliche* wehmütig — wehmütig, in der richtigen Begriffsnuancierung für den *Verbrecher* — und sagt ihm durch diese Wehmüt: Es ist doch nicht so! D. h. dem

Begriffe häßlich liegt schon der Begriff der Täuschung, der Begriff „es scheint unmittelbare Bedingtheit, scheint absolut unglücklich“, inne.

Die richtige Begriffsnuancierung des Begriffes „wehmütig“ hier ist wie folgt: Den normalen Menschen berührt das Bewußtsein der Täuschung wehmütig, weil ihm hiedurch der Selbstzweckbegriff als Wille niederen Grades, als Sehnsucht, Hoffnung klar wird und hiedurch die Frage zutage tritt: Ist dieser Traum von absolutem Glücke naturnotwendig, d. i. existenzberechtigt (oder ist es die „Krankheit unseres Größenwahns“, wie ihn der Atheist bezeichnet).

Den Verbrecher hingegen berührt das Bewußtsein der Täuschung wehmütig, d. h. es tut ihm leid, ärgert, erobst ihn, daß . . . sowohl als auch! — D. h. er wird sich hiedurch des unlösllichen Widerspruches in sich bewußt: So er überhaupt absolut hassen kann, d. i. den Begriff unmittelbarer Bedingtheit erfassen kann, so ist eben doch die Existenzberechtigung des Begriffes unmittelbaren Bedingtheits möglich (was des normalen Menschen Sehnsuchtstraum ist).

Liebe und Haß als absolute Begriffe wollen wir hier als Wille niederen Grades, um sie vom allgemeinen Begriffe Wille, als relative Begriffe Liebe und Haß zu unterscheiden, „Wunsch“ nennen.

Im Haße, d. i. im Willen eigenen Nichtseins, kann der Mensch (Verbrecher) nicht anderem das Nichtsein an sich wünschen, sondern Willen des Nichtseins. Denn der Wunsch des Nichtseins einer unmittelbaren Bedingtheit fällt mit ihrem Willen zusammen, ist ihr daher nicht Gegensatz. Ein solcher Wunsch wäre also Liebe — nicht Haß. Dies folgt daraus, daß eine unmittelbare Bedingtheit nur mit Willen zu sein sein kann; wenn sie daher nicht ist, so will sie nicht sein. Daher haben wir auch in der analogen Behandlung des Willens des normalen Menschen, diesen Willen niederen Grades anderen Seins, als absolute Liebe, nur Wille genannt und nicht Wunsch, als objektiven unklaren Willen.

Der Verbrecher erfährt also in der Möglichkeit der Existenzberechtigung des Begriffes unmittelbare Bedingtheit, das Scheitern seines Willens, indem die Bedingtheiten, die er haßt, denen er Willen nicht zu sein wünscht, sind, d. h. Wille zu sein haben.

Im Erfassen der Täuschung, d. i. im Erfassen des Zweckes im Zusammenhange, tritt die Möglichkeit zutage, daß das Erfassen unmittelbarer Bedingtheiten — der Sehnsuchtstraum — vielleicht gar nicht naturnotwendig begründet, nicht existenzberechtigt ist. Dadurch erscheint sein Wunsch als ganz hinfällig, denn alles ist (vielleicht) vergänglich, nichts hat ewig, d. i. als unmittelbare Bedingtheit, Willen nicht zu sein.

Dieser sein Wunsch hätte bei Annahme von Existenzberechtigung des Begriffes des Seins als unmittelbare Bedingtheit, wenigstens teilweise Realitätsmöglichkeit. Allerdings gerade für solche, die eben im Haße gegen andere, den eigenen Willen des Nichtseins in sich erfassen — also gerade für Analoge seiner Psyche. Und gerade diesen wünscht der Verbrecher weniger als anderen, den Willen nicht zu sein — eben aus Analogie.

Aus diesem Umstande entdeckt er nun den Widerspruch seines Hasses mit dem ihm innewohnenden Selbsterhaltungstrieb. Dieser Begriff ist allerdings aus dem Begriffe des Zweckes im Zusammenhange faßlich; doch in ihm erfährt er Liebe zu sich, woraus er sich selbst, nicht den Willen nicht zu sein, sondern das Nichtsein an sich wünscht, was aber bei Annahme der Existenzberechtigung des Erfassens von unmittelbarer Bedingtheit, seinem Wunsche des Nichtwillens eigenen Seins für andere widerspricht;

bei Annahme von Materie aus sich selbst, also des Zweckes im Zusammenhange als eigentliches Seinsprinzip, dem Selbsterhaltungstrieb selbst widerspricht.

Die Begriffe Wille anderen Seins, als Wunsch anderen Seins = Wunsch des Willens eigenen Seins in anderen, und Wille anderen Nichtseins, als Wunsch des Nichtwillens eigenen Seins in anderen, mit dem aus letzterem folgenden Widerspruche, sind die Grundlage der Ethik als philosophische Wissenschaft.

Dem Begriffe „gut“ entspricht das Entsprechen der mehr, minder klar erfaßten Naturnotwendigkeit, die Klarheit — Wahrheit.

Dem Begriffe „böse“ entspricht das Widersprechen der Naturnotwendigkeit; der Widerspruch — die Lüge.

Der Nicht-Verbrecher, wir können ihn schon vom praktisch-ethischen, also abgesehen vom theistisch-philosophischen Standpunkte aus, den normalen Menschen nennen, kann kein Sinnlich-Häßliches erfassen; Häßliches nur insoweit, als durch die gegebene Möglichkeit des Gegensatzes von Willen des Seins, und Willen des Nichtseins, auch notwendig im Selbstzwecke der entsprechende Gegensatzbegriff besteht.

Der Selbstzweck umfaßt Wille in der Bedingung, Wille in anderen Bedingtheiten, d. i. absolute Liebe zu diesen und — absoluten Haß zu entgegengesetztem Willen, zu Willen des Nichtseins — absoluten Haß zum Hasse — das Seelisch-Häßliche.

Der scheinbare Widerspruch, der mit dieser Definition des Häßlichen dadurch entsteht, daß wir Unethisch-ästhetisches zu erfassen glauben, löst sich durch den Zusammenhang des Begriffe böse mit dem noch zu erörternden Begriffe furchtbar. Böses wirkt furchtbar; furchtbar wirkt in mancher Begrifflichkeit schön. So wirkt alles Übermenschliche als Überirdisches, das uns, durch den Disharmoniebegriff bedingt, durch die Möglichkeit absoluten Unglückes, als furchtbar erscheint, auch schön. Entsprechend sind wir leicht irrtümlich verleitet, absolutes Unglück selbst, d. i. absolut Böses — weil übermenschlich — als furchtbar-schön zu erfassen.

Auch trägt zu diesem scheinbaren Widerspruche das geschlechtlich bedingte Gefallen an an sich Unethischem bei, so dieses Unethische als praktisch Unethisches, im geschlechtlichen Prinzipie selbst liegt — z. B. die Grausamkeit.

Beobachtungswert ist jener Fall, wo sich Sinnlich-Schönes mit Seelisch-Häßlichem im Menschen vereint. Der gesamte ästhetische Wert wird durch das Seelisch-Häßliche, im Vergleiche zu Sinnlich-Schönem, ohne Seelisch-Schönes nur gesteigert. Der Grund dafür liegt darin, daß das Seelisch-Unethische, welches an sich unbedingt häßlich ist und bleibt, deshalb den ästhetischen Eindruck fördern kann, weil es (als nicht ästhetisch indifferent, welchen Begriff wir im folgenden erklären werden, und als nicht häßlich in der noch zu erörternden Bedeutung), eben in das Gebiet der Ästhetik gehört, d. h. weil es eben als scheinbar absoluter Bedingtheit zukommend, an sich hoch steht. Z. B. Ein Jüngling mit grauamem Gesichtsausdrucke wirkt — natürlich bei angenommener absoluter Körperlichkeit — hoch ästhetisch. Ein gutmütiger Gesichtsausdruck würde, als Zweck im Zusammenhange aufweisend, zum ästhetischen Eindrucke nichts hinzutun. Grausamkeit an sich bleibt häßlich. Dies erfassen wir deutlich daraus, um wie viel jener Mensch ästhetisch höher steht, der, nebst Körperlichkeit, Seelisch-Schönes aufweist — die erhabene Milde ewiger Ruhe (nicht praktisch-ethische Milde, als Zweck im Zusammenhange); dies ist besonders im Beispiele des Jünglings klar faßlich, dem allein der grauame Zug als geschlechtlicher Reiz „gut steht“, während Grausamkeit beim Manne im Alter, wo er nicht mehr geschlechtlich reizend wirkt, häßlich erscheint.

Die Grausamkeit hat also nur ästhetischen Reiz als Wirkung ins Unendliche, in der Begrifflichkeit ewiger Zeit, nicht in der Begrifflichkeit der Ewigkeit. Es liegt in ihr etwas, wie ein hoher Zug, eine Überlegenheit, die uns Bewunderung abzwingt, eine erhabene Macht rückichtsloser Lebensforderung. Sie ist ein Urprinzip der Natur; ohne sie kein Leben, ohne sie wenig Freuden, ohne sie — keine Seligkeit! Denn Gott selbst, der „Ewig-Barmherzige“, existiert in ungestörtem Glücke trotz existierender ewiger Dual.

Und doch, daß der Reiz, der uns aus einem solchen absoluten Lebensprinzipie ästhetisch berührt, nur auf unserem Nichterfassen des Ewigkeitsbegriffes an sich, auf unserem Aufgehen im Begriffe ewiger Zeit basiert, erfassen wir sowohl im rein begrifflichen Erfassen der Ewigkeit, in welchem Erfassen der Widerspruch des obigen Zweifelsatzes sich löst, wie dadurch, daß uns eben das Lebensprinzip nur im absoluten Leben (Jüngling) und niemals im Vergehen (Alter) ästhetisch berühren kann.

Der Begriff „ästhetisch-indifferent“.

Als Gegensatzbegriff des Begriffes „schön“ (ästhetisch), so dieses Täuschung bedeutet, erfassen wir den Begriff „ästhetisch-indifferent“, welcher Begriff „Wirklichkeit“ bedeutet. Wenn wir in etwas keinen absoluten Glücksbegriff erfassen, so erfassen wir es der Wirklichkeit entsprechend. Solches wirkt nicht schön, ästhetisch, auch nicht häßlich, unästhetisch, welcher Begriff dem absoluten Glücksbegriffe, als absolutes Unglück (Wille nicht zu sein) entspricht, sondern nicht ästhetisch, d. i. ästhetisch-indifferent. Es hat Zweck im Zusammenhange; somit liegt ihm relativer Glücksbegriff inne, als Lust, Unlust.

„Ästhetisch-indifferent“, als Gegensatzbegriff zum Begriffe ästhetisch, nach dem Prinzipie von Täuschung — Wirklichkeit, entspricht dem Begriffe „Zweck im Zusammenhange = habend“. Da wir nun Vielheit in Einheit erfassen, d. h. da jedes relative Individuum aus Vielheit zusammengesetzt erscheint, so erfassen wir insofern sinnliche Schönheit verschiedenen Grades, als sich verschieden viele Einheiten in der Vielheit relativer Individuen, als schön zeigen können, wir somit selten etwas als absolut ästhetisch indifferent, d. i. als absolut relativ erfassen.

Ein solches absolut ästhetisch Indifferentes erreicht den Nullpunkt ästhetischer Begrifflichkeit.

Der Begriff ästhetisch-indifferent besteht auch für den Verbrecher in der Bedeutung — seinem Hasse indifferent, als zweckhabend, in dem seinen Selbsterhaltungstribe widersprechenden Begriffe.

Es bedarf also bestimmter Umstände, daß uns Ästhetisch-Indifferentes, d. i. Wirkliches als schön entgegentritt und uns hiedurch begrifflich täuscht.

Die Bedingung (Bedingungen) dieser Täuschung macht (machen) das Wesen des Sinnlich-Schönen aus, und dieses wollen wir in der Ästhetik, als der Lehre vom Schönen feststellen; und zwar nicht aus Bedürfnis nach müßiger Begriffstüftelei, sondern aus der Forderung wahrer, wie praktischer Ethik, um den Menschen sowohl direkt, durch Anleitung zum Genuße des Schönen zu beglücken, als auch indirekt, durch den verethisierenden Einfluß der Ästhetik selbst, wie des Schönen an sich; zur Förderung des ästhetisch-ethischen Kunstzweckes, den wir Buch II noch erörtern werden; wie besonders zur Hebung des Glückes im Menschlichkeitsbegriffe, was ich in meinem III. Bande klarlegen werde.

Wir wollen den Menschen zur Ästhetik erziehen! Dies könnte so aufgefaßt werden: Wir wollen den Menschen erziehen, sich zu täuschen, zu belügen, und sich dadurch das Leben so angenehm als möglich zu gestalten. Dies ist nicht so. Denn Schönheit beruht nicht nur auf Täuschung, sondern auch auf dem Bewußtsein der Täuschung. Es kann somit niemand ästhetisch genießen und sich dabei belügen: Der wirkliche oder scheinbare Selbstzweck liegt in uns, in unserem Geiste.

Wir wollen somit den Menschen zum Erfassen und Genießen des höchsten Glückes erziehen: Denn in ästhetischer Betrachtung und im ästhetischen Bewußtsein sind wir religiös und ethisch — wir glauben und hoffen, indem wir lieben, wir glauben und lieben, indem wir hoffen. (Band I.)

Erstes Buch.

Das Wesen des Schönen.¹

¹ Das Schöne, statt das Sinnlich-Schöne.

1.

Der Begriff Schönheit.

Alles Seiende erfassen wir in zwei Begriffen — Dauer und Räumlichkeit. Daher können wir auch das Schöne, das scheinbar unmittelbare Bedingtheit Seiende, nur in diesen zwei Begriffen erfassen.

In absoluter Bedingung haben wir Dauer = Räumlichkeit erfaßt. In Bedingtheit die Dauer, als das eigentliche Sein, die Räumlichkeit als das „bedingt“, das „in“, als das Attribut, ohne welches sie (die Bedingtheit) nicht wäre. So im Weltalle, wo wir die Bewegung, die Zeit als Dauer erfassen, als das eigentliche Sein, die Vielheit, den Raum als Räumlichkeit, als das Attribut. Das Weltall in Ursache und Wirkung ermöglicht relatives Einzelseiendes; in diesen erfassen wir umgekehrt die Zeit als Räumlichkeit, als das „in“, „im Weltalle“; also als Attribut, ohne welches es im Weltalle nicht wäre. (Band I.)

Alles in der Natur hat Zweck im Zusammenhange. Daher können wir materiell, d. i. in Raum und Zeit, nichts als schön erfassen, denn die Zeit im Raume ist, so wie unsere geistige Funktion des Denkens als Bewegung in uns, selbst Zweck im Zusammenhange.

Der Begriff des Abstrakten = dem Erreger dieses seines Begriffes in uns; daraus ist die Bewegung außer uns als Begriff = dem Begriffe unseres Denkens in uns. (Band I.)

Daher kann ein Konkretes an sich niemals zu ästhetischer Betrachtung gelangen, d. i. als schön erfaßt werden. Ebensovienig das absolute Abstrakte, die Bewegung, die im Konkreten Zweck im Zusammenhange ist und an sich, so sie auch sinnlich erfaßt werden kann (und als solche, d. i. frei, zwar nicht Zweck im Zusammenhange vorstellt), kein Seiendes bildet, welches in der Zweibegrifflichkeit von Dauer und Räumlichkeit erfaßt werden könnte, weshalb sie nicht als unmittelbare Bedingtheit erscheinen kann.

Aus demselben Grunde, weil es kein Seiendes in Dauer und Räumlichkeit in unserem Erfassen bildet, kann auch kein reiner Begriff, kein „daß es ist“ an sich zu ästhetischer Betrachtung gelangen. Denn im reinen Begriffe erfassen wir „es“ nicht an sich — also ganz abgesehen davon, ob wir „es“ als selbstwillig Seiendes oder als notwendiges Attribut erfassen würden. Wir können es, so wir es als selbstwillig erfassen, eben als absolut glücklich, als absolut schön, begrifflich erfassen; als sinnlich schön, weil eben sinnlich nicht faßbar, nicht, d. i. es kann nicht zu ästhetischer Betrachtung gelangen.

Schön ist das, was uns als absolut glücklich, also als unmittelbare Bedingtheit erscheint.

Im Erfassen des Schönen erfassen wir drei Momente:

- 1.) Das Objekt als Erreger. Es kann konkret oder absolut abstrakt sein.
- 2.) Das sinnlich vermittelte Erfassen, und zwar als Vorstellung oder als Begriff, je nachdem der Erreger konkret oder abstrakt ist.

Und zwar umfaßt der Begriff des absoluten Abstrakten die Bewegung und daß sie ist — als Begriff des — als absolutes Abstraktes. Die Vorstellung des Konkreten umfaßt das im Konkreten befindliche Abstrakte, also die Bewegung und „daß sie ist“, wozu noch das sinnlich vermittelte Erfassen der „begrenzten“, d. i. der an ein Objekt (als relative Einheit) gebundenen Bewegung hinzukommt (insofern sinnlich vermittelt, als die Begrenzung durch andere Bewegung erfasst wird). Diesem Erfassen entspricht das Fühlen als das räumliche Erfassen, „daß sie (die Bewegung) ‚in‘ ist“, und ist dieses Erfassen rein begrifflich, weil wir den Raum als das, in dem die Bewegung ist, nicht an sich, sondern eben nur rein begrifflich, als „daß er ist“ erfassen. Analog dem Erfassen unseres Raumbegriffes, das sich eben nicht mit dem Erfassen unserer Bewegung deckt, sondern den Seinsbegriff als relative Einheit ergibt, welchen Seinsbegriff wir mit anderen Objekten gemein haben, den wir aber nur als reinen Begriff, als „daß es ist“ erfassen können.

Dieses Erfassen des In-seins ergibt den Bildbegriff in unserem Geiste, das sich zum äußeren Raume so verhält, wie der Begriff der Bewegung in unserem Geiste zur äußeren Bewegung, als Erreger-Begriff.

Der Bildbegriff Begriff in uns ist an sich ebeniowenig faßbar, wie der Raumbegriff überhaupt. Er ergibt mit dem Begriffe der Bewegung das Bild in uns, als Sinnlich-Begriffliches, als Vorstellung. (Band I.)

Wir erfassen also, daß unser sinnlich vermitteltes Erfassen an sich noch kein Schönes ergibt; weder als Vorstellung, weil es Zweck im Zusammenhange umfaßt, noch als Begriff, weil die Bewegung an sich kein Seiendes ergibt.

3.) Der Wille zur Schönheit, das Aktivum in unserem Erfassen. Es ist bei Erfassen von Konkretem das Fühlen als Funktion, das Währende in unserem Geiste (Geist als Fühlen und Denken, Band I), das räumliche Erfassen äußerer Konkreten (relativer Einzelseienden) im zeitlichen Momente (in Ruhe) plus der Abstraktion der Zeit, als Zweck im Zusammenhange, soweit dieser dem Konkreten als Attribut zukommt, ohne welches es nicht — im Weltalle wäre. Es ist klar, daß wir nicht von der gesamten Bewegung abstrahieren können, da, abgesehen von anderen Gründen, nur der Raumbegriff übrig bliebe und dieser nur rein begrifflich faßbar ist. Soviel Bewegung müssen wir auch in ästhetischem Erfassen belassen, als wir zum Erfassen eines Seienden, nebst dem vorhandenen Dauer-, d. i. Raumbegriffe einen Seinsbegriff als Räumlichkeitsbegriff benötigen, welchen wir, da wir eben nur das Sein in unserem Weltalle erfassen, in nichts anderem als in Bewegung erfassen können und den wir als Attribut erfassen, ohne welches es (das Seiende) überhaupt nicht wäre.

Der Wille zur Schönheit, das Aktivum in unserem Erfassen, ist bei Erfassen von Abstraktem das Fühlen als Funktion, das Währende in unserem Geiste, das räumliche Erfassen unserer selbst, im zeitlichen Momente (in Ruhe), mit Abstraktion unseres gesamten Zweckes im Zusammenhange (der den Zweck in sich miterfaßt), d. i. das Fühlen unseres Geistes, als an sich Seiendes, als das Währende selbst in uns, welches sich in unserem Erfassen mit unserem Raumbegriffe deckt; plus der Abstraktion, der in unserem Geiste als Begriff vorhandenen Bewegung, so wir zum Erfassen eines Seienden ein Attribut benötigen, ohne welches es als Seiendes in unserem sinnlichen Erfassen nicht wäre. (Musik.)

Wir erfassen also das Schöne als durch unseren Geist bedingt. Nicht das Objekt der Außenwelt, der Erreger sinnlichen Erfassens ist schön, auch nicht die Vorstellung, der Begriff dieses Erregers an sich. Die bildliche, resp. begriffliche Vorstellung (je nachdem wir ein konkretes Objekt oder unseren rein begrifflichen Geist als begrifflich seiend in unserer Vorstellung haben) wird erst schön durch das Aktivum in unserem Geiste. Im Bewußtsein, daß unsere Vorstellung ihrem Erreger außerhalb uns entspricht, übertragen wir den Begriff „schön“ auf den Erreger und verleihen ihm so „Schönheit als Attribut“.

2.

Der ästhetische Sinn.

Als die geistige Funktion unseres ästhetischen Betrachtens, unseres Erfassens vom Schönen, erfassen wir das Fühlen plus einem Willensakte. So wie Vielheit durch Bewegung, d. h. der Raum durch die Zeit, so erscheint das Fühlen, das rein begriffliche Erfassen durch das Denken, durch das sinnliche Erfassen ermöglicht. So wie wir also den Raum an sich ohne Zeit nicht erfassen können, so können wir auch nicht rein fühlen, ohne zu denken; und dies um so weniger im ästhetischen Betrachten, wo das Fühlen über sein Gebiet des reinen Begriffes hinaus, Seiendes in Dauer und Räumlichkeit rein räumlich, d. i. im zeitlichen Momente, d. i. in Ruhe erfassen will; von welchen Seinsbegriffen Dauer und Räumlichkeit wir die Räumlichkeit nur als Bewegung erfassen können. Die zu diesem Erfassen notwendige Abstraktion des Denkens, der Bewegung, resp. Abstraktion und Abdation zum Seienden in Dauer und Räumlichkeit, bewirkt das Aktivum; jener Wille, der ebenso wie das Fühlen selbst, als Attribut unseres Geistes, als des Währenden in uns (entsprechend unserem Raum-begriffe) erscheint.

Die Kombination des Fühlens mit diesem Aktivum nennen wir den ästhetischen Sinn, und ist dieses Aktivum nicht als etwas vom Fühlen Verschiedenes aufzufassen, sondern als das durch die Bewegung, d. i. durch das Weltallsprinzip selbst gegebene Verhältnis unseres Fühlens zu diesem, welches wir, als im Weltall seiend, eben als solches speziell erfassen.

Der ästhetische Sinn ist aus der Fähigkeit, in verschieden hohem Grade reiner zu fühlen, individuell verschieden.

3.

Die Relativität des ästhetischen Sinnes in verschiedenen Individuen.

Der ästhetische Sinn steht zum Intellekte (Denken) in scheinbar merkwürdigem Verhältnisse: Während ein höheres Wissen, die Erkenntnis der Natur in ihren Gesetzen, selbst das ästhetische Verständnis fördert, denn das Fühlen ist durch das Denken ermöglicht, ein Mensch solchen Verständnisses höheren ästhetischen Sinn besitzen wird als einer, der stumpf seinem Alltage nachgeht, so sollte gerade dieses Wissen augenscheinlich das ästhetische Betrachten stören, indem dieser überall die zarten verborgenen Zusammenhänge erblickt, die jenem gänzlich entgehen.

Die Lösung dieses scheinbaren Widerspruches ist sehr einfach: Der Mensch höheren Wissens, jener, der allüberall das Gesetz der Bewegung erkennt, steht, um dieses eben erkennen zu können, über der Zeit. Die Erkenntnis seines eigenen währenden Ichs, welche die Basis des Ewigkeitsbegriffes ist, wird um so stärker, und mit ihr das Fühlen um so reiner, je mehr er die Bewegung als solche erfährt, je mehr er also über der Bewegung steht, was gleich ist: je reiner er fühlt.

Jenem, der wenig denkt, wenig beobachtet, wenig weiß, ist sein währendes Ich nicht oder noch nicht klar zum Bewußtsein gelangt. Er bemerkt die Bewegung, den Zweck im Zusammenhange deshalb nicht, weil kein höheres Ich seinem Gedächtnisse vorsteht, weil er sich im materiellen Gesetze mitbewegt und nicht über ihm steht; er denkt nur die unmittelbarste Bewegung und kann daher auch nicht reiner fühlen. Die Nichterkenntnis des Zweckes im Zusammenhange ist keine ästhetische Bedingung. (Siehe Einleitung: Das Passivum in unserem Erfassen.)

Der ästhetische Sinn kann also in Individuum und Generation anerzogen werden. Er nimmt seine Entwicklung vom Erfassen des eigenen Ichs, zum Übertragen dieses Ich-Begriffes auf anderes. Das räumliche Erfassen äußerer Objekte, das Erfassen des reinen Begriffes, „daß sie sind“, kann erst die Folge des räumlichen Erfassens des eigenen Ichs sein, das im Währenden in uns jedenfalls leichter faßlich ist als in Objekten der Außenwelt, in deren Sein wir nicht voll eingehen können. Erst das höher entwickelte Ich-Bewußtsein ergibt die Sehnsucht nach Loslösung dieses erfassen währenden Ichs vom materiellen Gesetze; und überträgt in dieser Sehnsucht seinen Ich-Begriff Objekten der Außenwelt, die er als „losgelöst“, d. i. als ewig erfassen will (aus dem ethischen Zusammenhange).

Es ist also leicht faßlich, daß der primitive Mensch, die erste ästhetische Regung in der Abdation seines Geistes, seines Ichs einem Seinsbegriffe haben wird, und daß das Erfassen äußerer Schönheit erst diesem ästhetischen Erfassen folgen muß. (Somit, daß die Musik historisch die erste Kunst ist.)

4.

Die Relativität des ästhetischen Sinnes im selben Individuum.

Die Stimmung.

Nicht nur in verschiedenen Individuen, sondern auch in ein und demselben Individuum ist der ästhetische Sinn relativ, d. h. er steht zum jeweiligen Denken im Verhältnisse. Da das Fühlen durch das Denken bedingt ist, so kann dieses Denken, so es das Ich-Bewußtsein fördert, den ästhetischen Eindruck des betrachteten Objektes noch heben. So es aber als Bewegung, Zweck im Zusammenhange entspricht, kann es den ästhetischen Eindruck stören oder vernichten.

Dieses Denken ist natürlich nicht als mit dem ästhetischen Betrachten vereinigt zu erfassen, sondern nur soweit, als Gedachtes durch das Fühlen erfährt werden kann (im Willensakte) oder eben, so das ästhetische Betrachten auch nie absolut kontinuierlich ist, als vor oder in den Unterbrechungen dieses herrschend.

Diese Bewegung, die ästhetische Disposition oder Indisposition verursachen kann, ist genau zu unterscheiden von jener Bewegung, die, so wir Raum und Zeit nicht vollständig trennen können, notwendig im ästhetischen Betrachten herrscht; von der

wir also nicht abstrahieren können. (Z. B. vom zweckgemäßen Denken, das zum perspektivischen Sehen notwendig ist, bei konkretem Erreger.)

Die ästhetische Disposition, die wir ästhetische Stimmung nennen, kann durch äußere Bewegung oder durch solche, die mit dem Objekte des ästhetischen Betrachtens im Zusammenhange steht, verursacht werden, welsch letztere wir hier als innere Bewegung erfassen; denn wir, resp. unser Geist bildet mit dem ästhetischen Objekte, das er in sich erfäßt, und da er von allem anderen abstrahiert, eine Einheit. Da nun diese Bewegung den ästhetischen Eindruck fördert und nicht stört oder vernichtet, so erscheint sie als durch das „schöne“ Objekt (in uns), und nicht durch dessen Erreger bedingt.

Die ästhetische Indisposition kann durch Bewegung hervorgerufen werden, die im Zusammenhange mit dem zu ästhetischer Betrachtung kommenden Objekte steht. Wir erfassen diese nicht als innere, da das Objekt, dessen ästhetischen Eindruck sie ja stört oder vernichtet, nicht als Einheit mit unserem Geiste erfäßt werden kann. Sie ist also äußere Bewegung, und wir nennen sie gebundene, als an das Objekt, das zu ästhetischer Betrachtung kommen sollte, gebundene Bewegung, im Gegensatz zu freier Bewegung, die als äußere und innere, Indisposition verursachen kann, wobei wir das „Außen“ und „Innen“ vom Standpunkte unseres körperlichen Ichs erfassen, während wir das „Außen“ und „Innen“ in der früher besprochenen, Disposition hervorrufenden Bewegung, vom Standpunkte unseres geistigen Ichs erfassen müssen.

Als Denken, das als äußere Bewegung die ästhetische Disposition hebt, eventuell erst hervorruft, erfassen wir eine ethische Tat, als das Erfassen des eigenen Seelisch-Schönen, eine äußere Anerkennung . . ., also etwas, das uns das Währende in uns zum Bewußtsein bringt. Hierher fällt auch die Liebe, als geschlechtlich bedingte ästhetische Liebe, die als Förderin ästhetischer Stimmung einer besonderen Beachtung wert erscheint:

Daß das Entfalten ästhetischen Sinnes mit dem Erwachen der Liebe in engem Zusammenhange steht — wenigstens beim Manne — ist eine allbekannte Tatsache. Der Liebende wird zum Träumer, zum Schwärmer — wenn nicht auch zum Dichter (in allgemeinsten Bedeutung, für alle Kunstzweige).

Dieser Zusammenhang ist ein leicht faßlicher, so wir im Begriffe „Liebe“ jene geschlechtliche Anziehung verstehen, welche die Fortpflanzung in Mittel und Zweck noch nicht zum Bewußtsein bringt. Es ist das physiologisch bedingte Ahnen eines Zweckes, die vage Nuancierung eines uns Inneliegenden, noch nicht vollkommen Erfassten. Intellektuell mag die Liebe als Fortpflanzungstrieb erfäßt werden — es kommt hier nicht darauf an, sondern nur darauf, daß sich der Fortpflanzungstrieb als solcher physiologisch nicht kundgibt. Das Ahnen unseres Selbstzweckes, als Wille in uns, das Ahnen jenes Zweckes im Zusammenhange, dem allein ein wirkliches Willensmoment ineliegt (Band I): Die Analogie unseres Erfassens dieser zwei Zweckbegriffe und deren Gegensatz als unmittelbarer Bedingtheit, resp. Ermöglichung entsprechend, ergibt, so wir uns als beides fühlen (Band I, als eigentliche Schöpfung [Geist] in der Ermöglichung lebend) direkt den Zusammenhang.

Die besondere Entfaltung des ästhetischen Sinnes findet meistens nur bei der „ersten“ Liebe statt. Bei Wiederholung von Liebe (im allgemeinen Sinne) durchläuft die Psyche viel schneller das Vage und gelangt auf bekanntem Wege rasch ans Ziel des physiologisch bewußten Fortpflanzungstriebes. Nun scheint die Wirkung wechselseitig zu sein; nicht nur die Liebe fördert ästhetischen Sinn, sondern ästhetischer Sinn — so er im Individuum hoch entwickelt, sich eventuell in künstlerischer Produk-

tivität äußert, fördert Liebe (in ihrer beschränkten Bedeutung als „Ahnung“). Dann sehen wir, daß solche Menschen xmal ihre „erste, einzige Liebe“ lieben.

Im Erwachen der Liebe erwacht auch der Mensch; der Mensch in seinem Doppelwesen. Indem der Jüngling in der Liebe seinen vagen Zweck in der Zukunft fühlt, als Gatte seines Weibes und Vater seines Geschlechtes, und er diesen seinen Zweck als kommend und somit auch als vergänglich erfährt, fühlt er gleichzeitig sein „Ich“ gewaltig auftreten! Sein „Ich“, das ihn, im Kontraste zur Wehmut über die Vergänglichkeit seiner Liebe, und das ihn gerade in dieser Wehmut mit Stolz erfüllt: Er ist — und ist ein Individuum, eine Einheit, und nur seinen Körper gibt er, und auch diesen nur willentlich dem Zwecke der Liebe hin, welcher Zweck ihm in der Kaufalität das Bewußtsein, Individuum zu sein, nimmt.

Er fühlt sein Ich im Ewigen=Schönen; er fühlt es im Anblicke der Berge, des Meeres, im Mondeslichte und im Grollen des Donners. Er fühlt sein Ich unsterblich — um so mehr, als er bei voller Jugendkraft und =energie die Zeit und mit ihr Vergehen und Tod nicht richtig beurteilen kann.

Wenn also je Liebe schön genannt wird, so kann nur diese Liebe als flüchtige Lebensperiode gemeint sein — die vage Ahnung irdischen Zweckes, die Bedingung rein ethischer Liebe zum geschlechtlich begehrten Weibe. Bis zur Lächerlichkeit — für den betrachtenden Philister — scheut der Jüngling in dieser „ersten Liebeszeit“ jede Erinnerung an geschlechtlichen Verkehr, an irdischen Zweck überhaupt. Er liebt sein eigenes Ich im Weibe, denn er liebt es rein ethisch.

Ich will hier nur vom Manne sprechen. Eine vollkommen der Wahrheit entsprechende Behandlung des ästhetischen Sinnes des Weibes und dessen Zusammenhanges mit dem weiblichgeschlechtlichen Prinzip ist mir und, wie ich glaube, auch jedem anderen Manne unmöglich. Ich halte das Weib wahrhaft ästhetischen Sinnes kaum, resp. nur in wenigen Ausnahmen für fähig. Diese Unfähigkeit folgere ich aus der zweckbedingten Stellung des Weibes in ihrer Geschlechtlichkeit.

Es ist jedoch hier nicht der Platz, um über geschlechtlich bedingten Charakter zu sprechen, und werde ich dieses Kapitel in einem folgenden Werke wieder aufnehmen.

Als Denken, das als innere Bewegung ästhetische Disposition hebt, erfassen wir die Erinnerung — so das ästhetische Objekt eben schon bekannt ist; in welcher Erinnerung eben das Währende erfährt und dadurch das Ich=Bewußtsein gehoben wird. Deshalb haben immer Objekte, die Erinnerung an längst vergangene Zeiten bergen, besonderen ästhetischen Reiz. Dies sowohl als Erinnerung an individuelle Lebensperioden — Kindheit, Jugend, als auch als Erinnerung an historische Zeitperioden — so auch der Erreger nur begrifflich bekannt war (ist), wobei das Erfassen des Währenden in uns weniger direkt, als besonders aus Analogie zum Währenden, zum Wahren=Wollenden in längst verstorbenen Menschen, zu deren Unsterblichkeitsbedürfnis erregt wird. Pyramiden . . .

So hat alles Alte, da ihm die Idee des Währenden inneliegt, besonderen Reiz, es erregt ästhetische Stimmung (nicht die Idee des Währenden als Solidität, sondern als das Erfassen unserer selbst, so wir in willentlicher Erinnerung als während über der Zeit stehen).

Umgekehrt hat aber auch alles Neue besonderen ästhetischen Reiz. Dies beruht ebenfalls auf dem Vorgange der Förderung des Ich=Bewußtsein; durch das Erfassen unserer Dauer, als den Moment dieser Neuschöpfung umfassend, so es absolut neu, d. i. entstanden ist; oder durch das Erfassen unserer Dauer, vor dem Bewußtsein der Existenz dieses Objektes, das uns heute als neu, also als relativ neu entgegentritt

und uns so, durch die sinnlich vermittelte Veränderung unseres Erfassens den Begriff des Wählenden in uns wachruft. — Der ästhetischen Stimmung, die durch das Neue hervorgerufen wird, entspricht die Spannung, so wie die Erinnerung der ästhetischen Stimmung entspricht, die durch das Alte hervorgerufen wird.

Und diese Spannung, als das dem Fühlen entsprechende Interesse, entspricht dem dem Denken entsprechenden Interesse, so wie die dem Fühlen entsprechende Erinnerung der dem Denken entsprechenden Erinnerung entspricht. Es konzentriert sich also unser ganzes Interesse bei Erfassen von Neuem auf dieses Objekt; und so wie es räumlich erfassen, das Interesse also dem oben aufgestellten Begriffe Spannung entspricht, so wird der ästhetische Eindruck noch durch der Umstand gefördert, daß wir durch den Mangel unserer Sinne, beim ersten sinnlich vermittelten Eindrucke, die ästhetischen Mängel nicht oder nicht gleich klar erfassen. Es kann also etwas, das beim ersten Eindrucke hoch ästhetisch wirkte, späterhin an ästhetischem Reize einbüßen — durch Erkenntnis ästhetischer Mängel. Tritt jedoch später eine solche Erkenntnis nicht ein, so ist gerade der besondere Reiz des ersten Eindruckes ein Beweis für den ästhetischen Wert des Objektes. Denn es kann auch umgekehrt ein Objekt erst bei dessen genauer Kenntnis ästhetisch wirken, welcher ästhetische Reiz dann meist nur scheinbar ist und, durch zweckbedingten Geschmack, der erst durch genaues Erfassen des Objektes wachgerufen wurde, vorgetäuscht wird: Wissenschaftliches, technisches Interesse u., welche Begriffe später erklärt werden. Andererseits kann der ästhetische Eindruck eines Objektes, das beim ersten Anblicke hoch ästhetisch wirkte, zeitweilig durch ästhetische Indisposition, wie wir dies im folgenden erörtern werden, etwas einbüßen.

Auf denselben Bedingungen, wie der ästhetische Reiz des ersten Eindruckes — des Neuen, was begrifflich gleich ist, „bewußt oder unbewußt selten“, beruht auch der ästhetische Reiz des bewußt Seltenen im Speziellen: Das willentlich intensive räumliche Erfassen, das jede eventuelle ästhetische Indisposition überwindet. So beruht auch der ästhetische Reiz des Verborgenen, als bewußt oder unbewußt Seltenen, auf dem ihm innewohnenden Begriff „seiner selbst wegen“, der hier besonders zum Ausdruck kommt.

Schließlich gehört hierher der ästhetische Reiz des Halbverborgenen, Halbverhüllten. Die Bedingung dieses besonderen Reizes ist die Kombination aus dem oben besprochenen Reize des Unbekannten, Neuen, und der künstlerischen Phantasie, d. i. der selbstschöpferischen Vorstellungsmöglichkeit — hier, nach der gegebenen Andeutung. Wir verfolgen das sinnlich Faßbare bis zur Grenze des Verborgenen, Verhüllten und bilden von hier aus, von der Hülle abstrahierend, das Vorstellungsbild weiter aus. Z. B. durch dichten Wald schimmert eine Wasserfläche durch. Der besondere ästhetische Reiz liegt neben der Spannung darin, daß wir zwar unklar, aber eben ohne jeden ästhetischen Mangel einen Teich, See — als Vorstellungsbild erfassen. Die Wirklichkeit enttäuscht uns vielleicht durch einen abgestockten Wald, durch geschmacklose Häuser . . . am anderen Ufer.

Dieser schöpferischen Phantasie, als rein ethischem Willen nach Schönheit, entspricht beim Halbverhüllten im geschlechtlichen Momente das geschlechtliche Begehren. Im übrigen tritt auch hier der Reiz des Unbekannten und im geringeren Maße auch die schöpferische Phantasie an sich in Geltung.

Als Denken, das als freie Bewegung ästhetische Indisposition hervorruft, erfassen wir Störungen jeder beliebigen Art, wie Lärm, Angerufen werden . . ., als äußere Bewegung; Schmerzen, Unwohlsein als physische; Aufregungen, Sorgen als psychische innere Bewegung.

Als Denken, das als gebundene Bewegung ästhetische Judisposition hervorruft, erfassen wir angenehme oder unangenehme Erinnerungen, die, wenn sie noch gerade so direkt wirken wie momentane Lust oder Unlust, das ästhetische Betrachten stören oder vernichten. (So diese Erinnerung an Lust oder Unlust nicht mehr als solche direkt wirkt, so wirkt sie, so wie jede Erinnerung, das Ich-Bewußtsein hebend); oder das vergleichende Denken, das durch den Unterschied zwischen Objekt und Erinnerung — so das Objekt eben schon bekannt ist — bedingt ist.

Dies, wenn sich das Objekt wirklich verändert hat, zu seinem ästhetischen Nachteile.

Oder, wenn das Objekt nur begrifflich bekannt war und das Bild (oder der Begriff) der Phantasie, als künstlerische Schöpfungskraft, ästhetisch höher stand als die Wirklichkeit. Es tritt durch das vergleichende Denken Enttäuschung ein, als störende Bewegung.

Desgleichen, wenn das Objekt aus einem Kunstwerke als Bild schon bekannt war und auch dieses die Wirklichkeit an Schönheit übertrifft. (Oder bei Musik: Das Kunstwerk ist schon als „besser“ gehört worden.)

Desgleichen, wenn das Objekt zwar schon bekannt, es aber in der Erinnerung durch künstlerische Schöpfungskraft unbewußt idealisiert wurde. Denn wenn der umgekehrte Fall eintritt: Das Objekt hat sich zu seinem ästhetischen Vorteile verändert, das Objekt ästhetischer Betrachtung übertrifft das in der Phantasie Gebildete, das im Kunstwerke Geschaute, das in der Erinnerung Verblichene — dann tritt zum ästhetischen Eindrucke eben nichts hinzu. Wir genießen ihn ohne gedankliche Störung. Diese verschiedenen, die Stimmung hebenden oder störenden Faktoren können in den verschiedensten Kombinationen zusammentreten und sich so ergänzen oder sich entgegenwirken.

5.

Das objektive und das subjektive ästhetische Gesetz.

Im ästhetischen Betrachten erfassen wir das Schöne und (in der miterfaßten Bewegung, resp. erfassen Bewegung, die Arbeitsleistung der Abstraktion, resp. Abdation, also unseren Willensakt im Fühlen) unseren ästhetischen Sinn selbst. Daraus ergeben sich im ästhetischen Betrachten zwei Momente: Die Täuschung und das Bewußtsein der Täuschung. Und diesen zwei Momenten entsprechen zwei Bedingungen für das Schöne.

Die Täuschung entspricht dem objektiven ästhetischen Gesetze: Der Erreger des Schönen muß so beschaffen sein, daß er im räumlichen Erfasstwerden (in der Dauer des ästhetischen Betrachtens) keinen Zweck im Zusammenhange aufweist, ohne welchen er im Weltalle nicht wäre; resp. durch welchen er als im Weltalle seiend erfaßt wird.

Beispiele zur leichteren Faßlichkeit: Einem Menschen mit überstarker Muskulatur liegt die Idee der Arbeit, des Kampfes inne (also die Idee des Weltalls). Normale Muskulatur ist ein Attribut, ohne welches er an sich nicht wäre.

Einem ganzen Felde von Mohnblumen liegt die Idee menschlicher Arbeit, zum Zwecke des Mohnsamens als Nahrungsmittel inne; einzelne Mohnblumen erscheinen als ihretwegen.

Das Bewußtsein der Täuschung entspricht dem subjektiven ästhetischen Gesetze: Alles Schöne trägt den Charakter des Wehmütigen. (Hier erfassen wir den besonderen ästhetischen Reiz des Spiegelbildes — Wasserspiegelung.)

Aus diesem Gesetze folgt leicht das irrtümliche Erfassen alles an sich Wehmütigen, oder einem analogen Begriffe, wie Trauer, Melancholie etc., Entsprechenden als schön. Das subjektive ästhetische Gesetz erfasst nur die durch das Bewußtsein der Täuschung bedingte Wehmut und kann daher sowohl bei Wehmut an sich, wie auch bei jeder anderen, dem Objekte innewohnenden Idee, bis zu Freude, Jubel . . . in Geltung treten. (Dies besonders für die Kunst zu beachten.)

6.

Die Begriffe schön und unschön und das ästhetische Grundgesetz.

Nun erfassen wir, daß in diesen zwei Gesetzen das ästhetische Problem noch nicht voll gelöst ist, obwohl sie das ästhetisch Indifferente ausschließen.

Es müßte darnach jedes Erfassen von absoluten Abstrakten (als Bewegung an sich in Tönen) sowie jedes Erfassen von Konkreten, das keinen Zweck im Zusammenhange, resp. keinen Zweck in sich aufweist (in der bekannten Bedeutung als Attribut, durch welches es notwendig als im Weltalle erfasst wird), Schönes ergeben und daher subjektiv wehmütig wirken. Es ist jedoch nicht so! Und wir erfassen gerade unter denselben Bedingungen im Erreger, unter welchen wir Schönes erfassen, auch Nichtschönes. Die Begrifflichkeit dieses „nicht schön“ können wir, wie folgt, fixieren.

Es bedeutet nicht ästhetisch indifferent (wie aus obiger Betrachtung hervorgeht).

Es bedeutet nicht häßlich in der Bedeutung hassenswert (was aus der Einleitung hervorgeht, da wir nicht sowohl Schönes als Liebenswertes, als auch Häßliches als Hassenswertes erfassen können).

Es kann also nur „unschön“ als Gegensatzbegriff zu „schön“ bedeuten — ohne jeden ethischen Zusammenhang . . . also nicht als hassenswert, im Gegensatze zu liebenswert, nicht als scheinbar absolut unglücklich, im Gegensatze zu scheinbar absolut glücklich, nicht als Schein von „absoluten Willen, nicht zu sein“, im Gegensatze zu Schein von „absoluten Willen zu sein“, sondern nur als „nicht unmittelbare Bedingtheit scheinend, also nicht absolut glücklich, nicht absolut willentlich scheinend“, im Gegensatze zu „unmittelbare Bedingtheit scheinend, also absolut glücklich, absolut willentlich scheinend“.

Insofern wir aber auch das ästhetisch Indifferente als nicht Schönes „unschön“ nennen, bezeichnen wir diesen Gegensatzbegriff von schön, so wir das Unschöne als „nicht ästhetisch indifferent“ hervorheben wollen, als häßlich; wodurch der Begriff häßlich hier nur als Gegensatzbegriff zu schön an sich, ohne ethischen Zusammenhang gebraucht, seinen ethischen Beibegriff „hassenswert“ einbüßt.

Durch den Mangel dieses Begriffes „unschön“ an ethischem Zusammenhange, erfassen wir auch im Erfassen von Unschönen in dieser Bedeutung, den Mangel des Aktivums, des Willens zur Schönheit, resp. zur Unschönheit (Häßlichkeit). D. h. wir erfassen dieses Unschöne nicht mit dem Fühlen. (Denn der ästhetische Sinn bedingt das räumliche Erfassen von Sinnlich-Schönen.)

Wir erfassen dieses Unschöne, Häßliche daher mit unseren geistigen Funktionen: Fühlen und Denken, wobei das Denken insofern zurücktritt, d. i. von ihm abstrahiert erscheint, als das Unschöne als konkreter Erreger im räumlichen Erfassen, keinen Zweck im Zusammenhange aufweist, als es als abstrakter Erreger an sich ohnehin keinen Zweck im Zusammenhange hat, da Bewegung an sich erfasst, nicht als Zweck im Zusammenhange zu unserer Begrifflichkeit gelangen kann, sondern erst als Zeit im Raume. Es scheint also, sofern es nicht ästhetisch indifferent ist, d. i. Zweck im Zusammenhange

aufweist, als zwecklos, als ohne Zweck, ohne Willen. Nicht — da wir es ja nicht mit dem Fühlen als unendlich, als über der Zeit stehend erfassen — als zwecklos = willig nicht zu sein.

Wir erfassen daher im Zusammenhange zwischen Schönerm und Häßlichem, die sie trennende Bedingung, welche das ästhetische Grundgesetz einschließt. Gebunden an das Erfassen des Seins als Leben, können wir nur solches als scheinbar unmittelbare Bedingtheit erfassen, dessen Sein unserem Sein entspricht. Diese Forderung ist daraus leicht faßlich, daß ja wir den äußeren Objekten unseren Selbstzweckbegriff leihen, und zwar willentlich leihen.

So wir also auch die Schönheit als Attribut des Schönen erfassen, d. h. uns nicht bewußt sind, diesen Selbstzweckbegriff in uns zu haben, so können wir ihn doch — auch nicht unbewußt — Objekten leihen, deren Seins-, d. i. Lebensbegriff dem unserigen in keiner Weise entspricht, d. h. in welches Sein (Leben) wir selbst nicht eingehen wollten, es somit auch in anderen (unmittelbaren) Bedingtheiten — die wir lieben — nicht wollen.

Unschön, häßlich ist also das, was uns nicht als ästhetisch indifferent erscheint, und dessen Seinsbegriff als Lebensbegriff unserem Seinsbegriffe nicht entspricht.

Z. B. der Regenwurm, die Kröte.

In der Übereinstimmung dieser Definition des Begriffes häßlich, mit der in der Einleitung festgestellten Begrifflichkeit des Sinnlich-Schönen, erfassen wir den Begriff Geschmack. Indem wir willentlich den Wert des absoluten Glückes für den Wert der Lust einsetzen, verfällt die Beurteilung des Sinnlich-Schönen dem Geschmacke, und zwar dem allgemein menschlichen, als dem ihm zukommenden Lustbegriffe entsprechend, wie schließlich dem individuellen: Sinnlich-Schön ist das, resp. kann das sein, dessen Sein unserem menschlichen, resp. individuellen Lustbegriffe entspricht.

Dies ist die einfache Lösung des Begriffes „Geschmack“, der streitstiftend und verwirrungbringend in ästhetischen Diskussionen herrscht.

Der Geschmack beeinflusst die ästhetische Betrachtung einer Landschaft, als Meer, Gebirge, Teich, Pflanz, je nachdem sich zweckbedingte Lust an eine oder die andere Landschaftsform knüpft: Reisen und Segelbootfahren, Touristik, Träumerei und Baden, Reiten und Zigeunermusik zc.

Analoge Beispiele in Natur wie in Kunst sind leicht zu finden, wobei auch das Physiologische des Betrachters in die Waagschale fällt: Das Wohlthun spezieller Farben dem individuellen Auge, spezieller Bewegung dem individuellen Körperbau, Lebensgewohnheiten, Passionen, geschlechtliches Kontrastmoment zc.

Bei ganz mangelndem oder relativ wenig entwickeltem ästhetischen Sinne wird das Objekt zweckbedingter Liebe als ästhetisch erfaßt, als schön (statt als rein nützlich); wobei das imaginäre absolute Glück des ästhetischen Objektes, so dieses an sich nicht erfaßt werden kann, mit dem subjektiven relativen Glücke — mit der Lust — wechselt wird.

Dem Ästhetiker erscheint das kahle Hochgebirge, der Tiger, die zerfallene Hütte schön; im Gegenjaze zum Nützlichen: Das fruchtbare Flachland, die Gans, das neue, solide Haus.

In dieser Betrachtung des Zusammenhanges zwischen Ästhetik (als philosophische Wissenschaft) und Zweck im Zusammenhange, so dieser durch den Begriff Geschmack gegeben ist, müssen wir den irrtümlich erfaßten Zusammenhang der Ästhetik (als philosophische Wissenschaft) mit der praktischen Ethik besonders hervorheben. Ein solcher spezieller Zusammenhang existiert nicht; er fällt immer mit dem eben besprochenen Zusammenhange, mit dem Zweck im Zusammenhange zusammen, oder dort, wo sich

die praktische mit der wahren Ethik deckt, mit dem Zusammenhange der Ästhetik (als philosophische Wissenschaft) mit der wahren Ethik. D. h. es ist nicht etwas schön, weil es praktisch ethisch, d. i. gut im gewöhnlichen Sinne (sittlich gut) ist.

Natürlich verknüpft sich das Nützlich=schädlich=Prinzip auch mit dem Begriffe häßlich, das klare Erfassen dieses beeinträchtigt.

Häßlich ist nicht gleich schädlich; sonst wäre der Tiger, wäre Hochwasser, wäre eine Feuersbrunst häßlich. Doch vereint sich häßlich mit schädlich, so erhält der Begriff häßlich den Beibegriff als relativ hassenswert — und kann somit leicht mit dem ästhetisch=ethischen Begriffe häßlich = hassenswert verwechselt werden, wodurch die ganze hier durchgeführte Ästhetik umgestürzt erscheint.

Wir haben für das Häßliche keinen Willen des Seins. Wir können es auch ohne großen ethischen Widerspruch vernichten, denn wir erfassen in ihm selbst keinen Willen (Zweck) zu sein. Stubenfliege, Ungeziefer.

Wo sich aber zum Häßlichen noch der Begriff schädlich im weitesten Sinne — als dem Begriffe Unlust entsprechend, hinzugesellt, erfassen wir es leicht als hassenswert, indes dieser Haßbegriff sich durchaus nicht mit subjektivem Haßbegriffe, als Übertragen des subjektiven Willens nicht zu sein, deckt, sondern er Angst, Ekel . . . also rein objektiven Widerwillen entspricht. Skorpion, Schwab, Unrat, Citer.

Wie leicht sich die Begriffe häßlich und schädlich widersprechen können, ersehen wir nebst alltäglichen Beispielen besonders kraß im Blutegel. Auch braucht das Eklige nicht immer häßlich zu sein! es kann unter Umständen auch als schön erscheinen: Quallen.

Trivialer ausgedrückt und leichter faßlich können wir daraus das ästhetische Grundgesetz, wie folgt, ausdrücken: Nur das kann schön sein, was wir (in räumlichem Erfassen) selbst sein möchten.

Ich möchte jener Berg, jene Wolke, jener Vogel . . . sein!

7.

Der Widerspruch zwischen dem objektiven ästhetischen Gesetze und dem ästhetischen Grundgesetze; zwischen dem subjektiven ästhetischen Gesetze und dem ästhetischen Grundgesetze.

Der Widerspruch zwischen dem objektiven ästhetischen Gesetze und dem ästhetischen Grundgesetze ruht naturgemäß im Widerspruche zwischen Sein und Leben, zwischen absolutem und relativem Glück; zwischen Täuschung und Wirklichkeit.

Durch das objektive ästhetische Gesetz erfassen wir das Objekt unseres ästhetischen Betrachtens, als unmittelbare Bedingtheit, als Sein in Ewigkeit, also als Einheit und Ruhe.

Durch das ästhetische Grundgesetz erfassen wir das Objekt unseres ästhetischen Betrachtens als unserem Sein als Lebensbegriff, als Lust entsprechend.

In unserem Weltalle erfassen wir nur ein Sein — das Leben — und erfassen, daß je größer die Vielheit, desto größer die Bewegung (denn die Bewegung ist durch die Vielheit ermöglicht); je größer die Bewegung, desto größer der Kontakt der Vielheit zur relativen Einheit. Je komplizierter in Vielheit und Bewegung der Organismus ist (der Band I, der Einheit des absoluten Individuums zustrebt), desto höher, desto

kräftiger, positiver sein Selbsterhaltungstrieb, den wir als relativen Willen zu sein erfassen (Band I), und der im relativen Glücksbegriffe sein Sein ausmacht.

Demnach erfassen wir durch das ästhetische Grundgesetz das Objekt, das zu unserer ästhetischen Betrachtung gelangen kann, als relative Einheit im Weltalle, und zwar entsprechend dem absoluten Glücksbegriffe, als relativ glücklich, d. i. als lusthabend, (unserem Lebensbegriffe entsprechend) naturgemäß in Vielheit und Bewegung.

Aus der zur ästhetischen Betrachtung notwendigen Vereinigung von Täuschung und Wirklichkeit ergibt sich, bei Hervorhebung des ersteren, als Täuschung absoluten Glückes, das Gesetz Einheit in Vielheit, resp. Ruhe in Bewegung. Wir nennen es das objektive ästhetische Grundgesetz, bei Hervorhebung des letzteren, als Wirklichkeit relativen Glückes, d. i. als Wirklichkeit von Lust, das Gesetz Vielheit in Einheit, resp. Bewegung in Ruhe; wir nennen es das Wirklichkeitsgesetz.

Der Widerspruch zwischen dem subjektiven ästhetischen Gesetze und dem ästhetischen Grundgesetze ergibt sich von selbst; er ist in seinem Begriffe als „bewußte“ Täuschung enthalten: Lust erregt Wehmut.

8.

Erhaben und anmutig.

Aus der Notwendigkeit, das Schöne in Möglichkeiten der Wirklichkeit zu erfassen, folgt unser Erfassen von Schönen in zwei Arten; wir nennen sie: Das Erhabene, das Anmutige (Anziehende).

Erhaben und anmutig sind keine in sich abgeschlossenen Begrifflichkeiten, so daß wir ein Objekt A als erhaben, ein Objekt B als anmutig in der Begrifflichkeit an sich, d. h. ohne Beziehung des anderen Begriffes, erfassen könnten. Denn der Begriff erhaben ist absolut gleichbedeutend mit „schön“, und erfassen wir ihn nur als Begriff an sich, mit der Bedeutung „höchste Möglichkeit von Schönheit“, als absolutes Glück (Täuschung), im Gegensatz zu anmutig, als geringste Möglichkeit von Schönheit, als Lust (Wirklichkeit); also nicht so, daß das Anmutige mehr ästhetisch Indifferentes in der Bedeutung als Unschönes aufweisen würde, sondern: Im Anmutigen sind einzelne, und zwar die kleinere Zahl der Begriffseinheiten der vorhandenen Vielheit des Objektes schön, scheinbar absolut glücklich, d. i. erhaben; andere Begriffseinheiten, und zwar die größere Zahl, sind zwar in Wahrheit ästhetisch indifferent, täuschen aber dadurch, daß sie relatives Glück, d. i. Lust aufweisen, wodurch das Lustgefühl im Betrachtenden mitvibriert, was durch das Erfassen absoluten Glückes in den erstgenannten Begriffseinheiten jenen Schönheitsbegriff ergibt, den wir eben mit anmutig (anziehend) bezeichnen. Im Erhabenen ist das Verhältnis umgekehrt: Die größere Zahl der Begriffseinheiten in der Vielheit des Objektes ist schön; die kleinere ästhetische indifferent, und zwar relatives Glück aufweisend. (Mann und Weib.)

Hier erfassen wir erst klar den Begriff Geschmack, der bei Betrachten alles Schönen zur Geltung kommt; und zwar wird der Geschmack dann um so wirksamer seinen Einfluß üben, je weiter sich das ästhetische Objekt vom Begriffe „erhaben“ entfernt und sich dem Begriffe „anmutig“ nähert.

Es gibt also kein absolut Erhabenes, was aus dem Gesetze der Wirklichkeit klar hervorgeht. Es gibt kein absolut Anmutiges; das wäre ein Schönheitsbegriff ohne den Begriff erhaben = schön. (Das Objekt wäre ästhetisch-indifferent, und ist dieser Fall als anmutig nur im Begriffe geschlechtlicher Anziehung möglich.)

Es verläuft also das Erhabene in das Anmutige ohne fixierbaren Scheidepunkt und unterliegt daher die Bezeichnung als erhaben, resp. anmutig, dort, wo die Begriffe nicht klar als solche hervortreten, d. h. dort, wo sie von einem gedachten Scheidepunkte nicht weit abstehen, der individuellen Auffassung ästhetischen Sinnes.

Daraus ist klar sachlich, daß das Erhabene als wahrhaft schön subjektiver wirkt als das Anmutige, da wir in ihm in so viel höherem Grade das Aktivum in uns, unser Ich, die bewußte Täuschung, erfassen und die aus ihr folgende Wehmut.

So erfassen wir das Erhabene und das Anmutige in der Begrifflichkeit seiner Ruhe, als Sein in Ewigkeit, resp. in der Begrifflichkeit seiner Bewegung mit dem Begriffe Sein (Ewigkeit) verbunden, also als Sein in ewiger Zeit, in den entsprechenden Begrifflichkeiten das Starre, das Lebensvolle.

Das Wirklichkeitsgesetz Vielheit in Einheit, Bewegung in Ruhe ist für das Anmutige, als Begriff an sich, so es eben aus dem ästhetischen Grundgesetze hervorgeht, wohl Gesetz, seiner Idee entsprechend, für das Erhabene nur Gesetz als notwendiges Übel.

Wir glauben oft, Bewegung an sich als schön, als erhaben zu erfassen. Dies ist ein Irrtum, da die Bewegung, so sie überhaupt ästhetisch wirken kann, d. h. den ästhetischen Eindruck nicht stört, höchstens als anmutig erfaßt werden kann.

Wir erfassen die Bewegung an sich niemals als schön und erfassen sie daher, so sie anmutig, d. i. lustfeind, das Objekt, dem sie innewohnt, somit lusthabend wirken soll, nicht als dem Begriffe Zweck im Zusammenhange, sondern (da sie schon dem Begriffe Selbstzweck nicht entsprechen kann) als dem Begriffe Zweck in sich, d. i. Zweck in der Einheit entsprechend. Diese Forderung, daß die Bewegung nur Zweck in der Vielheit der ästhetischen Einheit haben soll, ist erfüllt, sobald wir in der Bewegung nur den Willen der Einheit erblicken, sobald diese Bewegung also absolut willig erscheint, d. i. keiner äußeren Notwendigkeit entspricht. Die Bewegung muß in Bezug auf ihre räumliche Bedingung absolut harmonisch sein, d. i. keine Schwierigkeit, keinen Kampf oder Zwang aufweisen; unter dieser Bedingung wirkt sie im Schönen (Erhabenen) anmutig — lebensvoll, d. i. dem Begriffe Lust entsprechend.

Jedes Erfassen von Bewegung, als an sich erhaben, ist irrtümlich und beruht der Eindruck des Erhabenen auf anderen Faktoren. So wirkt über ein gewisses Maß langsame, resp. schnelle Bewegung leicht als erhaben, da sie sich dem Absolutheitsbegriffe der Ruhe = absoluten Bewegung nähert, so sie eben Erhabenem innewohnt. So der majestätisch, ruhige Gang eines Menschen. So der Flug des Adlers. Besonders hier, da wir das Fliegen sehnsüchtig als Glück betrachten, können wir leicht glauben, daß das Erhabene im Fluge, in der Bewegung liege; einen in Lüften ruhenden Adler können wir uns eben nicht vorstellen; die Vorstellung eines solchen ist ein Ausruf. Das Erhabene liegt jedoch in der Überwindung der Schwerkraft — das Fliegen nimmt man in diesem Glücke mit in den Kauf. Ferner trägt der Kreis, den der Flug beschreibt, als Symbol der Ewigkeit, resp. ewiger Zeit, zum Eindrucke des Erhabenen bei, wie wir dies später erfassen werden. Also nicht die Bewegung ist das Erhabene. Der heranbrausende Schnellzug: Die ihm innewohnende Idee der Größe menschlichen Geistes, wie er die Naturkraft fesselt, ist das Erhabene; desgleichen

der Reiter in Carrière. Auch ein frei galoppierendes Pferd wirkt erhaben — doch auch nur der ihm inneliegenden Idee der Freiheit, Wildheit — und des menschlichen Geistes, der es bezähmt, wegen.

Es ist also nicht die Bewegung das Schöne, sondern die dem Objekte inneliegende Idee, welchen Begriff wir bei der Erklärung der Begriffe furchtbar und komisch, als Kombination von Sinnlich-Schönem und Seelisch-Schönem noch erörtern werden.

Die Bewegung entspricht also immer dort, wo sie dem ästhetischen Eindrucke entspricht, ihm nicht als Zweck im Zusammenhange widerspricht, dem Begriffe anmutig. Wir erfassen sie jedoch als solche am deutlichsten dort, wo sie einem an sich anmutigen Objekte (im Gegensatz zu erhabenem — nicht im Gegensatz zu nicht ästhetischem Objekte) inneliegt.

Hierher gehört auch der Begriff der Farbe.

Farbe, als Absorbierung des Lichtes — als Bewegung; wobei sie auch durch Kontrast der komplementären Farben in Buntheit zum ästhetischen Eindrucke gelangt. Erhaben kann Farbe niemals wirken. Das Erhabene ist farblos — weshalb wir es im Volllichte als weiß erfassen; dessen Gegensatz als Finsternis erfassen wir als schwarz — im Begriffe des Furchtbar-erhabenen. Über diese Begriffe im folgenden.

9.

Harmonie und Vollkommenheit.

Die Vereinigung der beiden Gesetze Einheit in Vielheit (Ruhe in Bewegung) und Vielheit in Einheit (Bewegung in Ruhe) ergibt das Gesetz der Harmonie. Dieses ist die nähere Bestimmung des objektiven ästhetischen Grundgesetzes, veranlaßt durch den Widerspruch des Wirklichkeitsgesetzes.

Das Schöne muß harmonisch sein; d. h. es darf in ihm kein Kampf, keine Disharmonie faßbar sein. Das ästhetische Objekt ist unbedingt kampflös. Je mehr das ästhetische Objekt Vielheit in Einheit, Bewegung in Ruhe bildet, desto deutlicher tritt das Gesetz der Harmonie als notwendig (zum ästhetischen Eindrucke) hervor, da um so leichter die Harmonie schwindet, je größer die Vielheit, die Bewegung ist, d. h. um so leichter bestehen in ihr Faktoren des Kampfes. Also wird, je größer die Vielheit, die Bewegung, in ästhetischem Objekte ist, desto deutlicher die Harmonie als solche hervortreten, die bei geringerer Vielheit, Bewegung, als selbstverständlich gar keine Beachtung findet. Daher erfassen wir das Gesetz der Harmonie besonders im Anmutigen, da es im Erhabenen als selbstverständlich sich nicht dem begrifflichen Erfassen aufdrängt.

Das Gesetz der Harmonie schließt das Gesetz der Vollkommenheit in sich ein. „Vollkommenheit“ ist der Begriff der erfüllten Idee des relativen Individuums, so diese Idee in seiner räumlichen Ursache und in seiner inneren Bewegung lag, resp. liegt, d. h. das relative Individuum ist vollkommen, so es keine Passivität (Notwendigkeit) außer der Passivität des Seins aufweist, d. h. so es keine für den Kampf notwendige Entwicklungsform und auch keine Spur überstandenen Kampfes aufweist, so es absolut siegreich, resp. unantastbar den feindlichen Mächten gegenübersteht und so, seiner in seiner Ursache gelegenen Idee gleichkommt.

Es gibt also kein absolut Erhabenes, was aus dem Gesetze der Wirklichkeit klar hervorgeht. Es gibt kein absolut Anmutiges; das wäre ein Schönheitsbegriff, ohne den Begriff erhaben = schön. (Das Objekt wäre ästhetisch indifferent, und ist dieser Fall als anmutig nur im Begriffe geschlechtlicher Anziehung möglich.)

Es verläuft also das Erhabene in das Anmutige ohne fixierbaren Scheidepunkt, und unterliegt daher die Bezeichnung als erhaben, resp. anmutig, dort, wo die Begriffe nicht klar als solche hervortreten, d. h. dort, wo sie von einem gedachten Scheidepunkte nicht weit abstehen, der individuellen Auffassung ästhetischen Sinnes.

Daraus ist klar sachlich, daß das Erhabene als wahrhaft schön subjektiver wirkt als das Anmutige, da wir in ihm in so viel höherem Grade das Aktive in uns, unser Ich, die bewußte Täuschung erfassen und die aus ihr folgende Begehrtheit.

So erfassen wir das Erhabene und das Anmutige in der Begrifflichkeit seiner Ruhe, als Sein in Ewigkeit, resp. in der Begrifflichkeit seiner Bewegung, mit dem Begriffe Sein (Ewigkeit) verbunden, also als Sein in ewiger Zeit, in den entsprechenden Begrifflichkeiten das Starre, das Lebensvolle.

Das Wirklichkeitsgesetz Vielheit in Einheit, Bewegung in Ruhe ist für das Anmutige, als Begriff an sich, so es eben aus dem ästhetischen Grundgesetze hervorgeht, wohl Gesetz seiner Idee entsprechend, für das Erhabene nur Gesetz als notwendiges Übel.

Wir glauben oft, Bewegung an sich als schön, als erhaben zu erfassen. Dies ist ein Irrtum, da die Bewegung, so sie überhaupt ästhetisch wirken kann, d. h. den ästhetischen Eindruck nicht stört, höchstens als anmutig erfaßt werden kann.

Wir erfassen die Bewegung an sich niemals als schön und erfassen sie daher, so sie anmutig, d. i. lustig, das Objekt, dem sie innewohnt, somit lustig, wirken soll, nicht als dem Begriffe Zweck im Zusammenhange, sondern (da sie schon dem Begriffe Selbstzweck nicht entsprechen kann) als dem Begriffe Zweck in sich, d. i. Zweck in der Einheit entsprechend. Diese Forderung, daß die Bewegung nur Zweck in der Vielheit der ästhetischen Einheit haben soll, ist erfüllt, sobald wir in der Bewegung nur den Willen der Einheit erblicken, sobald diese Bewegung absolut willig erscheint, d. i. keiner äußeren Notwendigkeit entspricht. Die Bewegung muß in Bezug auf ihre räumliche Bedingung absolut harmonisch sein, d. i. keine Schwierigkeit, keinen Kampf oder Zwang aufweisen; unter dieser Bedingung wirkt sie im Schönen (Erhabenen) anmutig, lebensvoll, d. i. dem Begriffe Lust entsprechend.

Jedes Erfassen von Bewegung als an erhaben ist irrtümlich, und beruht der Eindruck des Erhabenen auf anderen Faktoren. So wirkt über ein gewisses Maß langsame, resp. schnelle Bewegung leicht als erhaben, da sie sich dem Absolutheitsbegriffe der Ruhe = absoluter Bewegung nähert, wenn sie eben Erhabenem innewohnt. So der majestätische, ruhige Gang eines Menschen. So der Flug des Adlers. Besonders hier, da wir das Fliegen sehnsüchtig als Glück betrachten, können wir leicht glauben, daß das Erhabene im Fluge, in der Bewegung liege; einen in Lüften ruhenden Adler können wir uns eben nicht vorstellen; die Vorstellung eines solchen ist ein Ausrufen. Das Erhabene liegt jedoch in der Überwindung der Schwerkraft — das Fliegen nimmt man in diesem Glücke mit in den Kauf. Ferner trägt der Kreis, den der Flug beschreibt, als Symbol der Ewigkeit, resp. ewiger Zeit, zum Eindrucke des Erhabenen bei, wie wir dies später erfassen werden. Also nicht die Bewegung ist das Erhabene. Der heranbrausende Schnellzug: Die ihm innewohnende Idee der Größe menschlichen Geistes, wie er die Naturkraft fesselt, ist das Erhabene; dergleichen

der Reiter in Karriere. Auch ein frei galoppierendes Pferd wirkt erhaben; doch auch nur der ihm innewohnenden Idee der Freiheit, Wildheit — und des menschlichen Geistes, der es bezähmt, wegen.

Es ist also nicht die Bewegung das Schöne, sondern die dem Objekte innewohnende Idee, welchen Begriff wir bei der Erklärung der Begriffe fürchtbar und komisch, als Kombination von Sinnlich-Schönem und Seelisch-Schönem noch erklären werden.

Die Bewegung entspricht also immer dort, wo sie dem ästhetischen Eindrucke entspricht, ihm nicht als Zweck im Zusammenhange widerspricht, dem Begriffe anmutig. Wir erfassen sie jedoch als solche am deutlichsten dort, wo sie einem an sich anmutigen Objekte (im Gegensatz zu erhabenem — nicht im Gegensatz zu nicht ästhetischem Objekte) innewohnt.

Hierher gehört auch der Begriff der Farbe.

Farbe, als Absorbierung des Lichtes — als Bewegung; wobei sie auch durch Kontrast der komplementären Farben, in Buntheit zum ästhetischen Eindrucke gelangt. Erhaben kann Farbe niemals wirken. Das Erhabene ist farblos — weshalb wir es im Volllichte als weiß erfassen; dessen Gegensatz als Finsternis erfassen wir als schwarz — im Begriffe des Fürchtbar erhabenen. Über diese Begriffe im folgenden.

9.

Harmonie und Vollkommenheit.

Die Vereinigung der beiden Gesetze Einheit in Vielheit (Ruhe in Bewegung) und Vielheit in Einheit (Bewegung in Ruhe) ergibt das Gesetz der Harmonie. Dieses ist die nähere Bestimmung des objektiven ästhetischen Grundgesetzes, veranlaßt durch den Widerspruch des Wirklichkeitsgesetzes.

Das Schöne muß harmonisch sein; d. h. es darf in ihm kein Kampf, keine Disharmonie faßbar sein. Das ästhetische Objekt ist unbedingt kampfflos. Je mehr das ästhetische Objekt Vielheit in Einheit, Bewegung in Ruhe bildet, desto deutlicher tritt das Gesetz der Harmonie als notwendig (zum ästhetischen Eindrucke) hervor, da, um so leichter die Harmonie schwindet, je größer die Vielheit, die Bewegung ist, d. h. um so leichter bestehen in ihr Faktoren des Kampfes. Also wird, je größer die Vielheit, die Bewegung, in ästhetischem Objekte ist, desto deutlicher die Harmonie als solche hervortreten, die bei geringerer Vielheit, Bewegung, als selbstverständlich gar keine Beachtung findet. Daher erfassen wir das Gesetz der Harmonie besonders im Anmutigen, da es im Erhabenen als selbstverständlich sich nicht dem begrifflichen Erfassen aufdrängt.

Das Gesetz der Harmonie schließt das Gesetz der Vollkommenheit in sich ein. „Vollkommenheit“ ist der Begriff der erfüllten Idee des relativen Individuums, so diese Idee in seiner räumlichen Ursache und in seiner inneren Bewegung lag, resp. liegt; d. h. das relative Individuum ist vollkommen, so es keine Passivität (Notwendigkeit) außer der Passivität des Seins aufweist; d. h. so es keine für den Kampf notwendige Entwicklungsform und auch keine Spur überstandenen Kampfes aufweist, so es absolut siegreich, resp. unantastbar den feindlichen Mächten gegenübersteht und so seiner in seiner Ursache gelegenen Idee gleichkommt.

Harmonie in der Vielheit ist Kampflosigkeit in vollkommenen, Vielheit bildenden relativen Einheiten; Harmonie in der Bewegung ist Kampflosigkeit, d. i. einheitlicher Wille in der Ursache der Bewegung.

Die Widersprüche mit häufig ästhetisch betrachteten Objekten, die im Harmonie- und Vollkommenheitsgesetze zu liegen scheinen, lösen sich im Erfassen der Kombination von Sinnlich- und Seelisch-Schönem. In solcher Kombination kann auch der Kampfbegriff an sich schön wirken, durch Hebung des Ich-Bewußtseins im Begriffe furchtbar; oder kann auch Unvollkommenes schön wirken, indem wir im Begriffe lästig, als Minimum in der Begriffslinie des Furchtbaren, resp. im Begriffe komisch, dem Seelisch-Schönen entsprechend, unser Ich als über unserem kläglichen materiellen Ich stehend erfassen; so z. B. beim Anblicke einer halbzerfallenen Hütte — die Idee der Bedürfnislosigkeit, des stillen Glückes, ohne Hang an irdische Güter.

10.

Kontrast.

In der Vereinigung der Gesetze Einheit in Vielheit (Ruhe in Bewegung) und Vielheit in Einheit (Bewegung in Ruhe) erfassen wir den Begriff Harmonie. Wir könnten diesen an sich nicht erfassen, ohne Erfassen dessen Gegensatzbegriffes — der Disharmonie. Die Vereinigung dieser zwei Begriffe (Harmonie und Disharmonie) ergibt den Begriff „Kontrast“.

Der Kontrast ist an sich kein ästhetisches Gesetz, sondern ein Postulat aus der Begrifflichkeit des Begriffes Lust, als negative Unlust.

Wir erfassen nur ein Willensmoment als positive Lust: Das räumliche Ermöglichen im geschlechtlichen Akte. Jede andere Lust ist als der Notwendigkeit des Seins entsprechend, also als nur scheinbar willentlich nicht positive Lust, sondern nur Mangel an Unlust. Wir können das Sein zwar begrifflich erfassen; dem begrifflichen Erfassen des Nichtseins als „nichts“ stehen andere Gründe entgegen. Band I.

An sich erfassen wir das Sein, nicht aus dem Nichtsein als nichts, sondern aus dem Nichtmehr-, resp. Nochnichtsein. So erfassen wir das Bewußtsein erst aus dem Unwissen, resp. der Dämmerung, das Licht, so uns dieses physiologisch bedingt, auch als Bedingung geistigen Erfassens erscheint, erst aus der Finsternis. So erfassen wir die Ruhe erst aus der Bewegung und die Harmonie erst aus der Disharmonie, dem Kampfe.

Etwas, das Selbstzweck zu haben scheint, könnten wir also als solches nicht erfassen, wenn nichts als ästhetisch indifferent faßbar wäre. Denn es fehlte als Bedingung ästhetischen Erfassens die Schönheitsbedingung, wie wir sie aus dem ästhetischen Grundgesetze erfassen. Hätten wir immer, also absolute positive Lust, so würde niemals das „ich möchte dieses oder jenes sein“ in uns aufstauen. Absolute positive Lust wäre eben absolutes Glück, als ewiger Zeit entsprechend gedacht. Es fehlte die Hauptbedingung des ästhetischen Erfassens, als die Hauptbedingung des Erfassens des eigenen Ichs. Wir erfassen aber Disharmonie in uns (als Körperliches) wie im Weltalle und können somit ästhetisch erfassen.

Im ästhetischen Objekte selbst als relatives Individuum können wir als ästhetisches Gesetz keinen Kontrast verlangen, so dieser Kontrast durch Zweck im Zusammenhange hergestellt wäre, d. i. durch nicht ästhetisch Wirkendes. Denn das Objekt wäre dann, da wir es ästhetisch als absolutes Individuum, d. i. als Einheit erfassen, so es eben nur als solche Einheit schön sein kann, an sich unschön.

Wir verlangen also Kontrast als Unschönes nicht in, sondern außerhalb des ästhetischen Objektes; quasi als dessen Rahmen. Und dieser Kontrast-Rahmen zur Einheit unseres ästhetischen Betrachtungsobjektes wird immer und überall durch das Bewußtsein, daß in unserem Weltalle Unschönes (als ästhetisch indifferentes, wie als Häßliches) vorhanden ist, durch das Bewußtsein äußeren Kampfes hergestellt.

Wir gehen jedoch noch weiter, indem uns dieser nicht in der ästhetischen Einheit ruhende Kontrast nicht genügt. Denn in ästhetischer Betrachtung entfällt uns im Fühlen objektiven Selbstwillens das Vollbewußtsein des Kontrastes außerhalb, und schwindet hiemit auch das ästhetische Vollgefühl. Wir wollen also Kontrast in der ästhetischen Einheit, und ist ein Kontrast, da, wie oben erwähnt, nichts Unästhetisches im Ästhetischen vorkommen kann, nur im Rahmen der ästhetischen Begriffe erhaben und anmutig möglich. Erhaben und anmutig sind aber an sich keine Gegensatzbegriffe, sondern nur insofern, als in ihnen in verschiedener Verteilung die Gegensatzbegriffe „schön“ und „ästhetisch indifferent“ vorkommen, wobei letzterer Begriff als „ästhetisch indifferent“ ausschließlich „relativ glücklich“, d. i. „lusthabend“ bedeutet. Der Kontrast wird also hergestellt durch Schein von Glück und Wirklichkeit von Lust, und ist daher die Beeinflussung des Urteils über Schönes (das diesen Kontrast aufweist) durch individuellen Geschmack unvermeidlich.

Durch den Kontrastbegriff erfassen wir Schönes aus den Begriffen furchtbar und komisch, aus dem Kampfbegriffe in unserem Weltalle. Dieser Kampfbegriff ist an sich als Zweck im Zusammenhange ästhetisch indifferent. Durch ihn, d. i. durch den Widerspruch der Begriffe absolutes Glück und Unlust, erfassen wir das Seelisch-Schöne. So wir aber Bewegung an sich erfassen, ohne subjektive oder objektive seelische Schönheit, und wir in dieser Bewegung (im Kampfsprinzip) objektive Lust erfassen, so erfassen wir in ihr, die an sich, so sie nicht furchtbar oder komisch wirken würde, als anmutig erfaßt werden müßte, einen Schönheitsbegriff, den wir als Kombination von subjektiv Seelisch-Schönem und Sinnlich-Schönem (als Anmutigem) erfassen; durch das herrschende Seelisch-Schöne erhält jedoch auch die Bewegung den Charakter des Erhabenen, Großen. So beim Anblicke von Meeresbrandung, Sturm, heranbrausendem Schnellzuge . . . Die Bewegung an sich als objektive Lust würde, so sie mit subjektiver Lust übereinstimmt, anmutig erscheinen. In der Bewegung, im Kampfsprinzip wird jedoch subjektive seelische Schönheit erweckt und es entsteht eine nur im Kampfbegriffe widersprechende Harmonie des Währenden in uns, mit der „ewigen Bewegung“, als dem Begriffe ewiger Zeit entsprechendem Weltallsprinzip. Hierher gehört das ästhetische Betrachten einer verfallenen Hütte; eventuelle Anmut als objektive Lust, Würde (als Seelisch-Schönes) der Läßigkeit der alltäglichen Vergänglichkeit gegenüber, Komik im Lustgeföhle der Bedürfnislosigkeit und absolutes Glück in deren Würde.

Die Kombination von Seelisch- und Sinnlich-Schönem erfassen wir in der Bezeichnung: Es liegt dem Schönen eine „Idee“ inne. Die Schönheit des Sinnlich-Schönen bildet an sich dessen Idee.

11.

Furchtbar und komisch.

Furchtbar und komisch sind Kampfbegriffe und erfassen wir in ihnen, nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung, ein Verhältnis, welches im Ursachebegriffe den Begriff der disharmonischen Bewegung, im Wirkungsbegriffe den Begriff der Unlust

ausmacht. Und zwar können wir den Unlustbegriff subjektiv oder objektiv erfassen, je nachdem wir selbst im Kampfe verwickelt sind, oder den Bekämpften, dessen Interesse wir vertreten, d. h. dessen Unlust wir als Mitvibration erfassen, als Objekt betrachten. Im Begriffe furchtbar erfassen wir Ursache und Wirkung als getrennt — in verschiedenen Objekten; im Begriffe komisch Ursache und Wirkung im gleichen Objekte oder auch insofern in verschiedenen Objekten, als dann der Ursachebegriff im Kämpfenden, mit dem äußeren Ursachebegriffe zusammenfällt. Für ersteren Fall ergibt sich als Wirkungsbegriff nur psychische, für letzteren körperlich bedingt, allgemeine Unlust.

Als furchtbar erfassen wir einen Kampfbegriff, so er zwischen dem Bekämpften und Objekten der Außenwelt im Verhältnisse steht (wobei wir unter Außenwelt natürlich nicht vom Standpunkte des Geistes an sich aus, der ja unankämpfbar ist, unseren, resp. dessen Körper auch mitverstehen, sondern nur das verstehen, was außerhalb unseres, resp. dessen gesamten Ichs, als geistig-körperliches sich befindet). Und zwar erfassen wir den Begriff furchtbar, seiner Intensität nach, je nach dem Verhältnisse der in den kämpfenden Parteien verteilten Kräfte. D. h. der Begriff furchtbar kommt erst dann zu unserem Bewußtsein, wenn die Möglichkeit oder Gewißheit der aus diesem Kampfe folgenden Niederlage, dem Begriffe Unlust als großer Unlust entspricht; und zwar steigert sich der Begriff furchtbar in seiner Intensität, je nach der Intensität des Begriffes große Unlust. Der Begriff Unlust, als groß oder klein, ist jedoch individuell verschieden, d. i. relativ, und können wir in einer graphisch dargestellten Unlustlinie, deren äußerste Punkte größte, resp. kleinste Unlust bedeuten, keinen Scheidepunkt fixieren, weshalb auch der Begriff „furchtbar“ relativer Auffassung unterliegt. Der Begriff lästig, als kleine Unlust, kommt nicht an sich, d. h. nicht als kleine Unlust in der Ästhetik in Betracht, sondern nur insofern, als auch in ihr der Begriff der Vergänglichkeit erfaßt wird, als das große Weltallsprinzip.

Als komisch erfassen wir einen Kampfbegriff, so er im Bekämpften selbst herrscht, resp. zwischen Bekämpften und äußerer Bewegung zu herrschen scheint, als sich die äußere Bewegung mit der Psyche des Bekämpften (als Denken, relativen Willen) nicht deckt. Also als einen Kampfbegriff zwischen Psychischen und Physischen, weshalb der Begriff komisch nur einem geistig materiellen Wesen zukommen kann, wobei wir unter „Geist“ in „geistig materiell“, die geistige Funktion als Denken, als relativen Willen erfassen, in welcher allein wir ein direktes Verhältnis zum Physischen, resp. zur Außenwelt erfassen können. (Ein rein Materielles können wir nur insofern als komisch erfassen, als wir ihm das Denkvermögen in bewußter Täuschung andichten, wozu uns eine materielle Äußerung verleiten kann, die den Äußerungen denkender Wesen analog ist.) Und zwar tritt ein solcher Kampfbegriff dann zu unserem Bewußtsein, wenn der (sinnlich vermittelt) geäußerte Willensakt — die Psyche — nicht mit dem Physischen übereinstimmt, oder wenn der äußere Kampfbegriff nicht wie beim Furchtbaren oder Lästigen, im Gegensatz zum Ich des Bekämpften als Ganzes, d. i. als geistig materielles Wesen steht, sondern sich mit dem Willensakte zu decken und in dieser Vereinigung im Gegensatz zum körperlichen Ich zu stehen scheint.

Der Begriff „komisch“ beruht also auf der Disharmonie des geistigen Erfassens (Denken) zur sinnlichen Vermittlung, auf dem daraus folgenden unrichtig übermittelten Begriffe, dem aus diesem folgenden, dem eigenen Physischen oder dem äußeren Gesetze nicht entsprechenden Willensakte, und der daraus scheinbar „gewollten“ Unlust. Also, wenn der Betrachtete etwas als Lust zu erfassen scheint, das wir als Unlust, oder umgekehrt, wenn ihn etwas als Unlust berührt, das wir als Lust erfassen.

Und zwar erfassen wir diese „gewollte Unlust“ als solche, so wir in ersterem Falle (die Disharmonie des geistigen Erfassens zur sinnlichen Vermittlung des eigenen Physischen) nur objektiv, also bei Betrachten von anderem Bekämpften, Disharmonie erfassen können, während sie der Bekämpfte, resp. sich selbst Bekämpfende nicht erfasst; so wir im zweiten Falle (der Disharmonie des geistigen Erfassens zur sinnlichen Vermittlung des äußeren Gesetzes) objektiv gleichzeitig durch richtiges Erfassen des äußeren, resp. des physischen Gesetzes, oder nachträglich, subjektiv nachträglich, oder oft gar nicht (bei Disharmonie des geistigen Erfassens zur sinnlichen Vermittlung des eigenen Physischen) die Disharmonie erfassen.

Wir erfassen objektiv in anderen, subjektiv in uns Unlust. Da aber diese Unlust im Kampfbegriffe so begründet erscheint, daß sie dem Willen entspricht — da wir eben objektiv meist schon gleichzeitig, subjektiv nachträglich den Willen als dem äußeren Gesetze entsprechend erfassen — so erfassen wir diese Unlust, entsprechend dem Willen als Selbsterhaltungstrieb eben als solchen, d. i. als Lust.

Der Ausdruck solchen Kampfes ist also der Ausdruck der Lust, mit dem ihm inneliegenden Widerspruche, der im Begriffe des Spottes (spöttisches Lachen) im Gegenfaze zur Freude als Lustbegriff ohne Widerspruch (freundliches Lachen) begründet erscheint. Der Begriff komisch entspricht also nicht dem Unlust-, sondern im Gegenteil dem Lustbegriffe. Sofern wir aber in ihm als Widerspruch den Unlustbegriff miterfassen, ist der Zusammenhang des Begriffes komisch mit dem Begriffe furchtbar gegeben, so eben die durch das gegebene Verhältnis bedingte Unlust eine Übermacht des feindlichen Momentes bedeutet.

Der Begriff komisch hat somit im Begriffe der Unlust einen natürlichen Zusammenhang mit dem Begriffe furchtbar, so eben auch große Unlust als selbstverschuldet, als gewollt erscheinen kann. So jedoch der Unlustbegriff dem Begriffe furchtbar entspricht, kann nur im zeitlichen Momente, bei noch nicht richtigem Erfassen der großen Unlust, der Eindruck des Komischen vorwiegen. Bei richtigem Erfassen verdrängt alsbald der Begriff furchtbar den Begriff komisch. Oder kann diese falsche Auffassung bei Kindern oder Menschen geringster Urteilsfähigkeit bestehen. (Menschen, die bei richtigem Urteile über große Unlust anderer spotten können, sind absolut unethisch, in der Bedeutung wahrer, wie praktischer Ethik; diese Lust beruht nicht auf dem Begriffe komisch, sondern auf Schadenfreude, welchen Begriff wir im Widerspruche des Nichtwillens anderer, bei herrschendem Selbsterhaltungstrieb erfassen. Siehe Einleitung.)

Der Begriff komisch kann also nur kleiner — scheinbar gewollter Unlust entsprechen; jenem Begriffe kleiner Unlust, der nicht dem Begriffe furchtbar entsprechen kann. Und zwar erfassen wir den Begriff komisch seiner Intensität nach, je nach der Intensität des scheinbaren Kampfbegriffes.

Die Intensität des Kampfbegriffes kann jedoch von zwei Momenten abhängen: Von dem durch die Disharmonie des geistigen Erfassens mit der sinnlichen Vermittlung erregten falschen Begriffe (der als solcher an sich als Unlust verspürt wird) oder von der durch den Willensakt im falschen Begriffe erregten körperlichen Unlust, die den falschen Begriff als psychische Unlust miterfaßt.

Da im zweiten Falle der Begriff komisch mit dem Begriffe furchtbar zusammenfällt und dieser, da ersterer auf einem Irrtum beruht, naturnotwendig überwiegt, so entspricht die Intensität des Begriffes komisch dem ersten Falle.

In der gedachten Unlustlinie entsprechend dem Begriffe komisch, als selbstgewollte Unlust, bezeichnen wir große Unlust als tragisch und dessen nicht fixierbaren Mittelbegriff als tragisch-komisch; entsprechend dem Mittelbegriffe zwischen furchtbar und lästig.

Die Erklärung der Begriffe furchtbar (lästig) und komisch (tragisch), wie es zum klaren Verständnisse notwendig wäre, an der Hand vielfacher Beispiele festzustellen, ist Sache der praktischen Ethik, und kann ich dies in der Ästhetik, um in meiner Disposition klar zu bleiben, nicht vornehmen. Denn nur soweit diese Begriffe einen Zusammenhang mit der Ästhetik haben, sind sie hier von Wichtigkeit.

In diesen durch die Kampfbegriffe furchtbar und komisch bedingten Wirkungsbegriffen, also im Widerspruche des Unlustbegriffes mit dem Begriffe absoluten Glückes, erfassen wir das Seelisch=Schöne durch die physische Äußerung der Würde. Und zwar können wir das Seelisch=Schöne subjektiv oder objektiv erfassen, je nachdem wir selbst, oder andere Menschen im Kampfe verwickelt sind. Das objektive Seelisch=Schöne können wir nicht an sich erfassen, da wir es nicht, so wie das Subjektive direkt durch unsere Psyche, sondern sinnlich vermittelt durch physische Äußerung erfassen. Als Ausdruck des ästhetisch Furchtbaren, des ästhetisch Komischen können wir demnach nur das Ruhig=Düstere, das anmutig (wehmütig) Lächelnde erfassen; niemals Weinen oder Lachen, das als physische Äußerung eben dem Kampfbegriffe entspricht. Wir erfassen es, indem wir begrifflich, entsprechend unserem Geiste, Geist in anderen Menschen erfassen und unseren in unserem Geistesbewußtsein begründeten Selbstzweck anderen Menschen leihen, so wir diesen, bei Erfassen von Sinnlich=Schönen anderen Objekten leihen.

Das Seelisch=Schöne, in welchem wir nicht absolute Täuschung erfassen, sondern in welchem wir Wirklichkeit oder Täuschung intellektuell=begrifflich dahingestellt sein lassen, wirkt, besonders im Furchtbaren zuversichtlich, im Komischen, welcher Begriff sich durch seinen Zusammenhang mit dem Lustbegriffe der willentlichen, bewußten Täuschung des Sinnlich=Schönen nähert, eher zweifelnd=wehmütig.

Die notwendige Bedingung, resp. Ermöglichung der Würde im Furchtbaren, resp. Komischen, also die notwendige Bedingung des Seelisch=Schönen, ist die richtige Erkenntnis des Kampfbegriffes durch den Bekämpften.

Das richtige Erfassen des Furchtbaren, d. i. der kritischen Situation — ohne sich selbst täuschen zu wollen, wie das richtige Erfassen des Komischen, d. i. das Sich-selbst=verlachen, kennzeichnet daher schon an sich den höher stehenden Menschen, jenen, der in der Würde das Bewußtsein seines währenden Ichs äußert.¹ Der tieferstehende Mensch kann nur die furchtbare Lage anderer klar erfassen, kann nur andere verlachen.

Hierher gehört des ästhetische Problem, das wir im Postulate praktischer Ethik erfassen: Die demütige Würde — im Gegensatz zur absolut niedrigen Demut — der ideellen Gottheit gegenüber; der würdige Trost gegen Schmerz und Tod. Das offene Bekenntnis materieller Menschlichkeit. Der Kampf gegen das materielle Lustgefühl als positive Lust, wie als negative Unlust, so diese sich positiver Lust nähert. Dies werde ich in meiner praktischen Ethik weiter ausführen.

¹ Dieser Gedanke wurde besonders in Bezug auf das Komische schon oft von verschiedenen Autoren ausgesprochen.

Wir erfassen also, daß wir sinnlich vermittelt unser Ich, unseren Selbstzweck nur aus dem Kontraste mit dem Kampfbegriffe erfassen können, und sind wir daher leicht geneigt, den Kampfbegriff als das Furchtbare, resp. Komische, selbst als Erreger des Schönen zu betrachten, während nur die Würde, als sinnlich faßbare Äußerung des Geistes, der Erreger ist, der Kampfbegriff nur als notwendiger Widerspruch, als Kontrast wirkt, weshalb wir im Furchtbaren, resp. Komischen, aus welchem kein Würdebegriff hervorgeht, niemals Schönes erfassen können. Dies besonders für die Kunst hervorzuheben.

Furchtbares und Komisches werden, so sie mit der Ästhetik auch gar nichts zu tun haben, so gern dieser einbezogen, eben durch Nichterkenntnis, daß diese an sich als Wirkungsbegriff, nicht das ästhetische Objekt bilden, während sie als Ursachebegriff nur mit Abstrahierung des Furchtbaren, resp. Komischen, zu ästhetischer Betrachtung gelangen können (was wir im folgenden erfahren werden). Besonders gilt dies vom Komischen, welches dem Lustgeföhle entspricht.

Die Möglichkeit dieses Fehlschlusses, das Furchtbare und das Komische an sich als ästhetische Objekte zu erfassen, wird noch durch die möglichen Kombinationen von Seelisch- und Sinnlich-Schönem gesteigert.

Furchtbar und Komisch sind Kampfbegriffe und bezeichnen als solche, so sie Objekten zukommen, ästhetisch Indifferentes. Als Wirkungsbegriff kann Furchtbares niemals als schön erfasst werden, da wir in ihm Zweck im Zusammenhange erfassen, und es außerdem, als dem Unlustbegriffe entsprechend, nach dem ästhetischen Grundgesetze nicht als schön erfasst werden kann. Das Komische hingegen, in welchem Ursache- und Wirkungsbegriff zusammenfallen, kann, so wir es insofern als Wirkungsbegriff erfassen, als wir den ihm inliegenden Lustbegriff (als Lust-, Unlustbegriff) besonders hervorheben, durch diesen (ihm inliegenden Lustbegriff) entsprechend der allgemeinen Erklärung des Sinnlich-Schönen, schön wirken, so es nur insofern komisch wirkt, als es wohl unserer individuellen Unlust entspricht, jedoch dabei anderer individuellen Lust entsprechen kann. Dieses Schöne erfassen wir im Begriffe des Grotesken, Bizarren etc.

So also etwas nicht für die allgemeine menschliche Natur als Unlust festgestellt werden kann, kann es nur als objektiv, als individuelle Unlust erscheinen und somit als scheinbar komisch; bei gleichzeitigem Vollerfassen, daß es in Wirklichkeit dem anderen Individuum nicht gewollte Unlust, sondern gewollte Lust ist. So solch Komisches schön wirkt, ist es also nur scheinbar komisch. Diese individuelle Komik hat insofern besonderen ästhetischen Reiz, als wir durch Objekte, denen sie inliegt, eine Bereicherung unseres Erfassens von Glücksmöglichkeit ersehen, und erfassen wir sie meistens als mit geschlechtlichem Reize verbunden. (Bei jenem Menschen, in welchen wir verliebt sind, gefällt uns so manches, was uns bei anderen und bei uns selbst mißfällt, resp. bisher mißfiel.)

Als Ursachebegriff kann das Furchtbare, so wir vom Zwecke im Zusammenhange, d. i. eben vom Furchtbaren abstrahieren, als schön erfasst werden, ebenso das Komische; und ersehen wir an Beispielen dieser Art besonders klar, wie leicht wir geneigt sind, die Begriffe furchtbar und erhaben, komisch und anmutig schon an sich in Zusammenhang zu bringen. Dies schon aus Bedürfnis nach Gegenüberstellung: Anmutig — komisch, erhaben — furchtbar. Dieser Irrtum ist um so leichter möglich, als ein solcher natürlicher Zusammenhang in der Analogie des dem Erhabenen, wie dem Furchtbaren inliegenden Machtbegriffes wirklich besteht, so wie der natürliche Zusammenhang zwischen Anmutigem und Komischem im Lustbegriffe. Die Macht im Kampfbegriffe des Furchtbaren, als das Prinzip ewiger Bewegung — ewiger Zeit,

die Macht im Begriffe ewigen Seins, des Selbstwillens — der Ewigkeit. Dieser Schönheitsbegriff im Furchtbaren, resp. Komischen, als Ursachebegriff bildet quasi den Übergang zum Schönheitsbegriffe in der Kombination von Sinnlich- und Seelisch-Schönem, zum Schönheitsbegriffe der imliegenden Idee.

Wir erfassen hier die Analogie zwischen dem Schönen, welches wir aus subjektiver Würde durch Furchtbares, resp. Komisches erfassen (d. i. Furchtbares, resp. Komisches in deren Kampfbegriff wir selbst verwickelt sind) und dem Schönen, das wir aus abstraktem Erreger erfassen; beide wirken subjektiv; und entsprechend, die Analogie zwischen dem Schönen, das wir aus objektiver Würde durch Furchtbares, resp. Komisches erfassen (d. i. Furchtbares, resp. Komisches, das wir im und mit dem Bekämpften als Objekt erfassen) und dem Schönen aus konkretem Erreger; beide wirken objektiv.

Der Schönbegriff aus der Würde im Furchtbaren bei objektivem Betrachten, so wir also nicht selbst der Bekämpfte sind, d. i. das objektive Seelisch-Schöne, ist der objektivste Schönbegriff. Die starke Subjektivität der Mitvibration des Furchtbaren durch die sympathetischen Nerven und des Erfassens des Schönen, als des absoluten Glückes im eigenen Ich — als im analogen menschlichen Organismus — dürfen hier nicht als Subjektivität des ästhetischen Eindruckes ausgelegt werden. Es ist zwar verlockend, den Mangel an Wehmut bei diesem Schönbegriffe, aus der physiologischen Wirkung des Begriffes furchtbar erklären zu wollen, doch reicht diese Erklärung absolut nicht aus. Subjektiv wirkt das objektive Seelisch-Schöne nur insofern, als wir auch hier, wie wir besprochen, unseren Geist anderen Menschen leihen, deren Geist wir nur rein begrifflich erfassen können; und aus dem ethisch-ästhetischen Zusammenhange.

Dementsprechend ist das subjektive Seelisch-Schöne der subjektivste Schönbegriff, während das Sinnlich-Schöne deutlicher im Schönen durch abstrakten Erreger subjektiv wirkt, da wir den Erreger an sich nicht als ein Etwas erfassen, und das Schöne aus konkretem Erreger eben leicht objektiv täuscht, und nur aus der bewußten Täuschung als subjektiv zum Erfassen gelangt.

12.

Form und Inhalt.

Wir haben die Gesetze Einheit in Vielheit (Ruhe in Bewegung) als das objektive ästhetische Grundgesetz, Vielheit in Einheit (Bewegung in Ruhe) als das Wirklichkeitsgesetz, ferner das Gesetz der Harmonie, einschließend das Gesetz der Vollkommenheit, und das Gesetz des Kontrastes behandelt, als solche Gesetze, die für alles Schöne (Sinnlich-Schöne), sei es Schönes aus konkretem oder abstraktem Erreger, Geltung haben.

Durch den Zusammenhang der Begriffe Raum und Zeit mit den Begriffen Form und Inhalt erfassen wir formale Gesetze, die nur für Schönes aus konkretem Erreger Geltung haben, während wir für Schönes aus abstraktem Erreger nicht analog Gesetze erfassen, die dem Begriffe Inhalt entsprechen. Das Schöne im Begriffe Inhalt als Seinsbegriff entspricht mehr als alles Schöne aus konkretem Erreger dem ästhetischen Grundgesetze. Der Begriff Inhalt bildet eben den Seinsbegriff „in den wir eingehen möchten“ — unterliegt also dem individuellen Geschmacke und ist nur insofern relativ absolut, als wir ein allgemein Menschliches feststellen können.

Den Begriffen Raum und Zeit im relativen Individuum haben wir (Band I) die Begriffe Form und Inhalt als entsprechend erfaßt, wobei wir unter Inhalt jene Bewegung verstehen, ohne welche es nicht im Weltalle wäre; weshalb der Begriff Form jene Bewegung als Seinsbegriff miterfaßt, ohne welche es, das Objekt an sich, nicht wäre, da wir nur einen Seinsbegriff als eigentliches Sein — das Leben, die Bewegung — erfassen, wie sie eben im Weltalle als Gesamtes diesen Seinsbegriff bildet und als Ursache des Einzelseienden als solcher miterfaßt werden muß. Da wir aber immer und überall im Weltalle auch Bewegung erfassen, ohne welche das Objekt, dem sie inneliegt, nicht im Weltalle wäre, so können wir direkt keine reine Form erfassen. Die Form ist Begriff.

Rein inhaltlich können wir schon gar nicht erfassen, sondern nur insofern, als wir die Zuziehung der Weltallsbewegung einem formalen Objekte als solche erkennen, wobei wir erfassen, daß je mehr das Objekt selbst Weltall, d. i. Teil des Weltalls ist, d. h. je weniger das Objekt an sich Individuum ist, desto mehr des Inhaltes müssen wir in ihm als Bewegung erfassen, ohne welche es überhaupt nicht wäre, bis wir in ideeller Darstellung des Gesamtweltalls die Begriffe so vertauschen müssen, daß die Bewegung nicht nur den Inhalt, ohne welchen es nicht wäre, vorstellen würde, sondern selbst den eigentlichen Seinsbegriff ergäbe, also an Stelle des Formbegriffes treten würde. Je mehr wir also im Objekte Inhalt miterfassen, desto mehr entfernt es sich vom Begriffe erhaben und nähert sich, als dem Lustbegriffe entsprechend, dem Begriffe anmutig. Doch ist ein Objekt nicht nach seinem absoluten Gehalte an Weltallsbewegung als erhaben, resp. anmutig zu bezeichnen, sondern auch je nach dem Grade seines Individuumseins. Z. B. der Mensch als das höchstreichste relative Individuum erscheint mit geringem Grade von Weltallsbewegung schon anmutig, während eine Landschaft mit viel mehr Weltallsbewegung noch immer erhaben wirkt. Form und Inhalt im Schönen verhalten sich also gradese wie die Begriffe erhaben und anmutig.

Das Schöne, so wir es aus konkretem Erreger erfassen, ist daher in erster Linie in seiner Form mit Abstraktion seines Inhaltes zu erfassen, wobei wir desto mehr vom Inhalt in die relative Einheit des ästhetischen Objektes mitnehmen müssen, je mehr Vielheit vom zweckbedingten Weltalle in der ästhetischen Einheit miterfaßt wird. So erfassen wir die Notwendigkeit formaler Gesetze und gelangen zum Formbegriffe in den drei Dimensionen.

Die Dimensionen.

In meinem I. Bande habe ich den Dimensionsbegriff als eine Lücke der bisherigen philosophischen, wie meiner eigenen Erkenntnis erörtert. Hier, in meiner Ästhetik muß ich daher die Schönheit der Dimension aus allgemein giltigen Anschauungen behandeln.

Die drei Dimensionen können wir nach ihrem ästhetischen Werte der Reihe nach als hoch, lang, breit aufzählen. Die ästhetische Berechtigung dieser Einteilung liegt wohl jedenfalls im Dimensionsrätsel selbst. Wir können sie jedoch nur dahin erfassen, daß die Höhendimension uns im „oben“, im Zenite, am deutlichsten dem Unendlichkeitsbegriffe zuführt; in zweiter Linie kommt die Längendimension im „vorne“ in Betracht, wobei im Horizonte die Unendlichkeit die Zeit — das Leben schneidet; in dritter Linie endlich die Breite, als „rechts — links“, welche Dimension eigentlich keinen

auch nur ideellen Zusammenhang mit der Unendlichkeit hat. In erster Linie wird daher die Höhendimension dem Erhabenen entsprechen, in zweiter die Längendimension, während die Breitendimension im Anmutigen zur Geltung kommen wird. (Ebenso bemerkenswert ist die ethische Bedeutung der Dimensionsbezeichnungen oben, vorne, rechts; leicht faßlich ist sie im „oben“ und im „vorne“, im Gegensatz zum „unten“ und „hinten“, welche Begriffe naturgemäß mit den Begriffen des Irdischen, Verborgenen [im Gegensatz zum Überirdischen, Offenkundigen, Wahren] zusammenfallen. Nicht recht erklärlich, außer aus der manuellen Arbeitsgewohnheit — also der Lebenstätigkeit des „rechts“ — mit welcher die Herzlage im Widerspruche steht — ist die ethische Bedeutung des „rechts“, im Gegensatz zu „links“. Ich bin der Meinung, daß jede in der Allgemeinheit sich erhaltende Ansicht, sei sie für das praktische Leben noch so unbedeutend und nichtig, ihren Grund meist schon in der letzten Seinsfrage hat. Jede psycho=physiologische Erklärung ist hier unzureichend und hat nur so lange Bedeutung, als die letzte Frage an sich uns ein Rätsel bleibt. Um so schwieriger wird allerdings die Ableitung solcher geltenden Ansichten, wenn sie sich zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Völkern widersprechen.)

Linie, Fläche, Körper.

Für das Erhabene ergibt sich, dem Prinzipie der Ruhe (Ewigkeit) entsprechend, als ästhetischer Höchstbegriff die starre Linie, und zwar entsprechend dem Dimensionengesetze: Höhe, Länge, Breite. In zweiter Linie der Kreis, der wohl als Abgeschlossenes dem Begriffe der Ewigkeit, als ewig in sich Verlaufendes aber, dem Begriffe der ewigen Zeit entspricht. Der starren Linie und dem Kreise entsprechend — die Fläche. Als Körper der Begriff der Hohlkugel als Unendlichkeit, und zwar soweit wir diese auf unserer als Fläche faßbaren Erde erfassen — als Halbkugel, als Kuppel. Für das Anmutige ergibt sich, dem Prinzipie der Bewegung (des Lebens) entsprechend, als ästhetischer Höchstbegriff, die Wellenlinie, die Kurve, und zwar wieder entsprechend den aufgestellten Dimensionsbegriffen, als dem Erhabenen sich nähernd oder im Begriffe des Anmutigen verbleibend.

Der Wellenlinie entspricht die Wellenfläche. Als Körper die Proportion. Dieser Begriff der Proportion kann nur nach allgemein geltenden Ansichten aufgestellt werden — eigentlich bedeutet er eine Lücke, insofern wir ihn auf den Begriff der Dimensionen selbst basieren müssen. Im allgemeinen stellen wir den Satz auf: Diejenige Proportion ist die schönste, welche sich in der Vereinigung der ästhetisch wirksamsten Dimensionen ergibt, je nach individueller innerer Notwendigkeit des ästhetischen Objektes, als erhaben, anmutig.

Der Begriff der Proportion ist ein dem Begriffe anmutig entsprechender Begriff. So wir ein Objekt als erhaben erfassen, sind es daher andere Faktoren, die diesen Begriff wecken, während die Proportion der notwendigen Kombination von erhaben und anmutig entspricht.

Die Symmetrie.

Das Gesetz der Symmetrie geht aus der Vereinigung des Gesetzes „Einheit in Vielheit“ mit den Dimensionen hervor. Der erste Begriff, das Gesetz Einheit in Vielheit, ist uns faßlich; der zweite, die Dimension, nicht. Daher können wir auch den Begriff der Symmetrie nicht voll erklären.

Im Dimensionalen geht aus der Zweibegrifflichkeit, die jeder Dimension inne liegt, so auch diese Zweizahl dem großen ästhetischen Gesetze der Vereinheitlichung unterliegen muß, notwendig der Begriff der Symmetrie hervor; er bedeutet die notwendige Zusammengehörigkeit zweier Teile, die das Objekt schon deshalb zur Einheit machen, weil sie alles Unsymmetrische aus dieser Objektseinheit ausschließen.

Entsprechend dem im Erhabenen grundlegenden Gesetze Einheit in Vielheit, und entsprechend dem im Anmutigen mit diesem Gesetze vereinigten Gesetze Vielheit in Einheit können wir auch dem Erhabenen eine starre, dem Anmutigen eine leichte, lebensvolle Symmetrie zusprechen.

Bei Schönem aus abstraktem Erreger kommen die Begriffe Form und Inhalt in ihrer eigentlichen Grundbedeutung, wie eben hier für das ästhetische Objekt, nicht in Betracht; außer insofern, als wir vom materialistischen Standpunkte aus — so wir nicht unseren Geist als Ich an sich erfassen — von unserem Inhalte als unserem eigentlichen Sein abstrahieren. Hierbei deckt sich aber der Begriff unseres Ichs nicht mit unserem Formbegriffe, in welchem wir eben doch die Bewegung, ohne welche wir nicht wären, mit erfassen — sondern nur mit unserem Raumbegriffe, weshalb wir hier auch von unserem Formbegriffe, so er überhaupt Bewegung erfäßt, abstrahieren. Die formalen Gesetze gelten also nur für das Schöne aus konkretem Erreger.

Wir mußten der gegebenen Möglichkeit wegen, Schönes aus abstraktem Erreger zu erfassen, diesen Fall allgemein, also auch für das Naturschöne besprechen, obwohl er eigentlich erst in der Kunst seine volle Berechtigung findet. In der Kunst können wir Bewegung an sich — in Tönen — als Seinsbegriff erfassen. Obwohl diese ebenfalls an ein Konkretes gebunden ist, so macht sie nicht den Seinsbegriff dieses Konkretes aus. Deutlich zu erfassen beim Musikinstrumente; doch auch in der menschlichen Stimme als Musik, die nicht wie die Sprache den Seinsbegriff bildet, wie dies beim Vogel der Fall ist. Also nur insofern wir beim Vogelgesang von dessen Begrifflichkeit als Seinsbegriff, entsprechend unserer Sprache abstrahieren, ist durch diese Abstraktion ein rein ästhetischer Eindruck (nicht nur als Lust) — als Naturschönes — möglich.

Der Formbegriff, den wir in Kunstschönem aus abstraktem Erreger erfassen, deckt sich naturgemäß nicht mit dem besprochenen Formbegriffe, sondern entspringt dem dem Dimensionsbegriffe des Konkretes als Größe entsprechenden Dimensionsbegriffe des Abstrakten als Dauer (zeitliche Länge), welchem Verhältnisse dieser Dauer zur Idee des Kunstwerkes, formale Gesetze in dieser Bedeutung entsprechen.

13.

Ästhetische Begriffsbezeichnungen.

Je nach der Kombination des Schönheitsbegriffes mit dem Wesen des Objektes, dem der Schönheitsbegriff zukommt, d. i. je nach der Kombination des Schönheitsbegriffes mit auch eventuell nicht ästhetischen Attributen des Objektes, zu welchen der ihm — scheinbar wie ein anderes Attribut — inliegende Schönheitsbegriff im Verhältnisse steht haben wir verschiedene Benennungen, wie:

Pittoresk, (wild) romantisch, monumental, elegant, lieblich, herzlich, pudig, posierlich, niedlich, grazios, zierlich, grotesk, burlesk, bizarre . . . Hierbei erfassen wir Kombinationen mit den Begriffen furchtbar und komisch, in ihrer ästhetischen wie nicht ästhetischen Begrifflichkeit; mit den Begriffen groß, klein, kulturell, der Sitte, der Etikette entsprechend zc. zc.

14.

Das Verhältnis der Sinne zum ästhetischen Sinne.

Von unseren fünf Sinnen kommen zur Ermöglichung ästhetischen Betrachtens nur Gesicht und Gehör in Betracht.

Geruchs- und Geschmackssinn können kein ästhetisches Gefühl übermitteln, da sie nicht auch den Begriff des Objectes direkt, sondern nur Empfindung, physiologisch bedingtes Gefühl zum Bewußtsein bringen; unser Verhältnis zum Objecte, welches Object wir riechen, schmecken; also reine Bewegung.

Der Tastsinn kommt als Grundsinne aller anderen nicht in Betracht; auch er übermittelt in erster Linie das Verhältnis, die Bewegung, und alle anderen sind erweiterter Tastsinn. Also nur Gesicht und Gehör sind die Sinne, die rein begriffliches Erfassen ermöglichen — die geistigen Sinne — und sind als solche allein die Vermittler ästhetischen Gefühles.

15.

Ich habe meine Ästhetik auf dem Begriffe des Selbstzweckes aufgebaut: Schön ist das, was absolut glücklich zu sein scheint!

Zur Vermeidung von Irrtümern muß ich hier anführen, daß der Zweckbegriff in der Ästhetik bereits eine große Rolle gespielt; sowohl in seiner Begrifflichkeit als „Zweck“, d. i. „Zweck im Zusammenhange“ (das Object hat Zweck, ist zweckentsprechend), als auch als „zwecklos“. Keiner brachte eine befriedigende Lösung des Rätsels; ersterer ist sogar absolut falsch. Aus dieser Identifizierung von schön und zweckvoll folgt nur allzu leicht die „Ästhetik des absoluten Geschmackes“. Schön wäre hiernach das, was jedem zweckdienend ist, was jedem gefällt. Da man aber den Begriff Geschmack eben doch nicht gelten lassen will, aus — ich möchte sagen — instinktivem Bewußtsein, so gelangt man zum Schlusse: Alles Natürliche ist schön! Dies als folgenschwerer Irrtum monistischer Weltanschauung, aus welchem in der Kunst das Wahrheitsgesetz als allein erkanntes, bei falscher Auslegung des Begriffes Kunstzweck, wie in erster Linie des Begriffes „schön“ an sich, zur vollen Entfaltung gelangte.

Letzterer, der Begriff „schön als zwecklos“ hat, ohne etwas für die Klärung des Problems beizutragen, wenigstens den Vorteil, daß er mit dem Schönheitsbegriffe (vermöge der Unklarheit des Begriffes „zwecklos“) nicht im Widerspruche steht.

Ich glaube, daß ich genug klar den Begriff Selbstzweck erklärt habe, als daß dieser Begriff noch mit jenen zweien verwechselt werden könnte, und glaube auch, daß sich die ganze Ästhetik mit all ihren Problemen, auf diesem Begriffe fundiert, so klar, so leicht löst, daß diese Lösung selbst Beweis für die Richtigkeit der Voraussetzung ist. Alle ästhetischen Gesetze, die der philosophierende Ästhetiker bis heute dem „anerkannt“ Schönen selbst abrang, sind keine anderen, als nähere Ausführungen des objektiven ästhetischen Grundgesetzes und des Wirklichkeitsgesetzes. Bemerken muß ich

hier noch, wie unsinnig das Beginnen ist, die Gesetze des Schönen vom Kunstschönen abzuleiten, und diese dann auf das Naturschöne anzuwenden, wie das oft, und gerade noch in neuester Zeit geschah. Dies ginge nur dann an, wenn die Kunst ein freies Produkt freien menschlichen Geistes wäre, was aber eben nicht der Fall ist. Der Mensch ist als selbst Produkt der Natur in seiner Kunst an die Natur gebunden.

Daß die Ableitung des ästhetischen Begriffes vom Kunstschönen ganz ungeheure Irrtümer mit sich schleppt, ist selbstverständlich, und die Kunst hat in jeder Epoche infolge Unverständnisses der ihr innewohnenden Begriffe krankhafte Ausgeburten und Ungeheuerlichkeiten hervorgebracht. Wir machen es hier umgekehrt: Aus dem Begriffe „schön“ stellen wir den Begriff Kunst fest.

Zweites Buch.

Die Lehre von der Kunst.

1.

Kunst, Künstler, Kunstschönes, Kunstwerk.

Kunst ist der produktive Ausdruck menschlichen Bedürfnisses nach absolutem Glücke und — in Ermanglung der Möglichkeit dieses — der produktive Ausdruck menschlichen Bedürfnisses nach Schein absoluten Glückes, nach Schönheit.

Derjenige, der produktiven Ausdruck, der Kunst besitzt, ist Künstler.

Das durch diesen Ausdruck produzierte Objekt in seinem Erfassen, in seinem Geiste ist das Schöne — das Kunstschöne.

Nun ergibt sich als ästhetische wie als ethische Forderung für den Künstler das Bedürfnis, das Produkt seiner Kunst für sich, wie für die Menschheit, wie auch für es selbst festzuhalten. Und zwar erfassen wir als ästhetische Forderung das Unsterblichkeitsbedürfnis, das wir, als in der Zeit lebend, dem Begriffe ewiger Zeit anpassen, also das Bedürfnis, als Künstler erkannt und gekannt und somit in ewiger Zeit unsterblich zu sein; als ethische Forderung das Bedürfnis, den Menschen das Glück der ästhetischen Betrachtung dieses Kunstschönen zukommen zu lassen, wie das Bedürfnis, das geliebte Objekt eigener Kunst vor Vergänglichkeit zu retten, d. i. ewiger Zeit zu übergeben.

Diesem ästhetisch wie ethisch bedingten Bedürfnisse entspricht das Fixieren des Kunstschönen in, resp. zu einem äußeren Objekte; und dieses Objekt entspricht als Erreger von Kunstschönem dem Naturobjekte als Erreger von Naturschönem (in uns).

Dieser Erreger des Schönen ist das Kunstwerk.

Und zwar dient das Kunstwerk als Erreger nicht nur anderen Menschen zum Genuße des Kunstschönen, sondern dem Künstler selbst, der im sinnlichen Erfassen sein Produkt viel klarer und ungestörter ästhetisch betrachten kann, als wenn er es nur als Objekt in seinem Geiste, durch äußere sinnliche Einflüsse getrübt, betrachtet. Es wird daher alles Kunstschöne zum Kunstwerke werden, außer ein speziell das Subjektive des Künstlers betreffender ästhetischer Traum; und selbst dieser wird oft in schriftstellerisch-künstlerischer Tätigkeit seinen Platz als Kunstwerk finden.

2.

Der Begriff Künstler und die Bedingungen zum Künstler.

Als Bedingungen für den Künstler (allgemein) erfassen wir den ästhetischen Sinn, den Kunstsinne und die künstlerische Begabung; und zwar in erster Linie den ästhetischen Sinn. Denn das Erfassen von Schönheit, von scheinbar absolutem Glücke ist die

Grundbedingung des Bedürfnisses nach solcher. Der ästhetische Sinn umfaßt jedoch nicht nur das Erfassen von Schömem, sondern, durch das Erfassen des ästhetisch Indifferenten und des Unästhetischen, das bedeutet, der individuell verschieden verteilten Schönheit, auch das Erfassen von Schönheitsmöglichkeit in der Natur. Auf diesem Erfassen basiert der Kunstsin: Das Äquivalent zum ästhetischen Sinne, als dem Erfassen von Schömem allgemein, speziell für das Kunstschöne, als das Erfassen von Schömem in Kunst, d. i. von Schömem als ideell gegebene Schönheitsmöglichkeit. Schließlich, die künstlerische Begabung, als das produktive Moment. (Das Erfassen von Schönheitsmöglichkeit an sich.)

Für den erkannten Künstler kommen noch zwei Bedingungen hinzu, welche Begriffe das Verhältnis des Künstlers zu seinem individuell entwickelten ästhetischen Sinne, wie sein Verhältnis zum Mittel, welches er zu seinem Kunstwerke anwendet, ausdrücken: Das künstlerische Talent und das kunsttechnische Verständnis.

Physiologisch wie hereditär und durch Lebensweise und Umgebung bedingt, kann der ästhetische Sinn als rezeptiv, wie produktiv in verschiedenen Individuen verschieden, für diese oder jene Schönheiten, diese oder jene Möglichkeiten von Schönheit, entwickelt sein. So für das abstrakte Verhältnis, für plastische Form, für Farbe . . . Dieser Mannigfaltigkeit von Schönheiten, resp. Schönheitsmöglichkeiten, entspricht nun auch Mannigfaltigkeit der in der Verwendung kommenden Mittel zum Kunstwerke. Daher erfassen wir entsprechend dem individuell verschiedenen ästhetischen Sinne individuelle Begabung für dieses oder jenes Mittel — das Talent (und zwar für das Mittel zum Kunstwerke: Künstlerisches Talent).

Der Begriff des Talent es umfaßt also das Verhältnis des Künstlers zu seinem individuellen ästhetischen Sinne, wie zu seiner individuellen Begabung für das Mittel.

Der Begriff des kunsttechnischen Verständnisses erfafßt, entsprechend dem Begriffe des praktischen Beherrschens des Mittels, dem Begriffe der künstlerischen Technik, wie diese im Begriffe des Talent es schon enthalten ist, das theoretische Beherrschen dieser. Unter theoretischem Beherrschen ist beim Künstler nicht die Kenntnis althergebrachter, und in Kunstschulen erhaltener Regel zu verstehen, sondern eigener, bewußter Kunstwille. Diesem Willen des Künstlers entspringt die Regel — für den Nichtkünstler.

Theoretisch können wir erkannte und unerkannte Künstler erfassen. In Wirklichkeit wird es nur ausnahmsweise einen unerkannten Künstler geben, da ja die künstlerische Begabung jedenfalls die Grundbedingung der anderen Bedingungen, so wie die Bedingung der Überwindung der entsprechenden Hindernisse ist.

Je nachdem die hier als Bedingungen zum Künstler erfafsten Begriffe einzeln oder in verschiedener Kombination Menschen zukommen können, erfassen wir:

Menschen, ohne jede künstlerisch-produktive Begabung; und unter diesen wieder zwei Kategorien:

1.) solche, welche überhaupt kein Bedürfnis nach absolutem Glücke, nach Schönheit erfassen, weil sie über das Erfassen relativen Glückes nicht hinauskommen. Sie erfassen kein Schönes in der Natur und um so weniger in der Kunst. Um so weniger — denn in der Natur benennen sie das Nützliche „schön“, glauben somit den Begriff „schön“ zu erfassen und können diesen in der „nutzlosen Kunst“ natürlich nicht finden;

2.) solche, die zwar selbst keine produktive Begabung besitzen, deren ästhetischer Sinn jedoch so entwickelt ist, daß sie das Schöne in Natur und Kunst erfassen und genießen — die Laien.

Unter den Laien unterscheiden wir wieder

- 1.) solche, die nur ästhetischen Sinn, den Kunstsinne miteinbegriffen, besitzen;
- 2.) solche, die nebstbei für die Technik bestimmter Kunstarten theoretisches Verständnis besitzen, die Mäcene;
- 3.) solche, die Talent besitzen, die Dilettanten (und zwar als währende Dilettanten, denn auch den Künstler im Beginne seiner Künstlerlaufbahn erfassen wir als Dilettanten).

Jene Laien, die außer dem Talente noch künstlerisches Verständnis besitzen, somit alle Bedingungen zum Künstler bis auf das produktive Moment, benennen wir im Sprachgebrauche auch Künstler und erfassen sie als Künstler zweiten Grades.

Diese sind nie oder höchst selten auch produktiv; sonst könnten sie nicht so ganz in individuelle Kunstideen anderer eingehen. Insofern stehen sie also tiefer als der Künstler niedersten Grades.

Das Erfassen dieser als Künstler hat eine Berechtigung durch die abstrakten Künste, in welchen der das Kunstwerk als abstrakten Erreger reproduzierende Laie die Stelle des Künstlers vertritt. Musiker als Pianist, als Sänger . . . — Deklamator, Schauspieler. Weniger herrscht diese Auffassung bei den kopierenden Laien, in den konkreten Künsten.

Wir haben hier die Mäcene, wie die Dilettanten und Künstler zweiten Grades den Laien zugerechnet in der Annahme, daß der ästhetische Sinn, resp. Kunstsinne, die Bedingung jener übrigen Bedingungen sei, was wohl auch in den meisten Fällen zutrifft. Doch können vielfach auch Kunstverständnis wie Talent, oder beide vereint, ohne jeden ästhetischen Sinn im Menschen herrschen; besonders das Kunstverständnis; hiefür die Begründung, wie folgt:

Analog wie ästhetischer Sinn und Geschmac in der ästhetischen Beurteilung von Objekten (Natur- oder Kunstobjekten), verhalten sich Kunstsinne und Kunstverständnis in der Beurteilung des Kunstwerkes. Die künstlerische Technik entzieht sich an sich als die das Kunstwerk bedingende Tätigkeit, d. i. als Bewegung, jeder ästhetischen Beurteilung ebenso wie in der Natur das Werdegesetz. Nun ergibt sich aber durch die Kunst ein Glücksgebiet für sich als relatives Glück, d. i. als Lust. Es ist die Lust der Beherrschung einer Tätigkeit, einer Bewegung überhaupt, welche als individueller Geschmac die reine ästhetische Beurteilung trübt. Wo sich Talent mit Kunstverständnis paart, werden wir daher oft verleitet sein, Künstlerschaft zu erfassen — wenn dieser „Künstler“ insofern künstlerische Begabung zeigt, als er nicht Kunstwerke kopiert — sondern die Natur. Es kann also die reine Naturreproduktion eventuell auch nur auf Talent und Kunstverständnis zurückzuführen sein und braucht der Produzent deshalb noch nicht Künstler im wirklichen Sinne zu sein. (Graf L. Kalkreuth, J. F. Willet, G. de Maupassant . . . In Musik ist absolute Naturproduktion nicht nachweisbar.)

Der Kunstverständige für Gipsgießerei, Ölmalerei, Holzschnidekunst, Orchestralmusik zc. wird neben oder eventuell auch ohne Kunstsinne (je nachdem er auch Laie ist oder nicht) Geschmac an einem Kunstwerke finden, welchen Lustbegriff er eben nur zu leicht mit dem Begriffe ästhetischen Glückes verwechselt.

Dieser Begriff „Geschmac“ entspricht vollkommen jenem Begriffe „Geschmac“, den der Tourist (eventuell neben ästhetischer Freude) an Hochgebirgsbildern, der Geschlechtlich-Sinnliche an Bildern schöner Weiber, der Ingenieur an schwierigen Bahnhofsanlagen und Brücken, der Schuster an gut gearbeiteten Schuhen, der Landmann am gedeihenden Kürbisse empfindet. Das Objekt ist also verschieden, je nachdem es ein Kunstwerk sein

kann, d. h. ein Kunstwerk ist, oder es seinem Wesen nach sein sollte, oder es Gewerbegegenstand, oder Objekt der Natur ist; der Lustbegriff an ihm, das Subjektive in Geschmack (allgemein), resp. in Geschmack (speziell) und Kunstverständnis, ist absolut dasselbe.

Auf diesem Begriffe des Kunstverständnisses als Geschmack beruht nun das aufdringlich-sichere, oft widerliche Urteil des Mäcen, der nicht auch Laie ist, über ein Kunstwerk oder einen Gegenstand des Kunstgewerbes. Und zwar ist sowohl die aufdringliche Sicherheit seinerseits als auch der unangenehme Eindruck, den sein Urteil auf den Laien auslöst, naturnotwendig und berechtigt. Denn die Technik bildet eine fixe Basis, auf welcher jede Beweisführung, resp. Begründung fundamental, d. i. absolut unumstößlich ist. Für den Mäcen, der nicht Laie ist, ist sein Beweis Überzeugung; denn er sucht nichts anderes zur Schönheit als eben Technik — er kann auch nichts anderes als diese Objektivität, die er eben als Schönheit erfasst, als Schönheit suchen, denn ihm fehlt eine höhere Subjektivität, ein höheres Ich. Der Laie hingegen weiß sich, wie eben jeder höherstehende Mensch seiner Höhe auch bewusst ist, diesem Mäcen um so vieles überlegen, und doch steht er seiner Stumpfheit machtlos gegenüber, ja erscheint in den Augen dieses noch viel tieferstehend, denn er kann sein rein ästhetisches Urteil wenigstens bis heute absolut nicht begründen.

Für den Mäcen ist nämlich dieser Teppich schön, weil bei ihm diese oder jene „kunstvolle“ Technik zur Anwendung kommt (weil er nebstbei dadurch im Preise hoch steht); jenes Bild schön, weil es für die damaligen technischen Mittel nicht besser gemacht werden konnte oder weil es als Holzschnitt nicht besser sein kann, weil es von N. gemalt ist — in einer ganz eigenen „kunstvollen“ Technik, „die man eben verstehen muß“; jenes Musikstück schön, weil dieses, jenes Motiv so „kunstvoll“ eingeflochten zc. zc. „Kunstvoll“ heißt hier richtigermaßen technisch-schwierig — und das ganze Urteil ist kein ästhetisches.

Aus dem zweckbedingten menschlichen Bedürfnisse, alles zu erfassen, alles zu verstehen, wirklich oder scheinbar — letzteres aus Eitelkeit, um eben in den Augen anderer als höherstehend zu erscheinen (also auch zweckbedingt), ist wohl die große Menge jener Mäcene, die nicht Laien sind, zu erklären. Wie groß diese Menge ist, erfassen wir aus dem sprachgebräuchlichen Begriffe Künstler, welcher einer rein technischen Leistung entspricht. Diesen Begriff wollen wir, durch den tief eingewurzelten Sprachgebrauch gezwungen, im Begriffe Künstler dritten Grades erfassen. Und diesen Begriff übertragen wir vom Kunsttechnischen auf jede menschliche und sogar tierische technische Leistung. Solche Künstler dritten Grades sind also: Der talentierte Pianist, wenn er nicht oder eigentlich, der nicht auch Laie ist . . . der Reiter, der Tapezierer, der Buchdrucker, der Biber, die Ameise.

Den Ausdruck solchen Künstlers, so er ausschließlich technische Leistung ist, wollen wir Kunstfertigkeit oder „Kunststück“ nennen. Dieser technischen Leistung entspricht, analog wie das Kunstwerk der Kunst, ein Produkt. Dieses Produkt kann ein Kunstwerk sein, so der Künstler, Künstler zweiten Grades ist, der reproduziert, resp. kopiert. (Einem solchen Künstler kann man unter Umständen auch Kunst, nicht nur Kunstfertigkeit einräumen). Es kann jedoch auch Nicht-Kunstwerk sein und zwar, wenn es als Produkt die technische Leistung, als das Kunststück selbst ist, oder wenn es das Produkt einer Kunstfertigkeit, eines Kunststückes ist und es somit als solches, und nicht als Produkt von Kunst, dem Begriffe „Kunstwerk“ nicht entspricht.

Wir nennen ein solches trotzdem merkwürdigerweise auch „Kunststück“, wie die Leistung selbst. Dieser Begriff „Kunststück“ würde einer Leistung als „Kunststücke

machen“ entsprechen; dieser Ausdruck kommt im Sprachgebrauche meist bei körperlichen Leistungen, wie Turnen, Reiten, zur Anwendung und bei der Taschenspielerkunst, die eigentlich „Taschenspieler-Kunstfertigkeit“ heißen sollte. Dies sind falsche Begriffsanwendungen, die auf der bisherigen Unklarheit des Begriffes „Kunst“, wie letztlich des Begriffes „schön“, beruhen und die mit der Zeit einer Veränderung und richtigen Anpassung der Ausdrücke, den Begriffen weichen müssen. Einstweilen sind wir noch gezwungen, dieser falschen Begriffsanwendung Rechnung zu tragen, und Begriffe wie „Künstler“ zweiten und dritten Grades aufzustellen und mitzuführen.

3.

Kunstschönes und Kunstwerk.

Weil wir das Schöne, das die Natur bietet, nicht immer und überall auffuchen können, und weil sie für unser Bedürfnis nach Glück zu wenig Schönes bietet, so will der Künstler Schönes schaffen, der Laie Schönes in Kunst genießen.

Das Kunstwerk ist der Ersatz für mangelnde Schönheitserreger in der Natur; insofern es Schönheitserreger ist, entspricht es also dem Naturobjekte als Schönheitserreger. (Wir erfassen als Schönheitserreger nicht nur Erreger von Sinnlich-Schönem, sondern auch Erreger von Seelisch-Schönem, so wie Buch I das Erfassen solches Schönen doch auch auf das Übertragen, auf das Leihen der eigenen Seele zurückgeführt haben, abgesehen davon, ob es theistischer Anschauung zufolge selbst das Schöne ist.)

So wir den Begriff Kunstwerk fixieren und aus ihm das ästhetische Gesetz für die Kunst ableiten wollen, müssen wir ihn in seiner Beziehung zum Naturschönen als Seelisch-Schönem und Sinnlich-Schönem betrachten.

A. Kunstwerk und Seelisch-Schönes.

Das Kunstwerk kann objektiv Seelisch-Schönes in uns erwecken, indem es den Menschen in seinen physiologischen Äußerungen darstellt.

Der Kunst, als räumliche oder zeitliche Darstellung entsprechend, stellen wir nun fest, daß nur ein Kunstwerk zeitlicher, niemals ein Kunstwerk räumlicher Darstellung objektiv Seelisch-Schönes in uns zu erwecken vermag; seelische Schönheit in wirklich seienden, resp. gewesenen, so wie in ideellen Menschen. (Also nur die Dichtung — niemals die bildende Kunst.) Denn wir können seelische Schönheit nicht im zeitlichen Momente erfassen, was aus seiner Erfassungsmöglichkeit aus physiologischer Äußerung klar hervorgeht. So also Darstellungen bildender Kunst (Plastik, Malerei) bestehen, in der Absicht, objektive seelische Schönheit zu erwecken, so sind dieselben niemals an sich Kunstwerke; sie erwecken nur in Vereinigung mit historisch bekannten Tatsachen objektive seelische Schönheit, welche Tatsachen ihrerseits als Naturschönes mit den Darstellungen zusammen keine Kunstwerke ergeben, sondern nur an sich schön sind. Wir erfassen diesen Satz deutlich aus dem Beispiele: Die bildliche Darstellung eines in der Schlacht würdig sterbenden Feldherrn erweckt nur in jenem objektiv Seelisch-Schönes, der dessen Geschichte gut kennt und ihn schon aus dieser bewundern gelernt hat. Denjenigen, der von diesem Feldherrn nie etwas gewußt, kann sein Bild auch in diesem Momente nicht mit objektiver seelischer Schönheit packen. Es kann Sinnlich-

Schönes in ihm erwecken, so der Feldherr körperlich schön ist; es kann subjektive seelische Schönheit in ihm erwecken, so ihn die Schlacht als Todes- und Kampfbegriff ästhetisch berührt; es kann künstlerisch-technisches Interesse in ihm erwecken, — weshalb die Darstellung noch kein Kunstwerk ist. Wenn also solche Darstellung weder sinnlich schön, noch subjektiv seelisch schön (also mit inneliegender Idee) berührt, so ist sie kein Kunstwerk. Wir erfassen dies wohl auch deutlich daraus, daß es keine bildliche Darstellung eines ideellen, d. i. nicht historisch bekannten Menschen gibt, die nur Erweckung objektiver seelischer Schönheit beabsichtigen würde (also ohne sinnliche oder subjektive seelische Schönheit).

Das Kunstwerk kann nicht subjektiv Seelisch-Schönes in uns wecken. Denn es kann nicht dem Objekte mit inneliegendem Kampfbegriffe entsprechen (wobei „Objekt“ nicht im Sinne als Gegensatzbegriff zu Subjekt gebraucht ist); d. h. es kann nicht dem Kampfbegriffe fürchtbar als wirklichem Begriffe entsprechen, da der ihm inneliegende Kampfbegriff „fürchtbar“, so er ihm inneläge, eben ideell wäre; noch weniger kann es dem Kampfbegriffe komisch entsprechen, in welchem Kampfbegriffe Ursache- und Wirkungsbegriff zusammenfallen und als Erreger von subjektiv Seelisch-Schönem nur in uns selbst als Subjekte herrschen kann. Sind wir also nicht selbst beim Betrachten des „Kunstwerkes“ die Getäuschten, so können wir keine Schönheit erfassen; erfassen wir aber diese Täuschung, so liegt die Schönheit in uns; — das „Kunstwerk“ ist dann eben kein Kunstwerk.

Das Kunstwerk kann jedoch insofern subjektiv Seelisch-Schönes in uns wecken, als es eine Kombination von Sinnlich- und Seelisch-Schönem darstellt und der Darstellungsidee des Kunstwerkes daher noch jener Begriff „Idee“ inneliegt, den wir im Sage „es liegt dem Schönen Idee als Kampfbegriff inne“ (Buch I) erwähnt haben. (Sturm, Ruine, entwurzelte Bäume, trübangeschwollener Strom, der im „ewigen“ Kreislauf des Wassers den Berg zum Tale macht . . .) Insofern erweckt jedoch jedes wahre Kunstwerk subjektiv Seelisch-Schönes, als wir uns im ästhetischen Betrachten des Kunstwerkes, wie des Schönen allgemein, selbst ethisch gut und somit indirekt ästhetisch, d. i. mit Selbstwillen, begabt fühlen. Dieses indirekte Erfassen von seelischer Schönheit ist jedoch nicht mit dem subjektiv Seelisch-Schönen zu verwechseln, welches direkt in uns, durch Kampfbegriff in uns, aber nie durch ein Kunstwerk geweckt werden kann.

B. Kunstwerk und Sinnlich-Schönes.

Durch die Beziehung des Kunstwerkes zum Sinnlich-Schönen erfassen wir erst klar das Kunstwerk in seinen Teilbegriffen.

Das Naturobjekt als konkret oder abstrakt erfassen wir an sich als mit, resp. selbst als Zweck im Zusammenhange. Nur sein Begriff als bildliche, resp. begriffliche Vorstellung wird in uns zum Schönen, durch Abstraktion, resp. Abdation, wobei wir den abstrakten Erreger als Seinsbegriff erfassen, in welches Sein wir (nach dem ästhetischen Grundgesetz) eingehen möchten und welchen wir, so wir ihn eben an sich und nicht als an ein Objekt gebunden erfassen, nicht selbst als Zweck im Zusammenhange erfassen. Wir können es nicht an sich als schön erfassen, da wir alles Schöne

nur als Seiendes in zwei Begriffen erfassen können, werden jedoch leicht zur Anschauung verleitet, daß wir es an sich als schön erfassen können, da wir Bewegung an sich eben als Begriff erfassen. Wir erfassen Bewegung an sich nur begrifflich. Als schön können wir sie nur als seiend, also als „in“ — seiend erfassen; sonst existiert sie für uns eben nur soweit als seiend, als wir sie begrifflich erfassen, welches gedankliche Erfassen kein ästhetisches Betrachten ergeben kann.

Das Kunstwerk hingegen ist das behufs sinnlichen Erfassens zum Objekte fixierte Kunstschöne. Wir erfassen also das Kunstwerk in zwei Begriffen, von denen der eine der Begriff des Schönen, der andere, der Träger des Schönheitsbegriffes, nichts anderes ist, als der Begriff des Bedingtheins durch den Künstler (durch uns).

Im Kunstwerke, entsprechend dem Erfassen von Schönem durch Abstraktion, d. i. im Kunstwerke konkreter Darstellung, erfassen wir die beiden Begriffe das Kunstschöne und den Trägerbegriff getrennt . . . 1.)

Im Kunstwerke, entsprechend dem Erfassen von Schönem durch Addition, d. i. im Kunstwerke abstrakter Darstellungsidee, fallen diese beiden Begriffe Kunstschönes und Träger zusammen . . . 2.)

Und zwar erfassen wir für 1.) durch den dem Kunstwerke inneliegenden Begriff des Kunstschönen, daß ihm im Gegensatz zum Naturobjekte, das Schöne inneliegt, ihm die Schönheit als Attribut zukommt. Insofern erfassen wir also im Kunstwerke, als dem konkreten Naturobjekte entsprechend, die Abweichung des subjektiven ästhetischen Gesetzes, im Vergleiche zum Erfassen von Schönem aus der Natur.

Das Kunstwerk konkreter Darstellungsidee ist, sofern es selbst Begriff des Kunstschönen ist, selbst schön; es hat Schönheit als Attribut; wir leihen sie ihm nicht, und erscheint es daher als schön, in der Bedeutung „absolut glücklich“, nicht als „absolut glücklich scheinend“.

Nur der zweite Begriff im Kunstwerke, der Begriff seiner Bedingtheit durch den Künstler, durch uns, wahrt das subjektive ästhetische Gesetz — die Wehmut. Und diesen Begriff als den Träger des Begriffes des Kunstschönen erfassen wir nicht direkt als solchen im ästhetischen Betrachten, da seine Begrifflichkeit zur Darstellung des Begriffes des Schönen voll ausgenützt ist und wir sie ja nur gedanklich als solche erfassen. (Daß die Statue dieses Hermes gegossene Bronze ist, daß dieses Meerbild aus Kremserweiß und Kobaltblau zc. hervorgebracht ist . . .) In ästhetischem Fühlen erfassen wir diese Begrifflichkeit nur insofern, als wir das Kunstwerk als bedingt im weitesten Sinne, genauer — als ermöglicht (durch den Künstler, durch uns) erfassen und wir in dieser geschwälerten Begrifflichkeit des Begriffes „bedingt“ als „ermöglicht“ den Begriff unserer Abhängigkeit, resp. Zugehörigkeit zum Weltalle der Bewegung erfassen. Denn das Dargestellte kann keine an sich absolut glücklich seiende Bedingtheit sein; es ist nur ein Abbild jener Bedingtheit, die wir durch unseren Willensakt als schön erfassen. Auf diese Weise ist dieser Begriff der Erhalter des subjektiven ästhetischen Gesetzes im Kunstwerke konkreter Darstellungsidee, welches uns durch seinen Hauptbegriff sehnsuchtslos in das Traumland erreicher Glückseligkeit führt, vor welchem wir in stummer Bewunderung — ohne Wehmut stehen. Dies gilt natürlich nur für das Kunstwerk konkreter Darstellungsidee, ohne Kombination mit seelischer Schönheit, also nur soweit, als nicht der Darstellungsidee selbst der Begriff der Vergänglichkeit — des Kampfes inneliegt. Die Vergänglichkeit des Materiellen im Kunstwerke erfassen wir gedanklich, doch ist die hiedurch erregte Wehmut nicht mit dem Begriffe ästhetischer Wehmut zu verwechseln, sondern entspricht eben der Störung des ästhetischen Be-

trachtens, durch psychische Indisposition, wie wir dies bei der Behandlung der ästhetischen Stimmung erfasst haben.

Das Kunstwerk konkreter Darstellungsidee nach 1.) soll uns Schönes aus der Natur bieten; eben solch Schönes, das wir nicht immer und überall in der Natur auffuchen können; in diesem Falle ist es natur-reproduzierend. Oder es soll uns Schönes als Idealgebilde bieten; solch Schönes, das in Wirklichkeit zwar nicht existiert, aber nach den in der Natur gegebenen Schönheitsmöglichkeiten existieren könnte — in diesem Falle ist es natur-idealisiert. (Der Begriff „Ideal“.)

Aus dem Willen zur Schönheit im Kunstschönen, welcher dem Willen zur Schönheit im Naturobjekte entspricht, wie auch aus der geringeren Klarheit des Kunstschönen als produktives Erfassen, welche geringere Klarheit eben alles unästhetisch Störende ausschließt, erfassen wir, daß der Begriff des natur-reproduzierenden Kunstwerkes als Erreger des Kunstschönen nur höchst selten in seiner Begrifflichkeit absolut sein wird. Denn wo und wann erfassen wir ein Naturobjekt als ideal, d. i. als allen in der Natur gegebenen Schönheitsmöglichkeiten entsprechend; wo und wann müssen wir uns über ästhetische Störungen nicht willentlich hinweghelfen? Finden wir ein solches Ideal in der Natur, dann sagen wir: Es ist wie gemeißelt, wie gemalt, es ist ein Traum — und meinen damit: Es ist so, wie wir es nur als künstlerisches Produkt in unserem Erfassen für möglich glaubten. (Dieser Ausspruch bildet daher keinen Widerspruch mit dem Urteile über ein Kunstwerk: Es ist wie lebend — womit nur ein technischer Vorteil des Kunstwerkes ausgedrückt ist.) Bildet also ein solches natürliches Ideal den Stoff eines Kunstwerkes, dann ist dieses absolut natur-reproduzierend; meist ist jedoch der Begriff natur-reproduzierend als relativ zu erfassen: Als ein mehr oder minder idealisiertes Seiendes.

Da diese Ausführung nicht nur für das Kunstwerk bildender Kunst als konkretes Kunstwerk, sondern auch für das abstrakte Kunstwerk der Dichtkunst gilt, so müßten wir „das Kunstwerk entsprechend dem konkreten Naturschönen“, oder „das Kunstwerk konkreter Darstellungsidee“ betonen; denn wir erfassen der sinnlichen, resp. begrifflichen Erfassungsmöglichkeit von konkret-Schönem nach, konkrete und abstrakte Kunstwerke von konkret-Schönem, und ist dieser Begriff des abstrakten Kunstwerkes (Dichtung) nicht mit dem Begriffe des Abstrakt-Schönen als Kunstwerk (Musik) als Kunstwerk abstrakter Darstellungsidee zu verwechseln.

Für 2.) erfassen wir, daß sich das Kunstwerk abstrakter Darstellungsidee insofern mit dem abstrakten Naturobjekte als Schönheitserreger deckt, als es an sich — als begrifflich erfasst — nicht schön ist, sondern erst durch Addition unseres Ichs. Der zweite Begriff als Trägerbegriff des Kunstschönen, als der Begriff der Bedingtheit durch den Künstler, resp. durch uns, ergibt den Begriff der Subjektivität des Künstlers, resp. unserer eigenen Subjektivität, welcher Begriff als im Kunstwerke mit dem Begriffe des Kunstschönen zusammenfallend, sich wiederum mit dem Begriffe unseres Ichs in der Addition deckt. Das Kunstwerk abstrakter Darstellungsidee wirkt also wehmütig, denn die Addition unseres Ichs, mit Bewußtsein, daß unser Ich einem anderen Seinsbegriffe zukommt, von welchem wir als Zweck im Zusammenhange abstrahieren müssen, bleibt in Natur und Kunst dieselbe. (Wir haben schon Buch I festgestellt, daß dieser Fall in der Natur fast gar nicht vorkommt und daher fast ausschließlich Geltung für die Kunst hat.)

Das Kunstwerk als Erreger abstrakter Schönheit nähert sich also insofern am meisten dem Naturschönen, als sein Stoff, seine Darstellungsidee selbst, absolut Natur ist; es bildet also quasi den Übergang vom Natur- zum Kunstschönen. Es erscheint jedoch als „Kunstwerk“ insofern höherstehend, als das Kunstwerk konkreter Darstellungsidee

idee, als es als produziertes Kunstschönes frei erscheint; frei im Gegensatz zur Gebundenheit des Konkret-Schönen an das formale Gesetz. Dieser Schein von absoluter Freiheit, von rein willentlichem Kunstschönen entspringt naturgemäß unserem Nicht-erfassen eines inhaltlichen Gesetzes, entsprechend dem formalen Gesetze (Buch I), welcher Mangel an Erfassen letztlich auf die Lücke unserer Erkenntnis im Begriffe Zahl, im Verhältnisbegriffe zwischen Einheit und Vielheit zurückzuführen ist. Das Kunstwerk abstrakter Darstellungsidee erfassen wir daher auch immer als natur=idealisierend, niemals als absolut, selten als relativ reproduzierend.

4.

Die Fundamentalgesetze der Kunst.

Aus der Beziehung des Kunstwerkes zum Naturschönen erfassen wir Gesetze, die wir, als für Kunstwerke jeder Kunstart geltend, als die Fundamentalgesetze der Kunst und diesen entsprechend die Verstöße gegen sie, als die fundamentalen Irrtümer der Kunst bezeichnen; der „Kunst“, so sie sich eben selbst so nennt, während diese fundamentalen Irrtümer den Begriff Kunst in Wirklichkeit ausschließen.

Das Kunstwerk soll als solches zu unserem Bewußtsein gelangen; d. h. es soll nicht nur Abbild der Natur als naturreproduzierend sein, sondern es muß den Begriff seiner Bedingtheit durch den Künstler, resp. durch uns, d. i. des Künstlers Subjektivität, resp. unsere Subjektivität miterfassen, im Begriffe von Ideal-Natur, resp. idealisierter Natur. Dieses Gesetz fällt mit der Forderung des Zweckbegriffes im Kunstwerke zusammen und behandeln wir es mit dieser:

Das Kunstwerk hat ästhetischen Zweck. Denn Schönheit ist Schein von Selbstzweck. Objektiver Schein von Selbstzweck als subjektives Selbstzweckdahren, hat den Zweck unseres absoluten Glücksbegriffes, welchen Begriff wir in unserem Weltalle nicht finden, sondern ausschließlich in ästhetischem Betrachten erfassen können; und diesen Zweck unseres absoluten Glücksbegriffes nennen wir den ästhetischen Zweck, welcher in rein ethischer Liebe zum Weltall, in der Sehnsucht (Hoffnung) nach Unvergänglichkeit (Unsterblichkeit), im Ahnen eines großen Daseinsrätsels (Glaube an Gott) gipfelt. Das Schöne in der Natur (d. h. die Schönheit in uns, als durch Natur erregt), so wir es als Kunstwerk des Schöpfers erfassen (für Atheisten: als Kunstwerk der Natur selbst), hat also ästhetischen Zweck, Zweck unseres absoluten Glücksbegriffes (nicht Glückes); und diesen Zweck hat das menschliche Kunstwerk mit dem Naturschönen gemein.

Der ästhetische Zweck schließt jeden anderen Zweck aus, was aus dem Begriffe „schön“ von selbst hervorgeht. So wie wir das Naturschöne als Selbstzweck habend erfassen, d. i. als zwecklos, in der Bedeutung „ohne jeden Zweck im Zusammenhange“, so ist auch das Kunstwerk zwecklos.

Ein Kunstwerk muß also an sich schön sein, kann daher nicht Wissenschaft vortragen; es kann nicht moralisieren, also nicht sittlich wirken (praktische Ethik), kann aber auch daher niemals unsittlich wirken (Unsittliches im Bilde, resp. in begrifflicher Darstellung, wirkt nicht unästhetisch, weil es unsittlich in seiner Begrifflichkeit ist, sondern weil es hiedurch Zweck im Zusammenhange, d. i. Bewegung, Denken birgt; es wirkt also nicht aus ästhetischen Gründen widerlich, sondern nur unästhetisch. Widerlich kann es nur aus Gründen praktischer Ethik wirken) — ebensowenig kann

das Kunstwerk philosophieren. Es darf somit auch nicht Ästhetik vortragen und nicht Kunsttechnik als Wissenschaft. Dies letztere geschieht meist nicht oder nie, um Kunsttechnik als Wissenschaft vorzutragen, sondern um subjektive Technik zu zeigen, zum Zwecke bewundert zu werden. Wir nennen dies Effekthascherei, und ist diese um so schlimmer, als durch sie das Kunstwerk-seinsollende Objekt, nicht nur jedes ästhetischen Zweckes entbehrt, sondern auch jedes praktisch-ethischen Zweckes, wodurch also der letzte, ohnehin geringe Zusammenhang mit der Ästhetik verloren ist, welcher durch den Zusammenhang von Ethik und praktischer Ethik überhaupt noch zu finden ist.

Tut ein „Kunstwerk“ solches oder ist es irgendwie relativ unverständlich, d. h. liegt ihm eine Idee inne, die nicht dem Gebiete der Ästhetik angehört, so regt es zum Denken an. Das Kunstwerk ist kein Rebus! (Gustav Klimt, Ferd. Hodler . . .) Es gehört also in all den genannten Fällen, in unser Erdenleben der Bewegung, des Kampfes und steht nicht mehr hoch über uns und spricht nicht mehr zu uns, in überirdischer Sprache, von absolutem Glück — es ist kein Kunstwerk!

Das Kunstwerk kann aber auch nicht zwecklos in der eigentlichen Bedeutung seines Begriffes sein. Zwecklos ist ein Abbild der Natur, wenn es weder Zweck im Zusammenhange, noch ästhetischen Zweck birgt. Dann wirkt es als zwecklos, häßlich. Dieses Gesetz, „das Kunstwerk muß als solches zu unserem Bewußtsein gelangen = das Kunstwerk muß schön sein“, als Gesetz für das Kunstwerk in seinen zwei Begriffen (das Kunstschöne und die Bedingtheit durch den Künstler, resp. durch uns) umfaßt das Gesetz der Schönheit für das Kunstschöne, d. i. für die Darstellungs-idee.

Für das Kunstschöne können wir nicht insofern ein Gesetz erfassen, als das Erfassen von Schönem nur unter Einfluß eines vernunftgemäßen Betrachtens als Regel zustandekäme, sondern insofern, als es Bedingung ist, unter welcher wir ein geistiges Erfassen als ästhetisch produzierende Tätigkeit, im Gegensatz zu anderer zweckbedingter geistiger Tätigkeit, zu erfassen haben, und insofern, als nur solche ästhetisch produzierende Tätigkeit, im Begriffe objektiven Kunstschönen, ein Kunstwerk ergibt. So erfassen wir das Gesetz der Schönheit für die Darstellungs-idee.

Die Darstellungs-idee muß schön sein! Sie muß absolut glücklich erscheinen, d. h. sie muß den Selbstzweckbegriff, als dem betrachteten Objekte, resp. als dem Betrachter selbst innewohnend, hervorrufen, je nachdem sie Sinnlich-Schönem oder der Kombination dieses mit Seelisch-Schönem entspricht. Produktives Erfassen von Häßlichem oder auch nur von ästhetisch Indifferentem, in welchem keine subjektive Schönheit liegt, ist niemals Kunst; das Erfasste niemals Kunstschönes. Die Darstellung¹ von ästhetisch Indifferentem, in welchem keine subjektive Schönheit liegt, ist daher auch niemals Kunst, das Dargestellte niemals Kunstschönes; die Darstellung (als Objekt) niemals ein Kunstwerk. Technisch mag diese Darstellung Kunstfertigkeit, ihr Produkt ein „Kunststück“ sein.

Nicht so leicht faßlich ist die Hierhergehörigkeit der Porträtbildwerke. Wir verwechseln nämlich allzu leicht psychische Momente (Stimmungen), die uns beim Anblicke von Porträten beherrschen, mit dem rein ästhetischen Betrachten als Fühlen.

So beherrscht uns beim Anblicke von Bildwerken historisch bedeutender Menschen das Bewußtsein eines ästhetischen Zusammenhanges. Dieser ästhetische Zusammenhang hat seine Berechtigung im gedanklich bedingten Bewußtsein von an sich ästhetischen Taten dieser Menschen (wie bei Feldherren, Entdeckern . . .), oder von Werken als Erreger ästhetischen Gefühls (wie beim Künstler), oder von ethischen Handlungen, die als Charakter, als das Währende eines Menschen,

¹ „Darstellung“ hier als Tätigkeit, als „das Darstellen“, welchen Begriff wir eben als Folgebegriff des Erfassens als produktives Moment, auch als „Kunst“ erfassen.

uns ästhetisch berühren (wie bei Regenten, Staatsmännern, Männern der Wissenschaft . . .) also bildet das Porträt oft einen Zusammenhang, mit direkt oder indirekt erfaßter objektiver seelischer Schönheit. Doch deckt sich dieses gedanklich erregte ästhetische Moment nicht mit dem direkten ästhetischen Fühlen, welches aus dem Bildwerke als Erreger, Kunstschönes in unserer Vorstellung bildet. Wir wissen, daß das Bildwerk einem anderen als dem rein ästhetischen Zwecke dient, welchen ästhetischen Zweck es ja, wo es das Porträt eines körperlich unehelichen Menschen sein soll, gar nicht erfüllen kann. Dieser andere Zweck hat seine Berechtigung im Bedürfnisse, uns Menschen, von deren Existenz wir begrifflich wissen, auch bildlich vorstellen zu können, d. h. auch sinnlich zu erfassen. Ferner in der Pietät für deren Unsterblichkeitsbedürfnis, welcher Unsterblichkeit wir eben durch sinnliches Erfassen nachhelfen wollen. (Sowohl der Begriff des Unsterblichkeitsbedürfnisses, als auch der Begriff der Pietät für dieses sind ästhetische, resp. ethische und praktisch ethische Begriffe.) Im Beispiel-geben der Generation — als nachahmenswerter Menschen — zc.

Das Bildwerk hat also anderen Zweck als den rein ästhetischen. Es ist somit nicht an sich Erreger von Kunstschönes, selbst also kein Kunstwerk. Es ist, so es technisch vollendet, ein Kunststück, sein Ausdruck Kunstfertigkeit.

Bei Porträten von historisch gänzlich unbedeutenden Menschen geht selbst dieser besprochene ästhetische Zusammenhang verloren. Wir haben hier ein anderes psychisches Moment, das uns aus Analogie zum ästhetischen Fühlen, das Bild als Kunstwerk erscheinen läßt. Es ist die frei willentlich, also durch den Willen, der über dem Denken steht und eben dem Fühlen entspricht, erregte Erinnerung. In dieser willentlichen Erinnerung erfassen wir das Während in uns selbst und verwechseln in dieser, oftmals durch den Tod des Porträtierten, überdies wehmütigen Stimmung, die Liebe, die wir zu ihm empfinden, auch so sie geschlechtlich oder geschlechtlich bedingt (wie zu Eltern, Kindern, Geschwistern zc.) oder rein praktisch ethisch (wie zu Wohlthätern, Freunden . . .) — also auch so sie nicht rein ethisch ist, mit dieser rein ethischen Liebe, welche in uns den ästhetischen Reiz weckt.

Solche Bildwerke haben also den Zweck der Erinnerung an (gewöhnlich nicht rein ethisch) geliebte Menschen, des Nachfühlens glücklicher, mit diesen Menschen verlebter Stunden. Diese Bildwerke haben für Menschen, die jene Porträtierten nicht kennen oder kannten, da sie sie begrifflich nur als Existenzen, aber sonst nicht erfassen, so das Bild nicht an sich ästhetisch zu erfassen ist, gar keinen Zweck. Sie erfassen im Bildwerke nur den individuell bestimmten Zweck als Zweck im Zusammenhange. Als Bildwerk unterliegt es dem Ausdrucksbegriffe, der Kunstfertigkeit. (Ganz dasselbe gilt von Tierporträten.)

Dem Porträt kann außerdem ein Zweckbegriff innewohnen, der den ästhetischen Eindruck ganz vernichtet. Dies ist die körperliche Ich-Eitelkeit. Diese tritt im Porträt hervor, wenn die Darstellungs-idee dem Porträtierten insofern nicht entspricht, als sie ihn in seinem Werte heben will — so durch besondere Kleider, Toilette, Schmuck (der Bauer im Sonntagskleide, mit Ringen an der Hand, mit Spazierstock) durch Orden zc. Das Bild ist Lüge; es entspricht einem Bedürfnisse des Porträtierten, das zum Unsterblichkeitsbedürfnisse großer Männer eine gewisse Analogie hat, aber vollkommen unberechtigt ist und sich nur auf das Körperliche bezieht.

Wir sehen, daß ein Porträt nur dann Kunstwerk ist, wenn es, abgesehen von diesen besprochenen Zweckbegriffen, von denen wir, wie überhaupt vom Zweck im Zusammenhange, abstrahieren können, ästhetischen Zweck hat; so also der porträtierte Mensch, das porträtierte Tier an sich schön ist. Eine solche körperliche Idealerscheinung wird sich selten in einem Menschen mit historischer Bedeutung vereinigen — zumindest haben wir bis heute keine verlässlichen Bildwerke, von den historisch als „schön“ überlieferten Männern, wie Alcibiades, Alexander der Große, Friedrich der Schöne . . . Wir mögen daher wohl oft sehr enttäuscht sein, wenn wir das Bild eines „großen Mannes“, für den wir uns, durch unsere begriffliche Bekanntschaft mit ihm, begeistert haben, zum erstenmal sehen, so: Rudolf von Habsburg, Prinz Eugen, Schubert . . . Ebenso wird auch selten das Porträt des Großvaters, der Mutter zc. ein Kunstwerk sein. Eher das Bild der „ersten Liebe“ oder des „jungen Freundes“, wobei wir unter Liebe und Freundschaft hier rein ethische Liebe — Willen ihres Seins — verstehen, wenn auch für das lebende Wesen ein, wenn auch geringer Grad geschlechtlichen Reizes hinzukommt. Ebenso kann ein Tierporträt¹ Kunstwerk sein, wenn es auch für den Fremden nur ästhetischen Zweck hat und als „Waldl“, „Pluto“ „Said“ und nicht als „Dachshund“, „Neufundländer“, „arabischer Hengst“ erscheint, d. h. wenn es keinen wissenschaftlichen Zweck aufweist.

¹ Wie wir später erfassen werden, kann Darstellung von Tieren nur als Kombinations-Schönes (von Seelisch- und Sinnlich-Schönem) ästhetisch wirken.

Wir bemerken dieses analoge Bestreben auch bei menschlichen Porträten, um diese auch für fremde Beschauer als Kunstwerke erscheinen zu lassen, und ein „Porträt Eßas“ für die Bekannten, zu einem „Mädchen im Park“ für Unbekannte zu gestalten.

Im Kunstwert kommt eine Porträtausstellung einer Kleiderausstellung berühmt guter Schneider absolut gleich. Sie hat nicht den geringsten, d. i. absolut keinen Kunstwert. Das Porträt ist wohl getroffen, es ist sogar idealisiert, d. h. es hält den betreffenden Menschen in seinem günstigsten Momente fest (mehr darf das Porträt nicht idealisieren) und — die Hofe ist wohl gelungen, es ist sogar eine Idealhose; denn sie zeigt die Beine in möglichst günstiger Bildung, verdeckt so viel es geht das x oder o.

Eine Porträtausstellung hat ausschließlich technisches Interesse.

(Das Landschaftsbild kann, so es auch absolut Porträt, d. i. Naturreproduktion ist, als Kunstwerk wirken, so wie dies eben auch das Porträt eines absolut schönen Menschen, Tieres tun kann. Ein Vetteln der Bilder, wie „Landschaft bei Lyon“, „Felsenpartie an der Frau“, „Motiv aus dem Thüringer Wald“ zc. . . wirkt ästhetisch störend. Das Bild soll und will ja nicht Geographie vortragen, will nicht Porträt sein; solcher Titel muß stören, je weniger es im Bilde kenntlich ist, ob diese Fichten in den Alpen oder Karpaten stehen, jenes Flachlandmotiv in den Landes oder bei Hamburg oder in Holland liegt. — Der Titel „Landschaft“, „Wasserfall“, „Küste“ zc. genügt. Die nähere Bezeichnung hat eben wissenschaftlichen, wie biographischen Zweck über den Künstler, oder schließlich nur jene Berechtigung, die Landschaftsbilder eines Künstlers benennen, und im Gespräche unterscheiden zu können. Umgekehrt beruhigt ein wissenschaftlich erklärender Titel das forschende Denken dort, wo das Bild etwas Spezielles, Geographisches, Historisches, Völkerkundliches . . . (Sitten, Gebräuche, Trachten . . .) darstellt. Während, ohne Erklärung, das Denken über den neuen Eindruck die Oberhand behielt, wird dieses Streben nach Wissen durch den Titel befriedigt, und tritt das ästhetische Betrachten in den Vordergrund. Dies als Forderung des Kunstmangels der bildenden Kunst, den wir in den „Kunstkombinationen“ noch erörtern werden.)

Das Gesetz der Wahrheit, der Möglichkeit, ist ein direkter Folgebegriff des Gesetzes der Schönheit. Denn: Außerhalb der Natur erfassen wir nichts; wir können somit auch nichts Schönes, nichts absolut glücklich Scheinendes außerhalb ihrer erfassen. Dieses Folgegesetz ist hier besonders hervorzuheben, als es in der Lehre vom Naturschönen entfällt und ausschließliches Eigentum der Lehre vom Kunstschönen ist.

Soll uns die Kunst Schönes vorführen, d. i. den Selbstzweckbegriff wachrufen, so kann sie dies nur im Rahmen der Natur, im Rahmen der Möglichkeit. Etwas, was uns als unmöglich erscheint, somit auch jede Korrektur der Natur, kann uns niemals als direkte Bedingtheit seiend, als absolut glücklich erscheinen.

Dieses Gesetz erscheint im ersten Augenblicke als starke Einschränkung der Kunst. Das ist es nicht. Denn: Wahr ist nicht nur alle sinnliche Natur, wahr ist auch die Idee! Die Kunst darf jedoch nicht etwas als sinnlich wahr darstellen, was nur als Idee möglich ist.

Das Gesetz der Wahrheit verbietet nicht nur alle bewußte Lüge als Korrektur, resp. Idealisierenswollen der Natur, sondern auch alle unbewußte, d. i. unabsichtliche Lüge, die uns eben als Unwissenheit des Künstlers, als Kampf des Künstlers mit seinem Motive entgegentritt, und so, als zum Denken (Korrigieren, Disputieren) anleitend, den ästhetischen Eindruck vernichtet. So z. B. falsche Zäumung beim Pferde, Takelung beim Schiffe; medizinisch-anatomische Unrichtigkeiten, wie geballte Fäuste (angespannte Muskeln) bei Darstellung inessintenstiv Denkenden; schwangeres allzu altes Weib, unrichtige Trachten zc. Als Mittel zwischen absichtlicher und unabsichtlicher Lüge, d. h. als beiden Möglichkeiten entsprechend, erfassen wir z. B. Darstellung schwerer Arbeit bei reinen Kleidern, mit zierlichen Bewegungen; eine Kraftleistung, die die Fähigkeit des Dargestellten übersteigt . . .

Aus dem Gesetze der Wahrheit folgt ferner die Forderung technischer Vollendung für das Kunstwerk.

Etwas technisch Unvollendetes ist nicht wahr. Wir fühlen hier sofort heraus, daß mit diesem Ausspruche der Beweis für die Notwendigkeit der Forderung technischer Vollendung noch nicht erbracht ist, weil die Begriffe „unwahr“ und „technisch unvollendet“ sich nicht vollkommen decken. Der Begriff „technisch unvollendet“ hat noch einen Nebenbegriff in sich und bedeutet „unabsichtlich unwahr“. Diesen Begriff können wir dann mit Bestimmtheit erfassen, wenn die der Darstellung inliegende Idee sich mit der objektiven Schönheitsidee des Dargestellten decken sollte und dies nicht zutrifft. (Z. B. ein verkrüppeltes Bein muß in der Darstellungs-idee seine Notwendigkeit haben; sonst ist es „verzeichnet“ und speziell hier unwahr.)

Einem Kunstwerk-feinsollenden Objekte, das nicht technisch vollendet ist, liegt daher die Idee des Kampfes inne; des Kampfes zwischen Willen des „Künstlers“ und Material. Dieser Kampf-begriff ist im Zweckbegriffe des Objektes faßlich. Als Kunstwerk-feinsollendes weist es jeden Zweck im Zusammenhange von sich. Ästhetischen Zweck hat es nicht, da es unwahr ist. Es ist somit absolut zwecklos; kann daher nicht absolut glücklich erscheinen — es ist kein Kunstwerk. Somit folgert sich die Forderung technischer Vollendung auch direkt aus dem Gesetze der Schönheit.

Fassen wir die besprochenen Gesetze für das Kunstwerk zusammen:

1.) Das Gesetz des inliegenden Kunstwerk-begriffes = das Gesetz ästhetischen Zweckes = das Gesetz der Schönheit (für das Kunstwerk). Dieses umfaßt das Gesetz der Schönheit und das Gesetz der Wahrheit für das Kunstschöne, als dem Kunstwerke inliegende Idee.

2.) Das Gesetz technischer Vollendung.

Es ist begreiflich, daß wir diese Fundamentalgesetze leichter an Kunstwerken konkreter Darstellungs-idee, als an Kunstwerken abstrakter Darstellungs-idee nachweisen können. Denn schon die erste Forderung, daß im Kunstwerke des Künstlers, resp. unsere Subjektivität faßbar sein soll, entfällt insofern im Kunstwerke abstrakter Darstellungs-idee (Musik), als es, wie besprochen, stofflich ganz Natur, an sich ganz Kunst ist, d. h. als es, als in der Natur nicht vorkommend (in Wahrheit, als in der Natur nicht sinnlich faßbar), unbedingt als Kunst, also in Subjektivität faßbar ist. Ebenso das Gesetz ästhetischen Zweckes also Folgebegriff der ersten Forderung. Denn von allen denkbaren Zweckbegriffen kann im Kunstwerke abstrakter Darstellungs-idee höchstens der Zweck kunsttechnischen Vortrages hervortreten; dieser ist an sich leicht kenntlich.

Was das Gesetz der Schönheit für die Darstellungs-idee betrifft, so unterliegt diese Beurteilung besonders der Beurteilung nach dem ästhetischen Grundgesetze, denn wir können in Abstraktem keinen Zweck im Zusammenhange erfassen, von welchem wir abstrahieren könnten. Die Darstellungs-idee ist daher nur als mit ästhetischem Zwecke, oder als zwecklos (häßlich), niemals als ästhetisch indifferent faßlich. Das Kunstwerk abstrakter Darstellungs-idee kann also nur dann als ästhetisch indifferent erscheinen, wenn wir als Zweck in ihm den Zweck der Kunsttechnik erfassen.

Das Gesetz der Wahrheit fällt insofern weg, als jedes Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit, welches wir überhaupt erfassen können, wahr ist, d. h. wir unwahre, d. i. unmögliche Verhältnisse überhaupt nicht als Natur erfassen und daher nicht als Kunst geben können.

Das Gesetz technischer Vollkommenheit besteht wie für jedes Kunstwerk konkreter Darstellungsidee und tritt durch das tiefere Eingehen in die Kunsttechnik, durch das Kunstverständnis in Geltung.

Wir erfassen also schon hier, um wieviel die ästhetische Beurteilung von Kunstwerken abstrakter Darstellungsidee schwieriger ist als die Beurteilung von Kunstwerken konkreter Darstellungsidee. Diese Schwierigkeit beruht letztlich auf dem Mangel eines Verhältnisbegriffes der Ästhetik zu dem an sich unklaren Begriffe Zahl.

5.

Der Begriff Kunst und die Künste.

Kunst nennen wir den produktiven Ausdruck menschlichen Bedürfnisses nach absolutem Glücke, nach Schönheit und die diesem Ausdrucke entsprechende Tätigkeit.

Der Mensch erfährt Schönheit im Seienden und im Sein, indem er sich des Aktivums in sich als Abstraktion, resp. als Addition insofern nicht bewußt wird, als er gewohnheitsmäßig seine bildliche, resp. begriffliche Vorstellung wieder nach außen verlegt, d. h. er in konkreten, resp. abstrakten Objekten der Außenwelt Schönheit als deren Attribut erfährt. Dementsprechend erfassen wir auch in Kunstwerken konkreter, resp. abstrakter Darstellungsidee, Kunst im Seienden und Kunst im Sein.

Je nachdem wir in Kunst auch Seelisch-Schönes und Kombination von Sinnlich- und Seelisch-Schönem erfassen können, als objektive, resp. subjektive Schönheit, erfassen wir epische und lyrische Kunst; und zwar können wir Kunst im Seienden als episch, wie als lyrisch, Kunst im Sein nur als lyrisch erfassen, da in Kunst abstrakter Darstellungsidee objektiver Geist (als menschliche Seele) nicht darstellbar ist.

Der Begriff lyrische Kunst ist ein relativer; d. h. wir können subjektive seelische Schönheit in Kunst nicht als absolut an sich, sondern nur in Kombination mit Sinnlich-Schönem erfassen, als ihm innewohnende Idee, da dem Kunstwerke als Schönheitserreger kein Kampfbegriff innewohnen kann.

Durch die starke Subjektivität des Sinnlich-Schönen, welche Subjektivität wir als solche aus der Wehmut erfassen, erfassen wir den engen Zusammenhang der lyrischen Kunst mit der Kunst des Sinnlich-Schönen überhaupt. Das Sinnlich-Schöne wirkt an sich, schon durch den ästhetisch-ethischen Zusammenhang, aus welchem wir uns indirekt selbst als ästhetisch erfassen, lyrisch. Besonders in der Kunst abstrakter Darstellungsidee (Musik) erfassen wir durch deren starke Subjektivität, welche durch das Nichterfassen des Seinsbegriffes der Bewegung als ein seiendes Objekt an sich noch gehoben wird, den Zusammenhang des Begriffes lyrisch und sinnlich-schön. Insofern kann also Lyrik wohl an sich, d. h. also hier, ohne Epik, Epik jedoch niemals ohne Lyrik bestehen, was daraus hervorgeht, daß wir doch auch bei Erfassen von objektiver seelischer Schönheit, unseren Geist übertragen und diese Schönheit daher auch objektiv fühlen.

Um nun für die Kunst, resp. für die einzelnen Kunstarten, Gesetze aufstellen zu können und ihr Gebiet zu fixieren, müssen wir in jeder Kunstart Mängel eingehen. Diese Mängel erfassen wir als im Begriffe der Kunstart, resp. im technischen Mittel, das der Kunstart eben ihren Begriff gibt, und im Kunstwerke als Erreger basierend. Die diesen Mängeln entsprechenden Gesetze nennen wir die Spezialgesetze der Kunst; die diesen Gesetzen entsprechenden Verstöße fallen natur-

gemäß als Spezialisierungen, d. h. als nähere Bestimmungen der fundamentalen Irrtümer der Kunst mit diesen zusammen.

Je mehr sie jedoch durch den Mangel der Kunstart bedingt erscheinen, desto mehr erfassen wir sie als Spezialmängel, und erfassen sie daher als relativ klein, im Gegensatz zu den fundamentalen Irrtümern.

Da diese Mängel auch das Wesen der Kunstart beeinflussen können, und durch sie auch Untereinteilungen der Kunstarten notwendig hervorgehen, so können wir sie (die Mängel) nicht nach Feststellung der einzelnen Kunstarten zusammenfassend, sondern müssen sie anschließend an die Besprechung jeder einzelnen Kunstart im speziellen behandeln.

Die Kunst im Seienden zerfällt naturgemäß nach den zwei Möglichkeiten — der sinnlichen und begrifflichen —, nach welchen wir Schönes im Seienden erfassen können, wieder, und zwar in die bildende Kunst und die Dichtkunst. Die Kunst im Sein nennen wir Musik.

6.

Die bildende Kunst.

Die bildende Kunst zerfällt wieder, ihren innerliegenden Möglichkeiten nach, in die Bildkunst (Skulptur oder Plastik), entsprechend dem vereinten Gesicht- und Gefühlssinn, und in die Projektionsbildkunst, entsprechend dem Gesichtssinne. Beide zerfallen wieder, je nachdem wir die Darstellungsidee räumlich oder auch zeitlich, d. i. räumlich, oder räumlich und zeitlich, erfassen wollen (d. i. je nachdem die Darstellungsidee eine relativ erhabeneren, resp. anmutigere ist) den Begriffen Form und Inhalt nach, in rein formale oder (auch) inhaltliche Bild- resp. Projektionsbildkunst. (Form und Inhalt Buch I.)

Die zum ästhetischen Betrachten nicht notwendige Bewegung, die, dem Objekte beigegeben, es zum Objekte des Weltalls stempelt, ist nun in erster Linie, das Licht als Sonnenlicht und dessen relative Absorbierung durch das Objekt — das Farbenspektrum. Das Licht in der formalen Kunst ist nur das notwendige Licht der Erkenntnis, welches in unserer Erkenntnis eben doch nur mit dem Sonnenlichte zusammenfallen kann (weiß, entsprechend dem Begriffe erhaben); der Schatten in der formalen Kunst ist formale Forderung für diese unsere Erkenntnis.

Der Lichtdarstellung in Farbe entspricht der innerliegende Bewegungsbegriff der Wärme, der Elektrizität, der geschlechtlichen Anziehung etc., also der Inhalt des Objektes als Weltallsobjekt.

Demnach zerfallen Bild- und Projektionskunst in:

farblose und farbige Skulptur,

farblose und farbige Projektionsbildkunst, die wir entsprechend Zeichnung und Malerei nennen.

Unter Zeichnung verstehen wir hier jede nur in Licht und Schatten bildende, im Gegensatz zur Malerei, als der in Farbe bildenden Projektionsbildkunst; also ganz abgesehen von dem zur Anwendung kommenden technischen Mittel.

Beide zerfallen wieder in verschiedene Kunstarten, je nachdem wir ihnen, ihrem technischen Mittel nach, Reproduktion und Produktion oder nur Reproduktion zusprechen können.

Die eigentliche Bildkunst als höhere Kunst — die Gipsgießerei (nach lebendem Modell) als niedere Kunst.

Die eigentliche Projektionsbildkunst als höhere — die Photographie als niederere. (Bei welcher Einteilung die bis heutige Farblosigkeit der Photographie keinen Ausschlag gibt, als zur Zeichnung gehörig; wir hoffen, in nicht zu langer Zeit farbige Photographien herstellen zu können.)

Wie nirgends in der Natur,¹ so auch hier, zwischen Bild- und Projektionsbildkunst, keine fixe Abgrenzung: Die Bildkunst geht durch das Relief (und die plastische Photographie) in die Projektionsbildkunst über; diese, durch die Zeichnung, als dem tastenden Gesichtssinne entsprechend, in die Bildkunst. (Hier muß ich hervorheben, daß die Feststellung der Zeichnung als Übergang zur Skulptur ihre Berechtigung im Entsprechen der hier in Betracht kommenden Sinne hat: In der Bildkunst Gefühls- und Gesichtssinn, in der Zeichnung tastender Gesichtssinn; ganz abgesehen davon, daß das Skulptur-Kunstwerk ohne Kolorit zur Darstellung kommt, was als Forderung dieser Kunst später noch zur Erörterung kommt.)

Schließlich können wir, nach den zur Anwendung kommenden technischen Mitteln, diese Künste einteilen in: Steinskulptur, Gips- und Metallgießerei . . .

eigentliche Zeichnung, als Bleistift-, Kohle-, Kreide-, Rötel-, Federzeichnung, Kupfer-, Stahlstecherei, Holzschnidekunst. Öl-, Pastell-, Aquarellmalerei, farbiger Druck . . ., wobei hier natürlich jedes technische Verfahren nur soweit als „Kunstart“ in Betracht kommt, als es Original-Kunstwerke liefert. Das „Kunstwerkkopieren“, welches die eigentliche Hauptaufgabe einiger hier erwähnter Kunstarten (als technische Methoden) ist, kommt nur als Kunstfertigkeit in Betracht.

7.

Die Mängel, Spezialgesetze und das Gebiet der bildenden Kunst.

A. Die im Begriffe der Kunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel.

Als im Begriffe der bildenden Kunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel, erfassen wir in erster Linie die ausschließliche Möglichkeit räumlicher Darstellungs-idee, d. i. die ausschließliche Möglichkeit von Darstellung im zeitlichen Momente. Daher entfällt in ihr jede Möglichkeit von Darstellung objektiver seelischer Schönheit; d. h. objektive seelische Schönheit kann als Motiv allein, ohne Kombination mit Sinnlich-Schönem niemals ein Kunstwerk (bildender Kunst) ergeben. Es bleibt also für die bildende Kunst nebst der Darstellung von Sinnlich-Schönem, nur dessen Kombinationen mit Seelisch-Schönem als möglich; und zwar Kombinationen von Sinnlich- und subjektiv Seelisch-Schönem, im Begriffe der inneliegenden Idee (Kampf-idee), sowie Kombinationen von Sinnlich-Schönem und objektiv Seelisch-Schönem, welches letzteres wieder an sich nicht ohne Kombination mit subjektiv Seelisch-Schönem besteht (was wir in 5.) erfaßt haben). Die Unmöglichkeit Seelisch-Schönem an sich

¹ Auch die Kunst ist Natur. Natur und Kunst können nur in der Begrifflichkeit Natur-schönem und Kunstschönem als Gegensatzbegriffe gebraucht werden.

darzustellen führte zur Allegorie, und zwar als direkt subjektiv seelisch-schön wirkend (die Best), oder mittelbar, durch den Begriff objektiver seelischer Schönheit (die Barmherzigkeit).

Das absolute Sinnlich-Schöne, d. i. das Sinnlich-Schöne ohne Kombination mit Seelisch-Schönem, kann durch den Zwang seiner räumlichen Darstellung nur als Erhabenes, nicht als Anmutiges zur Darstellung gelangen, in der möglichsten Annäherung an die Absolutheit des Begriffes. D. h. Sinnlich-Schönes kann nur als absolut Erhabenes, soweit der Begriff absolut in der Relativität der Begriffe erhaben-anmutig faßlich ist, zur Darstellung gelangen; soweit es also als (auch) anmutig sich nicht dahin der Absolutheit des Begriffes anmutig nähert, daß es als Bewegung innehabend, der absolut räumlichen Darstellung widersprechen würde.

Absolut Anmutiges wirkt abgeschmackt. So der ewig jubelnd auf einem Beine stehende Knabe (Franz Defregger: „Die Sieger“); so unzählige Bilder unter dem Titel „junge Liebe“, „Liebesfrühling“ oder „Mutterglück“ . . . zc., wenn sie eben nicht genug erhaben wirken, daß die Darstellung nicht notwendig die Idee der Bewegung erwecken würde — die hier in räumlicher Darstellung eben fehlen muß.

Der Begriff „abgeschmackt“ beweist schon durch seine sprachliche Begrifflichkeit einen Zusammenhang mit dem Begriffe Geschmack. Wir erfassen ihn in der Bedeutung höchster Widerwärtigkeit; also in gesteigerter Bedeutung als den Begriff häßlich, der, als einem Seinsbegriffe, in den wir nicht eingehen wollten (d. i. der unserem Seinsbegriffe widerspricht) entsprechend, den Begriff zwecklos birgt. Den Begriff „abgeschmackt“ erfassen wir dort, wo uns etwas, das nur individuellem Geschmacke entspricht, als ästhetisch-schön, etwas, das nur dem Lustbegriffe entspricht, als absolut glücklich aufgezwungen wird; eben nicht nur als scheinbar absolut glücklich, wie uns das Naturschöne im Gegenjaze zum Kunstschönen berührt.

Der Begriff abgeschmackt ist daher nicht mit dem Begriffe geschmacklos zu verwechseln, der nur einen Lustbegriff als der Höhe menschlichen Geistes nicht würdig, nicht entsprechend, tadelt, ohne jedoch eine Entweihung des höchsten Menschlichkeitsprinzipes im Begriffe Selbstzweck festzustellen.

So Bewegung notwendig in bildender Kunst zur Darstellung gelangt, wie dies bei Darstellungsidee von Kombination Sinnlich- und Seelisch-Schönen der Fall ist, so kann sie nur im möglichsten Ruhepunkte erfaßt — im toten Punkte — ästhetisch wirksam sein (laufender Mensch, Mäher); oder in jener Kombination von Bewegungsmomenten, die sich, als unserem Auge und dessen Zentrale entsprechenden, gewöhnten Anblick ergibt. So z. B. das Pferd in Galopp, in einer gleichmäßigen Sprungstellung, die nicht den Momentaufnahmen der Photographie entspricht. Daß hiebei die individuell verschiedene Sehfähigkeit auch in Betracht kommt, erfassen wir besonders bei Darstellung von Vögeln im Fluge.

Die Darstellung des Kinematographen, als die einzige Möglichkeit, die diesen Mangel der bildenden Kunst behebt, kann deshalb nie die Höhe eines wahren Kunstwerkes erreichen, weil sie als Photographie — als niedere Kunst — an absolute Nature reproduktion, also bestenfalls an Idealnatur (Brandung am Meere) gebunden ist. Kinematographische Darstellung in Zeichnung, Malerei oder gar Plastik ist natürlich infolge technischer Schwierigkeiten ausgeschlossen.

Als im technischen Mittel selbst basierende Mängel erfassen wir für die Skulptur die Unverwendbarkeit des Materials für feine Details, wie Haare, Blumen, Bänder; ferner das Gewicht des Materials, das besondere Stellungen der Figur unmöglich macht.

Für die Malerei erfassen wir als im technischen Mittel selbst basierende Mängel die Schwierigkeit plastischer Wirkung in Licht und Schatten (was überhaupt der Mangel der Projektionsbildkunst ist), die geringe Leuchtfähigkeit der Farbe.

Für die Holzschnidekunst, die Schwierigkeit feiner Details zc.

Es ist nicht ausschließlich als Effekthascherei zu erfassen, als Sucht des Künstlers, seine hohe Technik zu beweisen, wenn er es versucht, technische Schwierigkeiten zu überwinden. Es sind naturgemäß gerade die technisch schwierigsten Objekte und Momente die ästhetisch höchststehenden. So die schwebende Stellung des gehenden Menschen, das sich bäumende Pferd; so Sonne, Mond und Sterne, Abendbeleuchtungen oder glitzernder Schnee.

Unüberwindbare technische Schwierigkeiten sollten lieber vermieden werden; denn hohe Technik tritt im Kunstwerke zu Ungunsten des ästhetischen Eindruckes dann hervor, wenn sie es selbst verrät, daß sie die Natur nicht erreicht hat. Z. B. ein galoppierendes Viergespann, wovon drei Pferde in der Luft schweben — und natürlich schief sind, da sie an dem am Boden stehenden Pferde angepickt sein müssen. Ebenso das so häufig vorkommende, durch einen zufälligen Baumstamm gestützt, sich bäumende Pferd.

Die Schwierigkeit der Darstellung feiner Details führte zum bequemen und vielfach sinnlos nachgeahmten Stilisieren solcher Objekte (Haare, Pferdemaähne). Den Begriff Stilisieren werden wir bei Erörterung des Kunstgewerbes noch besprechen.

Es ist eine geniale Idee, die Schwierigkeit der Plastik in der Malerei durch die „aufgetragene Farbe“ etwas zu beheben; die aufgetragene Farbe beweist jedoch unstreitig einen Mangel der Technik und soll daher nicht als „Methode“ hochgeschätzt werden. Andererseits wirkt die höhere Technik, so sie zu Ungunsten der Darstellung als solche, als „geschleckt“ hervortritt, jedenfalls, wie oben besprochen, den ästhetischen Eindruck vernichtend. Ebenso ist es als geniale Idee aufzufassen, die Sonne durch unterlegte Silberplatte leuchtender zu machen.

Auch in der Plastik könnte die Unmöglichkeit, zarte Objekte im Grundmateriale herzustellen, durch Anwendung eines anderen Materiales umgangen werden. So die Zügel beim gezäumten Pferde aus Eisenblech; der Mangel derselben wirkt durch die Anstrengung in der Muskulatur des Rossgebändigers unwahr, physikalisch falsch zc.

Das Gebiet der bildenden Kunst.

Durch die Ausführung der im Begriffe der bildenden Kunst, resp. in ihrem Mittel basierenden Mängel, haben wir auch ihr Gebiet bestimmt. Und zwar erfassen wir das Gebiet der Kunst durch die Begrifflichkeit des Schönen, als Seelisch-, Sinnlich-Schönes und deren Kombination, sowie durch das Objekt als Schönes bedingt, d. i. durch mögliche materielle Zusammenfügung dessen Darstellung. Ersteres haben wir bereits auseinandergesetzt, letzteres ergibt sich aus den Mängeln des technischen Mittels an sich. Und zwar ist diesbezüglich das Gebiet der Malerei fast unbeschränkt, d. h. jede Farbennuance ist erreichbar, so daß, in entsprechendem Lichte gesehen, fast jede Beleuchtung der Natur wiedergegeben werden kann — wenigstens theoretisch, was eben aus einigen gelungenen Resultaten feststellbar ist. Im allgemeinen werden Bilder,

die Mondschein, Dämmerung, Sonne am Horizonte darstellen, selten technisch vollkommen sein. Zudem also das Gebiet mancher Kunstarten der Projektionsbildkunst durch die Mängel ihres technischen Mittels stark eingeschränkt erscheint, erfassen wir die Malerei (als Öl-, Pastellmalerei) als deren vollkommenste Kunstart.

Als stark eingeschränkt, durch die Mängel des technischen Mittels selbst, erfassen wir das Gebiet der Skulptur.

Es ergibt sich für sie nur die menschliche und tierische Gestalt. Während ganze Landschaften aus künstlichem Materiale aus technischen Schwierigkeiten, aus dem Grunde immenser Kosten und in erster Linie aus dem Grunde, weil eine künstliche Landschaft durch natürliche Mittel leichter und besser hergestellt werden kann (was wir in der Gartenkunst — als Halbkunst — noch besprechen werden) nicht zur Ausführung gelangen, so können einzelne Teile der Natur, die nicht an sich einen hohen Grad von Individualität erreichen, deshalb nicht in Betracht kommen, weil ihre künstliche Darstellung durch die Disharmonie der Umgebung, des Hintergrundes, niemals ein Kunstwerk ergeben würde, da die Forderung der Einheit nicht erfüllt wäre. Ein künstlicher Baum (aus anderem Materiale) auf dem Parkettboden unserer Räume, mit tapezierten Mauerhintergrund. Blumen an der Wand hängend, auf dem Tische. (Solches wird in Erörterung des Kunstgewerbes als Dekoratives noch zur Besprechung gelangen.)

B. Die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel.

Als im Kunstwerke als Erreger basierende Mängel erfassen wir, daß das Kunstwerk nicht schon an sich als Erreger von Kunstschönem faßlich ist. Speziell in der bildenden Kunst kann sich das Kunstwerk mit dem Naturobjekte decken; außerdem aber, was auch in der Dichtkunst der Fall ist, mit Objekten allen möglichen (wissenschaftlichen, dekorativen) Zweckes (im Zusammenhange), als Erreger bildlicher wie begrifflicher Vorstellungen, auch außer ästhetischen Eindruckes.

Es ist daher der Forderung des ersten Fundamentalgesetzes, „das Kunstwerk soll als solches faßbar sein“, nicht schon durch den kunsttechnischen Erreger an sich Genüge getan, und wir erfassen den Mangel darin, daß die Kunst kein spezielles Kunstmittel besitzt, was letztlich darauf beruht, daß ein außerhalb der Natur liegendes Mittel unmöglich ist. Naturgemäß erfassen wir den Mangel nicht als solchen, sondern erfassen nur daraus einen Mangel, daß Werke, die dem Naturobjekte oder zweckbedingten Objekten entsprechen, so sie ihrem sonstigen Wesen nach als Kunstwerke erscheinen, leicht mit solchen verwechselt werden; aus solcher Verwechslung haben sich nun, seit Kunst besteht, Prinzipien entwickelt, die, als dem Natur- oder dem zweckbedingten Objekte entnommen, den hier aufgestellten Begriffen der Kunst und der Schönheit widersprechen.

Dieser Irrtum mit seinen einflußreichen Folgen wird noch durch diesen Umstand besonders gefördert und bekräftigt, daß jenes kunstwerkfeinwollende Objekt, das aus bestimmten Gründen nicht Kunstwerk ist, ganz besonders widerlich wirkt, so es absolut zwecklos erscheint; d. h. so es absolut keinen Zweck im Zusammenhange hat und seinen ästhetischen Zweck, den es sich nur selbst anmaßt, aufdringlich äußert; während jenes Objekt, das nebstbei doch einen möglichen Zweck (im Zusammenhange) äußert, bei nicht Vollberechtigung des Titels Kunstwerk nicht widrig-häßlich als zwecklos, sondern nur ästhetisch indifferent wirkt.

Alle zweckbedingten Darstellungen können nebstbei Kunstwerke sein; so ihr Zweck sich dem, der ihn nicht weiß, nicht faßlich aufdrängt, und so derjenige, der ihn weiß, von ihm abstrahieren kann. D. h. wenn sie nebst dem Zwecke im Zusammenhange auch ästhetischen Zweck besitzen — was nur selten der Fall ist.

Die Einhaltung des ersten Fundamentalgesetzes, einschließend das Gesetz des ästhetischen Zweckes der Darstellungsidee, kommt, so jeder Zweck im Zusammenhange für das Werk an sich eliminiert wurde, eben der Darstellungsidee zu. Somit entspricht der Aufhebung dieses Mangels, die Einhaltung des Gesetzes der Einheit, d. i. des objektiven ästhetischen Grundgesetzes (und dessen Folgegesetzes).

Diese Einheit erscheint in der Natur, in welcher wir Schein absoluten Glückes erfassen, sowohl durch willentliche Abstraktion, wie auch durch das natürliche Sehverhältnis eher gegeben als im Produkte der Kunst; diesem müssen wir, da wir in ihm als Kunstwerk absolutes Glück (nicht Schein von Glück) erfassen wollen, diese Einheit erst geben.

So erfassen wir die menschliche Gestalt (das Tier) als Kunstschönes in unserem Erfassen insofern idealisiert, als wir sie, den übrigen ästhetischen Gesetzen entsprechend, in — wenn auch verschwommenem, doch und gerade deshalb — idealisiertem Milieu erfassen. Wir abstrahieren daher im produktiven Erfassen nicht von der Hautfarbe, die, als mit dem Milieu als Hintergrund eine ästhetische Einheit bildend, nicht als Weltallsbewegung, d. i. nicht als Inhalt, ohne welchen sie nicht im Weltall wäre, erfaßt wird. Das zum Skulpturwerke gewordene Kunstschöne, das insofern seines technischen Mittels des Milieus entbehrt, ist daher wenn auch Idealnatur (d. i. die höchstmögliche wirkliche Schönheit), doch absolute Naturreproduktion, und es tritt die Farbe mangels an ästhetischer Einheit mit einem zugehörigen Idealmilieu als Inhalt zutage, als Weltallsbewegung, als Zweck im Zusammenhange. Die Skulptur ist daher berechtigt rein formal, und müssen wir die Abstraktion von der Farbe schon seit Bestehen dieser Kunst als ästhetische Feinsichtigkeit der Künstler anerkennen. Die Abstraktion der Farbe macht das Objekt erst zur Einheit, zur scheinbar absoluten Bedingtheit, indem sie ihm den Zusammenhang mit dem Weltalle benimmt.

Die ästhetische Forderung der Abstraktion der Farbe in der Skulptur folgert sich daher nicht aus dem ersten Fundamentalgesetze an sich, sondern aus dessen Folgegesetze: „die Darstellungsidee muß schön sein“.

Denn wir können eine Statue (ein abgebildetes Obst) — sei die Technik noch so vollendet — niemals für einen lebenden Menschen (für wirkliche Frucht) halten (Sage von Zeus und Apelles); höchstens ist eine momentane Täuschung bei Kurzsichtigkeit möglich.

Es handelt sich also hier nicht um das Gesetz: „das Kunstwerk soll als solches zu unserem Bewußtsein gelangen“, was hier hieße, „Das Kunstwerk soll nicht mit dem Naturobjekte, dessen Darstellung es ist, verwechselt werden können“, was, so aufgefaßt, eine mangelhafte Technik zum Vorzuge des Kunstwerkes machen würde. Es handelt sich hier um das Folgegesetz: „die Darstellungsidee soll schön sein“.

Wir abstrahieren von der Farbe, heißt: Wir geben dem Kunstwerke nicht jene Farbe, die der Darstellungsidee in Natur entspricht; wir belassen dem Materiale seine Farbe oder tragen, wenn die Farbe des Materials aus irgendwelchen ästhetischen Rücksichten der Idee der Darstellung widerspricht, die der Idee entsprechende Farbe auf — aber in zartester Nuancierung. Hiedurch erscheint das Rätsel gelöst, weshalb wir auch an zarten Nuancen (nebst der Materialfarbe) ästhetisches Gefallen finden. Also nicht deshalb, weil es die Farben der Natur — aber in zarten Nuancen — sind, sondern, weil es nicht die Farben der Natur, sondern — nur deren zarte Nuancen sind. Denn dort, wo die Farbe des Materials mit der Darstellungsidee nicht voll harmoniert, will der Künstler auch diese verneinen. Er verneint die Materialfarbe

am besten, wenn er sich der Naturfarbe der Darstellungsidee nähert — aber ohne sie zu erreichen.

Nun tritt aber diese Notwendigkeit niemals dringend auf, denn das Material kann in entsprechender Farbe gewählt werden. So entspricht der weiße Stein ohne hin — als weiß — der Idee des Erhabenen. Der schwarze Stein kann trotz des Zusammenhanges von furchtbar und erhaben schon deshalb nicht recht zur Anwendung kommen — da es Neger (und schwarze Tiere) gibt.

Guß Eisen, Bronze mit Patina entsprechen durch die Unbestimmtheit der Farbe, die niemals dem Leben der Idee entspricht, auch vollkommen der ästhetischen Forderung.

Ähnlich, wie mit der Forderung der Abstraktion der Farbe in der Skulptur, verhält es sich mit der Forderung des verschwommenen — in Wirklichkeit unmöglichen — Hintergrundes bei Stilleben der Projektionsbildkunst. Insofern ähnlich, als wir hier auch noch geneigt sind, diese Forderung als dem ersten Fundamentalgesetze an sich entsprechend zu erfassen — als ob gemaltes Obst mit wirklichem verwechselt werden könnte. Indes folgert sich diese Forderung als „verschwommener Hintergrund“ aus dem objektiven ästhetischen Grundgesetze.

Dort, wo die Möglichkeit des Sichdeckens des Kunstwerkes mit dem Naturobjekte ganz ausgeschlossen und auch jeder Zweck eliminiert erscheint, erfassen wir klar die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel, als dem objektiven ästhetischen Grundgesetze — Einheit in Vielheit — widersprechend.

Als naturnotwendigen Mangel in der bildenden Kunst nennen wir also den Mangel gegebener Einheit.

Dieser kommt für die Skulptur deshalb weniger in Betracht, als er als ästhetischer Fehler ebenso in der Natur selbst, wie in der Skulptur als Kunst vorkommen kann. Ein Gesetz kann also hier nur in Bezug auf die dem Kunstwerke anpassende Umgebung und den Hintergrund bestehen. Das Auge, das sich ohnehin im Konzentrieren des Blickes auf das Kunstwerk, auf die Entfernung dieses akkommodiert, hilft so naturgemäß zum ästhetischen Eindrucke mit, indem Umgebung und Hintergrund als „verschwommener Rahmen“ die Einheit des Kunstwerkes heben.

In der Projektionsbildkunst sind die ästhetischen Fehler, die diesem Mangel entspringen, viel auffälliger. Es kommen hier zwei Momente in Betracht: Nicht nur die Einheit, durch die Forderung der Akkommodation, sondern auch die Einheit, durch die Forderung der Perspektive. Wir nennen sie der Einfachheit halber die Akkommodationseinheit und die perspektivische Einheit. In der Natur ergibt sich die Einheit von selbst. Erstere ergibt sich direkt durch den einfachen Anblick, der vermöge der Akkommodationsnotwendigkeit, nur die Einheit des Objektes als Bild ergibt. Letztere durch unser Vermögen, die Bilder, welche durch rasch aufeinanderfolgende Blicke auf der Netzhaut entstehen, in unserem Geiste zu einem Bilde zu verschmelzen.

In der Kunst kann insofern gegen diese in der Natur gegebene Einheit verstoßen werden, als a) entweder neben dem einheitlichen Objekte unserer ästhetischen Betrachtung auch noch jene genau dargestellt werden, welche in Wirklichkeit durch den intensiven Anblick des Hauptobjektes, diesem nur einen verschwommenen Rahmen geben. Es

wird also noch solches dargestellt, welches erst, und wie es erst durch affommodierten Blickwechsel, ein Bild auf unserer Netzhaut ergibt, welches Bild, resp. welche Bilder, aber die Einheit des zur ästhetischen Betrachtung kommenden Objektes nur stört (stören). Oder aber es gelangen Objekte, die noch zur ästhetischen Einheit gehören, deshalb zur verschwommenen Darstellung, weil sie, damit sie ein klares Bild auf die Netzhaut werfen, einen affommodierten Blickwechsel erfordern. Dieser Fehler geschieht oft aus Bequemlichkeit oder technischem Unvermögen des „Künstlers“ — unter dem Vorwande, nach einem bis heute unbewußten oder höchstens instinktiv bewußten Gesetze — künstlerisch wirken zu wollen.

Als b) die perspektivische Einheit in der Natur nicht richtig erfaßt wird, und somit entweder nur ein Teil einer ästhetischen Einheit als Bild zur Darstellung gelangt, oder mehrere Einheiten, die dann als mehrere ästhetische Motive in einem Bilde erscheinen, wodurch ebenfalls die Einheit verletzt wird, und wir dann durch die diesem Bilde inliegende Idee der Vielheit, der Bewegung, des Kampfes unserem Gefühle nach sagen: „Die Motive schlagen sich“.

Wir stellen demnach folgende Gesetze auf:

1.) Gelangt ein ästhetisches Objekt, welches mit einem Blicke, resp. mit einer geringen Verrückung des Blickes innerhalb des Objektes zu erfassen ist, zur Darstellung, so soll die nicht zur Einheit gehörende Umgebung als verschwommener Rahmen diesem Objekte dienen, und nicht durch Deutlichkeit der Darstellung überflüssige Vielheit in das Bild bringen. Z. B. bei Köpfen (Studienköpfen) oder ganzen Gestalten, die in ihrer inliegenden Idee keinen Zusammenhang mit der Umgebung haben. Dort, wo ein solcher Zusammenhang besteht, wäre es natürlich falsch, die Umgebung als verschwommenen Rahmen zu behandeln; wie z. B.: eine Förstergestalt gehört — in einem Zimmer abgebildet — so es sein Zimmer ist, eben in ein Försterzimmer mit Jagdtrophäen zc.; dieses bildet einen Rahmen zur Person, doch keinen Rahmen, der die Einheit abschließt; es gehört noch selbst zur Einheit des Bildes. In Landschaften, die nichts Kulturelles aufweisen, sollen Kalkgruben, Geländer zc., als nicht zur Einheit gehörig, weggelassen werden . . . als nebensächliche Details.

2.) Jede Unschärfe im Bilde, die Objekte des Bildes umfaßt, welche noch zu dessen Einheit gehören, wirkt widersinnig und stört mit der Einheit auch jedes ästhetische Glücksgefühl. Dies geschieht, wie erwähnt, aus Bequemlichkeit oder Unfähigkeit des „Künstlers“, wie aus Unfähigkeit der technischen Hilfsmittel bei der Photographie — weshalb photographisch nicht Punkte zu wählen sind, deren perspektivische Tiefe (bei Aufnahme einer Landschaft, wobei also die Landschaft an sich Einheit ist) nicht absolute Schärfe ermöglichen. Im Gegensatz zu diesem Mangel der photographischen Technik erlangt gerade sie wirklich künstlerische Bilder, bei Darstellung einheitlicher Objekte mit nicht zu dieser ihrer Einheit gehörenden Hintergründe und Umgebung.

3.) Jedes Bild muß perspektivisch zur Einheit abgegrenzt sein; d. h. die perspektivischen Linien dürfen nicht so aus dem Bilde hinausführen, daß uns im Bilde selbst ein Abschluß dieser Linie (Linien) als fehlend, als „abgeschnitten“ entgegentritt. Dieser Fehler wird uns wohl selten und nur bei absolutem Mangel künstlerischer Begabung in Malerei und Zeichnung begegnen. Hingegen tritt er in der Photographie, wo das Bild notwendig durch die Plattengröße begrenzt ist, als technischer Mangel sehr häufig auf; so sehen wir in einer Berglandschaft zu wenig Himmel, dort, wo die angedeutete Berglinie eine ästhetische Verlängerung erfordert oder wo die Proportion der Talteufe eine entsprechende Himmelsansicht verlangt; oder wir sehen unbegrenzten

Vordergrund bei Wasser oder Flachland dort als ästhetische Störung, wo der Hintergrund (Berg oder Wald) eine solche Abgrenzung des Vordergrundes (als Teich, als Waldwiese etc.) notwendig voraussetzen läßt, u. s. f.

Hierher gehört das „Abschneiden“ (das Abschneiden der Figur beim Hute etc.) in der modernen Malerei, welches deshalb doppelt widrig wirkt, weil es nicht nur dem Gesetze der Einheit widerspricht, sondern auch aufdringliche Effekthascherei verrät. So muß auch jedes sehende Wesen, ebenso jedes Objekt, das wir als „blickend“ erfassen, in das Bild hinein schauen, d. h. seine vordere Seite dem Willen des Bildes zukehren.

Man stelle sich vor: Ein Hirtenknabe sitzt — knapp am Rande des Bildes, schaut und flötet in den Rahmen hinein; hinter ihm die Landschaft und seine Herde. Oder: Ein Wanderer, der eben aus dem Bilde zu treten scheint (seitlich); hinter ihm der zurückgelegte Weg. (Wenn er von vorne [bald] aus dem Bilde tritt, so ist dies natürlich ein anderer Fall: Der Raum zwischen uns und dem Bilde gehört mit zur Bildeinheit — was uns anschaut, schaut nicht aus dem Bilde hinaus.) Eine Kirche in Profil: Die Türme, als die Vorderseite mit dem Tore, „blicken“ knapp am Rande des Bildes aus diesem hinaus. Rückwärts — die schönste Gebirgslandschaft — u. s. f.

Solchen Bildern fehlt die Einheit.

Wir wollen also die perspektivischen Linien in das Bild laufend haben und dieses hiedurch als eine Einheit, als ein abgeschlossenes Ganzes fühlen.

Eine Ausnahme dieser Regel bilden solche perspektivische Linien, welche dadurch, daß sie aus dem Bilde hinausführen, eine unbestimmte Sehnsucht erwecken — die Sehnsucht nach diesem Zauberlande „außerhalb des Rahmens“. Z. B. See, Wald — das Wasser führt in einen engeren Streifen hinaus. Man sieht die sonne-(mond-)belegneten Wellen durch die Bäume schimmern . . . Dort außerhalb des Bildes, in dieser Bucht, ist es noch schöner —: Der Reiz des Verborgenen.

4.) Ein Bild soll nicht mehrere Motive enthalten. Auch dies wird — durch die gegebene Plattengröße bedingt — eher in der Photographie als in Malerei und Zeichnung vorkommen. Doch auch hier ist es nicht rein technischer Mangel, da das Bild bei richtiger künstlerischer Auffassung entsprechend abgeschnitten werden kann.

Die Größe des Kunstwerkes.

Aus der Möglichkeit des Sichdeckens des Kunstwerkes mit dem Naturobjekte erfassen wir eine offene Frage: Die Frage der ästhetischen Größe des Kunstwerkes. Wir sprechen von Riesenbildwerken, von Miniaturen. Bei einiger Feinsichtigkeit des ästhetischen Sinnes erfassen wir, daß in beiden Begriffen ein Tadel liegt, d. i. die Feststellung eines Mangels an ästhetischer Vollkommenheit. Wir erfassen also a priori, daß dem Kunstwerke eine bestimmte Größe zur ästhetischen Vollwertigkeit entspricht. Diese bestimmte Größe erfassen wir im Gesetze der Wahrheit, und dürfen wir uns durch den oben ausgeführten Mangel, der in der Möglichkeit des Sichdeckens des Kunstwerkes mit dem Naturobjekte basiert, nicht irreleiten lassen, diesen durch eine unwahre Größe des Kunstwerkes umgehen zu wollen. Da dieser Mangel nicht aus dem Sichdeckenkönnen, sondern aus den der Natur für die Kunst entnommenen Prinzipien sich folgert, so ist mit unwahren Dimensionsmaßen auch nichts geholfen. Das Riesenbildwerk und die Miniatur sind ästhetisch minderwertig — als unwahr.

Und zwar erfassen wir diese Minderwertigkeit noch klarer bei der Miniatur als bei dem Riesenbildwerke. Dies folgt daraus, daß wir die der Miniatur innewohnende Schönheit nur in der deutlichen Sehweite erfassen — in etwas größerer Distanz, für uns daher keine Schönheit mehr existiert — und daß uns in dieser deutlichen Sehweite der Mangel der wahren Größe eben klar faßlich wird, wir also von diesem Mangel zum ästhetischen Eindrucke, so gut es geht, gedanklich — willentlich abstrahieren müssen.

Im Riesenbildwerke erfassen wir den Mangel an Wahrheit nur dann, wenn wir es eben, als in normaler Sehweite des Dargestellten, so es Naturobjekt wäre, stehend, als unwahr groß erfassen. In größerer Distanz stehend, wird uns dadurch, daß wir die ihm innewohnende Schönheit noch erfassen, dieser Mangel an solcher nicht unästhetisch berühren. Mit anderen Worten: Wir erfassen den Mangel im Riesenbildwerke nur dann, wenn seine Größe unberechtigt ist. Ist sie durch die notwendige Stellung des Kunstwerkes zum Betrachter berechtigt, dann erfassen wir eben seine Größe nicht als Mangel. Wir wollen dann ein solches Bildwerk nicht tadelnd „Riesenbildwerk“, sondern „Kolossalbildwerk“ nennen, in welcher Begrifflichkeit gewöhnlich kein ästhetisches Lob, sondern nur eine ästhetische Berechtigung zu erfassen ist. Wohl enthält aber dieser Begriff ein technisches Lob. Kolossalstatuen auf hohem Sockel, Wand- und Deckengemälde.

Ästhetisches Lob enthält der Begriff Kolossalbildwerk nur dann, wenn seine Größe der Großheit der Darstellungsidee entspricht.

Die ästhetische Normalgröße festzustellen, ist Sache des Physikers; mir fehlen hierzu die Kenntnisse und daher auch die Beurteilung eventueller Schwierigkeiten dieser Feststellung.

Eine für jeden Laien leicht durchführbare Methode, die ästhetische Normalgröße wenigstens annähernd richtig zu bestimmen, will ich hier aufstellen; Das Gesichtsfeld ist bestimmt durch die Entfernung des Auges vom Horizonte, resp. vom Hintergrunde. Das Gesichtsfeld zum ästhetischen Eindrucke, resp. das Gesichtsfeld im Kunstwerke muß eine ästhetische Einheit bilden, nach der besprochenen perspektivischen Einheit. Während in der Natur von der übrigen Vielheit dort, wo sich Gesichtsfeld und perspektivische Einheit nicht decken, zum ästhetischen Eindrucke abstrahiert wird, muß sie, die perspektivische Einheit, im Kunstwerke gegeben werden. Dieses gegebene Gesichtsbild, welches je nach dem zur Darstellung kommenden Objekte und der Entfernung des Objektes vom Auge, die verschiedenste Größe hat (Gebirgs Panorama, einzelne Bäume, ein Mensch . . .) wird nun in den Rahmen einer ziemlich bestimmt gegebenen Entfernung gebracht, aus welcher Entfernung sich die Größe von selbst ergibt. Diese „ziemlich bestimmt gegebene Entfernung“ ist nun selbst, sowohl durch die normale Sehweite zur Bildeinheit, durch die Anpassung des Bildwerkes als Kunstwerk an seine Umgebung bestimmt, wie schließlich durch die technischen Schwierigkeiten der Größe des Bildwerkes.

Die normale Sehweite zur Bildeinheit wird durch die aus der Arbeit mit Meißel oder Pinsel notwendig hervorgehende Entfernung des Künstlers von seinem Bildwerke bestimmt. Der Künstler arbeitet nur so lange leicht den richtigen Proportionen entsprechend, als er das ganze Gesichtsfeld, d. i. die ganze Bildeinheit erfaßt. Daher wird er (so nicht besondere Gründe dafür sprechen) nicht eine Bildgröße wählen, bei welcher er, um durch Erfassen der ganzen Bildeinheit richtig zeichnen (in Skulptur oder Projektionsbildkunst) zu können, jedesmal 20 m weit ab davon gehen muß. Je nach der relativen Größe des darzustellenden Objektes — durch welche Relativität

bedingt, er seine Arbeit stehend oder sitzend durchführen kann, wird er daher die Bildgröße so wählen, daß er die Bildeinheit bei Entfernung von einem bis drei Metern erfäßt.

Dieser Entfernung, die für den Beschauer, bei dem die bestimmte Entfernung durch die Arbeitsforderung entfällt, auf vier bis fünf Meter erweitert werden kann, um so mehr, als der Künstler bei der Arbeit auch oft nur einen Teil seines Bildes als Bildeinheit sehen muß, entspricht auch die Größe des Kunstwerkes, so diese durch die Anpassung an seine Umgebung bedingt ist.

Das Kunstwerk schlägt sich mit der Natur aus deren verschiedenen Glücksbegrifflichkeiten. Daher kann es nur in kultureller Umgebung stehen, die dessen ästhetisch indifferenten Rahmen bildet und es so als Einheit hervorhebt. Skulpturwerk eventuell im Garten; Projektionsbildwerk, schon des Lichtes und des Einflusses der Witterung wegen, nur im kulturellen Raume. Besonders bei letzterem — als Wohnraume — erfassen wir die mögliche, der Bildeinheit entsprechende Schweite von vier bis fünf Metern, als dem gewöhnlichen Durchschnittsmaße entsprechend, welches seinerseits durch allgemeine Lebensbedürfnisse im Wohnraume, wie aus architektonisch-technischen Gründen ziemlich feststeht.

Als technische Schwierigkeiten der Größe des Bildwerkes erfassen wir das Arbeiten auf Leitern zc. — welche Schwierigkeiten, besonders in der Projektionsbildkunst, deren Werke für den inneren Raum bestimmt sind, nur dann überwunden werden, wenn das Bildwerk einem bestimmten Zwecke dient und es so als Wert des Kunstgewerbes zum Dekorationskunstwerke herabfällt.

Die „wahre Größe“ ist nun gefunden, wenn sich die objektive Bildeinheit mit der Bildeinheit, die durch diese normale Entfernung gegeben ist, deckt. Am deutlichsten überzeugt man sich davon aus dem Fenster, resp. aus einer Glasveranda (da man bei drei bis fünf Meter Entfernung vom Fenster gewöhnlich nicht die äußere [objektive] Bildeinheit in den Rahmen der normalen Fenstermaße bringt). Man erfasse die äußere Bildeinheit (Baumgruppe, Berglandschaft), trete dann so weit vom Fenster zurück, bis die Bildeinheit der Landschaft sich mit der Bildeinheit im Fenster deckt, d. h. bis keine verschiedene Akkommodation des Auges zum Erfassen des äußeren Objektes und der Glasscheibe mehr nötig ist, wodurch also das Bild mit der Scheibe zusammenfällt. Dort ergibt sich nun die wahre Größe — diese kann man zwar selbst nicht mit der Hand abmessen, da man zu weit davon absteht, doch kann man sie bei eigener Angabe abmessen lassen, oder sie wenigstens aus dem Verhältnisse zum Fensterrahmen, aus der Entfernung bestimmen.

Schon aus dieser Einschränkung der Darstellungsidee zur wahren Bildgröße, durch das Prinzip der gegebenen Bildeinheit entfallen notwendig in der Darstellung die nebenfächlichen Details — die eben im Erfassen der Bildeinheit schon an sich wegfallen. Das Eingehen in diese beweist eine gedankliche Spezialisierung durch Zerstücklung des Bildes in mehrere Bildeinheiten. Daher die Flächenzeichnung, Malerei, als Prinzip der bildenden Kunst. Daß dieses künstlerisch begründete Prinzip wieder eine Ausgeburt zur Folge hat, erfassen wir im Unvermögen und in selbstbewußter Bequemlichkeit des Künstlers, so er in die Bildeinheit gehörige Details nebenfächlich behandelt, andeutet oder nur in „großen Zügen“ darstellt.

Die Dichtkunst.

Die Dichtkunst hat nur ein Mittel — die Sprache. Als sinnliche Möglichkeit entspricht ihr der Gehörssinn (auch im Lesen hören wir). Daher ergibt sich nicht eine Einteilung in verschiedenen Kunstarten nach sinnlichen Möglichkeiten (wie dies in der bildenden Kunst durch Verwandtschaft des Tasts- und Gesichtssinnes der Fall ist) noch nach technischen Mitteln.

Wir erfassen in der Dichtkunst, der Möglichkeit räumlichen, resp. zeitlichen Schönheitserfassens entsprechend, die Beschreibung, resp. die Schilderung und erfassen, daß die Beschreibung als Möglichkeit von Schönheitswiedergabe der bildenden Kunst entspricht, während die Schilderung speziell der Dichtkunst als Möglichkeit zukommt.

Naturgemäß entspricht die Schilderung, als dem zeitlichen Erfassen entsprechend, der Darstellung von objektiv Seelisch-Schönem, resp. dem Erwecken subjektiver seelischer Schönheit in der Darstellung objektiver seelischer Schönheit; die Beschreibung, als dem räumlichen Erfassen entsprechend, der Darstellung von Sinnlich-Schönem und dem Erwecken subjektiver seelischer Schönheit aus dem Begriffe der Idee, wie wir diesen Begriff in der Kombination von Seelisch- und Sinnlich-Schönem erfasst haben.

So also Dichtkunst Seelisch-Schönes behandelt, erfassen wir die Epik als der Schilderung, die Lyrik als besonders der Beschreibung (doch sofern sie sich mit Epik vereint, auch der Schilderung) entsprechend.

Darstellung von Sinnlich-Schönem in Bewegung darf, als in wechselnder Bewegung beschreibend oder als Epik enthaltend, nicht als Schilderung aufgefaßt werden.

Den naturgemäßen Zusammenhang von Beschreibung und Schilderung erfassen wir in der Relativität ihrer Begrifflichkeit, die sich eben so verhält, wie die Begriffe Raum und Zeit (Band I).

So die Beschreibung irgendein wissenschaftliches Interesse birgt, fällt sie mit der wissenschaftlichen Beschreibung — die auch bei schöner Sprache und sonstigen ästhetischen Vorzügen, durch den ihr innewohnenden Zweck kein Kunstwerk ist — zusammen. Hat ihre Darstellungs-idee kein solches Interesse, so ist sie an sich in dieser ihrer Darstellungsform der Dichtkunst nichtig. Denn die zeitliche Behandlung räumlicher Darstellungs-idee birgt in der Mühe der Begriffs-konstruktion Kampf im Widerspruche. (Die Darstellungs-idee paßt für die bildende Kunst.) Das Werk hat als nicht wissenschaftlich keinen Zweck im Zusammenhange, als nicht Kunstwerk, keinen ästhetischen Zweck.

Die Beschreibung nimmt daher, um allein, d. i. nicht nur als Begleiterin der Schilderung, in der Kunst lebensfähig zu sein, die sprachliche Musik zu Hilfe — Rhythmus und Reim. (Der Begriff Musik wird im folgenden erklärt.) Sie erreicht dadurch für die Darstellungs-idee eine künstlerische Darstellungsform. Sie wird zum Kunstwerke, indem die sprachliche Musik als subjektiv wirkend quasi das Währende bildet, das der räumlichen Darstellungs-idee entspricht.

Es ist nun begreiflich, daß das Beispiel des naturnotwendigen Gedichtes als Beschreibung, in der Schilderung (objektive seelische Schönheit) entsprechende Nachahmung, resp. Verwertung fand. Auch findet, wo die Darstellungs-idee Bewegung behandelt, diese in der Bewegung des entsprechend gewählten Rhythmus', und im Zusammenklingen entsprechend gewählten Reimes, schöne Harmonie, wodurch die Darstellungs-idee selbst durch subjektive Faßlichkeit ästhetisch gehoben wird.

Demnach unterscheiden wir in der Dichtkunst gebundene und ungebundene Form; wobei wir unter „gebundene“ die Kombination der Dichtkunst mit sprachlicher Musik verstehen. Diese Einteilung entspricht der Einteilung nach technischen Mitteln in der bildenden Kunst und ist sie im Begriffe der gebundenen (im Gegensatze zur ungebundenen) Form durch den besprochenen Mangel der Dichtkunst bedingt.

Dichtungsarten werden außerdem dem stofflichen Inhalte, d. i. der Darstellungsidee, dem Volumen der Dichtung, wie der Technik in Rhythmus und Reim (die gebundene Sprache) nach unterschieden und benannt. Dies gehört in spezielle und historische Kunstlehre, so wie die Motivbenennungen in der Malerei in deren spezielle Lehre.

Die Dichtung in gebundener Sprache bildet als sprachliche Musik den Zusammenhang mit der Musik selbst.

9.

Die Mängel, Spezialgesetze und das Gebiet der Dichtkunst.

A. Die im Begriffe der Kunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel.

Als im Begriffe der Dichtkunst, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel, erfassen wir in erster Linie die fast ausschließliche Möglichkeit zeitlicher Darstellungsidee. Daher entfällt in ihr die Möglichkeit von Darstellung sinnlicher Schönheit; d. h. Sinnlich-Schönes kann als Motiv allein, ohne Kombination mit Seelisch-Schönem niemals ein Kunstwerk der Dichtkunst ergeben. Es bleibt also für die Dichtkunst nur die Darstellung von Seelisch-Schönem (und zwar, wie wir in 5. erfassen, von objektiv Seelisch-Schönem) in ihrer notwendigen Kombination von objektiv und subjektiv Seelisch-Schönem als möglich. So wie in bildender Kunst auch Darstellung von Bewegung (in Kombination von Sinnlich- und Seelisch-Schönem) möglich ist, so erfassen wir auch in der Dichtkunst die Möglichkeit von Darstellung sinnlicher Schönheit; und zwar als Kombination mit Seelisch-Schönem — als eingestrente, beschreibende Bemerkung, entsprechend der Darstellung von Bewegung in der bildenden Kunst als im Ruhepunkte, resp. im „gewohnten Anblicke“. So die Dichtkunst beschreibt, muß sie also, um ästhetisch zu wirken, die Phantasie des Hörers, Lesers insoweit benützen, als sie diese durch beschränkte Angabe dazu bestimmt, das notwendig-richtige Bild zu entwerfen, während sie alles Nebensächliche der individuell bildenden Phantasie überlassen muß. Anders als in der bildenden Kunst, in welcher Seelisch-Schönes an sich unmöglich zur Darstellung gelangt, finden wir also in der Dichtkunst einen Ausweg, auch Sinnlich-Schönes zu bieten, im zeitlichen Konstruieren des räumlichen Bildes. Daher haben wir auch oben „die fast ausschließliche Möglichkeit zeitlicher Darstellungsidee“ gesagt. Das Erzwangene dieser Möglichkeit korrigieren wir, so das Sinnlich-Schöne an sich oder wenigstens als Hauptmotiv (in Kombination mit subjektiv Seelisch-Schönem) zur Darstellung kommt, durch die sprachliche Musik im naturnotwendigen Gedichte. In diesem bleibt die Darstellungsidee an sich das Kunstschöne, während in der bezüglich des Zwanges, dem Gedichte entsprechenden Allegorie, in der bildenden Kunst nicht die Darstellungsidee an sich, sondern die der Darstellungsidee innewohnende Idee das Kunstschöne bildet.

Die peinlich-genaue Darstellung von Sinnlich-Schönem in Prosa wirkt widerlich, durch die Mühe, die das langsame, gedankliche Konstruieren des Bildes mit sich bringt. Sie wirkt abgeschmackt in umgekehrtem Verhältnisse, wie wir dies im Begriffe abgeschmackt in Behandlung der bildenden Kunst erfassen, so das Motiv des Sinnlich-Schönen an sich erhaben ist. Dies beruht eben im Widerspruche der räumlichen Darstellungsidee mit der zeitlichen Darstellungsform, also im Widerspruche des absoluten Glücksbegriffes, der uns in Bewegung, im Lustbegriffe aufgedrängt wird. So z. B. der Mondenschein, den wir in Beschreibung nächtlicher Landschaft auf jedem Blatte verfolgen müssen, während uns die genaue Beschreibung eines Interieurs mit allen Nippes nicht abgeschmackt, sondern nur einfach widerlich berührt.

Den Mangel an Möglichkeit räumlicher Darstellungsidee in der Dichtkunst erfassen wir, mehr als den Mangel an Möglichkeit zeitlicher Darstellungsidee in der bildenden Kunst, als Mangel an Intensität der Begriffsbildung. Dies beruht notwendig auf der Klarheit sinnlich vermittelter Begrifflichkeit. Den Mangel an Intensität der Begriffsbildung können wir nun an sich nicht erfassen — was in der Natur der Sache liegt. Denn geht etwas an unserem Geiste vorüber, ohne eine genügend intensive Begriffsvorstellung hervorzurufen, so können wir in ihm, da wir es eben nicht oder nicht voll erfasst, nicht noch einen Mangel finden. Den Mangel an Intensität können wir nur begrifflich feststellen und erfassen ihn gerade aus der peinlich-genaue Ausführung des Künstlers, der sich des Mangels seiner Kunst eben bewußt ist.

Die peinlich-genaue Ausführung wirkt zwecklos — da der künstlerische Stoff keinen wissenschaftlichen (statistischen, historischen . . .) Zweck enthält — also nicht ästhetisch; als Beschreibung, wie oben durchgeführt, eben nicht ästhetisch (widerlich) oder auch abgeschmackt.

Als dem Wahrheits- und Schönheitsgesetze widersprechend, erfassen wir die genaue Ausführung dann, wenn peinlich hervorgehobenes Unschöne das Schöne gänzlich überschattet; während in der Natur, in Wirklichkeit gerade das Schöne, das in der Dichtung zu nicht genug klarer Faßlichkeit gelangt — das Unschöne überstrahlt. Soll z. B. der Held einer Dichtung körperlich schön sein, so dürfen kleine Fehler, wie etwas abstehende Ohren, etwas zu große Zähne zc., nicht — um quasi sein Gewissen zu beruhigen und der Wahrheit treu zu bleiben, d. i. keine unwahre Idealgestalt zu geben — erwähnt werden. Solche Fehler verschwinden in Wirklichkeit ganz, durch Gewohnheit, die nur im Leben, nicht im Lesen möglich ist, sowie besonders durch den Charme einer Erscheinung, die durch Worte niemals ganz und wahr wiedergegeben werden kann. Angeführte Fehler merkt sich der Leser, und die Gestalt ist unwahr. Dasselbe gilt für psychische Schönheit, resp. psychische Fehler.

Zu viele Helden gleicher Vorzüge in einer Dichtung würden allerdings märchenhaft unwahr wirken. Solche dürfen daher nicht konzentriert werden; denn man könnte sie doch nur durch kleine Fehlervariationen individualisieren, und dies beeinträchtigt eben als unwahr den ästhetischen Eindruck.

Für die Dichtung in gebundener Form erfassen wir spezielle, in ihrem technischen Mittel — Rhythmus und Reim — basierende Mängel.

Rhythmisch entspricht die Dichtkunst gebundener Sprache dem ästhetischen Gesetze der Bewegung: Bewegung wirkt nur dann ästhetisch (anmutig), wenn sie als ihrer selbst wegen erscheint; wenn also keine Schwerfälligkeit oder Anstrengung Notwendigkeit verrät.

Durch Schwerfälligkeit des Rhythmus' erfassen wir sofort dessen Notwendigkeit, in welcher wir die Nichtlebensfähigkeit der Darstellung in Prosa erfassen, wodurch also der ästhetische Eindruck vernichtet ist.

Auch muß der Rhythmus als Bewegung dem Inhalte als Idee angepaßt sein; nach derselben Forderung, nach welcher wir relative Schnelligkeit oder Langsamkeit der Bewegung, eben als dem Lebensbegriffe entsprechend, erfassen, und nur eine (relativ) absolute Langsamkeit dem Scheine absoluter Ruhe entsprechen kann.

Als Beispiel des ästhetischen Widerspruches von erhabenem Inhalte und flottem Tanzrhythmus.

„Betrachtet Ihn mit Schmerzen,
Wie Er sein Blut vergießt!
Seht, wie aus Jesu Herzen
Der letzte Tropfen fließt.
Er nimmt hinweg die Sünden,
Er trug all uns're Schuld;
Bei Gott läßt er uns finden
Den Frieden, seine Huld.“

(Aus einem Gebetbuche: Deutsche Singmesse.)

Analoge Leichtigkeit erfordert der Reim. Er erscheint dann gezwungen, wenn dem Inhalte nach etwas anderes eher erwartet würde, und die vorhandene Folge eben ausschließlich oder wenigstens hauptsächlich durch die Notwendigkeit des Reimes bedingt erscheint.

Im Gegensatz zu dieser nicht absichtlichen unästhetischen Wirkung steht die absichtliche Ausnützung des Reimzwanges zu (gewöhnlich) komischer Wirkung:

„Hans Sachs war ein Schuh-
macher und Poet dazu.“

Oder: „Jeder weiß, was so ein Mai-
käfer für ein Vogel sei.“

(Busch: Max und Moriz.)

Doch können wir dem Reime, und besonders dem Endreime, eine durch die Überproduktion an Reimgedichten bedingte, immer zunehmende Widerwärtigkeit zusprechen. (Der Begriff „abgeschmackt“.)

Diese unästhetische Komik liegt in der Disharmonie, welche im Kontraste der freien Kunst, mit der an die Begriffsbildung in Worten gebundene Sprache liegt. Je mehr Reimgedichte entstehen, desto mehr wird der Reim der Sprache erschöpft, und so entsteht es, daß wir durch diese Sprachschwäche, schon beim Lesen der ersten Zeile, fast sicher das Schlüsselwort und somit den „notwendigen“ Inhalt der entsprechenden nächsten Zeile voraussagen können.

So die bekannten Reimbildungen:

Herz — Schmerz; Liebe — Hiebe und — da dies meist nicht paßt — „daß es ewig so bliebe“ zc.

Gar kläglich, den ästhetischen Eindruck vernichtend, erscheint der Reimzwang dann, wenn ganz unflünige, nicht hineinpaffende Worte zur Erhaltung des Geklingels eingefügt werden. 3. B.:

„Wenn einer liebt und im Vertrauen davon zu anderen spricht er
Wird er die Hörer schlecht erbauen, oder er ist ein Dichter“.

(Heine.)

Es ist hier nicht meine Sache, eine Noform für Rhythmus und Reim zu beantragen. Ich stelle ganz allgemein fest, daß der Rhythmus nur dann schön wirken kann, wenn er dem Inhalte angepaßt ist; daß mithin, sobald der Inhalt es erfordert, sich mit ihm auch der Rhythmus ändern muß.

Der Reim hingegen unterliegt durch das Bestehen der Sprache und durch die Überproduktion an Reimgedichten dem Veraltern. Jeder neue Kunstgriff wird mit der Zeit abgedroschen und widerlich. Der Reim soll daher nicht aufdringlich sein, sondern durch die Kompliziertheit seines Verhältnisses an Faßlichkeit verlieren und doch im ganzen eine leichte und zarte Harmonie bilden.

Das Gebiet der Dichtkunst.

Inwieweit das Gebiet der Dichtkunst durch die Begrifflichkeit des Schönen eingeschränkt ist, haben wir auseinandergesetzt. In Bezug auf das technische Mittel an sich ist ihr Gebiet unbeschränkt. Denn begrifflich ist jede Schönheit faßbar und mitteilbar durch die dem Betrachter als Leser, Hörer innewohnenden Schönbegriffe, als Analoga zu den begrifflich vermittelten. Daher erfassen wir in der Dichtkunst auch nicht speziell im technischen Mittel basierende Mängel, wie dies in der bildenden Kunst der Fall ist. Solche erfassen wir nur insofern, als sie sich auf die sprachliche Musik als Bewegung beziehen.

B. Die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel.

Als im Kunstwerke als Erreger basierenden Mangel erfassen wir, daß das Kunstwerk nicht schon an sich als Erreger von Kunstschönem faßlich ist. Das Kunstwerk kann sich mit Objekten allen möglichen (wissenschaftlichen) Zweckes, als Erreger von Vorstellungen decken.

Diese Erörterung fällt mit der entsprechenden in der bildenden Kunst zusammen. Zu bemerken ist nur, daß das Kunstwerk der Dichtung sich nicht, wie das der bildenden Kunst, mit dem Naturobjekte decken kann, was als selbstverständlich aus dem Begriffe des abstrakten Erregers hervorgeht. Ferner ist, was die Widerwärtigkeit des kunstwerkfeinwollenden Objektes anbelangt, zu bemerken, daß das Gedicht vermöge seines technischen Mittels als sprachliche Musik, ganz besonders und mehr als jedes andere Produkt anderer Kunststart widerlich erscheinen kann. Denn die Musik als absolute Kunst entspricht keinem Zwecke im Zusammenhange. Sie hat entweder ästhetischen oder gar keinen Zweck. Das Gedicht stößt daher, so es nicht Kunstwerk ist, mehr ab als die schlechteste Prosa, in welcher eventuell geographisches, historisches . . . Interesse liegt; mehr als das schlechteste Bild, das noch immer — irgendwo, 3. B. auf dunkler fleckiger Tapete — dekorativen Zweck haben kann, welche Zweckmöglichkeit bei der

Dichtung ganz entfällt. (Den Begriff des dekorativen Zweckes werden wir in Erörterung des Kunstgewerbes noch erklären.)

In der Dichtkunst kommt nun noch ein schwerwiegender Faktor dazu, der in bildender Kunst fast ganz wegfällt, d. i. die Möglichkeit des Zweckes praktischer Ethik (im Anschlusse an den philosophischen Zweck). Während alle konkreten exakten Wissenschaften, als Wissenschaften sinnlich faßbarer Objekte, im Zweckbegriffe des Erregers mit der bildenden Kunst in einem möglichen Verhältnisse stehen, ergibt sich für die praktische Ethik (Band I) als abstraktes Gebiet, ein Verhältnis zur Dichtkunst im möglichen praktisch-ethischen Zweckbegriffe des Erregers. So erfassen wir das tendenziöse Drama, das moralisierende Lehrgedicht, die Satyre.

Während die tendenziöse Dichtung in gebundener Sprache, durch ihren selbst angemessenen rein ästhetischen Zweck, im Widerspruche mit ihrem Zweck im Zusammenhange, eine scheußliche Mißgeburt der Kunst ergibt, die durch diese ihre Widerwärtigkeit auch jede moralische Wirkung einbüßt, wirkt das tendenziöse Drama, indem es offen seinen außerästhetischen Zweck äußert, nicht als Kunstwerk widerlich, sondern im Gegenteile — als Nichtkunstwerk anziehend. D. h. wir schätzen es seines praktisch-ethischen Zweckes wegen; daß es hiebei gewissen ästhetischen Gesetzen entspricht, erhebt es nur. Doch ist es ein großer Irrtum zu glauben, daß wir es als Kunstwerk schätzen! (Näheres in Erörterung des Theaters.)

Es bildet also das Lehrgedicht, als praktisch-ethischem oder allgemein wissenschaftlichem Zwecke entsprechend, das Beispiel widerlichstern Produktes der Kunst.

Die gebundene Form ist, so sie belehren will, nur als mnemotechnisches Hilfsmittel zu verwenden. Da will die künstlerische Form kein Kunstwerk bedeuten, und das Gedicht wirkt in seiner Begrifflichkeit als solches ästhetisch komisch, indem wir unsere Gedächtnisschwäche offen bekennen. Seinem Inhalte nach, weil es den Anschein hat, als ob wir an höchst minderwertigem musikalischen Wortgeklingel ästhetisches Gefallen hätten, wirkt es komisch in gewöhnlichem Sinne; und es erfüllt seinen Zweck, indem wir uns rhythmische und reinliche Analogien leichter merken.

Beispiele:

Männer, Völker, Flüsse, Wind
Und Berge Maskulina find.

oder:

Vielwinklig groß, vielwinklig klein,
Der Kopf muß bei dem Haken sein;
So schiffst sich's denn bei Mondenschein
Ins Dreieck ein zum Erbsenbein.

(Um sich die Reihenfolge der acht Handwurzelknochen zu merken.)

Der historische Roman gehört nicht hieher; d. h. er beabsichtigt gar nicht Geschichte vorzutragen oder soll es nicht beabsichtigen. Seine Seinsberechtigung in der Kunst besteht darin, daß der Künstler, dem Gesetze der Wahrheit entsprechend, gezwungen ist, wahre historische Begebenheiten dort zu verwenden und diese mit jenen wirklichen oder ideellen Helden zu verflechten, in welchen, resp. durch welche er seelische Schönheit von besonderer Großheit darstellen will.

Ein Menschenleben, das sich im kleinem Kreise abspielt, ist immer möglich und wahr. Will man seelische Schönheit in großen Ereignissen schildern, so müssen wenigstens diese Ereignisse wahr sein. Ein erdichteter Völkerkrieg wirkt unwahr, daher nie ästhetisch wirksam und packend.

So jedoch in der Dichtung jeder Zweck eliminiert erscheint, erfassen wir den im Kunstwerke als Erreger basierenden Mangel, als Mangel an gegebener Einheit. Dieser Mangel gilt naturgemäß nur für die Epik. In der Natur ergibt für die Zeit das Vergehen, der Tod die Einheit. Im Begriffe des Todes liegt in der Natur die Versöhnung, der befriedigende Abschluß, die Ergänzung zur Einheit im Jenseits.

Dies ist im Kunstwerke, das an sich schön ist, d. i., das Kunstschönes enthält und daher absolut glücklich wirken soll, nicht der Fall. Für es gibt es keine Ergänzung im Jenseits; es ist selbst das Jenseits — oder soll es eben sein. Es steht über der Natur, kann also nicht in Höherem als in sich selbst seinen Abschluß finden. Daraus die Forderung der Abgeschlossenheit, der Versöhnung für die Dichtkunst so deutlich fühlbar. Dabei ist wohl zu bemerken, daß eine Dichtung nicht immer mit trivialen, allbekannten Endzielen schließen muß — wie erreichtes Glück durch Eheschließung oder Ende durch Tod. Es darf nur keine Perspektive aus der Einheit herausführen. Jemand, der trostlos unglücklich ist, bildet auch eine Einheit in sich; nur darf wirklich kein erlösender Strahl mehr erhofft werden können, sonst hofft man eben über die Einheit hinaus und ist ob des Schlusses unzufrieden. Hoffnung, Rache zc. dürfen also nicht über das Werk hinausgehen. Die Idee des Ausgleiches muß in der Einheit enthalten sein. Sie ist als Idee der Belohnung (Anerkennung) aber auch der Bestrafung (der Rache) keine ethische Forderung, sondern eine rein ästhetische; daher auch die Idee der Versöhnung, so sie ins „bessere Jenseits“ führt, die ästhetische Einheit absoluten Glückes stört.

In der Beschreibung, Lyrik ergibt sich für die Darstellungsidee die Einheit, entsprechend der Einheitsforderung in der bildenden Kunst. In Lyrik, resp. auch in lyrischer Epik, einen krassen Mißton, zur Darstellungsidee einzuflechten, welcher Mißton, als unabsichtlicher Sturz vom Glücke in das Erden-dasein Komik erweckt, kann, so dieser Sturz komisch in gewöhnlichem Sinne wirkt (als unästhetische Komik) den ästhetischen Eindruck ganz vernichten; so dieser Sturz jedoch insofern nur scheinbar ist, als er uns als ästhetische Komik, durch Erweckung subjektiver seelischer Schönheit, sofort wieder über unser Erden-dasein hoch erhebt, kann er, als wahrhaft lyrisch, zum ästhetischen Eindrucke nur noch beitragen.

Die Einheit des Kunstwerkes, als Dichtung in gebundener Sprache, ergibt sich nach der formalen Einheit im Rhythmus, entsprechend der Einheit der Melodie in der Musik, sowie nach der formalen Einheit im Reime.

Die Größe des Kunstwerkes.

In der Dichtung können wir nicht von einer Größe in eigentlichem Sinne reden. Denn das Objekt der Darstellungsidee kommt, so es auch Sinnlich-Schönes ist, als abstrakt, d. h. hier, begrifflich übermittelt, zu unserer Betrachtung. Den Begriff Größe erfassen wir in übertragener Bedeutung als Dauer, die zum Erfassen nötig ist und die dem Volumen des konkreten Mittels als Erreger (Schrift) entspricht. Das Gesetz der Wahrheit kommt also hier nicht in Betracht, denn die Wahrheit an Dauer ist nicht durch die Dauer des Erfassens, sondern durch die Begriffsvorstellung in uns, durch unsere Phantasie von selbst gegeben.

Wir bringen jedoch die Größe des Kunstwerkes als Volumen deshalb zur Besprechung, weil wir auch hier, entsprechend der Behandlung in der bildenden Kunst,

die Forderung der Weglassung aller jener Details als Nebensächlichkeiten erfassen, die nicht zur Einheit der Darstellungsidee gehören.

Das objektiv Seelisch-Schöne, das wir als Basis des Charakters des Helden nur aus physiologischer Äußerung erfassen, können wir nicht nur in gewaltigen Ereignissen, sondern auch, und oft gerade im alltäglichen erfassen. Die Dichtung kann sich daher nicht ausschließlich in sinnlich faßbaren Großheiten bewegen. Doch stört es unsere ästhetische Stimmung sofort, wenn die Darstellung ihre Darstellungsidee insofern verläßt, als sie überflüssiges bietet, d. i. Details, die, wenn sie auch Großheit bergen, absolut keinen Zusammenhang mit der Darstellungsidee haben, d. h. die nicht zur Einheit gehören.

Während die Beschreibung, Lyrik, an sich, im notwendigen Gedichte nur eine sehr beschränkte Dauer in Anspruch nehmen kann, erfassen wir die Dauer der Epik unbeschränkt — je nach dem inhaltlichen Stoffe; um so mehr, als die der Wahrheit entsprechenden Lücken, zwischen den einzelnen Äußerungen seelischer Schönheit, nach der Begründung der Erhaltung ästhetischer Stimmung, der Lyrik, zur Ausfüllung zukommen, welche eben der subjektiven seelischen Schönheit des Helden entspricht, die nicht zur Äußerung gelangt.

10.

Die Musik.

Die Kunst im Sein ist der produktive Ausdruck menschlichen Bedürfnisses nach absolutem Glücke, nach Schönheit im Seinsbegriffe; und nachdem der Mensch nur einen Seinsbegriff als solchen erfäßt — den Seinsbegriff des Weltalls, der Bewegung — so kann er auch diese seine Kunst nur in diesem Seinsbegriffe bilden, in Verhältnisbegriffen zwischen Einheit und Vielheit, welche Verhältnisbegriffe wir sinnlich in Tönen erfassen. Die Kunst im Sein nennen wir Musik.

Wir haben bereits festgestellt, daß Schönheit durch abstrakten Erreger (Ton) als Naturschönes eigentlich nicht existiert, da wir die in der Natur herrschenden Töne begrifflich als Seinsbegriff bestimmter Objekte und nicht als an sich erfassen. Insofern wir aber unsere menschliche Stimme als Sprache wohl als Seinsbegriff, als Gesang jedoch als Kunst erfassen, übertragen wir bei ästhetischer Stimmung oder mindestens bei Disposition zu ihr, diese Kunstmöglichkeit auch auf andere Lebewesen und abstrahieren willentlich davon, daß wir ihre Stimme gedanklich als Seinsbegriff erfassen. So beim Vogelgesange.

Andere Schallbegriffe in der Natur, wie Donner, Brandung der Wellen, Heulen des Sturmes . . ., sind nicht mit dem Begriffe von Musik in der Natur zu verwechseln. Nur durch ihren Zusammenhang mit dem Objekte, dem sie als Seinsbegriff zukommen, und durch das Kampfverhältnis zwischen uns und diesem Objekte, kann subjektive seelische Schönheit erregt werden. Auch der Ruf des Geiers kann nur in Kombination von Sinnlich- und Seelisch-Schönem ästhetisches Gefallen erregen.

So wie die Musik als freie, an kein faßliches Objekt des Weltalls gebundene Produktion des menschlichen Geistes absolut Kunst, und als Seinsbegriff der Weltallsbewegung selbst, absolut Natur ist, so ist sie auch als abstrakt, d. i. als unfähig, objektiven Geist zur Darstellung zu bringen, und als Kunst, d. i. als unfähig, selbst Kampf begriff zu sein — absolut sinnliche Schönheit; so sie aber als Natur, als

Seinsbegriff in uns, selbst Kampfbegriff sein kann, so sie kein faßliches äußeres Objekt an sich ist, sondern als Seinsbegriff durch Addition unseres Ichs und Abstraktion des uns zukommenden Seinsbegriffes als Zweck im Zusammenhange zu unserem Seinsbegriffe wird, ist sie auch absolut subjektive seelische Schönheit. Objektiv erfassen wir die Musik nur insofern als schön, als wir begrifflich Bewegung als seiend außerhalb uns erfassen, als Attribut seiend. Das Gebiet der Musik, so es durch die Begrifflichkeit des Schönen bedingt ist, ist also hiedurch gegeben.

So wie wir schon in Erörterung der Dichtkunst den in ihrem Begriffe, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mangel heranziehen mußten, um die aus diesem Mangel sich folgernde Einteilung in gebundene und ungebundene Dichtung festzustellen, so müssen wir auch gleich hier in Erörterung der Musik als Kunst, den in ihrem Begriffe, resp. in ihrem technischen Mittel basierenden Mangel besprechen, um ihre erste naturnotwendige Untereinteilung in leichte und schwere Musik festzustellen. Der im Begriffe, resp. im technischen Mittel basierende Mangel der Musik, ist eben ihre Begrifflichkeit als gleich Natur und gleich Kunst, d. i. ihr Mittel, das als Tonverhältnis dem Seinsbegriffe der Bewegung, des Weltalls entspricht.

Die ästhetische Beurteilung eines musikalischen Kunstwerkes scheint uns daher nur dem ästhetischen Grundgesetze zu unterliegen; besonders deshalb, weil wir zum Erfassen von Schönheit in der Musik, unser Ich dem musikalisch gegebenen Seinsbegriffe addieren, und wir dieses unser Ich doch nur aus unserer Psyche, und somit in engem Zusammenhange mit unserem Charakter, Temperamente, unserer physiologisch bedingten Stimmung zc. erfassen, als eben unserer Psyche entsprechenden Begriffen, woraus unsere ästhetische Beurteilung ganz unserem Geschmacks unterworfen zu sein scheint: Der Seinsbegriff, in den wir eingehen möchten!

Von vornherein können wir also die Musik, entsprechend dem Konkret-Schönen, so es dem ästhetischen Grundgesetze, d. h. dem individuellen Geschmacks nach, uns als schön erscheint, nur als relativ schön erfassen und können nur insofern eine Absolutheit dieses Schönbegriffes feststellen, als wir ein Allgemein-Menschliches als Seinsbegriff nachweisbar erfassen.

Einen musikalisch faßbaren Seinsbegriff, so er dem menschlichen Seinsbegriffe als allgemeiner Individualität entspricht, nennen wir Melodie.

Die Melodie ist ein in sich abgeschlossener, als an sich sinnlich faßbarer Seinsbegriff; der höchste Grad erreichbaren relativ-individuellen Seins, der durch seine Empfindlichkeit gegen alle Störungen seiner Ganzheit, seinen hohen Grad an Individualität beweist. (Analog, wie jede Störung im Baue des hochstehenden relativen Individuums, eine Unvollkommenheit — einen ästhetischen Fehler — bedeutet: Ein Mensch ohne Nase. Während niederen Tieren ganze Körperteile nachwachsen, welche Gruppe den Übergang zu jenen relativen Individuen bildet, deren einzelne Teile nicht das Individuum als solches ausmachen: Der Baum und seine Äste.) Die Melodie ist also jener musikalische Begriff, der der Individualität des Menschen entspricht. Der unendlichen Vielfältigkeit der menschlichen Individualität (als Seinsbegriff) nach, ist auch eine unendliche Vielfältigkeit der Melodie möglich.

Ohne, daß die Begriffe leichte und schwere Musik in Grenzen fixierbar wären, sind sie allgemein verständlich. Ihre Berechtigung liegt in der individuell verschiedenen

Fähigkeit des Fühlens, als des Erfassens des eigenen Ichs. Der eine erfasst sich selbst nur in großen Zügen, großen Umrissen, in der klaren Ruhe des Erhabenen der ästhetischen Betrachtung. Der andere, der ästhetisch Höherstehende, erfasst sein Ich nebst bei in kompliziertem Bewegungsverhältnisse, in welchem der ästhetisch Minderbegabte sein Ich im begrifflichen Gedränge wieder verloren hat. Daraus erfassen wir, daß der eine nur die klare Melodie ästhetisch genießen kann — die leichte Musik; der andere sowohl diese, als auch die Melodie in kompliziertester Harmonie, entsprechend wie er sein Ich auch in Harmonie und Kontrast zum Weltalle herausfühlt.

In der Musik erfassen wir nur eine sinnliche Möglichkeit — das Hören, nur ein technisches Mittel — den Ton; und im Seinsbegriffe nur eine Möglichkeit — die Melodie. Im Verhältnisse unseres ästhetischen Erfassens zu dieser liegt die einzige naturnotwendige Untereinteilung der Musik in leichte und schwere.

Daß wir jedoch die Melodie nicht nur als der allgemein menschlichen Individualität entsprechend, als relativ absolut, ästhetisch erfassen können, sie somit nicht nur dem Geschmacke unterliegt, sondern wir in ihr als Einheit auch das objektive ästhetische Gesetz mit seinen Folgegesetzen und somit auch das subjektive ästhetische Gesetz nachweisen können, das liegt im Probleme des Zahlbegriffes, dem wir nur als Verhältnis zwischen Ermöglichung und Schöpfung, zwischen Bewegung als Einheit in Vielheit und absolut ruhender Einheit in unserem Erfassen nachgekommen sind.

(In der graphisch dargestellten Komposition können wir, wie wir besonders aus der im folgenden erörterten Kombination von Melodie und mathematischer Musik erfassen werden, auch die formalen Gesetze erfassen und nachweisen.)

11.

Die Mängel, Spezialgesetze und das Gebiet der Musik.

A. Die im Begriffe der Kunst, respektive in ihrem technischen Mittel basierenden Mängel.

Wir haben bereits, als im Begriffe der Musik basierenden Mangel festgestellt, daß das musikalische Kunstwerk, mehr als das Kunstwerk der Kunst im Seienden, resp. als das Konkret-Schöne, der relativen ästhetischen Beurteilung unterliegt, und haben im Begriffe der Melodie eine gewisse Möglichkeit absoluter ästhetischer Beurteilung festgestellt. Außerdem haben wir in 4. bei Erörterung des Zweckes des Mittels erfasst, daß das Kunstwerk abstrakter Darstellungs-idee, da es als solches, d. i. als Kunstwerk faßbar ist und keinem Zwecke im Zusammenhang entsprechen kann, nur entweder ästhetischen Zweck oder aber absolute Zwecklosigkeit haben kann; d. h. daß es an sich als Kunstwerk nur schön sein kann oder als zwecklos absolut häßlich; ästhetisch indifferent kann die Melodie nicht sein. (Wie es eben ein Landschaftsbild geologischen Interesses, ein historisches Porträt zc. sein kann.)

Im Marsche und in der Tanzmusik erfassen wir einen scheinbaren Widerspruch mit diesem Ausspruche. Dieser Widerspruch löst sich dahin, daß wohl der musikalische Rhythmus als abstrakt, als Bewegungsbegriff, gern zur Begleitung physischer Bewegung als Lebenstätigkeit benützt wird und somit in dieser seinen Zweck als Zweck im Zusammenhange findet; doch eben nur der Rhythmus und nicht die Melodie.

Die Melodie in Marsch- und Tanzmusik (von welchen Bewegungen besonders der Tanz, als geschlechtlich bedingtes Spiel, zwar schon den Übergang vom Spiele zum Leben bildet) kann zwar die Stelle des Dekorativen im Kunstgewerbe vertreten, d. h. sie kann dekorativen Zweck haben. Als solche ist sie an sich Spiel, d. h. sie bildet mit dem Spiele eine Einheit und entspricht so dem Lustbegriffe, nicht dem Begriffe (scheinbar) absoluten Glückes. Daß jedoch die Melodie auch in Marsch und Tanz und besonders in ersterem ästhetischen Zweck haben kann, d. i. Musik als Kunst und nicht Musik als Spiel sein kann, das beruht auf der Begrifflichkeit der Musik überhaupt, die, als Natur und Kunst in einer Linie verlaufend, sowohl und besonders dem ästhetischen Grundgesetze (Geschmack, Lustbegriff) als auch dem relativen absolut ästhetischen Begriffe unterliegt. Marsch- und Tanzmusik werden wir im Anschlusse an die Begriffe Spiel und Kunstgewerbe noch besprechen.

Nun ist aber auch Musik als ästhetisch indifferent faßbar; und diese Möglichkeit basiert auf dem Zusammenhange der Musik als Kunst, mit der Mathematik als abstrakte Wissenschaft. Beide, Musik und Mathematik, basieren auf dem an sich unklaren Begriffe Zahl (Band I), auf dem Verhältnisse zwischen Einheit und Vielheit.

Der Mathematik als Wissenschaft, als Zweck im Zusammenhange, entspricht die Lust der abstrakten Erkenntnis der Verhältnißbegriffe, auf denen alles Sein im Weltalle beruht; der Musik als Kunst entspricht das wehmüthige Glück des Erfassens — zwar derselben Verhältnißbegriffe, als willentlich ideellen Seinsbegriff, der über der Zeit steht.

Es war daher ein nicht nur verzeihlicher Irrtum, sondern, in Anbetracht des noch nicht klar erfaßten Zusammenhanges der Begriffe Schönheit und Glück, der Begriffe Glück und Lust, eine sogar scharfsinnige Beobachtung, das ästhetische Gefallen an der Musik, als die Lust der „rechnenden Seele“ (als Geist = Erfassen) zu definieren, auf welche Definition die Ästhetiker in verschiedenen Variationen doch immer wieder zurückkehrten.

Wir stellen jedoch gerade umgekehrt fest, daß wir Musik, an der wir nichts empfinden, als die „Lust der rechnenden Seele“, als ästhetisch indifferent zu erfassen haben. Es ist, wie gesagt, nichts anderes, als die zweckbedingte Lust am Erfassen von Zahlenverhältnissen, die wir als rein abstrakt, sinnlich in Tönen wahrnehmen. Als Beweis dieses Ausspruches erfassen wir, daß gerade nur technisch-komplizierte Musik (Lösungen der Disharmonien zc.) ästhetisch indifferent sein kann. Nur die Melodie, nicht die mathematische Musik kann häßlich erscheinen.

Als ästhetisch indifferent erfassen wir den Seinsbegriff der Bewegung, in seiner Weltallsordnung der Kausalität. Hier gibt es wohl Ordnung, Gesetzmäßigkeit, doch keine Individualität. Es mag ein Satz herausgerissen werden — die Lücke verschwimmt; denn in ununterbrochenem Gange der Bewegung, im Kreislaufe der Kausalität, wiederholt sich schließlich doch in einer Bewegungslinie der Bewegungsfaz.

Der im Begriffe der Musik basierende Mangel ist also die Schwierigkeit des Erfassens von Musik als mathematische Musik, resp. als Melodie. Schwere Musik wird dem einen schon als mathematische, dem anderen noch als Melodie erscheinen.

Als speziell im technischen Mittel-basierende Mängel der Musik erfassen wir in erster Linie die verschiedene Klangfarbe der Instrumente, der Stimmen; ferner ihre verschiedene Kraft, Nachhallfähigkeit . . .

Die Ursachen dieser Verschiedenheit festzustellen, ist Sache der Physik. Für die Ästhetik wäre es nur von Wichtigkeit, die verschiedene physiologisch bedingte Wirkung auf die Psyche festzustellen. Dies ist theoretisch bis heute unmöglich und können wir diesem Probleme indirekt durch historische Musikforschung, wie durch Untersuchung verschiedener Orchestermusik im Verhältnisse zu individuellem, wie zum Volkscharakter näherkommen.

Das Orchester strebt in der Vereinigung der verschiedensten Klangfarben (wie anderer Eigenschaften der Instrumente) dem Ideale zu. Das Ursacheobjekt des Tones soll so wenig als möglich miterfaßt werden können. Daraus die Kompositionen als technische Instrumentalspielerereien. So bemüht sich das Klavier Harfe, Spieluhr wiederzugeben zc. Solches ist Produkt der Kunstfertigkeit, aber nicht Kunstwerk. (An sich kann es natürlich nebstbei Kunstwerk sein.) Aus gleichem Impulse will die Musik Tonverhältnisse der Natur wiedergeben; dies besonders dann, wenn der „Künstler“ die Musik nicht als Kunst innehat, sondern dieselbe nur als Natur ästhetisch erfäßt. Am Instrumente wiedergegeben, ist solches noch viel weniger, als es in der Natur selbst der Fall sein kann, Seinsbegriff an sich — in den wir eingehen möchten — sondern ist es erst recht an das gedachte, wie an das wirkliche Ursacheobjekt gebunden. Auch dieses ist natürlich nur Kunstfertigkeit und niemals Kunstwerk.

B. Die im Kunstwerke als Erreger basierenden Mängel.

In der Musik sind mehr als in anderen Künsten Harmonie und Kontrast naturnotwendig begründet; denn jeder Seinsbegriff ist in einer Melodie erschöpft, und kann diese als Ausdruck in bestimmten Verhältniszahlen nur einen bestimmten Zeitraum in Anspruch nehmen. In diesem Zeitraume ist jedoch unser ästhetisches Betrachten nicht gleichzeitig mit dem Ausdrucke eines Seinsbegriffes erschöpft; und der Wille ästhetischer Betrachtung würde die Wiederholung der Melodie verlangen, wenn nicht ihr Anfang und Ende, als Begriffe der Abgeschlossenheit der Einheit des Seinsbegriffes, mit der Einheit des ästhetischen Betrachtens im Widerspruche stünden. Das ästhetische Betrachten verlangt Fortsetzung, Wiederholung des Motives — aber ohne „Wiederanfang“; auch Übergang in einen anderen, dem ersten Seinsbegriffe entsprechenden zweiten (Melodie) zc.

Ein musikalisches Kunstwerk kann mehrere Melodien enthalten, entsprechend, wie jede Individualität sogar sehr viele ästhetische Möglichkeiten (nach dem ästhetischen Grundgesetze) besitzt. Doch so, wie wir in der Individualität ästhetische Grundmöglichkeiten erfassen, aus denen Nebenzweige hervorgehen, die immer auf diesen basieren, so erfassen wir auch in musikalischen Werke die Notwendigkeit einer Grundmelodie — eines Grundmotives.

Sowohl als Fortsetzung zur Wiederholung ohne Wiederanfang, als auch als Übergang in eine andere Melodie kann nun nicht eine Melodie als der menschlichen Individualität entsprechend dienen. Denn in ästhetischer Betrachtung versunken, können wir uns nicht plötzlich von dem einen, zu einem anderen Lustbegriffe akkommodieren; d. h. dem ästhetischen Grundgesetze entsprechend (wir möchten in dieses, jenes Sein

eingehen), können wir unsere ästhetische Stimmung für dieses, jenes Sein nicht plötzlich übergangslos wechseln.

Durch ästhetisch Indifferentes als musikalischen Übergang — so dieses Ästhetisch-Indifferente nur solange dauert, als unsere Stimmung durch es nicht getrübt wird, sondern in der ersten Melodie verklingt, ist sowohl der Übergang der Stimmung in eine andere Melodie (falls eine solche andere folgt) durch Harmonie, als auch neues Heben der Schönheit derselben Melodie, durch Kontrast erreicht.

Während wir also vor dem Kunstwerke bildender Kunst (da es keine begrenzte Dauer hat) solange unsere ästhetische Stimmung währt, ungestört verbleiben, müssen wir im musikalischen Kunstwerke diesen Mangel der Kunst ausgleichen. Und dieser Mangel ruht im Probleme des Zahlbegriffes, als Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit, so der durch ein Zahlenverhältnis ausgedrückte Seinsbegriff, der dem menschlichen Grade an Individualität entspricht, einen ziemlich bestimmten Zeitraum in Anspruch nimmt, der mit der individuellen und zeitweilig verschiedenen Dauer ästhetischen Betrachtens fast nie übereinstimmt.

So wie die Melodie an sich für unser Bedürfnis ästhetischen Betrachtens meist zu kurze Zeit dauert, so kann das Kunstwerk in seiner Melodienkombination zu kurz oder auch zu lang sein. Letzteres sowohl, wenn durch das Nichtzurückkommen auf das Grundmotiv die faßliche Einheit des Werkes verloren geht, als auch, wenn sich das Grundmotiv an sich oder in Variationen so oft wiederholt, daß uns dessen begrenzte Einheit, durch das Erfassen seines Anfanges und Schlusses zum Bewußtsein gelangt und das ästhetische Betrachten stört, so wie uns auch über die Fähigkeit unseres ästhetischen Betrachtens hinaus ermüdet. — Das musikalische Kunstwerk wirkt auch insofern zudringlicher als das Kunstwerk konkreter Darstellungs-idee, als man dieses bei erschöpfter Stimmung nicht mehr zu betrachten braucht; abgesehen davon, daß viele nebst ästhetisch, als Abbildung der Natur, ästhetisch indifferent, aber nie, widerlich wirken.

Allzu große Kürze stört deshalb den ästhetischen Eindruck, weil die ästhetische Stimmung das Kunstwerk über die Dauer des Erregers hinaus verlangt und sie so durch dessen Schluß zerstört wird.

Die musikalische Technik benützt nun diese Notwendigkeit von Einschiebung ästhetisch indifferenten Musik zwischen Melodien, zu musikalisch technischen Ausführungen der verschiedensten Art; so die Variation, das eingeflochtene Motiv, das Melodiemotiv als Begleitung des musikalischen Überganges oder Zwischenjages zc. Auf derselben Forderung beruht der Anfang als einführende, der Schluß als verklingende Stimmung.

Es ist leicht faßlich, daß dieser im Kunstwerke als Erreger basierende Mangel der Musik die Kunsttechnik stark fördern mußte und mit der Technik das (technische) Kunstverständnis.

Auch beruht auf diesem Mangel das Erfassen der Kombination von Dichtkunst und Musik als Lied, als vollkommenes Kunstwerk, indem der Schluß zur Einheit durch das Gedicht notwendig begründet ist. Darüber im folgenden.

So ist die Freude am Tonverhältnisse an sich überhaupt gegeben. Hierzu kommt zur Erlangung der für manche Kunstwerke erforderlichen Instrumental-Technik, die Schule mit ihren technisch systematischen Kompositionen; außerdem die einzelne Instrumental-Technik mit ihrem höchsten Ideale: Den Ton als solchen zu geben und

ihn möglichst vom Instrumente zu befreien, was in A besprochen wurde. All dies erfassen wir als technische Kunstfertigkeit.

Alles in der Musik ist dazu angetan, das Kunstverständnis als Freude am allgemeinen Tonverhältnisse zu heben. So finden wir notwendig die Weltallmelodie (als nicht der menschlichen Individualität entsprechende Melodie) in der Kombination von Musik und epischer Dichtung wieder im Rezitativ. Auch an dieser Stelle findet die Weltallmelodie ihre natürliche Berechtigung. (In der Erörterung der Künste-Kombinationen und des Theaters kommen wir noch darauf zurück.) Doch reichen alle angeführten Gründe für die Berechtigung der Weltallmelodie, der mathematischen Musik, in der Musik als Kunst nicht hin, um sie an sich als musikalisches Kunstwerk zu erfassen.

Kunstwerk ist nur die Melodie!

12.

Die Kunst als konkrete und abstrakte.

Wir haben die Kunst in Kunst im Seienden und Kunst im Sein unterschieden, indem wir erstere als konkreter, letztere als abstrakter Darstellungs-idee entsprechend, erfasst haben. So entspricht die bildende Kunst und die Dichtkunst dem Begriffe der Kunst im Seienden, die Musik dem Begriffe der Kunst im Sein. Indes können wir die Kunst auch, so wir ihre Darstellungsform ins Auge fassen, in konkrete und abstrakte Kunst scheiden; ihren Kunstwerken entsprechend, die bildende Kunst als konkrete, Dichtkunst und Musik als abstrakte. Die Dichtkunst als abstrakte Kunst konkreter Darstellungs-idee bildet also quasi das Mittel zwischen der bildenden Kunst als konkrete Kunst konkreter Darstellungs-idee und der Musik als abstrakte Kunst abstrakter Darstellungs-idee.

In konkreter Kunst erfassen wir zwischen der Kunst als produktive Tätigkeit (des Künstlers) und dem Kunstwerke als Erreger, das Mittel, während das Kunstwerk in direktem Zusammenhange mit der Vorstellung (des Betrachters) als Kunstschönem steht. Mittel und Hilfsmittel: Stein — Meißel; Farbe — Pinsel.

In abstrakter Kunst erfassen wir, außer dem Mittel zwischen Kunst und Kunstwerk, ein Mittel zwischen Kunstwerk und Vorstellung als Kunstschönem. Dieses Mittel als Hilfsmittel (Schrift) ist insofern naturnotwendig begründet, als das Kunstwerk als abstraktes selbst nichts anderes ist als sein Mittel.

Aus dieser Betrachtung erfassen wir die scharfe Trennung der Begriffe kopieren und reproduzieren (als Kunstwerk-, nicht als Natur-reproduzieren). Kopiert wird das Kunstwerk konkreter Kunst mit bis zur Gleichheit analogem Mittel. Die Kopie ergibt ein Werk für sich, in Gegenüberstellung dem Originalwerke. Reproduziert wird das Kunstwerk abstrakter Kunst mit, resp. in seinem Mittel. Die Reproduktion ist selbst das Original.

13.

Das Spiel (Sport).

Spiel nennen wir, entsprechend dem Begriffe Kunst, den produktiven Ausdruck menschlichen Bedürfnisses nach Lust. Dieser produktive Ausdruck ist, als dem Lustbegriffe als absolutes Abstraktes, als Bewegung an sich entsprechend, eins mit dem objektiven Erreger; im Gegensatz zu den entsprechenden Begriffen in der Kunst; Kunstschönes und Kunstwerk — welche Begriffe wir als getrennt zu erfassen, und

als deren Bindeglied wir den Begriff Mittel (als Kunstmittel) festgestellt haben. Außerdem deckt sich der Begriff des produktiven Ausdruckes, resp. des Erregers im Spiele, noch mit dem dem Begriffe Tätigkeit der Kunst entsprechenden Begriffe Tätigkeit. In der Kunst erfaßt dieser Begriff die objektiv sinnliche Faßbarkeit des produktiven Ausdruckes im Mittel, resp. im Kunstwerke, während sie im Spiele naturgemäß als Bewegung, Tätigkeit mit dem Erreger, resp. dem produktiven Ausdrucke als Begriff zusammenfällt.

Das Spiel bildet so das Bindeglied zwischen Leben und Kunst; entsprechend, wie die Lust, der relative Wille eigenen Seins (Selbsterhaltungstrieb) das Bindeglied zwischen absolutem Willen eigenen Seins (Selbstzweck) und Zweck im Zusammenhange bildet.

Das Spiel ist daher nicht ausschließliches Eigentum der Menschheit, so wie die Kunst, die wir, so wie das ästhetische Betrachten überhaupt, als dem Selbstzweckbegriffe entsprechend, nach theistischer Weltanschauung nur dem Menschen mit unsterblicher Seele, nach monistischer, nur dem Menschen, in der (Band I) gegebenen Begrifflichkeit des Innehabens des absoluten Willensmomentes zuerkennen.

Sobald Kunst oder ästhetischer Sinn im Tiere nachzuweisen wäre, wäre auch meine ganze theistische Theorie umgestürzt. Deshalb will ich hier, um neuem Zweifel gleich vorzubeugen, betonen, daß die bisher bei Tieren beobachtete Vorliebe für Musik (Spinne, eine Affengattung Indiens, die eine Oktave in halben Tönen pfeift, Pferd und eventuelle andere) absolut keinen Annäherungsbeweis für das mögliche Vorhandensein ästhetischen Sinnes im Tiere bedeutet. Solche „Kunst“ kann auf den Seinsbegriff, wie auf den Nachahmungstrieb (als Spiel) zurückgeführt werden; solcher ästhetischer Sinn auf den Lustbegriff, der, so wie wir in der Musik als Kunst erörtert, als dem Geschmacks, dem ästhetischen Gezeze entsprechend, an sich im Begriffe der Kunst im Sein vorherrscht.

Das Spiel kommt ebenso wie dem Menschen auch dem Tiere zu, und zwar gradativ nach seiner geistigen Entwicklung; nur in unseren höchststehenden Tieren können wir Spiel nachweisen. Auch sind wir vielleicht geneigt, die Tätigkeit eines Tieres, die sich in Wirklichkeit aus dessen Lebensbegriffe und dessen unabsichtlicher Täuschung kombiniert — weil wir eben die Täuschung als solche erfassen — irrtümlich als Spiel anzulegen.

Das Spiel entspricht, so es dem Begriffe des Kunstwerkes entspricht, dem Begriffe Lust selbst, so es dem Begriffe des Kunstschönen entspricht, dem Begriffe Schein von Lust. Es birgt also das Spiel, so es seiner imliegenden Idee nach Schein von Lust entspricht, Lust, die sich aus diesem Scheine folgert, während es unbedingt an sich, d. i. als Tätigkeit selbst, Lust ist.

Wir erfassen demnach ein höher- und ein tieferstehendes Spiel; indem wir als das höhere, als das der Kunst näherstehende, jenes Spiel bezeichnen, welches im Scheine von Lust, vom Kampfbegriffe als eventuelle mögliche Unlust abstrahiert — so es auch als dem Weltallsprinzip der Bewegung entsprechend, jedenfalls Kampf, wenn auch in geringster Begrifflichkeit, als Lust mitbegreift; dieses nennen wir Spiel ersten Grades; indem wir als das tieferstehende Spiel jenes bezeichnen, das, auf Schein von Lust verzichtend, seine Lust darauf basiert, den Kampfbegriff mit seiner Unlust auf bewußte Täuschung zurückzuführen. Diesem Spiele entspricht daher eine riesige Wichtigkeit seiner Durchführung, indem es auf dem Kampfbegriffe als Unlust basiert, jene Aufmerksamkeit fordert, die dem äußeren Kampfbegriffe gezollt wird, während die aus dem Unterliegen dem Kampfbegriffe erwachsende Unlust insofern Lust ergibt, resp. ergeben soll, als der Kampfbegriff Täuschung war. Dieses Spiel ist insofern

das tieferstehende, als oft vom Kampfbegriffe durch Erregung des Kampfgefühls auch in bewußter Täuschung nicht mehr abstrahiert werden kann und es somit der materiellen Wirklichkeit entzieht. Wir nennen es Spiel zweiten Grades.

In diesem Spiele erfassen wir wiederum ein höher- und ein tieferstehendes, indem wir als das höhere jenes erfassen, bei welchem der Kampfbegriff körperlichen oder geistigen Vorzügen gegenübergestellt wird, als das tieferstehende jenes Spiel, bei welchem körperliche oder geistige Vorzüge künstlich eliminiert werden und die Lust des Spieles somit ausschließlich auf der Komik beruht, die auf dem Unterliegen dem Kampfbegriffe basiert.

Im höheren Spiele, als Spiel zweiten Grades, erfassen wir, so der ihm inne- liegende Kampfbegriff körperlichen Vorzügen gegenübergestellt wird, den Begriff Sport. Dieser Begriff, der absolut nur den ästhetischen Zusammenhang des Spieles bezeichnet, wird bis heute auf tausenderlei Arten definiert; und doch merkt jeder- mann den unrichtigen Beigeschmack, so der Sport hygienisch, utilitaristisch, speziell spiel-fachmännisch oder wie immer erklärt wird. Der Begriff Sport begreift nur das Ästhetische im Spiele und schließt jeden anderen Zweck aus. Daher erfassen wir auch das Reiten als den höchststehenden Sport, denn in ihm kann am wenigsten Zweck nachgewiesen werden.

Wir können das Spiel ersten Grades auch das subjektive, das Spiel zweiten Grades das objektive nennen, so sich die Begriffe subjektiv und objektiv auf den Begriff der Täuschung beziehen. Für den ersten Fall täuschen wir uns selbst einen anderen Seinsbegriff vor; für den zweiten verlegen wir die Täuschung auf eine äußere Tätigkeit als Objekt.

Naturgemäß spielt nur das Kind das subjektive Spiel im Scheine von Lust, da ihm, so es auch mit ästhetischem Sinne begabt ist, die Möglichkeit zur Kunst durch Mangel an Technik noch fehlt. Der Erwachsene hingegen schätzt dieses Spiel — so er ästhetischen Sinn besitzt — nur insofern gering, als er der Kunst fähig ist, während er sich bei mangelndem ästhetischen Sinne, ohnehin nur dem Spiele zweiten Grades ergibt, zu körperlicher oder geistiger Tätigkeit — ohne Wirklichkeit von Kampf, also zum Ausruhen vom wirklichen Weltallsgetriebe.

Ein Mittelglied zwischen Kind und Erwachsenen, zwischen Kunstunverständlichem oder Laien und Künstler bildet der Schauspieler, und zwar der Schauspieler in seiner beschränkten Bedeutung als Kunst-Schauspieler — also nicht der Schauspieler in Kunstfertigkeit, wie Stierkämpfer, Zirkusreiter, Jongleur, Tänzerin zc., deren Spiel bestenfalls Sport ist, aber oft, resp. meist nicht einmal diesem Begriffe entspricht.

Den Begriff Schauspieler werden wir noch in der Behandlung des Theaters erörtern.

Das Spiel, selbst der Mittelbegriff zwischen Kunst und Leben, geht im Spiele geschlechtlichen Beibegriffes, in das Leben als Bewegung, als Tätigkeit über. Sport, Marsch, Tanz.

Das körperlich ästhetische Spiel, das schon im Sporte und noch faßlicher im Marsche als speziell männlich, geschlechtlichen Beigeschmack hat, trägt im Tanze den deutlichsten Stempel des Zweckes geschlechtlichen Reizes. Der Tanz, als das dem Prinzipie der Geschlechtlichkeit entsprechende Spiel, ist um so bemerkenswerter, als wir eben in der Geschlechtlichkeit das einzige absolute materielle Willensmoment erfassen haben (Band I). Daß der Tanz in diesem Prinzipie, das sich erst aus dem männlichen Kriegstanz, welcher dem Sport- und Marschbegriffe entspricht, entwickelt hat, mehr

dem weiblichen als dem männlichen Charakter zusagt, werde ich noch in meinem folgenden Werke nachweisen.

Wie schon oft, so können wir auch hier wieder beobachten, wie jeder Begriffskomplex, den wir zur Systematisierung, eben in einem Begriffe erfassen, seine Fäden von und in andere Begriffskomplexe zieht. Kunst, Spiel, Leben. Selbstzweck (absolutes Glück), Zweck in sich (relatives Glück), Zweck im Zusammenhange.

So wie wir schon als letzten Ausläufer des Spieles, das Spiel geschlechtlichen Prinzipes erfaßt haben (also dasjenige, das als dem absolut materiellen Willens-[Lust]-momente entsprechend, den Zusammenhang des Lustbegriffes mit dem Begriffe absoluten Glückes, nur mehr im Begriffe des geschlechtlichen Reizes als ästhetisch-ethisch [im Gegensatz zum bewußt geschlechtlichen Akte] herstellt), so erfassen wir als letzte Ausläufer der Kunst in das Spiel, das Kunstgewerbe, als der Kunst im Seienden, die Spielmusik, als der Kunst im Sein entsprechend.

14.

Kunstgewerbe und Spielmusik.

In Kunstgewerbe und Spielmusik erfassen wir den Begriff dekorativen Zweckes, d. h. erfassen wir etwas, das als Produkt menschlicher Tätigkeit insofern noch der ästhetischen Beurteilung unterliegt, als es dem Begriffe anmutig, in der möglichsten Absolutheit seines Begriffes als Lustbegriff entspricht, so erfassen wir in ihm nicht rein ästhetischen Zweck; denn es ist nicht absolut schön, nicht seiner selbst wegen. Es hat aber auch, sofern es anmutig ist — als Produkt menschlichen Geistes und nicht als Natur (Natur als anmutig [anziehend], hat, besonders in der Geschlechtlichkeit, Zweck im Zusammenhange) — keinen Zweck im Zusammenhange. Es liegt ihm ein Zweckbegriff inne, der, ebenso wie Kunstgewerbe und Spielmusik selbst den Mittelbegriff zwischen Kunst und Spiel bilden, dem Mittelbegriffe zwischen ästhetischem Zwecke und Zweck im Zusammenhange entspricht. Diesen Zweckbegriff erfassen wir im Zwecke des Verschönerns, und wir nennen ihn dekorativen Zweck. Und wir erfassen ihn in Objekten, die der Kunst im Seienden entsprechen, je nachdem diese Objekte nebstbei auch Zweck im Zusammenhange äußern, oder nicht, als einzigen Zweck, oder so ein Zweck als Zweck im Zusammenhange eben faßlich wird, je nach dem Verhältnisse dieser Zweckbegriffe, als Hauptzweck — als Nebenzweck; entsprechend, wie auch das Kunstwerk außerästhetischen Zweck haben kann, wobei es je nachdem dieser außerästhetische Zweckbegriff zum Hauptzwecke wird oder nicht, nicht mehr oder noch als Kunstwerk erfaßt werden kann. Der dekorative Zweck an sich macht den Begriff des Kunstgewerbes aus — abgesehen von dem sonst dem Objekte innewohnenden Zweckbegriffe. In Objekten, die der Kunst im Sein entsprechen, erfassen wir den dekorativen als den einzigen Zweck! entsprechend, wie wir in der Musik als Kunst (Melodie) keinen außerästhetischen Zweck erfassen können, was aus deren Begrifflichkeit als Natur und Kunst hervorgeht; im Gegensatz zur Kunst im Seienden, wo die Begriffe Mittel und Erreger, als von einander verschieden zu trennen sind, und in welcher der Erreger als nicht Natur, verschiedenstem Zwecke als Zweck im Zusammenhange dienen kann.

A. Das Kunstgewerbe.

Die Kunst neigt sich also in jenen Kunstwerken dem Begriffe des Kunstgewerbes zu, in welchen wir durch die möglichen Zweckbegriffe des Mittels einen Zweck (im Zusammenhange) ersehen. Allerdings erfassen wir dem Begriffe Spiel entsprechend im Begriffe des Kunstgewerbes das Gebiet jener Objekte, die bei deutlicher Zweckäußerung, als rein materiellen Zweck im Menschen und nicht als wissenschaftlichen¹ sich mit Kunst vereinen, um durch sie — als Nebenbegriff — ihren Zweckbegriff dahin zu verringern, daß sie in Momenten ihres Zweckmangels nicht aufdringlich wirken.

Es ist also klar, daß wir im Begriffe Kunstgewerbe nur solche Objekte erfassen werden, die inferioren Zweck für unser Bedürfnisgebiet besitzen, so daß sie an sich nur zu „ihrer Zeit“ und an „ihrer Stelle“ gern gesehen werden, d. h. nur dann, nur dort nicht störend wirken; z. B. Aschenbecher, Uhrständer zc.; bei Objekten höheren Zweckes (Trinkglas, Tintenfaß), bis zu eminentem Zwecke, können wir nicht, entsprechend dem Begriffe Kunst, die Tätigkeit zum Objekte im Begriffe Kunstgewerbe erfassen, da diese in erster Linie zweckbedingt ist, sondern nur jene Tätigkeit am Objekte, die eben dessen Zusammenhang mit dem Begriffe des Kunstgewerbes noch herstellt. So beim Möbelstücke, bis zum technischen Bauwerke, z. B. bei einer Brücke; also Stoffmuster, Wand- und Deckenmalerei, Metallornamentik zc. Die Wertlinie dieser Objekte vom inferiorsten bis zum höchsten Zwecke verläuft jedoch ohne Abgrenzung im Begriffe des Kunstgewerbes, so daß wir in diesem Begriffe, je nachdem auf welches Objekt es sich bezieht, entweder den das ganze Objekt umfassenden Zweckbegriff verstehen (in solchen Objekten, in welchen der inneliegende Zweckbegriff und jener Zweckbegriff, der den Zusammenhang mit dem Begriffe Kunstgewerbe darstellt, sich wenigstens nicht sichtlich entgegenstehen) oder nur jenen Teilbegriff, der es eben zum Gegenstande des Kunstgewerbes macht.

Die Kunst als Nebenbegriff hat also Zweck — den Zweck zu verschönern, dekorativen Zweck. Und so erfassen wir als in erster Linie dem Kunstgewerbe zuzurechnende Objekte jene Objekte, deren Zweckbegriff selbst im Dekorativen aufgegangen ist. Also vom erwähnten Aschenbecher, Uhrständer — als Objekte inferiorsten Zweckes — zur Vase, zu Haar- und Krawattennadeln, Manschettenknöpfen (Befestigungszweck) — zum Schmucke überhaupt.

Entsprechend der Vereinigung der Kunst mit konkreten Zweckobjekten, kann beim Kunstgewerbe natürlich nur konkrete Kunst im Seienden in Betracht kommen und kann diese bei Abstraktionsmöglichkeit ihres dekorativen Zweckes, unter Umständen wahre Kunstwerke liefern, z. B. Wandgemälde.

Wir unterscheiden demnach als dem Kunstgewerbe zukommende Begriffe: Das dekorative Kunstwerk, d. i. das Werk des Kunstgewerbes, das bei Abstraktion seines dekorativen Zweckes an sich Kunstwerk ist, und die Dekoration, d. i. das Werk, das auch an sich nur als ideelles Attribut besteht.

¹ Der Begriff „rein materieller Zweck“, als den wissenschaftlichen Zweck eliminierend, ist hier insofern berechtigt, als auch die Wissenschaft in dem ihr notwendigen Gedächtnisbegriffe, auf dem Fühlen und somit auf dem eventuellen „freien Geiste“ basiert ist, ein wissenschaftlicher Zweck somit kein rein materieller sein kann

Das ästhetische Gesetz im Kunstgewerbe.

Ebenso wie die Kunst, unterliegt auch das Kunstgewerbe dem ästhetischen Gesetze: Das dekorative Kunstwerk, die Dekoration muß schön sein, d. h. es, resp. sie unterliegt dem objektiven ästhetischen Grundgesetze, dem Wirklichkeitsgesetze und deren Folgegesetzen.

Sowie aber das ästhetische Gesetz in der Kunst insofern eine Abänderung erfährt, als das subjektive ästhetische Gesetz (die Wehmut) entfällt — durch das Spezialgesetz der Kunst: „Das Kunstwerk muß als solches erfasst werden können“ — so erfährt auch hier im Kunstgewerbe das ästhetische Gesetz eine Abänderung durch das Spezialgesetz des Kunstgewerbes: „Die Idee des Kunstgewerbe=Schönen muß mit der Idee des Objektes, dem es zukommt, einheitlich sein“. Dieses Gesetz ist klar faßlich aus dem dem Kunstgewerbe=Schönen innewohnenden dekorativen Zweckbegriffe. Das dekorative Kunstwerk, resp. die Dekoration kann nur dann ästhetisch wirken, wenn es (sie) den dem Objekte innewohnenden Zweckbegriff nicht dahin verringert, daß es ihn decken, verleugnen will; sondern wenn es (sie) diesen Zweckbegriff nur als solchen dahin verringert, daß es (sie) ihn als einheitliches Kundgeben, als höchsten Lustbegriff äußert. D. h. das dekorative Kunstwerk, resp. die Dekoration kann ohnehin den dem Objekte innewohnenden Zweckbegriff nicht gänzlich überstrahlen. Versucht es (sie) also denselben dadurch zu beschönigen, daß es (sie) nicht in dessen Idee eingeht, d. h. nicht mit ihm eine Einheit bildet, so schlagen sich Zweckbegriff und — das Kunstwerk, resp. die Dekoration, die an sich, vermöge des ihnen innewohnenden dekorativen Zweckes doch nie Kunstschönes sind.

Das Kunstgewerbe=Schöne gehört als letzter Ausläufer deshalb noch zur Ästhetik, zum Schönen, als es dem höchsten Lustbegriffe (als negativem Unlustbegriffe) entspricht, und dieser durch den Geschmackbegriff (das ästhetische Grundgesetz) im Täuschungsprobleme des Schönen, mit dem absoluten Glücksbegriffe im Zusammenhange steht.

Das Naturschöne steht somit an ästhetischem Werte zwischen Kunstschönem und Kunstgewerbe=Schönem. Im Kunstschönen entfällt das subjektive ästhetische Gesetz der Wehmut, weil es absolutes Glück darstellt, nicht Schein absoluten Glückes; im Kunstgewerbe=Schönen entfällt dasselbe Gesetz, weil seine Darstellung nicht Schein absoluten Glückes, sondern höchstem Lustbegriffe entspricht (der Begriff anmutig).

Die Einheitlichkeit des dem Objekte innewohnenden Zweckbegriffes mit dem Kunstgewerbe=Produkte liegt, so dieses ein dekoratives Kunstwerk ist, naturgemäß in dessen innewohnender Idee; so es Dekoration ist, in deren Stilisierung, d. i. in deren Anpassung dem Zweckbegriffe.

Allerdings wirkt der Fehler der Nichteinheitlichkeit des dekorativen „Kunstwerkes“ mit dem dem Objekte innewohnenden Zweckbegriffe nur dann als solcher, wenn das dekorative Kunstgewerbe=Produkt eben kein Kunstwerk an sich ist; ist es ein solches, so abstrahieren wir von seinem dekorativen Zwecke, und ist die Einheitlichkeit hiemit ohnehin gegeben. Ist es aus technischen oder was immer für ästhetischen Prinzipien nicht an sich Kunstwerk, so fällt es, schon diesen Fehlern entsprechend, als unschön auf, und kommt der Mangel der Einheitlichkeit nur noch hinzu. Z. B. Ritterfiguren in einem Baderaume; Heiligenbilder, mythische Szenen . . . als Gemälde an der Fassade, als Hauptmauern eines Gebäudes . . .

Das Stilisieren besteht in der Anpassung von in der Natur gegebenen ästhetischen Formalien, an die Form des Objektes, dem diese als Dekoration zukommen. Diese

Stilisierung ist mit der technischen, d. i. mit der Anpassung an das technische Mittel (der möglichen, resp. leichten Behandlung wegen) nicht zu verwechseln.

Die technische Stilisierung, wie steife Blumen, regelmäßige Haarwellen und Locken in der Skulptur — eckige Körperformen in der Stickerei zc. — bringt oft Mißgeburten hervor, die selbst im Kunstgewerbe, durch Wahl eines dem technischen Mittel anpassenden Motives, lieber entfallen sollten. Leider findet sich technische Stilisierung auch oft in der Skulptur als Kunst, und müssen wir dies, als ästhetischen Mangel solcher Kunstwerke, nachtragend feststellen. Pferd mit stilisierter Mähne . . .

Alle Zweckobjekte, die in höchstem bis zu geringstem Grade dem Begriffe des Kunstgewerbes entsprechen, können wir, in einer Linie verlaufend, in absolute Luxus-, bis zu absoluten Gebrauchs- d. i. Zweckobjekten einteilen.

Es ist nun Aufgabe technischer Ethik (welchen Begriff ich Band III. erklären werde) festzustellen, wie weit das Kunstgewerbe zu Ungunsten praktischen Zweckes dekorativ wirken soll und darf.

Die Architektur.

Die Architektur wird ganz unbegreiflicher Weise — nur aus Courtoisie zu den Architekten, die sich, als in ästhetischem Zwecke produzierend, selbst gern „Künstler“ dünken — der freien Kunst zugerechnet, statt dem Kunstgewerbe.

Die Architektur ist Kunstgewerbe! Denn jedes architektonische Werk weist in erster Linie Zweck im Zusammenhange auf und erst in zweiter Linie Kunst — Kunst als Nebenbegriff zu dekorativem Zwecke. So lange also ein architektonischer Bau den Zweck im Menschen verrät, ist es kein Kunstwerk, sondern ein Werk des Kunstgewerbes.

Im Wohnhause — sei es Schloß, Villa, Stadthaus — ist dieser Zweck unleugbar; nicht viel schwieriger ist er im Theater, Museum . . . zu erfassen, welche Bauten ja nicht nur die Bühne, die Schauobjekte umfassen, sondern den Zweck der Aufnahme der „schauenden Menschen“ nicht verbergen. Diesen Zweck der Aufnahme von Menschen will der Verteidiger der Architektur als Kunst, scheinbar im Gotteshause leugnen. Das Gotteshaus wäre demnach ein absolutes Kunstwerk; denn „abgesehen davon, daß Gott kein Haus braucht, existiert Gott weder in seinem Hause, noch anderswo“. Das Gotteshaus hätte somit rein ästhetischen Zweck, und gerade in diesen Bauten hätte sich zu allen Zeiten die Architektur eben als absolute Kunst erwiesen und bewiesen. Daß aber, ganz abgesehen vom Gottbegriffe, das Gotteshaus dem Zwecke des Gottesdienstes (entsprechend der Bühne) und dem Zwecke der Aufnahme von Menschen dient, wird hiebei absichtlich übersehen.

In Werken der Architektur, die denen der Gartenkunst entsprechen, welchen Begriff wir im folgenden klarlegen — als Quai-, Gitteranlagen zc. — mag allerdings der Zweck im Menschen, der nicht der Beherbergung, sondern anderen Bedürfnissen entspricht, zu Gunsten des ästhetischen Zweckes weniger klar hervortreten. Ganz besonders mag aber zur irrtümlichen Auffassung der Architektur als Kunst der Umstand beigetragen haben, daß fast alle Zweckobjekte im Hause (allgemein) an sich auch ästhetischem, d. i. hier — dekorativem Zwecke dienen. So Fenster und Türen, Balkons und Erker (als dem Gesetze Vielheit in Einheit und dessen Folgegesetzen entsprechend) so die „aufstrebende“ Treppe und selbst, deren notwendige Geländer — seien sie auch nur der Treppe notwendig — parallel-symmetrische Stricke. So die Abgrenzung zur Einheit durch das schiefe Dach und seine Kante — zc.

Der architektonische Bau ist also nicht das Verdienst des Architekten als Künstler, d. i. als Mensch (in der Band I gegebenen Begrifflichkeit), auch nicht sein ausschließliches Verdienst als Kunstgewerbler, sondern zum großen Teile sein Verdienst, nur als das kulturellste Lebewesen der Erde.

Ohne Zweck im Menschen als solchen, d. i. hier als Lebewesen der Erde, gibt es keine Architektur.

B. Die Spielmusik (Marsch- und Tanzmusik).

Wir haben erfaßt, daß die Musik keinem außerästhetischen Zwecke entsprechen kann, und haben erfaßt, daß wir gern den musikalischen Rhythmus zur Begleitung von Tätigkeit als Bewegung benötigen. So wir aber nicht nur den Rhythmus, sondern auch die Melodie als Begleitung von Bewegung ersehen, so erfassen wir, daß diese Bewegung nicht einer dem Bedürfnisobjekte als Lebensbedürfnis entsprechenden Tätigkeit entspricht, sondern als Bewegung, in dem dem Kunstbegriffe verwandten Begriffe Spiel zu erfassen ist.

So erfassen wir auch den Gesang (Melodie) als Begleitung von Tätigkeit, die nicht Spiel ist, wie Dreschen, Schmieden . . . immer als „mißglickte Idee“. D. h. es mag sein, daß sich der Schmied einmal die Arbeit durch Vorheucheln von Lust im Gesange erleichtern will; — er verstummt jedoch bald, und kann dieser Gesang nur einer flüchtigen übermütigen Laune (als Lust) entspringen. Lebenstätigkeit als Zweck im Zusammenhange und Musik verbinden sich nicht!

Im Gegensatz zum Kunstgewerbe erfassen wir hier in der Spielmusik insofern schwerer den Begriff des dekorativen Zweckes, als das Spiel selbst, mit der Spielmusik nicht nur in Rhythmus, sondern, und worauf es eben ankommt, in der Melodie eine Einheit bildet. Wir können also in der Spielmusik nicht wie im Objekte des Kunstgewerbes mit Dekoration, einen außerdekorativen Zweck erfassen, durch welchen der dekorative Zweck an sich erst zu unserem Bewußtsein tritt. Auch können wir nicht mit Bestimmtheit die Spielmusik schon an sich als Attribut, als Dekoration erfassen, wie dies beim Schmucke möglich ist. Denn die Musik als gleich Natur und Kunst, d. h. als besonders dem ästhetischen Grundgesetze entsprechend (Lustbegriff), ist schwer als Musik als Kunst, oder als Musik als Spiel festzustellen. Daraus erfassen wir auch, daß wir für die Spielmusik an sich kein ästhetisches Gesetz aufstellen können, wie wir dies für das Kunstgewerbe getan; sie unterliegt der ästhetischen Beurteilung, wie die Musik als Kunst.

Allgemein können wir noch feststellen, daß die Melodie der Spielmusik, je nach individuell ästhetischer Beurteilung als dekorativ, d. i. als ihrem Zwecke entsprechend, oder als Kunstmusik erfaßt wird. Sie entspricht ihrem Zwecke, d. h. sie ist Lustmusik, so sie nicht zu wahrhaft ästhetischer Betrachtung sich gesellen kann, — und sei sie noch so schön! Ein Beweis, daß dieser Begriff „schön“ hier nur höchster Lust entspricht. Man versuche in rein ästhetischer Stimmung einen noch so melodischen Walzer (E. Waldteufel) oder einen noch so erhebenden Marsch (Louis Ganne; „Marche Lorraine“) zu pfeifen! Höchste Lust ist noch kein absolutes Glück.

Andererseits erfassen wir individuell: „Diese, jene Melodie ist als Tanzmusik zu schön“, in der Bedeutung: Sie verdirbt eigentlich, da sie als der Melodie entsprechend wehmütig wirkt, den Lustbegriff, der ihr inneliegen sollte. Oder in der Bedeutung: Der Rhythmus stört durch den ihm inneliegenden Lustbegriff, den ästhe-

tischen Eindruck der Melodie; es ist für sie schade, daß sie als Kunstmusik überhaupt einen Zusammenhang mit Lustmusik (im Rhythmus) äußert.

Solche Urteile entsprechen speziell der Tanzmusik, resp. dem Tanzrhythmus. Für den Marsch ist keine Melodie zu schön, d. h. eine zu faßliche Kunstmusik, und keine Melodie wird durch den Marschrhythmus verdorben — (außer durch das geschmacklose Einzwängen einer anmutigen Tanzmelodie in den Marschrhythmus; dieser kann als speziell dem männlichen Charakter entsprechend — durch sein Übereinstimmen mit speziell männlicher Spielbewegung — seelische Schönheit erwecken, die mit Tanzmelodie als Lust sich schlägt). Sieges-, Jubel-, Trauermarsch.

Auch ist der Umstand, daß uns eine Melodie von Marsch- und Tanzmusik seelisch (= psychisch) mehr ergreifen kann als manche Melodie der Musik als Kunst zu berücksichtigen. Denn abgesehen davon, daß wir in unserer Doppelnatur, der Affektion des Lustbegriffes näherstehen und ihr heftiger unterliegen, ist auch der ästhetische Eindruck dieser wie jener Musik individuell verschieden und ganz relativ in seinem Werte.

Die Musik als Kunst erfassen wir als Bindeglied zwischen Natur und Kunst; als Spiel- und speziell als Tanzmusik; im Spiele, das wir als geschlechtlichen Charakter äußernd, selbst als Zusammenhang zwischen Spiel und Leben erfassen, ist sie uns das Bindeglied zwischen Leben und Kunst.

15.

Die Halbkunst.

Ebenso wie wir die Musik durch die Spielmusik als mit dem Leben, und an sich — als Natur — als mit der Natur zusammenhängend erfassen, erfassen wir als Mittelbegriff zwischen Kunst im Seienden und Leben, das Kunstgewerbe, als Mittelbegriff zwischen Kunst im Seienden und Natur, die sogenannte Park-, resp. Gartenkunst.

Dieser Zusammenhang der Kunst im Seienden mit der Natur äußert sich schon in der Skulptur, als kolorierte Skulptur und im Stilleben.

In der Parkkunst wird nicht ein Zweckobjekt menschlicher Arbeit mit Kunst vereinigt, sondern die Natur selbst. Wir erfassen sie als Halbkunst, insofern wir sie mangels an Deutlichkeit inneliegenden Zweckbegriffes nicht dem Kunstgewerbe zurechnen können, während sie andererseits der Begrifflichkeit freier Kunst deshalb nicht entsprechen kann, weil sich bei Hervortreten ästhetischen Zweckes — im Gegensatz zu Zweck im Zusammenhange — Natur und menschlicher Geist (als Kunstsinne) in dieser Arbeitsleistung teilen.

Im „halb“ des Begriffes Halbkunst ist natürlich keine mathematische Hälfte zu verstehen. Natur und Mensch teilen sich in Idee und Mitteln ihres gemeinsamen Kunstwerkes, wobei „Kunstwerk“, in der übertragenen Bedeutung als Kunstwerk der Natur selbst, resp. als Kunstwerk des Schöpfers gebraucht ist. Sie teilen sich darin in verschiedenstem Maße, und so geht aus dieser „Halbheit“ in der Parkkunst notwendig ein Widerspruch mit dem Prinzip der eigentlichen Kunst hervor. Der Kunstwert eines solchen Halbkunstobjektes liegt in erster Linie in der an ihm angewandten Technik. Denn ohne Technik wäre es, nicht wie das eigentliche Kunstwerk, überhaupt zwecklos, sondern es wäre — Natur. Je technisch schwieriger die Anlage, desto höher

sein ästhetischer Kunstwert. Ein anderer, der unter weit günstigeren technischen Bedingungen angelegt denselben rein ästhetischen Wert besitzt, verliert durch den Mangel technischen Aufwandes an Kunstwert.

So dieser „Halbkunst“, resp. ihren Werken deutlicher Zweck (als Zweck im Zusammenhange) inneliegt, in welchem Falle wir sie eher als Gartenkunst erfassen, können wir diesen als architektonischen spezialisieren. Terrassen — als Aussichtspunkte, Kieswege — zum Gehen im Trockenen, Lauben — zum Aufenthalte im Schatten, Hecken — zur Abperrung und Verperrung der Sicht . . ., und so bildet speziell die Architektur das Mittel zwischen Kunstgewerbe und Gartenkunst, so diese nicht mehr ihren Titel Halbkunst in vollem Maße verdient, sondern sich dem Kunstgewerbebegriffe nähert.

16.

Die Künstekombinationen.

Den Begriff der Künstekombinationen müssen wir erst hier, nach Erörterung der Begriffe Spiel, Kunstgewerbe, Spielmusik und Halbkunst behandeln, da er nicht, wie es gewöhnlich erfaßt wird, die Kombination von Kunst mit Kunst als solcher bedeutet, sondern die Kombination von Kunst mit Kunst als Spiel.

Wir werden leicht verleitet, den an sich bekannten Begriff der Künstekombination, als naturnotwendig aus den möglichen Schönheitskombinationen in der Natur zu folgern. Dies ist falsch. Schönheitskombination existiert in der Natur als Zusammenfallen von Schönheit durch Abstraktion und Schönheit durch Addition, d. i. von scheinbar objektiver und bewußt subjektiver Schönheit. Wir erfassen daher in der Schönheitskombination in der Natur nur ein Naturschönes, denn die Schönheit durch Addition ist eben nichts anderes als der subjektive Seinsbegriff, der als Stimmung das objektiv Schöne in uns erregt, resp. durch dieses erregt wird. Gedanklich erfassen wir zwar die Zweifzahl als problematische ästhetische Begriffe des Glückes in der Melodie, des Glückes in konkreten äußeren Objekten an sich, resp. des Objektes, als Seelisch-Schönes äußernd. So summen, singen, pfeifen wir im Anblicke der Natur, im Anblicke des ästhetisch geliebten Menschen (hier speziell im geistigen Anblicke, weil wir uns in menschlicher Gesellschaft, gestört durch die Intention des „anderen“, nicht ästhetischer Wonne¹ und schon gar nicht geschlechtlich beeinflusster ästhetischer Wonne hingeben können); so auch bei Erfassen objektiver, resp. subjektiver seelischer Schönheit.

Schönheitskombinationen konkreter Naturobjekte sind keine Kombinationen, sondern Schönheitseinheiten mit sichtlicher Vielheit in Einheit. (Desgleichen für Schönheit aus abstraktem Erreger.)

¹ Auch rein ästhetische (nicht geschlechtlich beeinflusste) Wonne verbergen wir vor unserem Nebenmenschen bis auf gewissen Grad. Obwohl wir den Selbstzweckbegriff hier als das Höchstherrschende im Menschen, als das, was ihn zum Menschen macht, erfaßt haben, so ist diese Scheu einigermassen begründet. Im vollen Aufgehen in ästhetischem Betrachten setzen wir uns in den Augen des Materialisten — und wir sind eben nie sicher, wie weit unser Nebenmensch Materialist ist — herab, als wir unser eigenes Materielles ja wirklich im Gefühle seiner Nichtigkeit herabsetzen; der Materialist erfaßt in uns eben nichts anderes als das — krankhaft — weichlich — entwürdigte Materielle. Daß er es aber als entwürdig, als herabgesetzt überhaupt erfassen kann, beruht selbst auf seinem ästhetischen Sinne, der gegen seinen Willen einen Widerspruch zu seiner Anschauung äußert.

Entsprechend diesen Kombinationsmöglichkeiten in der Natur, wollen wir nun auch in der Kunst analoge Kombinationen der Kunst im Sein (Musik) mit der Kunst im Seienden erfassen, und glauben in die Liebe (als Kombination von Gedicht und Musik) ein solches „einheitliches Kunstwerk“ erfassen zu können.

Fassen wir den Begriff der Kombination von Musik und Kunst im Seienden, ihrer sinnlichen Möglichkeit nach ins Auge, also Musik-Plastik, Musik-Projektionsbildkunst: Wir erfassen sofort die Unhaltbarkeit dieses Zwanges; denn das Kunstwerk bildender Kunst ist an sich schön, d. h. es enthält selbst das Kunstschöne und unterliegt somit nicht dem subjektiven ästhetischen Gesetze. Die Musik hingegen wirkt wehmütig. In dieser Kombination würde sie daher das Kunstwerk bildender Kunst, aus seiner Höhe absoluten Glückes, durch welches es über dem Weltallsprinzip steht, herabsetzen, d. i. in unser Erdendasein herunterziehen. Die Musik würde banal wirken, als Natur im Gegensatz zur Kunst. Das Landschaftsbild wäre nur ein idealer Erdenwinkel; die menschliche Gestalt (in Skulptur) ein ideales Geschlechtswesen.

Ganz abgesehen davon, daß solche Kombinationen im Grundprinzip unmöglich sind, erfassen wir sie auch als undurchführbar, durch die Gebundenheit der Musik als Seinsbegriff, so sie als Kombinations-Schönes durch äußere Objektschönheit (Landschaft) erregt wird, an die verschiedene Individualität. (Geschmack, ästhetische Disposition.) Daß allerdings auch hier ein relatives Fixum besteht, beweist die Volksmusik, deren Charakter nicht im Speziellen nur an den Volkscharakter, sondern unmittelbar sowie mittelbar durch diesen auch durch die geographische Landschaft bedingt zu sein scheint.

Es ist also das Nichtbestehen solcher Kombination nicht auf die technischen Schwierigkeiten — jedes Bild müßte in eigenem Lokale, mit eigener Musik zur Darstellung kommen — zurückzuführen; zu ästhetischem Genuße werden noch größere Schwierigkeiten des Aufwandes überwunden.

Fassen wir nun den Begriff der Kombination von Musik und Kunst im Seienden, ihrer begrifflichen Möglichkeit nach ins Auge, also Musik-Dichtkunst, so erfassen wir, daß die Möglichkeit dieser Kombination auf dem Mangel der Dichtkunst beruht, durch welchen Mangel sie in dieser Kombination nicht als Kunst-, sondern als Naturschönes wirkt. Dies eben insofern, als subjektiv Seelisch-Schönes aus dem Kampfbegriffe als Kunst unmöglich ist, das subjektiv Seelisch-Schöne, das wir aus der Lyrik erfassen, sich daher mit dem Subjektiven objektiver Schönheit deckt. Die Lyrik ist daher, als subjektiver Naturschönheit entsprechend, die für die Kombination mit der Musik geeignetste Art der Dichtkunst und Kunstart überhaupt. Dies um so mehr, als die Lyrik erst im Gedichte, also in Vereinigung mit sprachlicher Musik an sich lebensfähig ist. Die Epik kommt nur soweit sie Lyrik enthält für die Kombination mit Musik in Betracht; für die Epik an sich ergibt sich kein solcher Zusammenhang. Das lyrische Gedicht in Kombination mit Musik, das eigentliche „Lied“ ist also jene Kombination, die uns, bei nicht voll Erfassen seiner Bedingtheit durch die Mängel der Dichtkunst und der Musik, als entsprechend den Schönheitskombinationen in der Natur, als einheitliches Kunstwerk naturnotwendig erscheint. Wir erfassen hierbei eben nicht den dekorativen Zweck der Musik — die den Mangel der Dichtkunst beschönigt — wodurch also die Musik zum Gedichte im Verhältnisse des Kunstgewerbes zur Kunst steht.

Von Kombination der Plastik mit Projektionsbildkunst kann natürlich nicht die Rede sein, da wir im Mittel keine Vereinheitlichung der zur Kombination gelangenden Kunstwerke ersehen, abgesehen davon, daß Konkret-Schönes eben keine Kombination, sondern Vielheit in Einheit ist.

In der Kombination von bildender Kunst mit Dichtkunst, also von Plastik oder Projektionsbildkunst mit Dichtkunst, oder umgekehrt, von Dichtkunst mit Projektionsbildkunst (Dichtkunst kann sich der Unvereinbarkeit ihrer Mittel wegen nicht mit Plastik vereinen) wie von epischer Dichtkunst mit Musik und von Musik mit Projektionsbildkunst (Titelblattbild) erfassen wir deutlich die Superiorität der einen Kunst über der anderen, d. h. wir erfassen den dekorativen Zweck der Nebenkunst in der führenden Hauptkunst, wodurch also die Nebenkunst dem Begriffe des Spieles als Lust entspricht; die Kunstarten in solcher Kombination verhalten sich also niemals gleichwertig. In solcher Kombination trägt auch das Kunstwerk der leitenden Kunst das Gepräge nicht vollwertiger Kunst, das Gepräge des Mangels. Denn das wahre Kunstwerk bedarf keiner Verschönerung; neben ihm wirkt das Kombinationskunstwerk minderwertig, und gibt sich kein Künstler gern dazu her, sein Kunstwerk als begleitend zu solcher Kombination zu opfern. Man versuche zu Segantinis Gebirgslandschaften ein Gedicht zu machen; zu Lenaus Schilflied eine Melodie zu komponieren, zu Chopins Nocturne op. 37 ein Titelblatt zu zeichnen. (Auf die Kombination der epischen Dichtung kommen wir bei Behandlung des Theaters zurück.)

Solche Verirrungen kommen vor eben infolge Mangels an ästhetischem Sinne des betreffenden begleitenden Künstlers, welcher Mangel sich mit Mangel künstlerischer Produktivität verbindet, weshalb er in anderen Kunstwerken erst Anregung sucht. Oder auf Geheiß ästhetisch nicht hochbegabter Menschen an brotlose Künstler, in der Absicht, bestehende Kunstwerke zu „verschönern“; wie die illustrierten Prachtausgaben Goethes, Schillers zc.; auch in der Absicht, diese großen Künstler zu ehren und ihre Werke ästhetisch minder Befähigten zugänglich zu machen.

Schließlich können wir noch den Titel des Kunstwerkes, als dessen begriffliche Inhalt-Feststellung, als Kombination von Dichtkunst mit anderer Kunst erfassen, wobei naturgemäß die Dichtkunst die Nebenrolle spielt.

Der Titel zum Kunstwerke ist eine Forderung, die auf dem Mangel der Künste an begrifflicher Klarheit beruht. Das, was im Kunstwerke an sich nicht gesagt werden kann, was aber, um den ästhetischen Eindruck nicht durch Anleiten zum Denken zu stören, gesagt werden muß, das sagt der Titel. Mehr soll er nicht sagen,¹ da er durch dieses Zuviel dem Kunstwerke leicht ein wissenschaftliches Gepräge, einen Zweck aufdrängt; da durch ein Zuviel der Kunst ein Mangel aufgezwungen werden würde, der ihr nicht zukommt, oder der erst durch die Phantasie des Betrachters, die durch den Titel angeregt, das Kunstwerk ästhetisch übertrifft, zutage tritt, d. h. der Titel mehr verspricht als das Kunstwerk hält. Besonders, wenn der Titel ein Motto ist, sind wir geneigt, eine Kunstkombination zwischen ihm und dem Kunstwerke zu ersehen. Auch das Motto soll nur erklärend wirken, kann aber durch Lyrik subjektive seelische Schönheit erregen.

17.

Das Theater.

Das Theater ist ein Kombinationsbegriff. Seinen Hauptbegriff bildet die Dichtung als Kunst. Diese wird durch ihre Kombination insofern ästhetisch schon herabgesetzt, als wir den Kombinationsbegriff als auf dem Mangel der betreffenden Kunstart basierend nachgewiesen haben.

¹ Boileau: Um einen Gegenstand bewundern zu lassen, muß man ihn einfach beim Namen nennen. Dr. R. S. von Stein: Die Entstehung der neueren Ästhetik.

Die Ausstattung des Raumes, die handelnden Personen und die eventuelle Musik bilden hier das Kombinationsobjekt und vertreten beide ersteren Begriffe somit die Stelle der Projektionsbildkunst, resp. der bildenden Kunst überhaupt, als begleitende Kunst.

In dieser Kombination der Dichtkunst zum Theater, in welcher das Begleitende nicht selbst Kunst ist, sondern Kunstgewerbe (dekorative Gemälde, Kulissen, Ausstattung) ästhetisch indifferente Musik (wie wir im folgenden erörtern werden, ist die Verwendung der Melodie im Theater Unsinn), resp. Spielmusik und lebende Personen, erfassen wir — nicht die Dichtkunst an sich, sondern — das Theater, d. h. die Dichtung, so sie als Theater gedichtet ist, als Halbkunst. Denn Künstler und Schauspieler (Künstler zweiten Grades) teilen sich im Kunstwerke. D. h. das, was der Künstler in seiner Dichtung nicht künstlerisch verarbeiten, sondern nur gedanklich feststellen konnte, das bietet der Schauspieler. Dies ist der hauptsächlichste Mangel solcher Dichtung, insofern sie nicht an sich, sondern als Theater aufgefaßt wird; und nur als solches kann eine Dichtung, die eben als Theater gedichtet ist, erfaßt werden. Dies geht aus der dem Theater notwendig innewohnenden Technik klar hervor, aus welcher wir die der Dichtung als Theater innewohnenden Mängel erfassen.

Erörtern wir also die Mängel, die dem Theater als Kombinationsbegriff innewohnen, der Reihe nach in den einzelnen Kombinationsbegriffen, bis zu den durch den Begriff dieser Kombination, der Dichtung selbst innewohnenden Mängel, so erfassen wir:

1.) Die im Begriffe des Theaters als Schauspielraum basirenden Mängel: Der Zuschauerraum ist der großen Erhaltungskosten des Theaters (Schauspielergage, Dekoration, Beleuchtung der Bühne zc.) wegen nicht zur Aufnahme eines oder einiger weniger, sondern möglichst vieler Eintritt zahlender Menschen bestimmt; dies nicht aus finanziellen Gründen allein, sondern auch um den Theatergenuß möglichst vielen zu bieten. Aus dem Verhältnisse der Bühne zum Zuschauerraum ergibt sich daher in erster Linie eine teilweise schlechte Akustik (die nebstbei ganz ungeheure Anforderungen, besonders an den Sänger stellt), als auch zu große Fernsicht, wie Schieflicht. Das Schminken, und zwar das übertriebene Schminken, soll nun den Fehler der zu großen Entfernung durch Verdeutlichung der Gesichtszüge beheben. Die Schminke wird allgemein so dick aufgetragen, daß ein normal gutes Auge sie vom weitesten und höchsten Platze aus als entsetzliche Gesichtsverzerrung erkennen muß, die den ästhetischen Traum — den Idealhelden vor sich zu haben — gewiß sofort vernichtet. So lange dieser Übelstand währt, ist also das Theater höchstens für sehr Kurzsichtige ein „ästhetischer Genuß“. Sehen wir von diesem Mangel ab, der nicht eigentlich zur Natur des Theaters gehört, sondern nur ein Folgemangel ist, so müssen wir dem Theaterenthusiasten zugestehen, daß wir auf gewissen Plätzen gute Akustik und gute Sicht genießen können. Auf solchen Plätzen hätten wir dann nur über die Menschenfülle und über die notwendigen Folgeübel des Zuschauerraumes selbst zu klagen (Sicherheitslaternen). Über die Hitze, die unvermeidlichen Geräusche während des Bühnenspiels, die sichtbare, applaudierende und anders lärmende Menge in den gut beleuchtenden Zwischenakten (deren Notwendigkeit wir im folgenden besprechen werden), können wir uns, auf einem guten Platze sitzend, bei gutem Willen eventuell noch hinwegsetzen; auf schlechtem Platze, von welchem aus wir nebstbei nur angestrengt hören, angestrengt oder einiges gar nicht, anderes wieder, und zwar, was hinter den Kulissen vorgeht, überflüssigerweise sehen — sind die Übel des Zuschauerraumes wohl fühlbar genug, daß sie uns den ästhetischen Genuß verleiden, d. h.

daß wir infolgedessen nicht in der Dichtung aufgehen können, sondern des „Theaters“ voll bewußt werden.

Daß also trotz alledem so viele Menschen auch auf schlechtem Platze fleißige Theaterbesucher sind, ist nur ein Beweis, daß der Genuß am Theater in etwas anderem bestehen muß als in ästhetischem Fühlen.

Zu diesen Mängeln kommt noch das deutlich sichtbare Verhältnis des Schauspielers zum Publikum hinzu — daß er eben des Publikums wegen Theater spielt. Er kann dem Zuschauerraum nicht immer den Rücken kehren, sonst würde man eben auch bemerken, daß man im Theater sitzt, d. h. daß man nur als Zuschauer da ist und nicht zur Einheit gehört, nicht mitspielt. Diese Artigkeit geht jedoch soweit, daß z. B. der Bote, der seinem Könige eine wichtige Nachricht bringt, diesen ruhig im Hintergrund sitzen läßt und die Nachricht nur dem Publikum mitteilt — jetzt ist der König nicht mehr König, sondern der angezogene Schauspieler. Gar drollig wirkt solches im Interieur, wo die Erzählenden, Sprechenden, am Rande der Bühne stehen — mit den Gesichtern daher knapp an der Wand — die ja jedenfalls gerade dort stehen müßte, wo der Zuschauerraum beginnt, und welche ideelle Wand erst durch solch ein unwahres Spiel zu unserem Bewußtsein gelangt.

2.) Die im Theater selbst basierenden Mängel als die technischen Mängel der Bühne:

Die Bühnensicht eröffnet eine große gähnende Öffnung, die der technischen Schwierigkeiten und der Kosten allzu hoher Bäume, resp. allzu viel Himmels wegen, wie auch um es zu ermöglichen, ein gedecktes Interieur vorzuführen, von oben her um ein gutes Stück verhängt bleibt; — gewöhnlich roter oder grüner Samt, der beim Nichtinterieur, also bei Landschaft, als ober dem Himmel und den Bäumen hängend und doch in die Einheit des Bildes fallend, ganz beträchlich störend wirkt. Ferner der Stoffhimmel, der oft Falten wirft und selbst auf großen Bühnen häufig recht schmutzig ist. Unzählige andere technische Fehler in den Kulissen, je nach der finanziellen Leistungsfähigkeit des Theaters. Der Boden, der der vielen technischen Einrichtungen wegen — auch bei Darstellung von Wiese — nur Bretterboden sein kann. Schließlich die trotz höchster Technik oft sehr unwahren Beleuchtungseffekte.

3.) Die Mängel in den handelnden Personen: Je nach dem Talente und den schauspielerischen Kenntnissen werden die Rollen der Helden in der Dichtung unter den Schauspielern verteilt. Ganz naturgemäß kann ein Schauspieler — besonders wenn er nebstbei Sänger ist — nicht alle verlangten Eigenschaften in sich vereinen. So ist z. B. oft der jugendliche Held der Dichtung zu alt, zu dick; das alte Mütterchen der Dichtung zu fett, neckisch und jung. Aber nicht nur im Äußern, sondern auch der Innerlichkeit nach kann der Schauspieler, wenn er auch in vielen Rollen glänzend ist, nicht in jede Individualität ideeller Persönlichkeiten voll aufgehen. Nebstbei können auch auf den größten und reichsten Bühnen nicht alle nebensächlichen Rollen von hochtalentierten und voll bühnensicheren Künstlern (zweiten Grades) besetzt werden; abgesehen von den finanziellen Schwierigkeiten; dies aus dem einfachen und triftigen Grunde, weil sich der höherstehende Schauspieler nicht zu kleinen Rollen hergibt, in welchen er keinen Erfolg und Ruhm erntet. Daher die Menge von minderwertigen Schauspielern, deren absolute Unfähigkeit selbst in großen Szenen auf der Bühne deutlich sichtbar wird. Betrachte man eine Momentaufnahme solch eines Massenaufzuges, in einem Schreckens- oder Empörungsmomente. Einer wie der andere mit der haargleichen einstudiert-gekünstelten Geste.

Schließlich liegt der Mangel in den handelnden Personen darin, daß man nur wenigemale das Theater besuchen kann, ohne in den verschiedenen Rollen der verschiedenen Dichtungen Herrn X und Fräulein Y — als Schauspieler zu erkennen. Abgesehen davon, daß die geschlechtliche Sympathie zu Bekannten — Schauspieler, resp. Schauspielerin — gerade den Reiz des Theaters ausmacht, ist dieser Umstand gewiß allein schon mächtig genug, den ästhetischen Eindruck des Theaters vollkommen zu vernichten — man sitzt eben im Theater. Und aus diesem Übelstande entwickelt sich das „Kernertum“.

4.) Die in der Theatermusik basierenden Mängel:

Zergliedert man die notwendigen in der Theatermusik basierenden Mängel, so muß man über die Macht des naturnotwendigen Theaters staunen, welches es zustande-gebracht, noch dieses Mittel, mit Beiseiteschaffung allerlei Schwierigkeiten aufzubieten, um sich mit Hilfe des musikalisch-ästhetischen Unverstandes der Menge, seine Existenz noch auf lange Zeit hinaus zu sichern.

Wir erfassen nicht weniger als dreierlei Mängel der Theatermusik:

Der Mangel der Musik als Kunst, so dem Tonwerke eine bestimmte Dauer-einheit gegeben, die dem Begriffe der Melodie, als Wiederholung derselben oder Kombination mit anderen Melodien, widerspricht.

Der Mangel der Musik als Kombination mit epischer Dichtung, in welcher Kombination sie nur mathematische, d. i. ästhetisch indifferente Musik sein kann (auch so die epische Dichtung in gebundener Form gedichtet ist) — einschließend den Mangel, daß die naturgemäß als begleitende Kunst fungierende mathematische Musik, hier durch die Richtigkeit der Dichtkunst als Theater, als leitende „Kunst“ vorgeschoben wird.

Der Mangel der Musik als Kombination mit der Dichtkunst als Theater. — Das Theater (als Kombination ohne Musik) bedarf durch seine ästhetische Wichtigkeit — so der Dichtung auch kein praktisch-ethischer Wert innewohnt — einer Hebung an Reiz. Diesen Reiz gibt ihm die Musik, und zwar ist das sporadische lyrische Lied (Solo wie Chor) wie Marsch- und Tanz- als Spielmusik, gewiß eine geniale Vervollkommnung. Auf diese Weise entsteht nun zum Hohn aller ästhetischen Wert-schätzung das halb-sprechende, halb-singende Theater. Lieder und Tänze werden der Dichtung aufgezwungen, ob es ihr paßt oder nicht. Die Dichtung ist ja eigentlich Nebenache geworden.

„Die Karlschüler hopjassa marschieren um die Ecke
Die Karlschüler heijassa sie tragen blaue Fräcke.“

So der Text zum Marschliede aus der Operette „Die Karlschülerin“.

Aus diesem Glende der musikalischen Posse und der Operette hebt nun die Oper das Theater empor — aus diesem „Glende“, das eigentlich dem wirklichen Theater-begriffe nach, gar nicht so groß ist, wie es die „Ästhetiker des Theaters“ fühlen und behaupten.

Die Oper führt uns in eine singende Welt, doch nicht in der Begrifflichkeit einer Welt stimmlichen Gesanges, wo alle Menschen singen, statt zu reden — das wäre unsinnig. „In eine singende Welt“ bedeutet, in eine Welt, in welcher jeder Seinsbegriff musikalisch möglich, d. h. ein Seinsbegriff ist, in den wir eingehen möchten. Das ist die instinktive bewußte Grundidee der Oper. Daß diese singende Welt, mit dem Kombinationsbegriffe epischer Dichtung mit Musik, im trassen Widerspruche steht, folgt klar aus der entsprechenden Abhandlung in 10 und 11. Musik als Begleitung epischer Dichtung ist nur als mathematische, d. i. ästhetisch indifferente Musik

möglich. Daß hiebei Lyrik als Musik, als Melodie eingestreut sein kann, erfassen wir sowohl in der Notwendigkeit herrschender Lyrik in der Epik, als auch aus der Relativität des Begriffes der mathematischen Musik, die individuell noch einem Seinsbegriffe entsprechen kann. Und mit der Einhaltung dieser Musik, als Freude der „rechnenden Seele“, durch einige spärliche Lyrik unterbrochen, würde die Oper auch einige logische Existenzberechtigung wahren. Doch sie verlangt die Melodie, und dieses Verlangen ist nicht unbegreiflich, da die Oper nur der verzweifelte Versuch ist, das Theater als Tempel der Schönheit noch weiter zu erhalten, und sie um jeden Preis Kunst, wahre Kunst verlangt; es ist auch, da die Oper eben nicht als Idee an sich entstehen konnte, eine naturnotwendige Folge ihrer Entwicklung aus dem halb-redenden, halb-singenden Theater.

So ist die Melodie der Grundstein ihrer Nichtexistenzfähigkeit; denn ihrer Idee nach entspricht die mathematische, die ästhetisch indifferente Musik, die in der Oper nicht nur ein Mangel der Kombination von Musik und Epik ist, sondern schon im Mangel der Musik als Tonstück von gegebener Dauer notwendig begründet erscheint, der Musik als Kunst, d. h. dem ästhetischen Seinsbegriffe; sie entspricht ihr, d. h. sie soll ihr entsprechen. Nun ist aber eine Oper ohne Melodie unhaltbar — denn in ihr erfassen wir die unwertige Musik als bloßes Verglingen der rechnenden Seele, und allein die Melodie gibt ihr eine ideelle Seinsberechtigung.

Wir sehen also die Melodie als solche, als Musik als Kunst in und zwischen jener Musik der singenden Welt, die in der der Oper zugrundeliegenden Idee ebenfalls Anspruch auf Musik als Kunst erhebt — als Musik absoluten Glückes. Der Widerspruch, der sich als absolut unlöslich daraus ergibt, liegt im Verhältnisse der mathematischen Musik zur Melodie, d. h. der singenden Welt, die nun zu ihrer Melodie keinen genügend faßlichen Abstand nimmt. D. h. die Melodie der Oper müßte zu ihrer mathematischen Musik, die im Range von Musik als Kunst steht, in gleichem Verhältnisse stehen wie Melodie und ästhetisch indifferente Musik der Wirklichkeit. Nun ist die Melodie unsere Grenze — und Höheres als die Kunst im Sein können wir in der Kunst im Sein nicht erschließen. Die Oper setzt also selbst ihre Melodien, die ihr nur in ihrer vollen Höhe als Melodien Seinsberechtigung geben, herab. Sogar Richard Wagner, der sich um die Lebensfähigkeit der Oper so sehr bemüht, verfällt im Taubhause wie in den Meistersingern in diesen Fehler: Der Sängerkrieg auf der Wartburg weist besonders deutlich diesen Fehler auf: Sie singen — jetzt! — und früher, was taten sie? — und dann singen sie weiter. Walters Preislied zeichnet sich nicht nur als wahre Melodie aus, sondern ist auch durch die absolut mathematische Musik in der Begrenzung gehoben, wie besonders durch den in der Dichtung als verunglückt begründeten Gesang seines Rivalen. Gounods Faust kann als Beispiel besonders geschickt in der Dichtung begründeten Gesanges, wie besonders geschickten Behandelns der Komposition, als gegebener Einheit entsprechend, gelten.

5.) Die in der Dichtung als Theater basierenden Mängel erfassen wir, wie folgt:

a) Es entfallen alle in der Kombination enthaltenen Momente als Beschreibung. Durch die in den Kombinationsobjekten enthaltenen Mängel steht das in der Phantasie erregte Kunstschöne ästhetisch höher.

b) Es entfällt die Vorbeschreibung zur Handlung. Diese muß aus dem Gespräche in der Handlung erfaßt werden.

c) Es entfällt jedes Versenken in die Subjektivität des Helden durch Eingehen in sein Denken, was zum Erfassen des Seelisch-Schönen nicht besser gegeben werden kann; der Monolog ist ein kläglicher Ersatz für dieses ideelle Sichversetzen, welches

im Erregen subjektiver seelischer Schönheit doch der Wahrheit entspricht, während der Monolog mit der Wahrheit im Widerspruche steht.

d) Es entfällt die Möglichkeit des raschen Ortswechsels, wodurch wieder alles, notwendig im Ortswechsel Geschehene und nicht im Raume der Bühne Faßbare, künstlich im Gespräche seine Erklärung finden muß; abgesehen davon, daß die Dichtung an sich, trotz angenommener zwei-, drei- bis fünfmaliger Möglichkeit des Ortswechsels (Akt) in ihrer freien Durchführung stark eingeschränkt ist.

e) Es entfällt die notwendige zeitliche Aufeinanderfolge der Handlung. Denn alles Nebensächliche, und doch zum Erfassen seelischer Schönheit in der Dichtung notwendig gegebene, würde durch die Anstrengung des Zuhörens zu ermüdend wirken. Es kann also nur zur Handlung Wichtiges auf der Bühne zur Darstellung kommen. Daher das dicht aneinander Drängen wichtiger Momente, wichtiger Aussprüche. Das Theaterstück versteht man daher meist nicht beim erstenmale — man muß es öfters sehen oder die Dichtung, das Libretto gelesen haben — auch ein naturnotwendiger Mangel. Noch fühlbarer ist jedoch der Ausschluß jeder Begebenheit, die an sich eine gewisse Dauer in Anspruch nimmt, die in Wirklichkeit das Interesse fesselt und keine weitere Ablenkung verträgt, während sie am Theater einer nächsten Begebenheit weichen muß. So z. B. ein Brand. Im Romane kann es heißen: „Am Mitternacht geriet das Schloß in Brand; N. N. (der Diener, Gärtner . . .) lief in das benachbarte Dorf und alarmierte die Bauern, die zur Hilfeleistung herbeieilten . . .“ Auf der Bühne gerät das Schloß in der Nacht in Brand und zwei bis drei Minuten darauf stürmt eine Menge von Bauern herbei — vollkommen angezogen. Im Romane kann es weiter heißen: „Alles lief und schrie durcheinander und es herrschte eine derartige Panik, daß sich niemand an das Löschen machte, bis endlich . . .“ Auf der Bühne sieht man ein gleichmäßiges Händeringen und hört man fuggenartig „holet Wasser!“ „Holet Wasser“. „Holet Wasser“. „Holet Wasser“. Im Hintergrunde erglänzt der Teich in nächster Nähe, und schließlich — fällt der Vorhang.

Das geschickte Überwinden dieser Mängel erfassen wir als Kunstgriff, Kunstkniff.

Trotz all dieser Mängel des Theaters, die sich nicht leugnen lassen und nur vom unverständigen Theaterenthusiasten, nur ungern zugegeben und krampfhaft, so gut es geht, beschönigt werden, hat sich das Theater nicht nur bis auf unsere Zeit erhalten, sondern steht heute geradezu in höchster Blüte. Daß es historisch so riesig weit zurückzuführen ist, beweist schon allein seine Naturnotwendigkeit. Diese Unanfechtbarkeit seiner Naturnotwendigkeit auf seinen Kunstwert, wie letztlich auf seinen ästhetisch- (rein) ethischen Wert zurückführen zu wollen, ist jedoch absolut falsch!

Diese Naturnotwendigkeit basiert im Begriffe Spiel als Lust sowie im praktisch-ethischen Zwecke.

1.) Im Spiele: Wir haben in Erörterung des Begriffes Spiel festgestellt, daß der Schauspieler in der ihm zukommenden ästhetischen Tätigkeit, zwischen Kind und Erwachsenem, zwischen Kunstverständigem oder Laien und Künstler steht. Das Spiel ist nicht nur dem Menschen allgemein naturnotwendig angeboren, sondern im Speziellen, d. i. individuell direkt, als Hang zum Theater ausgebildet, und zwar als ausübend — als die durch das Talent bedingte Künstlerschaft (zweiten Grades), wie als betrachtend — als Theater-Enthusiasmus. Beide spielen! Dies ist hier festzustellen. Nicht nur

derjenige, welcher die Vokation zum Schauspieler, gewöhnlich seit frühester Jugend in sich fühlt, sondern auch der Theaterbesucher als wirklicher Theaterfreund.

Daraus ist nun auch das der Sinnlichkeit gewidmete Leben der Schauspieler erklärt — das Totalaufgehen in der Lust (somit auch in geschlechtlicher Beziehung) im Gegensatz zum Aufgehen im Schönen. Daraus erklärt sich auch deren sonderbare gesellschaftliche Position; trotz aller Mühe des Theaterfreundes, sie als Künstler — wenn auch als Künstler zweiten Grades — in der Gesellschaft aufzunehmen, kann eine gewisse Mißachtung nicht überwunden werden. Diese kann jedoch logischermaßen nicht im frivol-unsittlichen Lebenswandel des einzelnen Schauspielers liegen; sie liegt auch weder in diesem individuellen Lebenswandel, noch in der naturnotwendigen Berechtigung desselben als allgemein, sondern in der Inferiorität des Menschen, dessen Lebensberuf das Spiel (im Gegensatz zur Kunst) wird, und welche Inferiorität selbst die notwendige Bedingung eines eben inferioren, des Menschen in seiner Begrifflichkeit unwürdigen Lebens bildet.

Auch der Theaterfreund spielt — wenn auch nicht in Wirklichkeit, so doch im Traume. Auch er ist als Theaterfreund, in Bezug auf sein ästhetisches Ich, unbedingt und unleugbar inferior (also gerade der Kenner = Mäcen, der dem ästhetischen Theaterkritiker mit gewisser Überlegenheit gegenübersteht). Und so erfassen wir das Theater naturnotwendig als einen Ort der Lust, und das ist es auch — trotz aller Bemühung der Theaterenthusiasten, die es, um die ganze Welt und sich selbst zu belügen, zur Stätte wahrer Kunst erheben wollen. Jedes wahre Kunstwerk wird im und am Theater nur herabgesetzt. Da aber der wirkliche Theaterenthusiast — was aus dem engen Zusammenhang von Spiel und Kunst als selbstverständlich hervorgeht — auch ästhetischen Sinn besitzt (wenn auch inferiorer als der ästhetische Sinn in der aufgestellten Begrifflichkeit, in Bezug auf das Erhabene), so will er auch in diesem höheren Spiele Kunst nicht vermissen. Aus demselben Umstande geht hervor, daß es auch Schauspieler gibt, die vermöge ihres Schönheits-, resp. Kunstsinnes als Menschen höher stehen als der Durchschnitt der nur spielenden Schauspieler (wobei der Begriff „spielend“ natürlich nicht im Gegensatz zu „auch singend“, sondern als Begriff Spiel, im Gegensatz zum Begriffe Kunst steht). Das sind die Künstler zweiten Grades in des Wortes richtiger Bedeutung. Ihre Inferiorität dem wahren Künstler gegenüber äußert sich jedoch unleugbar in ihrer großen Selbstzufriedenheit, die bis zu höchster Selbstüberschätzung, resp. zu höchster Überschätzung ihrer „Kunst“ steigt.

Hiedurch entsteht nun der unlösliche Widerspruch, der nicht fixierbare Punkt, in welchem das Theater, seiner naturnotwendigen Begrifflichkeit nach, Stätte der Lust und des Lasters bliebe, ohne eine gänzlich verunglückte Stätte wahrer Kunst sein zu wollen. D. h. es gibt keinen fixierbaren Punkt, in welchem nicht das Theater die Kunst, die Kunst das Theater in der Begrifflichkeit herabsetzen würde, d. i. in welchem der offene Widerspruch nicht noch faßbar wäre.

Die schönste Harmonie zwischen Kunst und Theater herrscht in der Operette. Die Dichtung ist absolut minderwertig und entzieht sich jeder künstlerischen oder philosophisch-logischen Beurteilung. Die Musik als die „leitende“ ist Spielmusik und Lied, in welch letzterem die Melodie Kunst ist. Über die technischen Mängel — die ja hier keine Kunstkombination vorstellen — setzt man sich ebenso hinweg, wie beim Indianerspiele über seine eigene Hautfarbe als Kaukasier. So entsteht nun der scheinbar so gewaltige Widerspruch, daß ein ästhetisch hochbegabter Mensch die Operette jedem anderen Theater vorzieht. Er hat vielleicht selbst nicht den Mut, es offen zu bekennen, daß er so „ungebildet“ ist und gar keinen Sinn für die „wahre Kunst“ hat.

Der Mut fehlt ihm deshalb, weil er sich selbst nicht klar bewußt, warum ihn das kunst-feinwollende Theater eher anwidert und ihm die Operette behagt. Die Lösung liegt darin, daß sich auch der höchststehende Mensch hie und da — wenigstens auf kurze Zeit — ganz gern der Lust und der Sinnlichkeit und eventuell dem Laster hingibt.

Eine Ausgeburt des Theaters als Stätte der Lust und des Lasters bildet das Ballett, was notwendig im Begriffe des Tanzes liegt, als Mittelbegriff zwischen Spiel und Leben — zwischen Spiel und Geschlechtlichkeit.

2.) Im Gegensatz zum Theater der Lust steht das Theater praktisch-ethischen Zweckes, dessen natürliche Berechtigung im erziehlischen Prinzipie liegt. Es ist praktisch ethische Erziehung, in Form falscher Ästhetik als Anziehungsreiz, gegeben.

Es ist nun begreiflich, daß gerade der höherstehende Mensch diesem unbewußten, aber an sich durchaus nicht tadelnswerten Schwindel nicht auf den Leim geht. Ihm ist das Lusttheater mit seinen, wenn auch spärlichen, so doch vorkommenden ästhetischen Momenten lieber. Das Theater praktisch-ethischen Zweckes bietet wohl auch ästhetische Momente, so eben jeder Ausspruch subjektive seelische Schönheit bergen kann. Im übrigen will es ästhetisch wirken und kann es nicht! So hat dieses hoch in Ansehen stehende „ernste Theater“ wenig Anziehung für den Höherstehenden, obwohl er seine Abneigung dazu gewöhnlich nicht offen kundgibt.

Nur derjenige, welcher noch Ästhetik mit praktischer Ethik verwechselt, der schön von relativ gut nicht unterscheidet, kann ein wirklicher Enthusiast des ernstesten Theaters sein. Nebstei der, der selbst gern spielt — und endlich der Volkserzieher.

18.

Schlußbetrachtung.

Wir haben Buch I den Begriff schön, als dem Selbstzweckbegriffe entsprechend erfaßt und haben das Erfassen von Seelisch-Schönem als dahingestellte, das Erfassen von Sinnlich-Schönem als bewußte Täuschung erkannt. (Diese Theorie steht also auch mit dem Monismus in keinem Widerspruche.) Das Schöne liegt im Menschen; er erfaßt es in anderen nach seinem Ebenbilde (seelische Schönheit); er überträgt es auf anderes (sinnliche Schönheit). Sinnlich-Schön kann also nur das sein, mit dem der Mensch, der ihm seinen Selbstzweckbegriff leiht, in bestimmtem Zusammenhange steht; d. h. nur dasjenige kann schön sein, in welchem sich der Mensch selbst miterfaßt. Daher kann ein relatives Individuum an sich — ein Pferd an sich, ein Baum an sich . . . nicht sinnlich schön sein, sondern nur die Natur als Raum als Konkret-Schönes, der Seinsbegriff als Abstrakt-Schönes. D. h. außer dem Seelisch-Schönen können wir als schön, und zwar als sinnlich schön, nur die Natur erfassen, d. i. einen relativen Teil der Natur als Raum, mit welchem wir als ihm ideell innewohnend, eine ästhetische Einheit bilden; und den Seinsbegriff als Musik, in welchen Seinsbegriff wir bei Abstraktion unseres Seinsbegriffes ebenfalls eingehen. Als schön erfassen wir außerdem die Kombination von Seelisch- und Sinnlich-Schönem, d. i. das Objekt, mit innewohnender ästhetischer Idee. In diesem Schön-begriffe können wir alles und somit auch das relative Individuum erfassen, das an sich nicht sinnlich-schön sein kann: Den Tiger (Idee des Kampfes), den Hund (Idee der Treue), das Schneeglöckchen (Idee des Frühlings als des Wiederauflebens), die Eiche (Idee der starren Kraft), die Uhr (Idee des Lebens, der Vergänglichkeit), das

elektrische Werk (Idee des geistigen Fortschrittes) 2c. 2c. — und den Menschen selbst als Idee des Menschen. Nichts ist schön als der Mensch, denn alles ist erst schön durch den Menschen (als Geist = Seele). Daher ist auch der körperliche Mensch das Schönste alles Kombinations-Schönen.

Nicht der körperliche Mensch ist schön. Er unterliegt als Körperliches gerade so der ästhetischen Kritik, nach den Prinzipien des Sinnlich-Schönen, wie eben alles andere Sinnliche der Natur. Daher ist auch die Auffassung, daß die Natur, die Landschaft erst mit menschlicher Staffage schön sein kann, eine menschenleere Landschaft dagegen öde und inhaltslos sei, in höchstem Maße leicht und absolut falsch. Denn der Betrachter selbst ist ja der Mensch, der der willenlosen (als selbstzwecklosen) Natur Willen verleiht, der sie als seinen Raum zur (scheinbar resp. wirklich) absolut glücklichen macht. Er braucht also keinen anderen Menschen, den er erst ästhetisch kritischeren müßte und aus welcher Kritik sich erst eine ästhetische Störung, oder eine ästhetische Zugabe als Kombinations-Schönes herausstellte.

Der körperliche Mensch ist das Schönste alles Kombinations-Schönen (von Seelisch- und Sinnlich-Schönem), denn ihm allein liegt die Idee der Menschlichkeit inne, die Idee des Willensmomentes, der den Menschen (Band I) zum Menschen macht und mithin selbst die Basis aller Schönheit ist. Im körperlichen Menschen erfassen wir als Idee alles das, was wir in tausend und abertausend anderen Kombinations-Schönen nur einzeln und nie im vollen Umfange erfassen.

Der Mangel, der dieser Darstellung von Schönheit innewohnt, ist die Disharmonie der höchsten, erhabensten Idee, der Göttlichkeit¹ im Menschen mit den ästhetischen Mängeln seines Körpers. Sein Körper unterliegt, wie erwähnt, der ästhetischen Kritik. Wir erfassen in ihm Schönes (Schein von Selbstzweck), ästhetisch Indifferentes (Zweck im Zusammenhange), Häßliches (scheinbar Zweckloses). Die Ideen, die den letzten zwei Momenten innewohnen (von denen die Idee der Geschlechtlichkeit als anziehend oder abstoßend — eben für uns Menschen die maßgebendste ist) verdunkeln durch ihre Überfülle die hohe Menschlichkeitsidee.

Daß die Idee der Menschlichkeit nur dem nackten und niemals dem bekleideten Menschen innewohnen kann, ist wohl ganz selbstverständlich. Denn die Bekleidung selbst ist hauptsächlich aus geschlechtlichem Prinzipie und nur in ihrem allergeringsten Teile aus anderen Prinzipien entstanden (Schutz). Sie trägt also nicht viel weniger² als die geschlechtlichen Merkmale an sich, die Idee der Geschlechtlichkeit, birgt aber dafür eine Überfülle praktisch ethischer, kulturhistorischer, völkerkundlicher, klimatischer und anderer Ideen, welche alle als kulturell den ästhetischen Eindruck mehr beeinträchtigen als die Idee der Geschlechtlichkeit, die dem großen Weltallsprinzipie der Fortpflanzung, der Bewegung entsprechend, als Idee ewiger Zeit, der Idee der Ewigkeit nicht fern steht.

Der bekleidete, und sei es auch mit dem geringsten Objekte bekleidete Mensch, trägt also nicht mehr die Idee der Menschlichkeit (des Willensmomentes) in sich. Er mag der Idee der Arbeit, des Fleißes . . . entsprechen und wirkt unbedingt geschlechtlich, und zwar um so stärker geschlechtlich, je niedriger die ihm innewohnende Idee, der Idee der Geschlechtlichkeit gegenübersteht. Daß die Bekleidung an sich wieder der ästhetischen Kritik unterliegt, ist selbstredend.

¹ Die Göttlichkeit im Menschen, theistischer Anschauung entsprechend, in der Bedeutung direkter Bedingtheit des Menschen durch Gott.

² Nicht viel weniger: Denn die Kleidung unterscheidet noch mehr die Geschlechter, als es die Natur tut. Darüber noch in meinem folgenden Werke.

Ich habe somit hier durch Feststellung des als schön Möglichen, auch die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Darstellung, d. i. die Kunst selbst fixiert — einschließlich der wichtigsten Frage, der Frage um den Platz der menschlichen Gestalt, und zwar besonders der nackten menschlichen Gestalt in der Kunst.

Alle Polemik der beiden entgegengesetzten Lager, die in schwülstigsten und aufgeregtesten Phrasen behauptet „Das Studium der nackten menschlichen Gestalt ist die edelste und erhabenste Absicht aller wahrer Künstlerschaft“ . . . oder „Bis auf Gesicht und Hände ist die Darstellung von Nacktheit eine unsittliche Entwürdigung“ . . . ist nur die krankhafte Reaktion individueller, wie zeitgemäßer Prüderie, resp. Unsittlichkeit. Auch hat weder die eine, noch die andere Anschauung bis heute einen wahren Beweis erbracht.

Die ästhetische Kritik des menschlichen Körpers unterliegt also der Beeinflussung einer ganzen Menge übernommener praktisch-ethisch, wie technisch-ethisch begründeter Urteile. Daher sehe ich in diesem Werke davon ab.

Ich habe in meinem ersten Bande eine Theorie aufzustellen versucht, die dem rastlos forschenden und immer unbefriedigten menschlichen Geiste gerade durch die Feststellung seiner Grenze gewisse Befriedigung, und in der Ableitung einer logischen Schöpfungsmöglichkeit Trost in der Berechtigung seiner Glücksperspektive geben mag (Religion); habe im zweiten Bande unabhängig, von der (Band I) gegebenen Schöpfungsmöglichkeit, die Begriffe subjektiven und objektiven absoluten Willens erklärt (Ästhetik und Ethik), im Gegensatz zu aller physiologischen Erklärung des Schönen, um welche Erklärung sich die moderne Ästhetik so bemüht. Nun will ich im dritten Bande zur praktischen Verwertung dieser Metaphysik übergehen.

Durch Gegenüberstellung der Begriffe Lust (relatives Glück) und relative Liebe unseres Weltalls, den Begriff absoluten Glückes und absoluter Liebe, wie wir sie hier als naturnotwendig erörtert haben, lösen sich die Probleme, die in den Widersprüchen der wirklichen oder scheinbaren menschlichen Doppelnatur liegen. Im Anschlusse an die Aufstellung des menschlichen Ideals werde ich die ästhetische Kritik des menschlichen Körpers nachtragen.

COBISS

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA



00000500145

