

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 14 (1934-1935)
Heft: 11

Artikel: Hegels Philosophie der Kunst
Autor: Brock, Erich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-157881>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die alemannische des Vorarlbergers wendet sich gegen jede ohne Volkswahl legitimierte Regelung des Lebens von oben her und gegen jede versuchte Unterdrückung des Volkswillens. Man will weg von Parteienkorruption, aber nicht von jener alten deutschen Demokratie, die darin bestand, daß ein vom Volkswillen getragenes Führertum seines Vertrauensamtes waltete. Der Begriff einer sauberen Verwaltung ist dem Vorarlberger wie jedem Alemannen Selbstverständlichkeit.

So wird der Aufbruch der neuen Zeit erst erwartet.

Hegels Philosophie der Kunst.

Von **Erich Brock.**

I.

Das Erscheinen des 1. Halbbandes von Hegels Ästhetik in der endgültigen Ausgabe des Verlags Meiner in Leipzig lenkt den Blick einmal wieder auf dieses wenig bekannte Werk des Meisters, das doch heute von einer geradezu erschütternden Gegenwärtigkeit ist. Zur rechten Zeit haben wir Hegel als Kampfgenossen in dem großen Ringen zwischen Oben und Unten, zwischen Geist und Leben, Heiligkeit und Dämonie, in welchem die Gegenwart sich abkämpft, sehen gelernt. Wir glauben ihm heute seine stellenweise fast zu mühelose Göttergebärde nicht mehr; unsere eigene Siegellosigkeit hat uns den Blick geschärft für die weiten Bezirke, in denen auch Hegel entscheidungslos gerungen hat, ehe sich ihm immer wieder das letzte Übergreifen des Geistes über alles, was ihn verneint, aufgetan hat. Gerade je unproblematischer er sich zuweilen des Sieges sicher glaubt, desto näher sind wir den Stellen, wo der unerschöpflich sich verkörpernde Gedanke des gewaltigen Werkes ins Platte auszusichweisen in Gefahr ist. Wo aber die Vielzahl der Beziehungen zwischen den Fronten sich ganz auskämpft, da entsteht eine Einheit von Tiefe und Fülle, wie sie kein anderer Philosoph erreicht hat. Es gibt grundsätzlichere Bücher von Hegel als diese Ästhetik, die den Kampf schärfer im Mittelpunkt anfachen, aber keines, das ihn menschlicher zeigt, keines, das ein dichteres und fruchtbareres Geflecht von Siegen und Niederlagen ausbreitete.

Der Gedanke, welcher sofort mitten hinein in das Gefüge der Kunst-dialektik führt, steht alsbald auch im Mittelpunkt der heutigen Fraglichkeit. Kunst ist nicht die höchste Form des Geistes. „Die höchste Bestimmung der Kunst ist für uns im ganzen ein Vergangenes; der Standpunkt der Bildung, auf dem Kunst steht, und auf dem sie das wesentliche Interesse ausmacht, ist nicht mehr der unsrige. Unsere Zeit ist daher auch vornehmlich zur Reflexion, zu Gedanken über die Kunst erregt. Und der Kunst,

wie sie vorhanden ist, liegt es selbst nahe, den Gedanken auf sich zu richten.“ Ein Hauptgrund für dieses Hinausgehen der Zeit über die Kunst ist, daß unser Lebenselement die Nützlichkeit ist, Anspannung und Härting, nicht Remission und Erweichung. Zu dieser subjektiven Einstellung kommt objektiv die Gedrücktheit, Abhängigkeit und Eingeengtheit der heutigen Verhältnisse durch die menschliche Ordnung, welche keine freie Entfaltung und volle Selbstverantwortung der Persönlichkeit mehr ermöglicht. Lebendigkeit ist da vorhanden, wo das Allgemeinmenschliche in unmittelbarer Einheit mit der Individualität ist. Der heute herrschende gesetzmäßige Verstand aber ist gegen die unmittelbare Lebendigkeit. Die Individuen sind nur noch das Beiläufige. Ebenso ist's im Moralischen; bei der Verwicklung und Verzweigung des heutigen Handelns rekurriert jeder auf alle andern. Aber trotzdem: die Räuberideale von Goethes und Schillers Jugenddramen kommen zwar immer einem Interesse und Bedürfnis entgegen, jedoch nur Knaben können davon bestochen werden.

Tiefer gesehen, steht die Überschreitung der Sphäre, in welcher Kunst möglich ist, mit der Entwicklung zum Protestantismus hin in Beziehung. Durch die Reformation „ward auch die religiöse Vorstellung von dem sinnlichen Element abgezogen und auf die Innerlichkeit des Gemüths und Denkens zurückgeführt“. Für die Wahrheit, die im Inneren ihre wahre Form findet, sind *Situationen* ein ungenügender Maßstab, und darum zerstört das Zurückgehen des Geistes auf sich selbst die Situationen, das Hier und Jetzt, in welchem Kunst sich zusammenrafft. Betrachten wir die Kunstentwicklung unter dem Bilde dieser Bewegung, so kommen wir auf drei Stadien. Das erste ist die *archaische Kunst*, in welcher der Geist noch diesseits der sinnlichen Situation bleibt. Sie drückt noch nicht alles aus, und als nur andeutende kann sie auch als *symbolische Kunst* bezeichnet werden. Trotz ihrer Inständigkeit bleibt sie daher unvollständig, situationslos in sich selbst verharrend. Die darauf folgende *klassische Kunst* besitzt Situationen, aber solche, die in sich selbst befriedigt und *folgenlos* sind. Den Schluß bildet der *Barock*, wo, könnte man sagen, mehr ausgedrückt wird als innen, als Substanz ist. Es ist das Scheinen überhaupt, das Sein für andere, das Manifestieren als Hauptsache. „Als Kunst hat die klassische Kunst das Höchste erreicht; ihr Mangel ist nur, überhaupt Kunst zu sein.“ Sie hat einerseits Verbindung zum Archaischen hinüber, indem sie vor dem großen Bruch, vor dem bewußten Hinaustraten des Geistes in seine Unendlichkeit liegt, welches sich nicht mehr versinnlichen läßt. Andererseits hat sie Anteil an der fortgeschrittenen Entwicklung, indem bei ihr der Geist nichts unausgedrückt läßt. Dennoch erscheint die *christliche romantische Kunst* gegenüber der Klassik als ein Verfall, weil sie nicht mehr die volle Deckung von Außen und Innen hat, sondern ein Überschuß bleibt, eine Sehnsucht; und die „*Krankheit der Sehnsucht*“ ist etwas Unkünstlerisches. (Hegel preist einmal die Sehnsuchtslosigkeit italienischen Operngesanges, ganz im Sinne der Liebe Nießsches zu

Bizet, zum „Mittag“.) „Romantische Kunst ist das Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch mit den Formen der Kunst selbst.“ Das Sinnliche ist dabei nur noch ein Beiläufiges, Unwesentliches, welches „der Zufälligkeit und den Abenteuern der Phantasie preisgegeben ist“. Diese Kunst ist wieder symbolisch wie die primitive.

Der Mittag der klassischen Kunst ist also ein einmaliger Augenblick der absoluten Deckung von Innen und Außen des Geistes und bedeutet das Ideal der Kunst schlechthin. „Die Hauptsache beim wahren Kunstwerk ist, daß es aus einem Gusse sei.“ Das ergibt, daß bestimmte menschliche Haltungen Affinität zur Kunst besitzen: „Beruhen auf sich, welches in Schmerzen selbst noch die Heiterkeit der Ruhe zu bewahren und erscheinen zu lassen vermag. Aus dem Bereich der Kunst sind die dunklen Mächte geradezu zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten“ (überspannter Romantiker) „ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet, und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt“. So wendet sich Hegel mit Schärfe gegen alles Halbe, Zerrissene, Sehnsüchtige, Selbstzerstörerische, Zweideutige, das nicht zuletzt zur Einheit gelangt, gegen die „Inkonsequenz der Reue“ als Letztes, gegen alle romantische Selbstbespiegelung und Selbstgenuß. Vor allem gegen die „s c h ö n e S e e l e, die nur in ihren subjektivsten, moralischen und religiösen Ausheckungen lebt, mit denen sie vor sich selbst ein großes Gepränge macht, bei unendlicher Empfindlichkeit in betreff aller übrigen, welcher diese einsame Schönheit in jedem Momente erraten, verstehen, verehren sollen. Sie versteckt die Schwäche, den echten Gehalt der vorhandenen Welt nicht ertragen und verarbeiten zu können, vor sich selbst durch Vornehmheit, in welcher sie alles als ihrer nicht würdig von sich ablehnt“. Dies alles ist „kranke Idealität“; denn „die Gestalt vollendet sich wesentlich erst in Beziehung auf und durch die Außerlichkeit“. Eine solche Schwäche ist auch das Böse; es ist die Lüge in sich selbst, das Negative, und „das nur Negative ist überhaupt in sich matt und platt; das Böse ist fahl und gehaltlos“. Es darf als unaufgelöst in der Kunst nicht vorkommen. Z. B. dürfen quälende und vernunftwidrige soziale Zustände nicht dargestellt werden.

Infolgedessen steht dieses Kunstideal durchaus auf der Forderung einer *Auswahl* aus der bloßen Wirklichkeit. Zwar Lebendigkeit wird mit aller Macht für das Kunstwerk gefordert, und das vom Mittelpunkt dieser ganzen Philosophie her, welche nur als *Begriff* sein will, „was Leben als *Faktum* ist“. Allein es gibt eben *zwei* Lebendigkeiten, wovon die eine die „schlechte“, zufällige, abfallhafte ist. „Falsch ist es, Lebendigkeit für Lebendigkeit zu halten, sie sei was sie sei.“ (Übrigens gehört auch das Schweizerdeutsche für Hegel, dem es von Bern her in seiner rauhesten Vollkraft im Ohre klingen mochte, zur „schlechten Realität“.) Mit der Lebendigkeit schlechthin wird auch das *Gefühl* in seiner vorherrschenden oder gar ausschließlichen Rolle für die Kunst scharf abgelehnt. Doch verfällt Hegel

von hier aus nicht in die platonische Lehre, allein die Ideen seien wirklich. Im Gegenteil macht er nun die überraschende Wendung, das Leben und die Werte bestünden nicht außerhalb ihrer einzelnen Verwirklichung. Aber eben die einzelne Verwirklichung ist das in sich Zweigeteilte. Die Seele, das Bewußtsein, das Subjekt, das große Thema des deutschen Idealismus, das ist eben der Urtypus der „zwei in einem“. Es stellt sich im Bewußtsein sich selbst gegenüber und findet doch darin erst seine Einheit. Diese Bewegung ist auch das Grundwesen der Kunst, die allein durch sie die volle Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit in sich herstellen kann.

Damit ist die bloße Einheit, die „stille Seligkeit“, das künstliche Gleichschweben der Klassik gesprengt. Ihr nunmehr zu überwindender Standpunkt erscheint so als „Idyll“ im Geyerschen Stile. „Was von Haus aus nur affirmativ ist und bleibt, das bleibt ohne Leben. — Für einen vollen, ganzen Menschen gehört es sich, daß ihn dies nächste Mitleben mit der Natur nicht mehr befriedige. Der Mensch darf nicht in solcher idyllischer Geistesarmut hinleben, er muß arbeiten.“ Dies Arbeiten, Machen ist jetzt das Wesentliche, das Eigene des Geistes. „Die Gegenstände“ (in der Kunst) „ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich gemacht sind. — Die Handlung ist das, wodurch das Individuum zeigt, was es ist. Sie ist die wahre Wirklichkeit der geistigen Individualität.“ So wird Ausdruck, starker und individueller Ausdruck Wesen und Erfordernis der Kunst, „sodaß nichts Leeres und Unbedeutendes übrig bleibe“. Der modernen Männerkleidung wird ausführlich vorgeworfen, daß sie durch ihren festen, Eigenform bewahrenden Schnitt zum Schaden der plastischen Kunst keinen lebendigen Ausdruck des Körpers erlaube.

II.

Die absolute Forderung des Ausdruckes geht auf die untersten Gründe der Hegelschen Philosophie zurück. Was nicht ausgedrückt wird, ist nicht — das gilt auch und besonders in der Kunst. So begründet sich die verhältnismäßige Unvollkommenheit früher Kunst, z. B. des Volksliedes, wo „eine Innerlichkeit nur angedeutet, aber so in sich konzentriert ist, daß sie sich nicht expliziert. Das Herz bleibt in sich gedrungen und gepreßt, das Gemüt kann sich nicht expandieren“. Das hindert nicht, daß Hegel ein tiefes schönes Verständnis für die unabsichtliche zarte Innigkeit dieser Kunst erweise. Und doch: „Im Kunstwerk soll nichts dahinter verbleiben, zurückbleiben, sondern es soll ausgesprochen werden, und wenn der Dichter nichts ausspricht, so ist nichts bewiesen, als daß er nichts in sich gehabt hat. Es soll nicht bloß zu verstehen gegeben werden, daß etwas Großes noch zurückbleibe. Denn das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unausprechbare, sodaß der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk dartut, sondern seine Werke sind das Beste und das Wahre des Künstlers.“ Von da wird Hegel zum Verteidiger französischer Ausgesprochen-

heit: „Auch die Beredsamkeit der Leidenschaft bei den Franzosen ist nicht etwa nur immer ein bloßer Wortkram, wie wir Deutsche oft in der Zusammengezogenheit unseres Gemütes meinen, insofern uns das vielseitige Ausprechen der Empfindung als ein Unrecht erscheint.“ Doch aber führt jene Beredsamkeit hier zu einem Übermaß an Äußerung: „So höchst gebildete und praktische Menschen auch die Franzosen sein mögen, umso weniger Geduld haben sie für ein ruhiges und anerkennendes Auffassen; zu urteilen ist bei ihnen immer das Erste.“

Immerhin ergibt sich so eine äußerste Frontstellung gegen die *Natur*. Das Naturschöne kommt für die Ästhetik kaum in Betracht. Eine einzige Stelle handelt von ihm; eher wegwerfend und ideell ganz unverknüpft wird eine Mondnacht beschrieben. „So ist die Landschaftsmalerei eine nicht so hohe Art wie die Historienmalerei.“ Das einzige Naturschöne, was diesem Geiststandpunkt in Betracht fällt, als Vorstufe, ist die Schönheit der organischen Gestalt im Reich des Lebendigen. Nachahmung der Natur ist nicht Aufgabe der Kunst; als etwas, dem das Geistige fehlt, darf Nachahmung nicht das höchste Gesetz der Darstellung sein. Schon das Kind wirft Steine ins Wasser, weil es in den sich zeigenden Kreisen die Anschauung eines Seinigen hat. Das eigene Werk muß dem Menschen mehr Freude machen als eine Nachahmung, die doch nur die „Heuchelei des Lebens“ ist. Als Geistwerk „nimmt die gemalte Landschaft einen höheren Rang ein als die bloß natürliche Landschaft. Der Schein in der Kunst ist eine viel höhere Weise des Erscheinens als die Realität. Der schlechteste Einfall, der durch den Kopf eines Menschen geht, ist etwas Besseres als die größte Produktion der Natur; er ist ein Geistiges. — Gott ist Geist, und im Geist weit eher zu erkennen als in der Natur. Gott im Menschen wirkt auf eine wahrhaftere Weise als im Boden der bloßen Natürllichkeit“.

Damit scheint wirklich einmal der Punkt erreicht, wo die Hegelsche Lehre in die nackte Hybris ausschlägt. Allein die Gegenbewegung ist alsbald vorhanden, sie ist im Kerne dieser Philosophie selber bereits angelegt. Nicht nur in der Kunst ist ja gerade der bloße abstrakte Geist leer und nichtig; er braucht auch auf seinen höchsten Stufen, welche er nur mittels ihrer erreicht, die *Substanz*. Die Substanz ist für Hegel das Wesen, das noch ins Natürliche versenkte Geistige, die Natur, sofern sie auf den Geist angelegt ist. Die Kunst ganz besonders bleibt angewiesen auf die „vernünftigen Mächte des menschlichen Gemüts überhaupt, die der Mensch als Mensch anerkennen muß. Die bleibende Grundlage ist das Menschliche des Geistes, welches Gehalt und Erfüllung unseres eigenen Innern ausmacht“. Unter „vernünftig“ und „menschlich“ versteht Hegel dabei eben die natürliche Grundlage, den natürlichen Umfang des Sinnvollen überhaupt. Unermüdlich predigt er gegen die Leere substanzloser Bizarrerien und die Phantastik romantischer Originalitätshascherei. Angesichts dieser unentbehrlichen Rolle des Natürlichen ist es auch für den *Verstand* nicht möglich, die Schönheit zu erfassen — „weil er nicht zur Einheit durchdringt,

sondern immer nur trennt. So bleibt er stets im Endlichen, Einseitigen und Unwahren stehen. Das Schöne dagegen ist in sich selbst unendlich und frei. — Aber auch für die Endlichkeit des *Wollens* ist das Schöne nicht“. Ausdrücklich bezieht sich Hegel auf den Protest, den Schiller gegen die Zerstörung alles Lebens, alles Inhalts und damit auch des Schönen durch den Kantischen Gedanken der *Pflicht als Pflicht* als letzten Prinzipes erhoben hat, und er begnügte sich nicht, sich stimmungsmäßig gegen „diesen gestaltlosen abstrakten Verstand“ aufzulehnen, sondern führte positiv den *Inhalt* wieder in Ästhetik und Philosophie überhaupt ein. Alles Abstrakte ist der Kunst unfähig, wie auch der abstrakte Gedanke Gottes als des einfach Einen im Denken zu nichts führt. Aber Gott ist nicht dies „Abstraktum des unvernünftigen Verstandes“. Das Unbestimmte ist unwahr. So wird *Reichtum und Fülle* zum ästhetischen Wert. Infolgedessen ist die abstrakte Regelmäßigkeit des klassischen Ideals ungenügend und unschön. „Hauptsache ist immer, daß die Ungemessenheit zwischen Form und Inhalt, Darstellung und Idee nicht in bloß formellem Sinne genommen wird.“ Es muß eine reiche Deckung von Widerstrebendem erreicht werden, sonst ist Klassik nur Dürftigkeit. Bloße Regelmäßigkeit und Symmetrie darf bloß eine umgebende, hinweisende Rolle in der Kunst haben, wie bei der Gartenarchitektur, ja der Baukunst überhaupt. Sonst führt sie zur Süßlichkeit der Nazarener. Es ist daraus „eine Sucht nach idealischer Darstellung hervorgegangen, in der man die Schönheit gefunden zu haben glaubte, doch in Fadedheit, Unlebendigkeit und charakterlose Oberflächlichkeit verfiel“. Das heißt aber nicht, daß eine Häufung roher Wirklichkeitszüge nun den Reichtum ergebe, im Gegenteil sind dies „Außerlichkeiten, die dem dürftigen Leben angehören“. Das Ideal ist eine „umfassende reiche Kräftigkeit“. Zugleich muß seine Fülle „als zu einem Subjekt zusammengeschlossen erscheinen, und nicht als Zerstreuung und bloß mannigfaltige Erregbarkeit“.

So ist die Lösung nicht der bloße Geist, auch nicht die bloße Natur, sondern das Ganze aus ihnen, und vornehmlich in der Gestalt eines Charakters mit der Einheit seiner Widersprüche. Wo wie meist in der französischen Tragödie jeder Charakter nur eine Leidenschaft darstellt, wird die Darstellung fahl und arm. „Charakter ist die Konsequenz der *Bernünftigkeit*, mag sie auch dem *Verstand* als inkonsequent erscheinen. Das Schwerste ist eben, das Mannigfaltige in Einheit zu zeigen. Man kann von jedem lebendigen Charakter sagen, er sei inkonsequent. Der Mensch ist dies, den Widerspruch in sich zu haben und die Kraft über das Viele, sich Widersprechende zu sein“. Das ist die Vernünftigkeit des in sich Ganzen, und dieses ist die letzte Formel der Kunst, ist die Sache selbst, ist Originalität, ist Inspiration. „Begeisterung ist weiter nichts als ganz in der Sache, dem Gedanken sein, voll von dem Inhalte, dem tief gedachten und lebendig Bergewärtigten; sie ist ein Trieb, ihn auszudrücken. Dann geschieht, daß der Künstler als Subjekt nur Form, das Formierende, die lebendige Tätigkeit der Sache, das Organ ist, sie auszusprechen. So kehrt

zwar die Originalität der Kunst jede zufällige Besonderheit auf, aber sie verschlingt sie nur, damit der Künstler ganz dem Zuge und Schwunge seiner von der Sache allein erfüllten Begeisterung des Genius folgen und statt der Beliebigkeit und leeren Willkür sein wahres Selbst in seiner der Wahrheit nach vollbrachten Sache darstellen könne. Keine Manier zu haben, war von jeher die einzig große Manier, und in diesem Sinne allein sind Homer, Sophokles, Rafael, Shakespeare originell zu nennen.“ Dies ist „die Einheit der Notwendigkeit und der Freiheit, des Besonderen und des Allgemeinen, des Gemütlichen und des Verständigen, des Sinnlichen und des Vernünftigen — sodaß Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff in Einem die rechte Befriedigung finden“. — Aber der Geist muß sich der Vergangenheit zuwenden, um Beispiele dafür zu finden. Denn „ist der vollkommene Inhalt vollkommen in Kunstgestalten hervorgetreten, so wendet sich der weiterblickende Geist von der Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort. Solch eine Zeit ist die unsrige. Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“.

Seither hat der zweisehlende Ton dieser Hoffnung sich zur Gewißheit des Gegenteils verstärkt. Wir wissen heute, und haben erfahren, daß die Abwendung des Geistes im Sinne dieses Wortes zu einem halbherzigen Betriebe führt, welcher im 19. Jahrhundert nicht nur keinen Bach, Shakespeare, Michelangelo mehr hervortreiben konnte, sondern heute sogar alles, was in der Kunst wenigstens ganz wesentlich und sachgedrungen war, mit dem sich verdichtenden Beigeschmack eines „Noch“ versieht. Je länger die Pause währt, desto weniger will es uns als Zufall bedünken, daß wir auch keinen Dostojewskij, Manet, Brahms mehr haben. Wir sind eben durch den Stoff durchgebrochen, haben „die Objektivität zurückgestoßen“, und bislang in einen Geist hinein, der nicht eine neue Sinnlichkeit aus sich gebiert, sondern sich vor seiner leeren Selbstbeziehung haltlos in die Einzelheiten flüchtet. Wir sehen nunmehr alles von außen, zu einer Situation, einer Existenzialität des Wesentlichen kommt es nicht mehr, so sehr auch die Zeit diesen Begriff im Munde führt. Bisher war solches Außerhalbstehen der Beginn eines Neuen, das beginnende Innesein in einem erweiterten Kreise. Aber keine Zeit hat bisher so alles von außen gesehen, so sehr das Prinzip gefunden, das aus allem herausstellt. Diese Erfahrung war noch nicht gemacht worden. Es fragt sich nun, ob es dabei bleibt, oder ob wir die Einsmelzung von allem Einzelnen hoffend und glaubend als Vorspiel einer ganz radikalen Neuschöpfung ansehen dürfen. Es wird das im wesentlichen von unserem Verhalten abhängen. Wie wäre dieses einzurichten?

Für die Kunst ergeben sich heute zwei Möglichkeiten. Entweder man sucht sich eine Notwohnung, bis etwa das Neue kommt, und baut sie sich in bescheidener Weise aus noch verhältnismäßig lebendigen Resten des Alten. Oder man sucht, aus Besorgnis, das Neue zu verzögern, ganz im Rein zu

wohnen. So tut etwa die Baukunst, die in der Stillosigkeit (nicht Stilwidrigkeit) einen Stil sucht. Dazu ist nötig, daß in jedem Augenblick das Bewußtsein einer Paradoxie gewahrt bleibt, und nicht das Nein zu einer mechanischen Formel für das Ja wird — wie bei Hegel stellenweise das Übergreifen des Geistes über sein Gegenteil in Gefahr ist, zu einer ein für allemal feststehenden Selbstverständlichkeit zu werden, statt zu einer immer erneuten kämpferischen Einmaligkeit. Müssen wir um der Zukunft willen auf kleine Fruchtbarkeiten verzichten, oder ist jedes einzelne Ja, auch das prinzipiell falsche, praktisch richtig? Schaut man die kurze Entwicklungsspanne an, die unsere Zeit von derjenigen um Hegels Lebensende trennt, wo als erstes Aufbrechen der heutigen Situation der jahrtausendealte instinktive Gemeinschaftsstil der europäischen Kultur mit seiner letzten wirklichen und wirksamen Form, dem Spätempire, wie abgeschnitten versank — so wird klar, wie dünn die Scheidewand ist, welche Hegels Bewußtsein noch von dem unsrigen trennte. Gewiß stand er auf einem Punkt, wo seine letzte gewaltige Formung des europäischen Kulturbewußtseins noch möglich war. Aber dieser Bezirk ist dünn wie eines Messers Schneide, und von ihm richtet sich Hegels Janushaupt seherisch in unsere Zeit; an dieser Verwandtschaft können wir ermessen, wie wenig leichtherzige Mechanik seinen großen Gestaltungen zugrunde liegt, wie viel aber an Glaube und Jenseitigkeit¹⁾.

1) Wir wiesen im Anfang auf Hegels Kampf mit sich selbst, seinen Kampf auch zwischen den beiden Grundrichtungen seines Denkens hin. In dieses sehr verwickelte und dabei sehr menschliche Verhältnis nisteten sich mit Vorliebe bestimmte Strömungen der Gegenwart ein, welche keine Zweisheit zwischen Wesen und Wirklichkeit mehr gelten lassen wollen. Entweder klammern sie sich an gewisse Verhärtungen des alten Hegel, der in bestimmten nationalen Staatsformen das endgültige Absolute verwirklicht sehen wollte. Oder sie verlangen, daß der deutsche Idealismus überhaupt als wirklichkeitsflüchtige Lehre zu Gunsten eines völkischen Realismus über Bord geworfen werde. Die naiven Gedankenirrungen darin, welche z. B. das deutsche Wesen an Hand seiner Rundgebungen festlegen und die Rundgebungen wiederum an Hand des so erschlossenen Wesens nach ihrer Deutscherheit kritisieren — solche untauglichen Ersatzmittel für die großen Grundkonzeptionen des deutschen Idealismus durchleuchtet Theodor Litt in seiner eben erschienenen Schrift „Philosophie und Zeitgeist“ in glücklicher Weise. Er geht besonders mit Hilfe der Hegel'schen Philosophie vor und beweist, daß diese, wohlverstanden und fortgebildet, auch allem berechtigten gegenwärtigen Unmittelbarkeitsdrange Form und Boden bieten kann. (Verlag von F. Meiner, Leipzig.)