



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Der philosophische Stil.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Der philosophische Stil.

Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Prof. Theod. Vischer. 3. Thl.: Die Kunstlehre. 2. Abschnitt: Die Künste. 5. Heft: Die Malerei. Stuttgart, Macken. —

Wir haben bis jetzt noch keine Gelegenheit gefunden, auf dies bedeutende Werk, welches nun bereits zu einem höchst ansehnlichen Umfang angeschwollen ist, näher einzugehen; wir wollen auch heute, da uns ein neuer Band vorliegt, nur eine bestimmte Seite desselben ins Auge fassen. Denn die Aesthetik ist die Frucht vieljähriger Studien, vielleicht der Arbeit eines ganzen Lebens, sie regt nach allen Seiten hin zu fruchtbarem Nachdenken an, und es würde daher unangemessen sein, uns mit einem kurzen Bericht über die Punkte, die wir als Fortschritt der Wissenschaft bezeichnen, und über die Abweichungen unsrer Ansichten damit abzufinden. Wer das Vischer'sche Werk nicht mit oberflächlicher Anschauung, sondern mit ernstem Nachdenken betrachtet hat, wird gewiß gleich uns von zwei verschiedenen Empfindungen bewegt werden; er wird einerseits die Reichhaltigkeit des Materials sowol mit Beziehung auf die metaphysischen Grundgedanken, als auf die eigentlichen artistischen Bestimmungen mit Dank und Bewunderung hinnehmen, er wird aber andererseits bedauern, daß durch die eigenthümliche Form und Composition des Werks die praktische Benutzung dieses Materials sehr erschwert, ja zum Theil ganz unmöglich gemacht ist. Den Grund davon suchen wir theils in dem Stil, theils in der vermeintlichen Systematik des Werks. Wir wenden unsre Aufmerksamkeit zunächst auf den ersten Punkt.

Seit Schelling und Jacobi hat sich in der Philosophie ein Stil ausgebildet, der zwar durch die verschiedenen späteren Philosophen mannigfaltig modificirt worden ist, und gegen den sich gegenwärtig eine ziemlich starke Reaction erhebt, namentlich seitdem wir uns wieder herabgelassen haben, die früher so verachtete Philosophie der Engländer und Franzosen ernsthaft ins Auge zu fassen, dem wir aber doch noch in sehr bedeutenden Schriften begegnen, und

der seinen schädlichen Einfluß auf das gesammte Gebiet der Literatur ausgedehnt hat. Die Eigenthümlichkeit dieses Stils besteht darin, daß er sich in der Mitte zwischen wissenschaftlicher Prosa und lyrischer Poesie bewegt, daß er von beiden einzelne Eigenschaften entlehnt, die nun zueinander nicht recht passen wollen, und daß ihm alle Haltung und Idealität abgeht. Daß ein solcher Stil sich bilden konnte, wird nur erklärlich, wenn man bedenkt, daß Uebertreibungen von an sich zweckmäßigen Eigenschaften leicht ins Verkehrte übergehen.

Der wissenschaftliche Stil, wenn wir ihn als classisch bezeichnen wollen, muß zwei Eigenschaften haben: strenge Präcision und anregende Lebendigkeit. Es gibt zwar in der Wissenschaft einzelne Gebiete, welche das letztere wenigstens theilweise ausschließen, z. B. die Mathematik und die damit zusammenhängenden Disciplinen, aber wir glauben nicht zu weit zu gehen, wenn wir selbst von mathematischen Lehrsätzen behaupten, daß auch in ihnen sich der künstlerische Sinn des Schriftstellers zeigen kann, daß ein sehr großer Unterschied ist, ob der Pythagoräische Lehrsatz von einem geistvollen oder geistlosen Mathematiker vorgetragen wird. Hier in der Mathematik, die es lediglich mit Abstractionen zu thun hat, wird die Lebendigkeit des Vortrages nur darin bestehen können, daß man das Wesentliche, daß man den leitenden Gedanken und den Grund des Verfahrens sehr scharf hervorhebt, so daß der Schüler in jedem Augenblick das Gefühl freier Selbstbestimmung hat und nicht von dem Chaos der Zahlen und Linien willenlos hin und hergezogen wird. In allen andern Gebieten der Wissenschaft dagegen, die concrete, dem Leben angehörige Momente zum Gegenstand haben, wird noch eine andre Lebendigkeit eintreten können, die wir sinnliche Anschaulichkeit nennen möchten. Lessing, der überhaupt wol den besten prosaischen Stil in Deutschland geschrieben hat, erreicht das hauptsächlich durch zwei Mittel. Einmal erregt er bei seinen Lesern stets das Gefühl eines Denkprocesses, einer Thätigkeit, die nicht bloß recipirt oder gibt, sondern ein Wechselverhältniß zwischen der Seele des Lehrenden und Lernenden eintreten läßt. Die dialektische Fähigkeit, das höchste Moment in der Kunst der Prosa, wenn sie die Gegenstände wirklich erfasst, ist die schwächliche und armseligste Koketterie, wenn sie bloß in den Formen, womöglich in platonischen Reminiscenzen beruht, wie z. B. in dem Schellingschen Bruno oder in den Tieckschen Gesprächen. Das zweite Mittel, welches Lessing häufig, aber immer mit großer Vorsicht anwendet, ist die eigentlich der Poesie angehörige Bildlichkeit. Der richtige Gebrauch von Bildern, Gleichnissen und ähnlichen Formen, die auf ein argumentum ad hominem auslaufen, in der Prosa kann nur der sein, die durch vielseitige Betrachtungen zerstreute Aufmerksamkeit auf einen Punkt zu fixiren, in dem die Resultate des Denkens der Phantasie zugänglich gemacht werden; eine Bildlichkeit, die über diesen Zweck hinausgeht, die etwas für sich selbst sein will, ist in der Prosa unerträglich, denn sie stört die Aufmerksamkeit und unterbricht das folgerichtige auf die Sache bezügliche

Denken. Nun ist es aber dahin gekommen, daß die Blumensprache unsrer Prosa noch viel narrotischer wirkt als in der Lyrik, wo wir es doch wahrhaftig nicht mit einfachen Haideröslein zu thun haben; und daß namentlich der philosophische Stil sich zuweilen zu einer Höhe versteigt, für welche der Ausdruck Ueberschwenglichkeit noch viel zu wenig sagen würde. Excentricität ist in den meisten Fällen der Ausfluß der Pedanterie. Frau von Staël erzählt in ihrem Buch über Deutschland von einem steifen Deutschen, er habe sich lebendig und beweglich zeigen wollen und sei zu diesem Zwecke zum Fenster hinausgesprungen. Ob dieses Gleichniß übertrieben ist, möge man beurtheilen, wenn man im vorliegenden Buch Seite 696 folgende Beschreibung der griechischen Malerei liest:

„Die Farbe, obwol sie die Marmorfalte der Form mit dem flutenden Geheimnisse ihres auf die Oberfläche wirkenden warmen Innenlebens übergießt, obwol sie darüber sogar hinausgeht, die Reize der einfachen physikalischen Accorde mit sicherem Gefühl erkennt und so ihren Zauber mit der Welt seiner zarten Berechnungen nach diesem allgemeinen Gesetze der Farbenharmonie auch für sich spielen läßt, ist doch keineswegs zu der Tiefe fortgebildet, daß sie die Form zum bloßen Moment herabsetzte.“

Der Sinn, der für die gegenwärtige Stelle mit diesen überschwenglichen Ausdrücken gegeben werden soll, ist kein anderer als folgender: die Griechen wandten bei ihren Gemälden die Farbe zwar an, aber sie ordneten sie dem Gesetze der Zeichnung unter. — Wir wollen hier davon absehen, daß es immer mißlich ist, von einem Gegenstand, den wir nur sehr theilweise kennen, eine so ausführliche Beschreibung zu geben: die Hauptsache ist das vollkommen Unsinliche dieser aus allen Gebieten der Sinnlichkeit zusammengesuchten Rede-weise. Denn wenn man zuerst die Idee der Zeichnung als kalt, sogar als marmorfalt darstellt, uns dann, statt mit der nothwendig erwarteten entgegengesetzten Glut der Farbe mit ihrem flutenden Geheimniß übergießt, dies Geheimniß durch das Verhältniß des Innern zum Außern noch weiter bestimmt, dann mit dem Bilde in die Musik übergeht, diese Musik wieder auf die Naturgeschichte anwendet, und mit einem abstract philosophischen Ausdruck schließt, so wird unsre Aufmerksamkeit durch diese Bilderjagd so zu Tode gehet, daß wir zuletzt gar nichts mehr hören. — Und die Bildersprache ist in der weitem Ausführung durchaus um nichts ruhiger, z. B.:

„Ein gleichmäßig ergossenes Licht rückt alles in vertraute, klare, sonnige Nähe, die Gestalten sind nicht umspielt von den tieferen und feineren Verhältnissen. Durch Kreuzungen von Licht und Farbe, nicht getaucht in die geheimnißvolle Welt jener reichen Vermittelungen und Brechungen einer geistig verlockten Farbenwelt; das Dunkel überhaupt hat seine Rolle noch nicht angetreten als der unendliche Schoß, worin die Strahlen des farbigen Lichtes schießen und worin ihre erste Einfachheit in ein neues reflectirteres Licht übergeht. . . .“
 „Es fehlt der Ausdruck jener vertieften Resonanz im Innern, der im Wesen und Geist der Malerei liegt; er muß fehlen, weil jene Welt der Innerlichkeit nicht entwickelt ist, auf welcher er ruht. Ebendarum kann auch die Eigenheit des Individuums nicht bis zu der Spitze geführt sein, welche das generelle Maß der Plastik in eine unendliche Welt selbstständiger Charaktermonaden theilt.“

Ob diese Sprache vielleicht poetisch ist, können wir hier füglich dahingestellt sein lassen, wissenschaftlich scharf und sinnlich klar ist sie gewiß nicht. — Bei andern Bildern tritt wieder, eben wegen ihrer Ungenauigkeit, die Unschönheit greller hervor, so z. B. Seite 105, wo von der alt-italienischen Schule die Rede ist:

„Der erste Abschnitt ist der Durchbruch der aus der Knospe springenden, tünigen, glühenden, tiefbewegten Seele des Mittelalters durch den Panzer der todten Objectivität des byzantinischen Stils, dessen Riemen und Schnallen aber noch nicht abgeschüttelt werden.“

Hier drängen sich drei verschiedene Bilder durcheinander, die keine harmonische Bildung zulassen, denn bei der Knospe denkt man an keine Riemen und Schnallen, und die hineingeworfene Abstraction der todten Objectivität gibt dem Panzer des Stils keine größere sinnliche Wahrheit. Absolut häßlich ist das vom altdeutschen Stil angewandte Bild Seite 726:

„Es herrscht ein völliges Unverständniß des Gesamtorganismus der Gestalt; dürr, steif, hölzern, trocken, scheint er zu knarren wie eine ungeölte Thür, wenn er sich im Dienst der Seele bewegen soll.“

Wenn man ein Verbum mit einem Substantiv verbindet und nachher zur Erklärung ein Gleichniß hinzufügt, so muß das Verbum sich nach der Natur des Substantivums richten, nicht nach der Natur des Gleichnisses. Eine ungeölte Thür knarrt wol, aber was man sich unter dem Knarren des menschlichen Organismus auf dem Gemälde vorstellen soll, das würde schwer zu sagen sein. Wir glauben, daß wir auf solche Stillfehler um so größeres Gewicht legen müssen, wenn sie in einem Lehrbuche der Aesthetik vorkommen, in welchem unter anderen doch auch über den Stil geurtheilt werden muß. — Nun ist der Stil dieses Lehrbuchs zwar nicht durchweg so schlimm, aber steif und geziert ist er fast durchweg. Die Stellen, die wir bisher angeführt haben, sind aus den Excursen genommen. Wir wollen uns jetzt nach einer andern Seite hinwenden. Es wird nämlich bekannt sein, daß Bichers Aesthetik nach dem Vorbild der Hegelschen Schriften in Paragraphen und Excurse zerfällt. Die fortlaufenden Paragraphen sollen in der Sprache der philosophischen Terminologie gleichsam das Knochengeriüst des Organismus bilden, die Excurse sollen das Fleisch und Blut dazu geben; nur geschieht es häufig, daß diese beiden Gegensätze ineinander übergehen, und daß man gleichzeitig von dem Frost der Abstraction und der Hitze der Bildersprache gepeinigt wird. Wir wollen den §. 671 hierher setzen, welcher über die Mischung und Harmonie der Farben handelt:

„Ebenso sehr aber gilt es fürs andere, das feinere Leben der Farbe in der Unendlichkeit der Vermittelungen zwischen Farbe und Farbe nachzubilden und in der Belauschung des Naturvorbildes doch zugleich das Grelle sowol in diesem als im Farbenmaterial abzdämpfen. Die Intensität des wirklichen Lichts und die Frische der unmittelbaren Lebendigkeit, welche mit dem Grelle in der Natur versöhnt, ersetzt sich in der Kunst durch die Relativität der Wechselwirkung bei nothwendiger Umfegung des Ganzen in tieferen Ton. Es ist nun die Welt der Schat-

tirungen und Töne in der Flüssigkeit ihrer unberechenbaren Uebergänge ineinander, das ganze Reich der gebrochenen Farbe zu entwickeln und die gesammte Farbenerscheinung so zu verarbeiten, daß alle Farbe als Kochungsproduct der innern Stimmung des Gegenstandes erscheint."

Wir müssen offen gestehen, daß uns die alte schlichte Kantsche Terminologie in ihrer trocknen aber ehrlichen Weise viel anschaulicher und plastischer vorkommt, als dies Durcheinander aller möglichen sinnlichen Vorstellungen. Eine Stimmung zu kochen ist wol immer ein verfehltes Unternehmen, und am wenigsten dürfte eine Farbe daraus hervorgehen. — Wenn nun schon der Paragraph sich so in Bilder verliert, so ist man bei den Excursen auf alles Mögliche gefaßt und wird nicht weiter überrascht, wenn man S. 567 liest:

"Das Incarnat ist als „ideelles Ineinander aller Hauptfarben“, das berühmte Kreuz des Malers; vermeidet er das Verschwommene und sucht Entschiedenheit der Farbe, wie wir zuerst verlangten, so geräth er von der „grünen Seife“ leicht in das Ziegelroth der „Krebssuppe“ und sündigt so gegen das, was wir jetzt verlangen. Aber die großen Meister haben die Scylla und Charybdis vermieden: in welsch kraftvoller Gold=Gluth leuchtet das Fleisch bei einem Giorgione und Titian und wie durchdringen sich doch darin wunderbar alle Farben u. s. w."

Nun wird man uns vielleicht vorwerfen, daß es eine Kleinfrämerei ist, uns auf Stilfehler einzulassen, bei einem Werk, von dem wir doch selbst erklärt haben, es biete ein sehr bedeutendes Material, sowol für den denkenden Künstler als für den Kunstfreund, der sich ein Urtheil bilden will. Allein jene Proben, die wir mitgetheilt haben, sind nicht vereinzelt Auswüchse, sondern sie sind charakteristisch für den gesammten Stil. Und der Stil ist doch nicht bloß eine äußerliche Form, die man auf den Inhalt deckt, sondern er ist der Ausdruck, der dem Inhalt adäquat sein muß. Was wir bis jetzt mitgetheilt haben, waren incorrect ausgedrückte Gedanken, hinter denen man aber den wirklichen Inhalt, den richtigen und einschlagenden Gedanken, wol noch herausfinden konnte; aber wir müssen hinzusetzen, daß zuweilen die Unklarheit des Ausdrucks auch auf den Inhalt einen sehr verhängnißvollen Einfluß ausübt. Um dies deutlich zu machen wollen wir hier eine größere Stelle mittheilen, in der grade ein Cardinalpunkt der Untersuchung über das Wesen der Malerei enthalten ist. (S. 507.)

"Der Gesichtssinn spaltet sich in zwei Weisen der Auffassung, das tastende und das eigentliche Sehen. Es ist auch in dieser zweiten noch ein verhülltes Tasten, aber es bestimmt nicht mehr den Charakter der ganzen Auffassung, wie in der ersten, vielmehr wird die feste und dicke Form zwar wesentlich mit erfaßt, aber nur als Träger der Licht= und Farbewirkungen. Wir würden keine Formverhältnisse des Körpers mit dem Auge aufnehmen, wenn nicht der Tastsinn als ein vergeistigter im Gesichtssinn mitgesetzt wäre; es ist aber etwas Anderes, ob der letztere sich auf dies Tasten ohne wirkliches Tasten isolirt, oder ob er dasselbe nur als flüssiges Moment in dem Ganzen seiner Auffassung wirken läßt. Im letztern Fall entkleidet die Art der Anschauung den festen Körper im gewissen Sinn seiner Schwere, Dichtigkeit, überhaupt seiner strengen Körperlichkeit, fühlt diese so zu sagen nur leise, nur entfernt, der Körper wird ihr zum Organe, das eine Licht= und Farbewelt auffängt und wieder von sich ausstrahlen läßt. Dies Verflüchtigen, Verschwebenlassen liegt also schon im subjectiven

Acte, darf nicht, wie gewöhnlich geschieht, erst in dem Werke des Malers aufgezeigt werden. Hiermit ist nun bereits auch der weitere Auffassungskreis des eigentlich sehenden Auges ausgesprochen: es nimmt nicht die geschlossene organische Gestalt aus dem unbestimmten Gebildeten, weit Ausgedehnten, elementarisch Ergossenen, wozwischen sie sich bewegt und worin sie athmet, heraus, schneidet nicht wie mit scharfem Messer durch, sondern greift über das dargebotene Ganze der allgemeinen Medien, der ausgedehnteren und zerfloßeneren Erscheinungen, und der compacten, organisch gerundeten über, faßt dies alles in eine Anschauung zusammen. Diese breitet sich zunächst natürlich immer soweit aus, als der jeweilig gegebene Gesichtskreis, sie kann sich jedoch beschränken und ausscheidend nur auf einen Theil desselben fixiren, aber auch der Ausschnitt umfaßt ein Ganzes der genannten Art. Wir haben zum tastenden Sehen, als der Quelle der Bilderkunst, sogleich die Strenge des Messens gestellt, wonach dort die Nähe der Baukunst sich geltend macht. Das eigentliche Sehen mißt auch noch in demselben Sinn, wie jenes, nämlich die Proportionen der organischen Gestalt; von dieser Form des Messens gilt jedoch dasselbe, was oben vom mitgesetzten Tasten gesagt ist: es wird zum bloßen, flüchtigen Moment, zur Grundlage im Sinn eines Grundes, über den sich das Wesentliche, Eigentliche erst hinziehen, überbreiten soll.“ — U. s. w.

Im ersten Augenblick werden wir von der eigenthümlichen Mischung philosophischer Terminologie und bildlicher Ausdrücke, sowie von dem verschwommenen Saybau in dieser Stelle so verwirrt, daß wir den Voraussetzungen des Verfassers keinen Widerstand entgegensetzen, weil wir nicht wissen, wohin er eigentlich damit kommen will. Allein bei genauerem Zusehen werden wir sehr bald gewahr, daß diese Voraussetzung nicht bloß falsch, sondern auch sehr schädlich für die weitere Entwicklung ist.

Jener angebliche Tastsinn des Auges, der uns Körperlichkeit zeigen soll, ist nämlich eine ganz willkürliche Fiction, der in der Natur nichts entspricht und die, wenn sie begründet wäre, alle Kunst der Malerei aufheben würde. Das Auge nimmt durchaus nichts wahr, als Farben, die sich in bestimmten Verhältnissen über eine Fläche ausbreiten. Daß diesen Farben körperliche Verhältnisse entsprechen, sagt uns nicht der angebliche Tastsinn des Auges, sondern ein Schluß, der aus der Vergleichung des wirklichen Tastens mit dem Sehen hervorgeht. Erst aus diesem Erfahrungsschluß lernen wir, daß Vertiefungen eine dunklere, Erhöhungen eine hellere Farbe haben und was uns sonst der weitere Fortschritt der Physik an die Hand gibt. Daß wir uns dieses Schlusses in vielen Fällen nicht bewusst werden, sondern die Körper unmittelbar mit dem Auge zu empfinden meinen, ist eine sehr begreifliche Selbsttäuschung, zu deren Auflösung es nicht erst nöthig ist, die höhere Philosophie zu Hilfe zu nehmen.

Man würde in einem Lehrbuche der Aesthetik auf diesen freilich sehr merkwürdigen Irrthum kein großes Gewicht legen, wenn nicht auf denselben eine ganze Reihe ästhetischer Schlussfolgerungen aufgebaut wären, die nothwendigerweise auch falsch sein müssen. Bekanntlich ist diejenige Art der Malerei, welche auf genauer Mischung der Farben, Schattirungen und Töne, auf richtige Perspektiven und Vertiefungen ausgeht, nicht der Anfang, sondern der Gipfel der Kunst. Der Verfasser scheint das nun aus einem fortschreitenden Streben

nach Idealität erklären zu wollen, während es doch nur das fortschreitende Streben nach Naturwahrheit ist. Denn ein Gemälde, welches mit allen Vorzügen der Technik ausgestattet ist, gibt uns (wir wollen hier nur die eine Seite hervorheben) die Natur, wie wir sie wirklich sehen. Es übt eine Täuschung aus, wenn es sich auch von selbst versteht, daß diese Täuschung nicht die höchste Aufgabe der Kunst sein kann. Alle andern Formen der bildenden Kunst dagegen, Plastik, Relief und Zeichnung geben uns nicht den Anschein der Naturwahrheit, sondern nur Ähnlichkeiten, bei denen sich unsere Seele der wirklichen Dinge erinnert. Bei einem bloß schattirten Bild denken wir uns die Farbe hinzu, bei Umrissen und Reliefs den Schatten u. s. w. Der Grund, daß man zu dem ausgeführten Gemälde erst später kommt, ist nicht der angebliche Tastsinn unsres Auges, der für sich eine Befriedigung verlangte, sondern einmal das natürliche Verlangen, die Aufmerksamkeit auf bestimmte einzelne Gegenstände zu fixiren, ehe man sie in der allgemeinen Erscheinung verschwimmen läßt, sodann die Unvollkommenheit der Beobachtung, die erst durch den Fortschritt der physikalischen Geseze befähigt wird, sich dessen, was sie sieht, klar bewußt zu werden, endlich die Unvollkommenheit der Technik, die unmöglich etwas versuchen kann, wozu ihr alle Mittel fehlen. Der Naturkünstler sucht, so gut es gehen will, seinen Gegenständen eine Farbe zu geben, die, wenn auch in sehr roher Weise, die Natur nachahmt. Die farblose Plastik der Griechen ist ein Fortschritt nach einer künstlichen Idealität hin, wovon sich jeder überzeugen kann, der einen Naturmenschen in ein Antikencabinet führt. — Wir halten es für sehr wichtig, dieses Naturmoment der künstlerischen Entwicklung festzuhalten, da man sonst nicht bloß in eine falsche historische Vorstellung verfällt, sondern auch an den Zwecken der Kunst irre wird. Es grassirt heute wieder ein falscher Idealismus, der in der Unvollkommenheit der Technik eine gewisse künstlerische Weihe sucht, namentlich wo es sich um religiöse Dinge handelt. Herr Vischer bekämpft im übrigen dieses Nazarenenthum mit entschiedenem Erfolg; er sollte aber auch bei den Begründungen seiner Theorie darauf sehen, ihm keinen Vorschub zu leisten. Denn wenn man behauptet, daß von der chinesischen Malerei zur modernen perspectivischen ein ideeller Fortschritt liege, so läßt sich darüber streiten, denn der Begriff des Ideals ist ein schwankender, aber der Fortschritt zur Naturwahrheit, der darin liegt, läßt sich nicht bestreiten; und wenn man die Entwicklung der Kunst auf die Nachbildung der Natur basirt, und ihre Idealität dahin bestimmt, daß sie die wirklichen Absichten der Natur belauscht und mit Absonderung des Zufälligen das Wesentliche festhält, so würde dies ein Moment sein, in dem Idealisten und Realisten sich einigen könnten.

Wir haben hier diese Stelle hervorgehoben, keineswegs um dem eigentlichen Inhalt der Untersuchungen vorzugreifen, auf den wir uns vielmehr vorbehalten

in einer spätern Abhandlung einzugehen, sondern nur, um darauf hinzudeuten, wie Unklarheit des Ausdrucks immer mit Unklarheit des Gedankens zusammenhängt. Einen so hochgebildeten Mann, wie Herr Vischer, wird das physikalische Gesetz gewiß bekannt sein, welches jedem Knaben beim ersten Zeichenunterricht eingepägt wird. Aber in seiner Eigenschaft als Philosoph fühlt er sich berechtigt, um der Classification willen beliebige Kunstausdrücke abstract und bildlich einzuführen, gleichviel ob ihnen ein Begriff entspricht oder nicht. Gegen diesen Unfug der Philosophie müssen wir um so entschiedener in unsrer Zeit Protest erheben, wo sie sich in die concreten Wissenschaften vertieft hat. Früher, wo sich der Philosoph nur in dem lustigen Gebiet der Metaphysik bewegte, konnte man ihm seine Terminologie als Handwerkszeug gelten lassen, da er keinem andern ins Handwerk griff. Wer aber eine Aesthetik schreiben will, die über die metaphysischen Grundbestimmungen hinausgeht, und sich auf die einzelnen Künste bezieht, muß sich der Terminologie fügen, die er schon fertig vorfindet; denn sonst verfehlt er seinen Zweck, bleibt dem Publicum, für das er zunächst schreibt, unverständlich und läuft selbst Gefahr, sich in gegenstandslose Abstractionen zu verlieren.

Wir schließen damit für heute unsre Betrachtung. Der nächste Punkt, den wir ins Auge zu fassen haben, ist die sogenannte philosophische Systematik, die Methode der dialektischen Evolution, die Fichte erfunden, Hegel ausgebildet und aufs Concrete angewandt hat, und die unser Verfasser in der Hegelschen Weise fortführt.

Die hannoverschen Finanzen.

W. Lehzen, Hannovers Staatshaushalt, zweiten Theils erste Hälfte. —

Als wir vor fast einem Jahr den ersten Theil von Lehzens Arbeit über Hannovers Staatshaushalt zu einer kurzen Skizze der hannoverschen Finanzen benutzten, hofften wir bald in den Stand gesetzt zu sein, der Darstellung der Einnahmen diejenige der Ausgaben gegenüberzustellen. Diese Hoffnung wird jedoch erst jetzt, und auch jetzt nur zur Hälfte erfüllt. Allein um gegen den fleißigen und verdienstvollen Verfasser gerecht zu sein, erinnern wir uns, daß bald nach dem Erscheinen des ersten Theils die Verfassungsfrage seines Staats ohne sein persönliches Zuthun aufs neue in den Vordergrund trat, und daß sein böser Stern ihm das undankbare und mühselige Geschäft übertrug, zwischen den schärfsten Gegensätzen zu vermitteln. Nachdem die entscheidende Schlacht geschlagen war, hat er die alte Arbeit mit frischer Lust wieder aufgenommen, und öffnet seinen Landsleuten jetzt, wo abermals ein Budget in