

Nach den bisherigen Vorausschickungen ist es nun Zeit, an die Betrachtung unseres Gegenstandes selber heranzugehen. Die Einleitung aber, in welcher wir uns noch befinden, kann in dieser Beziehung nichts weiteres leisten, als daß sie eine Übersicht über den gesamten Verlauf unserer nachfolgenden wissenschaftlichen Betrachtungen für die Vorstellung hinzeichnet. Doch da wir von der Kunst als aus der absoluten Idee selber hervorgehend gesprochen, ja als ihren Zweck die sinnliche Darstellung des Absoluten selber angegeben haben, so werden wir bei dieser Übersicht schon so verfahren müssen, daß es sich im allgemeinen wenigstens zeigt, wie die besonderen Teile aus dem Begriffe des Kunstschönen überhaupt als Darstellung des Absoluten ihren Ursprung nehmen. Deshalb müssen wir auch von diesem Begriffe im allgemeinsten eine Vorstellung zu erwecken suchen.

Es ist bereits gesagt, daß der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnter Totalität zu vermitteln. Die *erste* Bestimmung, die hierin liegt, ist die Forderung, daß der Inhalt, der zur Kunstdarstellung kommen soll, in sich selbst dieser Darstellung sich fähig zeige. Denn sonst erhalten wir nur eine schlechte Verbindung, indem ein für sich der Bildlichkeit und äußeren Erscheinung ungefügiger Inhalt diese Form annehmen, ein für sich selbst prosaischer Stoff in der seiner Natur entgegengesetzten Form gerade die ihm angemessene Erscheinungsweise finden soll.

Die *zweite* Forderung, welche aus dieser ersten sich herleitet, erheischt von dem Inhalt der Kunst, daß er kein *Abstraktum* in sich selber sei, und zwar nicht nur im Sinne des Sinnlichen als des Konkreten, im Gegensatze alles Geistigen und Gedachten als des in sich Einfachen und Abstrakten. Denn alles Wahrhaftige des Geistes sowohl als der Natur ist in sich konkret und hat der Allgemeinheit unerachtet dennoch Subjektivität und Besonderheit in sich. Sagen wir z. B. von

Gott, er sei der einfach Eine, das höchste Wesen als solches, so haben wir damit nur eine tote Abstraktion des unvernünftigen Verstandes ausgesprochen. Solch ein Gott, wie er selbst nicht in seiner konkreten Wahrheit gefaßt ist, wird auch für die Kunst, besonders für die bildende, keinen Inhalt abgeben. Die Juden und Türken haben deshalb ihren Gott, der nicht einmal nur solche Verstandesabstraktion ist, nicht durch die Kunst in der positiven Weise darstellen können wie die Christen. Denn im Christentume ist Gott in seiner Wahrheit und deshalb als in sich durchaus konkret, als Person, als Subjekt und in näherer Bestimmtheit als Geist vorgestellt. Was er als Geist ist, expliziert sich für die religiöse Auffassung als Dreiheit der Personen, die für sich zugleich als Eine ist. Hier ist Wesenheit, Allgemeinheit und Besonderung sowie deren versöhnte Einheit, und solche Einheit erst ist das Konkrete. Wie nun ein Inhalt, um überhaupt wahr zu sein, so konkreter Art sein muß, fordert auch die Kunst die gleiche Konkretion, weil das nur abstrakt Allgemeine in sich selbst nicht die Bestimmung hat, zur Besonderung und Erscheinung und zur Einheit mit sich in derselben fortzuschreiten.

Soll nun einem wahrhaften und deshalb konkreten Inhalt eine sinnliche Form und Gestaltung entsprechen, so muß diese *drittens* gleichfalls ein individuelles in sich vollständig Konkretes und Einzelnes sein. Daß das Konkrete den beiden Seiten der Kunst, dem Inhalte wie der Darstellung, zukommt, ist gerade der Punkt, in welchem beide zusammenfallen und einander entsprechen können, wie die Naturgestalt des menschlichen Körpers z. B. solch ein sinnlich Konkretes ist, das den in sich konkreten Geist darzustellen und ihm sich gemäß zu zeigen vermag. Deshalb ist denn auch die Vorstellung zu entfernen, als ob es eine bloße Zufälligkeit sei, daß für solche wahre Gestalt eine wirkliche Erscheinung der Außenwelt genommen wird. Denn die Kunst ergreift diese Form weder, weil sich dieselbe so vorfindet, noch weil es keine andere gibt, sondern in dem kon-

kreten Inhalte liegt selber das Moment auch äußerer und wirklicher, ja selbst sinnlicher Erscheinung. Dafür ist denn aber dieses sinnlich Konkrete, in welchem ein seinem Wesen nach geistiger Gehalt sich ausprägt, auch wesentlich für das Innere; das Äußerliche der Gestalt, wodurch der Inhalt anschaulich und vorstellbar wird, hat den Zweck, nur für unser Gemüt und Geist dazusein. Aus diesem Grund allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinandergebildet. Das *nur* sinnlich Konkrete, die äußere Natur als solche, hat diesen Zweck nicht zu ihrem einzigen Ursprung. Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt, ohne bewundert zu werden, in den Wildnissen der südlichen Wälder, und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen, mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüter und Geister.

Obschon die Kunstversinnlichung in dieser Beziehung nicht zufällig ist, so ist sie doch umgekehrt auch nicht die höchste Weise, das geistig Konkrete zu fassen. Die höhere Form, der Darstellung durch das sinnlich Konkrete gegenüber, ist das Denken, das zwar in relativem Sinne abstrakt, aber nicht einseitiges, sondern konkretes Denken sein muß, um wahrhaftig und vernünftig zu sein. Der Unterschied, inwieweit ein bestimmter Inhalt die sinnliche Kunstdarstellung zu seiner gemäßen Form hat oder seiner Natur nach wesentlich eine höhere, geistigere fordert, zeigt sich sogleich z. B. in der Vergleichung der griechischen Götter mit Gott, wie ihn die christliche Vorstellung auffaßt. Der griechische Gott ist nicht abstrakt, sondern individuell und steht der Naturgestalt zunächst; der christliche ist zwar auch konkrete Persönlichkeit, aber als *reine* Geistigkeit, und soll als *Geist* und im Geist gewußt werden. Sein Element des Daseins ist dadurch

wesentlich das innere Wissen und nicht die äußere Naturgestalt, durch die er nur unvollkommen, nicht aber der ganzen Tiefe seines Begriffs nach, darstellbar sein wird.

Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen und dieses Darstellen seinen Wert und Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen.

In diesem Punkte der höheren Wahrheit als der Geistigkeit, welche sich die dem Begriff des Geistes gemäße Gestaltung errungen hat, liegt der Einteilungsgrund für die Wissenschaft der Kunst. Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wesens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewußtsein von sich selber gibt.

Dieser Verlauf innerhalb des Kunstgeistes hat selber wieder seiner eigenen Natur nach zwei Seiten. *Erstens* nämlich ist diese Entwicklung selbst eine *geistige* und *allgemeine*, indem die Stufenfolge bestimmter *Weltanschauungen* als des bestimmten, aber umfassenden Bewußtseins des Natürlichen, Menschlichen und Göttlichen sich künstlerisch gestaltet; *zweitens* hat diese innere Kunstentwicklung sich unmittelbare Existenz und sinnliches Dasein zu geben, und die bestimmten Weisen des sinnlichen Kunstdaseins sind selbst eine Totalität notwendiger Unterschiede der Kunst – die *besonderen Künste*. Die Kunstgestaltung und ihre Unterschiede sind zwar einerseits als geistige allgemeinerer Art und nicht an *ein* Material gebunden, und das sinnliche Dasein ist selbst mannigfach unterschieden; indem es aber an

sich wie der Geist den Begriff zu seiner inneren Seele hat, so erhält dadurch andererseits ein bestimmtes sinnliches Material ein näheres Verhältnis und geheimes Zusammenstimmen mit den geistigen Unterschieden und Formen der Kunstgestaltung.

Vollständig jedoch teilt sich unsere Wissenschaft in drei Hauptglieder.

Erstens erhalten wir einen *allgemeinen* Teil. Er hat die allgemeine Idee des Kunstschönen als des *Ideals* sowie das nähere Verhältnis desselben zur Natur auf der einen, zur subjektiven Kunstproduktion auf der anderen Seite zu seinem Inhalt und Gegenstande.

Zweitens entwickelt sich aus dem Begriffe des Kunstschönen ein *besonderer* Teil, insofern sich die wesentlichen Unterschiede, welche dieser Begriff in sich enthält, zu einem Stufengange besonderer Gestaltungsformen entfalten.

Drittens ergibt sich ein *letzter* Teil, welcher die Vereinzlung des Kunstschönen zu betrachten hat, indem die Kunst zur sinnlichen Realisation ihrer Gebilde fortschreitet und zu einem System der einzelnen Künste und deren Gattungen und Arten sich abrundet.

I. Was zunächst den ersten und zweiten Teil angeht, so ist, um das Nachfolgende verständlich zu machen, sogleich wieder daran zu erinnern, daß die Idee als das Kunstschöne nicht die Idee als solche ist, wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen hat, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechende Einheit getreten ist. Denn die *Idee als solche* ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objektivierten Allgemeinheit nach; die *Idee als das Kunstschöne* aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen. Hiernach ist schon die Forderung

ausgesprochen, daß die Idee und ihre Gestaltung als konkrete Wirklichkeit einander vollendet adäquat gemacht seien. So gefaßt, ist die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das *Ideal*. Die Aufgabe solchen Entsprechens nun könnte zunächst ganz formell in dem Sinne verstanden werden, daß die Idee *diese* oder *jene* Idee sein dürfte, wenn nur die wirkliche Gestalt, gleichgültig welche, gerade diese bestimmte Idee darstellte. Die geforderte *Wahrheit* des Ideals ist dann aber mit der bloßen *Richtigkeit* verwechselt, welche darin besteht, daß irgendeine Bedeutung auf gehörige Weise ausgedrückt und ihr Sinn deshalb in der Gestalt unmittelbar wiederzufinden sei. In diesem Sinne ist das Ideal nicht zu nehmen. Denn irgendein Inhalt kann dem Maßstabe seines Wesens nach ganz adäquat zur Darstellung kommen, ohne auf die Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen. Ja, im Vergleich mit idealer Schönheit wird die Darstellung sogar mangelhaft erscheinen. In dieser Beziehung ist im voraus zu bemerken, was erst später erwiesen werden kann, daß die Mangelhaftigkeit des Kunstwerks nicht nur etwa stets als subjektive Ungeschicklichkeit anzusehen ist, sondern daß die *Mangelhaftigkeit der Form* auch von der *Mangelhaftigkeit des Inhalts* herrührt. Wie z. B. die Chinesen, Inder, Ägypter bei ihren Kunstgestalten, Götterbildern und Götzen formlos oder von schlechter, unwahrer Bestimmtheit der Form blieben und der wahren Schönheit sich nicht bemächtigen konnten, weil ihre mythologischen Vorstellungen, der Inhalt und Gedanke ihrer Kunstwerke noch in sich unbestimmt oder von schlechter Bestimmtheit, nicht aber der in sich selbst absolute Inhalt waren. Je vortrefflicher in diesem Sinne die Kunstwerke werden, von desto tieferer innerer Wahrheit ist auch ihr Inhalt und Gedanke. Und dabei ist dann nicht nur etwa an die größere oder geringere Geschicklichkeit zu denken, mit welcher die Naturgestalten, wie sie in der äußeren Wirklichkeit vorhanden sind, aufgefaßt und nachgebildet werden. Denn auf gewissen Stufen des Kunstbewußtseins und der

Darstellung ist das Verlassen und Verzerren der Naturgebilde nicht unabsichtliche technische Übungslosigkeit und Ungeschicklichkeit, sondern absichtliches Verändern, welches vom Inhalt, der im Bewußtsein ist, ausgeht und von demselben gefordert wird. So gibt es von dieser Seite her unvollkommene Kunst, die in technischer und sonstiger Hinsicht in *ihrer bestimmten* Sphäre ganz vollendet sein kann, doch dem Begriff der Kunst selbst und dem Ideal gegenüber als mangelhaft erscheint. Nur in der höchsten Kunst ist die Idee und Darstellung in dem Sinne einander wahrhaft entsprechend, daß die Gestalt der Idee in sich selbst die an und für sich wahre Gestalt ist, weil der Inhalt der Idee, welchen sie ausdrückt, selber der wahrhaftige ist. Dazu gehört, wie schon angedeutet worden, daß die Idee in sich und durch sich selbst als konkrete Totalität bestimmt sei und dadurch an sich selbst das Prinzip und Maß ihrer Besonderung und Bestimmtheit der Erscheinung habe. Die christliche Phantasie z. B. wird Gott nur in menschlicher Gestalt und deren *geistigem* Ausdruck darstellen können, weil Gott selber hier vollständig in sich als *Geist* gewußt ist. Die Bestimmtheit ist gleichsam die Brücke zur Erscheinung. Wo diese Bestimmtheit nicht Totalität ist, die aus der Idee selbst herfließt, wo die Idee nicht als die sich selbst bestimmende und besondernde vorgestellt ist, bleibt sie abstrakt und hat die Bestimmtheit und somit das Prinzip für die besondere, ihr allein gemäße Erscheinungsweise nicht in sich selbst, sondern außerhalb ihrer. Deshalb hat denn die noch abstrakte Idee auch die Gestalt noch als nicht durch sie gesetzte, äußerliche. Die in sich konkrete Idee dagegen trägt das Prinzip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst und ist dadurch ihr eigenes freies Gestalten. So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.

II. Weil nun aber die Idee in dieser Weise konkrete Einheit ist, so kann diese Einheit erst durch die Auseinanderbreitung und Wiedervermittlung der Besonderheiten der Idee ins

Kunstabewußtsein treten, und durch diese Entwicklung erhält die Kunstschönheit eine *Totalität besonderer Stufen und Formen*. Nachdem wir also das Kunstschöne an und für sich betrachtet haben, müssen wir sehen, wie das ganze Schöne sich in seine besonderen Bestimmungen zersetzt. Dies gibt, als den *zweiten Teil, die Lehre von den Kunstformen*. Ihren Ursprung finden diese Formen in der unterschiedenen Art, die Idee als Inhalt zu erfassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist. Die Kunstformen sind deshalb nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt, Verhältnisse, welche aus der Idee selbst hervorgehen und dadurch den wahren Einteilungsgrund dieser Sphäre geben. Denn die Einteilung muß immer in *dem* Begriffe liegen, dessen Besonderung und Einteilung sie ist.

Wir haben hier *drei* Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestaltung zu betrachten.

1. Den *Anfang* nämlich *erstens* macht die Idee, insofern sie selbst noch in ihrer Unbestimmtheit und Unklarheit oder in schlechter, unwahrer Bestimmtheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht wird. Als unbestimmt hat sie an sich selbst noch nicht diejenige Individualität, welche das Ideal erheischt; ihre Abstraktion und Einseitigkeit läßt die Gestalt äußerlich mangelhaft und zufällig. Die erste Kunstform ist deshalb mehr ein *bloßes Suchen* der Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung. Die Idee hat die Form noch in sich selber nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach. Wir können diese Form im allgemeinen die *symbolische* Kunstform nennen. Die abstrakte Idee hat in dieser Form ihre Gestalt außerhalb ihrer in dem natürlichen sinnlichen Stoff, von welchem nun das Gestalten ausgeht und daran gebunden erscheint. Die Gegenstände der Naturanschauungen werden einerseits zunächst gelassen, wie sie sind, doch zugleich [wird] die substantielle Idee als ihre Bedeutung in sie hineingelegt, so daß sie nun dieselbe auszudrücken den Beruf erhalten und so interpretiert

werden sollen, als ob in ihnen die Idee selbst gegenwärtig wäre. Dazu gehört, daß die Gegenstände der Wirklichkeit in sich eine Seite haben, nach welcher hin sie eine allgemeine Bedeutung darzustellen imstande sind. Da aber ein vollständiges Entsprechen noch nicht möglich ist, so kann dies Beziehen nur eine *abstrakte Bestimmtheit* betreffen, wie wenn im Löwen z. B. die Stärke gemeint ist.

Bei dieser Abstraktion der Beziehung kommt andererseits ebenso die *Fremdheit* der Idee und der Naturerscheinungen ins Bewußtsein, und wenn sich nun auch die Idee, welche keine andere Wirklichkeit zu ihrem Ausdruck hat, in allen diesen Gestalten ergeht, in ihrer Unruhe und Maßlosigkeit in ihnen sich sucht, aber sie dennoch sich nicht adäquat findet, so steigert sie nun die Naturgestalten und Erscheinungen der Wirklichkeit selber ins Unbestimmte und Maßlose; sie taumelt in ihnen herum, sie braut und gärt in ihnen, tut ihnen Gewalt an, verzerrt und spreizt sie unnatürlich auf und versucht, durch Zerstreung, Unermeßlichkeit und Pracht der Gebilde die Erscheinung zur Idee zu erheben. Denn die Idee ist hier noch das mehr oder weniger Unbestimmte, Ungestaltbare, die Naturgegenstände aber in ihrer Gestalt sind durchweg bestimmt.

Bei der Unangemessenheit beider gegeneinander wird das Verhältnis der Idee zur Gegenständlichkeit daher ein *negatives*, denn sie als Inneres ist selbst unzufrieden mit solcher Äußerlichkeit und setzt sich als deren innere allgemeine Substanz über alle diese ihr nicht entsprechende Gestaltenfülle *erhaben* fort. In dieser Erhabenheit wird dann freilich die Naturerscheinung und menschliche Gestalt und Begebenheit genommen und gelassen, wie sie ist, doch zugleich als unangemessen gegen ihre Bedeutung erkannt, welche sich weit über allen Weltinhalt hinaushebt.

Diese Seiten machen im allgemeinen den Charakter des ersten Kunstpantheismus des Morgenlandes aus, der einerseits auch in die schlechtesten Gegenstände die absolute Bedeutung hineinlegt, andererseits die Erscheinungen gewalt-

sam zum Ausdruck seiner Weltanschauung zwingt und dadurch bizarr, grotesk und geschmacklos wird oder die unendliche, aber abstrakte Freiheit der Substanz verachtend gegen alle Erscheinungen als nichtige und verschwindende kehrt. Dadurch kann die Bedeutung dem Ausdruck nicht vollendet eingebildet werden, und bei allem Streben und Versuchen bleibt die Unangemessenheit von Idee und Gestalt dennoch unüberwunden bestehen. – Dies wäre die erste Kunstform, die symbolische, mit ihrem Suchen, ihrer Gärung, Rätselhaftigkeit und Erhabenheit.

2. In der *zweiten* Kunstform nun, welche wir als die *klassische* bezeichnen wollen, ist der zwiefache Mangel der symbolischen getilgt. Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in *abstrakter* Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß. Als Auflösung dieses gedoppelten Mangels ist die klassische Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien, vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit gibt erst die klassische Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals und stellt dasselbe als verwirklicht hin.

Die Angemessenheit jedoch von Begriff und Realität im Klassischen muß ebensowenig, als es beim Ideal der Fall sein durfte, in dem bloß *formellen* Sinne der Übereinstimmung eines Inhalts mit seiner äußeren Gestaltung genommen werden. Sonst wäre jedes Porträt der Natur, jede Gesichtsbildung, Gegend, Blume, Szene usf., die den Zweck und Inhalt der Darstellung ausmacht, durch solche Kongruenz von Inhalt und Form schon klassisch. Die Eigentümlichkeit des Inhalts besteht im Gegenteil im Klassischen darin, daß er selbst konkrete Idee ist und als solche das konkret Geistige; denn nur das Geistige ist das wahrhaft Innere. Für solchen Inhalt sodann ist unter dem Natürlichen dasjenige zu erfra-

gen, welches für sich selbst dem Geistigen an und für sich zukommt. Der *ursprüngliche* Begriff selber muß es sein, der die Gestalt für die konkrete Geistigkeit *erfunden* hat, so daß jetzt der *subjektive* Begriff – hier der Geist der Kunst – sie nur *gefunden* und als natürliches gestaltetes Dasein der freien individuellen Geistigkeit gemäß gemacht hat. Diese Gestalt, welche die Idee als geistige – und zwar die individuell bestimmte Geistigkeit – an sich selbst hat, wenn sie sich in zeitliche Erscheinung herausmachen soll, ist die *menschliche Gestalt*. Das Personifizieren und Vermenschlichen hat man zwar häufig als eine Degradation des Geistigen verleumdet; die Kunst aber, insofern sie das Geistige in sinnlicher Weise zur Anschauung zu bringen hat, muß zu dieser Vermenschlichung fortgehen, da der Geist nur in seinem Leibe in genügender Art sinnlich erscheint. Die Seelenwanderung ist in dieser Beziehung eine abstrakte Vorstellung, und die Physiologie müßte es zu einem ihrer Hauptsätze machen, daß die Lebendigkeit notwendig in ihrer Entwicklung zur Gestalt des Menschen fortzugehen habe als der einzig für den Geist angemessenen sinnlichen Erscheinung.

Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes und muß deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen sein. Ist in dieser Weise die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muß auf der anderen Seite, wenn die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet sein soll, ebensosehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von *der* Art sein, daß sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken imstande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen. Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist.

Dieser letzte Punkt wird wiederum der Mangel, an welchem die klassische Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*.

3. Die *romantische* Kunstform hebt die vollendete Einigung der Idee und ihrer Realität wieder auf und setzt sich selbst, wenn auch auf höhere Weise, in den Unterschied und Gegensatz beider Seiten zurück, der in der symbolischen Kunst unüberwunden geblieben war. Die klassische Kunstform nämlich hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunstsphäre. Diese Beschränktheit ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in *sinnlich* konkreter Form zum Gegenstande macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist *nicht* seinem *wahren Begriffe nach* zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herauszugestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht. Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – fällt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen und angemessensten Inhalt für die klassische Kunst ausmacht. In dieser ist der konkrete Inhalt *an sich* die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, eine Einheit, welche, eben weil sie nur *unmittelbar* und *an sich* ist, auch auf unmittelbare und *sinnliche* Weise zur adäquaten Manifestation kommt. Der griechische Gott ist für die unbefangene Anschauung und sinnliche

Vorstellung und deshalb seine Gestalt die leibliche des Menschen, der Kreis seiner Macht und seines Wesens ein individuell besonderer und dem Subjekt gegenüber eine Substanz und Macht, mit der das subjektive Innere nur an sich in Einheit ist, nicht aber diese Einheit als innerliches subjektives Wissen selber hat. Die höhere Stufe nun ist das *Wissen* dieser *an sich* seienden Einheit, wie die klassische Kunstform dieselbe zu ihrem im Leiblichen vollendet darstellbaren Gehalte hat. Dies Erheben aber des Ansich ins selbstbewußte Wissen bringt einen ungeheuren Unterschied hervor. Es ist der unendliche Unterschied, der z. B. den Menschen überhaupt vom Tiere trennt. Der Mensch ist Tier, doch selbst in seinen tierischen Funktionen bleibt er nicht als in einem Ansich stehen wie das Tier, sondern wird ihrer bewußt, erkennt sie und erhebt sie, wie z. B. den Prozeß der Verdauung, zu selbstbewußter Wissenschaft. Dadurch löst der Mensch die Schranke seiner ansichseienden Unmittelbarkeit auf, so daß er deshalb gerade, weil er *weiß*, daß er Tier ist, aufhört, Tier zu sein, und sich das Wissen seiner als Geist gibt. – Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, aus einer *unmittelbaren* zu einer *bewußten* Einheit erhoben, so ist das *wahre* Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche menschliche Gestalt, sondern die *selbstbewußte Innerlichkeit*. Deshalb tritt nun das Christentum, weil es Gott *als Geist*, und nicht als individuellen, besonderen Geist, sondern als *absoluten*, im *Geist* und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück und macht diese und nicht das Leibliche zum Material und Dasein ihres Gehaltes. Ebenso ist die Einheit der menschlichen und göttlichen Natur eine gewußte und nur durch das *geistige* Wissen und *im Geist* zu realisierende Einheit. Der neue, dadurch errungene Inhalt ist deswegen nicht an die sinnliche Darstellung, als entsprechende, gebunden, sondern befreit von

diesem unmittelbaren Dasein, welches negativ gesetzt, überwunden und in die geistige Einheit reflektiert werden muß. In dieser Weise ist die romantische Kunst das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber.

Wir können deshalb kurz dabei stehenbleiben, daß auf dieser dritten Stufe die *freie konkrete Geistigkeit*, die als *Geistigkeit* für das *geistige Innere* erscheinen soll, den Gegenstand ausmacht. Die Kunst, diesem Gegenstande gemäß, kann daher einerseits nicht für die sinnliche Anschauung arbeiten, sondern für die mit ihrem Gegenstande einfach als mit sich selbst zusammengehende Innerlichkeit, für die subjektive Innigkeit, das *Gemüt*, die Empfindung, welche als geistige zur Freiheit in sich selber hinstrebt und ihre Versöhnung nur im inneren Geiste sucht und hat. Diese *innere Welt* macht den Inhalt des Romantischen aus und wird deshalb als dieses Innere und im Schein dieser Innigkeit zur Darstellung gebracht werden müssen. Die Innerlichkeit feiert ihren Triumph über das Äußere und läßt im Äußeren selbst und an demselben diesen Sieg erscheinen, durch welchen das sinnlich Erscheinende zur Wertlosigkeit hernieder sinkt.

Andererseits aber bedarf auch diese Form, wie alle Kunst, der Äußerlichkeit zu ihrem Ausdrucke. Indem nun die Geistigkeit sich in sich selbst aus dem Äußeren und der unmittelbaren Einheit mit demselben zurückgezogen hat, so wird die sinnliche Äußerlichkeit des Gestaltens eben deswegen wie im Symbolischen als unwesentliche, vorübergehende, und in gleicher Weise der subjektive endliche Geist und Wille bis zur Partikularität und Willkür der Individualität, des Charakters, Tuns usf., der Begebenheit, Verwicklung usf. aufgenommen und zur Darstellung gebracht. Die Seite des äußeren Daseins ist der Zufälligkeit überantwortet und den Abenteuern der Phantasie preisgegeben, deren Willkür ebenso das Vorhandene, *wie* es vorhanden ist, widerspiegeln als auch die Gestalten der Außenwelt durch-

einanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann. – Denn dies Äußere hat seinen Begriff und Bedeutung nicht mehr wie im Klassischen in sich und an sich selber, sondern im Gemüt, das seine Erscheinung, statt im Äußeren und dessen Form der Realität, in sich selber findet und dies Versöhntsein mit sich in allem Zufall, allem für sich sich gestaltenden Akzidentellen, allem Unglück und Schmerz, ja im Verbrechen selber zu bewahren oder wiederzugewinnen vermag.

Dadurch kommt die Gleichgültigkeit, Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt – wie im Symbolischen – von neuem hervor, doch mit dem wesentlichen *Unterschiede*, daß im Romantischen die Idee, deren Mangelhaftigkeit im Symbol die Mängel des Gestaltens herbeiführte, nun als Geist und Gemüt in sich *vollendet* zu erscheinen hat und aus dem Grunde dieser höheren Vollendung sich der entsprechenden Vereinigung mit dem Äußeren entzieht, indem sie ihre wahre Realität und Erscheinung nur in sich selber suchen und vollbringen kann.

Dies wäre im allgemeinen der Charakter der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform als der drei Verhältnisse der Idee zu ihrer Gestalt im Gebiete der Kunst. Sie bestehen im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit.

III. Was nun diesen beiden Teilen gegenüber den *dritten* angeht, so setzt derselbe den Begriff des Ideals und die allgemeinen Kunstformen voraus, indem er nur die Realisation derselben in bestimmtem sinnlichen Material ist. Wir haben es deshalb jetzt nicht mehr mit der inneren Entwicklung der Kunstschönheit ihren allgemeinen Grundbestimmungen nach zu tun, sondern zu betrachten, wie diese Bestimmungen ins Dasein treten, sich nach außen unterscheiden und jedes Moment im Begriffe der Schönheit selbständig für sich als *Kunstwerk*, nicht als nur *allgemeine Form* verwirklichen. Da es nun aber die eigenen, der Idee der Schönheit immanenten Unterschiede sind, welche die Kunst ins äußere Dasein hin-

übersetzt, so müssen sich in diesem dritten Teile für die Gliederung und Feststellung der *einzelnen Künste* die allgemeinen Kunstformen gleichfalls als Grundbestimmung zeigen, – oder die Arten der Kunst haben dieselben wesentlichen Unterschiede in sich, die wir als die allgemeinen Kunstformen kennenlernten. Die *äußere* Objektivität nun, in welche diese Formen sich durch ein sinnliches und deshalb *besonderes* Material hineinbegeben, läßt diese Formen zu bestimmten Weisen ihrer Realisation, den besonderen Künsten, selbständig *auseinanderfallen*, insofern jede Form ihren bestimmten Charakter auch in einem bestimmten äußeren Material und in dessen Darstellungsweise ihre adäquate Verwirklichung findet. Auf der anderen Seite aber greifen jene Kunstformen als die in ihrer Bestimmtheit *allgemeinen* Formen auch über die *besondere* Realisierung durch eine *bestimmte* Kunstart über und gewinnen durch die anderen Künste gleichfalls, wenn auch in untergeordneter Weise, ihr Dasein. Deshalb gehören die besonderen Künste einerseits spezifisch *einer* der allgemeinen Kunstformen an und bilden deren *gemäße* äußere Kunstwirklichkeit, andererseits stellen sie in ihrer Weise der äußeren Gestaltung die Totalität der Kunstformen dar.

Im allgemeinen also haben wir es in dem dritten Hauptteile mit dem Kunstsönen zu tun, wie es sich zu einer *Welt* verwirklichter Schönheit in den Künsten und deren Werken entfaltet. Der Inhalt dieser Welt ist das Schöne und das wahre Schöne, wie wir sahen, die gestaltete Geistigkeit, das Ideal, und näher der absolute Geist, die Wahrheit selber. Diese Region der künstlerisch für die Anschauung und Empfindung dargestellten göttlichen Wahrheit bildet den Mittelpunkt der ganzen Kunstwelt als die selbständige, freie, göttliche Gestalt, welche das Außerliche der Form und des Materials sich vollständig angeeignet hat und nur als Manifestation ihrer selbst an sich trägt. Da sich das Schöne jedoch hier als *objektive* Wirklichkeit entwickelt und somit auch zur selbständigen Besonderheit der einzelnen Seiten und

Momente unterscheidet, so stellt nun dieses Zentrum seine Extreme als zu eigentümlicher Wirklichkeit realisiert sich gegenüber. Das *eine* dieser Extreme bildet dadurch die noch *geistlose Objektivität*, die bloße Naturumgebung des Gottes. Hier wird das Äußerliche als solches, das seinen geistigen Zweck und Inhalt nicht in sich selbst, sondern in einem Anderen hat, gestaltet.

Das andere Extrem hingegen ist das Göttliche, als Inneres, Gewußtes, als das vielfältig besonderte *subjektive* Dasein der Gottheit: die Wahrheit, wie sie im Sinn, Gemüt und Geist der einzelnen Subjekte wirksam und lebendig ist und nicht ergossen bleibt in seine Außengestalt, sondern ins subjektive einzelne Innere zurückkehrt. Dadurch ist das Göttliche als solches zugleich im Unterschiede von seiner reinen Manifestation als *Gottheit* und tritt damit selbst in die Partikularität, welche zu jedem einzelnen subjektiven Wissen, Fühlen, Schauen und Empfinden gehört. In dem analogen Gebiete der Religion, mit welcher die Kunst auf ihrer höchsten Stufe in unmittelbarem Zusammenhange steht, fassen wir denselben Unterschied in *der* Weise, daß für uns auf der einen Seite das irdische, natürliche Leben in seiner Endlichkeit steht, sodann aber zweitens das Bewußtsein sich *Gott* zum Gegenstande macht, bei welchem der Unterschied von Objektivität und Subjektivem fortfällt, bis wir endlich drittens von Gott als solchem zur Andacht der *Gemeinde* fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewußtsein lebendig und präsent ist. Diese drei Hauptunterschiede treten auch in der Welt der Kunst in selbständiger Entwicklung hervor.

1. Die *erste* der besonderen Künste, mit welcher wir dieser Grundbestimmung nach zu beginnen haben, ist die schöne *Architektur*. Ihre Aufgabe besteht darin, die äußere unorganische Natur so zurechtzuarbeiten, daß dieselbe als kunstgemäße Außenwelt dem Geiste verwandt wird. Ihr Material ist selbst das Materielle in seiner unmittelbaren Äußerlichkeit als mechanische schwere Masse, und ihre Formen bleiben die

Formen der unorganischen Natur, nach den abstrakten Verstandesverhältnissen des Symmetrischen geordnet. Da in diesem Material und Formen das Ideal als konkrete Geistigkeit sich nicht realisieren läßt und die dargestellte Realität somit der Idee als Äußeres undurchdrungen oder nur zu abstrakter Beziehung gegenüberbleibt, so ist der Grundtypus der Baukunst die *symbolische* Kunstform. Denn die Architektur bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg und müht sich in seinem Dienst mit der objektiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüppe der Endlichkeit und der Mißgestalt des Zufalls herauszuarbeiten. Dadurch ebnet sie den Platz für den Gott, formt seine äußere Umgebung und baut ihm seinen Tempel als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes. Sie läßt eine Umschließung emporsteigen für die Versammlung der Gesammelten, als Schutz gegen das Drohen des Sturms, gegen Regen, Ungewitter und wilde Tiere, und offenbart jenes Sichsammelnwollen, wenn zwar auf äußerliche, doch auf kunstgemäße Weise. Diese Bedeutung kann sie ihrem Material und dessen Formen mehr oder weniger einbilden, je bedeutender oder bedeutungsloser, je konkreter oder abstrakter, je tiefer in sich selbst hinabgestiegen oder je trüber und oberflächlicher die Bestimmtheit des Gehaltes ist, für den sie ihre Arbeit übernimmt. Ja, sie kann in dieser Beziehung selbst so weit gehen wollen, in ihren Formen und Material jenem Gehalt ein adäquates Kunstdasein zu verschaffen; dann aber hat sie schon ihr eigenes Gebiet überschritten und schwankt zu ihrer höheren Stufe, der Skulptur, hinüber. Denn ihre Schranke liegt eben darin, das Geistige als Inneres ihren äußeren Formen gegenüber zu behalten und somit auf das Seelenvolle nur als auf ein Anderes hinzuweisen.

2. So ist denn aber durch die Architektur die unorganische Außenwelt gereinigt, symmetrisch geordnet, dem Geiste verwandt gemacht, und der Tempel des Gottes, das Haus seiner Gemeinde, steht fertig da. In diesen Tempel *zweitens* tritt

sodann der Gott selber ein, indem der Blitz der Individualität in die träge Masse schlägt, sie durchdringt und die unendliche, nicht mehr bloß symmetrische Form des Geistes selber die Leiblichkeit konzentriert und gestaltet. Dies ist die Aufgabe der *Skulptur*. Insofern in ihr das geistige Innere, auf welches die Architektur nur hinzudeuten imstande ist, sich in die sinnliche Gestalt und deren äußeres Material hineinwohnt und beide Seiten sich in *der* Weise ineinanderbilden, daß keine überwiegt, erhält die Skulptur die *klassische Kunstform* zu ihrem Grundtypus. Deshalb bleibt dem Sinnlichen für sich kein Ausdruck mehr, welcher nicht der des Geistigen selber wäre, wie umgekehrt für die Skulptur kein geistiger Inhalt vollkommen darstellbar ist, der sich nicht durchaus in leiblicher Gestalt gemäß veranschaulichen läßt. Denn durch die Skulptur soll der Geist in seiner leiblichen Form in unmittelbarer Einheit still und selig dastehen und die Form durch den Inhalt geistiger Individualität verlebendigt werden. So wird das äußere sinnliche Material auch nicht mehr, weder nach seiner mechanischen Qualität allein, als schwere Masse, noch in Formen des Unorganischen, noch als gleichgültig gegen Färbung usf. verarbeitet, sondern in den idealen Formen der menschlichen Gestalt, und zwar in der Totalität der räumlichen Dimensionen. In dieser letzteren Beziehung nämlich müssen wir für die Skulptur festhalten, daß in ihr zuerst das Innere und Geistige in seiner ewigen Ruhe und wesentlichen Selbständigkeit zur Erscheinung kommt. Dieser Ruhe und Einheit mit sich entspricht nur dasjenige Äußere, welches selbst noch in dieser Einheit und Ruhe beharrt. Dies ist die Gestalt nach ihrer *abstrakten Räumlichkeit*. Der Geist, den die Skulptur darstellt, ist der in sich selbst gediegene, nicht in das Spiel der Zufälligkeiten und Leidenschaften mannigfaltig zersplitterte; sie läßt deshalb auch nicht das Äußerliche zu dieser Mannigfaltigkeit der Erscheinung los, sondern faßt daran nur diese eine Seite, die abstrakte Räumlichkeit in deren Totalität der Dimensionen auf.

3. Hat nun die Architektur den Tempel aufgeführt und die Hand der Skulptur die Bildsäule des Gottes hineingestellt, so steht diesem sinnlich gegenwärtigen Gott in den weiten Hallen seines Hauses *drittens* die *Gemeinde* gegenüber. Sie ist die geistige Reflexion in sich jenes sinnlichen Daseins, die beseelende Subjektivität und Innerlichkeit, mit welcher deshalb für den Kunstinhalt wie für das äußerlich darstellende Material die Partikularisation, Vereinzeln und deren Subjektivität das bestimmende Prinzip wird. Die gediegene Einheit in sich des Gottes in der Skulptur zerschlägt sich in die Vielheit vereinzelter Innerlichkeit, deren Einheit keine sinnliche, sondern schlechthin ideell ist. Und so erst ist Gott selber als dieses Herüber und Hinüber, als dieser Wechsel seiner Einheit in sich und Verwirklichung im subjektiven Wissen und dessen Besonderung, wie der Allgemeinheit und Vereinigung der Vielen, wahrhaft Geist – der Geist in seiner Gemeinde. In dieser ist Gott sowohl der Abstraktion unaufgeschlossener Identität mit sich als auch der unmittelbaren Versenkung in die Leiblichkeit, wie die Skulptur ihn darstellt, entnommen und in die Geistigkeit und das Wissen, in diesen Gegenschein erhoben, der wesentlich innerlich und als Subjektivität erscheint. Dadurch ist der höhere Inhalt jetzt das Geistige, und zwar als absolutes; aber durch jene Zersplitterung erscheint dasselbe zugleich als *besondere* Geistigkeit, partikuläres Gemüt; und da nicht die bedürfnislose Ruhe des Gottes in sich, sondern das Scheinen überhaupt, das Sein für Anderes, das Manifestieren sich als Hauptsache hervortut, so wird jetzt auch die mannigfaltigste Subjektivität in ihrer lebendigen Bewegung und Tätigkeit als menschliche Leidenschaft, Handlung und Begebnis, überhaupt das weite Bereich menschlichen Empfindens, Wollens und Unterlassens für sich selber Gegenstand der künstlerischen Darstellung. – Diesem Inhalt gemäß hat sich nun das sinnliche Element der Kunst gleichfalls an sich selbst partikularisiert und der subjektiven Innerlichkeit angemessen zu zeigen. Solches Material bietet die Farbe, der Ton und endlich der Ton als bloße

Bezeichnung für innere Anschauungen und Vorstellungen dar, und als die Realisationsweisen jenes Gehaltes durch dieses Material erhalten wir die Malerei, Musik und Poesie. Da hier der sinnliche Stoff an sich selbst besonders und überall ideell gesetzt erscheint, so entspricht er am meisten dem überhaupt geistigen Gehalt der Kunst, und der Zusammenhang von geistiger Bedeutung und sinnlichem Material gedeiht zu höherer Innigkeit, als dies in der Architektur und Skulptur möglich war. Doch ist dies eine innigere Einheit, welche ganz auf die subjektive Seite tritt und, insofern sich Form und Inhalt partikularisieren und ideell setzen müssen, nur auf Kosten der objektiven, Allgemeinheit des Gehaltes wie der Verschmelzung mit dem unmittelbar Sinnlichen zustande kommt.

Wie nun Form und Inhalt sich zur Idealität erheben, indem sie die symbolische Architektur und das klassische Ideal der Skulptur verlassen, so entnehmen diese Künste ihren Typus von der *romantischen* Kunstform, deren Gestaltungsweise sie am angemessensten auszuprägen geschickt sind. Eine Totalität von Künsten aber sind sie, weil das Romantische selbst die in sich konkreteste Form ist.

Die innere Gliederung dieser *dritten Sphäre* der einzelnen Künste ist folgendermaßen festzustellen.

a) Die *erste* Kunst, der Skulptur zunächst stehend, ist die *Malerei*. Sie gebraucht zum Material für ihren Inhalt und dessen Gestaltung die Sichtbarkeit als solche, insofern sich dieselbe zugleich an ihr selbst partikularisiert, d. h. sich zur Farbe fortbestimmt. Das Material der Architektur und Skulptur ist zwar gleichfalls sichtbar und gefärbt, aber es ist nicht wie in der Malerei das Sichtbarmachen als solches, wie das in sich einfache Licht, das an seinem Gegensatz, dem Dunkeln, sich spezifizierend und in Verein mit demselben zur Farbe wird. Diese so in sich subjektiviert und ideellgesetzte Sichtbarkeit bedarf weder des abstrakt mechanischen Massenunterschiedes der schweren Materialität wie in der Architektur noch der Totalität sinnlicher Räumlichkeit,

wie die Skulptur dieselbe -- wenn auch konzentriert und in organischen Formen -- beibehält; sondern die Sichtbarkeit und das Sichtbarmachen der Malerei hat ihre Unterschiede als ideellere, als die Besonderheit der Farben, und befreit die Kunst von der sinnlich-räumlichen Vollständigkeit des Materiellen, indem sie sich auf die Dimension der Fläche beschränkt.

Auf der anderen Seite gewinnt auch der Inhalt die weiteste Partikularisation. Was in der Menschenbrust als Empfindung, Vorstellung, Zweck Raum gewinnen mag, was sie zur Tat herauszugestalten befähigt ist, all dieses Vielfache kann den bunten Inhalt der Malerei ausmachen. Das ganze Reich der Besonderheit, vom höchsten Gehalt des Geistes bis herunter zum vereinzeltesten Naturgegenstande, erhält seine Stelle. Denn auch die endliche Natur in ihren besonderen Szenen und Erscheinungen kann hier auftreten, wenn nur irgendeine Anspielung auf ein Element des Geistes sie dem Gedanken und der Empfindung näher verschwivert.

b) Die *zweite* Kunst, durch welche das Romantische sich verwirklicht, ist der Malerei gegenüber die *Musik*. Ihr Material, obschon noch sinnlich, geht zu noch tieferer Subjektivität und Besonderung fort. Das Ideellsetzen des Sinnlichen durch die Musik ist nämlich darin zu suchen, daß sie das gleichgültige Auseinander des Raumes, dessen totalen Schein die Malerei noch bestehen läßt und absichtlich erheuchelt, nun gleichfalls aufhebt und in das individuelle Eins des Punktes idealisiert. Als diese Negativität aber ist der Punkt in sich konkret und tätiges Aufheben innerhalb der Materialität, als Bewegung und Erzittern des materiellen Körpers in sich selber in seinem Verhältnis zu sich selbst. Solche beginnende Idealität der Materie, die nicht mehr als räumlich, sondern als zeitliche Idealität erscheint, ist der Ton, das negativ gesetzte Sinnliche, dessen abstrakte Sichtbarkeit sich zur Hörbarkeit umgewandelt hat, indem der Ton das Ideelle gleichsam aus seiner Befangenheit im Materiellen löst. -- Diese erste Innigkeit und Beseelung der Materie gibt das

Material für die selbst noch unbestimmte Innigkeit und Seele des Geistes ab und läßt in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen. In solcher Weise bildet die Musik, wie die Skulptur als das Zentrum zwischen Architektur und den Künsten der romantischen Subjektivität dasteht, den Mittelpunkt wiederum der romantischen Künste und macht den Durchgangspunkt zwischen der abstrakten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und der abstrakten Geistigkeit der Poesie. In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung zur Folge.

c) Was endlich die *dritte*, geistigste Darstellung der romantischen Kunstform anbetrifft, so haben wir dieselbe in der *Poesie* zu suchen. Ihre charakteristische Eigentümlichkeit liegt in der Macht, mit welcher sie das sinnliche Element, von dem schon Musik und Malerei die Kunst zu befreien begannen, dem Geiste und seinen Vorstellungen unterwirft. Denn der Ton, das letzte äußere Material der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich konkret gewordenen Vorstellung, nicht aber nur der unbestimmten Empfindung und ihrer Nuancen und Gradationen. Der *Ton* wird dadurch zum *Wort* als in sich artikuliertem Laute, dessen Sinn es ist, Vorstellungen und Gedanken zu bezeichnen, indem der in sich negative Punkt, zu welchem die Musik sich fortbewegte, jetzt als der vollendet konkrete Punkt, als Punkt des Geistes, als das selbstbewußte Individuum hervortritt, das aus sich selbst heraus den unendlichen Raum der Vorstellung mit der Zeit des Tons verbindet. Doch ist dies sinnliche Element, das in der Musik noch unmittelbar eins mit der Innerlichkeit war, hier von dem Inhalte des Bewußtseins losgetrennt, während der Geist diesen Inhalt sich für sich und in sich selbst zur Vorstellung bestimmt, zu

deren Ausdruck er sich zwar des Tones, doch nur als eines für sich wert- und inhaltlosen Zeichens bedient. Der Ton kann demnach ebensogut auch bloßer Buchstabe sein, denn das Hörbare ist wie das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken. Dadurch ist das eigentliche Element poetischer Darstellung die poetische *Vorstellung* und geistige Veranschaulichung selber, und indem dies Element allen Kunstformen gemeinschaftlich ist, so zieht sich auch die Poesie durch alle hindurch und entwickelt sich selbständig in ihnen. Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht. Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.

Dies wäre die gegliederte Totalität der besonderen Künste: die äußerliche Kunst der Architektur, die objektive der Skulptur und die subjektive Kunst der Malerei, Musik und Poesie. Man hat zwar noch vielfach andere Einteilungen versucht, denn das Kunstwerk bietet solch einen Reichtum von Seiten dar, daß man, wie es oft geschehen ist, bald diese, bald jene zum Einteilungsgrunde machen kann, – wie z. B. das sinnliche Material. Die Architektur ist dann die Kristallisation, die Skulptur die organische Figuration der Materie in ihrer sinnlich-räumlichen Totalität; die Malerei die gefärbte Fläche und Linie; während in der Musik der Raum überhaupt zu dem in sich erfüllten Punkt der Zeit übergeht; bis das äußere Material endlich in der Poesie ganz zur Wertlosigkeit herabgesetzt ist. Oder man hat diese Unterschiede auch nach ihrer ganz abstrakten Seite der Räumlichkeit und Zeitlichkeit gefaßt. Solche abstrakte Besonderheit aber des Kunstwerks wie das Material läßt sich zwar in seiner Eigen-

tümlichkeit konsequent verfolgen, doch als das letztlich Begründende nicht durchführen, da solche Seite selber aus einem höheren Prinzipie ihren Ursprung herleitet und sich deshalb demselben zu unterwerfen hat.

Als dies Höhere haben wir die Kunstformen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen gesehen, welche die allgemeinen Momente der Idee der Schönheit selber sind.

Ihr Verhältnis zu den einzelnen Künsten in seiner konkreten Gestalt ist von der Art, daß die Künste das reale Dasein der Kunstformen ausmachen. Denn die *symbolische Kunst* erlangt ihre gemäßeste Wirklichkeit und größte Anwendung in der *Architektur*, wo sie ihrem vollständigen Begriff nach waltet und noch nicht zur unorganischen Natur gleichsam einer anderen Kunst herabgesetzt ist; für die *klassische Kunstform* dagegen ist die *Skulptur* die unbedingte Realität, während sie die Architektur nur als Umschließendes aufnimmt und Malerei und Musik noch nicht als absolute Formen für ihren Inhalt auszubilden vermag; die *romantische Kunstform* endlich bemächtigt sich des malerischen und musikalischen Ausdrucks in selbständiger und unbedingter Weise sowie gleichmäßig der poetischen Darstellung; die Poesie aber ist allen Formen des Schönen gemäß und dehnt sich über alle aus, weil ihr eigentliches Element die schöne Phantasie ist und Phantasie für jede Produktion der Schönheit, welcher Form sie auch angehören mag, notwendig ist.

Was nun also die besonderen Künste in vereinzelt Kunstwerken realisieren, sind dem Begriff nach nur die allgemeinen Formen der sich entfaltenden Idee der Schönheit, als deren äußere Verwirklichung das weite Pantheon der Kunst emporsteigt, dessen Bauherr und Werkmeister der sich selbst erfassende Geist des Schönen ist, das aber die Weltgeschichte erst in ihrer Entwicklung der Jahrtausende vollenden wird.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel
Vorlesungen über die Ästhetik I

Suhrkamp

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:

Werke: [in 20 Bänden] / Georg Wilhelm Friedrich Hegel. –
Auf d. Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg.,
Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft«. –
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

ISBN 3-518-09718-0

NE: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: [Sammlung]

Auf d. Grundlage d. Werke von 1832–1845 neu ed. Ausg.,
Ausg. in Schriftenreihe »Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft»

13. Vorlesungen über die Ästhetik. – 1.-2. Aufl. – 1989
(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 613)

ISBN 3-518-28213-1

NE: GT

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 613

Erste Auflage 1986

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags, der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

INHALT

EINLEITUNG	11
I. Begrenzung der Ästhetik und Widerlegung einiger Einwürfe gegen die Philosophie der Kunst	13
II. Wissenschaftliche Behandlungsarten des Schönen und der Kunst	29
III. Begriff des Kunstschönen	40
Gewöhnliche Vorstellungen von der Kunst	44
1. Das Kunstwerk als Produkt menschlicher Tätigkeit	44
2. Das Kunstwerk als für den Sinn des Menschen dem Sinnlichen entnommen	52
3. Zweck der Kunst	64
Historische Deduktion des wahren Begriffs der Kunst	83
1. Die Kantische Philosophie	83
2. Schiller, Winckelmann, Schelling	89
3. Die Ironie	93
Einteilung	100

ERSTER TEIL

DIE IDEE DES KUNSTSCHÖNEN ODER DAS IDEAL

Stellung der Kunst im Verhältnis zur endlichen Wirklichkeit und zur Religion und Philosophie	127
<i>Erstes Kapitel: Begriff des Schönen überhaupt</i>	145
1. Die Idee	145
2. Das Dasein der Idee	150
3. Die Idee des Schönen	151
<i>Zweites Kapitel: Das Naturschöne</i>	157