

ÜBER WERT UND WIRKLICHKEIT IN DER ÄSTHETIK

Wir haben in der jüngsten Vergangenheit Gelegenheit gehabt in der „Zeitschrift für Ästhetik“ (Berlin, 1937. SS. 32—60) den besonderen Charakter der ungarischen ästhetischen Untersuchungen darzustellen. Dieses Mal berichten wir über die Gesichtspunkte eines Spezialproblems und legen — unter Berücksichtigung eines in der Zwischenzeit herausgegebenen wissenschaftlichen Materials — von konkreten Ergebnissen Rechenschaft ab. Die ungarische ästhetische Literatur hat — wie das in unserer erwähnten Untersuchung nachgewiesen wurde — jene Stufe der Entwicklung, die durch ein isoliertes Monologisieren und durch den Wiederhall auf diese oder jene ausländische Wirkung charakterisiert wird, bereits überschritten. Die in der Zwischenzeit zustandegekommene ungarische wissenschaftliche Atmosphäre ermöglicht die Entwicklung einer Problematik, die durch eine lebhaftete Dialektik gekennzeichnet wird und welche darüber hinaus versucht, mit der gleichzeitigen allgemein-europäischen philosophischen Problematik Schritt zu halten. Ein Zeichen davon ist die ständig zunehmende Empfänglichkeit für die metaphysischen Probleme der Kunst, die in den ungarischen ästhetischen Untersuchungen des letzten Jahrzehnts wahrgenommen werden kann. Das bedeutet zugleich eine gewisse zeitgemäße Entwicklung der auch auf dem Gebiet der ästhetischen Problematik richtunggebenden Klausenburger und Budapester philosophischen Schulen, deren Orientierung im Grunde genommen immer eine axiologische war. Die ältere, von Károly Böhm begründete Klausenburger Schule hat vielleicht an ihren alten Grundsätzen am meisten festgehalten, für sie ist der normative Standpunkt und damit das eigentümlich Ästhetische immer noch am wichtigsten. Diese Tatsache mag daran liegen, daß die axiologischen Gesichtspunkte im System des Begründers der Schule von vornherein von einer metaphysischen Geistesphilosophie ergänzt wurden. Die neueren Arbeiten von György Bartók und Sándor Makkai enthüllen gerade die charakteristischen Eigenschaften des Systems, welche sich auf das Verhältnis von Wert und Wirklichkeit beziehen.

Die kurze, doch umfassende Abhandlung Sándor Makkai's „Esztétikum és religiosum“ („Das Ästhetische und das Religiöse“ in „Esztétikai Szemle“, Budapest, 1936. S. 1—16.) untersucht die Kennzeichen des Ästhetischen, indem der Verf. es mit dem religiösen Wert vergleicht. Aus diesen Untersuchungen geht klar hervor, daß die Böhmisches Ästhetik in der Schule des klassischen deutschen Idealismus

verwurzelt ist. Im Gegensatz zu dieser Schule — wie bekannt — stellt die mit Kierkegaard auftretende existenzphilosophische Strömung das religiöse Erlebnis in den Mittelpunkt und mißt das Ungenügende, welches in dem Prinzip des ästhetischen Scheines liegt, an der in jenem auftretenden existentiellen Erschütterung ab. Makkai weist bloß darauf hin, daß die beiden Erlebnisse von diesem Gesichtspunkt aus Gegensätze sind, ohne sich genötigt zu fühlen, die Auffassung, welche an dem künstlerischen Schein als an ihrem Grundprinzip festhält, einer Revision zu unterziehen, da es ihm wohl bewußt ist, daß in der in ihrer Interessiertheit getöteten, doch zugleich zu einem neuen, eigentümlicheren Leben erwachten Wirklichkeit unsere edelsten, schöpferischen Geisteskräfte in ihrer vollen, gesetzmäßigen Freiheit wirken.

György *Bartók*, der bereits in einem frühen Essay, betitelt „Petőfi lelke“ („Petőfis Seele“, 1923) Böhm's Theorie von der künstlerischen Persönlichkeitsgestaltung für die Erklärung von Petőfi's künstlerischer Werkstruktur verwertet hatte, in dem er die Sichtenfaltung des Ichs, die in der Formung des verdichtenden intuitiven Weltbildes vor sich geht, zusammen mit ihrer Formgewinnung an der Arbeit des lyrischen Genies dargestellt hat, gab neulich eine neue Studie heraus: „Ösztön, tudat, öntudat“ („Instinkt, Bewußtsein, Selbstbewußtsein“ in „Athenaeum“. 1937. SS. 1—52.). In dieser ergänzte er die Arbeit seines Meisters durch die Erkenntnisse der modernen Psychologie, Strukturpsychologie und Tiefenpsychologie (Spranger, Klages, Pfänder) und füllte — die Arbeit zu einem Buche erweiternd — das Gerüst seines Systems gleichsam mit Fleisch und Blut, was besonders vom Gesichtspunkt der Ästhetik zu begrüßen ist („Ember és élet“; „Mensch und Leben“, 1939.). Bartók bringt den Geist in ein innigeres Verhältnis zum Leben (er betont dabei das Instinktive des Geistes) und sucht das bei Klages wahrgenommene Mißverständnis auszuschalten. (Es ist interessant, daß Klages in betreff der Bedeutung der Bildschaffung den Antrieb — durch M. Palágyi — mittelbar gerade von Böhm erhalten hatte.) „Der Gegensatz zwischen Geist und Leben kann umso weniger geschürt werden, als der Geist eigentlich den Gipfelpunkt und die Erfüllung des Lebens darstellt.“ Auch der Geist hat seine Instinktivität, daraus schöpft er und darauf baut er, ohne ihre Negation zu sein: er erfüllt sie vielmehr in seiner bewußten Eigengesetzmäßigkeit. Die Betonung der emotionellen Schicht neben dem Instinkt, und das Einfügen beider in die höhere Einheit des geistigen Lebensfeldes läßt vermuten, daß diese Auffassung, die — ähnlich wie bei Böhm — die künstlerische Tätigkeit für die Erfüllung der Lebensfelder hält, zu einer ausgezeich-

neten Grundlage der Ästhetik dienen kann, da das Hauptproblem der letzteren darin liegt, daß sie, in die menschliche Wirklichkeit gebettet, instinktiver Abkunft und emotionellen Charakters ist, und trotzdem einen eigentümlich geistigen Wert darstellt. Je mehr sich der Geist in den Dingen und durch die Dinge darstellt, desto größer wird der Wert des betreffenden Dinges sein. Die charakteristischen Züge der wertvollen Dinge ertönen nur durch die Berührung des Geistes. Da nun der Geist die Quelle der Werte ist, zeigt sich im Laufe der Entwicklung des Geistes der Wert selbst auf verschiedenen Entwicklungsstufen. Der Wert des Genusses und des Nutzens ist zwar unbestreitbar, doch weisen beide über sich selbst hinaus: den Wert des Genusses mißt der Nutzen, den des Nutzens stellt jedoch der Geist, besser gesagt der Selbstwert des Geistes fest. „Im künstlerischen Schaffen und in der künstlerischen Betrachtung erhebt sich der Mensch über die alltäglichen Grenzen des Lebens und kann er sich dem freien Genuß des unbewußten und interessenlosen Spieles der in ihm enthaltenen seelischen und geistigen Kräfte überlassen.“ Die ästhetische Freiheit ist die Gebundenheit an das Seiende, an die Gesetze des Geistes. „Wegen der so verstandenen Freiheit und Gebundenheit kann die Dichtkunst — um Johann Arany's Worte zu zitieren — das himmlische Abbild der Wirklichkeit sein.“

Der Begründer der Budapester Schule, Ákos *Pauler*, vertritt in seinem Werke „Bevezetés a filozófiába“ (Einführung in die Philosophie 1920) noch entschiedener als K. Böhm den werttheoretischen Standpunkt. Nach ihm ist die Ästhetik die vom Werte der Kunstwerke handelnde Wissenschaft. Sie ist eine normative Wissenschaft, genau so wie die Ethik, ihr Ausgangspunkt ist die Tatsache des künstlerischen Schaffens, dieses muß also in der ontologischen Grundlegung der Ästhetik untersucht werden. Das ist jedoch nur der Ausgangspunkt jener reduktiven Untersuchung, die zur Erforschung der letzten, allgemeinen Voraussetzungen der ästhetischen Wertung führt: darin liegt eben der Zweck der ästhetischen Werttheorie. Was nun den objektiven oder subjektiven Charakter des Wertes betrifft, so entscheidet sich Pauler für die Objektivität des Schönen, selbst wenn er dabei darauf hinweist, daß im Kunstwerk der Dualismus des Ausgedrückten und dessen, der es zum Ausdruck bringt, verborgen liegt. Die Schönheit des Gegenstandes muß in seinen objektiven Bestimmungen gesucht werden. „Der Gegenstand ist auch in dem Falle schön, wenn er von niemandem betrachtet wird. Er bedarf auch dessen nicht, daß sein ästhetischer Wert von einer Epoche anerkannt werde.“ Das Gemeinsame sämtlicher schöner Gegenstände, die Ur-schönheit, das vollkommene Kunstwerk könnte durch das ideale

Kunstwerk verkündet werden. Dieses ist jedoch ein Ideal, ein Inhalt, der nicht verwirklicht werden kann, welcher aber durch die konkrete Form der mannigfaltigen individuellen Kunstwerke angestrebt wird. Eine ähnliche Auffassung spricht Pauler in seiner erst neulich herausgegebenen posthumen „Metaphysik“ aus: „Die ästhetische Welt, die Welt der Kunst stellt eine solche Wirklichkeit vor uns, wie sie ihrem Wesen nach sein muß.“

Somit macht er zweifellos einen scharfen Unterschied zwischen Wert und Wirklichkeit, obwohl er in der „Metaphysik“ die These vertritt, „der Begriff der Ästhetik ist der Begriff der Seinsvollkommenheit.“ Freiherr Béla v. *Brandenstein* ergänzte die Lehre seines Meisters bereits vor dem Erscheinen der „Metaphysik“ in diesem Sinne („Művészetfilozófia“, Kunstphilosophie, 1930.), doch identifiziert er seinerseits das Sein mit dem Wert. Seiner Meinung nach ist das Künstlerische ein unerläßlicher Faktor des Lebens, es ist nicht nur irgendeine ideale Gabe zur Ausschmückung oder Veredlung unseres Seins: ein Minimum des Poetischen gehört selbst zum elementarsten, ärmsten Leben, ohne Dieses ist auch das höchste Leben unmöglich. Die Daseinsstufe der Seienden ist die zunehmende organische Durchdrungenheit und diese erreicht ihren Höhepunkt im künstlerischen Schaffen und in der Stimmung des künstlerischen Schaffens. Die künstlerische Wesenheit, die künstlerische Selbstbildung, das Kunstwerk und die Kunst sind für jedes Leben von entscheidender und ernster Bedeutung. „Das vollkommenste Kunstwerk, die bedeutendste Schöpfung ist die Welt selber, die großen Dichter wollen ihren tiefsten Sinn begreifen. Sie vermögen sie nachzuschaffen, jedoch im höheren Sinne des Wortes, und dieses Nachschaffen bedeutet für sie die größte Originalität.“ Alles das weist darauf, daß im Verhältnis von Wirklichkeit und Wert die Wirklichkeit von entscheidender Bedeutung sein wird: je seiender etwas ist, desto größer ist seine Schönheit. Diese These können wir allerdings auch umkehren. Wertmesser des Seins und des Wertes ist die Gestaltung, die sowohl die Bedeutung des Seins als auch des Wertes inne hat. — Die künstlerischen Kategorien sind nicht formaler oder inhaltlicher Art, sie zeigen vielmehr die Eigenschaft eines dritten Urmoments, die der Gestaltung. Dazu gehören z. B. das Organische, die Harmonie, die Ganzheit und die Einheit. Das Gefühl ist auch eine Gestaltung von höherem Rang, genau so, wie der höhere Inhalt dem Willen, die höhere Form dem Sinn gleichzusetzen sind. Die Gestaltung ist jedoch eher ein objektives Moment, das ihm entsprechende Schöne aber mehr subjektiver Art, trotz des in ihm verborgenen objektiven Hinweises. Im „Schönen“ liegt ein normatives Moment. Die Wertung ist nichts anderes als die Stellung-

nahme eines Subjekts, die sich — anerkennend oder abweisend — auf das Wesentliche eines Dinges bezieht. Sie kann gut oder irrtümlich sein, je nach dem, ob die Stellungnahme des Subjekts dem Sinn, dem Inhalt des gewerteten Dinges entspricht oder nicht. Der Schönheitswert liegt somit im Wesentlichen des schönen Gegenstandes, er ist nichts anderes als gestaltungshafte Bestimmtheit. Ist diese unvollkommen, so hat die Schönheit Mängel und die abweisende Stellungnahme des Subjekts ist richtig: ist dem nicht so, ist auch die Schönheit vollkommen und die richtige Stellungnahme des Subjekts kann nur eine anerkennende sein. Diese Natur der Schönheit beweist — sagt Brandenstein — die Irrtümlichkeit der werttheoretischen Lehre, nach welcher „Wirklichkeit oder vielmehr Wirklichkeitsmoment und Wert verschieden sind.“ Indem es die Gestalt des Dinges ist, bildet das Schöne einen Faktor seines Wesens und zugleich auch seiner Wesenheit. Die Schönheit ist das reale Moment der schönen Gegenstände, die Mangelhaftigkeit der Schönheit bedeutet zugleich einen Mangel an Wirklichkeit. D. h. wenn eines der künstlerischen Charakteristika, z. B. das Organische, die Harmonie, das Anziehende oder die Ganzheit dem Gegenstande abgeht, so ist das zur gleichen Zeit eine Mangelhaftigkeit der Wirklichkeit des Gegenstandes. Daß aber der Unterschied zwischen Wirklichkeit und künstlerischer Wert-Wirklichkeit doch nicht so sehr verwischt werden kann, wie das nach diesen Feststellungen zu erwarten wäre, wird durch folgende Bemerkung Brandensteins bewiesen: „Der Charakterzug des Künstlerischen weist in Wirklichkeit keine Irrealität auf, sondern eine *andere* Realität, im Gegensatz zum gewöhnlichen Leben . . . Sie ist vielleicht nicht so vielseitig, wie die Realität des alltäglichen Lebens, doch ist sie reicher und geistiger und hat daher eine größere Wirklichkeit.“ Wie wir sehen, haben wir hier bereits mit einem Wertmoment und mit einem vom alltäglichen abweichenden Sinn der Realität zu tun.

József Jánosi S. J., indem er sich mit dem metaphysischen Ort des Schönen beschäftigt, (A szép metafizikai helyének problémája, „Der metaphysische Ort des Schönen,“ in „Eszttétikai Szemle,“ Budapest. 1940. I—17 l.) kommt zu dem Ergebnis, daß die Ausbreitung des Begriffes des Schönen auf das ganze Gebiet der Seienden nichts anderes ist, als ein — sowohl auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften, als auch auf dem der Naturwissenschaften — verbreiteter, doch gänzlich unbegründbarer Biologismus. Von dem Schönen kann in der anorganischen Natur ebensowenig die Rede sein, wie in der Welt des reinen Geistes, wir können es nur in der Welt des an das Körperliche gebundenen menschlichen Geistes finden. Im allgemeinen ist dies das Gebiet der Gegensatzpaare, die unmotiviert

auf die Welt des Geistes oder der Physik übertragen werden. („Die Bipolaritäten kalt-warm, oben-unten haben nur für menschliche Lebensverhältnisse Bedeutung.“) — In der Welt des Geistes fehlt die durch die Gegensatzpaare stets vorausgesetzte optimale mittlere Lösung *μεταξυ*. Das geistig Vollkommene ist nicht eine solche optimale Mitte, sondern eine unendliche, vollkommene Heiligkeit, eine vollkommene Erkenntnis. Der Begriff der Perfektion ist ihm genau so fremd, wie dem Stoffe, es hat zwar eine Norm, doch geht ihm die Gestaltungshaftigkeit ab und somit kann es auch keine Form besitzen. Für den reinen Geist ist die Auffassung des Ästhetischen ebenfalls unmöglich, weil die eigenen Inhalte unserer Sinnesorgane: Farbe, Ton, Wärme, usw. für ihn nicht existieren. Diese Inhalte können nur in der geistig-körperlichen Einheit vorhanden sein. Das Tier kann das Ästhetische deshalb nicht auffassen, weil es nicht imstande ist, sich von den Gegenständen, d. h. von der Welt zu distanzieren: wir Menschen dagegen erleben — obwohl von den Sorgen des Lebens eingeengt — diese Distanzierung bereits in der alltäglichen Erfahrung, die ästhetische Haltung steigert sie nur noch. Der reine Geist befindet sich jedoch über der Sphäre der Gegensätzlichkeit. Nun kommt aber die Loslösung von der Welt durch die Gegensätzlichkeit zustande. Der menschliche Geist ist kein reiner Geist, er ist vielmehr an den Körper gebunden. Das Grenzgebiet zwischen Geist und Körper ist das Gefühl, das ureigenste Reich des Künstlers, genau so, wie die menschliche Sprache, welche die Gegensatzpaare so gerne anwendet. Die für das Leben charakteristische Gegensatzpaarform ist der Rhythmus. Der ästhetische Gegenstand scheint durch den individuellen Lebensrhythmus selbständig zu existieren. Diese subjektive Verselbständigung oder Loslösung dämpft in ihm den Sinn für den wirklichen Bezug. „Dieses eigentümliche ästhetische Ansichselbstsein bringt dann im Künstler die Neigung zustande, nach welcher er das Wesen der Wirklichkeit im Ästhetischen sehen will. Zugleich erfährt er die Täuschung, als ob er in der Wirklichkeit der Welt tätig wäre und zwar auf eine natürlich schaffende Weise.“ Da aber auf der einen Seite der Rhythmus und die Kunst, auf der anderen jedoch der Rhythmus und die nur in der biologischen Welt mögliche Gegensätzlichkeit im Wesentlichen zusammengehören, ist die Annahme vollkommen berechtigt, daß wir im Schönen einen solchen Kulturwert sehen, der zur Daseinsstufe des Lebens, u. zw. des biologischen Lebens eine ganz besondere ontologische Nähe besitzt. Diese Annahme wird auch dadurch bestärkt, daß in der Kunst die Form eine wesentliche Kategorie ist, die — wie wir sahen — als ein biologischer Begriff betrachtet werden kann. Demnach kann also das

Schöne kein reiner geistiger Wert sein, umso weniger aber eine allgemeine Daseinsbestimmtheit.

Wo ist also der metaphysische Platz des Schönen? Dort, wo Geist und organischer Körper unzertrennlich verknüpft werden und somit als Einheit wirken.

Der älteren Fachästhetik ist selbst die Fragestellung: wo ist der metaphysische Platz des Schönen, ohne Zweifel fremd. Gyula *Mitrovics* erklärt in seinem für das gebildete Publikum geschriebenen größeren zusammenfassenden Bande (A műalkotás szemlélete. Die Betrachtung des Kunstwerks. 1940.) folgendes: „Existiert das Schöne? Wenn die Antwort positiv ist, so tut sich die Frage auf: was ist es? Das ist die ontologische Einstellung des Wissensgebietes der Ästhetik.“ Die Vertreter des reinsten Ontologismus verkünden das Dasein des abstrakten Schönen. Die Untersuchungen, die das Wesen des Schönen in den Eigenschaften der Kunstwerke und somit in den seelischen Antrieben der ästhetischen Wirkungen gesucht hatten, mußten sich von der ontologischen Grundlage weit entfernen. Wenn wir nämlich die Erklärung in den Eigenschaften des Gegenstandes suchen, so haben wir auf die Art der Lösung, deren Ergebnis die Bildung des Begriffs irgendeiner Substanz ist, von vornherein verzichtet. „Mit wissenschaftlichen Methoden können wir uns nur dem in der Gestalt objektiver Eigenschaften erscheinenden Schönen nähern: Der schöne Gegenstand ist also kein Sein, sondern ein Wert, der sich in den Eigenschaften objektiver Gegenstände äußert. Darüber hinaus verleiht die Vereinigung gewisser objektiver Eigenschaften mit der individuellen Gesinnung des Betrachtenden dem Schönen seinen wertvollen Charakter, besonders wenn man bedenkt, daß das Gebiet, wo das Schöne zur Geltung kommen kann, nichts anderes ist, als die individuelle Seele. Das Schöne ist ein eminent subjektiver Wert, im Gegensatz zum Guten und Wahren“. *Mitrovics* vertritt die rein humanistische Ästhetik der älteren Generation.

Die Studie des Psychologen *István Boda*, betitelt „Esz­tétika és filozófia“ („Ästhetik und Philosophie“ in „Esz­tétikai Szemle“, Budapest, 1937. SS. 125—147., 1938. 1—26.), steht ihm nahe, doch versucht der immanente Idealismus *Bodas* die sich durch den Wert des Kunstwerks äußernde — seiner Meinung nach in erster Linie seelische — Wirklichkeit ähnlich der Böhmschen Schule dynamisch zu erklären. Das Kunstwerk und der Kunstgenuß müssen nicht die nackte Wirklichkeit, „doch auf jeden Fall die durch die Seele modifizierte, umgestaltete, idealisierte und sublimierte Wirklichkeit ausdrücken.“ — „Der „autonome“ ästhetische Wert ist wahrhaftig nicht der transzendente Wert eines absoluten „Schönen“ an sich, er hat vielmehr einen imma-

nennten Charakter, in welchem ein Hinweis anzutreffen ist, der auf die überindividuellen Höhen der in der menschlichen Seele naturgemäß begründeten letzten idealen Gebiete hinweist.“

In der jüngeren Generation, die sich in der von Mitrovics begründeten Ungarischen Ästhetischen Gesellschaft sammelt, kommt der Sinn für das Metaphysische bereits stark zum Vorschein, so auch in der „Poetica Metaphysica“ von Béla *Hamvas*, die in der Festschrift für Gyula Mitrovics erschienen ist (1938. SS. 370—384). Er wirft die Frage auf: was geschieht, wenn etwas künstlerisch wird? Der Künstler läßt es so, wie und was es ist, es bleibt und wird das, allein das, was es ist. Der Künstler hat es ins Sein erhoben. Es haftet ihm nichts mehr Zufälliges an, es ist nicht, wie das Leben, es ist mehr: es ist so, wie das Sein. Der soziale, wissenschaftliche Wert, die Moralität und Tendenz sind Rückfälle aus der unsterblichen Sphäre der Dichtkunst in das Zeitliche. Dieses Seinsartige, Endgültige, diese Ruhe, Vollendung, dieses Außerhalb-des-Seins-Stehen wird dichterischer Wert genannt. Das Weltbild der wissenschaftlichen und religiösen Welt trennt mit seinem Dualismus Seele und Leib, Wesen und Schein. Der Dichter stellt mit seiner Offenheit das Ganze wieder her. Er verwirft die Maske und somit blickt auch die Welt unverhohlen auf ihn zurück. Der Dichter nimmt das Schicksal auf sich und lebt es; in dem Augenblick, als er es dichterisch lebt, erhebt er es in das Ewige. Wird das Leben zur Dichtung, so geht das Schicksal in das Ewige über. Dadurch kann der Stoff der Dichtkunst dem Stoffe der Welt entsprechen. Das ist zugleich sichtbar und unsichtbar, Augenblick und Ewigkeit: Feuer. Jede andere Kunst ist ein Sich-Entfernen von der Feuerhaftigkeit der Welt und ein Sich-Nähern dem Sichtbaren (bildende Kunst) oder dem Unsichtbaren (Musik). Die Dichtkunst sbricht und sagt; in der Sprache ist das ewige Leben, doch auch die sprgänglichkeit der Flamme enthalten. Die Sprache ist nicht das Material der Dichtkunst, sondern umgekehrt: die Dichtkunst ist das Material der Sprache. Die Dichtkunst war zuerst und erschuf die Sprache — so beendet Hamvas seine Studie — und betont damit die Priorität des normativen Standpunktes.

Auch Ö. *Slatinay* pflegt die Ästhetik in dem in der heutigen ungarischen Literatur hoch entwickelten Essaystil. Seine Studie, betitelt „Élet és művészet“ („Leben und Kunst“ in „Athenaeum“. 1939. SS. 1—46.) vertritt eher die kulturphilosophische Richtung: die Kunst ist ein Dokument des großen Dramas des Menschen. In der Kunst beschäftigt sich der Mensch immerfort mit seinem Schicksal. In der Kunst zieht der Mensch die Summe seiner Taten, er wertet seine Erfolge. In der Kunst wird der Mensch mißtrauisch und enthüllt

er den Schein. In der Kunst entzweit sich schließlich der Geist mit dem Leben. „Wie auch unsere Erfahrungen immer mehr zu schlechten Erfahrungen werden, genau so erwacht das Mißtrauen des Geistes und greift mit einem an dem Schein erlebten Ekel alles an, was er vorhin noch liebte und schätzte.“ Die Kunst beschränkt sich nie auf das Registrieren. Die Eindrücke sind niemals nur Eindrücke, sie sind vielmehr zugleich Gelegenheiten zum Urteilstellen. Die Kunst ist selbst dann eine Stellungnahme, wenn sie offensichtlich nur etwas vermitteln will. Eine ausschließlich nackte Wirklichkeit, eine Nur-Tatsache gibt es in der Kunst nicht. Die Kunst ist in jedem ihrer Momente eine Wertung des Seins. In der Kunst hat die „nackte Wahrheit“ je nach der Epoche eine andere Bedeutung. Der Weg der Kunst führt nicht von der Unerfahrenheit zu der Übung und nicht vom Primitiven zu dem Vollkommenen; es ist ein Reifwerden, ein Sichbewegen vom Naiven und Leichtgläubigen dem Erfahrenen, dem Schauen und Wissen zu. Naturalismus und Expressionismus sind am Anfang einer Kultur ebenso vorhanden, wie zur Zeit ihres Verfalls, nur sind sie anders. „Die Geschichte der Kunst ist ein energetischer Prozeß, mit einem Anfang und einem Ende.“ Eben deshalb sei die Charakterologie, die Vereinbarung des Unvereinbaren, ein schlechter Ratgeber auf dem Gebiete der Kunst.

László Mátrai experimentiert gerade mit dieser Darstellung der Typen an den Kunstwerken, und versucht dadurch eine allgemeine Kulturtypologie zu begründen. („Élmény és mű.“ „Erlebnis und Werk.“ 1940.) Er hat bereits in seinem ersten umfangreicheren Werk, betitelt „A jelenkori esztétika főirányai“ („Die Grundrichtungen der Ästhetik der Gegenwart“, 1932.) seine nicht nur fachästhetische, sondern allgemein-philosophische Orientierung bewiesen. In seinem neuen Buche untersucht er das Werk als Kulturprodukt und das Erlebnis als allgemein-menschliche Äußerung. Die Abhandlungen haben einen teils erkenntnistheoretischen, teils psychologischen, kultursoziologischen, typologischen, oder aber einen spezifisch philosophischen Charakter. Man kann sie schwer auf einen gleichen Nenner bringen, da sie gerade hinsichtlich der Verbundenheit von Wert und Wirklichkeit verschiedene Schichten berühren. Der ganze Band enthält eher Untersuchungen, die eine Synthese vorbereiten, und verzichtet somit auf die Vollendung. Das Schlußergebnis, das Verf. anzunehmen scheint, ist dieses: „wir denken nicht nur in Kategorien, wir existieren auch in ihnen.“ Die Auseinandersetzung über diese These gehört nicht mehr in die Problematik des Verhältnisses von Wert und Wirklichkeit im Künstlerischen, obwohl die Analyse des Weltbildes von vier Dichtern (Balzac, Victor Hugo, Proust, Flaubert)

und der in diesen erscheinenden fein vermischten extroversen und introversen Momente als Beispiel herangezogen wird. Verf. untersucht im Grunde genommen den Wirklichkeitsgehalt des künstlerischen Weltbildes. Die Gültigkeit kann keinem der verschiedenen Weltbilder abgesprochen werden, — möge es sich um das von Proust oder um das von Balzac handeln. Diese Meinung stellt Verf. jenen Rezensenten gegenüber, die geneigt sind, das Balzacsche Weltbild als eines von künstlerischer Evidenz anzunehmen, Prousts Weltbild aber verwerfen. Als Kennzeichen der Annehmbarkeit hat Verf. bereits bei Gelegenheit der Behandlung des Psychopathologischen des Schaffens bemerkt, daß das Maß der Annehmbarkeit eines Kulturwertes das Verständnis (mit dem Ausdruck der Fachästhetik: die Vermittelbarkeit) darstelle. Das Problem, ob bei literarischen Werken die einfache Vermittelbarkeit die künstlerische Evidenz sichere, oder ob Evidenz-Charakteristika anderer Natur dazu nötig seien, wirft M. gar nicht auf. Nun scheint aber in der Proustfrage gerade dieser Fall obzuwalten, das Werk gestattet nämlich einen interessanten Einblick in die innere Welt des Menschen, ohne dabei ein Weltbild von überzeugendem Wert zu geben. Sein Weltbild ist nämlich kein solches, das die Wirklichkeit durch seinen Wert enthüllen würde. — Verf. stellt die sehr richtige These auf (indem er in der am Anfang des Werkes stehenden, doch wahrscheinlich am spätesten entstandenen und eigens für das Buch geschriebenen Partie, betitelt „Élmény“ („Erlebnis“), gegen den Begriff des existentiellen Erlebnisses loszieht), daß dem „existentiellen Erlebnis“ jenes Gleichgewicht der subjektiven und objektiven Erlebniskomponenten, das wir Erlebnisse nennen, abgehe, u. zw. wegen der verhängnisvollen Subjektivität des Begriffes der Existenz. Somit bleibt das Erlebnis immer in der Subjektivität des Erlebnismoments, das sich zur Transzendenz und zum Erleben nicht eignet, gefangen. Die verhängnisvolle Subjektivität des existentiellen Erlebnisses schließt den Erlebenden gerade von dem Erreichen des durch jenes gesteckten Zieles, d. h. von dem wirklicheren, vollkommeneren, lebendigeren Erleben der Wirklichkeit aus, und projiziert statt dessen die überwertete subjektive existentielle Gegebenheit in die Scheinwelt einer Pseudoobjektivität hinaus. Die Erlebnisevidenz kommt somit nicht dadurch zustande, daß Subjekt und Objekt in eine funktionelle Harmonie, in ein verständnisvolles Verhältnis geraten, sondern dadurch, daß der Erlebende das Erlebte seiner überdimensionierten Subjektivität entsprechend umformt und es dazu zwingt, den existentiellen Voraussetzungen genug zu tun. „Daß bei dieser Funktion nicht die objektive Wirklichkeit, sondern der heuristische Wert des Erlebnisses in Mitleidenschaft

gezogen wird, diese Tatsache folgt aus der Natur der Objektivität per definitionem.“ Über die Erlebnisevidenz stellt M. sehr bemerkenswert Folgendes fest: „Wenn wir unter Erlebnis nicht jegliches geistiges Geschehen, sondern den verständnisvollen Einsatz unseres ganzen Ichs verstehen, dann können wir ruhig behaupten, daß jedes Erlebnis ein Werterlebnis, und jeder Wert ein Erlebniswert sei“ und fügt noch hinzu: „Der letzte Sinn eines jeden Erlebnisses ist, daß es zu einem Kunstwerk werden soll.“

Auch Gábor *Ervin* untersucht die Problematik des Verhältnisses der Wirklichkeit und des künstlerischen Wertes nicht im Geiste der eigentümlich ästhetischen Problematik; seine von ausserordentlichem methodischen Sinne zeugenden Arbeiten stehen unter dem Zeichen eines allgemeineren philosophischen Geistes. („Az érték jelentése.“ „Die Bedeutung des Wertes.“ In „Bölcséleti Közlemények.“ 1939. SS. 1–13.; „Gondolatok a művészet etikájához.“ „Gedanken zur Ethik der Kunst.“ A. a. O. 1941. SS. 3–13.) Er weist darauf hin, daß zwischen der Identifizierung von Wert und Wirklichkeit (naiver pantheistischer Optimismus) und zwischen der Unverträglichkeit von Wert und Wirklichkeit (atheistischer Pessimismus) die christliche Philosophie steht, welche Wert und Wirklichkeit zwar unterscheidet, doch diese miteinander nicht verwechselt; eine Philosophie, die einen transzendentalen Optimismus verkündet (weil im Absoluten Wert und Wirklichkeit zusammenfallen), aber zugleich auch die christliche Demut (weil auf der Erde Wert und Wirklichkeit verschieden sind). Was das Schöne als Wert betrifft, so wird es in der Scholastik unter den Gültigkeiten erwähnt, die sich auf alles Seiende beziehen, obwohl es nicht auf der gleichen Höhe mit dem Wahren und Guten betrachtet wird; diesen fügt es etwas nur hinzu: den Charakter des Gefallens in der Wahrnehmung. Das Evidenzerlebnis ist jedoch nicht subjektiv; der über das Schöne empfundene Genuß, die Freude sind nur Zeichen des gegenständlichen Wertes, der von ihm unabhängigen Wirklichkeit. In dem Verhältnis der drei Werte gebührt Vf.-s Meinung nach in der Wahrnehmung (ähnlich war auch die Auffassung Paulers) der Schönheit der erste Platz, in der Ordnung der von dem Geiste unabhängigen Wirklichkeit ist die Schönheit ein zusammengesetzter, abgeleiteter Wert. Ihre Grundlage, die sie mit dem metaphysischen Guten gemein hat, ist die metaphysische Güte: die schöpferischen Wesenheiten, die die göttlichen Ideen nachahmen, sind gut, wahr und in dem wahren Glanz ihrer Güte schön. — Die Seienden sind durch ihre Güte, ihre Wahrheit und Schönheit wertvoll. Diese drei Eigenschaften kommen jedem Seienden zu; jedes Seiende ist gut, da seine Wesenheit sich in ihm mehr oder weniger verwirklicht und die Verwirklichung

der Wesenheit nichts anderes ist als eben die Güte; jedes Seiende ist schön, da die Erkennbarkeit der verwirklichten Wesenheit die Schönheit ist. Den Menschen interessieren nicht so sehr die allgemeine metaphysische Güte und Schönheit (die Transzendentalien der Scholastik), sondern die menschliche Güte und das menschliche Schöne. Das menschliche Schöne wird durch die Kunst geschaffen. Die Gegenstände des Ästhetischen sind also: das Aufblitzen der Welt der Ideale vor dem Menschen. „Nur aus dessen Werk spricht die Idee, in dessen Seele die sichtbare Welt eingedrungen ist.“ „Die Seele des Künstlers kann deshalb Ideen hinausstrahlen, weil er im Lichtbad der Wirklichkeit die Ideen sich angeeignet hat.“ Der Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler liegt jedoch trotzdem nicht auf dem Gebiet der Erkenntnis, sondern auf dem des Ausdrucks der Idee . . . „Nicht jeder Sehende ist Künstler, doch jeder Künstler ist ein Sehender.“ Die Idee, die ausgedrückt wird, muß im Künstler zu einem lebendigen seelischen Inhalt werden. In ihm muß sie sich verwirklichen, anders kann sie sich auch ausserhalb von ihm, im Werk, nicht verwirklichen. Trotz der Betonung des Moments der Schöpfung und Formung wird bei dem Vergleich des Ästhetischen mit dem Ethischen das Ethische das Persönliche und Dynamische sein, das Ästhetische dagegen das Unpersönliche (da es an eine allgemeine Aufnahme-fähigkeit gebunden ist) und das Statische (es stellt das Fertige, Vollendete vor uns). Verf. macht die geistreiche Bemerkung, daß der Unterschied zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischem am besten dadurch gezeigt wird, daß das Kunstwerk vollendet sein kann, der Künstler jedoch nie. Daß die Scholastik nicht so sehr Ästhetik, sondern — wie auch Maritain — Kunstethik verkündet, wird auch durch die Bemerkung E.-s bestätigt, daß sich das Ästhetische als Teil in das Ethische einfüge, und gezwungen sei, die Priorität des Ethischen anzuerkennen. Seiner Meinung nach kommt das daher, weil „das Ergebnis des Ethischen das aktuelle, das des Ästhetischen das potentielle Sein ist“.

Auf den verschiedenen Wertgebieten ist das Verhältnis zwischen Möglichkeit und Verwirklichung sehr mannigfaltig. Dementsprechend wollten wir in unseren Arbeiten das Verhältnis von Wert und Wirklichkeit nicht durch die Klärung des Verhältnisses zwischen einem allgemeinen Wertbegriff und einem Wirklichkeitsbegriff beleuchten, sondern waren vielmehr bemüht, nach der methodischen Darstellung der Grundstruktur des ästhetischen Evidenzerlebnisses darzulegen, inwiefern und weshalb diese von wirklichkeitenthüllendem Charakter sein könne („Az esztétika látszat- valóság problémája“; „Das Schein-Wirklichkeit-Problem der Ästhetik.“ 1932. „Bevezetés az esztétikába.“

„Einführung in die Ästhetik.“ 1935.). Sind doch auf diesem Gebiete das Wahre und das Falsche Funktionen der Wertqualität. Nur nach Klärung dieses Problems kann verstanden werden, wie das künstlerisch Werthafte den natürlichen Stimmungen zur Erfüllung helfen könne. So wird uns aber auch klar, wie die Persönlichkeit im Dynamismus der Daseinsform und Gestaltungsform zu einer Wertwirklichkeit erhöht wird, wie sie eine von innen bestimmte stimmungsmäßige Einheit erlangt, welche zugleich Wert und Verwirklichung bedeutet. Unsere Überzeugung ist, daß zuerst das methodische Verfahren geklärt werden mußte, bevor wir über diese Sachen überhaupt sprechen konnten. So mußte u. a. geklärt werden, wie der Betrachtende und der Schöpfer in der im Kunstwerk erscheinenden Struktur des Werterlebnisses einander gegenüberstehen.

Wie dann der künstlerische Wert als dynamische Wertwirklichkeit in der seelischen Entwicklung des Individuums durch seine von innen bestimmte Freiheit, elastische Organisation eine höhere Stufe darstellt, als die amorphe, dogmatische seelische Formel des primitiven Menschen, das bedarf eigentlich einer entwicklungspsychologischen Beweisführung. Genau so, wie der Beweis dessen, daß in der Gemeinschaft die Kunst die Rasse aus der blutsmäßigen Gebundenheit in eine nationale Kulturpersönlichkeit entwickle, und dabei — indem sie der blutsmäßigen Grundlage treu bleibt — die Kultur von einer Erstarrung zur Zivilisation bewahre, die Aufgabe der Kulturgeschichte und der Kulturphilosophie sei. („Érték és valóság.“ Wert und Wirklichkeit. In „Athenaeum.“ 1939. S. 279; „Az esztétikai autonómia kérdése.“ Die Frage der ästhetischen Autonomie. 1939; „Esztétikai szempontok a nevelésben.“ Ästhetische Gesichtspunkte in der Erziehung. In „Magyar Paedagogia.“ 1941. Ss. 11—22.)

Die Frage des Verhältnisses von Wert und Wirklichkeit kann in ästhetischen Untersuchungen eine gute Probe des methodischen Vorgehens sein; die um dieses Problem verlautbarten und dargestellten Meinungen können von der Lebhaftigkeit der ungarischen ästhetischen Literatur jedenfalls ein Bild vermitteln. Diese Lebhaftigkeit äußert sich nicht nur in der Problemstellung und in der Dialektik, sie kann mit ihren bemerkenswerten originalen Lösungen auch zur allgemeinen Entwicklung der Ästhetik beitragen.

L. Baránszky-Jób.