

Barockphilosophie

Die Erkenntnis der vielgestaltigen Unterschiede zwischen der ganzen Kunst- und Lebensrichtung der Renaissance und des Barock öffnet mehr und mehr den Ausblick der Philosophiegeschichte auf die weitreichende Fülle der Einflüsse, welche die Lebenskreise der Stilsprache auch dem philosophischen Denken geschenkt haben. Da kann man denn beobachten, wie jene ersten, ursprünglichen Intuitionen und Einsichten, die sich, wie wir in der vorhergehenden Studie über den „Stil in der Philosophie“ (115. Bd. S. 335 ff.) sahen, auf einer „neutralen“ Ebene abspielen, deutlicher und inniger den Zusammenhang mit dem Lebensgepräge und Gesichtsausdruck der Zeit offenbaren als die fertigen, festgezimmerten Systeme.

Das ist nicht so befremdlich, wie es auf den ersten Blick erscheint.

Die vorsystematischen philosophischen Einblicke und Einsichten stehen der ersten Berührung mit dem „Zeitstil“ näher als die späteren, weit ausgespannten und dann doch zur Einheit gepreßten Gedankengruppen. Je schöpferischer ein Mensch ist, um so tiefer und unmittelbarer empfängt er auch alle Eindrücke des zeitgenössischen Schnittes und Zuschnittes, seiner Gang- und Denkart und formt sie selbsttätig und erstaunlich behend um zu den Grundlinien seines philosophischen Stiles. Und gerade in diesen ersten Strichen und Zügen kann man das zeitbedingte sowohl als das eigenständige Anitzig, in dem das Lebensgefühl zur besondern Erscheinung kommt, in schöner Einheit verschmolzen, erblicken. Man darf in dieser Sache, allerdings mit behutsamer Vorsicht, unter Anlehnung an die Architektur, Malerei und Plastik das philosophische System mit dem fertigen Gebäude oder Gemälde, die vorsystematischen Intuitionssreihen mit dem Baugrundriß oder der ersten Entwurfzeichnung vergleichen; in diesen Aufrissen und Skizzen offenbart sich die unmittelbarste Aufnahme des herrschenden Lebensgefühls durch den Künstler, für den Kenner wenigstens, nicht selten deutlicher und knapper als im fertigen Werk.

Wie in unserer früheren Studie werden wir auch hier das Allgemeine in einem Einzelfall zu entdecken suchen. Spinoza, trotz aller Widerstände merkwürdig ausgeprägt als Barockphilosoph mit ganz eigener Durchbildung von Barockgedanken, aber fern den Barockformungen, stellt wieder das Vorbild. Freilich nicht so sehr als Schöpfer des Systems der „Ethik“, sondern weit mehr noch als der auf neutralem philosophischen Ort stehende Denker, der ursprünglichste Spinoza also. Wir werden somit versuchen, der Seele Spinozas, dem besondern Typ seines Geistes, dem Stil seiner philosophischen Grundanschauungen, auf bisher kaum gebahnten Wegen, näher zu kommen, und damit auch die Geschichte der Philosophie auf Neuland hinzuweisen.

Herrscht doch noch ein verhängnisvoller Mangel auf diesem Forschungsgebiet: Man fügt die einzelnen Denker nicht genügend ein in das Lebensgefühl der Zeit, das nicht zu verwechseln ist mit den isolierten geschichtlichen, literarischen und wissenschaftlichen Kulturkreisen des Umbildes. Es liegt diesen Gebilden vielmehr zu Grunde. Gleich fehlerhaft ist die Loslösung der ursprünglichen Grundanschauungen von den seelischen Anlagen der Systemschöpfer und ihren Entfaltungen. Diese Urzellen fallen weder mit dem „Lebens-

lauf“, dem biographischen Bild, noch mit den „Einflüssen“ zusammen. Sie sind auch nicht ohne weiteres der Entwicklung, die sich in den eigenen vorhandenen Werken der Philosophen offenbart, gleichzustellen. Es kommt darauf an, die Zusammenhänge philosophischer Strömungen mit einer sich allgemein durchziehenden Lebenslinie der Zeit aufzudecken, mit jener Verknüpfung von seelischen Dominanten und körperlichem Rhythmus, die man das Lebensgefühl einer Menschheitsperiode genannt hat. Es wird bestimmt durch die Art und das Schönmaß der Körperbewegung und aller ruhenden und bewegten Gliederungen der Körpergestalt im Stehen und Ausschreiten, im schwebenden Gleichgewicht und in den sich hin und her wiegenden Neigungslinien; in den Beziehungen zwischen Blick und Sprache, Wort und Gebärde, Tonfall und Affekt. Es meldet sich sodann vernehmlich in den Pulschlägen neuer Kulturströmungen und des geistigen Umschwungs, es hallt aus den Stößen keimender Neubildungen und beginnender Umformungen im Sehen, Hören und Genießen und zwingt zu erstaunlicher Neuprägung von Wertungen. Zwischen diesem Körperrhythmus, diesen gewandelten Sinneseindrücken und allen neuen geistigen Wertmaßstäben entstehen wie von selbst Zusammenhänge, die im Verein mit technischen Forderungen und Fortschritten jene einheitliche Erscheinung erzeugen, die wir als Lebensgefühl eines geschichtlichen Zeitraumes bezeichnet haben. Es offenbart sich, gewissen Grundzügen nach, überall: in den Wissenschaften, in der Literatur und Kunst, im Lebensstil, in allen gesellschaftlichen Formen, in der Pädagogik, in Wirtschaft und Politik. Dieses Lebensgefühl ist nicht mit dem Gebilde zu verwechseln, das man Zeitgeist nennt. Der Zeitgeist ist sozusagen eine systematisierte Quintessenz beherrschender Zeitanschauungen unter dem bestimmten Gesichtswinkel des gangbaren und zwingenden Geschmacks¹.

Was hier gemeint wird, ist namenlos, und wenn man es mit einem Ausdruck aus der Kunstgeschichte bezeichnet, etwa als byzantinisch, gotisch, barock usw., so ist das nur ein Notbehelf, ein trefflicher freilich.

Die Einströmungen dieser Lebensgefühle in das philosophische Denken eines Zeitraumes nachzuweisen, ist eine erst zu lösende, schwierige Aufgabe. Nur ein kleiner Ausschnitt soll hier geboten werden. Der Zusammenhang gewisser ursprünglicher Grundzellen der Spinozistischen Spekulation, soweit sie sich auf einer neutralen Ebene bewegten, mit Elementen des Lebensgefühls im Barock, das ist der Vorwurf:

Über das Lebensgefühl zur Zeit Spinozas, das Lebensgefühl des Barock, des „Seicento“ (16., 17., 18. Jahrhundert), ist viel Treffliches geschrieben worden, aber doch fast nur mit Rücksicht auf die Kunst². Die Einströmungen in

¹ Über den Zeitgeist vgl. Ludw. Kieß, *Historik I* (1917) 319—396.

² Vgl. u. a. Wölfflin, *Renaissance und Barock*⁴ (1925). Seit der 1. Aufl. (1888) hatte sich die Wertauffassung vollkommen gewandelt. — Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*⁶ (1923). Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921). Ders., *Barock als Stilphänomen*, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissensch. und Geistesgesch.* II (1924) 225—256. Ders., *Die Kunst des Barocks in Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland* (Propyläen-Kunstgesch. XI). Ausgez. Text 9—103. Weingartner, *Der Geist des Barock* (1923). Al. Kiegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*² (1923). W. Hausenstein, *Vom Geist des Barock*² (1924). W. Pinder, *Deutscher Barock*, mit trefflicher Einleitung. Ganz problematisch ist Artur Hübscher, *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls*, im

die Philosophie sind noch kaum untersucht. Karl Gebhardt hat, meines Wissens zuerst, in Spinoza den Barockphilosophen ausgespürt und interessante Zusammenhänge aufgedeckt.

Diese fruchtbaren Gedanken bezog er zumal auf einige Grundansichten des Spinozistischen Lehrgehalts in seiner systematischen Durchbildung.

So klar und knapp, daß ich es nicht nochmals aufnehmen möchte, weist er hin auf die Entsprechungen und Sinnähnlichkeiten, die zunächst zwischen der Barock-Entformtheit, als Negation der Begrenztheit, sodann zwischen dem dynamischen Stil des Barock und Spinozas Philosophie der Unendlichkeit und der bewegten Kraft bestehen; die Tragik des Barock endlich, die unerfüllte Sehnsucht des Endlichen nach dem Unbegrenzten, habe Spinoza durch seine Immanenz-Philosophie zu überwinden versucht.

Diese in der Einleitung zu seinem Buch „Spinoza. Von den festen und ewigen Dingen“ (Heidelberg 1925) gegebenen Ausführungen ergänzte Gebhardt in drei Reden; die eine gelegentlich der Feier der Societas Spinozana im Kolzaal im Haag (21. Februar 1927); die andere in der Pariser Sorbonne (am 26. Februar 1927); die dritte endlich auf der Universität in Wien (12. März 1927)¹. Der Barock erscheint hier als ein „dialektischer“ Stil, in dem das Verlangen nach dem Unendlichen gegen den Willen fester Formung kämpft“ (29). Der französische Geist im Seicento strömt durch den Einfluß Descartes' in den Spinozistischen Barock ein. In drei Kategorien, die im Barock das Unendliche ausdrücken, in der Entformtheit, in der Substantialität als Unendlichganzen, in der Potentialität, die zum Dynamischen unaufhörlich drängt, offenbare sich auch Spinozas System.

Ich werde die Frage von einer andern Seite ergreifen. Denn die neue Voraussetzung der folgenden Darstellung bildet die Einsicht in den neutralen philosophischen Ort des Spinozistischen Grundgedankens, wie wir ihn in der Stillehre der früheren Abhandlung entworfen haben.

Nicht im Spinoza des fertigen Systems sehe ich in erster Linie den Barockphilosophen, sondern in dem noch auf neutraler Ebene Stehenden. Dementsprechend erscheint mir auch das Wesen der Barockphilosophen in anderer Gestalt. Nicht als ob alle „neutralen“ Grundlagen der Philosophie Spinozas unmittelbar aus dem Lebensgefühl der Zeit geflossen wären. Zwei Hauptelemente, die Ausdehnung und das Denken, als die einzigen Komponenten der endlichen Welt, hatte Spinoza, auch ihrer relativen Unendlichkeit nach, aus Descartes, dem Renaissancephilosophen, übernommen. Erst bei

Euphorion XXV 517 ff. u. 759 ff. Dehio, Kunsthist. Aufsätze (1914). Sehr lehrreich Neumanns Besprechungen in der Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. IV (1926) 270—314. Jos. Kreitmaier, Die religiösen Kräfte des Barocks (diese Zeitschrift 110 (1926) 453 ff. Über Zusammenhänge zwischen Lebensgefühl und Philosophie: Herm. Nohl, Stil und Weltanschauung (1920). Al. Dempf, Weltgeschichte als Tat und Gemeinschaft (1924). Ders., Die Hauptformen mittelalterlicher Weltanschauung (1925). Grabmann, Mittelalterl. Geistesleben (1926). Alfr. v. Martin, Das Problem der mittelalterl. Weltanschauung, in Deutsche Vierteljahresschrift (s. oben) III (1925) 485 ff. K. E. Rothacker, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften, im Handbuch der Philos. (Bäumler, Schröter) 2. Bd. (1927). Ders., Zur Philosophie des Geistes, in der Deutschen Vierteljahresschrift (s. oben) IV (1926) 315 ff. (Natürlich auch Diltheys Gesammelte Schriften.) Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung (1919 u. 1923). Neuerdings Alex. Herzberg, Zur Psychologie der Philosophie und der Philosophen (1926). Verdjajew, Der Sinn der Geschichte (1925).

¹ Spinoza. Vier Reden von E. Gebhardt (Heidelberg 1927). Die vierte Rede (Frankfurt a. M., 26. April 1927) behandelt in abschließender Weise den Spinozismus Goethes.

der Aufdeckung des absolut Unendlichen in jenen zwei Größen und durch ihr Vorschieben in die erste Reihe des neuen Denkbildes zeigte sich das Lebensgefühl der Barockzeit in philosophischer Gestalt. Wir werden das gleich genauer erläutern. Die unzähligen Berührungen mit andern philosophischen Systemen und Anschauungen, die ich in meinem „Jungen De Spinoza“ nachgewiesen habe, werden durch diese neuen Ausführungen ein merkwürdiges Relief erhalten. Die Auswahl dieser Einströmungen war bei Spinoza bereits durch ein Ahnen des Lebensgefühls des Barock gelenkt.

Wenn also Spinoza hier als Typ eines besonderen philosophischen Stils, der mit dem Barock verwachsen ist, erscheint, so wird in erster Linie die architektonische Grundidee seines Gedankenbaues berücksichtigt. Diese stellt denn auch an sich etwas Wertvolleres dar als der systematische Inhalt, der, zu einem Teil wenigstens (die Affektenlehre nehme ich aus), nur einen anregenden und hochinteressanten geschichtlichen Zwischenfall bedeutet. Und nichts würde einem wissenschaftlichen Verständnis des Spinozismus gründlicher schaden als die Verabsolutierung des Systems.

So berückend es aber auch sein mag, mit einem großen Zug und Schwung Spinoza in die Barockbewegung einzubeziehen, so schwer ist es, die Wesensbestimmungen beider Äußerungen, der künstlerischen und der philosophischen, in ihren Urzellen miteinander zu vergleichen und sie sozusagen auf den gleichen Nenner zu bringen. Die Forschung wird noch lang zu arbeiten haben, bevor sie sich auf eine klare Linie einigt.

Was wir hier andeuten werden, darf man nicht übertreiben. Wir wollen vorerst nur sagen, daß die Barockwelt, in der Spinoza stand, seinen Geist beeinflusst hat, als er, noch auf neutral-unsystematischem Boden fußend, die großen philosophischen Gegenstände in einer ersten Schau ergriff. Die gemeinsamen Züge dieser Schau und des Lebensgefühls im Barock wollen wir andeuten. Von irgend einem Einfluß philosophischer Gedanken auf den Barock sprechen wir mit keiner Silbe. Das ist ein gefährliches Gebiet, das z. B. Dvořák, „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ (1924), gewagt hat. Ich möchte weit vorsichtiger sein.

Zur Vorbereitung des Bodens ist eine Vorbemerkung nötig. Wir werden sie eben nur streifen. Man mag vom Barock als einer Kunst der Gegenreformation sprechen; nur darf man dann diese Bewegung weder rein negativ noch ausschließlich kirchlich fassen. Waren doch die Anfänge des Barock und seine allmählich reifenden Grundideen vor der Gegenreformation da. Neben einem nur zu natürlichen Nebeneinandergehen von Renaissance und Barockanfängen, ist ja das Ausgehen des Barock von der italienischen Renaissance, der Ausbruch des Barock aus der römischen Renaissance einleuchtend genug. Vergessen darf man aber darüber nicht die nachgeborenen Zusammenhänge des deutschen Barock mit der Spätgotik. Das ist noch keine Verkündigung eines „gotischen Barock“. Immerhin ist eine weitere Fassung einiger Barockerscheinungen, nicht des Namens und des ganzen Wesens, Erscheinungen, wie wir sie im Laufe der Kunstgeschichte unter ähnlichen Bedingungen entdecken, in Ostasien und Griechenland, zur Zeit des römischen Kaisertums z. B., für die Kennzeichnung der Philosophie Spinozas als „Barock“ nicht ohne Bedeutung.

Versuchen wir es nunmehr, von einer Charakterisierung des Barock aus zu Spinoza vorzudringen.

Geschichtlich entwickelte sich unser neuzeitlicher Barock mit einer Art innerer Notwendigkeit aus der Klassik. Er war eine Reaktion des Dranges zur Bewegung gegen das Gesetz der architektonischen Ruhe und der gesetzmäßigen, harmonisch durchsichtigen Schönheit; ein trotziges Sichaufbäumen gegen die klar und übersichtlich verlaufenden, in festen Konturen sich rein abhebenden Linien. Er verwickelt sich tollkühn in ein Wirrsal ungezügelter Bewegungen, die Licht, Formen und Farben zu einem ungestümen, berauschten Kraftaustausch aufrufen. Die unwahrscheinlichsten Durchbrüche durch ein Gewinde von Anfängen und Unterbrechungen entfesseln einen Sturm von Unruhe. Die straffe und scharfe Gesetzmäßigkeit der Renaissance wird gesprengt; nicht aus Überdruß gegen sie und aus gesättigter Langweile, nicht als wären ihre Formmöglichkeiten erschöpft, sondern weil ein Übergreifen des Malerischen auf Baukunst und Plastik, als genialer Einfall und Versuch, weil ein neues Sehen der fließenden Übergänge der Gestalten zum Hintergrund, der Form zum Raum, des Lichtes zum Dunkel, neue Möglichkeiten entzaubert haben. Aber auch, weil man beim Studium der Antike, zumal der literarischen, allmählich neue, in der Renaissance nicht vertretene Gebiete entdeckte. Der Hauptschwung kam indes aus andern Kreisen und Bereichen. Im Barock führte der mächtige Zug nach Unendlichkeit und Unbegrenztheit einen Gegenstoß aus gegen das in sich fest Geformte, in sichtbaren Grenzen Beschlossene. Der Barock erfreut sich vor allem am Sieg der symbolischen Einheit über eine scheinbar regellose Mannigfaltigkeit; während der Einheitseindruck in Renaissancewerken durch die Wiederholung desselben Motivs und durch das einheitliche Maß erweckt wird.

Wenn man eine mäßig große, aber im Stil vollkommene Barockkirche betritt, etwa Vierzeihenheiligen bei Bamberg oder die Hofkapelle in Würzburg, oder die Münchener Johanneskirche, steht man alsbald unter dem Eindruck eines Raumes, der die Unendlichkeit greifbar symbolisiert und fühlbar macht. Alle Einzelheiten, jeder Farbfleck, jede Einströmung des Lichtes, jede Formung, jede Linie fügt sich in das Ganze ein und geht in ihm auf, so daß man diese wunderbare Einheitsempfindung vor der Analyse der Einzelheiten empfängt, von allen Seiten, aus Höhe und Breite, von jeder Säule und jedem Fenster aus. Der Raum mit seiner ganzen Ausschmückung weist nicht bloß auf die Unendlichkeit hin, zeigt nicht bloß in die Unendlichkeit hinaus, wie im gotischen Dom, er öffnet sich der Unendlichkeit, er erscheint als Symbol, ja als Ausdruck der Unendlichkeit selbst, er ist etwas in sich Bestehendes, für sich Begriffenes, unabhängig von der Analyse der Einzelheiten. Und diese Einzelheiten, diese Verwirklichungen des Endlichen, verschwinden zunächst. Man sieht sie im Ganzen, in der Einheit mit, man übersieht ihre Besonderheiten. Sie verlieren sich im unsicher Verlaufenden, in einem scheinbar unbegründeten Aufhören; es ist als ob der ganze Innenraum in ihnen arbeitete, sie in sich hineinzöge, sie zur Erweckung des Gesamteindrucks zwänge.

Erinnern mag man sich hier an die treffenden Worte, mit denen Weisbach¹ die Eigenart Grecos charakterisiert: „Während bei Caravaggio und seinen spanischen Nach-

¹ Barock als Kunst der Gegenreformation 106 u. 107.

folgen das Licht sozusagen am festen und begrenzten haftet und deren plastische Modellierung mit bewirkt, ist es bei Greco ein Eigenwert, als leuchtende Substanz, die durch den Äther schwingt, sich in vielfachen Brechungen zerteilt, die Körper umflimmert, alle starren Grenzen auflöst und damit ein Gefühl des Unendlichen wachruft.“

Dieses sich Aufschließen des Endlichen nach dem Unendlichen hin, diese Einheitsempfindung mehr aus dem Gefühl als aus logischer Zergliederung geboren, diese Unruhe der Bewegung, wie ein tastendes Suchen, wie ein Aufsteigen in Windungen, dieses Sich-Verlieren in einem Labyrinth, hinter dem Unendlichkeit zu leben scheint, und in einem Ganzeindruck von Gestalt, Licht und Farbe, aus dem erst die Teile sichtbar-verständlich werden, alles das ist, wie wir ganz stark betonen möchten, kein symbolischer Ausdruck der Unendlichkeit oder Grenzenlosigkeit überhaupt, keine sichtbar gemachte Versinnbildung der Immanenz überhaupt; denn das offenbart sich auch in andern Stilen; es bezeichnet eine einzelne bestimmte Art der künstlerischen Formgebung unter vielen andern; man könnte doch auch die Unendlichkeit durch eine unbewegte Masse symbolisieren und dies auch als Illusion wirken lassen. Noch viel mehr gilt diese Anschauung von der Philosophie; hier konnte sich die eine, geschichtliche Barockart in ganz verschiedenen, ja entgegengesetzten Grundanschauungen und Systemen gedanklich widerspiegeln.

Die Wucht der Bewegung war als Form des Lebensgefühls unzähliger Gestaltungen fähig; die alle Formen sprengende Unendlichkeit konnte in die mannigfaltigsten Beziehungen zum begrenzten, geformten Sein treten; die Einheit des Universums vertrug zahllose Ausführungen, Formeln und Fassungen. Aber während diese gegensätzlichen, sich ausschließenden oder doch aneinander vorübersehenden Inhalte philosophischer Systeme bereits einen angewandten „Unendlichkeitsstil“ bedeuten, als die Überführung einiger Grundgedanken des Seicento in eine bestimmte Gedankenreihe metaphysischer Entwicklungen, waren gewisse ursprüngliche Intuitionen der Wirklichkeit und des Weltganzen, des Dynamischen im Sein, der Unendlichkeit und der Einheit in einer noch ungeschiedenen, gegen viele Lösungen aufgeschlossenen Ganzheit, philosophische Angleichungen und Aneignungen der im Barockstil enthaltenen lebendigen Gedanken. Das ist der neutrale Gesichtspunkt in ihrer Erscheinung. Worauf es ankommt, ist dies: Der Eindruck des Unendlichen bricht sich Bahn. Von ihm, als einem Ganzen, geht man aus. Dabei werden Ganzes und Teile, Unendliches und Endliches, gleich bei dem ersten Griff als ein Kunstwerk der Einheit erfaßt, einer Einheit aber, die sich in vielen Erscheinungsformen offenbaren kann. Der Teil ist seines eigenherrlichen Rechtes entkleidet, dem Ganzen streng untergeordnet.

Es ist aber nicht der Unendlichkeitszug als solcher, der die Barockidee ausdrückt. Das wäre zu wenig, obwohl man von der Renaissance mit Recht sagen kann: „Der Sinn für das Geschlossene erstickt hier den Sinn für das Unermeßliche.“¹ Erst das Betreten der philosophischen Welt vom Unendlichen aus, eine deutliche Eigenart des Spinozistischen Stils, charakterisiert Spinoza als einen Philosophen barocker Stilgedanken. Er will aber mehr. Er will gleich den Eindruck einer Allherrschaft des Unendlichen erwecken. Deshalb erscheinen die Beziehungen der begrenzten Dinge zum Unbegrenzten als der

¹ Pinder a. a. D. VII.

erste und wesentlichste Aspekt dieser Dinge. Sie werden erst richtig erkannt, wenn man sie im Unendlichen schaut und aus dem Unendlichen ableitet. Aber der Unendlichkeitsbegriff selbst und die Beziehungen des Endlichen zum Unbegrenzten, Toreingänge in den philosophischen Raum sozusagen, weisen bei dieser Erstschau ihres beginnenden Durchbruchs noch keine eindeutige Besonderung eines logisch festgelegten Systems auf; das wäre unmöglich, auch den bloßen in eine Richtung gespannten Grundanschauungen nach. Der „neutrale“ Charakter ist dem ersten intuitiven Aufleuchten notwendig eingeboren. Nur so bleiben auch alle grundlegenden Unendlichkeitsvorspiele aufgeschlossen gegen fruchtbare Möglichkeiten aller Art — innerhalb eines festen Richtungs-gesetzes freilich —; aber ihre „Platonische“ Unbestimmtheit bedeutet nicht abstrakte Armut, sondern eine noch ungeformte Fülle. Ohne diese Formungsmöglichkeiten sind alle ersten Intuitionen, philosophische und künstlerische, unecht. Ihr Richtungs-gesetz unterscheidet gerade diesen Stil von andern.

Diese Einschau in den neutralen Ort Spinozistischer Weltanschauung ist für die Erkenntnis ihrer Grundbegriffe in ihrer ursprünglichen Gestaltung und in ihrem Charakter als Barockphilosophie von durchschlagender Bedeutung.

Weil die Intuition einer unendlichen Wirklichkeit für Spinoza den Anfang des Philosophierens bedeutet, sind ihm Unabhängigkeit des Grenzenlosen und Abhängigkeit des Begrenzten Grundkategorien, da sie Sein und Beziehungen des Unendlichen zum Endlichen am unmittelbarsten und wurzelhaftesten ausdrücken.

Als bald erscheint Spinoza beides, Unabhängigkeit und Abhängigkeit, in einem Konzern, in einem Seinskreis der Einheit. Diese Grundauffassung dünkt ihm so allwirksam und allbeherrschend, daß er alle Wesen nach abhängigen und unabhängigen einteilt und diese Einteilung schon den ersten Intuitionsreihen unterlegt. Das abhängige und unabhängige Sein zeigen sich ihm als der Bezeichnung Substanz und Modus allein würdig. Er will den Selbststand, die „Substanz“, nur in der schwersten Bedeutungsfülle gelten lassen, nur dort also, wo ein Wesen im strengsten Sinn aus sich und in sich allein besteht, wo es ausschließlich auf sich selbst steht. Ein relatives Auf-sich-stehen, In-sich-bestehen will er unter keinen Umständen mit dem selben Wort bezeichnen wie den absoluten, unendlichen Selbststand. Deshalb und nur deshalb nennt er diesen allein „Substanz“; ein Ausweg freilich, der wegen dieses lexikalisch zu wenig vorbereiteten und gleichsam freihändigen Bedeutungswandels zu unzähligen Mißverständnissen führte und führen mußte.

Das Abhängigkeitsverhältnis der endlichen und der relativ unbegrenzten Dinge vom schlechthin Unendlichen, dieses Modusverhältnis, wie er es nannte, schaute er als Haupteigenschaft aller „verursachten“ Dinge; sie dünkte ihm so einschneidend, daß er sich weigerte, einen realen Unterschied zwischen der einzigen unendlichen Substanz und diesen ihren „Modi“, trotz der angenommenen Wesensverschiedenheit beider, zuzulassen; eben weil er, seinem Ursprungsgedanken zäh hingegeben, nur die voneinander vollkommen unabhängigen Wesen als real verschieden bezeichnete. Auch hier erzeugte seine neue Definition des „Unterschiedenseins“, die nur scheinbar und äußerlich der überkommenen angepaßt war, folgenschwere Verwicklungen.

Man trifft also Spinozas Gedanken besser, wenn man von dem einen absoluten Selbststand oder Selbstbestand (Substanz) und von Abhängigkeitsbeständen, kürzer aber ungenauer Bestandweisen (Modi) spricht.

Im Anschluß an den Cartesianer Clauberg und Geulincx sah nämlich Spinoza einen realen Unterschied nur dort, wo wir das eine Ding ohne das andere, z. B. die Ausdehnung ohne das Denken, und zugleich jenes ohne dieses, also das Denken ohne

Ausdehnung klar und deutlich erkennen können. Nun folgerete er einfach weiter: Da man ein endliches Wesen nicht vollkommen klar und deutlich in seinem Vollsein zu erkennen vermag, ohne seine Abhängigkeit vom Unendlichen mit zu erfassen (eine Tatsache, die auch die Hochscholastik anerkannte) — so dürfe man von einem realen Unterschied beider (der neuen Definition gemäß), nicht sprechen; man müsse im Abhängigkeitsverhältnis die alles begründende Einheit erblicken und betonen. — Hier sieht man es ganz deutlich: Der Substanz- und Modusbegriff ist für Spinoza nicht von vornherein das Glied eines festgefügtten Unendlichkeits- und Einheitsystems mit polemischer Spitze gegen die Lehre von den vielen Weltsubstanzen; er ist nichts als der Ausdruck einer ursprünglichen Intuition der Wirklichkeit, einer Schau, die zunächst nichts sieht als ein unabhängiges und ein abhängiges Sein; jenes in sich allein bestehend, darum Selbststand genannt (lateinisch *substantia*, aus der Zeitphilosophie entlehnt, mit Betonung eines damals nicht mehr gebräuchlichen Grundsinnes); dieses wegen seiner wesenhaften Abhängigkeit als Anhängsel (*modus*) bezeichnet. Von irgend einer Wesensgleichheit beider Größen verläutet nichts; nichts über die Ausgestaltung der Abhängigkeitsweise. Die Abhängigkeits- und Unabhängigkeitsidee sind noch neutral.

Und gerade diese Neutralität Spinozistischer Grundgedanken ergreift erstaunlich klar den Sinn eines wichtigen Barockprinzips, den der „Formauflösung“, den ich aber nicht auf die Entformtheit des Unendlichen, sondern des Endlichen beziehe; „entformt“ sind die im Ungewissen verlaufenden, plötzlich aufhörenden und so auf ein geheimnisvolles Unendliche hinweisenden Einzellinien und Farbenspiele und Lichtreflexe. Das scheinbar Unfertige, fester Grenzen Entbehrende führt über sich hinaus zu einem Grenzenlosen hin. Die Auflösung der Formen weckt den Eindruck einer unendlichen Perspektive und lehrt die Einzelheiten über dem Ganzen zunächst übersehen und nach dem Ganzen bewerten.

So auch auf jener ersten neutralen Ebene des Spinozistischen Denkens: Die „Formauflösung“ betrifft die *Modi*. Sehr gut bemerkt Pinder¹ über Ferneindrücke im Barockraum: „Man wagte es, eine Entfernung absichtlich unkontrollierbar zu machen, um das Unermeßliche ahnen zu lassen.“

Etwas von diesem Unberechenbaren zittert auch in der Welt der *Modi* nach. Gerade durch ihre Grundbestimmung, ihr unveräußerliches Abhängigsein, laufen sie vom Unendlichen her, bleiben in ihm, streben zu ihm zurück. Aber dieses Feld der Berührung, des Zueinanderfließens von Unendlichem und Endlichem, ist zunächst geheimnisvoll undurchsichtig; die Abhängigkeitsgröße ist an sich klar, aber in ihrer Form noch unbestimmt; sie wird angedeutet, eben dadurch angedeutet, daß das endliche und relativ unendliche *Modus*sein plötzlich aufhört, nicht mehr verständlich ist in sich und aus sich; durch diesen Bruch im Endlichen weist es auf das Unendliche hin, in dem es sich verliert. Diese klaren Barockmotive und Barockähnlichkeiten werden im festgeprägten Spinozistischen System mehr und mehr wie von Wolkenmassen dunkler Gedankenschichten überzogen. An der Schwelle der Systembildung sind sie durchsichtig, neutral aufgeschlossen, wie der Urgedanke des Barock in sich, in der ersten Schau eines Barockkunstwerks.

Außerordentlich lehrreich und anregend ist ferner ein Vergleich der vom Barock erstrebten Einheit mit einigen vorsystematischen Einheitsblicken am Tor der Spinozistischen Weltschau.

¹ A. a. D. 10.

Die Barockeinheit wird, nicht wie in der Renaissance, durch symmetrische Wiederholung desselben Motivs und durch die vollendete Harmonie der Masse erzeugt, sondern, auf eine viel schwierigere und verwickeltere Art, durch die zu einem bestimmten Gesamteindruck zusammenwachsende Mannigfaltigkeit immer neuer und durch das Spiel der Farbe und des Lichtes, der Formen unaufhörlich wechselnder Motive, durch die zu einer Einheitsempfindung sich fügende Verschiedenheit der Linien und Maße.

Die Einheit des Wirklichen, wie sie Spinoza an der Schwelle seines Philosophierens zuerst geschaut zu haben scheint, war nicht aufgebaut aus Stufen des Seins, die sich mit gesetzmäßiger Regelmäßigkeit übereinander türmten, nicht aus Gattungen und Arten, die das Individuum mehr und mehr verallgemeinerten, um so auf eine höchste Einheit hinzuweisen; Spinozas Einheit fügte sich aus einer unendlichen Welt von Individuen zusammen, mit unzähligen Besonderheiten, unzähligen individuellen Bewegungssystemen und Ideenfolgen und Lebensäußerungen zu einer vollkommenen Weisheit und Güte des Weltganzen. Hier besonders muß man das ursprüngliche Einheitsbild vom systemumklammerten Schlußgemälde am Ende der Ethik unterscheiden.

Dem Grundgedanken schwebt ein Weltkunstwerk vor, dessen Vollkommenheit erst in der Wirklichkeit des Ganzen zur Wahrheit wird, während die Teile, die Einzelglieder, die aufbauenden Zellen, nur im Verhältnis zum Ganzen Sinn und Wert haben.

Erinnern mag man hier an Wölflins Sag (Grundbegriffe 199): „Man kann den Bernini auch buchstabierend lesen, aber er will nicht so gelesen sein. Wer den Sinn dieser Kunst verstanden hat, der weiß, daß hier die Einzelform nicht nur im Zusammenhang des Ganzen erfunden worden ist — das ist auch das Gesetz der Klassik —, sondern daß sie ihre Selbstständigkeit an das Ganze hingegeben hat und nur aus dem Ganzen Leben und Atem zieht.“

Und gerade diese „Abgabe“ stellt sich anders im System als auf der neutralen Ebene dar.

Schon auf diesem ersten, unsystematischen Standpunkt sprach Spinoza das Zweckhandeln der unendlichen Substanz ab, aber doch nur deshalb, weil er alle denkbaren Zwecke im Wesen dieser Substanz bereits beschlossen sein ließ. Schon von diesem ersten Standort aus verwischte er die Unterschiede zwischen Häßlich und Schön, Gut und Böse, Ordnung und Unterordnung, Glück und Unglück, aber zunächst doch nur insoweit, als innerhalb der unendlich vollkommenen Wirklichkeit des Unendlichen diese relativen Unterschiede in der absoluten Kausalität Gottes selbst nicht bestehen. Er faßte also auf dieser Ebene alle Wirklichkeit nur seinsmäßig, ontologisch auf, nicht ethisch. — Verhängnisvoll anders im Hauptwerk. Erst der hier durchgeführte systematische Ausbau bannte die Wirklichkeit in eine ganz bestimmte, straff gespannte Richtung, die freilich dann erst voller Spinozismus ist; sie war aber mit der anfänglichen Urintuition nicht einfach gegeben, schon gar nicht mit ihr identisch.

Man spricht vom Barock als von einem „dialektischen“ Stil (Hausenstein, Gebhardt). Ich sehe keinen Grund, der zur Leugnung dieser Auffassung zwingt; sehe aber selbst das „Dialektische“ des Seicento nur im Versuch eines Ausgleichs zweier Gegensätze, des Gegensatzes von Unendlichem und Endlichem, und des Gegensatzes von scheinbar

Formwillkürlichem und dennoch innerlich Gesetzmäßigem; aber auch dieses Paar hat eine gemeinsame Wurzel. Es erscheint also im Barock das Motiv der *coincidentia oppositorum*; aber nicht im Sinn einer Seinsgleichheit der Gegensätze, auch nicht im Sinn einer Einheit des Wirklichen gegenüber der Mannigfaltigkeit in der Erscheinung, sondern umgekehrt im Sinn einer Erscheinung der Einheit in der Mannigfaltigkeit des Wirklichen. Die Einheit des Unendlichen soll empfunden werden durch die Art, wie die mannigfaltigen endlichen Formen den Eindruck des Grenzenlosen erwecken. Und dieses Empfindungsgesetz wird eben dadurch ermöglicht, daß der Künstler der scheinbar regellosen Formenfülle eine bewußt durchgeführte einheitliche, aber unsichtbare Formenregel unterlegt. Wenn man sodann von einem Gegensatz und einem Einheitsbund des Ganzen und der Teile spricht, so bedarf die Lösung im Barock keines andern Schlüssels als des eben erwähnten. Endlich ergibt sich der Barockgegensatz „Organisch-Mathematisch“ aus derselben Formel. Organisch bedeutet hier die scheinbar regellose, gleichsam lebendige Gestaltungsfülle, welche mehr dem Formreichtum eines Lebewesens gleicht als der strengen Straffheit eines geometrischen Gebildes. Und dennoch wird, wie eben gesagt wurde, diese strohend wuchernde Mannigfaltigkeit durch ein inneres Gesetz des Baues zusammengehalten. Damit ist die „Dialektik“ auf eine Wurzel zurückgeführt und erschöpft.

Auch in Spinozas philosophischem Barock findet sich etwas von dieser Dialektik. Im System allerdings weit verhüllter als auf der neutralen Ebene. Denn im System wird der Ausgleich der Gegensätze immer wieder in verschiedenen Identitätsreihen gesucht. Das ist an sich keine Lösung im Sinne des Barock. In den ersten Intuitionsgruppen dagegen wird die Einheit der Gegensätze auf eine allgemeinere Formel bezogen, die noch verschiedene Lösungen zuläßt. Der Kampf der Gegensätze wogt hin und her; kein Ruhen in der Identität. Das ist Barockdialektik. „Barock ist Streit von These und Antithese, ist Verschlingung der einen durch die andere, Wiederkehr der andern in der einen, Vereinigung beider durch einen wunderbaren Schmelz, der dennoch nicht aufhört, die tiefe Zweifelhait der barocken Pole spielen zu lassen — vielmehr durch den Anschein, ja durch die glänzende Tatsache der Vereinigung recht eigentlich das Zweideutige des Barock aufreizend macht“ (Hausenstein 97). Aus der Identität aber ist die Beunruhigung, das Wesen des Barock, herausgedrängt. Identität tötet das Leben im Stil.

Die Dialektik des Organischen und des Mathematischen endlich wird im System Spinozas zu stark in der Richtung des Mathematischen verschoben. Es erscheint hier der Zwang und Schnitt der Barockgärten und Barockalleen. Die ersten Intuitionsreihen dagegen werden freilich durch ein Gesetz des Seins und der Erkenntnis zusammengehalten; aber diese Bindung bleibt unsichtbar und eben dadurch auch wieder gegen viele Möglichkeiten aufgeschlossen.

Indes bewegen sich die Ähnlichkeiten in diesen lustigen Höhen des „Dialektischen“ auf so schwankenden Gerüsten, daß wir sie lieber dem Mythos als der Philosophie anvertrauen.

Greifbarer und zum Vergleich geeigneter ist eine andere, offen zu Tage liegende Eigenschaft des Barock, nämlich das aus der Renaissance herübergenommene „Heroische“. Nur ist dieses nicht, wie in der Klassik, gemessen großartig und ruhig begrenzt, sondern affektdurchbebt, in leidenschaftlicher, wenigstens innerer Bewegung, bis zum äußersten angespannt, alle Grenzen und Formen sprengend. So schäumt auch im Ausdruck des Heroischen die Phantasie des Barockkünstlers wie immer über die Ufer, der Affekt überrennt die berechnende Überlegung; das Sinnfällige, zum letzten gesteigert, soll erschüttern, überwältigen, in einen Rausch zwingen, der je nach dem Inhalt der Darstellung,

nach der Bestimmung des Werkes, ein geistiges oder ein stark sinnlich betontes Entzücken hervorruft.

„Der Barockstil“, schreibt sehr treffend Weingartner¹, „ist der künstlerische Ausdruck einer gewaltig gesteigerten heroischen Triumphstimmung, in der religiöse Glut, kirchliche Begeisterung, irdisches Machtbewußtsein und ein allseitig gehobenes Lebensgefühl scheinbar chaotisch durcheinandertoben und dabei doch zu einer vollen, alle Gebiete des Lebens umspannenden und das ganze Leben bewältigenden Einheit zusammenfließen.“ In diesem Sinn kann man auch im spanischen Barock vom „Heroischen“ sprechen, in einem andern Sinn allerdings als im italienischen.

Eine Spielart des Heroischen verkörpern in sich ganz eindeutig einige Philosophen, die man ungenau zu den Renaissancephilosophen rechnet, während sie im eigentlichsten Sinn Barockdenker sind: Erinnern wir uns an Giordano Bruno, Cardano, Patrizzi, Campanella, Telesio und manche andere. Sie alle suchen das, was man Philosophisch-Heroisch nennen könnte, in einem Überschwang der Phantasie und des Gefühls, von einer dunklen Ahnung des Unendlichen aus. Sie schöpfen Anregungen und Ideen im Lebensgefühl des Barock, ohne Kraft genug aufzubringen, das Geahnte zu vollenden, abgeklärten Formen zu gestalten, die Gegensätze zu lösen.

Diese Art des Heroischen, diese Affektglut, dieses phantasievolle Leidenschaftliche, dieses Übersprudeln einer jagenden Einbildungskraft, diese Unruhe des Passionierten findet sich in Spinozas Philosophie nicht. Hierin ist er Holländer und, wenn man will, Spanier. Nur im Erstlingswerk, der „Korte Verhandelinge“, flammen für einen Augenblick solche Gluten auf. Unbegreiflich ist das nicht. Fehlte doch dem Lebensgefühl des damaligen Barock in Holland das Italienisch-Heroische. In der Architektur wenigstens waren die Zusammenhänge mit der „konzinnen“ Renaissance noch auf Schritt und Tritt sichtbar; auch wirkte die maßvolle Zurückhaltung des französischen Seicento vorbildlich. Im dichterischen Werk Vondels freilich war jeder Akzent und jede Linie von echtem Barockgeist durchbebt, und Rembrandts Meisterstücke spiegelten das Grundwesen des neuen Stiles in wunderbarer Deutlichkeit wider. Wer könnte da aber Verbindungslinien zu Spinoza sichtbar machen?

Immerhin müssen wir unser Urteil über den Mangel des Barock-Heroischen bei ihm nach zwei Seiten hin einschränken. Spinoza hatte es sich eben doch zur Aufgabe gestellt, jene phantasievollen und affektbetonten Kräfte des herrschenden Lebensgefühls, die das ruhig Verstandesmäßige der philosophischen Welt gefährlich zu beeinträchtigen begannen, endgültig zu überwinden. Wenn man daher seinen Gedankenbau mit einem schnellen Blicke mißt, macht er weit weniger den Eindruck einer gedanklichen Barockwelt als etwa Giordano Brunos Entwürfe. Aber Bruno vergewaltigt den Barockgedanken nach einer äußersten Grenze hin und nimmt ihm damit die Werte seiner neutralen Vielseitigkeit. Dagegen sind die noch auf neutralem Boden (wie wir gezeigt haben) stehenden Grundelemente der Philosophie Spinozas auffallend elastisch bei aller Besonderung, gegen viele Möglichkeiten offen. Und nur von diesen Urintuitionen sprechen wie hier.

Damit springt alsbald ein zweiter Gesichtspunkt auf: Man erinnere sich an die feurigen Stöße des Erstlingswerkes und vergleiche sie mit den entsprechen-

¹ H. a. D. 14.

den Stellen der Ethik. Die kurze Abhandlung steht dem ersten Einstürzen des Barockgefühls in Spinozas Geist naturgemäß näher und spiegelt uns so jene Anfangsleidenschaft, die dem Barock eigentümlich ist, weit unmittelbarer als die Ethik. Und etwas davon blieb immer lebendig. Man braucht nur dieselben Probleme im Hauptwerk Spinozas und in seinen Briefen nachzulesen. In den Episteln wirken sie farbiger und leidenschaftlicher. Die Kürze und Bedrängtheit des Immanenz- und Unendlichkeitsgedankens in den Briefen weckt leichter einen einheitlichen Eindruck als die Vielgestaltigkeit der systematischen Reihen in der „Sittenlehre“. Hier ein überaus verwickelter, schier unübersichtlicher Grundriß und Plan, dort wie ein Gemälde, wie ein Innenraum, die das Gefühl der Unendlichkeit aushauchen.

In einem Punkt allerdings scheint sich Spinoza unendlich weit von allem Barockwesen zu entfernen. Wir sprachen bereits darüber in der vorhergehenden Studie; es handelt sich um das allbeherrschende Notwendigkeitsgesetz. Die Renaissance war diesem Gesetz in der Kunst untertan, wie es auch ihre großen Theoretiker betonten. Kein Glied, kein Stück darf fehlen, sagen sie, wenn das Ganze nicht zerstört werden soll. So lautet auch Spinozas philosophisches Axiom im System. Schon Alberti hatte jenes Gesetz in seinem Werk *De re aedificatoria* (1485) betont.

Und sehr schön schreibt Wölfflin¹: Keine Proportion ... „darf zufällig erscheinen, sondern muß aus der andern sich ergeben mit Notwendigkeit, als die allein natürliche, allein denkbare“. Auch das hat Spinoza, sozusagen wörtlich, in seine Philosophie übertragen. Und eben das ist das gerade Gegenpiel der Barockforderungen: Ungebundene, wenn auch gewiß nicht willkürlich-zügellose Freiheit, die Wahlfreiheit des selbstherrlichen Schöpferturns, Formenausweisungen, die keinem Notwendigkeitsbefehl gehorchen, das fröhliche Durchbrechen jeder noch so geboten erscheinenden Linie.

Die Tatsache, daß Spinoza die Notwendigkeit im Unendlichen der Freiheit gleichsetzt, mildert nicht im geringsten diesen Widerspruch. Denn jene substantielle Wesensfreiheit ist nichts anderes als das Freisein von äußerem Zwang, es bleibt aber ein inneres „Nicht-anders-Können“; während die Barockkunst gerade diese eindeutigen inneren sichtbaren Notwendigkeiten, bei allem Walten einer unsichtig-geheimen, mehrdeutigen Regel, mit souveräner Verachtung preisgibt.

Man kann es also nicht leugnen, wenn man ganz unparteiisch vergleicht: Spinozas System entfernt ein ganz wesentliches Stück aus dem Lebensgefühl des Barock und gefährdet damit zugleich auch die Einheit der ursprünglichen Intuitionen des Philosophen. Diese waren, wie wir früher, wenigstens mit Wahrscheinlichkeit, erschlossen haben, auch auf dem Felde der Notwendigkeit weniger starr als im System, und entsprachen so besser dem Geiste des Barock. Ja, innerhalb dieser ersten philosophischen Schau erscheinen in Spinozas Grundintuitionen und dem Barockgedanken gleichgerichtete Notwendigkeitslinien, die auf dasselbe Lebensgefühl weisen.

Im Barock setzt nämlich das Unendlichkeitssymbol der Freiheit des Schaffens Grenzen. Auch so entsteht, wenn man will, eine gewisse Notwendigkeit. Die Formnotwendig-

¹ Renaissance und Barock 70.

keiten der Einzelheiten wurden in der Renaissance durch ein Gesetz der Symmetrie gefordert. Im Barock fordert der Eindruck der Grenzenlosigkeit als Aufgabe, daß keine Einzelform diese Empfindung zerstöre oder auch nur störe. Das ist die einzige immanente Notwendigkeitsforderung des Stiles als solchen; während natürlich der Aufbau des einzelnen Werkes noch andere Formungsregeln heischt, die jedoch dem Urgeßez nicht widersprechen dürfen.

Jene Barocknotwendigkeit ist aber nicht die eines eigentlichen Formgesetzes, das dem Ganzen und den Teilen unmittelbar auferlegt wird; sie zielt zunächst auf den Beschauer; ihn will sie zu einem Unendlichkeitseindruck zwingen. Er soll empfinden, wie sich alle Teile im Unendlichen auflösen. So ist diese Notwendigkeit nicht definierbar, weil affektbetont, und damit mehr weich und flüssig als starr und fest.

Auch im ersten intuitiven Notwendigkeitsbegriff Spinozas steckt ein dem Barock gleichläufiges Moment. Die Unendlichkeit des Denkens und der Ausdehnung, die unendliche Kausalität der Ursubstanz als der allwirkenden Fülle alles Seins forderten ein Bezogensein aller übrigen Dinge auf diese Grundursache, ein Hinstreben aller Dinge nach Gott, ein Enthaltensein aller Dinge in ihm.

Wenn also zunächst vielleicht, im Sinne des Barock, die Notwendigkeit alles Geschehens für Spinoza nur der Ausdruck war für diese notwendigen Beziehungen, für dieses Erfülltein aller Dinge mit dem unendlichen Sein, damit die Dinge überhaupt Sein und Sinn haben, Ausdruck für die Notwendigkeit der Entdeckung des Unendlichen in jeder endlichen Einzelheit, sobald man sie zergliedert und voll durchschaut, für jenen Eindruck (einen intellektuellen, begrifflichen Eindruck freilich, keinen bloß sinnfälligen, gefühlsmäßigen) der Unendlichkeit bei dem ersten Ergreifen der Wirklichkeit, für die aus diesem ersten Eindruck ausströmende Notwendigkeit des Gerichtetseins alles Endlichen auf das Unendliche, so war in diesem vorsystematischen Notwendigkeitsbegriff der Barockeinschlag der Philosophie Spinozas gut gewahrt; während die systematische Notwendigkeitsidee der Ethik die Barocklinie jäh unterbricht und die Einheit des Barockgedankens aufhebt.

Spricht man also von Barockphilosophie, so meint man das Ausgehen vom Unendlichen als Wirklichkeit, man meint jene bestimmte Art von Bezogenheit aller endlichen und relativ unendlichen Dinge auf das absolut Unendliche, innerhalb welcher der Teil, aus seinem Eigensein herausgedrängt, nur noch im Ganzen ist und in ihm voll begriffen wird. Man meint endlich die Zusammenfügung beider Reihen zu einem Ganzen, in dem sie irgendwie zur Einheit verschmelzen, wobei diese Einheit als Gesamtausdruck dieser Philosophie erscheint. Alles das spielt sich noch in unsystematischer Form auf neutraler Ebene ab. Und selbst auf diesem neutralen Ort, innerhalb dieses Allgemeinstiles also, gibt es viele Möglichkeiten dieses „Ausgehens“, es gibt verschiedene Arten der „Bezogenheit“, viele Typen der „Einheit“. Die mannigfaltigen, diese Stilart darstellenden philosophischen Grundanschauungen offenbaren wechselnde Erscheinungsformen jener drei Urmuster. Eine von ihnen ist die Spinozistische. Vom „System“ ist da noch jede Besonderung, die Spinozistische und manche andere denkbare, weit entfernt; sowohl in der noch unsystematischen Verbindung der mit den drei Grundmotiven übereinstimmenden Grundanschauungen als auch in den aus allen Arten von Verbindungen langsam herauswachsenden Lehrstücken. Je einheitlicher jene drei Urformen sowohl in den vorsystematischen Gesamtintuitionen als auch im System selbst verbunden sind, um so ausdrucksvoller und reiner erscheint der philosophische Barockstil. Es wäre methodisch falsch, weil ein Zirkelschluß, von vornherein eine höchste denkbare Einheit, die volle Identität etwa, oder eine starre Im-

manenz als die vollkommenste Lösung zu betrachten. Denn jene absolute Einheit ist an sich nur eine apriorische Gedankengestaltung, ein Gedankending, das erst am wirklichen Gegenstand zu messen ist. Ein Dualismus, der keinerlei echte Einheit des Seins, als Schlußstein, kennt, wäre freilich, wie schon Thomas von Aquin betont hat, keine philosophische Lösung. Solang das absolute System in irgend einem Stil noch nicht zur Erscheinung gekommen ist — und es ist überhaupt mehr als zweifelhaft, ob ein solches Vollkommenheitsgefüge möglich ist —, bleibt jeder Lehrbau in jeder Stilart einseitig, weil er nicht die Vollidee des Stilganzen erschöpft. Die vor systematischen Anschauungen eines Philosophen dagegen, die jene drei Grundformen in aller Klarheit herausstellen, sie in irgend einer vorläufigen, aber wirklichen, d. h. nicht bloß scheinbaren, in einer begrifflichen, nicht einfach wortmäßigen Einheit zusammenfassen, und verschiedene Möglichkeiten der systematischen Gedankenfolge und Einordnung noch offen lassen, sind der relativ vollendetste Ausdruck eines bestimmten philosophischen Stils. Denn sie erfassen die Einheit mit aller Formenfülle; sie abstrahieren von den Einseitigkeiten des Systemszwanges.

Nach der Zeichnung dieser Angleichungen Spinozistischer Grundgedanken an einige fundamentale Stimmungen des Barockstils bleibt noch als Hauptfrage zu beantworten, auf welchen Wegen das Lebensgefühl der Zeit in den Ideenkreis des Amsterdamer Philosophen eingedrungen sein mag. Das ist eine ebenso schwierige als notwendige Untersuchung, wenn nicht die berechnete Anklage auf phantastischen Luftbau drohend aufsteigen soll. Warum nahm denn z. B. Hobbes, der ganz gewiß kein Barockphilosoph war, am Barockempfinden der Zeit nicht teil? Und Descartes war doch wohl auch reiner Renaissancephilosoph. Gassendi steht allem Anschein nach ebensowenig im Bann des „Seicento“ in unserem Sinn. Merzenne wohl, ganz und gar sogar. Wie soll man aber über Pascal denken? Und noch viele andere Stellungen sind nicht so klar wie die Leibniz'. Die Schwierigkeiten häufen sich, wenn man überlegt, daß Spinoza die Blüte des süddeutschen Barock nicht mehr erlebt hat, von Schlüters einsamer Größe hat er sicher nicht gehört, während Beziehungen zum Lebensgefühl des italienischen oder spanischen Barock, in der bildenden Kunst und Architektur außer jeder Sicht stehen.

Um nichts zu unterlassen, habe ich die Barockarchitektur Amsterdams zur Zeit Spinozas — Haag kommt nicht in Betracht — genauer Nachprüfung unterzogen. Außer zwölf öffentlichen Bauten ungefähr trugen nicht wenige Privathäuser klare Barockart. Greifbare Anregungen wage ich aber in keinem Fall auch nur zu vermuten. In Rembrandts Lebenswerk mag man Stück um Stück den Offenbarungen des Barock nachspüren; man mag da eine erstaunliche Welt von Barockgrundsätzen und Barockmotiven, auch in den Porträten, entdecken. Wenn man aber mit Umgehung der Bildnisse auch nur die etwa fünfzig Gemälde und außerdem eine stattliche Reihe von Radierungen in Betracht zieht, die in einem philosophischen Kunstverständigen anregende Barockintuitionen „begrifflichen Charakters“ unmittelbar erzeugen konnten, bleibt immer noch die Annahme eines ahnenden Mitfühlens Spinozas, da jeglicher Anhaltspunkt versagt, vollkommen fragwürdig¹. Ganz abgesehen vom Wagnis,

¹ Wieviel Schwierigkeiten diese Frage bietet, ersieht man aus der Tatsache, daß C. Neumann in der 1. Aufl. seines „Rembrandt“ (S. 638 ff.) die architektonischen Hintergründe der

Rembrandt einfach als Barockmaler zu bezeichnen. Jedenfalls müßte man sich in dieser heiklen Sache mit dem betreffenden Kapitel in Neumanns „Rembrandt“ (Neuausgabe) auseinandersetzen¹.

Aber das alles ist doch höchst nebensächlich, wird man denken. Auch auf dem Kunstgebiet, in der Malerei z. B., ist der Nachweis von Stilanregungen aus andern Bereichen sehr schwer zu erbringen. Alle philosophischen Zusammenhänge dieser Art sind naturgemäß noch viel anfechtbarer. Trotz aller dieser Zweifel und Verneinungen wird man dennoch die allgemeine geistige Teilnahme am Lebensgefühl eines bestimmten Stils zu keiner Zeit leugnen dürfen. Woher strömt es ein? Wir müssen diese Frage wenigstens streifen.

Wie man bauliche, malerische, plastische Kunstwerke niemals ausschließlich aus einem geheimnisvoll und unbegreiflich wirkenden Lebensgefühl der Zeit ableiten darf, ohne die Gemüts- und Phantasiebewegungen der Künstler zu sehen und ohne gewisse, irgendwie wahrnehmbare Einstömungswege des Lebensgefühls in die Seele der Schaffenden aufzudecken, so wird man auch bei der Einreihung einer philosophischen Gedankenfolge in den Zeitstil nach diesen Straßen des in breitem Bett dahinfließenden Lebensgefühls bis in die Adern des philosophischen Denkens hinein fahnden müssen. Baukunst, Malerei, Plastik, Musik und Dichtkunst sind nicht die einzigen Quellgebiete. Andererseits darf man aber nicht diesen Drang und diese Wege zum philosophischen „Stil“ gewissen, religiösen, weltanschaulichen, wissenschaftlichen Entwicklungen und Strömungen gleichsetzen, wie sie z. B. Dilthey in seinen Werken so überaus feinfühlig gezeichnet hat. Die Merkmale des philosophischen Stils offenbaren sich, wie wir gesehen haben, am unmittelbarsten und reinsten in den ursprünglichen Intuitionsgruppen von „neutralem“ Charakter. Dieser Stil beschränkt sich natürlich nicht auf die Art des Ausdrucks, er bezieht sich vornehmlich auf den Inhalt selbst. Es sind ganz andere Begriffssippen, die ihn bedingen und bilden, als die aus den Geschichten der Philosophie bekannten Entwicklungen in der Gedankenableitung und in den systematischen Zusammenhängen.

Es handelt sich auf diesem philosophischen Feld um die Verschiedenheiten und die Gegensätze von Begrenztem und Unbegrenztem, von den Teilen und vom Ganzen, vom Nebeneinander und von den Abhängigkeitsbeziehungen des Vor- und Hintereinander, von der scharf abgeschnittenen Konturenlinie der Einzeldinge im Gegensatz zu den verschwimmenden, flüssigen Übergängen der Dinge ineinander, von der Vielheit und Einheit, Mannigfaltigkeit und Zusammenfassung, von der Verschiedenheit und vom Gemeinsamen, von der Klarheit der Einzelteile und der ganz anders sichtigen Klarheit der Gesamterscheinung.

Es handelt sich innerhalb unser neutralen Ebene nicht um die ausgesprochene und durchgeführte Unvereinbarkeit dieser Gegensätze, sondern um die Mög-

Gemälde des Meisters in der Klassik suchte und für manches Stück auch einwandfrei nachwies, während J. Lugt in seinem Werk „Mit Rembrandt in Amsterdam“ (deutsch von Hauck, 1920) eine Menge Motive aus Amsterdams Umgebung und holländischen Städten, freilich vorerst nur in Rembrandts Zeichnungen und Radierungen, aufzeigte.

¹ Vgl. Gebhardt, Rembrandt und Spinoza im Chron. Spinozeum IV (1926) 160 ff.

lichkeit ihrer Beziehungen zu einander, um ihre bewegte gegenseitige Annäherung und ihre ruhende Berührung, um den Grad der Verschwommenheit und Flüssigkeit der aufeinander stoßenden Grenzen ihres Seins; es handelt sich vor allem um den Anfang des Philosophierens, um das „typische“ Ausgehen von diesem oder jenem der Gegensätze, von dieser oder jener Beziehung. Darin offenbart sich also der philosophische Stil, den man je nach der Betonung des einen oder des andern Gegensatzes, mit einigem Recht als Renaissancestil oder Barockstil bezeichnen darf, weil sich analoge Probleme und Lösungen in den Künsten der Zeit aufweisen lassen. Für den vorsichtigen Historiker wird damit noch gar nichts gesagt über die Möglichkeit oder Wirklichkeit einer „romantischen“ oder „gotischen“ Philosophie.

Und nun vergleiche man einmal die von uns eben skizzierten philosophischen Intuktionsbestände mit den allgemeinen Darstellungsformen in der Kunst, wie sie etwa Wölfflin in seinen kunstgeschichtlichen Grundbegriffen (6. Aufl. 14–17) gezeichnet hat. Als bald zeigt sich, selbst wenn man die Vorbehalte Weisbachs in dem schönen Aufsatz „Barock als Stilphänomen“¹ berücksichtigt, wie man hier und dort von „Stil“ sprechen kann, weil grundsätzliche, methodische und inhaltliche Ähnlichkeiten obwalten.

Es wird freilich kaum jemals möglich sein, die philosophische Leitlinie eines originellen Denkers aus der Art seines Betrachtens eines Werkes der Malerei, Plastik, Architektur, aus dem ästhetischen Genuß eines literarischen Kunstwerkes stracks abzuleiten. Sinnlos ist es aber dennoch nicht, die Möglichkeit solcher seelischer Einflüsse, wenn auch in einer unbestimmten, kaum definierbaren Form anzunehmen. Man kann jedenfalls den antiken „Barock“ der Kaiserzeit in der Architektur auch in den damaligen Werken der Literatur nachweisen. Und wer würde es wagen, solche Ähnlichkeitslinien für das 17. Jahrhundert zu leugnen? Sollten da Gedankenverbindungen des Schriftstellers gar nicht an Kunstanschauungen anknüpfen?

Ein primitiver Denker aus jenen Tagen, die uns die wundervollen Tierzeichnungen der Höhlenbewohner geschenkt haben, würde doch wahrscheinlich zuerst auf den philosophischen Gedanken der Beherrschung der unförmlichen Masse durch den Rhythmus der Bewegung und der Ruhe gekommen sein. Mag auch das Maßvolle und streng Beherrschte der griechischen Tragödie auf mannigfachen Straßen in den Geist des Dichters und des Philosophen eingedrungen sein, der Einfluß des „architektonischen“ Stilbildes läßt sich nur schwer ganz ausschalten. Platon und Aristoteles standen gewiß nicht außerhalb dieses Lebensgefühls.

Und wie könnte man die unmittelbaren Zusammenhänge des Expressionismus in der Kunst mit dem literarischen Stil wegleugnen? Begnügen wir uns vorerst mit diesen Tatsachen. Eine eingehendere Forschung wird gewiß innigere Zusammenhänge aufdecken.

Aber eine Schwierigkeit ruft nach Lösung. Gelehrte, die von der Literatur aus zum Barock vorgedrungen sind, wie z. B. Burdach, Borinski, Gysarz, Strich, bezweifeln zum Teil die allgemein angenommenen charakteristischen

¹ Vierteljahresschrift für Literaturwissensch. und Geistesgesch. II (1924) 225 ff.; vgl. hier S. 238 ff.

Merkmale des Barock. Sie seien auf die Literatur nicht anwendbar, oder paßten doch zu ihr nur schwer, meinen sie. Andere Kennzeichen des Stils seien vorzuschieben. Zweifellos wertvoll sind die aus den Gelehrtenwerkstätten Gysarz' und zumal Borinskis hervorgegangenen kräftigen Hinweise auf den Zusammenhang des Barock mit dem Erbe des Altertums. Nur vergesse man nicht, daß Kunsthistoriker schon vorher diesen Spuren erfolgreich nachgegangen sind. Man braucht nur an Weege zu erinnern¹. Die verneinenden Vorstöße der Literaturhistoriker dagegen sind weniger beweiskräftig, zumal wenn die Grundgedanken einer Barockart bei Dichtern dritter und vierter Größe erschlossen und die so entdeckten Merkmale auf die übrige, weitaus überragende Kunst angewandt werden. Die Zusammenfassung der deutschen „Barockdichter“ freilich ist schon an sich von außerordentlicher Bedeutung und voll neuer Einblicke. Trotz allem bestärkten mich die Ergebnisse dieser Forscher durchaus in der oben vertretenen Auffassung des Barock. Gewisse Einschränkungen, die sich aus der Barockdichtung ergeben, wurden in jene Charakterisierung bereits aufgenommen. Und gerade diese Forschungen führen uns zu der „literarischen“ Beeinflussung Spinozas durch das Lebensgefühl des Barock. Ein gewisses Ergreifen durch dies Lebensgefühl beherrschte den spanischen Amsterdamer bereits, da er aus diesem und jenem philosophischen Bestand, von den Griechen angefangen, über die Kabbala, die Araber und jüdischen Religionsphilosophen bis zu den Unendlichkeitsmetaphysikern des 16. und 17. Jahrhunderts vordrang, aus Descartes' sehr vorsichtig auswählte, politische Theorien prüfte und übernahm, eine Physik erahnte. Und bei alldem weckte ihn die „Literatur“; die Kunst dagegen kaum. So neige ich denn zur Ansicht, daß die „Barockmotive“ in Spinozas Philosophie nicht von der Kunst herflossen, sondern aus dem philosophischen und dem schöngeistigen Schrifttum. Um das letztere nur kurz anzudeuten, verweise ich auf die spanischen Dichter und Dichterphilosophen in Spinozas Bibliothek, Männer, die so ausgesprochene Barockzüge aufweisen, wie Gongora, Quevedo und auch Cervantes. Vor allem steht aber Gracian in hellem Licht. In Spinozas Bücherei finden wir sein Werk *El Criticón*. Er mag aber auch noch andere Schriften des spanischen Jesuiten gekannt haben. Das Barockelement in Gracians wunderbarem Stil liegt eigentlich nicht in der sentenziösen Knappheit der Sätze; wohl aber darin, daß er in wenigen, zusammengedrängten Worten eine gleichsam unendliche Fülle von Gedanken zusammenpreßte. Die Form erweckt so den Eindruck des Grenzenlosen. Die Teile der Sätze, die Satzgruppen als Teile werden erst am Schluß, von der Sicht des Ganzen aus, verständlich und sinnvoll.

Wir haben hier die Frage nach dem Stil im System Spinozas nicht behandelt. Seine ursprünglichen Intuitionen kamen allein zu Wort und charak-

¹ Vgl. Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilh. v. Humboldt*. 2 Bde. 1914 u. 1924 (posth.). Eine fast unerschöpfliche Fundgrube. Herb. Gysarz, *Deutsche Barockdichtung, Renaissance, Barock, Rokoko* (1924). Einzig wertvoll auf diesem Gebiet. Ders., *Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks*, in *Deutsche Vierteljahresschrift* I (1923) 243—268. Herm. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik* (1915). Frig Strich, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, in der *Festschrift für Franz Muncker*, „Abhandlungen zur deutschen Literaturgesch.“ (1916) 21—53. Frig Weege, *Das goldene Haus des Nero* (1913).

terisierten ihn als Barockphilosophen. Der Weg von diesen überaus fruchtbaren, aber noch „neutralen“ Stellungen zur Gebundenheit des Systems ist überaus schwierig und fast unermesslich weit. Der Spinoza jener ersten Intuitionen und der Spinoza des fertigen Systems ist psychologisch geschaut derselbe, vom Standpunkt des nach weltphilosophischen Maßstäben wertenden Geschichtsschreibers der Menschenweisheit ist Spinoza hier und dort ein anderer. Und die Geschichte der Philosophie wird eine ähnliche Erscheinung bei den meisten Denkern feststellen können. Das ist ihre neue Aufgabe.

Stanislaus v. Dunin Borkowski S. J.