

Die Ästhetik Martin Deutingers

Von FRANZ WIEDMANN (München)

Die Ästhetik Martin Deutingers findet sich als Kunstlehre in zwei Teilen in den Bänden IV und V seines Hauptwerkes „Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Teile der Philosophie auf christliche Prinzipien“ (Regensburg 1843–1853). Der vierte Band enthält den allgemeinen Teil der Ästhetik: „Das Gebiet der Kunst im Allgemeinen“ oder die eigentliche Kunstlehre nach philosophischen Prinzipien als Lehre vom Können, von der Idee des Schönen, von subjektiven und objektiven Kriterien des Kunstwerks. Als Anhang zum allgemeinen Teil handelt der „Spezielle Teil der Kunstlehre“ von den einzelnen Künsten: Baukunst, Malerei, Plastik und Musik. Der fünfte Band ist allein der Poesie gewidmet als „Der Kunstlehre zweiter Teil: Das Gebiet der dichtenden Kunst“ mit einem 500 Seiten umfassenden Anhang einer „Beispielsammlung aus allen wesentlichen Entwicklungsstufen der Dichtkunst als zweiter Abteilung der Lehre von dem höchsten Einheitspunkt der Künste in der Poesie“.

Die ersten Bände seines systematischen Werkes schrieb Martin Deutinger schon als junger Dozent in Freising; er vollendete es in Dillingen an der Donau, nachdem er in den Münchener Wirren der Jahre 1847/48, die sich mit dem Namen der Gräfin Landsfeld (der in den Adelsstand erhobenen spanischen Tänzerin Lola Montez) verbinden, seines Lehrstuhles für Philosophie an der Münchener Universität enthoben wurde. Deutinger verband seine Aufgeschlossenheit für Kunst und Natur mit einer ausgeprägten Freude am Wandern und Reisen. Auf langen Kunstreisen, die er in den Jahren nach seiner Quieszierung von München aus wieder aufnahm, besuchte er die Hauptstädte deutscher, französischer und oberitalienischer Kunst und brachte die besten Stahlstiche und Photographien zurück. Er gehörte zu den ersten Kunstsammlern, die sich der Photographie bedienten. Heimgekehrt ordnete er seine Ergebnisse und legte sich eine in Notizen und Bildern bestehende umfangreiche Sammlung an, die gut zwanzigtausend Reproduktionen enthält. Seine Absicht war, eine große Geschichte der christlichen Kunst des Abendlandes zu verfassen, die zunächst mit dem Band über die Geschichte der Malerei beginnen sollte. Dazu kam es nicht; die Vorstudien sind jedoch in „Bilder des Geistes in den Werken der Kunst“, von Lorenz Kastner 1866 aus dem Nachlaß herausgegeben, enthalten.

Eine philosophische Ästhetik ist nicht ohne weiteres mit einer Kunstlehre gleichzusetzen, denn sie umfaßt als Wissenschaft vom Schönen, neben dem Kunstschönen das Naturschöne. Sie hat das Wesen des Schönen nicht nur im Besonderen zu klären, sondern von ontologisch-metaphysischen Prinzipien her die Kriterien ästhetischen Wertens aufzustellen. Demgegenüber ist Deutingers Werk zugestandenerweise „Kunstlehre“, gemäß seiner Zuordnung zum Können als mittlerer Potenz zwischen Denken und Tun, genauer als „Lehre vom Können im Allgemeinen“ bezeichnet. Diese Ausschließlichkeit

seiner Ästhetik als Kunstästhetik, nicht zugleich aber als Naturästhetik, ist jedoch kein Mangel, wenn man sich vergegenwärtigt, *wann* Deutinger seine Abhandlung schrieb. Im transzendentalen Idealismus Schellings hatte die Ästhetik eine Art kosmologisches Problem zu lösen und es blieb bisher gerade die Aufgabe unberücksichtigt, die als erster geleistet zu haben – nach Ed. v. Hartmanns Urteil – Deutingers unbestrittenes Verdienst bleiben wird: die geschichtliche Entwicklung der Künste, die Kunstgeschichte, mit in die philosophische Ästhetik einbezogen zu haben¹.

Gleich zu Anfang seines Allgemeinen Teils der Kunstlehre sagt Deutinger unter der Überschrift „Stellung der Kunstlehre in der Zeit“: „Die Kunst erschien bei aller Lobpreisung doch immer noch in einem gewissen Grade als etwas Bewußtloses und Instinktmäßiges, und insofern konnte die Philosophie, die in das Selbstbewußtsein ihre Auszeichnung legte, sie nicht als ebenbürtig ansehen. Ebenso war die Wirkung der Kunst zu sehr der Empfindung angehörig, als daß das Zeitalter der reinen Begriffe nicht heimlich und öffentlich hätte darüber triumphieren sollen, daß die Menschheit aus dem Leben der unbewußten Empfindung und der Kunst endlich in die Epoche der reinen Wissenschaft eingetreten sei. So konnte man bei allem Streben, die Kunst zu erheben, sie eigentlich doch nicht philosophisch zu Ehren bringen. *Überschätzung* und *Unterschätzung* der eigentlichen Bedeutung der Kunst gingen Hand in Hand. Die Kunst als wesentliche Potenz mit dem Denken zu vergleichen, und mit demselben in die gleiche Einheit des persönlichen Bewußtseins zurückzuführen, konnte einer Zeit, die bald den *Gedanken*, bald die *Natur vergötterte*, am allerwenigsten gefallen.“ (§1)

Aber das sind äußere Gründe, die wohl allein nicht zureichen, um den die Naturästhetik ausschließenden Entwurf Deutingers zu rechtfertigen. Durch seinen Ausgangspunkt vom unmittelbaren Selbstbewußtsein, der Objektivierung seiner ästhetischen Prinzipien und der Vergeistigung aller Gefühlsmomente, soweit sie für die Bestimmung der Schönheit in Frage kommen, ist Deutinger jedoch nicht an inneren, zwingenden Gründen verlegen. „Das Schöne will empfunden werden. Aber diese Empfindung ist nicht bloß Empfindung überhaupt, sondern Empfindung des Schönen, Empfindung desjenigen in der Erscheinung, was sich mit dem Grunde der Selbstbestimmung eint, was dem Unendlichen oder der Freiheit im Menschen entspricht. Nicht die Erscheinung als solche macht das Schöne, sondern das sich Offenbare eines höheren Grundes innerhalb der Erscheinung, der sie hervorbringt, und zum unmittelbaren Ausdruck seiner selbst macht. In jeder Erscheinung des Geistes ist diese doppelte Position vorhanden, und offenbart sich im Menschen, der sie durch das Denken in ihrem Unterschied, durch die Empfindung in ihrer Einheit ergreift.“ (§ 6) Das Schöne geht zwar durch die Sinne ein, wird aber nicht durch die Sinne als Schönes erkannt. Nur die Kunst befreit von der sinnlichen Übermächtigkeit, das Stoffliche der sinnlichen Empfindung stirbt in ihr ab, um im

¹ Eduard von Hartmann: Die deutsche Ästhetik seit Kant. 3. Bd. der Ausgew. Werke, Berlin 1886, S. 198.

Geist zu neuem Leben zu erwachen (vgl. § 68). Im Grunde gibt es also nur ein geistig Schönes, allerdings nicht in einer intellektuellen Abstraktion und auch nicht ohne Mitwirkung des Empfindungsvermögens, sondern im „Durchfühlen einer Empfindung durch alle Beziehungen“ (§ 6), im aktiven Innwerden der sie gänzlich beherrschenden Macht des Könnens². „Die Möglichkeit der Empfindung für das Innere der Erscheinung in dem Schönen liegt in einem persönlichen Vermögen des Menschen, in seinem Können.“ (§ 8) Damit hat Deutinger sich für die ausschließliche Manifestation des Schönen in der Kunst entschieden. Ein „Naturschönes“ gibt es für ihn deshalb nur, insoweit sich dieses innerhalb der Kunst dem geistigen Prozeß des Neuschaffens durch die Kraft des Bildens unterworfen hat.

Für diesen Standpunkt hat Deutinger jedoch nachweisbare Vorbilder, auf die schon Eduard von Hartmann aufmerksam macht, wenn er in der Einschränkung der Ästhetik auf die Kunstlehre nur eine „Übertreibung der schon an jenen“ (den unmittelbaren Vorgängern Deutingers: Trahdorff, Hegel und Schleiermacher) „zu rügenden Einseitigkeit“ tadelt³, obgleich er gesteht, daß kein anderer so konsequent verfahren sei wie Deutinger. Dadurch, daß das künstlerische Vermögen oder das Können zum Zentralbegriff der Ästhetik gemacht wurde, sei es ganz folgerichtig, wenn aus dem anthropologischen Begriff des Könnens die ganze Kunstlehre deduziert wird. Wenn für Deutinger das Kunstwerk infolge seiner inneren Beziehung zum menschlichen Geist diesem näher liegt als jedes Werk der Natur, so sagt er eigentlich nichts anderes als Hegel in seiner Vorlesung über Ästhetik⁴.

Die Kunstlehre als „Lehre vom Können“

Deutingers Unterscheidung der drei Potenzen und Stufen geistiger Lebens-tätigkeit in Denken, Können und Tun erinnert in ihrer Dreiheit an die aristotelische Einteilung der Philosophie, in die theoretische, poetische und praktische Philosophie. Wenn Deutinger aber in der Seelenlehre die Kunst als das bestimmt, worin die *hervorbringende Kraft* (in der Propädeutik S. 36, in der Poetik S. 80 ff. als „poetisch-schöpferische“ Funktion und vollkommenste Betätigungsweise des Menschen bezeichnet) sich ausspricht, dann gibt er in den nachstehenden Erläuterungen ausdrücklich eine völlig andere Deutung von τέχνη als sie Aristoteles verstanden wissen will: „Im engeren Sinne ist Kunst das unmittelbare Können des Geistes, wenn er ohne Nebenzweck, ohne Rücksicht auf einen besonderen Wissenszweig, wie die platonischen Dialoge, oder auf Bewegung anderer zu einem gewissen Entschluß, wie die Redekunst, bloß um die Kraft des Hervorbringens, des Bildens und Schaffens am Stoff zu offenbaren, diesen zum unmittelbaren Bild des inneren Lebens umgestaltet. In dieser Rein-

² Max Ettliger: Die Ästhetik Martin Deutingers in ihrem Werden, Wesen und Wirken, Kempten und München 1914, S. 62.

³ E. v. Hartmann, a. a. O., S. 189.

⁴ Vgl. dort Bd. I S. 4 f., S. 39 f., S. 150 ff.

heit von jedem äußeren Zweck ist das Können des Geistes wahre Kunst (§ 130). In seiner Kunstlehre spricht er sich dann ganz deutlich gegen Aristoteles aus, der nach seiner Ansicht den philosophischen Standpunkt in seiner Rhetorik und Poetik gar nicht ins Auge gefaßt habe, sondern bloß nach seiner stereotypen Vorliebe zum Schematisieren für die ausübende Kunst Regeln entworfen habe, die aus bereits bestehenden Kunstwerken, nicht aber aus dem Wesen des Könnens selbst abgeleitet seien (§ 12).

Deutinger dagegen wollte mit „Können“ nur eine wirklich produktive Geistestätigkeit, das Schaffen eines Kunstwerkes, bezeichnen. „Wo nichts gebildet, geschaffen, produziert wird, da ist keine Kunst.“ (Seelenlehre S. 130) Damit ist zweierlei ausgeschlossen, einmal das bloße *Nachahmen* („Nachahmung ist die Originalsünde der Geistlosigkeit“ – Kunstlehre § 59) und dann die *technische Geschicklichkeit* und Fertigkeit (wie sie beim Tanzen, Singen, Reiten und dergleichen erforderlich ist). Genau dagegen aber kann Ed. v. Hartmann „erhebliche Bedenken nicht unterdrücken“⁵. Hartmann wendet sich nicht nur gegen die eben genannte Ausschließlichkeit, sondern gegen die generelle Scheidung von Können und Tun überhaupt. Unter Können versteht er das Vermögen des Tuns ganz allgemein, gleichgültig, welcher Art dieses Tun ist. Zu jedem Tun gehöre ein Können, sonst bliebe der Wille zum Tun bloße Velleität. Abgesehen davon scheint Hartmann unzulässig zu sein, wie Deutinger den Begriff Können seiner rein *potentiellen* Bedeutung entkleidet und ihm die *aktuelle* des Wirkens und Bildens beilegt. Am schlimmsten jedoch sei seine Definition des Könnens als auf einen unpersönlichen Stoff gerichtete subjektive Tätigkeit, weil unter eine solche Bestimmung nicht nur das ganze Gebiet der bloß technischen Künste falle, Handfertigkeiten und Geistesfertigkeiten, die Deutinger ja gerade aus der Kunst verwiesen haben will, sondern auch weil „Stoff“ nicht allen Künsten gleichermaßen zugrunde liegt. Die doppelte Bedeutung von Stoff als objektiv-reales Material und als subjektiv-phänomenaler Anschauungsstoff erfordere eine stets präsente Differenzierung, da die sonst eintretende Verwirrung jeden eindeutigen Gebrauch des Begriffs unmöglich mache. Um all diese Mißdeutungen zu vermeiden und dem „Können“ eine für die Ästhetik brauchbare Bedeutung zu verschaffen, schlägt Hartmann vor, es solle nur rein innerlich verstanden werden, als „Können der Phantasie“. Als solches sei das Können nicht mehr ein *Umbilden* vorgefundenen materiellen Stoffes, sondern ein *Bilden* selbstgesetzten (Anschauungs-)Stoffes. Freilich – gerade das sei „der Hauptfehler der Deutingerschen Ästhetik, daß in ihr der Begriff der Phantasie gar keinen Platz findet und ganz durch das Können verdrängt ist“ (S. 193).

Liest man nur Hartmanns Kritik, so muß man ihr im wesentlichen zustimmen, denn ihre Argumente sind einleuchtend. Sie hat nur ihrerseits einen Generalfehler, nämlich den, Deutingers Entwurf der Ästhetik in der Reihe nach Hegel, Trahdorff und Schleiermacher, vor Zeising, Carriere und Schasler, unter den „konkreten Idealisten“, vorwiegend nach historischen und vergleichenden Gesichtspunkten zu beurteilen. Obgleich er das Neue, Erstmalige an Deutingers

⁵ E. v. Hartmann, a.a.O., S. 191.

„bedeutendem, epochemachendem und lesbarem Werk“ (S. 173) würdigt, über-
sieht er in seiner Kritik die tatsächliche Entwicklung des Begriffs „Können“
von der Propädeutik über die Seelenlehre bis zur Fixierung in der Kunstlehre;
dort ist Können, das sei zugegeben, grundsätzlich vom „Tun überhaupt“ ge-
schieden, aber wohl zu Recht. Die rein potentielle Bedeutung von Können hat
ihren Platz in der Psychologie, bei Deutinger Seelenlehre genannt; in der Kunst-
lehre kann das allgemeine Vermögen, etwas zu können, nur Beachtung finden,
insofern es zur Darstellung kommt, sich im menschlichen Geiste „stofflich“
verwirklicht und im Kunstwerk „Form“ annimmt, wobei dann eine Trennung
von Inhalt und Form überhaupt nicht mehr möglich ist. „Der Stoff ist Geist
geworden, indem er aufgehört hat, für sich etwas sein zu wollen. Er kann nun
nur noch erscheinen, Ausdruck des Geistes sein zu wollen. So ist auf dieser
Stufe der tote Stoff lebendig und der Geist leibhaftig geworden“ (§ 98).

Der *Phantasie* hat Deutinger ausgiebig Beachtung geschenkt⁶. Seit Solger
und Schlegel lag der Begriff (ähnlich wie der Begriff des Genies seit Hamann
und Herder) geradezu in der Luft, und Deutinger versuchte zunächst ihren Platz
in der Ästhetik durch eine schärfere Abgrenzung von Rezeptivität und Produk-
tivität zu bestimmen. Gegenüber von Wilhelm von Humboldts Begriff der
„produktiven Einbildungskraft“ und Friedrich von Schillers „Spieltrieb“
formulierte Deutinger schon in seiner ersten Veröffentlichung (1841) die Phant-
tasie, „aus der sowohl Kunst als Wissenschaft entspringen“, als „die lebendige
Tätigkeit des Geistes“, welche zwischen Verstand, Gefühl und Vernunft ver-
mittelt. An Friedrich Schlegel lobt er, daß er die Phantasie, „das eigentlich
Schöpferische innerhalb des Menschen ... wieder zu Ehren zu bringen den Ver-
such gemacht hat“ und er sagt selbst: „Der Geist, durch die Liebe das höhere
Licht empfangend, trägt es sofort in das ganze Leben ein. Damit ihm aber dieses
möglich sei, müssen alle Kräfte des Lebens in einer beständigen und ununter-
brochenen Wechselwirkung miteinander stehen. Indem der Geist, getragen
von jener Liebe, sich zu dem Gegenstande herabläßt, haucht er diesem sein
Leben ein, und dieser Odem des Geistes, durch die niederen Kräfte durch-
gehend, ist, was wir Begeisterung nennen. Die Totalität dieser Wechselwirkung,
die vermittelnde Kraft, wodurch jener Hauch des Geistes das Seelische und
durch dieses das Leibliche durchdringt, ist, was man unter dem Namen Phant-
tasie zusammenzufassen pflegt.“ „Ist es jene Liebe, die den Inhalt empfängt,
so ist die Phantasie, die ihn vermittelt. *Sie ist also das eigentlich Schöpferische inner-
halb des Menschen*“⁷. Der nächste Abschnitt dieses erst aus dem Nachlaß ver-
öffentlichten Entwurfes unter der Überschrift „Wirkungen der Phantasie“
beginnt mit dem Satz: „Von den Werken des menschlichen Geistes, in
welchen dessen bildende Kraft sich offenbart, stehen Wissenschaft und Kunst
obenan, und beide bestehen durch die Phantasie“⁸.

⁶ Die folgenden Hinweise vgl. bei Ettlinger, a. a. O., S. 33 ff.

⁷ Entwurf der Psychologie, bei Lorenz Kastner: Martin Deutingers Leben und Schriften. Beitrag zur Reform der Philosophie und Theologie. 1. Bd. (der 2. Bd. ist nie erschienen), München 1875, S. 78.

⁸ ebd. S. 79.

In der Seelenlehre (S. 122) wird bereits der Begriff der Phantasie durch den des Könnens ersetzt. Jener „vielfach geschmähete“ Terminus bleibt für Deutinger zu unbestimmt, „gewissermaßen nur ein Spiel und eine Vorübung der eigentlich bildenden Kraft“. Zunächst erweitert er die Bedeutung der Phantasie um das Moment des produktiv-künstlerischen Schaffens und nennt das *Können* „die königliche Gewalt des Geistes, die das edle Metall des Lebens in der Münzstätte der eigenen Herrlichkeit und Machtvollkommenheit mit dem eigenen Bild und der Umschrift der eigenen Selbständigkeit bezeichnet. Diese Macht des Geistes, nach außen zu wirken und die innere Anschauung im äußeren Bilde darzustellen, wird innerlich durch jene Geisteskraft vermittelt und getragen, die wir Bildungs- und Produktionskraft oder Phantasie nennen. Die Phantasie läßt das, was innerlich vorgeht, äußerlich erscheinen.“ Später vermeidet er, überhaupt von Phantasie zu sprechen, um mit „*Können*“ die aller *Kunst* zugrunde liegende produktive Geistestätigkeit, auf die es ihm ankam, einfacher zu benennen. Nicht der Begriff fehlt weiterhin in seiner Kunstlehre, sondern lediglich das Wort. Für eine bessere und tiefere Erkenntnis fand er einen ihm göltigen Ausdruck⁹.

Das Können ist für Deutinger eine, neben dem Denken *die* wesentliche Potenz der menschlichen Persönlichkeit, und als solche Gegenstand der Philosophie. Damit hat die Kunstlehre ihren in der Sache selbst liegenden Ausgangspunkt gefunden. Ein dreifaches ist hier ausgesprochen:

1. Die Ästhetik darf sich nicht in Erklärungen über die Idee des Schönen erschöpfen; denn das Schöne hat seinen Grund im Können.

2. Wie die Lehre vom Denken nicht bloß eine formale Beziehung zur Wissenschaft hat, sondern als Erkenntnis eines wesentlichen Vermögens des Menschen wesentlich und dem Inhalt nach zur Philosophie gehört, ebenso ist die Kunstlehre wesentliches Glied der Philosophie, weil sie etwas Unveräußerliches der menschlichen Natur in ihrem Für-sich-sein zum Inhalt hat. Darin liegt ihr wissenschaftlicher Gehalt, und die Frage nach dem Grund des Wohlgefallens am Schönen ist tatsächlich eine Frage nach der Grundkraft der Person (§ 7). Deutinger befreit die Ästhetik aus ihrer Mittelstellung zwischen dem Theoretischen und dem Praktischen, welche sie noch immer, selbst bei Kant, Schelling und Hegel innehatte¹⁰, und weist sie als eigenen Erkenntnisgegenstand einer eigenen Wissenschaft zu.

3. Den Nachdruck legt Deutinger auf die Fragestellung, ob Können eine persönliche Kraft sei. Nur der Mensch kann darstellen, kann Künstler sein. Wenn die Natur bildet, so sucht sie sich nicht in einem Anderen auszusprechen, sondern der Ausdruck ist ihr Wesen. Die Natur ist das an sich Äußerliche und ihr Wesen geht in der bildenden Tätigkeit auf. Wenn Gott bildet, so sucht er ebensowenig sich in einem Anderen auszusprechen; er schafft. Schaffend setzt Gott nicht sein Wesen, um seiner selbst in einem Anderen gewiß zu werden – ein solches Bedürfnis Gottes wäre gar nicht denkbar. Das Sprechen Gottes

⁹ Vgl. Ettlinger, a.a.O., S. 41.

¹⁰ Vgl. ebd. S. 46.

als Bilden mag wohl für ein Anderes geschehen, das seine Liebe erschaffen will, jedoch ohne seiner zu bedürfen. Der Mensch aber ist als Mensch ein könnendes Wesen, ein Künstler (§ 41). Für *Hans Meyer* ist diese These ein hervorstechendes Merkmal der Ästhetik Deutingers. Er schreibt: „Ein geistvoller Ästhetiker der Neuzeit, *Martin Deutinger*, hat die Kunst für allgemein menschlich und für eine notwendige Entfaltung der menschlichen Natur erklärt und deshalb ihre Bestimmung, ihren Inhalt und ihre Gesetze für ableitbar aus der menschlichen Natur betrachtet¹¹.“

Damit hat man nun in der Tat eine allgemeine Basis, allerdings um den Preis einer neuen Schwierigkeit. Denn es folgt unmittelbar daraus, was Deutinger auch sieht (§ 42), daß *jeder* Mensch an sich ein Künstler ist, und dieser Satz ist dann ebenso einleuchtend wie der, daß jeder Mensch denken kann. Nun ist aber nicht jeder, der etwas kann, ein Künstler, so wie nicht jeder, der Denken kann, ein Philosoph ist. Um das Spezifische des Künstlers im Unterschied zum nicht künstlerisch tätigen Menschen herauszustellen und dabei doch seine ursprüngliche Behauptung von der Allgemeinheit der künstlerischen Potenz des Menschen aufrechtzuerhalten, muß Deutinger der horizontalen Linie seines Entwurfs notwendig eine steil vertikal aufstrebende Linie beigefügen. Seine Ansprüche an den Künstler wurden deshalb auch als unerfüllbare Höchstforderungen für eine gültige Definition abgewiesen.

Der Satz, daß der Mensch als Mensch Künstler sei, involviert die Konsequenz, daß der schöpferisch tätige Künstler sein Menschsein in einer höheren Weise verwirklicht als der künstlerisch unproduktive Mensch. Das ist nun in der Tat eine der Grundthesen der Zeit Deutingers. Die Romantik überbot alle bisherigen Aussagen über die Besonderheit des Künstlers. Novalis meldete in seinem bekannt gewordenen Spruch: „Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piedestal“ einen neuartigen Anspruch des Künstlers und der Kunst an. Bei Pindar stand der Dichter (als Prototyp des Künstlers) neben dem Fürsten. Platon entrückte ihn der übrigen Welt des Menschen; seine Dichter sind ver-rückt, von göttlichen Inspirationen besessen, ja selbst in gewisser Weise „göttlich“. Die Ehrenstellung, die dem Dichter in der Tradition bewilligt wurde, kommt mit der Entwicklung des Geniebegriffs im Laufe des 18. Jahrhunderts dem Künstler schlechthin zu. (Auch Deutinger räumt der Dichtkunst eine hervorragende Stellung unter den anderen Künsten ein.) Aber erst die Romantik spielt den unüberbietbaren Trumpf aus: „Nur der Künstler ist wahrer Mensch! Denn in seinem Werk wird das All selbst sichtbar und hörbar. Er teilt den Dingen, die er berührt, die Harmonie mit, die das Universum zusammenhält¹².“

Der Weg zum Künstler nimmt seinen Ausgang beim ersten Unterscheidungsmerkmal der menschlichen Natur vor anderen kreatürlichen Wesen: seiner Fähigkeit zu sprechen. Das *Sprechen* ist die erste Kunst des Menschen, der allgemeinste Ausdruck seines Könnens. Eine Sprache ist jedem gegeben, auch

¹¹ Das Wesen der Philosophie und die philosophischen Probleme, Bonn 1936, S. 132.

¹² Helmut Kuhn: Die romantische Kunstphilosophie. In: Christliche Kunstblätter, Heft 2/1962 (100. Jahrg.), S. 41–45.

der stumme Mensch spricht, weil er denken kann, spricht er auch; das Tier schweigt, weil es nichts zu sagen hat. Von der Sprache hebt sich nun die Kunst durch drei Unterscheidungsmerkmale ab, durch die *Unmittelbarkeit* der Macht des Geistes über den Stoff (im Gegensatz zur mittelbar dienenden Funktion des natürlich Stofflichen beim Sprechen), durch die subjektive *Produktivität* (im Gegensatz zum bloßen Zusammenstellen nach Formen und Bildungen der Sprachgesetzlichkeit) und durch die *Ursprünglichkeit* der Darstellung (im Gegensatz zur schon fertigen Sprache als Mittel der Konversation). Alle drei Momente zusammen verdichten sich in der umfassenden These: „Nur wo das Können als ursprünglich erster und unmittelbarer Ausdruck einer idealen Anschauung sich vollständig verwirklicht, da erscheint die Kunst in ihrer unterscheidenden Herrlichkeit und Macht (§ 47). Zum Philosophen gehört nach Deutinger wesentlich die Neuheit und Originalität seiner Gedanken, das Auffinden eines bisher unbekanntes tieferen Grundes der Einheit der das Leben verwirrenden und die Anschauungen trübenden Gegensätze. Beim Künstler tritt noch viel mehr als beim Philosophen die bestimmte Originalität hervor (§ 47).

Die Behauptung Deutingers ist, so wie sie dasteht, unannehmbar, sowohl für die Philosophie als auch für die Kunst. Wenn das Neue, die ursprüngliche Originalität, *alleiniges* Kriterium zur Schaffung eines Kunstwerkes sein soll, dann müßte detailliert gesagt werden, worin das Einmalige oder Erstmalige bestehen soll, was weder für den Stoff, noch die Idee, noch die Gestaltung des Kunstwerkes ganz möglich sein dürfte. Da die Kunst das Innerliche offenbar zu machen hat, das subjektiv Erschaute nach der Maßgabe des Sich-hingebenkönnens des Künstlers an den geschauten und darzustellenden Gegenstand zur Verwirklichung ins Äußere gelangt, ist ja schon das unnachahmliche Siegel des einen, unverwechselbaren Künstlers aufgedrückt. Selbst in der Kopie kommt ja die Handschrift des Künstlers durch, wie Deutinger selbst sieht („er kann Ähnliches leisten, nie Gleiches“ – § 59). Wer wie er den Grund des Könnens in der Tiefe der *Person* verankert, bräuchte gar keinen anderen Klimax, um das Geniale des Künstlers vom Allgemeinvermögen menschlichen Könnens abzuheben. Es ist eben nicht ein Mensch wie der andere, weder was seine gedanklichen noch seine künstlerischen Potenzen betrifft; es hat auch nicht jeder dieselbe Kraft des Ausdrucks. Allein im Kern der Person sind die verschiedenen Möglichkeiten grundgelegt. Die im selben Abschnitt vorkommenden Sätze: „Alle Menschen sind Künstler“ und „Zum Künstler muß der Mensch geboren sein“ lassen sich nicht vereinbaren. Die Herleitung der Kunst aus dem Können ließe sich ohne Verlust eines wesentlichen Bestimmungsmerkmals unter Umgehung der eben genannten Kriterien auf direktem Wege erreichen. Was Deutinger eigentlich beabsichtigte, steht in ziemlich einfachen Überlegungen in dem Kapitel über den „Zusammenhang der künstlerischen Tätigkeit mit dem höchsten persönlichen Leben“:

Der Mensch ist als Geschöpf Gottes in gewisser Weise dessen Ebenbild. Insofern tragen alle Menschen eine Spur der göttlichen Schaffungskraft in sich, in dem Sinne, daß sie zwar nicht erschaffen, jedoch – was Deutinger zugibt –

nachbildend schaffen können. Die geistige Grundkraft des Könnens stammt aus der göttlichen Herkunft des Menschen. Ein erinnerndes Ahnen der Gottähnlichkeit, eine Sehnsucht nach dem Ewigen kommt schon in den ursprünglichen Leistungen der Kunst zum Durchbruch und erhebt sich bis zu den bewundernswerten Werken der Meister. Jene begabten Naturen, die wir Künstler nennen, erschauen das Ewige im Gegenstand, weil es sich ihnen innerlich als bildhafte Empfindung offenbarte. So ist jeder wahre Künstler ein „Gottbegeisteter“, aber nur nach der Maßgabe seiner Empfänglichkeit für das rein Göttliche, insoweit es im Menschen offenbar werden kann. Ohne die Religion wäre Kunst unmöglich, „weil das Persönliche, das nie ohne Liebe und Glaube an ein persönlich höchstes Wesen sein kann, im Zustand barer Irreligiosität dem an sich undurchsichtigen und ohnmächtigen Naturgrund verfallen würde (§ 51). So wie in der Religion die Subjektivität zur Objektivität (im Kultus), das natürlich Menschliche zum göttlich Menschlichen verklärt werden soll, so geht die Religion auch in das Natürliche ein, ohne selbst Natur zu werden. Die Kunst ist die Manifestation des Bewußtseins von Gott.

Das ist der wahre Gehalt der Lehre vom Können in der Ästhetik Deutingers. Indem er ihr nicht nur den Rang einer wissenschaftlichen Disziplin innerhalb der Philosophie zugewiesen hat, sondern wie keiner vor ihm das künstlerische Können aus metaphysischen Gründen herleitete, brachte er mit seiner „Rückführung auf christliche Prinzipien“ eine neue, vertiefte Fundierung. Dadurch, daß er – seinen Prinzipien gemäß – den schöpferischen Charakter des Kunstkönnens in den Mittelpunkt stellte, war er versucht, das *originalschöpferische* Moment als unterscheidendes Merkmal hervorzuheben.

Die Kriterien des Kunstwerks

Die Ästhetik erschöpft sich nicht darin, eine Lehre vom Können zu bieten, sie soll vielmehr „*Kunst-Lehre*“ sein. Sie kann aber auch nicht bloß eine Erklärung des Schönen oder der Idee des Schönen sein, denn wahrhaft schön ist nur die „relativ vollkommene“ Offenbarung der Macht des freien *Geistes* über den ihm unterworfenen Stoff, und der Grund des Wohlgefallens am Schönen liegt im Bewußtsein dieser Freiheit. Ehe die Kunst aber Gegenstand des Denkens sein kann, muß sie sich in einem bestimmten Werk, eben dem Kunstwerk, verkörpern. Damit von einer Darstellung der bildenden Kunst ein Werk als Kunstwerk angesprochen werden kann, bedarf es eines Kriteriums oder einiger wesensentscheidender Merkmale, wonach etwas schön ist oder nicht, oder wonach ein einzelnes Werk den Rang eines Kunstwerks zugesprochen bekommt oder er ihm verweigert werden muß.

Allgemein läßt sich von drei Gesichtspunkten her die Frage angehen¹³:

1. Man kann vom *künstlerischen Genuß* ausgehen, wobei als stillschweigende Übereinkunft vorhergeht, daß das Kunstwerk dazu da ist, „genossen“ zu

¹³ Die Dreiteilung im Ausgangspunkt der ästhetischen Betrachtung vgl. bei H. Meyer, a.a.O., S. 134 ff.

werden. Die fraglichen Kriterien wird man dann nicht vom ästhetischen Gegenstand sondern aus der Analyse des ästhetischen Eindrucks zu gewinnen suchen. Die seit *Locke* und *Hume* herrschende analytische Methode griff auch auf das Gebiet der Ästhetik über. So versuchte *Henry Home* zwischen dem ästhetischen Gefühlsempfinden und dem künstlerischen Gegenstände Beziehungen herzustellen, die eine gewisse Beurteilung des Schönen und Erhabenen ermöglichen sollen. *G. Th. Fechner* baute diesen Versuch zu einer sogenannten „experimentellen Ästhetik“ aus. Er ging den ästhetisch-psychologischen Prinzipien nach und glaubte, aus der ästhetischen Assoziation wesentliche Einsichten ableiten zu können.

Mit *Winckelmann*, *Herder* und *Schiller* ist sich Deutinger der Unzulänglichkeit solcher psychologischer Kriterien bewußt, denn es ist zu offensichtlich, daß mit ihnen weder die Einheit des Kunstwerks, noch seine innere Form oder sein einheitlicher Sinngehalt erklärt werden können.

2. Eine weitere Möglichkeit bietet sich in der wissenschaftlichen Analyse des *künstlerischen Schaffens*, wie sie Deutinger ausführlich im Allgemeinen Teil seiner Kunstlehre (§§57–60) gibt. Allerdings reicht sie nur dazu aus, den Künstler in seiner natürlich-subjektiven Anlage zu bestimmen, sowie als Grundlage für die Beurteilung von Genialität, Produktivität und Originalität. Als objektives Kriterium des *Kunstwerks* kommt die künstlerische Schaffenskraft nicht in Betracht, wenigstens nicht ausschließlich.

3. So bleibt nur noch der Ausgangspunkt vom *vollendeten Kunstwerk*. Hierbei ist das Kunstwerk selbst mitbestimmend für das ästhetische Erleben; man fragt nach den objektiven Momenten, in denen das Schöne und der Wert des Kunstwerks gründet. Was jedoch ist von ausschlaggebendem Gewicht, worin besteht das Schöne, in der Form oder im Inhalt des Kunstwerkes? Deutinger lehnt diese Streitfrage als Verwirrung stiftend ab; davon war bereits die Rede. Nach ihm sind Form und Inhalt im vollendeten Kunstwerk eine untrennbare Einheit eingegangen. Die innige Vermählung, die Deutinger und übrigens auch Benedetto Croce in seiner „Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks“ (deutsch Leipzig 1905) meint, findet Meyer sehr schön in einem kleinen Gedicht von *Rückert* ausgedrückt:

„Was macht ein schön' Gedicht?
Die Verse tun es nicht.
Es kommt drauf an, daß Form und Seele
zur guten Stunde sich vermähle¹⁴.“

Deutinger wendet sich damit gegen den übertriebenen Formalismus *Kants*, der das charakteristische Merkmal des ästhetischen Gegenstandes einzig in dessen Form finden wollte. Durch das ganze Mittelalter hindurch jedoch dominierte eine gewisse formal ästhetische Dichtung. *Augustinus* sieht die Schönheit dadurch aufleuchten, daß die Vernunft sich an der wohlproportionierten Einheit erfreut, die in Ähnlichkeit, Gleichförmigkeit und Übereinstimmung der Teile besteht. *Thomas von Aquin* hält die Vollkommenheit durch Proportion

¹⁴ ebd. S. 136.

zusammen mit einem Glanz (splendor) für die objektive Grundlage der Schönheit, ähnlich wie Duns Scotus von harmonischen Verhältnissen in Bezug auf die einem Körper angemessenen Bestimmtheiten (Größe, Figur, Farbe etc.) spricht. Zweifellos müssen formale Verhältnisse erfüllt sein. Sie *allein* konstituieren das Kunstwerk aber nicht; außerdem bleibt fraglich, wie die Formalästhetik mit dem Erhabenen, Tragischen, Komischen oder Häßlichen zurechtkommt. Sowie „Form“ aber nicht nur äußerliche Verhältnisse, sondern eine metaphysische Struktur eines objektiv Gegebenen (z. B. Welt) meint, steht Deutinger ganz in der Tradition der platonisch-augustinischen Richtung. Man muß dies ausdrücklich sagen, weil einige neuere Autoren von einer „Gehaltsästhetik“ Deutingers sprechen, was unter anderem bei Eduard von Hartmann dadurch zum Ausdruck kommt, daß er öfters von „Deutingers Kriterien des Kunstwertes“ (anstatt *Kunstwerkes*) spricht¹⁵.

Im Sinne der platonischen Philosophie ist ein Gegenstand nicht durch die Symmetrie oder Wohlgestaltetheit seiner Teile schön, sondern dadurch, daß er eine Idee (ἰδέα oder εἶδος), eine Form (im Sinne einer Urgestalt) verkörpert. Der Kosmos ist ein geordnetes, geformtes „Kunstwerk“ und deshalb „schön“, weil er eine Nachbildung des κόσμος νοητός, der Ideen als der Urgestalt und der Ordnungsprinzipien ist. In Deutschland huldigten vor allem die romantischen Ästhetiker *Goethe*, *Schlegel*, *Schelling*, *Hegel* dieser Auffassung. Inwieweit Deutinger, nach dem „das erste, was irgendeine Bildung zum Kunstwerk erhebt, die in ihm wohnende Idee“ ist (Entwurf zur Kunstlehre § 12), von *Schelling* („Das Schöne ist die Darstellung des Übersinnlichen in der sinnlichen Erscheinung“) oder von *Hegel* („Kunst ist das sinnliche Scheinen der Idee“) abhängig ist, davon wird sogleich die Rede sein. Zunächst muß seine besondere, ihm eigene Konzeption kurz dargestellt werden.

Im zweiten Auszug aus seiner Kunstlehre, dem von ihm selbst überarbeiteten Nachtrag von 1848¹⁶, schreibt Deutinger: „Nicht der zufällige Eindruck, den irgendeine Erscheinung auf den Einzelnen hervorbringt, macht deren Schönheit aus; denn wenn jeder einzelne willkürlich, oder vermöge seiner Sinnesempfindung über Kunst und Schönheit zu entscheiden hätte, so würde nichts mehr den Namen eines schönen Kunstwerkes verdienen. Sowenig das subjektiv willkürliche Meinen (δόξα) über die Wahrheit entscheidet, ebensowenig entscheidet die subjektiv unbewußte Empfindung über die Schönheit.“ Nicht darum ist etwas wahr, weil ich es für wahr halte, sondern mein Dafürhalten ist wahr, wenn es mit den objektiv bestimmten Gesetzen harmoniert. Ebenso wenig ist etwas schön, weil es mir gefällt; aber das Schöne muß mir gefallen, wenn ich nicht den Gesetzen der Natur und des Geistes zugleich widerstreben will. Weil aber der Mensch diesen Gesetzen widerstreben kann, so kann er ebensogut das Häßliche schön nennen, wie er das Wahre für Lüge und die Lüge für Wahrheit erklären kann. Um also in der Entscheidung über das, was schön ist und was nicht, eine *innere Gewißheit* (Newman würde sie certitude im

¹⁵ Daß es sich hierbei nicht um einen Druckfehler handelt, beweist die Häufigkeit, mit der *Kunstwert* bei ihm steht, worauf schon Ettlinger, a.a.O., S. 83, hingewiesen hat.

¹⁶ Aus dem Nachlaß bei Kastner, a.a.O., S. 204 ff., veröffentlicht.

Gegensatz zu certainty, wie sie Locke verstand, nennen) zu haben, „muß der Mensch die äußere Erscheinung mit den Gesetzen des Geistes vergleichen und aus der Harmonie derselben mit diesen Gesetzen das Sich-Einen der Erscheinung mit dem Geiste oder die Schönheit des Scheinens beurteilen. Um aber diese Harmonie zu erkennen, muß der Mensch zuvor der Gesetze des Geistes sich bewußt sein.“

Bemerkenswert ist an dieser Bestimmung, daß Deutinger bei seiner Betonung des wissenschaftlich-objektiv-Feststehenden, über alle Gefühle und Meinungen Erhabene, die Gewißheit der objektiven Kriterien eines Kunstwerks in dem eben genannten Sinne als eine *innere* Gewißheit bezeichnet, deren kennzeichnendes Merkmal darin besteht, daß sie nicht „andemonstrierbar“, nicht zwingend zu vermitteln ist. Darin ist Deutinger sich treu, trotz seiner „Logik der Kunst“, daß „das Können (wie das Denken) als Grundkraft der menschlichen Natur aus der Wechselwirkung von *Freiheit* und Notwendigkeit hervorgeht¹⁷.“ Deshalb „*kann* der Mensch auch anders“, d. h. er kann selbst die Ordnung umkehren und wahr falsch, schön häßlich und gut böse nennen; allerdings läßt sich ein solches Fehlurteil nur so lange vertreten, als es sich keiner anderen Kriterien als denen des eigenen Scheinwissens unterwirft. Auch nach Helmut Kuhn ist das ästhetische Urteil „unbegründbar, obwohl nicht grundlos ... Seine Allgemeinheit ist subjektive Allgemeinheit¹⁸“. Ferner tritt bei Deutinger ein typisch platonischer Zug hervor, der in mehr besteht, als in dem Vergleich der Wahrheit mit der Schönheit, jedoch hier nur vermerkt werden soll. Auch darauf soll nur kurz verwiesen werden, daß Deutingers Weg der Vergewisserung („um zur inneren Gewißheit zu gelangen, muß der Mensch die äußere Erscheinung mit den Gesetzen des Geistes vergleichen“ – s. o.) auffallend mit Augustins Weise des Zustandekommens eines wahren Urteils übereinstimmt: „...die allein verstehen es, die das Vernommene von draußen mit der Wahrheit, die drinnen ist, zusammenbringen“ (*illi intellegunt, qui eius vocem acceptam foris intus cum veritate conferunt. – Confessiones X, 6, 10*).

Von den „Gesetzen des menschlichen Geistes“ gilt in Bezug auf das Können, was für das Denken gilt: beide müssen „aus der menschlichen Natur und dem Verhältnis derselben zur persönlichen Einheit abgeleitet werden“ (Überarbeiteter Nachtrag zit. bei Kastner S. 205). Die Gesetze der Kunst sind jedoch von denen des Denkens verschieden, weil das Denken und das Können *entgegengesetzte* Bewegungen des Geistes innerhalb derselben Grenzen in Bewegung sind. Das Denken ist, wie Deutinger schon in der Denklehre ausgeführt hat, „das Setzen eines Äußeren im Inneren“; die Kunst dagegen setzt ein Inneres im Äußeren. Das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität kehrt sich also um. „Was im Denken objektiv ist, ist im Können subjektiv, und was im Denken subjektiv ist, ist im Können objektiv“ (ebd. S. 205). Die Gesetze der Kunst sind daher (entsprechend den drei Denkgesetzen) dreifach: 1. das Gesetz der objektiven Möglichkeit; 2. das Gesetz der subjektiven Notwendigkeit und 3. das Gesetz der wirklichen Harmonie beider.

¹⁷ ebd. S. 205.

¹⁸ Helmut Kuhn: *Wesen und Wirken des Kunstwerks*, München 1960, S. 11.

Zum Verständnis dieser Einteilung, die von der Gliederung der Kunstlehre (Allgemeiner Teil) abweicht, sei folgendes kurz erläutert. Das *erste Gesetz* der Kunst besteht für Deutinger in der Möglichkeit der objektiven Erscheinung des sich offenbaren wollenden geistigen Lebens, insofern das Gesetz des Stoffes mit dem Geist des schaffenden Künstlers harmoniert. Aus diesem Prinzip ergeben sich folgende Konsequenzen als Bedingung für ein Kunstwerk: a) Es muß die Möglichkeit der Erscheinung in der *Leiblichkeit* überhaupt aufweisen; b) es hat seine Eigentümlichkeit der Erscheinung in einem *bestimmten Stoffe*, und c) beide Komponenten (a und b) müssen eine *einheitliche* Darstellung in einem bestimmten Kunstwerk ermöglichen.

Das *zweite Kriterium* sieht er in der subjektiven Notwendigkeit des dargestellten Inhalts. Ein Werk des bildenden Geistes ist daher nur dann ein Kunstwerk, wenn es einen bleibenden, für alle Menschen geltenden Wert hat. Auch diese Bestimmung hat für Deutinger prinzipielle Bedeutung: Einmal muß ein Kunstwerk die geschichtliche Situation einer Zeit in der ihr wesensmäßig angemessenen Form darstellen. In ihm muß der Spiegel des Geistes für die Zeit gegeben sein und ferner muß das nationale und zeitliche Bewußtsein eines Volkes in seiner Beziehung zur allgemeinen Menschheitsgeschichte zum Ausdruck kommen.

Dieses zweite Kriterium entspricht wohl dem in der Kunstwissenschaft gebräuchlichen *Stilgesetz*. Ein Stil drückt ja nicht nur die persönliche Eigenart der jeweiligen Gestaltungsweise aus und nicht nur die einheitliche Form im künstlerischen Schaffen, sondern umgreift „die in den verschiedenen Lebensgebieten zur Erscheinung kommende Ausdruckseinheit eines Zeitalters¹⁹“. Heinrich Lützelers gibt fast eine Illustration zu Deutingers Stilkriterium mit verschiedenen Beispielen aus der Kunstgeschichte: „So gilt es von den Kunststilen: jede Stufe bringt etwas Neues, die Frühzeit fügt dem bereits Gewonnenen anderes hinzu als die Spätzeit. So gilt es von den Völkern: Das Christentum, das der Deutsche lebt, steht unverwechselbar und unentbehrlich neben dem des Spaniers. So gilt es von den einzelnen: der religiöse Gehalt der Dürerschen Kunst ist unvergleichlich gegenüber derjenigen Religiosität, die im gleichen Volk und zur gleichen Zeit nur Tilman Riemenschneider sichtbar gemacht hat. Alle diese Beziehungen haben aber in ihrer Einzigartigkeit auch eine gewisse Enge. So gilt es von den Kunststilen: die Gotik führt eine neue Gottesanschauung herauf, was zur Folge hat, daß die in der Romanik ausgeprägte Frömmigkeit aus der Kunst weichen muß. So gilt es von den Völkern: die südliche Kunst hat ihre Beschränkungen und die nordische die ihrigen. So gilt es von den einzelnen: Michelangelo besaß, was Dürer nicht besitzen konnte, und umgekehrt. Immer bedingt das Aufleuchten dieser Werte das Verlöschen jener, die Aneignung der einen die Verdrängung der anderen²⁰.“

Das einheitsstiftende *dritte Kriterium* zeigt sich in dreifachem Bezug: Es muß hinsichtlich a) der äußeren Erscheinung, b) der inneren Bedeutung und c) der einfachen und vollendeten Harmonie beider gesehen werden.

¹⁹ So nach dem Handlexikon der Philosophie von Erwin Metzke, Heidelberg 1948, S. 282.

²⁰ Heinrich Lützeler: Die christliche Kunst des Abendlandes, Bonn 1932, S. 8.

Die *Harmonie* kommt bei Deutinger, wie sich zeigt, nicht durch eine erzwungene Einheit durch Vereinigung von Mannigfaltigem oder Gegensätzlichem zustande. Die metaphysischen Prinzipien seiner Kunstlehre erlauben uns von einer *prästabilierten Harmonie* im Sinne von *Leibniz* zu sprechen, die eine Ordnung der Wirklichkeit voraussetzt, die nicht durch eine Wechselwirkung erst entsteht, sondern durch die vom Schöpfer vorgebildete Ordnung (als ursprüngliches System der Zuordnung und Übereinstimmung aller Lebens- und Vorstellungsinhalte) ermöglicht wird. Diese Seins- und Sinnordnung findet im Kunstwerk seine Entsprechung in dem die ganze Darstellung beherrschenden *Mittel- oder Einheitspunkt*. Ohne einen solchen wäre eine künstlerische Darstellung rein zufällig, unbestimmt, verwirrend und inhaltslos. Der inneren Bedeutung nach muß daher vor allem die der Darstellung zugrunde liegende höchste *Idee* in Erscheinung treten, d. h. die geistige Gestaltungskraft muß über den äußeren Stoff dominieren. Aus diesem Grunde fordert Deutinger, daß ein wahres Kunstwerk mit dem geringsten Aufwand von äußeren Mitteln den höchst möglichen Ausdruck erreichen kann und muß („weil der Überfluß der aufgewendeten Mittel das Mißtrauen der geistigen Kraft gegen sich selber und das Ungenügende und Nichtentsprechende dieser äußeren Mittel offenbart, und so die Kunst gleichfalls als Ohnmacht statt als Macht über den Stoff erscheint“. – Nachlaß a. a. O. S. 208).

Zuletzt fordert die Vollendung des Kunstwerks eine harmonische Einheit aller möglichen und notwendigen Verhältnisse des dargestellten Inhalts. Es muß daher die „äußerlich vollkommene *Wahrheit der Erscheinung*, die innerliche *Ursprünglichkeit* und *Originalität* der Idee und die vollkommene *Schönheit* in der höchsten Einheit des inneren und äußeren Lebens in sich enthalten“ (ebd.). Unter „Wahrheit der Erscheinung“ (oder besser der Darstellung) versteht Deutinger die Harmonie des Naturgesetzes mit dem bildenden Geist, analog der scholastischen Wahrheitsdefinition: *veritas est adaequatio intellectus et rei*. Deshalb ist auch die „Wahrheit der Darstellung“ bei ihm identisch mit dem „notwendigen Sein des Kunstwerks“. Die Beziehung ist wechselseitig: Was die Grenzen der Natur überschreitet und gegen das stoffliche Gesetz verfehlt, widerspricht dem Geist selbst. Die „Ursprünglichkeit und Originalität“ ist ihrerseits wiederum Kriterium für die „innerliche Wahrheit“. (Daß Deutinger den Begriff eines „Originals“ in seiner Einzigartigkeit und schöpferischen Unwiederholbarkeit überfordert, sagten wir schon.) Endlich ist „Schönheit.“ Die nicht bloß äußere Regelmäßigkeit (sie könnte auch abstoßend sein), sondern die mit der Regelmäßigkeit verbundene Anmut lebendiger, reicher und unerschöpflicher Bewegung geistiger Produktivität, die „aus dem Endlichen überwallend ins Unendliche hinüberströmt, verbunden mit der in Anmut und Regelmäßigkeit zugleich sich offenbarenden Lieblichkeit der mit dem Endlichen durch die Kunst in Eins verbundenen Unendlichkeit“ (ebd. S. 209). In der griechischen Mythologie spricht sich beispielsweise diese dreifache Charakteristik der Schönheit durch die Bilder der Venus, die von den Grazien begleitet und mit Amor vereinigt abgebildet wird, aus.

Im dritten Teil seiner Poetik (II, § 90) ergänzt Deutinger seine Ausführungen

über die Kriterien des Kunstwerkes. Zur Frage steht, woher die Gesetze, die ein Kunstwerk bestimmen, stammen oder wodurch sie gebildet werden. Es ist vielfach geleugnet worden, und nicht zuletzt die Künstler selbst zählen zu den Leugnern, daß es überhaupt ein notwendiges Gesetz für Kunstschöpfungen gibt. Die Kunst ist frei, sagen sie, und die Regel entsteht erst aus der Abstraktion, wenn die Kunst ihre Produkte geschaffen hat, also wenn das fertige Kunstwerk schon vorliegt. Gäbe es keine Kunst, dann gäbe es auch keine objektiven Kriterien für Kunst, denn der Künstler schaffe sie erst mit seinem Werk.

Deutinger meint dagegen, daß man damit einer Ästhetik den Grund und Boden entziehe. Der Einwand ist also schwerwiegend. Er beruht jedoch auf einer Verwechslung der äußeren Regel mit dem inneren Gesetz. Wohl entsteht die Regel, die aus dem Kunstwerk abstrahiert wird, erst aus und nach dem Kunstwerk. Das „Gesetz“ aber geht nicht aus einzelnen Werken oder überhaupt aus Kunstwerken hervor; es ist vor jedem Werk in der (das Können ermöglichenden) Natur vorhanden und gerade im Künstler unmittelbar wirksam, obwohl er sich darüber gemeinhin keine Rechenschaft zu geben braucht. Das eben unterscheidet nach *Platon* den schaffenden Künstler vom Philosophen, daß die Künstler nicht „λόγον διδόναι“ (Menon 81a, 11), daß sie nicht wie der Wissenschaftler Rechenschaft von dem Zustandekommen und den Ordnungsprinzipien ihres Schaffens abzulegen haben. Das berechtigt sie jedoch nicht, ästhetische Gesetzmäßigkeiten überhaupt zu leugnen. Erst die wissenschaftliche Erkenntnis, die philosophische Reflexion, bringt sie (allerdings durch die Kunstwerke) zutage. So gelang es Aristoteles durch die Vergleichung der griechischen Dichtkunst eine allgemeine Formel für die ihm vorliegende Form zu finden. Jene Form war nun freilich ein Abstraktum, eine äußerliche Regel, kein Kunstgesetz. Allein, man mußte erst den synthetischen Versuch wagen, ein Gesetz zu finden, ehe seine wirkliche Auffindung gelingen konnte.

In diesem Sinne schreibt Helmut Kuhn über das ästhetisch-interpretierende Urteil: „Die Griechen bedurften zum Homerverständnis ihrer Rapsoden, wie wir unserer Philologen bedürfen. Die Norm aber für die Arbeit dieser Erklärer ist die verlorene Unmittelbarkeit. Sie tun nichts zu dem Kunstwerk hinzu durch ihre Erklärungen – sollten es jedenfalls nicht –, sondern sie nehmen etwas fort. Sie klopfen die Schlacken der Entfremdung ab und stellen das Werk wieder her in seinem ursprünglichen Glanz. Der moderne Leser Dantes hat in seinem Kopf andere Gedanken über die Welt als die Leser, an die sich der Florentiner in seiner Zeit wandte. Ohne besondere Vorbereitung wird er daher Dante überhaupt nicht verstehen oder mißverstehen. Er bedarf eines Erklärers, der in seinem Geist das verlorene christlich-philosophische Gottes- und Weltverständnis des 13. Jahrhunderts wieder aufbaut. *Dieser interpretatorische Wiederaufbau macht erst das Kunstwerk als Kunstwerk erneut sichtbar* (Kursivsatz von mir) – gerade wie das Abschlagen der Verkrustung die Form eines durch Jahrhunderte verschütteten Marmorbildes wieder zum Vorschein bringt²¹.“

Deutingers Kriterien des Kunstwerkes entstanden aus vielen Vorentwürfen.

²¹ Wesen und Wirken des Kunstwerks, S. 28 f.

Dadurch, daß er die Dreiteilung innerhalb der einzelnen Kriterien als ihre Relation wiederholte und unter allen Umständen bis in jede Unterabteilung durchgeführt wissen wollte, war er versucht, sie ständig zu verbessern. Erstmals tauchten sie als drei „Gesetze des könnenden Geistes“ auf (Erster Entwurf zur Ästhetik), dann als die drei „Kunstgesetze überhaupt“; im Freisinger Lyzealprogramm stehen sie als die drei „notwendigen höchsten Kriterien der Kunst“, in der Kunstlehre (1845) als die drei „subjektiven notwendigen Kriterien des objektiven Kunstwerkes“ (§ 127 ff.), in der Poetik spricht er vom „dreifachen Gesetz der Kunst“, um schließlich in der Zeitschrift *Siloah* (Bd. I) als „drei wesentliche Merkmale der wahren Schönheit“ wiederzukehren. Aber damit ist die Aufzählung nicht etwa vollständig, sie geschieht nur, um die Bedeutung der Kriterien und ihre Variationsfähigkeit, die ihnen Deutinger zumißt, deutlich werden zu lassen.

Der Einwand Eduard von Hartmanns²², es handle sich im Grunde um eine Abwandlung der Hegelschen „Forderung an alle Kunstdarstellung“, wurde schon von Max Ettlinger zurückgewiesen. Zu Recht sagt er: „Wenn von der Formulierung Hegels überhaupt irgendeine Nachwirkung auf Deutingers Kriterienlehre ausgegangen sein sollte, dann kann sie nur von der allerallgemeinsten Art gewesen sein und wäre nur geeignet, die lebendige Überlegenheit des Deutingerschen Leitgedankens vom Werkschaffenden Können gegenüber Hegels Kunstdefinition als „sinnliches Scheinen der Idee“ um so mehr ins Licht zu setzen²³.“ In seinen Vorlesungen über Ästhetik (Bd. I) gibt Hegel eine Ableitung dreier Forderungen für Inhalt und Form aller Kunstdarstellung, die kurz so zusammenzufassen sind: 1. Der Inhalt muß überhaupt darstellbar sein. 2. Der Inhalt muß geistig wahrhaftig und in seiner konkreten Wahrheit faßbar sein. 3. Die Form der Darstellung muß in sich konkret und individuell sein.

Vielleicht ist ein Einfluß Hegels auf Deutinger nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen, zumindest scheint beim ersten Kriterium eine gewisse Übereinstimmung vorzuliegen. Hegel setzt voraus, daß es eine „objektive Möglichkeit“ (und das ist bei ihm eine allgemeine Darstellbarkeit der *Idee*) gebe, damit ein Inhalt darstellbar sein kann. Das Vorhandensein einer Idee oder inneren Anschauung (Vorstellung) wird auch von Deutinger gefordert, aber sie allein verbürgt nicht die Möglichkeit der Darstellung. Und darin unterscheidet er sich von Hegel. Denn nicht jede beliebige Idee kann in jedem beliebigen bildsamen Stoff Ausdruck gewinnen. Wenn die Malerei beispielsweise die Idee „Gerechtigkeit“ zur Darstellung bringen will, bleibt ihr nichts übrig als zum Symbol zu greifen. Gerechtigkeit läßt sich so wenig wie die Ewigkeit in einer stofflichen Gesetzmäßigkeit unterbringen. Was Deutinger darüber in seiner Kunstlehre (vgl. §§ 131–133) schreibt, gehört zu den lesenswertesten Kapiteln seines Werkes. Voll tiefer Einsichten in das Wesen der Künste vergleicht er etwa die Beschreibung des Frühlings durch einen Maler mit dem Frühlingsgedicht von Kleist oder er übergibt die Laokoongruppe nachein-

²² E. v. Hartmann, a.a.O., S. 195–197.

²³ M. Ettlinger, a.a.O., S. 83.

ander dem Bildhauer, dem Maler und dem Dichter als Vorwurf. Dabei kommt er zu dem Ergebnis, daß jede Kunstart nur das darzustellen trachtet, was in dem spezifischen Umkreis ihres Wirkens dargestellt werden kann. Eine weitere Unterscheidung ist darin gegeben, daß Deutinger die Idee sowohl im Denken wie im Können als *unerreichbar* erklärt. Sie sei, sagt er, „das unbegreifliche und unerschöpfliche Integrum aller besonderen Bestrebungen der Kunst“, und gerade „diese Unerschöpflichkeit der Idee bildet die schaffende Gewalt der Kunst“ (§ 156).

Wie sehr Deutinger die Hegelsche Kriterienlehre übertrifft, zeigt die glückliche Fassung der zweiten Forderung an ein Kunstwerk, daß es zeitlichen Ausdruck mit überzeitlichen Werten vereinen muß. „Glücklich“ darf sie deshalb genannt werden, weil es ihm hier überzeugend gelungen ist, sein dialektisches Schema von These, Antithese und Synthese anzuwenden, was sich sonst angesichts der manchmal recht verquälten Konstruktion nicht immer sagen läßt. Die Gegensätze sind, wie gesagt, die zeitliche, nationale und geschichtliche Ausprägung des Stils und die bleibende, für die Menschheit schlechthin gültige Bedeutung eines Kunstwerkes, das, falls es sich als wahres Kunstwerk erweist, in einer höheren Einheit die Gegensätze „aufhebt“. (Der dreifache Sinn, den Hegel, der Vater dieser Interpretation dem deutschen Verb „*aufheben*“ gegeben hat, darf hier angewandt werden: 1. im Sinne von verneinen (negare), 2. von aufbewahren (conservare) und 3. von erhöhen (elevare)). Zur Untermauerung seines Kriteriums bedient sich Deutinger aristotelischer Prinzipien: „Alles *Allgemeine* wird nur *erkannt*, insofern es *Grundlage des Besonderen* ist“ und wendet sie auf die Kunst an: „In jedem Kunstwerk kann das Allgemeine nur aus dem Besonderen erkannt werden.“ Deshalb erfüllt jede nationale Ausprägung der Kunstformen, indem die diesem Volk eigentümlichen Aufgaben erfüllt werden, zugleich die allgemeinen Aufgaben der Kunst innerhalb der Menschheitsgeschichte. Die jeweilige Form eines Kunstwerks wird immer individuell, konkret, zeitlich-begrenzt sein; die wahre Aussage eben desselben Kunstwerks aber ist allgemein und bleibend wertvoll. „Die Gesänge *Homers* haben allerdings Bedeutung für das ganze Menschengeschlecht. Die Grundzüge der Menschennatur bleiben sich immer gleich. Kein Mensch, der mit Festigkeit und Klugheit sein Vaterland und seine wahre Heimat erreichen will, kann den Schicksalen und Gefahren, die *Ulysses* überstanden hat, entgehen; jedem droht der Untergang von der Roheit der *Laestrygonen* oder der einäugigen Barbarei der *Zyklopen*, von der lotuskauenden Trägheit, der circaeischen sinnlichen Lust oder der schmachtenden Sentimentalität einer *Calypso*, und jeder wird am Ende schlafend ins ungekannete Vaterland getragen“ (§ 136).

Die einzelnen Künste und die eine Kunst

Zur Aufgabe einer Kunstphilosophie gehört es, nachdem das Wesen der Kunst im allgemeinen dargelegt ist, die einzelnen Kunstformen hinsichtlich ihres besonderen Darstellungsgegenstandes, ihrer Darstellungsmittel und ihrer Darstellungsweise zu analysieren. Seit der Zeit des deutschen Idealismus haben

die großen Ästhetiker stets diese Analyse versucht; man vergleiche nur etwa Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ oder Schopenhauers ästhetische Abhandlung im ersten Band der „Welt als Wille und als Vorstellung“, wo namentlich die Baukunst und die Musik einer tieferen Charakterisierung unterzogen werden. Im Zusammenhang damit muß eine weitere Aufgabe gelöst werden, die Hans Meyer folgendermaßen angibt: „...die Stellung der nach Zeiten und Völkern verschiedenen Kunst im Rahmen der Gesamtkultur zu bestimmen und die Funktion der Kunst im Lebensganzen, besonders im geistigen Haushalt des Menschen festzulegen, ihre Bedeutung im Dienste des Schmuckes – bei Natur- und Kulturvölkern –, ihre Bedeutung im Dienste der Religion, der menschlichen Bildung und als Organ des Welterfassens zu würdigen²⁴.“

Deutingers spezielle Kunstlehre („Die einzelnen Künste in ihrer sonderheitlichen objektiven Entwicklung“, wie die Überschrift lautet) erfüllt diese Forderungen nicht nur in umfassender Weise; sie erhält ihre einzigartige Lebendigkeit vor allem dadurch, daß er aus dem Schatz seiner auf vielen Kunstreisen gesammelten Erfahrungen sich immer auf konkrete Kunstwerke beziehen kann, die er anschaulich zu interpretieren versteht. Ausgangspunkt sind für ihn jedoch nicht die faktisch vorhandenen historisch gewordenen Einzelkünste. Er beginnt vielmehr mit prinzipiellen Erwägungen über den Zweck der Kunst und entwickelt dann aus den elementaren Bedürfnissen des Kultus und der Kultur die „stufenweise Befreiung des Geistes vom äußeren Druck des Stoffes“ (von der Baukunst über die Plastik, Malerei und Musik bis zur Poesie).

Der Mensch ist Gottes Ebenbild. Aus dieser fundamentalen Aussage läßt sich folgende Konsequenz für das Kunstschaffen gewinnen: Durch seine Ebenbildlichkeit besitzt der Mensch eine unauslöschliche Erinnerung an seinen Schöpfer. Diese Erinnerung aber ist unausschöpflich, weil ihr Gegenstand der Absolute schlechthin ist, dessen Wesen vom Menschen niemals in seiner Unendlichkeit begriffen werden kann. Demzufolge werden alle Versuche, die Erinnerung an den Ursprung des menschlichen Geistes aus dem Hauche des Ewigen in die Zeitlichkeit festzuhalten, nur relatives Gelingen haben. Mit anderen Worten: Der Mensch kann zwar seinen Ursprung nie vergessen, aber er kann ihn nicht in seiner Unendlichkeit festhalten. Darum ist er gezwungen, im Endlichen ein Bild des Ewigen zu gewinnen. Das ist nach Deutinger (§ 156) der einzige Zweck eines ursprünglichen und wesentlichen Strebens, wie es das Können und die Kunst darstellt. Und aus der Möglichkeit, die unerschöpfliche Idee in der Äußerlichkeit darzustellen, einer Möglichkeit, die in den Vergleichen der leiblichen mit den geistigen Gesetzen variiert, ergeben sich die einzelnen Künste.

Zahl, Art und Gliederung der schönen Künste ergeben sich aus deren allgemeinem Begriff ohne weiteres; fraglich bleiben nur noch die nähere Ableitung, die Begründung und die Begrenzung solcher objektiver Verhältnisse. Nach einer von Franz von Baader übernommenen Unterscheidung von Stoff und Form

²⁴ H. Meyer, a.a.O., S. 141.

stellt Deutinger drei Hauptgruppen von Künsten in ansteigender Reihenfolge auf: 1. *Baukunst* – (Vorherrschen der *Materie* und mathematischer Gesetzmäßigkeit); 2. *Plastik, Malerei, Musik* – (Vorherrschen der sinnlichen Form), 3. *Poesie* – (*Freiheit* von äußerlicher Form und von Stoff).

Zwischen den beiden Polen Baukunst und Poesie siedelt Deutinger die „in der Mitte stehenden Künste“, der „sinnlichen Empfindung entsprechend“ an. Im Kapitel über die elementaren Gegensätze in der Malerei (§ 247) spricht er jedoch davon, daß die „Malerei die unterscheidende Benennung einer *romantischen* Kunst erworben hat“ und die „mit der Malerei beginnenden drei Kunststufen ... auch den Namen der geistigen Künste (tragen), den man eine Zeitlang mit dem Ausdruck romantisch gleichbedeutend genommen hat“. Die Baukunst dagegen hat „vorherrschend symbolische Bedeutung“. Das erinnert nun an *Hegels* Dreieitigkeit der Künste, die freilich aus anderen entwicklungsgeschichtlichen Gründen aufgestellt wurde: 1. Baukunst (als Grundtypus der symbolischen Kunstform), 2. Plastik (als Grundtypus der klassischen Kunstform) und 3. Malerei, Musik, Poesie (als Grundtypus der romantischen Kunstform)²⁵.

Es geht nicht darum, irgendwelche Vorbilder Deutingers oder seine Abhängigkeit von ihm aufzuspüren, sondern darum, die Gemeinsamkeit innerhalb der romantischen Kunstphilosophie aufzuzeigen. Dies gilt in vorzüglicher Weise für die Sonderstellung, welche die Poesie in der Rangordnung der Künste einnimmt. Auch für *Hegel* bedeutet die Dichtung die „geistige Darstellung der romantischen Kunstform“²⁶ und *Friedrich Schlegel* stellt die Poesie nicht nur als vierte Kunst neben die anderen drei, sondern erhebt sie zur „allgemeinen symbolischen Kunst, welche alle drei darstellenden Künste des Schönen umfaßt und in sich vereinigt“²⁷. Wie *Helmut Kuhn* in seinem Aufsatz über „Die romantische Kunstphilosophie“ sagt, ist es möglich, „die Romantik als eine dichterisch-künstlerische Bewegung und als einen von dieser Bewegung entwickelten Stil zu verstehen, der sich kritisch gegen die vorher herrschende Klassik abhob und der seinerseits um die Mitte des 19. Jahrhunderts vom Realismus oder Naturalismus abgelöst wurde. In der Tat hat die Romantik eine Fülle von Kunstformen neu oder doch in neuer Weise entwickelt. Das gilt insbesondere für die Dichtung, im romantischen Zeitalter die führende Kunst“²⁸. Die Bedeutung, die Deutinger der Poesie beimißt, zeigt sich schon daran, daß er ihr einen eigenen Band widmet, der mit der Beispielsammlung den doppelten Umfang des Allgemeinen Teiles samt allen anderen Künsten zusammen einnimmt.

Die Bedeutung der Ästhetik Deutingers konnte hier nur gestreift werden. *Hegel*, der „Professor der Professoren“, stellte sich in all seinen Werken als der Vollender einer zum Abschluß strebenden Epoche des Denkens dar. Mit ihm hatte nach dem Urteil vieler Zeitgenossen, die ganze subjektive Richtung der neueren Philosophie ihren formellen und logischen Abschluß gefunden. Was für die

²⁵ Vorlesungen über die Ästhetik, Bd. I, S. 108 ff.

²⁶ Hegel a.a.O., S. 114.

²⁷ Philosophie des Lebens, Wien 1828, S. 315 f.

²⁸ Die romantische Kunstphilosophie, S. 41.

Philosophie galt, traf in nicht sehr verschiedener Weise auch für die Kunst zu. *Wilhelm Dilthey* meint (in seinem Aufsatz über „Die drei Epochen der modernen Ästhetik“²⁹), daß jene Lebensansicht, die sich seit dem 15. Jahrhundert herausgebildet hatte und deren Ausdruck die Kunst von *Leonardo da Vinci*, *Shakespeare* und *Goethe* gewesen sei, sich aufgelöst habe und am Horizont des geistigen Lebens ein Neues auftauche, aus dessen Gefühl eine neue Literatur- und Kunst erstehen müsse. Deutinger tritt mit seiner Kunstlehre gerade an den Beginn einer neuen philosophischen Richtung, der auch im Bereich der Kunst ein Neuanfang entspricht, die wir als Romantik bezeichnen. Von dieser Schwelle eines Neubeginns ab die kommende Entwicklung entscheidend mitgeformt zu haben, bleibt Deutingers unbestreitbares Verdienst. Die Ästhetik unserer Tage versucht wieder einen Mittelweg zwischen wirklichkeitsfremder Spekulation und ideenloser Empirie. Sie ist dabei bemüht, vor allem den metaphysischen Ästhetikern seit Kant besser als bisher gerecht zu werden, wobei es wichtiger erscheint, „von ihnen zu lernen ... als sich an ihren Irrtümern zu reiben“, wie *Jonas Cohn* in seiner „*Allgemeinen Ästhetik*“ sagt³⁰. Auch für Deutingers Ästhetik gelten diese Worte, mag auch ihr Einfluß bisher nicht in der Weise anerkannt sein, wie sie es verdienen würde. In der Geschichte der Ästhetik ist Deutingers Ehrenplatz schon dadurch gesichert, daß er als erster eine umfassende Darstellung der gesamten Kunstästhetik aus christlichen Prinzipien heraus versuchte. Seiner geistigen Haltung nach ist es ihm gelungen, auch die Sympathie derjenigen Kreise zu gewinnen, die bisher um die Jahrhundertwende dem Vorurteil huldigten, ein im Gehorsam gegen seine Kirche verharrender Katholik vermöge nicht die Freiheit des persönlichen Gewissens und wissenschaftliches Denken in sich zu verkörpern. Die Größe der Aufgabe, die *Karl Muth*³¹ darin sieht, zwischen der subjektiven Freiheit und den objektiven Tatsachen, an denen die Freiheit ihre Bewährung findet, die Synthese zu vollziehen, setzt allerdings einen großen und fruchtbaren Geist voraus; und der war Deutinger in hohen Maßen zuteil geworden.

²⁹ In: Deutsche Rundschau, Bd. LXXII (1892), S. 200–236.

³⁰ Zitat bei Johannes Volkelt: System der Ästhetik, München 1905, 1. Bd., S. 40.

³¹ Karl Muth in der Einleitung zu: Martin Deutinger, Über das Verhältnis der Poesie zur Religion, Augsburg, 2. Aufl., neu herausgegeben und eingeleitet von Prof. Karl Muth, Kempten und München 1915.