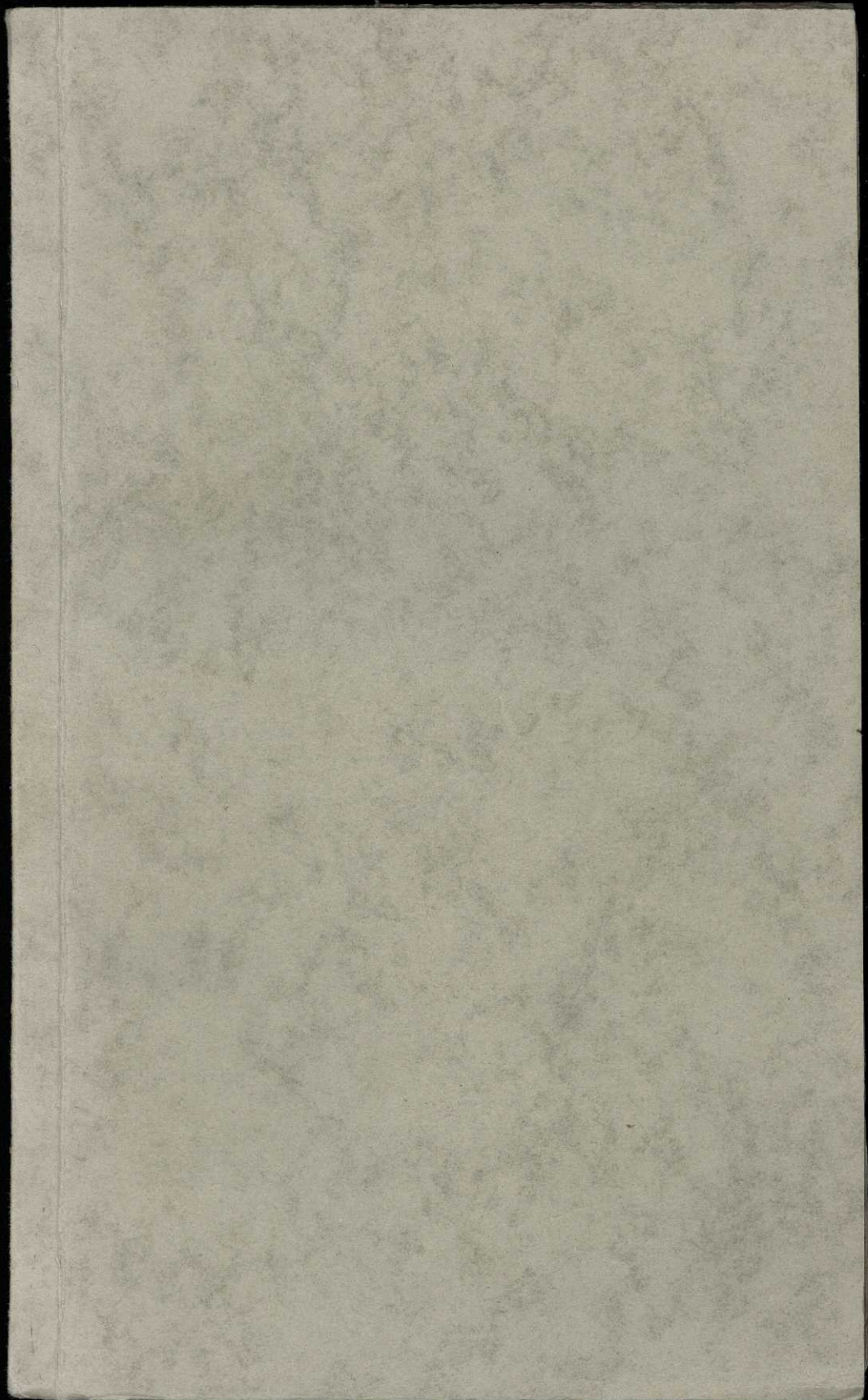


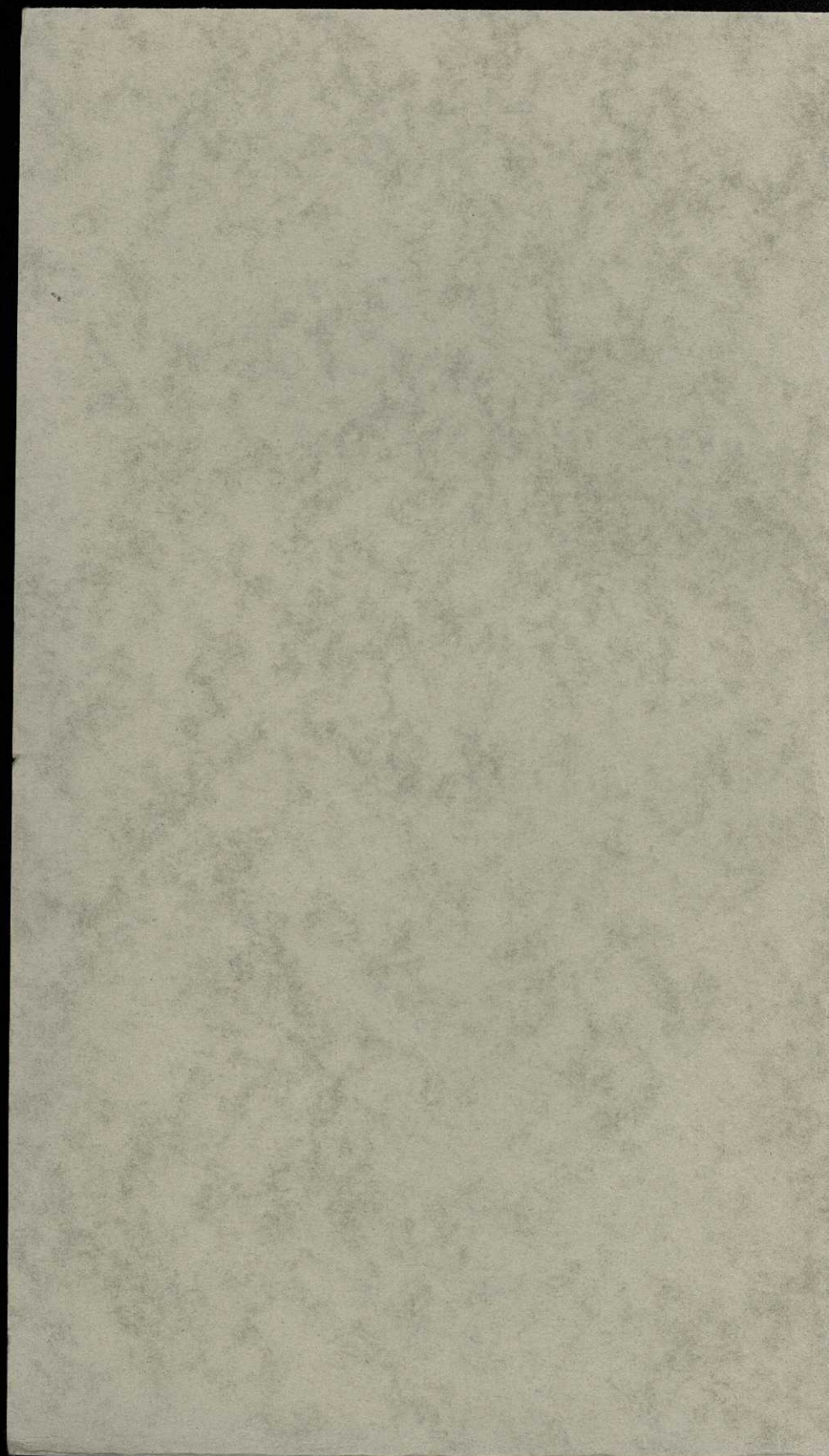


Det här verket har digitaliserats vid Göteborgs universitetsbibliotek och är fritt att använda. Alla tryckta texter är OCR-tolkade till maskinläsbar text. Det betyder att du kan söka och kopiera texten från dokumentet. Vissa äldre dokument med dåligt tryck kan vara svåra att OCR-tolka korrekt vilket medför att den OCR-tolkade texten kan innehålla fel och därför bör man visuellt jämföra med verkets bilder för att avgöra vad som är riktigt.

This work has been digitized at Gothenburg University Library and is free to use. All printed texts have been OCR-processed and converted to machine readable text. This means that you can search and copy text from the document. Some early printed books are hard to OCR-process correctly and the text may contain errors, so one should always visually compare it with the images to determine what is correct.







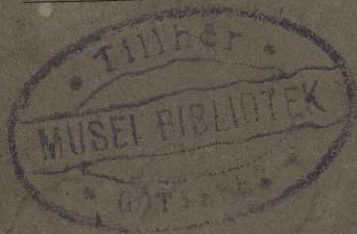
OM INNEHÅLL OCH FORM I KONSTEN.

KRITISKT HISTORISK UNDERSÖKNING

AF

C. R. NYBLOM

DOCENT I ESTHETIK VID UPSALA UNIVERSITET.



UPSALA,
W. SCHULTZ.

(B.)
Ertot

OM INNEHÅLL OCH FORM I KONSTEN. *Offh.*

KRITISKT HISTORISK UNDERSÖKNING

AF

C. R. NYBLOM

DOCENT I ESTHETIK VID UPSALA UNIVERSITET.



UPSALA,
W. SCHULTZ.



INNHÅLL

INNEHÅLLSREGISTER

Förord
I. Inledning
II. Om den svenska kyrkans historia
III. Om den svenska kyrkans organisation
IV. Om den svenska kyrkans liturgi
V. Om den svenska kyrkans lära
VI. Om den svenska kyrkans församlingar
VII. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till staten
VIII. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkor
IX. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra samhällsinstitutioner
X. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga institutioner
XI. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XII. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XIII. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XIV. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XV. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XVI. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XVII. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XVIII. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XIX. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund
XX. Om den svenska kyrkans församlingars förhållande till andra kyrkliga samfund



U P S A L A,
KONGL. AKAD. BOKTRYCKERIET.
1866.



INNEHÅLL.

| | |
|--|---------|
| Inledning | sid. 1. |
| I. Den gamla världen. | |
| 1. Innehålls-estetik: Plato. | „ 3. |
| 2. Form-estetik: Aristoteles. | „ 9. |
| 3. Den antika konstens betydelse för formen. | „ 14. |
| II. Upplysningens tidevarf. | |
| 1. Esthetikens födelse: Baumgarten. | „ 16. |
| 2. Platoniserande innehålls-estetik: Winckelmann. | „ 18. |
| 3. Aristotelisk form-estetik: Lessing. | „ 20. |
| III. Den nyare esthetiken. | |
| 1. Grundläggare: Kant. | „ 24. |
| Efterföljare och utvecklare: Schiller. | „ 29. |
| 2. Innehålls-estetik. | |
| a. Subjektiv idealism: Fichte. | „ 34. |
| Konsequens: Ny-romantiken. | „ 37. |
| b. Objektiv idealism: Schelling. | „ 39. |
| Konsequens: det första systemet: Solger. | „ 42. |
| c. Absolut idealism: Hegel. | „ 46. |
| Konsequens: utbildad pantheism: Vischer. | „ 50. |
| 3. Opposition. | |
| a. Från skolans ståndpunkt: Danzel. | „ 63. |
| b. Från theistisk ståndpunkt: Eckardt. | „ 65. |
| Carriere. | „ 68. |
| „ med formalistisk syftning: Zeising. | „ 70. |
| c. Rationalistisk realism: Herbart. | „ 74. |
| Efterföljare och utvecklare: Zimmermann | |
| och Vogt. | „ 76. |
| 4. Efterklang: af innehålls-estetik: Köstlin. | „ 84. |
| „ af form-estetik: populär: Lemcke. | „ 85. |
| praktisk: Semper. | „ 86. |
| konsthistorisk: Förster. | „ „ |
| Sammanfattning af den historiska undersökningens resultat. | „ 87. |
| Slutantydning om uppgiften vid en positiv lösning af frågan. | „ 89. |

Frågan om innehåll och form i konsten samt deras förhållande till hvarandra är utan gensägelse hufvudfrågan på den esthetiska vetenskapens nuvarande ståndpunkt. Visserligen har hon, strängt taget, alltid varit så, men efter den föregående forskningens mera eller mindre empiriska karakter har hon dock mera eller mindre fått stå tillbaka för detaljundersökningar. I de senaste tiderna har hon åter till följe af tingens egen makt drivits fram i förgrunden, fordrande en lösning, som möjliggör en motsägelselös förklaring af de fakta, hvilka litteratur- och konsthistoria framlägga till begrundning för vetenskapen. Att en sådan lösning är för vetenskapen af vigt, bör vara klart för hvar och en, som tänkt något öfver hithörande ämnen, ty på en sådan beror ingenting mindre än en tillfredsställande utredning af det skönas eget begrepp och på samma gång en verklig grundläggning af esthetiken såsom filosofisk vetenskap, ett anspråk, som visserligen varit åsyftadt, men icke uppfyllt af den esthetiska spekulationen. Ett erkännande af denna den framställda frågans absoluta vigt och betydelse bör rättfärdiga hvarje ärligt försök till en utredning, äfven om resultatet icke motsvarade ansatsen.

Men äfven utan en sådan inre maning, finnas tillräckligt starka yttre, historiska bevekelsegrunder, som egga till en noggrannare undersökning. Hela det esthetiska lägret är nemligen i närvarande stund deladt i tvenne stora partier, af hvilka det ena strider för *innehållets* värde inom konsten öfver eller jemte formen, det andra åter säger, att den esthetiska vetenskapen har med innehållet ingenting

K., v. F.

K

att göra, ty från skönhetsens synpunkt gäller intet annat än *formen*, och esthetiken är därför uteslutande formvetenskap. Den förstnämnda åsigtens kämpar äro den Hegelska skolans esthetiska författare med Vischer i spetsen, hvilken, sedan han år 1858 afslutat sitt bekanta stora verk, af mången ansågs en gång för alla hafva byggt åt den esthetiska vetenskapen ett fäste, ur hvilket hon ej vidare skulle kunna drifvas. Visserligen hade mot det Vischerska systemets pantheistiska grundåskådning en opposition framträdt och försök blifvit gjorda att grundlägga esthetiken på theistisk botten; men då dessa försök till en del bibehöllo den pantheistiska esthetikens förutsättningar och derigenom äfven med nödvändighet fingo en empirisk karakter, kvarstodo de äfven i frågan om innehåll och form på Vischers ståndpunkt. Men samtidigt med dennes afslutande af sitt arbete framstod den ofvannämnda, diametralt motsatta åsigten, som kämpade för formens absoluta betydelse. Den framställdes af Zimmermann i dennes 1858 utkomna »Geschichte der Æsthetik», i hvilken han under den kritiska framställningen af forskningens utvecklingsgång framlägger en åsigt, hvilken utgör den följdriktigt utdragna konsekvensen ur Herbarts filosofi. Hans skarpa fejdförklaring mot hela den Hegelska skolan och särskildt mot Vischer föranledde denne senare till ett svar, som framträdde 1858 i den i Zürich utkommande »Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins». Här fingo de båda åsigtorna de namn, under hvilka de äro mest bekanta, i det Vischer kallade sin egen ståndpunkt, från hvilken innehållet var det väsendtliga i konsten, *substantialism*, — i motsats mot Zimmermanns benämning *materialism*, såsom ledande till förvirring — och den motsatta åsigten *formalism*, tvenne benämningar, hvilka vi för korthetens skull i den följande undersökningen bibehålla. Först under förlidet år framträdde åter den Herbartska form-esthetiken, som har sitt hufvudläger i Wien, med nya protester mot innehålls-esthetikens allmänt gällande satser samt med framställning

af en och annan sanning, som ännu väntar på svar från det motsatta lägret. Dessa protester bestodo dels i en kritisk undersökning af D:r Th. Vogt, benämnd »Form und Gehalt in der Æsthetik», hvilken med mycken skärpa och klarhet behandlar frågan från den Herbartska synpunkten samt särskildt vänder sig emot den nyssnämnda tidskriftsuppsatsen af Vischer, dels i den positiva delen af Zimmermanns arbete, hvilken under namn af »Allgemeine Æsthetik als Formwissenschaft» framträdde med ett från Herbartska grunder fullständigt utarbetadt system. Till denna formalistiska riktning hafva dessutom anslutit sig den s. k. praktiska (egentligen tekniska) esthetikens samt konsthistoriens bearbetare, hvilka båda empiriska vetenskaper, till båtnad både för grundläggning och tillämpning af vetenskapen, i våra dagar tagit betydlig fart.

Detta är i korthet frågans historiska ställning i närvarande ögonblick, hvilket vi ansett böra förutskickas såsom en inledning till den följande undersökningen.

Motsatsen mellan de båda åsigterna, substantialism och formalism, är egentligen och ganska naturligt lika gammal som den esthetiska forskningen sjelf. Ty med det vanliga antagandet, att innehållet är det andliga i den sköna företeelsen och formen dettas framträdande i sinlig gestalt, var det naturligt, att den filosofiska idealismen skulle leda till innehållets upphöjande på formens bekostnad, då deremot en realistisk verldsåskådning, understödd af konstnärernas naturliga lutning åt den sinliga verkligheten, skulle göra formen till hufvudsak. Man kan också spåra något liknande denna motsats redan hos de gamle, och de, som vanligen framställas såsom målsmän för de olika åsigterna, äro Plato och Aristoteles.

I sådan mening fattas de vinkar, Plato gifvit angående sina åsikter om konsten och det sköna, af Edvard

Müller ¹⁾ och Vischer ²⁾, och så äfven af Vogt ³⁾. Visserligen vågar den förstnämnde tvekande framkomma med den förmodan, stödd på Platos uttryck i Phaidros om skönheten och dess afbilder såsom utmärkande sig genom sin glans, att Plato skulle hafva erkänt begreppet af formell fullkomlighet tillhöra det sköna ⁴⁾; men dels hans misskännande af den kroppsliga skönhetens värde, hvilken väl i Symposion och Phaidros framställes såsom första steget till uppfattningen af den sanna skönheten, men åter i Philebos nedsättes under de geometriska figurerna, dels den ethiska stränghet, som var en följd af Platos praktiska intressen, tvinga de nämnde tolkarne af hans läror att ställa honom ytterst bland dem, som predikat innehållets uteslutande vigt i konsten.

Det kan icke heller förnekas, att en sådan fattning af Platos fragmentariska konstlära, sammanställd med hans lära om idéerna, skulle hos ensidiga efterföljare gifva anledning till en missaktning, om icke för konsten i allmänhet, dock åtminstone för formen såsom uttryck för det ideella i henne, och det är äfven en afgjord sak, såsom Zimmermann anmärker ⁵⁾, att alla, eller nästan alla, de esthetiska forskare, för hvilka innehållet varit allt och formen intet, åberopat sig på Plato såsom det hufvudsakliga stödet för sin åsigt, hvilket också gifvit Zimmermann anledning att benämna dem *platoniserande*.

Sina åsigter om konsten har Plato förnämligast framställt i Böckerna om staten, der han utgår från den bestämningen, att konsten, eller egentligen poesien, hvilken får tjena som representant för konsten i allmänhet, ingenting annat är än en härmning eller efterbildning (*μίμνησις*), en bestämning, som sedan upptogs af Aristoteles, och som

1) Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. I. sidd. 98 o. ff.

2) Æsthetik. I. sid. 91.

3) Form und Gehalt in der Æsthetik, sidd. 15—19.

4) A. st. sid. 71.

5) Geschichte der Æsthetik, sid. 49.

för den följande utvecklingen varit i hög grad ödesdiger, allteftersom man fattat den olika, i betydelse af ren imitation eller såsom uppfattning och framställning af den gifna verkligheten i dess ursprunglighet och sanning. Hvad blef genom denna bestämning enligt Plato konstens uppgift? Hon skulle eller kunde icke efterbilda annat än den sinliga verkligheten, d. v. s. återgifva skenet af något, som i och för sig ej hade någon betydelse, utan sjelft utgjorde afbilden af ett sannt varande, af en idé eller urbild. Hon framställer intet annat än skuggan af en skugga, och konstnären står sålunda, efter Platos betecknande jmförelse i 10:de boken om staten, under både naturen och handtverkaren; ty om en snickare gör ett bord, så förfärdigar han det efter bordets urbild, men om en målare gör en härmande framställning deraf, så gifver han oss — icke såsom snickaren en afbild af urbilden, icke ett bestämdt bord, utan endast *skenet* af denna afbild, hvilket väl kan förvilla barn och oförståndiga människor, men icke tänkande varelser ¹⁾).

På samma sätt är skalden endast »efterbildaren af skuggbilder af dygd och andra föremål, men han kommer icke fram till sanningen». Är nemligen idéernas verld, såsom den enda sannt varande, den högsta på tillvarelsens skala, och är den verkliga verlden en skuggbild af denna, så är den tredje eller skenets verld, som skapas af skalden, blott en afbild af afbilden och dermed längst aflägsnad från det sanna, hvadan filosofen, som söker väsendet och icke skenet, i den rangordning, hvilken uppdrages i den poetiskt mythiska dialogen Phaidros, står högt öfver skalden, som älskar den grumlade afbilden i stället för idéen i dess renhet. Kommer nu dertill, att skalden helst skildrar de häftiga sinnesrörelserna och lidelserna i deras obändiga utbrott, hvilka icke hejdas af förnuftets tygel, och att sålunda den oförnuftiga delen af människans

1) Jfr Zimmermann, a. st. sid. 37—39.

själ får öfverhand, så inträffar det onda, att ej blott de dåliga, utan äfven de goda bestickas deraf, och följden blir, att de icke kunna beherrska, hvad som borde beherrska, d. v. s. fullkomlig moralisk upplösning, hvilken isynnerhet måste inverka förstörande på det uppväxande släktet. Det är sålunda af rent pædagogiska skäl, som Plato afkunnar den bekanta förvisningsdomen ur sin idealstat öfver skalden (eller konstnären i allmänhet), såvida hans efterbildning är ἡδυσμένη, retar sinligheten, samt blott tillåter sådane, helst mognade, män sysselsätta sig med konsten, hvilka ställde sig till efterrättelse vissa i lagen bestämda normer, beträffande naturligtvis icke *formen*, — ty det betydde i sig sjelft intet, om de voro verkliga konstnärer — utan *innehållet* i sången eller bilden, hvilka alltid, hufvudsakligen till ungdomens bästa, borde framställa de ädlaste personligheter, gudar och heroer, samt de högsta ämnen, såsom dygd och lycksalighet ¹⁾). Det är isynnerhet från dessa, ur praktiska skäl härflytande, bestämningar, som all ensidig innehålls-estetik och tendensdikt under tidernas lopp vuxit upp, med Horatii »*utile dulci*» till valspråk, och oftast döljande fattigdomen på konstnärlig skaparekraft bakom innehållets sedolärande eller theoretiskt undervisande satser. På Plato sjelf hämnade sig detta misskännande af den formella konstbildningens betydelse, som bekant, i praktiskt hänseende på det sätt, att hans dialoger, på samma gång de äro filosofiska mästestycken, äfven blifvit poetiska konstverk.

Men dessa åsichter om konsten, d. v. s. om det sköna, såvidt det är resultat af mensklig verksamhet, stå i en egendomlig motsats mot Platos entusiasm för det sköna i och för sig samt den höga ställning i idéernas värld, han tilldelar detta, när han kommer utom den sinliga verkligheten och in i sin egen sfer, nemligen den idealistiska spekulatiöns rymder. Här, från högsta synpunkt sedt, är

1) Müller, a. st. sidd. 95 o. ff.

för honom det sköna »icke ett ansigte eller händer eller eljest något, i hvilket kropp har del» ¹⁾, hvarmed han vill uttrycka, att det sköna för sig är skönt, utan att vara bundet vid en sinlig gestalt. När han sedan i Philebos ²⁾ bestämmer det skönas väsende som måttfullhet och symmetri (*μετριότης καὶ συμμετρία*), så kan, efter hvad både Müller ³⁾ och Vischer ³⁾ medgifva, detta mått ej användas på annat än en mångfald och dessa bestämningar sålunda ej betyda annat, än hvad vi skulle kalla enhet i mångfald eller harmoni, en bestämning, vid hvilken vi fästa oss, emedan den visar, att hos Plato den harmoni, som det sköna fordrar, antages ligga inom dess väsen, i och för sig betraktadt; och då de båda anförda bestämmningarna utgöra formella bestämningar, kan man derifrån sluta, att det skönas form hos Plato består i förhållandet, jemnvigten, symmetrien mellan mångfaldens momenter ⁵⁾; och alldenstund det sköna alltid är ett med det sanna och det goda, eller är dessa från formens synpunkt (om vi utföra det, som ligger i det föregående) samt dessa, såsom de högsta idéerna i sig innefattande alla de öfriga, i den oändliga mångfalden af idéer, som utgöra deras bestämningar, icke kunna upptaga motsatta momenter, såvidt de enligt Platons lära skola hafva gemenskap (*κοινωνία*) med hvarandra, så kan icke heller i det sköna i och för sig ingå någon harmoni mellan motsatser. Derföre kunna vi icke gå in på Vischers fattning af förhållandet mellan enhet och mångfald inom det sköna hos Plato. »Den förra är idéen, den senare dess motsats, det oändliga stoffet», säger han ⁶⁾. Men en förening till ett harmoniskt

1) Symposion, 211. οὐδ' οἶον πρόσωπόν τι οὐδὲ χεῖρες οὐδὲ ἄλλο οὐδὲν ὧν σῶμα μετέχει.

2) Philebos, 64.

3) A. st. sid. 64.

4) A. st. sid. 99.

5) Jfr Zimmerman, a. st. sid. 46 o. 47.

6) A. st.

förhållande mellan sådana motsatser är hos Plato, efter hvad vi redan af det ofvan antydda samt med kännedom om hans idélära kunna dömma, fullkomligt otänkbar, om vi äfven tillsvidare skulle erkänna en sådan i allmänhet för möjlig. Naturligtvis blir det för en åsigt, enligt hvilken skönheten ej är till utan sinlig gestalt, en skefhet att kalla rent andlig fullkomlighet i och för sig för skönhet¹⁾: orsaken till differensen ligger deri, att Plato just talar om det sköna *i och för sig* (väsendet), då deremot Vischer ej kommer ifrån det sköna *för oss* (fenomenet).

v. F.
K.
2.
En naturlig fråga, vid jmförelsen mellan Platos tankar om konsten samt dess idkare och hans höga åsikter om det sköna från metafysisk synpunkt, är den: huru skall man förklara den motsägelsen, att Plato inom det skönas metafysik är, om han rätt fattas, en form-estetiker i den sanna och ädla bemärkelsen, men vid bedömandet af den gifna verkligheten hyllar en substantialism, som knappt eger sin like under tider af strängaste kristliga ofördrag-samhet? Orsaken ligger visserligen historiskt i verklighetens omotsvarighet mot filosofens ideala fordringar, särskildt, såsom Müller anmärker²⁾, i hans uppretade sinnesstämning mot de samtida poeternas öfvermod, mot hvilka han gång efter annan utfar i bittra tillmälen. Men egentliga grunden ligger dock i den Platonska spekulatio-nens egen beskaffenhet. Ty om Plato, dermed att han bevisat nödvändigheten af ett absolut vara jemte det relativa, en idéverld, skild från de sinliga tingens, utan att dock fullkomligt lyckas uppvisa, huru dessa idéer äro att fatta, eller tillägga dem bestämningen af fullt konkret och individuell tillvaro³⁾, samt till följe deraf ej heller lyckats uppvisa förhållandet mellan idéernas verld och den sinliga verlden, ej mäktat förklara rummet ur idéerna, utan inom fysiken stannat i en olöst dualism; så är det också natur-

1) Vischer, a. st. sid. 100.

2) A. st. sid. 34.

3) Jfr Ribbing, Platos Idélära, sid. 240.

ligt, huru han ej skulle förmå åvägabringa en försoning mellan de metafysiska bestämningarna af det sköna väsende och dess fenomenella framträdande i konsten. Hufvudsaken i Platos estetiska åsigter, trots hans skenbara anslutning till den ytterliga substantialismen, blir dock hans bestämning af det sköna såsom formell fullkomlighet, beroende på mått och förhållande mellan momenter, hvilka, för att kunna mätas och komma i förhållande till hvarandra, måste vara *likartade*, men ej utgöra motsatta elementer. Vi återkomma längre fram med undersökningens gång till dessa viktiga bestämningar, hvilka vi här särskildt påpeka såsom nödvändiga frukter af Platos rationalistiska idealism.

Om Plato genom yrkande på strängt sedligt innehåll i poesien, eller konsten i allmänhet, oakadt sina riktiga begrepp om det sköna väsende, kan anses för innehålls-estetikens upphöfsman, så har den gamla världens andre store filosofiske skriftställare, Aristoteles, blifvit kallad den rena formalismens fader¹⁾; och så vidt han gjort det första utkastet till en egentlig konstlära, ehuru han utförligt (i till oss hunna skrifter) behandlat blott dramatik och epik, och skilt konsterna från hvarandra genom formen eller sättet för deras efterbildning²⁾, samt derjemte med bestämdhet uppdragit en gräns mellan *hvad* och *huru* i konsten, så förtjenar han äfven detta namn. På visst sätt kan han sägas komplettera den Platonska forskningen inom det estetiska området, så tillvida som han, i motsats mot Platos ideella riktning, såsom öfvervägande empiriker äfven der höll sig till den faktiska verkligheten och sökte analysera henne. Han utgick från samma bestämning af konsten som Plato, nemligen att den är efterbildning (*μίμησις*) af det verkliga, men detta är också allt, hvad de ega gemensamt, ty Aristoteles intager gent emot detta verkliga

1) Zimmermann, a. st. sid. 61.

2) Se Poetik, I.

en helt annan ställning än Plato. Var hos den senare konstverket såsom skenet af en afbild längst aflägsnadt från sanningen och dermed underlägset naturens skapelser, så ställdes det deremot af Aristoteles i förhållande till natur och verklighet på den punkt, som det alltsedan bibehållit, nemligen såsom uppenbarelse af skönheten öfverträffande naturen och stående det sanna varat närmare än denna. Detta blir klart redan i andra kapitlet af Poetiken, der han om de efterbildade handlande personernas förhållande till verkligheten (*καθ' ἡμᾶς*) säger dem antingen vara lika eller sämre eller bättre än denna och derpå anför målarna som exempel, samt i sammanhang dermed yttrar om Polygnotos, att denne bildade ädlare gestalter i jmförelse med tvenne andra, af hvilka den ene kopierade verkligheten och den andre karikerade henne. Detta kan ej vara sagdt i annan mening än den, att konstnären, långt ifrån att slafviskt härma naturen, hvilken icke med nödvändighet är skön, d. v. s. icke i alla sinliga former visar väsendet klart och ogrumladt, skall rena och fullkomna den sinliga gestalten, så att det i henne lefvande och bildande innehållet må så klart och fullständigt som möjligt komma till uttryck. Det är principen för *idealiseringen* i konsten, som här första gången framställes och dermed en gång för alla gifver konsten samt, så vidt hon framställer det sköna *för oss* eller idealet, äfven detta sin plats mellan idéernas värld och den gifna verkligheten. Ännu betydelsefullare framstår detta genom de märkvärdiga orden i nionde kapitlet om poesien såsom mera filosofisk och betydelsefull (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*) än historien, ty poesien framställer mera det allmänna eller tingen, såsom de *kunnat* ske, historien åter blott det enskilda eller tingen, såsom de verkligen *hafva* skett. Härmed kan Aristoteles naturligtvis icke vilja säga, att poesien skall framställa abstrakta begrepp i stället för lefvande och konkreta varelser, utan blott, att hon skall gifva sina bil-

der en sådan form, att det inre lifvet framträder så begripligt och fullständigt som möjligt ¹⁾.

Spörja vi nu, hvilken betydelse denna Aristoteles' lära om idealiseringen såsom konstens princip har för frågan om innehåll och form, så är svaret lätt funnet. Ty om idealiseringen består i ett renande af formen, eller rättare af det sinliga uttrycket, för att innehåll^{et}, hvilket såsom ämne eller stoff var gripet ur den omedelbara verkligheten, måtte framträda med full klarhet, och om konstnärens verksamhet derigenom är uteslutande riktad på omformning af det gifna, så bör redan härigenom vara lätt insedt, att Aristoteles är, såsom man kallat honom, en form-estetiker i sann mening, som anser det sköna ligga i sättet, hvarpå verkligheten efterbildas, men icke i det substantiella, som väl alltid är med och betingar uttrycket, men dock icke kan af konstnären ombildas eller *skapas* i samma mening som den yttre formen. Detta hindrar dock icke, att konstverket inför Aristoteles kan och bör hafva ett ethiskt värde, och att det dermed äfven kan och bör hafva en rent sedlig inverkan, blott man fasthåller, att denna inverkan icke tillhör dess väsende såsom sådant, hvilket är att vara skönt, på samma sätt som, för att begagna Vogts träffande liknelse, en bildstod väl kan bidraga att höja skönheten i ornamentiken af en byggnad, utan att dock dess platiska skönhet i minsta mån beror deraf ²⁾.

1) Jfr Müller, a. st. II, sidd. 48 och 113 o. ff. Förunderligt nog, har Aristoteles' betydelsefulla och solklara lära om skilnaden mellan poetisk och historisk framställning blifvit förklarad rent af underhaltig af en estetisk skriftställare på svenskt språk, nemligen af Cygnæus i hans år 1853 i Helsingfors utgifna afhandling om Erik XIV som dramatisk karakter. Efter att, utan afgifvande af ett enda motskäl, hafva ironiskt framställt Aristoteles' åsigt, utbrister han (sid. 64): "Det väcker i sanning en sällsam känsla, att se uppfostraren af en bland de mest världshistoriska menniskor, som någonsin verkat för historiens ändamål, och en författare, för hvilken dock Thucydides ej var en obekant storhet, uppskatta så lågt historiens sanna betydelse".

2) Vogt, a. st. sid. 23.

K Aristoteles visar sig för öfrigt inom konstläran såsom ren formalist äfven i den bekanta och mycket omtvistade läran om affekternas rening (*κάθαρσις*) i tragedien, om denna rening fattas så, som Müller¹⁾ och med honom Vischer²⁾ förklarar den, nemligen så, att affekterna renas genom åsynen af en handling, som ej är verklig, utan blott föreställd, hvarigenom det stoffartade i känslan försvinner. Härmed sammanhänger äfven Aristoteles' lära³⁾ om efterbildningen af sådana föremål, som vi i deras naturliga realitet beskåda med olust, men som i bild väcka vårt nöje, hvarvid detta naturligtvis endast och allenast kan hafva sin grund i formen. Härmed är också i motsats mot Platons snäfvva konstverld porten öppnad för hela det reella lifvets innehåll såsom mäktigt af en form, hvilken bör kunna fylla oss med estetiskt välbehag, d. v. s. höra till det sköna verld.

De bestämningar, som Aristoteles utsäger om det sköna i allmänhet äro äfven uteslutande formbestämningar samt beslägtade med dem, som vi sett framställas af Plato. Det sköna är nemligen enligt Aristoteles ordning, symmetri och begränsning, hvarjemte han fastställer, att det måste ega en viss storlek, icke vara för litet, då det blefve otydligt, ej heller för stort, då det ej kunde öfverskådas⁴⁾. Häraf synes klart följa, att skönheten, som med sammanfattning af de föregående bestämningarna äfven säges ligga i storlek och ordning (*ἐν μεγέθει καὶ τάξει*)⁵⁾, måste utgöra ett helt, som består af delar, hvilka inom en viss begränsning äro tillsammans på ett bestämdt sätt, nemligen med ordning och symmetri. I begränsningen ligger uttryckt närvaron af den beherrskande *enheten*, hvars betydelsefullhet för alla företeelser, som göra anspråk på att

1) A. st. II, sidd. 62—69.

2) A. st. I, sid. 329.

3) Poetik, IV.

4) Poetik, VII.

5) Poetik, a. st.

kallas sköna, Aristoteles uttalar i de tydliga bestämmningarna om handlingens enhet i drama och epos. I ordning och symmetri åter ligger innesluten fordran på en *mångfald* af momenter att ordna efter en viss lag, hvarförutom denna fordran bestämdt uttalas af Aristoteles, då han framhåller, att fabelns enhet icke beror derpå, att blott *en* person uppträder handlande, utan derpå, att denna person utgör den verkliga enheten i den mångfald af handlingar, som kunna tillhöra honom¹⁾. Vi komma således här till samma bestämning af det sköna som hos Plato, nemligen att det är enhet i mångfald eller harmoni mellan momenter, som sinsemellan kunna ordnas efter ett gemensamt mått, d. v. s. äro af samma art. Men vi hafva kommit derhän på rent motsatta vägar: hos Plato utgjorde dessa bestämningar resultatet af den metafysiska betraktelsen och uppvisades tillhöra det skönas väsende i och för sig; hos Aristoteles framträda de såsom ändpunkterna i den empiriska analysen, och det visar sig tydligt af hans bestämningar, att de hufvudsakligen äga praktisk giltighet samt äro tagna från verkligheten, ty begränsning och storlek kunna icke utsägas om annat än sådant, som existerar i tid och rum. Imellertid tro vi oss häri finna bekräftadt, att Plato och Aristoteles komplettera hvarandra, och att begge, rätt förstådda, föra oss in på det enda spår, som leder till en sann uppfattning af det skönas väsende, såsom beroende på harmoni mellan likartade momenter, och dermed äfven till ett rätt begrepp om formen, såsom i grunden något annat än det sinliga uttrycket, med hvilket den oftast identifieras. Hufvudskilnaden ur esthetisk synpunkt mellan de båda store grekiske tänkarne ligger i deras olika praktiska resultat för konsten och dess utöfning. Medan Plato, såsom alla anhängare af en innehålls-estetik, inskränker konsten inom en trång idékrets, med uteslutande

1) Poetik, VIII. Jfr Müller, a. st. II, sidd. 97 o. ff. samt Zimmermann, a. st. sidd. 56—59.

af allt, som i egentlig mening kan sägas vara betecknande för vårt jordiska lif, har deremot Aristoteles, med öppet öga för alla företeelser inom konstens värld, utvidgat kretsen af dess idéer och området för dess verksamhet till hela det menskliga lifvet i smått och stort och dermed blickat öfver det grekiska idealets rāmärken in i en tid, då ingenting, som visar sig ega del af lifvet, är absolut uteslutet från möjligheten att också erhålla del af skönheten.

Det var naturligt, att antiken med sin i en viss riktning fullständigt utvecklade konst- och form-bildning inom den filosofiska spekulationen skulle komma till bestämmningar, hvilka, om icke uttömmande för betraktelsen af det skönas väsende och för bestämmande af förhållandet mellan innehåll och form i konsten, dock skulle antyda den gång, som undersökningen borde följa. Såsom vi sökt visa, voro antikens blickar hufvudsakligast riktade på formen. Härtill bidro naturligtvis i sin mon äfven dess konstnärer, och de icke blott praktiskt, utan äfven theoretiskt. Så vet man, att bildhuggareskolorna i Argos hufvudsakligen vände sig till utforskande af den menskliga gestaltens skönhet, och att Polyklet, på samma gång han i en bestämd bild sökt framställa denna i dess normala förhållanden, äfven författat en skrift om människokroppens proportioner, samt att Lysippos, som fortgick i hans fotspår, efter samma grunder framställt en ny normalgestalt, hvilken för den senare tidens konstnärer gällde som mönster¹⁾. Vi hafva med flit påpekat dessa båda konstnärer och deras åtgöranden för formens fulländning, emedan vi här, innan vi lemna den gamla världen, måste anmärka ett faktum, som varit af stort inflytande på våra dagars esthetiska forskning. Om vi nemligen kasta en blick på konsthistoriens utveckling, så finna vi, att olika tider karakteriseras af och utöfvat olika konster, hvilka under dem företrädesvis nått sin fullkomning. Så är det i början af vårt

1) Se Overbeck, Geschichte der Griechischen Plastik, I, 310 o. ff. samt II, 78 o. ff.

århundrade musiken, under renaissancen och de närmast derpå följande seklen måleriet, som beherrskat både konst och poesi; under medeltiden och i den orientaliska konsten var arkitekturen den bestämmande, och den grekiska kulturen slog ut sin skönaste blomma, som bekant, i skulpturen, hvadan man kan säga, att ej blott Grekernas arkitektur och måleri, utan äfven deras epos och drama äro plastiska, emedan plastikens princip, det ideala lugnet och den sublimerade sinligheten, som bero på antropomorfiseringen af det gudomliga och förädlingen af det sinliga till dess adæqvata uttryck, tillämpades öfverallt, der det gällde att gifva ett innehåll en skön form. Denna form blef därför alltid och uteslutande plastisk. Då nu denna plastiska form är den lättaste att omedelbart fatta och det grekiska idealet, som var plastiskt, genom sin harmoniska sammansmältning af innehåll och gestalt (sinlig form) lätt kunde tagas för det sköna sjelft, hvars uppenbarelse det dock var blott från *en* sida, — så var det också naturligt, att den plastiska *formen* skulle med lätthet upphöjas till värdighet af form i allmän betydelse. Hvilka följder en sådan förvexling medfört, skola vi längre fram komma i tillfälle att se. Nu anteckna vi blott såsom en af de märkligaste artiklarne bland antikens esthetiska qvarlåten-skap den med dess hela riktning sammanhängande ensidiga utvecklingen af det plastiska idealet såsom betydelsefull inom esthetikens historia för utredningen af förhållandet mellan innehåll och form i konsten.

Om vi förbigå Neoplatonismen, hvars anslutning till Platos lära, synnerligast det mystiskt poetiska deri (som starkast framträder i Phaidros och är nära beslägtadt med de orientaliska elementer, hvilka af Plotinos inmängdes i den Platonska åsigten ¹⁾) naturligen skulle medföra en utveckling af det sköna ideella sida och lägga hufvudvigten på innehållet, som då icke kunde vara något mindre än en

1) Zimmermann, a. st. sid. 22.

emanation af det gudomliga sjelft; — så återknytes tråden för undersökningen egentligen först i midten af förra århundradet, men upptages då äfven, kan man säga, på nästan samma punkt, der den lemnades af de gamle ¹⁾). Den Aristoteliska empirismen återfinna vi, ehuru utvattnad till den tommaste formalism (i filosofisk mening) i den Wolffska filosofiens systematisering af »sens commun», inom hvilken skola esthetiken med Baumgarten första gången framträder med anspråk på att vara sjelfständig vetenskap, af naturliga skäl äfven formalistisk i esthetisk betydelse. Den Platonska åsigten åter går igen hos Winckelmann, den förste konsthistorikern, hvilken i sådan egenskap, såsom bekant, varit den kraftigaste återväckaren af antikens ande samt till följe deraf också (jemte Göthe) i lära och handling den varmaste ifraren för Grekernas plastiska form såsom den enda värdiga drägten för mensklighetens ideal. Midtemellan de båda ytterligheterna står den esthetiska vetenskapens egentlige grundläggare, Lessing, äfven han egnande formen från esthetisk synpunkt sin omvårdnad, äfven han älskande de gamles konst, men af sin sunda mensklighet och sin klara blick för det sanna förhindrad att sätta antiken i stället för menskligheten, om han också, i känslan af Grekernas öfverlägsenhet såsom ledare åt en sjunken mensklighet, gaf Aristoteles' Poetik en lika allmängiltig betydelse som Euklides' Elementa.

För Baumgarten och hans efterföljare blef det konstens uppgift att härma naturen, och ju trognare hon gjorde

1) Då det icke kan vara vår mening att i detta utkast gifva en fullständig historia, förbigå vi både de franske smaklärarne och de engelske sensualisterne samt anteckna blott såsom en märkvärdig företeelse målaren Hogarth, hvilken såsom konstnär hyllade formalismens grundåsigte samt genom sina bestämningar af det formsköna och dess grund i våglinien äfven på sitt sätt reproducera den riktning hos de gamle, hvilken, såsom öfvan nämndes, hade de bildande konstnärerna Polyklet och Lysippos, med deras mätningar af människokroppen och fastställande af dess proportioner, till målsmän.

detta, desto förträffligare var hon ¹⁾, hvarigenom naturligtvis den af Aristoteles yrkade och af konstnärerna i alla tider utöfvade idealiseringen bortströks, utan att saken hjälptes med skolans antagande af den verkliga världen såsom den *bästa*. Denna bestämning af konstens uppgift beror på åsigtens allmänna definition af det sköna såsom fullkomlighet, med det tillägget, att den skall vara sinligt åskådlig (*gustui visibilis*) ²⁾. Men då fullkomlighet enligt den Wolffska filosofien bestod deri, att ett föremål öfverensstämmer med sitt begrepp eller med sitt ändamål, och detta såsom ett abstraktum låg utom föremålet, så uppstod den betänkliga läran, att det sköna har sitt ändamål i ett yttre (i uppväckande af nöje, såsom Eberhard och Sulzer ansågo), och med denna yttre ändamålsenlighet kunde innehåll och form i konsten med lätthet tänkas oberoende af hvarandra och en sådan sats af Baumgarten uppställas som den, att »stygt kan såsom sådant tänkas skönt och deremot skönt tänkas på ett stygt sätt» ³⁾, — en sats, som den tomma formalismen inom konsten upphöjt till grundsats och velat gifva stöd med sådana exempel som Grekerna, Correggios mythologiska bilder och Göthes »Römische Elegien», icke inseende, att den konstnärliga naiviteten, ja, vi skulle nästan vilja säga oskulden, kan göra mycket njutbart för ett rent sinne, som af den köttsliga fräckheten skulle neddragas i smutsen. Äfven här beror allt på formen, sättet. Den anförda satsen visar genast sin orimlighet: den anser innehållet, det andliga, till grund liggande, kunna vara *ett* och dess fenomen *ett annat* inom en värld, hvars lif dock skall bero på »fullkomlighet» eller på öfverensstämmelse mellan inre och yttre. Saken är, att Baumgarten icke kände detta inre i dess sanna väsende; därför kunna han och hans skola ej skilja det sköna från

1) Zimmermann, a. st. sid. 163.

2) Vischer, a. st. I. sid. 123.

3) "Possunt turpia pulchre cogitari ut talia et pulchriora turpiter". Se Zimmermann, a. st. sid. 161.

det sanna och goda, och därför stannade han som realistisk empiriker vid fenomenet. Dermed är det också klart, hvilken betydelse skolan lägger i bestämningen »enhet i mångfald», hvilken begagnas såsom vaxelbegrepp för »fullkomlighet» ¹⁾. Den kan rimligtvis icke betyda annat än samvaro i rummet af delar, hvilka sammanhållas icke af ett inneboende lif, utan af ett utom dem liggande ändamål.

Detta ytliga fullkomlighetsbegrepp tillfredsställde icke Winckelmanns entusiastiska, liksom Platos, af kärlek till skönheten uppfyllda själ, för hvilken konst och skönhet voro mera än religionen. Med de antika gudaidealerna till utgångspunkt, kunde skönheten för honom icke ligga i den yttre motsvarigheten mot ett ändamål, utan bandet mellan inre och yttre måste tillknytas så fast som möjligt. »Den högsta skönheten är i Gud», säger Winckelmann ²⁾, och dermed är för honom skönheten personlig, en bestämning, som kan sägas ligga till möjligheten i Platos begrepp om det sköna, men som väl här första gången, ehuru obevisad och outvecklad, framträder i estetikens historia. Men därför att skönheten är personlig, är den dock icke för Winckelmann individuell. Han säger visserligen ³⁾, att »det skönas former äro enkla och oafbrutna samt i denna enhet mångfaldiga och just derigenom harmoniska»; men det sköna är dock icke enhet i mångfald eller harmoni i dess fulla betydelse, utan det är öfvervägande enhet och enkelhet, och dermed sammanhänger bestämningen, att det är »obetecknad» eller i egentlig mening karakterlöst. Detta är betydelsen af Winckelmanns berömda bild om skönheten, att den är »som det fullkomligaste vatten, öst ur källans sköte, hvilket anses desto hellosammare, ju mindre smak det har, emedan det är renadt

1) Vischer, a. st. I, sid. 125.

2) Geschichte der Kunst des Alterthums, II, sid. 52 (Winckelmanns Werke, IV Band, Dresden 1811).

3) A. st. sid. 53.

från alla främmande beståndsdelar»¹⁾. *Uttrycket*, eller den inre mångfaldens framträdande i formen, är blott af sekundär betydelse; i första hand kommer det an på skönheten (såsom något annat än det karakteristiskt uttrycksfulla) d. v. s. på enheten. Men denna kan i motsats mot den sinliga mångfalden i ett konstverk, hvilken ju skall undertryckas, icke vara annat än betydelsen, det andliga, ideella, hvilket sålunda enligt Winckelmanns teori erhåller öfvervägande betydelse, då deremot för honom såsom praktisk konstnare formen är det första och hufvudsakliga. Ehuru Winckelmann sålunda kan kallas platoniserande, är han dock egentligen en omvändning af Plato; ty i motsats mot hvad vi om denne sökt visa, är han substantialist inom metafysiken (en rymd, der dock Winckelmann ej känner sig rätt hemmastadd), men deremot formalist, när det gäller den empiriska verkligheten. Denna motsägelse har inom det theoretiska medfört den orimligheten, att det sköna (för oss) egentligen är *allegori*, hvarvid innehållet är en idé, eller rättare ett abstrakt begrepp, som får sin form utifrån, — ett resultat, som bevisar, huru föga Winckelmann trufdes och kunde röra sig inom teoriens rymder. Hans egentliga fält var nemligen den praktiske konstnarens, hvarvid det var hans uppgift att mot barock-tidens urartande och förvillelser påvisa den plastiska formens väsende och betydelse och på samma gång fastställa det antika idealet. Om nu detta genom den skarpa reaktionen emot tidens öfverdrifter, föranledda af målarekonstens eller den pittoreska principens inverkan på skulpturen, af Winckelmann fattades något ensidigt, såsom saknande egentlig individualitet, och dermed, som bekant, framkallade protest af Hirt, hvilken försvarade det karakteristiska och individuella emot Winckelmanns »klara vatten», förblir det dock den senares odödliga förtjenst att, såsom man betecknande yttrat, hafva återupp-

1) A. st. sid. 54.

täckt antiken och sålunda fastställt det plastiska formbegreppet. Men i och med detsamma inkom äfven i medvetandet en ännu icke försvunnen ensidig antikiseringslust, hvars stora misstag bestod deri, att den antika världen med dess lif och dess behof sattes in på mensklighetens plats, hvadan också den plastiska formen, såsom vi redan nämnt, blef antagen till exponent för form i allmänhet. Hvad Winckelmann här gjorde såsom konstdomare, det gjorde efter honom Göthe såsom producerande skald och konstnär. Orimligheten i uppgiften att återinföra antik åskådning visade sig praktiskt genast, så snart snillena upphört att använda de gifna formerna och arvet föll i händerna på maktlösa epigoner. Inom det theoretiska området, inom esthetiken, står den ännu kvar och har först i de sista tiderna, såsom vi framdeles skola se, rönt en allvarlig protest, som dock i sjelfva verket ej annat är än ett uppreparande och utförande af ett inkast, som gjordes redan samtidigt med den nya principens uppkomst och första användelse.

Detta inkast kom ifrån Lessing, vägbrytaren i så många hänseenden för en ny tid. Vid sin opposition mot det menliga inflytandet af målarekonstens princip (såsom mera älskande rörlighet) på skulpturen, hade Winckelmann icke egentligen åsyftat att uppdraga den nödvändiga gränsen mellan de båda konsterna, utan han framställde det plastiska idealet såsom det naturliga för all bildande konst, således äfven för måleriet. Än mindre hade han tänkt på en sträng gräns mellan de bildande konsterna och poesien, hvilken under inflytelsen af renaissancens, från Italien utgående, pittoreska riktning äfven blifvit efter de store italienske skaldernas och deras nord-europeiske efterföljares mönster ett måleri i ord ¹). Det var, som bekant, mot detta måleriets absoluta herravälde öfver hela området för

1) Jfr H. Hettner, Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, III, 2:ter B. sid. 558.

människans konstverksamhet, som Lessings Laokoon utgjorde en protest. Med säker hand har han der påpekat de gränser, hvilka naturen sjelf dragit mellan de särskilda konsterna, och som under tider af mindre pålitlig instinkt oupphörligt blifvit öfversprungna. Visserligen gäller det för Lessing närmast att skilja poesien från måleriet; men den förra står dock egentligen såsom en representant äfven för musiken, således sammanfattande de konster, hvilkas framställningsmedel äro artikulerade ljud i tiden; och de allmänna bestämningarna för det senare gälla likaså för de bildande konsterna i allmänhet, hvilkas framställningsmedel äro figurer och färger i rummet. De senare framställa sålunda, efter hvad han klart visar, jemte hvarandra i rummet existerande kroppar, de förra deremot efter hvarandra i tiden följande handlingar. Härvid har, såsom man tydligt ser, Lessing haft uppmärksamheten hufvudsakligen riktad på den objektiva poesien, på epos och drama, eller till och med egentligast på det sistnämnda. Men om man med Zimmermann i stället för handlingar sätter förändringar, eller, kanske ännu bättre, det af Lessing sjelf använda uttrycket *rörelser*, alldenstund ju handlingen också är en rörelse, liksom föreställnings- och känslö-vexlingen inom sjäslifvet eller dess sinliga uttryck i ordsammanställning och tonföljd, så gäller denna Lessings bestämning icke blott för den objektiva poesien, utan äfven för den subjektiva, för lyriken, och likaså äfven för musiken. Hvad blir nu af denna Lessings bestämning och dess utsträckning öfver hela området för tidskonsternas former följden för vår undersökning? Följden blir den, att vi jemte den i rummet hvilande kroppsformen eller den plastiska formen, som genom Winckelmann höjdes till ensidig betydelse, (en betydelse, hvilken den sedan gjort gällande förnämligast och inflytelserikast inom och genom den Hegelska skolans estetik) hafva erhållit ännu en art af form, det nödvändiga komplementet till den förra, nemligen den på rörelse eller succession beroende tidsformen, som enligt

Lessings klara och en gång för alla afgörande framställning icke *kan* måla kroppar annat än antydningssvis genom handlingar (rörelser), liksom den plastiska formen icke *kan* måla handlingar annat än antydningssvis genom kroppar ¹⁾. Lessing har för sin del icke utdragit de yttersta konsekvenserna af de slutsatser, till hvilka hans undersökning om måleriets och poesiens gränser ledt honom och därför icke heller kommit till en allmän bestämning af begreppet *form*, hvilket dock tyckes ligga så nära såsom yttersta spetsen af hans förträffliga analys. Orsaken är den, att han icke verkställt denna i sådan afsigt, utan endast för att klara gränsen mellan de båda skilda områdena. Derfor använder han äfven i Laokoon uttrycket *form* utslutande om plastiska eller kropps-former efter sin tids sed; men man måste dock gifva Zimmermann ²⁾ rätt, då han säger, att det är genom Lessing, som begreppet *form* i dess utsträckta fattning för konsten i dess helhet vunnit fast fot inom esthetiken, och det är först efter hans tid en formalism i sann mening, medveten om sin uppgift, framstått inom vetenskapen.

Detta är nu *en*, och i viss mån den största af Lessings förtjenster om den rena esthetiken, men den är icke den enda, som vi i och för vårt ämne böra upptaga. Hit komma nemligen ännu tvenne läror, hvilka dermed stå i sammanhang, framställda i opposition mot gällande villfarelser. Den ena är riktad mot Sulzer och Eberhard samt deras teori om nöjet såsom konstens mål. Lessing visar, att konstens mål är och bör vara, såsom det var hos de gamle ³⁾, intet annat än skönheten; nöjet är eller kan vara en följd, en verkan af hennes makt, men kan aldrig blifva hennes uteslutande syfte. Härmed har konsten sitt mål i sig sjelf, till fromma för både innehållets

1) Laokoon, XVI.

2) Jfr a. st. sid. 196.

3) Laokoon, II.

och formens renhet, då derigenom såväl alla ethiska tendenser som all afsigtlig anläggning på sinlig retelse undanrödjas. Den andra läran, som med denna första står i närmaste sammanhang, emedan äfven den gäller konstens idealitet, är riktad mot Baumgartens lära om naturhärmingen. Lessing visar, att konstens uppgift icke är att härma naturen, utan att återgifva hennes form förädlad och fullkomnad, såsom redan Aristoteles, Lessings föresyn, lärde, hvarigenom både innehållets betydelse såsom det, hvilket skall göras tillgängligt för uppfattningen i sitt renaste uttryck, och äfven formens vigt såsom den förklarade spegeln af innehållets inre rikedom på det bestämdaste häfdas såsom lag inom konsten.

Lessing är, såsom vi sett, en empiriker, som förträffligt analyserat verkligheten, utan att sammanbinda de »yttersta grunder» ^{D. 18/16} 1), till hvilka han sålunda kommit, med en filosofisk utredning af skönhetens bestämningar ur dess väsende, i och för sig betraktadt. Men att han tenderat till det högsta och haft aning om en ursprunglig harmoni såsom grunden till den i sinlig form gifna skönheten, ser man klart deraf, att han insett, huru form och innehåll äro samma väsende, från olika sidor sedt, hvilket icke gerna varit fallet, om han ej så tydligt uttalat den af den *ensidiga* formalismen förnekade sanningen, att formen (d. v. s. den formade gestalten) dock beror af innehållet; och då detta är lika omfattande som tillvarelsen sjelf samt denna utgör ett system af högre och lägre, såsom lemmar i hvarandra ingående och med hvarandra sammanhängande, momenter, måste af detta förhållande nödvändigt härflyta den sanningen, att ju högre organ inom systemet, d. v. s. ju högre lif, desto högre skönhet eller desto rikare harmoni, emedan på samma gång både mångfaldens momenter i harmonien äro flere och enheten, som förenar dem till ett

1) Se Laokoon, XVI.

helt, ett system i smått, i samma mon är högre och mäktigare ¹⁾.

Dermed hade den förberedande och sökande tid, som Tyskarne kalla »die Aufklärung», nått sin höjdpunkt, och Lessing, som var dess mäktigaste ande, kan anses som den förberedande Johannes för den man, hvilken grundade ett nytt tidevarf för den filosofiska forskningen, och derigenom äfven för den esthetiska, nemligen Kant. På samma sätt, som han inom det theoretiska eller det rena förnuftet mot dogmatismens okritiska antagande af de gifna objekterna såsom kunskapens mått och dess deraf följande bestämning, att kunskapens fullkomlighet beror på föreställningens öfverensstämmelse med objektet, — liksom han mot detta satte subjektet och dess beskaffenhet såsom den enda sanna mätaren af kunskapen, så har han äfven inom esthetiken vändt om saken och i stället för de sköna föremålen och deras egenskaper satt subjektet och dess känslor såsom måttet för skönheten. Denna riktning på det subjektiva, som inom både filosofi och estetik leder sitt ursprung från den engelska tänkareskolan, för hvilken alltid det subjektivt psykologiska haft mesta dragningskraft, gifver den egendomliga och märkvärdiga färgen åt hela den Kantska forskningen, hvars stora betydelse, som bekant, ligger icke så mycket i dess resultat som i dess utgångspunkt, nemligen att utgöra en kritik af den menkliga kunskapsförmågan, utan att befatta sig med objekterna för densamma, d. v. s. att vara icke en metafysik, utan en transcendental filosofi, som har till föremål sjelfva *organet* för vetandet, eller förnuftet, såvidt det har ett innehåll, oberoende af det utom detsamma gifna. Derföre är uppgiften i »Kritik der reinen Vernunft» att undersöka, huruvida vi ega kunskap *a priori*; i »Kritik der praktischen Vernunft» att uppställa lagarne för förnuftets inverkan på begärelseförmågan, samt slutligen i »Kritik

1) Jfr härom Zimmermann, a. st. sid. 194.

der Urtheilskraft» att angifva principerna för omdömeskraften, hvilken af Kant bestämmes såsom förmågan att subsumera det enskilda under det allmänna ¹⁾ och ställes såsom den försonande mellanlänken mellan det theoretiska och praktiska förnuftet. I denna sista kritik kommer nu Kant till undersökning af den esthetiska omdömeskraften, hvarvid de *a priori* gifna reglerna för känslan af lust och olust uppställas såsom grundande det esthetiska smakomdöme, hvarpå det sköna beror.

Det är klart, att en objektivt vetenskaplig esthetik härmed icke är gifven, utan endast »en uppställning af de subjektiva grundlag, under den nödvändiga förutsättningen af hvilka betraktelsen af det objektivt sköna går för sig»²⁾. Kants kritik går icke ut på att undersöka det sköna i och för sig, utan att utleta de normer, hvilka omdömeskraften för de nämnda känslorna af lust och olust bestämmer. Men löper icke sålunda skönheten fara att bli beroende af det individuella tycket? Kan den erhålla allmängiltig betydelse, då den ju icke består i objektiva förhållanden, utan i subjektiva tillstånd? Ja visserligen, men dock blott en subjektiv allmängiltighet, beroende derpå att, sedan arten af känslor en gång är fastställd såsom medföljande uppfattningen af ett bestämdt objekt, den mänskliga naturen öfverallt och alltid med nödvändighet är densamma. Härvid gällde det nu för Kant att finna en särskild förmögenhet hos menniskoanden för uppfattningen af det sköna och att genom en kritisk undersökning af denna söka bestämma det skönas väsende. Denna förmögenhet fann han i den ofvannämnda omdömeskraften, närmare bestämd såsom esthetisk, hvilken, till skilnad från den teleologiska, »bedömmar efter en regel, men icke efter begrepp», d. v. s. afgifver omdömen om föremålen, utan att grunda dessa på bestämda begrepp om dem eller förskaffa några

1) Kritik der Urtheilskraft (Berlin und Libau 1790) Einleitung sid. XVII.

2) Vogt, a. st. sid. 25.

sådana, utan blott grundade på den känsla af lust eller olust, som de väcka. Men denna väckes, enligt Kant, »när *inbillningskraften* (såsom förmåga af åskådningar *a priori*) genom en gifven föreställning oafsigtligt sättes i samklang med *förståndet* (såsom förmåga af begrepp)»¹⁾. De föremål, som sätta våra själsförmögenheter i denna harmoni, kalla vi sköna, en egenskap hos tingen, som vi väl kunna känna, men icke bevisa. Grunden till det sköna är således icke objektet, utan subjektet, af hvars beskaffenhet beror, hvad som är skönt eller icke skönt. För att nu vinna en närmare utredning af det skönas väsende, återstår intet annat än att undersöka det vunna organet för dess uppfattning, och denna undersökning verkställer Kant i en analys af förmågan att bedöma det sköna eller *smaken*. Denna verkställes med tillhjälp af de fyra kategorierna: kvalitet, kvantitet, relation och modalitet, samt kommer till det resultat, att skönhet, d. v. s. den rätta harmonien mellan förstånd och inbillningskraft existerar, när vi känna ett välbehag, som 1) är intresselöst, så att det hvarken smickrar begäret (såsom det angenäma) eller är beroende af ett bestämdt ändamålsbegrepp (såsom det nyttiga och det goda); 2) är allmänt utan begrepp, så att det behagar alla; 3) är ändamålsenligt utan bestämning af ändamål, så att det är rent och utan tillblandning hvarken af »Reiz» eller »Rührung» (hvarvid dock Kant kommer till den egendomliga slutsatsen, att den menskliga skönheten är underordnad växtens, emedan hos den förra ändamålsbegreppet klart framlyser, hvilket icke är fallet med den senare såsom »fri naturskönhet»); — samt 4) nödvändigt behagande »utan begrepp», så att hvar och en *måste* instämma i ett gifvet smakomdöme.

Om nu härmed, ehuru i flyktigaste drag, blifvit angifven gången för Kants undersökning, så frågas: hvad är af denna kritik af smakomdömet vinsten för vetenskapen

1) A. st. sid. XLII.

särskildt i det afseende, som sysselsätter oss? Är Kant formalist eller substantialist? Att han är det förra eller gör det estetiska välbehaget beroende af formen ensam, tyckes vara fullt klart af analytiken, der han yrkar på smakomdömetts frihet från allt intresse och renhet från alla ändamålsbestämningar. Dertill kommer vid undersökningen af det sköna den vigt han lägger derpå, att det är samstämmighet eller harmoni, visserligen ej mellan objektiva momenter, utan mellan högre och lägre själsförmögenheter, men dock beroende på jemnvigt dem emellan. Men denna afgjorda formalism, som närmast utfördes och tillämpades af Schiller, står i en egendomlig motsats mot sådana yttranden af Kant som det, att »det sköna är symbol af det sedligt goda» ¹⁾, hvarvid han dessutom tillägger, att det blott i detta hänseende väcker behag. Men såvida Kant med symbol menar en sinlig form, i hvilken ett förnuftsbegrepp, som eljest icke kan blifva åskådligt, inlägges, så måste här det sedligt goda naturligen vara ett sådant begrepp och det sköna således det sinliga omhölje, som tjenar det till form. Skulle nu denna bestämning vara menad på fullt allvar såsom sådan, så vore det, i sanning, illa bestämdt med det skönas sjelfständighet, och frukterna af Kants skarpa analys vore förspilda. Men saken har icke, såsom Vogt anmärker ²⁾, en sådan grund, utan den är en enkel följd af Kants bemödande att fylla det svalg, han sjelf befästade mellan det sinliga och det öfversinliga, mellan natur och frihet. Derfor skulle det sköna bli en form för sedligheten och sålunda de enligt Kants förutsättning oförsonliga förmögenheterna, förstånd och förnuft, sammanstöta i det sköna, eller, med andra ord, natur och frihet smälta ihop i konsten, enligt Kants bekanta indelningstafva i »Kritik der Urtheilskraft» ³⁾.

Men en annan sak återstår att i korthet betrakta.

1) A. st. Th. I, sid. 251.

2) A. st. sidd. 32 och 33.

3) A. st. Einleitung, sid. LVI.

Det sköna skulle utgöra en symbol af det sedliga, d. v. s. det skulle bestå i en förening af sinligt och andligt. Återfinna vi måhända icke denna bestämning i det redan från Kant anförda? Eller ligger icke något sådant utsagdt redan i den ursprungliga framställningen af det skönas subjektiva beskaffenhet såsom samstämmighet mellan inbillningskraft och förstånd, mellan föreställningsförmåga och begrepps-förmåga? I sådan mening såsom »ren harmoni mellan andlighet och sinlighet inom subjektet» fattas åtminstone denna samstämmighet af Vischer ¹⁾; och såvida inbillningskraften såsom förmåga af åskådningar, hvilka enligt Kant utgöra kombinationer af sensationer, är en sinlig förmögenhet, och förståndet såsom förmåga af begrepp är rent andligt, så kan det icke nekas, att den af Kant gjorda bestämningen af det sköna fordrar en harmoni — låt vara inom subjektet — mellan andligt och sinligt, d. v. s. harmoni mellan *motsatta* momenter, en bestämning, som vi här egentligen första gång möta, visserligen icke fullt tydligt framställd, men dock tillräckligt antydd, och som sedermera inom nästan alla riktningar af den från Kant utgående estetiska spekulationen, stödd på öppet eller doldt pantheistiska grundvalar, spelat den mest framstående roll.

En sådan motsats låg också innesluten i den dualism, i hvilken Kant stannade, vägrande mellan kunskapsförmågan, subjektet, och »das Ding an sich», objektet, liksom det också var denna dualism och de olika försöken att häfva den, som möjliggjorde så olika åsigters frambrytande ur den kritiska filosofien och estetiken. Närmast Kant och, såsom vi sett, utvecklande hans estetiskt formalistiska riktning står hans trogne lärjunge, Schiller; den ensidiga subjektivismen fullföljdes af Fichte och den ur hans filosofi framgångna ny-romantiska skolan, hvilken med förakt för formen (och således äfven för skönheten) höjde den subjektiva nycken till lag; ett skenbart häfvande af dua-

1) A. st. I, sid. 127.

lismen genom att göra motsatsen ursprunglig försöktes af Schelling och Hegelska filosofien, hvarvid såsom för all pantheism enheten blef allt och mångfalden dess försvinnande former, d. v. s. inom esthetiken idéen genom den skarpa motsatsen mot den sinliga formen, en motsats, hvars upphäfvande just skulle utgöra det skönas väsende, fick med nödvändighet en öfvervägande betydelse; på samma botten står äfven den nyaste tyska theismen med anspråk att häfva pantheismens orimligheter, men under bibehållande af dess förutsättningar; och sist har äfven från Kant utgått den nyaste esthetiska formalismen, hvilken, stödjande sig på Herbart's rationalistiska grundsatser, påpekat den pantheistiska substantialismens misstag och i stället sökt gifva formen, rätt fattad, sin sanna betydelse för konsten.

Den väg, vi nu hafva att gå, är alltså klar och gifven: vi vända oss först till Schiller. Ehuru han lika litet som Kant uppställt något esthetiskt system, eger han dock genom sitt inflytande på de populärt esthetiska föreställningarna, likasom Kant på den vetenskapliga forskningen, grundade anspråk på vår synnerliga uppmärksamhet, särskildt genom sitt inflytande på frågan om formens betydelse för konsten. Såsom Kants lärjunge visar han sig genast genom sin utgångspunkt, hvilken är densamme som mästartens, nemligen antagandet af människans dubbla natur, såsom på en gång sinligt och öfversinligt väsende; men han visar ock bestämdt sin sjelfständighet i sitt oaf-låtliga sträfvande att öfvervinna dualismen mellan subjekt och objekt, ehuru detta sträfvande aldrig vinnes, utan uppställes som ett mål, för hvilket menkligheten har att kämpa. För öfrigt visar han sig äfven otvetydigt såsom Kants efterföljare i sin lära om det sköna, i hvilket den af honom uppställda motsatsen mellan lag och natur löser sig, men på ett, för den sinliga faktorn mera tillfredsställande sätt och med en renare sammansmältning af de oförsonliga världarna, den sinliga och den förnuftiga, än fallet var genom Kants antagande af det sköna såsom liggande i har-

monien mellan inbillningskraft och förstånd, utan att ur det skönas väsende kunna uppvisa att det egde någon andel i förnuftet. Hos Schiller, för hvilken den Kantska motsatsen var ett faktum, som borde häfvas, vanns en föreningspunkt mellan de båda världarna derigenom, att den sinliga driften gjordes till »sakförare i företeelsernas värld» för sanningen eller förnuftet ¹⁾. Det är detta sträfvan-
 x.F. dande att visa, huru natur och ande, frihet och nödvändighet sammansmälta och genomtränga hvarandra, som utgör uppgiften för Schillers berömda »Briefe über die esthetische Erziehung des Menschengeschlechts», hvarvid han naturligt kommer till bestämning af konstens uppgift och utredning af skönhetens väsende samt efter Kants gifna föredöme uppvisar skönheten som härflytande ur människans natur och utgörande resultat af hennes själsverksamhet. Att här *menas* skönheten i och för sig är klart, likasom det af naturliga skäl lätt inses, att den skönhet, hvars väsende utvecklas, är skönheten *för oss*, den fenomenella skönheten, och särskildt det konstsköna. Schiller angifver nemligen i det tionde brevet ²⁾, att för frågans lösning ett rent förnuftsbegrepp om skönheten måste uppsökas på abstraktionens väg, »ty den som icke vågar sig ut öfver verkligheten, han skall aldrig eröfra sanningen»; men att de vilkor för det skönas verklighet, som han uppställer, icke kunna bero på och ligga grundade i det skönas eget vara, eller att fenomenet icke är förklaradt ur väsendet, skola vi söka att med en kortfattad framställning uppvisa. En analys af människans väsende ådagalägger, såsom Schiller visar ³⁾, att hos henne herrskatvenne motsatta drifter, en ur den sinliga naturen härflytande stoffdrift, som skapar de individuella »fallen» och en ur förnuftet utgående formdrift, som gifver de allmänna »lagarne». Ehuru dessa båda drifter uttömma människans

1) Schillers S. W. XII, sid. 27.

2) XII, sid. 39.

3) A. st. sid. 44—47.

väsande och äro hvarandra rent motsatta, är det dock nödvändigt, att de bestämmas och begränsas i sin verksamhet, hvilket sker genom ett vexelförhållande dem emellan, så att de verka förenade med hvarandra och härigenom en ny drift framträder, som förbinder eller upphäfver motsatserna, nemligen hvad Schiller kallar »Spieltrieb», hvilken går ut på »att upphäfva tiden i tiden, att förena blifvande med absolut vara, förändring med identitet». Föremålet för stoffdriften kallar Schiller lif och för formdriften gestalt, motsvarande det förra verklighetens mångfald, den senare åter tingens formella beskaffenheter eller den sammanhållande enheten; föremålet för »Spieltrieb» måste sålunda bli *levvande gestalt* eller skönhet i vidsträcktaste mening, ty skönhet sträcker sig så långt som mensklighet räcker, d. v. s. skönhet och lif sammanfalla åtminstone till möjligheten. Men när han kommit till denna bestämning af det sköna, sådant som vi i sinneverlden hafva föreställning derom, stannar han handfallen inför sitt eget verk och förklarar såsom en äkta lärjunge af Kant, att förnuftet visserligen på transcendentala grunder uppställer den fordran, att det måste finnas en sådan »Spieltrieb», emedan först enheten af realitet och form, af tillfällighet och nödvändighet fulländar mensklighetens begrepp, med ett ord, att, såvidt en mensklighet existerar, måste det också finnas skönhet, — »men *luru* en skönhet kan vara, och *luru* en mensklighet är möjlig, kan hvarken förnuft eller erfarenhet lära oss» ¹⁾.

Här erbjuder sig nu åter en jmförelse med Kant. Liksom för denne skönheten hade sin grund i harmonien mellan en sinlig och en förnuftig förmögenhet hos människan, så äfven hos Schiller, hvars stoffdrift och formdrift i grunden intet annat äro än Kants inbillningskraft och förstånd. Men skönheten har dock hos Schiller betydelse af något mera: den har väl sin grund i en själsverksam-

x.F

1) XII, sid. 58.

het, men den är icke blott en sådan subjektiv harmoni, utan den är något objektivt, nemligen lefvande gestalt. Sålunda har Schiller med poetisk frihet, om också icke med strängaste filosofiska konsekvens, gått *öfver* Kants ståndpunkt och kommit till en objektiv skönhet, — låt vara fullkomligt empiriskt — men hvars hufvudbestämning är att vara harmoni eller enhet i mångfald, om också enheten är af *en* art och mångfalden af *en annan*. Häri återfinna vi dock samma betänklighet som hos Kant, nemligen att harmonien i det sköna skulle bero på jemnvigt och samstämmighet mellan momenter, som äro hvarandra motsatta. Denna deras egenskap utsäges, såsom vi sett, på det bestämdaste af Schiller, och han har sjelf i sextonde brefvet ¹⁾, sedan han återigen framhäft, att det sköna beror på förbindelse mellan tvenne motsatta principer, och att dess högsta ideal framkommer genom fullkomlig jemnvigt mellan realitet och form, sjelf tydligen utsagt, att denna jemnvigt »alltid är och blir idé, som aldrig fullkomligt kan uppnås i verkligheten, i hvilken deremot alltid en öfvervigt af det ena elementet öfver det andra skall återstå, och det högsta, som erfarenheten åstadkommer, består i ett vacklande mellan begge principerna, der än realiteten, än formen är öfvervägande». Skönheten i idéen, tillägger Schiller, är alltså evigt blott en och odelbar, emedan det blott kan gifvas en enda jemnvigt. Dessa ord bevisa tydligt, att det för Schiller var nödvändigt antaga en skönhet i och för sig, skild från erfarenheten; men till följe af den dualism, som utgjorde hans utgångspunkt, kunde han icke skilja skönheten från en sinlig gestalt och lade alltså dess väsende i förhållandet mellan båda, i stället för att förklara gestalten, fenomenet, det sköna *för oss*, ur innehållet, väsendet, det sköna *i och för sig* samt förlägga harmonien inom det andliga och ursprungliga, af hvilket fenomenet efter hans egen förklaring är en mera

1) A. st. sid. 63.

eller mindre ren återspeglning. Vi få oupphörligt tillfälle att återkomma till denna viktiga punkt, hvilken alltifrån Kant varit en stående trosartikel i esthetiken, beroende derpå, att man ej tillbörligen skilt mellan en empirisk och en rationell förklaring af det sköna, hvarvid man dels sammanblandat form och gestalt (eller plastisk form), dels fordrat en absolut samstämmighet mellan denna och innehållet eller *idéen*, hvilket visserligen inom det empiriska området är ett önskningsmål samt ett märke på konstverkets och konstnärens förträfflighet, men deremot aldrig kan gälla såsom en bestämning från rationell synpunkt på det sköna sjelft.

Schiller var för öfrigt en af de varmaste formalister, som esthetikens historia känner. Han var för mycket konstnär, att icke inse vigten af formen såsom det organ, genom hvilket den inre skönheten, innehållets skönhet, blir för oss tillgänglig. Detta ådagalägger han klarast i tjuguandra brefvet ¹⁾, i hvilket konstens esthetiska renhet behandlas. »I ett verkligt skönt konstverk», säger han, »skall innehållet göra intet, men formen allt, ty genom formen ensam inverkas på människan i hennes helhet, genom innehållet deremot blott på enskilda krafter. Innehållet, huru sublimt och vidtomfattande det må vara, verkar sålunda alltid inskränkande på anden, och blott af formen är sann esthetisk frihet att vänta», hvarpå han utbrister i de berömda orden, som kunna sägas utgöra nyckeln till all sann konstverksamhet: »alltså, deri består mästartens egentliga konstverksamhet, att han tillintetgör stoffet genom formen». Denna sats om formens absoluta betydelse i konsten har också Schiller, såsom Zimmermann framhåller ²⁾, onekligen hållit fast, och liksom Lessing, såsom vi ofvan sett, frigjorde det sköna från den ytliga bestämningen att ega nöjet såsom sitt mål, så ställes det af

1) XII, sidd. 86—91.

2) A. st. sid. 513.

Schiller utom moralens »fjettrande förmynderskap» genom hans bestämda opposition mot en didaktisk eller en moralisk skön konst såsom motsägende skönhetens begrepp, hvilket dock icke hindrar, att ett konstverk både *kan* hafva och ofta *har* en ethiskt förädlande inverkan eller meddelar en theoretisk insigt, ty detta är dock alltid för oss såsom menniskor ett tillägg — icke till dess esthetiska, men väl till dess allmänt menskliga värde, och ett sådant konstverkets förädlande eller upplysande inflytande var den högsinnade och allvarlige frihetsskalden den siste att vilja motsätta sig eller förneka, blott icke heller den konstnärliga friheten deraf led något intrång.

Var Schiller, under sin sträfvan att på det skönas område häfva dualismen, icke så noga hvarken med fasthållandet af den ursprungliga utgångspunkten eller med de nödvändiga konsekvenserna ur Kants principer, hvadan också den fordrade försoningen mellan subjekt och objekt, som försöktes i konsten, blef ett postulat med mera eller mindre lycklig, men aldrig fullständig lösning, så drog deremot Fichte djerft ut konsekvenserna ur Kants subjektivism, ty antingen äro alla, både den yttre och den inre erfarenhetens, både sinlighetens och förnuftets, former subjektiva, eller ock är ståndpunkten ohållbar ¹⁾). Denna konsekvens ledde till ett system, enligt hvilket, som bekant, objektet intet annat var än subjektets egen sättning, eller såsom Schiller skref till Göthe: »verlden är för Fichte blott en boll, som jaget har kastat, och som det i reflexionen åter uppfångar». Det praktiska förnuftet, i hvars verksamhet denna sättning af det objektiva ligger, blir derföre herrskande öfver det theoretiska, ehuru de egentligen äro samma förmåga, eftersom den theoretiska förmågan oupphörligt igenkänner, hvad den praktiska satt. Här af blir följden, att jag och icke-jag, subjekt och objekt, äro öfverensstämmande och komplettera hvarandra

1) Jfr Zimmermann, a. st. sidd. 547 o. ff.

ömsesidigt. Redan här på första stadiet af den från Kant utgångna idealismen visar sig således en benägenhet att identifiera ande och natur och se dem såsom olika sidor af samma väsende, en benägenhet, som längre fram allt starkare och tydligare framträder. Men redan i Kants åsigt, särskildt såsom den utfördes af Schiller, låg en fordran att förnuft och natur skulle sammansmälta i konsten, och häraf blir det lätt att inse, både hvilken ställning esthetiken skulle intaga i de på hvarandra följande systemerna, och huru hon kunde för de olika åsigtterna bli, hvad hon blef, nemligen för Fichte en lära om det sköna såsom förberedelse för sedligheten, för Schelling filosofiens förgård, i hvilken han vann den intellektuella åskådning, med hvilken identiteten mellan ande och natur blir klar, för Hegel ett den absoluta andens genomgångsstadium, innan den lyfte sig till det högsta, eller filosofien ¹⁾.

Hvad Fichte beträffar, har han ännu mindre än Kant uppställt ett estetiskt system; sedligheten var för honom målet, och deri uppgick konsten. Det är icke heller vår mening att ingå i någon vidlyftigare granskning af de åsichter, hvilka Fichte vid åtskilliga tillfällen framkastat om det sköna och konsten. Men för motsatsen mot såväl Schiller som mot bådvas gemensamma källa och utgångspunkt, Kant, måste vi något framhålla de resultat, till hvilka Fichte kommer i sina »Briefe über Geist und Buchstab in der Philosophie» ²⁾, emedan han genom dem lagt första grunden till den substantialism, det upphöjande af innehållet såsom den enda värdemätaren inom konsten, på den af Lessing, Kant och Schiller omhuldade formens bekostnad, hvilken sedan utgjort det karakteristiska draget hos den pantheistiska esthetiken i Tyskland och på samma gång öfverallt, der hennes grundsatser gjort sig gällande. I de nämnda brefven börjar han nemligen framställningen

1) Jfr Zimmermann, a. st. sid. 552.

2) Philosophisches Journal, herausgegeben von J. G. Fichte und F. G. Niethammer, Neunten Bandes 3:s und 4:s Heft. (Jena und Leipzig 1798)

af betydelsen af »ande» och »bokstaf» i filosofien med en undersökning af det skönas verkan på människosinnet, hvarvid grunden till det sköna blir den esthetiska driften, hvilken, liksom hos Schiller, bildar länken mellan kunskapsdrift och praktisk drift, samt såsom sådan utgör enheten i det menkliga väsendet eller framställer »en enda odelbar människa» ¹⁾. Men då för Fichte praktisk och theoretisk drift äro samma förmåga, blott skilda genom vilkoren för sina yttringar ²⁾, och den esthetiska driften utgör enheten mellan båda, samt det är denna enhet, som är grunden till det sköna, så kan man med Zimmermann göra den anmärkningen ³⁾, att af denna enhet blir ingenting, ty då de båda krafterna egentligen äro samma kraft, kan någon harmoni dem emellan ej komma i fråga, emedan en harmoni förutsätter harmoni mellan *några*, hvilka väl för att harmoniera böra vara af samma art, men icke enahanda, utan olika, d. v. s. utgöra en verklig mångfald i ordets sanna betydelse. Dermed har Fichtes bestämning af det sköna, såsom egande sin grund i *enheten*, förlorat den andra nödvändiga faktorn, nemligen *mångfalden*, af hvilken enheten är enhet, eller med andra ord, harmonien är försvunnen och dermed också det esthetiska välbehaget. Imellertid hindrar det ej Fichte att antaga ett konstverk såsom skönt, emedan det är flutet ur den menkliga naturens fullhet ⁴⁾, ty *hela* människan är det skönas ursprung, ehuru hela människan dock omfattas af en enda drift. Men af hvilka momenter består ett konstverk? Det består af »Geist», som intet annat är än konstnärens subjektiva stämning, rörelserna i geniets själ, hvilka hos oss skola frambringa samma stämning, som fanns hos konstnären, hvarvid, på samma sätt som luften är medium mellan örat och strängen, förmedligen åstadkommes genom de tillfälliga gestal-

1) A. st. Drittes Heft, sid. 216.

2) A. st. sid. 217.

3) A. st. sidd. 566, 567.

4) A. st. Viertes Heft, 293.

ter, i hvilka konstnären uttrycker sin stämning, och dessa kroppar eller »Buchstaben» utgöra den andra och, helt naturligt, betydelselösa faktorn i konstverket, emedan de äro *tillfälliga* samt framkomma genom den mekaniska konstens ingripande och utgöra såsom dess produkter »ein leeres Geklimper, ein Spiel, das auch nichts weiter ist, denn Spiel, das nicht zu Ideen erhebt, und höchstens einen Muthwillen und eine verschwendete Kraft ausdrückt, der man in der Stille eine bessere Anwendung wünscht»¹⁾. Häraf är klart, att konstverkets »Geist» är det enda, som förlämnar det ett värde, hvaremot formen är något oväsentligt och tillfälligt, hvars framställande kan inläras genom regler²⁾. När formen har upphört att ega betydelse för konstverket, är det helt naturligt, att man måste lägga allt intresse i innehållet och söka ett moraliskt värde för konsten, — en åsigt, som med nödvändighet härfföt ur en verldsåskådning, för hvilken det praktiska och sedliga var allt, men som lika nödvändigt måste beröfva det sköna dess sjelfständighet³⁾.

Ur Fichtes subjektivism framgick den ny-romantiska skolans estetik, förnämligast representerad af Friedrich v. Schlegel. Hade hos de föregående det sköna berott på jemnvigten mellan inbillningskraft och förstånd, stoffdrift och formdrift, praktisk och theoretisk förmåga, och hade, såsom Winckelmann och Lessing visat, denna jemnvigt klarast framträdt hos de gamle, så finner Schlegel åter, att om jemnvigten än är förlorad, bör man dock icke miss-trösta, ty antingen den ena eller andra faktorn öfverväger, uppstår det, som man kallar »intressant». Men då hvarje störande af jemnvigten, hvilken ju är vilkor för skönheten, måste framkalla ett fult, så måste också i allt s. k. intressant ett fult ingå, liksom också å andra sidan det högsta fula måste innehålla något skönt. Enligt denna åsigt,

1) A. st. sidd. 295—297.

2) A. st. sidd. 302 o. ff.

3) Se vidare Vogts framställning a. st. sidd. 35—55.

hvilken, som bekant, upphöjde ironien till högsta princip inom konsten, var hvarje subjektiv riktning berättigad, blott den var originell, d. v. s. intressant, och såsom sådan innehöll och ådagalade fullhet och kraft, såsom motsatsen till de oestetiska egenskaperna tomhet och svaghet; och som slutpunkt i åsigten står den besynnerliga satsen, att »summan af det fula i dess totalitet är bestämd att alstra det sköna». Derfor var romantiken så begärlig efter alla främmande riktningar, ty hvar och en af dem var ett steg framåt till det antika, hvilket i sig innefattade alla riktningar, såsom uppenbarande det sköna i jemnvigt. Till detta högsta bildar hvarje utbrott af den estetiska driften, hvarje ensidig öfvervigt af den ena kraften öfver den andra ett steg framåt. Harmoni och skönhet kunna ej komma i fråga, de äro försvunna ingredienser i det moderna lifvet, men efter hvilka vi skola sträfva genom det intressanta, d. v. s. genom det fula, ty fram till det alltomfattande målet går vägen genom alla grader af fulhet. Och härmed var naturligtvis fältet öppet för den mest ohejdade subjektivism, för hvilken bristen på jemnvigt och harmoni, d. v. s. regellösheten, blef regel, och hvarje öfverdrift var estetiskt berättigad, allt under sken af ett sträfvanande efter sann objektivitet. Deraf kom också romantikens smidighet att lämpa sig efter alla de mångfaldiga skiftningarna af Fichtes, Schellings och Solgers spekulation, samt i praktiskt estetiskt hänseende dess förmåga att ansluta sig till alla tiders och alla folkslags olika karakter och uppfattning. För denna åsigt är all konst nödvändigt symboliskt, ty den regellösa subjektivismen utesluter en sträng form, hvars band den icke tål, och då formens skönhet ej kan vara konstens syfte, så måste det, hvarpå hon går ut, vara en mera eller mindre originell tanke eller idé, genom hvilken konstverket erhåller sin betydelse; och då musik och måleri visa sig lättast kunna tjena till symboliskt omhölje för en sådan bestämd tanke, så stå dessa konster högre än t. ex. skulpturen, den rena

formens konst, i hvilken det symboliska är mera förborgadt, eller rättare, der formens och innehållets nära sammansmältning med hvarandra gör ett skiljande af de båda faktorerna och ett framläggande af en bestämd betydelse i innehållet, åtminstone i romantikens mening, hardt nära omöjligt. Mot dessa ensidigheter och deras praktiska följder inom literaturen har, som bekant, Hegel ¹⁾ allvarligt protesterat, dock, väl att märka, ifrån sedlighetens, »de substantiella makternas» synpunkt, icke af rent intresse för konstens frihet, hvilken alltid beror på formens helgd ²⁾.

Var det för Fichtes subjektiva idealism och den derur härflytande romantiska esthetiken omöjligt att gifva en tillfredsställande förklaring af det sköna och således äfven af förhållandet mellan innehåll och form i konsten, så var deremot efter den senare tyska esthetikens intyg detta med så mycket större säkerhet förbehållet Schellings »objektiva idealism», genom hvilken först »en verkligt andlig, och dock derjemte objektivitet och realitet i sig upptagande, fattning af det sköna» blef möjlig ³⁾. Möjligheten härtill skulle naturligtvis ligga i den nya princip, genom hvilken Schelling ansågs hafva öfvervunnit dualismen mellan objekt och subjekt, och som uttalades i hans lära om bådads identitet, hvarigenom skilnaden upphäfdes mellan det reella och ideella, natur och ande. Fichtes icke-jag är intet annat än naturen, hvilken åter är andens omedelbara uppenbarelse. De båda motsatserna, hvilka inom Fichtes ensidiga idealism utgjorde endast olika sidor af samma subjektiva förmåga, hafva hos Schelling blifvit tvenne objektiva verldar, hvilka uttrycka den ena den andra och äro renast förenade i konsten, ty der sammansmälta andligt och sinligt med hvarandra fullkomligast. Derför blir också esthetiken, såsom vi redan anmärkt, den nödvändiga förgården till fi-

1) *Æsthetik*, I, 84—90.

2) Jfr Zimmermanns framställning af Schlegel, a. st. sidd. 583—602.

3) Så Zeising, *Æsthetische Forschungen*, sid. 22. Jfr Solger, *Æsthetik*, sid. 41; Hegel, *Æsthetik*, I, sid. 20; Vischer, a. st. sid. 129.

losofiens tempel, der man bäst och klarast förvärfvar den intellektuella åskådning, som fordras för den sanna uppfattningen af det ideella och reella såsom olika sidor af samma väsende. Härigenom erhöles konsten och vetenskapen om det sköna en vigt och betydelse, som förr varit oerhörd, och som naturligtvis mäktigt bidrog till utvecklingen, åtminstone af den senare. Huruvida dock denna omständighet, som utan tvifvel gifvit upphof till det anförda yttrandet om Schellings betydelse för estetiken, också gifvit berättigad anledning till det omdömet, att han först möjliggjort en tillfredsställande förklaring af det sköna, vilja vi närmare tillse.

I sitt för konstens utveckling märkvärdiga »Rede über das Verhältniss der bildenden Künste zur Natur»¹⁾, hvilket för vårt föresatta syfte är hans mest betydelsefulla skrift, bestämmer han det sköna såsom »das volle mangellose Sein»²⁾, och deremot invända vi egentligen ingenting, ty liksom vara ingår som den allmännaste bestämningen i allt, så är också allt varande till möjligheten skönt, om också i den sinliga verkligheten mycket gifves, som måste kallas fult, alldenstund naturen (i motsats mot konsten) alstrar icke blott form, utan äfven innehåll, och därför i tillfälligheternas verld formen *kan* låta vara att återgifva innehållet sannt och klart, eller också innehållet sjelft är sådant, står på en sådan grad af utveckling i systemet af lefvande, att det ej är ett klart uttryck af det högsta inom sin grupp, d. v. s. icke är »mangellos». Men frågan är blott: *hvad* är vara för Schelling? Svaret ligger redan i principen: allt varande är identitet af natur och ande, af sinligt och andligt. Det sinliga hör sålunda nödvändigt till det varandes väsende, eller med andra ord: allt, som är, måste, för att vara verkligt och lefvande, vara sinligt, hvadan det sinliga är liktydigt med det kon-

1) Sämtliche Werke, Abth. I, Band VII.

2) A. st. sid. 302.

kreta, ergo det osinliga med det abstrakta. Med denna pantheismens allmänna diagnos följa alla dess vanliga symptom, och bland dem observera vi för vår del omöjligheten att gifva en rationell förklaring af det sköna, sedan den sinliga gestalten, som äfven kallas formen, blifvit förklarad för en nödvändig ingrediens i dess väsende. Empiriskt taget, är denna bestämning klar och gifven, och vid en analys af det sköna för oss skall det alltid visa sig, att den sinliga gestalten för konsten och dess utöfning är af högsta betydelse; men det duger derföre ej att intaga den som en faktor i skönheten sjelf, om man vill gifva en förklaring af de företeelser, som vi kalla sköna, från deras yttersta grund. Vidare visar sig också ett sådant antagande medföra inom det verkliga den orimligheten, att gestalten (formen), hvars förklaring det gäller, på samma gång den upphöjes till ett nödvändigt moment i det skönas väsende, dock såsom sinlig och underordnad nedsättes i sin betydelse för *konsten* ¹⁾, ehuru det der just och förnämligast kommer an på, huru det andliga är utpregladt i formen. För en åsigt sådan som Schellings, i hvilken det andliga och det sinliga äro ett och detsamma, och der till följe deraf med full konsekvens något sådant som en idealisering af naturen icke behöfs ²⁾, skulle det synas, som borde formen få sitt fulla erkännande; men det är icke så, och af helt naturliga grunder. Sedan det sinliga blifvit upphöjdt till identitet — »enahandahet» — med det andliga, emedan annars ingen enhet kunde vinnas i verlden, gör sig dock dess omotsvarighet mot anden gällande, och denne blir derföre det, som inom naturen, inom lifvet, och dermed också inom konsten, ger företeelsen dess betydelse, d. v. s. de äro *icke* längre identiska. Principen sjelf är upphäfd, emedan den innebär en motsägelse.

Ett sådant upphäfvande af formens värde och bety-

1) Se a. st. sid. 301.

2) Se a. st. sidd. 301 och 302.

delse ligger klarast uttryckt hos Schelling, då han i det anförda talet ¹⁾ visar, hvilken vigt han lägger derpå, att »själen» kommer fram i en målning på formens räkning. Han höjer nemligen den eklektiske Guido Reni på Ra-faels bekostnad, i det han kallar honom för »den egentlige själsmålaren» och gör hans »Marias himmelsfärd» till en symbol för målarekonsten sjelf, hvilken, »befriad från de hårda formerna», icke längre är »ett väsen, som med afgjord naturkraft existerar utåt», och hvars »leichtvergängliche Fleisch» är helt olika mot det, med hvilket Ra-fael bekläder den nedsväfvande himladrottningen (menas sextinska Madonnan). Guidos bild angifves rent af såsom det yttersta för måleriet, hvilket här till och med vågar aflägga behovet af skugga och dunkel samt nästan verkar med rent ljus. För den, som något förstår lagarne för de bildande konsternas existens, bör det vara temligen klart, hvarthän konsekvenserna af en sådan åsigt föra. Den måste, såsom man anmärkt ²⁾, leda till en fullkomlig upplösning af all konst. Så länge den intellektuella åskådningen är tillräcklig eller bättre än verkligheten, så behöfves konsten ej. Och derhän måste det gå, ty Schelling gick ej till betraktelse af det sköna och konsten såsom esthetiker, utan som filosof, ej för dess egen skull, utan för att få en lämplig ingångsport till sin identitetslära. Konsten var, såsom Zimmermann träffande anmärker ³⁾, för Schelling den archimediska punkt, från hvilken natur och ande visa sig blott såsom de begge motsatta hemisfererna af en och samma identitets-verld; och af det absoluta, till hvilket han ville tränga fram, fann han det svaga återskenet i konstnären, af hvars skapareverksamhet i smått han ville lära sig förstå Guds skapelse.

Ur Schellings spekulation, men med ett helt annat intresse än denne, nemligen att förklara det sköna och

1) A. st. sidd. 320 o. ff.

2) Se Zimmermann, a. st. sid. 579.

3) A. st. sid. 581.

konsten för dess egen skull, utgick upphofsmannen till det egentligen första esthetiska systemet, nemligen Solger. Var, såsom Zeising säger ¹⁾, identitetsprincipen stel och död, och behöfde den sättas »in Fluss» för att kunna alstra lif inom systemet, så har Solger efter hans förmenande gjort detta derigenom, att han flyttat den motsats, som i verkligheten alltid visar sig mellan det andliga och det sinliga, mellan idé och företeelse, såsom nödvändig för förklaringen af det sköna, inom det absoluta sjelft, der dock denna förening af motsatser naturligen visar sig vara lika mycket ett under, ehuru lyftadt upp inom den högsta sfären, som det, inför hvilket Schiller vid analysen af det sköna sågs stanna, med erkännande af både förnuftets och erfarenhetens otillräcklighet för en förklaring. Deri ligger grunden, att Solgers spekulation blifvit ansedd såsom theosofisk, ty han stannar i sin förklaring vid ett mysterium, ett »sannt under», och detta, hvilket uppställes såsom grund, är dock just det, som skulle förklaras ²⁾. Här går det såsom alltid åsigtet med en pantheistisk anläggning: det, som skulle förklaras, höjes till rang af princip; den eviga cirkelrörelse, som tillhör hvarje pantheistisk verldsutveckling, försinligas äfven i systemet, och frågan blir stående på en och samma punkt, utan att erhålla ett svar. Det är som med tidens orm, hvilken biter sig i stjerten, och dermed blir en symbol för evigheten.

I det sköna, hvilket för Solger är idéen, uppenbarad i existensen ³⁾, går denna mystiska åskådning igen, ty från dess ståndpunkt är den verkliga världen en uppenbarelse af det gudomliga lifvet: »vi försänka här den existerande världen i åskådning af det gudomligas närvaro» ⁴⁾; och då det sköna sålunda är en omedelbar Guds uppenbarelse, så blickar i hvarje, äfven det minsta, verk af konsten det ab-

1) A. st. sid. 23.

2) Se Zeising, a. st. sid. 25.

3) Solger, a. st. sid. 66.

4) A. st. sid. 69.

soluta fram. Här är det nu egentligen första gången det absoluta och idén framträda i all sin makt såsom utgörande den sköna företeelsens innehåll, — en bestämning, som, fattad i sin ytterlighet, medfört ett hejdlöst predikande af innehållets absoluta betydelse, isynnerhet af sådana, som, utan att ega begrepp om formens väsende, funnit det vara en lätt väg till ett estetiskt domslut att afgöra ett konstverks värde efter det, som det *skulle* framställa, icke efter sättet *huru* det skett. Eget nog, är dock detta icke fallet med Solger sjelf, åtminstone icke i sådan grad, som man kunde ha skäl att misstänka. Han var dertill för mycket verklig esthetiker, hvilket han till fullo visat genom många snillrika aningar om det skönas verkliga väsende, framställda i en form, som dock af hans theosofi fått en del dunkel på sin lott. Dessutom lade han alltför mycken vikt på sjelfva den skapande förmågan och dess förhållande till produkten, hvilken både för konstnären och det absoluta först vann ett värde genom öfverensstämmelsen med den producerande sjelf, för att öfverdrifvet värdera innehållet på formens bekostnad. Lösningen till gåtan ligger deri, att han, såsom Zimmermann anmärker ¹⁾, i sin åsigt om konsten stod på samma grund som Schiller, men deremot i metafysiskt hänseende utgick från Schelling. Af den förre ärfde han åsigten om formens uteslutande betydelse för konsten; från den senares objektiva idealism kom böjelsen att göra konstnärssamheten till en uppenbarelse af det absoluta och sålunda, när detta med hela sitt oändliga innehåll ligger bakom hvarje konstverk, *dock* göra det substantiella till hufvudsak i konsten. Detta är utan tvifvel grunden till splittringen i systemet.

Huruvida den af Solger såsom konstens princip eller såsom den egendomliga stämningen hos konstnären antagna ironien hänger tillsammans med den ena eller andra sidan

1) A. st. sid. 689.

af saken, är med det kända dunklet i Solgers åsigt icke lätt att afgöra. Zimmermann vill naturligtvis deri se en yttring af Solgers formalistiska tendens, emedan den enligt honom härflyter ur den rent konstnärliga indifferensen för innehållet¹⁾; men om man ställer detta tillsammans med hvad Solger sjelf säger om den konstnärliga ironien²⁾, i hvilken konstnären tillintetgör den verkliga världen både såsom sken och såsom uttryck af idéen, inför hvilken verkligheten står i all sin intighet och först erhåller ett värde, när den upplöser sig i idéen, så blir man, i sanning, hågad att tro hos Solger på en substantialism af skarpaste art, såvida man ej råkar i förtviflan öfver all denna förintelse och alla dessa upplösningsprocesser, hvilka utan tvifvel härstamma från Schillers oskyldiga uttryck om stoffet, som skulle tillintetgöras af formen. För öfrigt kunde man, enligt vår tanke, rättast sätta ironien i sammanhang med hela den mystiskt religiösa riktningen hos Solger och dermed helt enkelt göra detta svårfattliga begrepp till ett uttryck inom konstens värld för den kristliga undergifvenheten och ödmjukheten, hvarpå äfven Solgers egna ord synas syfta, då han säger: »ironien erkänner intigheten — icke af enskilda karakterer, utan af hela människans väsende just i det högsta och ädlaste; hon erkänner, att det är ingenting i jämförelse med den gudomliga idéen»³⁾. Men då är också, tyckes det, den gudomliga idéen, det absoluta, det som ensamt ger konsten dess värde, och allt annat är ovärdigt henne att framställa. I den verkliga världen finnes ej heller enligt Solger någon skönhet⁴⁾. Den andliga skönheten störes nödvändigt af kroppen, liksom å andra sidan den kroppsliga af själen. Återstår således att försjunka i åskådning af det absoluta, — men dermed är konsten fullkomligt öf-

1) A. st. sid. 668.

2) A. st. sid. 125.

3) A. st. sid. 125.

4) A. st. sid. 80.

verflödigt och på samma gång äfven naturligtvis allt filosofierande öfver den. Systemet har upphäft sig sjelf, i det att det återkommit till utgångspunkten, en följd, som alltid inträffar med den esthetiska substantialismen, hvilken åter oftast och naturligt är en dotter af pantheismen.

Hos Solger var ännu icke, till följe af hans splittring mellan olika principer, så klart uttalad den ur hans system följdriktigt härflytande substantialismen. Hos Hegel deremot framträdde den öppen och ohöjld, dels en konsekvens ur hans system, som utgjorde ett fullföljande af det Schellingska uppslaget, dels historiskt såsom en skarpt och manligt, men derjemte äfven ensidigt uttalad opposition mot den ny-romantiska ironiens lek icke blott med konstens former, utan med lifvet sjelft, — en opposition, som dock snarare *bort* gälla formen än innehållet, alldenstund skolans poetiska lättsinne berodde på missbruk just af denna, då, såsom vi redan visat, dess blaserade subjektivism och förakt för allt »vanligt» sökte taga igen skadan i jagten efter kittlande, pikanta ämnen. Att Hegel var öfverdrifven substantialist, medgifves äfven af Vischer, hvilken träffande karakteriserat mästaren sålunda: »Hegel hade fint sinne för den konkreta konstformen, med rörande kärlek fördjupade han sig i dess enskildheter, men han var dock substantialist, och han uttryckte sig alltid så, som om innehållets vikt samt kraften och djupet i pathos i och för sig bestämde värdet af ett konstverk, och så utgick från honom den konstfilosofi och konstkritik, hvilken trodde sig hafva uppskattat ett konstverk såsom sådant, om den genom en, ofta dessutom alldeles otillräcklig, ja, skef och så mycket som möjligt införklarande (hineinerklärende) analys utdragit och framlagt summan af de idéer, som det innehöll»¹⁾. Men Hegel har sjelf, utom i fortgången af sitt systems utveckling, tydligt uttalat sin substantialism i

1) Vischer, Über das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst. Zürich 1858, sid. 1.

oförtydbara ord, då han säger vid en jämförelse mellan staten och konsten: »liksom vid statens begrepp, uppstår också vid konstens begrepp behovet dels af ett för de olika sidorna (hos menniskan) *gemensamt*, dels också af ett högre *substantiellt* ändamål»¹⁾. Detta hindrar honom dock ej att i sammanhang dermed ifrigt yttra sig emot konstens missbruk både för undervisande och sedolärande afsigter.

Likasom Schelling, filosoferade icke Hegel öfver konsten för dess egen skull, utan han såg i henne blott den lägsta af den absoluta andens uppenbarelseformer, innan hon i den fasta utvecklingskedjan uppsteg till religionens och filosofiens högre liggande spetsar. Det sköna är för honom, liksom för Solger, »idéen i sinlig åskådning», och såvida skönheten sålunda är idé, så äro sanning och skönhet på visst sätt en och samma sak²⁾. Men hvad är idéen? Den är intet annat än »begreppet, begreppets realitet och enheten af båda». Hvad är då begreppets realitet? Det är, enligt Hegels method, det negativa, då åter begreppet är det rent positiva. Således stå vi i grunden kvar vid begreppet, tanken, såsom det enda sannt varande och komma ej derifrån, hinna alltså ej fram till idéen, än mindre till idealet, som är idéen i sinlig form eller det sköna. Den sinliga formen, med hvilken det sköna enligt Hegel nödvändigt måste tänkas³⁾, står der som den eviga negationen, och begreppet kan med allt skäl sägas vara herrskande i enheten mellan det och dess realitet, ty oaktadt allt bemödande kommer ingen enhet till stånd, emedan det ej blir någon realitet af. Egentligen stannar hela maschine-riet i verkligheten redan här, — och hvarföre? Emedan principen för vetenskapen, det abstraktaste begreppet i systemet, den logiska tanken sjelf, sättes som det första i tingens kedja och dermed såsom grund för den gifna verkligheten. Derför går utvecklingen efter tankens lagar och

1) Hegel, *Æsthetik*, I, sid. 62.

2) Hegel, a. st. I, sid. 141.

3) A. st. I, sid. 135.

v. F. det 1^{ste} i tingens kedja = metagef

de logiska kategorierna, och för att hela operationen må få ännu mera utseende af nödvändighet, förbindes den med historiens utveckling, och framställningen blir genetisk, hvarvid den dialektiska methoden är den vind, som sätter begreppets vågor i rörelse. All pantheism är nemligen som en gränslös ocean; den abstrakta, enahanda enheten är allt, och de individuella formerna äro som förgängliga och vexlande vågor på ytan. Ty hvad pantheismen icke kan förklara, det är mångfalden, individualiteten, och det är åter den konsekventa följderna deraf, att motsatsen i den sinliga världen, i stället för att förklaras, flyttas med under analysen af verkligheten och till sist, då man ej kommer ifrån den, sättes såsom absolut.

Den stora grundmotsatsen i världen mellan andligt och sinligt, med hvilken alla åsigter allt sedan Kant mera eller mindre lyckligt kämpade, löstes af Hegel på samma sätt som af Schelling och Solger inom det sköna, nemligen derigenom att detta bestämdes såsom harmoni mellan innehåll och form. Det var också naturligt, att, då det absoluta bestod af enhet i motsatser, ingenting skulle hindra det skönas väsende att ligga i föreningen af de motsatta, andliga och sinliga, faktorerna, eller, med andra ord: då det sannt varande fattades empiriskt, så var det naturligt, att också det sköna skulle så uppfattas och förklaras. Men då, såsom vi sett, innehållet är proklameradt såsom den förnämsta faktorn i det sköna, (d. v. s. i konsten, hvilket för Hegel är enahanda, efter han icke vet af annan skönhet än den ideala konstskönheten) så blir derigenom det sköna inskränkt till en trång krets, i rak motsats mot Schelling, för hvilken allt fullkomligt tillvarande var skönt. Skönheten bestod dessutom i den fulla harmonien mellan idé och företeelse, — och hvar har denna faktiskt framträdtt enligt konsthistorien? I Grekernas plastiska konst, hvaraf en naturlig följd blef, att Hegels allmänna ideal blef intet annat än det grekiska idealet och hans estetiska form den plastiska formen eller den ideala

Dix
92

v. 15. vilhel hwa

gestalten. Af båda dessa skäl inskränktes det sköna till kretsen af gudaidealerna och heroerna eller, mera allmänt uttryckt, de substantiella makterna i världen, och utom denna trånga krets fanns ingen skönhet, hvadan för Hegel ett naturskönt icke existerade, ehuru methoden tvang till dess upptagande som ett moment i utvecklingen. Ja, äfven det symboliska och det romantiska idealet, der antingen idéen sökte sig en form eller bortkastade den såsom otillräcklig, höra egentligen ej till esthetiken och kunna ej i sträng mening kallas sköna. Sålunda fick det *menskliga* i sin allmänhet icke rum under vingarna af Hegels ideal, ehuru, såsom vi ofvanför sågo Vischer anmärka, hans formsinne tog ut sin rätt, när det gällde att förklara enskilda konstföreteelser, såsom den Holländska genremålningen, — i skarp motsats mot hans lärjungars och efterföljares från mästaren ärfda böjelse för en skrufvad konstruktionsmethod, men också i föga sammanhang med systemet, hvars konsekvens led på alla de eftergifter åt sunda förståndet, till hvilka ögat och smaken tvungo. Sålunda försvann den symboliska konstens och all modern konsts skönhet; likaså var naturen oskön, och till sist kvarstodo blott de grekiska gudarne och heroerna samt deras lif och strider, framställda i skulptur samt i epos och drama. Ty strängt taget kunna väl icke heller antikens rika genre-, djur- och porträtt-skulptur, dess naturhärmande målningar eller dess ideala dekorationsmåleri, som tjenade Rafael till mönster, ega bestånd inför Hegels förnäma idealskönhet. Men sjelfva gudarna gå icke säkra: öfver dem lurar ödet, och det bekanta *vemodsdraget* i deras anleten bådard Olympens upplösning; ja, hela den antika världens skönhet har fått sitt dödshugg af den romerska satiren. Så häfver sig i rastlös vexling våg på våg: den högsta och skönaste var antiken; derpå lyfte sig det romantiska (eller rättare, det kristna) idealet, men dog bort i den subjektiva humorns och den ny-romantiska ironiens oroliga bubblor. Så vardt allt lugnt, och mörker var på djupet, och det absolutas

dimmiga bild sväfvade öfver vattnet. — Men hvart har då det sköna tagit vägen? Det är försvunnet i den abstrakta enhetens alltuppslukande afgrund. Det har gått Hegel, som det gick Schelling och Solger, eller pantheismen i allmänhet: motsatserna i principen spränga den, allt upplöses i dimmiga gestalter, och resultatet blir — utgångspunkten, hvarpå spekulationen som Sisyphus kan börja på nytt sitt mödosamma arbete.

Dock — det är sannt — den gränslösa hafsytan sjelf är det absoluta: den dimmiga bilden, som sväfvar deröfver, är intet annat än bilden af subjektet sjelft, tecknad af dess egen vaggande känsla öfver afgrundens dunkel i förstörade, ehuru svaga konturer, och af människorna kallad — Gud. Så förklaras saken med tragisk naivetet af Vischer ¹⁾, hvilken icke tvekat att följdriktigt utdraga konsekvenserna ur Hegels lära, som han för öfrigt med vetenskapligt allvar förklarat och rättat i många stycken.

Som bekant, definierar Vischer det sköna såsom idéen i form af begränsad företeelse. Det i afseende på denna bestämning, genom hvilket han anser sig förnämligast hafva förbättrat Hegels åsigt och dermed förebyggt hans klandrade substantialism, är det antagandet, att innehållet eller den ideella sidan af det sköna, som hos Hegel är den absoluta idéen, af Vischer betecknas såsom ett *bestämmt* innehåll, uppkommande derigenom, att den absoluta idéen söndrar sig i bestämda idéer ²⁾. Men ser man till, huru det är beskaffadt med denna idéens bestämdhet, så finner man den reducera sig dertill, att idéen är genusbegrepp, alltså ett allmänt och abstrakt, som blir konkret först genom den andra faktorn i skönheten, nemligen *bilden*, och denna åter är ett bestämt sinligt individuum, i hvilket idéen framträder som det allmänna genusbegreppet. Vi se sålunda hos Vischer ett bestämt behof af och ett bemö-

1) A. st. I, sid. 163.

2) A. st. I, sid. 61.

Det är för feligt. Det absoluta. Vischer (utelemnadt)

dande efter att komma fram till det, som ensamt kan alstra en lefvande skönhet, nemligen individualitet. Men huru får han denna? Som bekant, genom upptagande af ett begrepp, hvilket annars plägar förvisas ur vetenskapen, nemligen tillfälligheten, med hvars tillhjälp han hoppas under det sköna kunna, i motsats mot Hegel, innesluta äfven det karakteristiska samt få en princip för det komiska gifven. Men då tillfälligheten, lemnad åt sig sjelf, äfven alstrar det fula, »när de små lagarna lägga sig i vägen för de stora», såsom Ehrensvärd säger, så blir tillfälligheten egentligen moder till fulheten i stället för skönheten, för hvars skull den dock kom in i systemet. Nu skall visserligen för skönhetens skull tillfälligheten åter upphävas, men hvad blir då följden? Att en individuell skönhet i sjelfva verket icke kommer till stånd. Vi hinna således här föga längre än hos Hegel. Och ehuru Vischer förebrår denne, att hans idealskönhets verld är så trång, blir den icke rymligare i hans eget system, om vi se på, huru det förhåller sig med det skönas olika arter, hvilkas skilda karakterer bero på förhållandet mellan momenterna i det sköna. Vi lägga först märke dertill, att det sköna beror på fullkomlig öfverensstämmelse mellan idé och företeelse, en öfverensstämmelse, som dock förklaras var rent sken, och att derpå det sublima säges uppkomma derigenom, att idéen växer öfver den sinliga företeelsen, och det komiska tvärtom derigenom, att bilden får öfvervigt öfver idéen. Om så är, huru kunna då sublimt och komiskt blifva arter af det sköna, liggande inom sferen för dess begrepp, då detta just består i harmoni mellan ande och form¹⁾? Det skönas område inskränkes dermed till det enkelt sköna, hvilket ungefär motsvarar det plastiska ideal, som Hegel uppställde, och mot hvilket Vischer, som nämndt, sjelf polemiserar. För öfrigt möta vi här samma böjelse som hos Hegel för att upptaga historiska former

v. F. (q/par)

K

v. F.

1) Jfr Zeising, a. st. sid. 147 o. ff.

och söka gifva dem metafysisk betydelse, ehuru dock icke fullt på samma sätt som hos Hegel. Sådant är nemligen i grunden förhållandet just med de nämnda bestämningarna af det sublimes och det komiska. Frågar man, om det eger någon anknytning till verkligheten ett sådant vägande utom jernvigtlinien mellan innehåll och form, så svarar — icke estetiken, men väl konsthistorien *ja* dertill. Och när kan idén sägas växa öfver bilden? Under alla sökande tidevarf i släktets ungdom, då menniskoanden har en naturlig böjelse att för sig försinliga just det högsta och svåraste, eller rent af omöjliga, nemligen gudomligheten, men deremot icke beherrschar materialet, icke känner formen så, att väsendet deri får ett uttryck, — såsom fallet var inom den orientaliska konsten och i medeltiden. Då motsvaras det enkelt sköna af den klassiska antikens och renaissanceens blomstring, under hvilka det gudomliga alltmera mänskliggjordes, medan konsten blef allt säkrare i formens behandling, till dess med ens på högsta blomstringsstadiet jernvigten var vunnen. Men formens öfvervigt öfver idén kan icke ega rum annat än under efterblomstringens och manierismens tider, då en *tom* formalism inom konsten, eller ett upprepande af former utan allvar med deras betydelse, träder i den sanna formgifningens ställe, såsom under Roms förfall och under den moderna barock-smakens tid. Ett sådant vägande upp och ned är en naturlig sak i den mänskliga utvecklingen och tillhör historien, d. v. s. är empirisk, men har med det skönas metafysik intet att göra. Så förträffligt och prisvärdt än Vischers stora arbete är i allt, som berör den empiriskt gifna verkligheten, måste vi dock erkänna, att vi hos honom i afseende på förklaringen af det sköna, stå på fullkomligt samma punkt som hos Hegel, blott med den skilnad, att uttrycket blifvit mycket mera bestämdt och klart, hvadan tendensen framträder mera ren och ohöljd. Af denna öfverensstämmelse borde äfven vara klart, huru Vischer verkligen förhåller sig till frågan om innehåll och form; men då han

bestämndt opponerat sig mot Hegels substantialism, måste vi särskildt tillse, huru dermed förhåller sig, isynnerhet som derigenom bör blifva upplyst beskaffenheten af den strid, hvilken vi i början antydde, och genom hvilken frågan nu blifvit drifven till sin spets.

Först böra vi då iakttaga, att Vischer, för att undvika Hegels ytterlighet i detta afseende, lagt det skönas väsende hvarken i innehållet eller i formen, utan i öfverensstämmelsen mellan båda. Men att han dock i verkligheten icke kan hålla fast vid denna enhet, visar sig tydligen i hans svärfvande mellan de begge motsatta sidorna. Att det sköna är rent formväsende, så att deri »blott den från stoffet lösta ytan verkar»¹⁾, står visserligen tydligt utsagdt; men å andra sidan åter talar han om, att det skönas värdigaste gestalt ligger i det offentliga lifvets sedliga makter, samt att det såsom sådant fordrar historiskt och politiskt innehåll, utan att dermed dock en tendenskonst skulle behöfva uppstå²⁾, och nämner slutligen det goda såsom skönhetens högsta innehåll³⁾. Man kan dock fråga, huru detta står tillsammans med det första yttrandet, eller med konstens uppgift att vara en förädlad spegelbild af lifvet, såsom vi åtminstone efter erfarenhetens intyg tills vidare få anse henne vara. Lifvet är dock från konstens synpunkt i alla skiftningar lika värdt att framställas, så i smått som stort, om blott ett öga eller ett sinne finnes, som uppfattar det i dess rätta gestalt. Stora konstperioder sakna dessutom all historisk konst, men stå dock högt i esthetiskt hänseende, såsom den Venetianska skolans blomstringstid samt Rembrandt, Rubens och Spanjorerna, hvilka alla egentligen kunna kallas kolossala genremålare. Detta hindrar dock ej, att ett högre lif är mäktigt af större skönhet, och att ett konstverk derföre har

1) A. st. sidd. 148 o. ff.

2) A. st. sid. 75.

3) A. st. sid. 80.

mera värde från allmänt mänsklig synpunkt, om det å innehålllets vägnar står högre än ett annat; men man kan ej underlåta att skänka sitt bifall åt Zimmermann, då han emot Vischer nekar, att derigenom konstverkets rent estetiska värde ökats. Han har nemligen i sin »Geschichte der Æsthetik» just i detta afseende underkastat Vischers jemkningsåsigtt en kritik, till hvilken vi nu öfvergå.

Han vänder sig först emot Vischers beskyllning ¹⁾ att formalismen i konsten förvrider den sanningen, att i det sköna allt kommer an på formen, till den falska meningen, att derigenom en abstraktion från formen vore rättfärdigad, och genom sin kritik af Vischers exempel, i hvilket denne jemför en god landskapsmålning och en dålig historiebild samt gifver den förra under sådana förhållanden estetiskt företräde, då deremot den senare går öfver den förra, om båda äro godt utförda, visar han sig emot substantialismens småaktiga gradmätning stå på den enda botten, der en sann estetiker kan och bör stå. Han visar nemligen, huru Vischer genom sin utsago, att den förra bilden står öfver den senare estetiskt, när de äro olika utförda, men att de, med lika skicklighet framställda, icke öfvergå hvarandra i estetiskt, utan i ethiskt hänseende, tydligen vederlägger sig sjelf. Och huru är annat möjligt? Det är saant: ju högre lif, desto högre skönhet, och ett med största skicklighet måladt ostron blir dock alltid i värde underlägset en Madonna af konstens förste mästare. Men hvarför jemföra dem med hvarandra? De äro fulländade hvar i sin sfer, men just derföre inkomparabla. Eller faller det någon in att jemföra en norsk gång-låt med en symfoni af Mendelsohn, eller en af Heines små lyriska utgjutelser i fyra korta rader med Homerus eller Shakespeare? Allt, som är fulländadt, må kunna lemnas i *sitt* värde, i konsten lika väl som och ännu mera än i naturen, och jemförelser göras endast mellan

1) A. st. I, sid. 74.

sådana föremål, som äro af samma slag och derföre ega någon jmförelsepunkt. För öfrigt våga vi påstå, att en dålig historiebild lika litet som ett dåligt epos eller drama kan hafva ett godt innehåll. Ämnet, stoffet kan vara förträffligt, men innehållet uselt; ty hvad är innehållet? Det kan intet annat vara än det *formade* ämnet, det för konstens bruk af konstnärens ombildande fantasi gestaltade och luttrade stoffet. En dålig form förutsätter således alltid ett dåligt innehåll (i estetiskt hänseende), eller en oskön form kommer af ett oskönt innehåll såsom dess grund, och denna dess oskönhet kan icke bero på dess större eller mindre ethiska värde, utan endast och allenast på dess sätt att framträda, d. v. s. på formen.

N. Swan
nr 67.

Dock — derom längre fram. Vi återkomma till Zimmermann, hvilken i afseende på Vischers bestämda yrkande, att det offentliga lifvets sedliga makter skulle utgöra det skönas värdigaste innehåll, anmärker, att denne dervid sammanblandar konstnärens pligter såsom borgare med hans pligter såsom konstnär och således sammanblandar *hvad* med *huru*, hvilket äfven Vischer känt, då han bestämt dessa sedliga makter såsom skönhetsens *värdigaste* innehåll, d. v. s. skilt mellan det värdigaste och det värdiga, en skilnad, som ju estetiken icke kan verkställa, utan som måste tillkomma någon annan domstol. Och dock har Vischer sagt, att det sköna är *ren form*. »Det är svårt», säger Zimmermann ¹⁾, »att icke motsäga sig sjelf, när man som Vischer rastlöst drifves om mellan egen riktig insigt och skolans anseende. Han är för mycket esthetiker för att misskänna det skönas rena formvärde, men han vill dock gerna rädda äfven det Hegelska substantiella innehållet». Han är sålunda öfverallt det rätta på spåren, men hindras att finna det genom det band, som fjettrar honom vid Hegel. Ja väl, men i grunden beror det dock djupast och egentligast på Vischers

1) A. st. sid. 718.

egen verldsåsig, hvilken gör det omöjligt för honom att finna, hvad det sköna är, och derföre ock hvad form är.

D, Den harmoni, som vi fordra af all skönhet, måste visserligen, för att det sköna skall bli för oss uppfattligt, bestå i öfverensstämmelse mellan innehåll och form (gestalt); detta är nu en gång ett vilkor för all skönhet i vår värld, både i natur och konst, äfven för den så kallade andliga skönheten, hvilken dock icke utan ett yttre, af sinnena uppfattligt tecken i tid eller rum kan för oss bli förnimbar. Men är denna harmoni den enda eller den för skönhetens eget väsende mest betecknande och nödvändiga? Finnes icke en harmoni inom den sinliga gestalten sjelf, en bestämmande enhet i mångfalden af dess delar? Är icke denna till och med den första, vi iakttaga, innan vi ännu se, om denna *yttre* harmoni är det klara återskenet af en *inre*? Ligger således harmonien sjelfständigt (åtminstone relativt) i den yttre gestalten för den sinliga uppfattningen, och är denna för den djupare blicken fenomenet af en inre, andlig harmoni, så kunde ju fråga uppstå, huruvida icke just *denna* är för skönhetens sanna väsende den hufvudsakliga, då deremot den harmoni, som ligger i öfverensstämmelsen mellan inre och yttre alls icke utgör ett kännetecken på det sköna i och för sig, utan helt enkelt är ett vilkor för vår uppfattning deraf samt ett problem för konsten att lösa, för att sålunda häfva den genom vår sinliga inskränkning gifna svårigheten att från skönhetens synpunkt, d. v. s. i bild, fatta det varande i dess sanning, på samma sätt som filosofien från sanningens synpunkt på abstraktionens väg söker att i begrepp klara det sannt varandes väsende. Hufvudsaken är, enligt vår åsigt, att ett sannt begrepp — väl icke om det skönas väsende, men om det viktiga moment deri, som kallas form, endast kan vinnas antingen af den rena *realismen*, som håller sig till det empiriskt gifna och analyserar det, så långt den mäktar, eller af den rena *idealismen*, för hvilken den sinliga verkligheten är fenomenet af en högre

verklighet, som, på samma gång den är andlig, är fullt konkret och lefvande. Deremot skall alltid en sådan förklaring bli omöjlig för de mera eller mindre pantheistiska åsikter, hvilka, i stället för att lösa problemet, ponera, att det vore gjordt, som det heter i matematiken, samt i och med sitt påstående, att det sköna, liksom den gifna verklighetens företeelser i allmänhet, är enhet af de relativa motsatserna, ande och bokstaf, idealt och Realt, idé och företeelse, visserligen få en empirisk bestämning, som öfverallt kommer åter i det sköna *för oss*, men som vid användningen visar sig otillräcklig, emedan i sjelfva den sköna företeelsen, såsom vi nyss sade, visar sig finnas ännu en annan öfverensstämmelse, eller i sann mening en harmoni, mellan dess i rummet eller tiden utom hvarandra fallande lemmar, hvilken betecknar den inre harmonien. Det är *denna* harmoni, som konstnären bemödar sig att framhäfva, — materialistiskt eller med hufvudintresset fäst på den yttre gestalten, om han är materialist; idealistiskt eller med hufvudvigt på den inre skönheten (ej derföre på innehållet), hvarvid det yttre inskränkes till det minsta möjliga af sinlig gestalt, om han är idealist, men i begge fallen med formen, sättet för framställningen till hufvudsyfte. Det är *denna* harmoni, som möter det uppfattande ögat eller örat i kristallen och i stjernhimmelen, i blomman och i människogestalten, i den af några punkter och linier sammansatta dekorationsteckningen och i Rafaels tapeter, i det mediceiska vildsvinet och i Polyklets Junohufvud, i en kärleksvisa af Rückert och i Macbeths konstfulla sammanflätning af karakterer, handling och situationer, i ett Schweitziskt bondhus och i Roms Pantheon, i en svensk folkvisa och i Bachs Passionsmusik. Det är *formen*, som gör det ena och det andra skönt, det är sättet, hvarpå innehållet framträder, som är det afgörande, ty samma ämne kan behandlas på tusen sätt, men *ett* är det bästa, och derför är och blir den äkta konsten och

konstkritiken formalistisk, i sann mening fattadt, och esthetiken nödvändigt formvetenskap.

I det svar, hvarmed, såsom vi i början nämnde, Vischer mötte Zimmermanns inkast ¹⁾, yttrar han, att konstformalisten förklarar innehållets sinliga företeelse i konstverket för att vara hela dess väsen, och att han antager, att det i konsten skulle gifvas »eine blosse Form» ²⁾. Efter hvad vi nyss sökt visa, är detta icke alldeles sannt, och dessutom är det i och för sig orimligt, ty ingen tänkande varelse kan någonsin vilja anse formen, fattad i Vischers mening, i verkligheten skild från det innehåll, af hvilket den beror, men om man reflekterar på formen i och för sig, skild från innehållet, är väl dermed icke sagdt, att man begått en sådan orimlighet som den, att göra formen till något sjelfständigt, som efter behag kan hängas på ett innehåll, hvilket som helst. Skulle det för öfrigt, såsom Vischer säger, vara öfverflödigt att fastställa, hvad man menar t. ex. med form, och skulle detta begrepp ovilkorligen förstås af sig sjelft? Hvad är då form? frågar han. »Das Aeussere eines Innern, richtiger das Aeussere mit seinem Innern, die Einheit des Innern und Aeussern, von der Seite des Aeussern betrachtet» ³⁾. Ser man efter, hvad detta innebär, så blir lätt tydligt, att då vid formen alltid är fråga om *huru*, om sättet, så är det icke alltid sagdt, att ett visst innehålls sätt att vara till ligger i ett yttre eller utgör ett »utflöde», ett »uttryck» deraf. Då skulle t. ex. i poesien formen ligga i det yttre, d. v. s. i orden, men de äro icke form, (ehuru väl man talar om den metriska formen) utan material; då skulle i musiken formen ligga i tonerna såsom ljud, men också de äro det material, i hvilket musiken gjuter sin form. Denna består i musiken, såsom bekant, ej af tonerna, utan af melodi och harmoni, hvilka åter bero på bestämda förhållanden to-

1) Über das Verhältniss von Inhalt und Form in der Kunst.

2) A. st. sid. 7.

3) A. st.

nerna emellan, men icke på något utflöde, ty sjelfva utflödet gör icke formen, utan utflödets beskaffenhet. Således passar Vischers formbegrepp icke på de ljudande konsterna. Deremot är det just de bildande konsternas form, som fått i den gifna bestämningen sitt uttryck, och dermed hafva vi här tillbaka Hegels plastiska form eller den sinliga gestalten såsom representant för form i allmän betydelse. Blott på en sådan förvillelse kan det påståendet vara grundadt, att konstformalisten anser den sinliga företeelsen i konstverket utgöra dess väsen. Ja, om han utgår från realistiska grunder, så *kan* han göra så, men han *behöfver* ej göra det. Man är ej nödvändigt materialist, derföre att man är formalist; det beror blott på, hvad man egentligen menar med form, och att Vischers formbegrepp icke är adæquat, hafva vi sökt visa, hvadan det med allt skäl torde vara af nöden påkalladt att anställa en undersökning af den af honom sjelf framställda frågan: hvad är form?

Det ovedersägliga och sanna i Vischers bevisning i den nämnda skriften är, att form och innehåll äro *ett*, och att man till följe deraf icke kan, utan att göra våld, skilja sättet ifrån saken. Man må blott också härvid komma ihåg, att när man talar om innehållets värde, så menas icke detta i och för sig, utan alltid såsom innehåll åt formen, såsom varande till på ett bestämdt sätt, oafsedt om det i sig sjelft är ondt eller godt. Det är derföre egendomligt i den nämnda uppsatsen att höra Vischer i det ena andetaget gifva äfven här formen dess rätt och framställa alla formalismens fordringar, såsom en gång för alla grundade af Kant, och dess satser sådana, att »ingen, som eger någon esthetisk bildning, numera kan skaka på dem» ¹⁾, — och den andra gången åter göra samma kastning åt motsatt led, som han gör i sin »Æsthetik», och säga: »det goda blir i konsten skönt, det dåliga, onda fult, och om vi

1) A. st. sid. 13.

kalla något på allvar skönt och fult, så hafva vi också stillatigande kallat det godt eller ondt. Ingen, om än aldrig så lyckad form, kan dölja en sjuklig kärna»¹⁾). Det beror dock på, hvad man här menar med sjuklig. Betyder det, att kärnan ej får sitt uttryck i formen, att denna säger för litet eller för mycket, att der röjer sig inskränkt-het eller manierism, fattigdom eller flärd, då är det sannt, ty all omotsvarighet mellan inre och yttre är i konsten otillfredsställande. Men menas med sjuklig en moraliskt sjuklig kärna, så måste vi å konst- och literaturhistoriens vägnar opponera oss. Ty i huru många företeelser i denna relativa verld kan kärnan *då* sägas vara frisk? Och om konstnären eller skalden skulle inskränkas till sådana företeelser, — om de funnes — huru stort skulle då hans område bli? Nu är detta område faktiskt omfattande som lifvet sjelft, och konstens idkare låta, såsom Vischer så väl-taligt säger, sin sol lysa öfver både onda och goda. Men huru kunde det ega rum med de onda, om blott det moraliskt ädla kunde få en form, som fölle under skönhetens område? Eller är icke den grekiska Medusamasken skön, höra icke Klytemnestra och Medea till det skönas område, är icke Richard III en af poesiens mäktigaste skapelser, är icke Correggios Io, både hvad innehåll (uppfattning) och form (återgifning) beträffar, ett mästerverk, är icke sjelfva Jago dräglig såsom formell karakter, och kan icke till och med en sådan stackare som Brackenbug värma vår känsla? Det är frågor, på hvilka Vischer troligen skulle vara den första att svara ja, men han skulle också förmodligen urskulda det ständiga sväfvandet mellan innehåll och form på samma sätt som i slutet af den nämnda uppsatsen, nemligen med den »dialektik», som gör att formalism och substantialism lätt springa öfver i hvarandra, och hvilken han dessutom gör till det faktiska beviset för den absoluta enheten mellan innehåll och form. Vischers

1) A. st. sid. 15.

rädsla för formalismen kommer efter hans eget medgifvande af hans lofvärda nit att kämpa mot den *tomma* formalismen inom konsten, liktydig med manierism, och i konst- och literatur-historiens utveckling ett tydligt tecken på konstens förfall. Denna tomma formalism har han också skarpt uppfattat och gifvit en träffande beskrifning, då han säger, att den så kallade »blotta formen med sitt ursprungliga innehåll förknippas med ett främmande innehåll, hvarför det ursprungliga innehållet i det nya sammanhanget blir osant»; och vidare: »när i konsten talas om en tom form, en blott formskönhet, så är det frågan om bildningar af materialet, hvilka ursprungligen härflutit ur andens inre och i det föreliggande sammanhanget blott äro relativt skilda derifrån, men ännu i sjelfva skilsmessan bevara ett skimmer, en reminiscens af deras ursprungliga innehållsrikedom och värme» ¹⁾). En sådan tom konst-formalism kan icke nog fördömmas, emedan i den just vilkoret för det konstsköna, nemligen motsvarighet mellan inre och yttre, saknas. Men den sanna formalismen (såsom estetiskt filosofisk åsigt) fordrar just en sådan motsvarighet för *konstens* skull, ehuru den icke deri sätter *skönhetens* eget väsende (i motsats mot den öppna eller dolda dualismen), och dessutom fordrar den motsvarighet mellan inre och yttre, hurudant än innehållet må vara från alla andra synpunkter än den rent estetiska (i motsats mot den estetiska substantialismen). I sjelfva verket är det sålunda ett hjernspöke, mot hvilket Vischer fäktar: inom vetenskapen kan aldrig en sådan onaturlighet som manierismen bli erkänd eller farlig för den sanna skönhetens bestånd; inom verkligheten blir den, som bekant, alltid bekrigad, om den också under den naturliga regressen efter en blomstringsperiod lyckas bedåra sinnena samt höja flärd och onatur till lag och regel. För öfrigt är det, såsom Vogt riktigt anmärker i sin kritik af Vischers uppsats ²⁾), icke heller

1) A. st. sidd. 7 o. 8.

2) Sid. 199.

så strängt menadt med den moraliska ifvern, att icke principen får ackommodera sig efter de enskilda fallen. Sedan Vischer nemligen i de bestämdaste ordalag uttalat sig mot skaldens gillande af det dåliga och omoraliska genom att kläda det i en läcker form, hvaraf följdén till slut alltid skall bli en missklang, som lemnar oss oförsonade ¹⁾, — en åsigt, i hvilken vi för öfrigt af allt hjerta instämma, ty det som slutar med missklang och utan försoning, det är icke heller skönt, — så har han dock icke menat så allvarligt med strängheten, ty sedan heter det om den sedliga sanningen, som utgjuter sig i konstverkets former ²⁾: »begreppet sedlighet fatta vi här naturligtvis i sådan vidd, att det icke innefattar någon falsk stränghet mot den oskyldiga, sunda lefnadsglädjens områden, hvilka ju också för sin del med allt fog uppträda som bestämmande innehåll i otaliga konstverk». Visserligen tillägger han, att detta vinner sin betydelse först inom de sferer, der det handlar om det sedliga i ordets inskränkta bemärkelse; men kort derpå kommer vacklandet åter fram, då vi påminnas om de »mindre, sjelfständiga bilder, i hvilka rent af lågt, förvändt, frivolt framställes». »Till fromma för den estetiska njutningen», säger Vogt, »måste en slapp moral stateras, på det att den icke i afseende på så många konstverk helt opassande måtte komma fram med ett fällande domslut». Förebråelsen är skarp, men den är sann och naturlig: den ostadighet, som den bestraffar, eger sin grund i Vischers, liksom i all pantheisms, falska ställning. Den vill tjena två herrar, Gudi och Mammon, förnuft och sinlighet, ande och natur, idé och företeelse, och följdén blir att ingendera kommer till heders, såvida icke såsom hos den idealistiska pantheismen, för att rädda mensklighetens värdighet, genom ett maktspråk det andliga förklaras vara den manliga principen i det absoluta äktenskapet mellan de båda motsatta faktorerna i den gifna verklighe-

1) A. st. sid. 15.

2) Sid. 18.

ten. Huru mycken fromma derföre esthetiken såsom empirisk vetenskap haft af den grundliga Vischerska forskningen, — hvad denna *icke* kunnat gifva, är en rationell förklaring af det skönas väsende, hvarmed först esthetiken blir en filosofisk vetenskap, samt i sammanhang dermed ett klart svar gifves på den fråga, som nu mera än någonsin ligger oss om hjertat, nemligen: hvad är form?

Vischers mäktiga system utgör spetsen af den pantheistiska esthetiken. Högre kan hon icke komma, och ohöjldare kan hennes tendens och utgångspunkt icke angifvas, än fallet är hos honom. Att han hyllade substantialismen, oaktadt sin protest mot Hegel och sitt erkännande af det sköna som formväsende, hafva vi sökt visa, äfvensom att substantialismen gerna är en följd af den åsigt, som antager motsatsen i den gifna verkligheten såsom ursprunglig, hvadan en opposition mot Vischers pantheism på samma gång borde gälla äfven hans substantialism. Men i verkligheten har dock frågan delat sig i tvenne, och man har å ena sidan vänt sig mot hans påstående, att pantheismen är den enda åsigt, som möjliggör en estetik, å den andra (såsom vi till en del redan sett) emot hans substantialism eller rättare mot hans vacklande mellan innehåll och form såsom värdemätare i esthetiskt hänseende.

Men innan vi öfvergå till denna oppositions båda olika sidor, som med sitt anfall mera särskildt syfta på Vischer, måste vi i korthet omnämna ett inkast, som redan tidigt gjordes mot den Hegelska substantialismen af en skolans egen anhängare, nemligen Danzel i hans skrift »Über die Ästhetik der Hegelschen Philosophie» (1844). Åtminstone angifver han sig sjelf i slutet af denna skrift såsom Hegelian¹⁾, i det han säger sig ej från annat håll, utan ur skolans egen rustkammare hafva hemtat vapnen till sitt anfall. Detta gäller just Hegelianismens yrkande på substantiellt innehåll i konsten. Efter att i de båda första

1) A. st. sid. 68.

afdelningarna af sin skrift hafva, såsom han sjelf säger ¹⁾, på mångfaldigt sätt varierat temat, att »tankens monism» inom konstens filosofi fått en falsk användning först i fenomenologiskt, derpå i rent filosofiskt afseende, kommer han i den tredje och sista afdelningen till de mera speciellt estetiska åsigterna. Hegel, säger han ²⁾, synes hafva haft en ganska god grund att införa det sedliga i konstens teori, ty konsten beror derpå, att det, som vi varseblifva i det yttre, också eger förmåga att för oss bli en inre tillhörighet, hvadan det för Hegel måste vara angeläget, att det, som utgjorde konstens grund, också kunde utan anstöt af anden upptagas. Derför ifrade han för ett substantiellt innehåll. Men häri ligger, enligt Danzel, ett vetenskapligt missgrepp. Ett substantiellt innehåll blir först derigenom sedligt, att det hos en menskelig individ öfvergår till att bli kärnan i dennes lif. Men sådant är ej vårt förhållande till konsten. Spetsen af en slik identifiering af oss sjelfva med den af henne för oss framställda individualiteten skulle blifva af en rent patologisk verkan, men en sådan är alltid ett fel antingen hos konstverket eller i uppfattningen deraf, och sålunda vore genom sjelfva den sedliga lyftningen just det försvunnet, som skulle gifva konstverket dess höga pregel, nemligen att det egentligen skulle existera för anden, ega ett fullvigtigt innehåll, som var hufvudsaken, och hvars genomskinliga omhölje utgjordes af den sinliga formen. På sådant sätt har, enligt Danzel, substantialismen vederlagt sig sjelf. Samma ensidighet påpekar han äfven hos den Hegelska skolans literära kritik ³⁾, som går ända derhän, att den alldeles försummar det sinliga elementet, ehuru dock, enligt mästarens egna ord, just dettas tillkomst gör konsten till hvad hon är. Anden skall genom detta sinliga tränga fram till begreppet, och den naturliga följderna deraf är, att omhöljet helt

1) A. st.

2) Sid. 60.

3) Sid. 62.

enkelt behandlas såsom sådant, samt att man håller sig till *saken*, ej till *sättet*. Att filosofera öfver konsten består för en sådan kritik deri, att man bryter sönder formen och sysselsätter sig med innehållet, hvilket man dock redan från andra håll, från sedelära, religions- och rätts-filosofi, har sig bekant. »Men vi ville just veta, hvad formen såsom sådan är, hvarifrån den stammar, och huru man kan förklara den verkan, den utöfvar på oss. Konsten sjelf förutsättes på det naivaste sätt i världen»¹⁾. Hela antagandet, att konsten beror på den i henne förborgade sanningen, är »en bekvämlighetsteori»: man bryr sig föga om konsten sjelf, då det egentligen blott gäller den större eller mindre portion sanning, som kan ligga gömd i hennes alster²⁾, — en anklagelse, som träffar all substantialism, äfven i viss mån Vischers, såvidt han vacklar obeslutsamt mellan innehåll och form. På denna anklagelse har han dock icke gifvit något svar i den kritik, med hvilken han bemöter Danzels skrift i sin »Æsthetik»³⁾, och till hvilken vi hänvisa, då en redogörelse skulle föra oss för långt utan vinst för vårt mål.

Vi nämnde, att den senaste oppositionen mot Vischer vände sig dels mot hans pantheism, dels mot hans substantialism. Den förstnämnda oppositionen, som utgick från theismens anhängare, har egentligen endast uttalat sitt ogillande af Vischers åsigt, emedan han förnekar en personlig Gud, samt anser sig i och med denna protest hafva fullgjort all rättfärdighet. Man bugar sig för den mäktige estetiske empirikern och håller till godo äfven med hans metafysik, sedan man i stället för hans absoluta idé med dess »eviga process» satt ett absolut väsende, en Gud, som dock icke kan existera utan rörelse och handling, utan tid och rum. Härmed är det tydligt, hvad följderna blir. Den så kallade theismen är i sjelfva verket intet annat än en för-

1) Sid. 63.

2) Sid. 66.

3) I, sidd. 59—65.

sämrad pantheism; hela apparaten är till alla sina delar bibehållen, — evig utveckling, det absoluta enhet af mot-satser, ingen skönhet utan sinlig gestalt, plastisk form satt i den allmänna formens ställe, och innehållet, idéen, det substantiella, det, hvarpå skönheten beror, — med ett ord, alla den gamla dualismens välkända karakterer, blott med saknad af *ett*: den vetenskapliga konsekvensen och den sjelfständighet, som dock hos motståndarne och särskildt hos Vischer inger en sådan aktning. Hufvudmännen för denna riktning äro Eckardt och Carriere. Det är ej af nöden att i afseende på dem vara vidlyftig, ty dels är deras hufvudsakliga riktning klar genom öfverensstämmelsen med den af dem anfallna pantheismen, dels hafva de på frågan om form och innehåll i konsten icke utöfvat något stort inflytande.

Eckardt, som redan för ett tiotal af år sedan utgaf en skrift kallad: »Die theistische Begründung der Æsthetik im Gegensatze zu der pantheistischen», har senast framträdt med en »Vorschule der Æsthetik», der han i en mer än vanligt ytlig form uttalat sina åsikter om det sköna samt om konsten och dess ursprung. Med allt erkännande af det välmenta i afsigten att återinsätta det personliga i sina rättigheter samt göra det absoluta till en lefvande och »färdig» Gud emot pantheismens sig utvecklande, kan man dock ej underlåta att förundra sig, när Eckardt, efter att hafva anfört Giordano Bruno, Spinoza och Jacob Böhme, förklarar, att »för esthetiken är antagandet af en, ande och materie i sig slutande, i verlden en kropp sig byggande, Gud af högsta vigt», och som en följd deraf säger: »den högsta skönheten är gudomligheten, emedan den är den fulländade enheten af ande och *natur*, idé och *form*»¹⁾. Det är, som man ser, den gamla surdegen, som bjudes, men i en falsk form, emedan den är dold i den påstådda theismens osyrade oblat. Imellertid blir det så-

1) Vorschule der Æsthetik I, sid. 13.

lunda för Eckardt »kindlich leicht» att »skåda Gud» och i stjernornas rörelse se »Gottes eigene Bewegung» ¹⁾. Ty, såsom han försäkrar oss: »Gott lebt; ein todter Gott wäre undenkbar». Hans verksamhets resultat är världen, som är ett evigt jättekunstverk af det högsta skapande snillet, ett verk af den i gudomligheten herrskande urkraften, nemligen fantasien ²⁾. När nu konsten är sträfvandet att häfva dualismen mellan ande och natur, hvilka i Gud voro försonade och åter längta till försoning, är det lätt att se, hvad det sköna bör vara; det är nemligen det gudomligas genom en harmonisk förening af andligt och sinligt förmedlade företeelse ³⁾. Dermed är det också gifvet, att Eckardt är substantialist, och det ehuru han i sin bestämning af formens begrepp är det rätta ganska nära på spåren, d. v. s. visar ansats att gå ifrån tron på den plastiska formens allmängiltighet. Han skiljer nemligen mellan en inre och en yttre form, af hvilka den förra består i grupperingen och luttringen af stoffets momenter, eller dess stilisering, såsom han kallar det, och den yttre formen är detsamma som gestalten ⁴⁾. Detta antagande af den inre formen förutsätter också nödvändigt antagandet af det sköna såsom ett helt, hvars lemmar måste ordnas efter en inre lag för att komma i harmoni med hvarandra, och deri ligger en aning om formens rätta väsende, ehuru den sedan fördunklas genom den yttre formens sammanförande med den tekniska behandlingen. Imellertid skall innehållet, eller, enligt Eckardts terminologi, stoffet ⁵⁾ (det, som vi kalla ämne och konstnären benämner motiv, det ur naturen eller lifvet upptagna råämnet för behandlingen) utgöra hufvudsak i konsten, en bestämning, som gör honom till en ännu krassare substantialist, än någon annan visat sig vara.

D.
motif
terminologi

-
- 1) A. st. sid. 14.
 - 2) A. st. sid. 10.
 - 3) Sid 93.
 - 4) Sid. 128.
 - 5) Sid. 129.

Carriere tillhör samma riktning som Eckardt, men har det stora företrädet, att han är mera grundlig och vetenskaplig. Han har åtminstone med fullt allvar och grundlighet framställt ovederläggliga inkast mot Vischers pantheism ¹⁾ och derjemte gjort lofvärda försök att bygga esthetiken på theismens grund och dermed redan i principen ega *det* individuella, *den* personlighet, som Vischer söker, och som han aldrig vinner, utan att i hvarje ögonblick låta den fatala tillfälligheten uppträda såsom Deus ex machina, i hvilket hänseende han af Carriere underkastas en grundlig kritik ²⁾. Men äfven han stannar på samma punkt som Eckardt, d. v. s. som hela den föregående forskningen; ty huru mycket han än arbetar för att försvara den ursprungliga individualitetens nödvändighet för en sann verldsförklaring, så kan han dock icke tänka sig, att det andliga i och för sig kan ega individuell personlighet, utan att förkroppsligas, utan att utveckla sig i tid och rum. »Kroppslighet är en följd af realiteten ej blott för det omedvetna, utan äfven för det medvetna väsendet». Rum och tid äro sålunda tillvarelseformer för det eviga väsendet och dess uppenbarelse, och Gud är icke rum- och tidlös, ty då vore han ju icke individuell och personlig, »utan det är fastmera han, som i utvidgandet och utvecklingen af sin natur sätter och fyller rum och tid» ³⁾. Häraf är klart, att det sköna ej heller kan tänkas i och för sig utan sinnlig gestalt, samt att dess väsende ligger deri, att den yttre formen uppenbarar det inre ⁴⁾. Nu är visserligen blott det individuella skönt och deremot aldrig det abstrakta och allmänna ⁵⁾; men idéen, som bildar innehållet, det sannt varande i företeelsernas verld, förklaras dock vara »den all-

1) Förnämligast i en uppsats: Über die Wechselbezüge zwischen Metaphysik und Ästhetik.

2) M. Carriere, *Ästhetik* I, sid. 32.

3) A. st. sidd. 11 o. ff.

4) Sid. 22.

5) Sid. 26.

männa formen, som icke utesluter det enskilda, utan innefattar det i och under sig» ¹⁾, och sammanfaller slutligen med genusbegreppet samt vinner individualitet först genom de enskilda individerna ²⁾. Vi stå således oförmärkt åter på Vischers botten. Detta visar sig ännu klarare, när Carriere säger, att i känslan af det sköna skilnaden mellan inre och yttre, innehåll och form är öfvervunnen, eller, med andra ord: det sköna är empiriskt fattadt såsom enheten mellan de båda faktorerna, ty form är vilkor för realitet, men form utan innehåll är överklig. Formen är nemligen det genom det inre bestämda yttre hos tingen ³⁾, således plastisk form, hvilken af Carriere liksom af pantheismen med den från Winckelmann och Göthe ärfda antik-åskådningen fastställes som exponent för form i allmän betydelse. Således är äfven Carriere substantialist af samma skäl som Vischer, och det äfven i yttre hänseende, nemligen af fruktan för den *tomma* formalismen, mot hvilken han liksom hvarje estetiskt sinne med rätta drager i härnad ⁴⁾.

Om icke resultatet af denna theismens opposition mot den Hegelska pantheismen var af någon större betydelse för vetenskapen, så må man dock erkänna dess goda mening att vilja gifva ett uttryck åt det menskliga behovet att se den individuella personligheten erkänd och begreppet Gud icke blott hängdt som skylt på en tom absolut abstraktion. Imellertid har från theistisk grund ännu en stämma höjt sig mot det hittills allherrskande lärosystemet af en man, hvilken bland de nyare forskarne på estetikens område är en af de betydelsefullaste för utredningen af flere viktiga estetiska begrepp, samt särskildt är märkvärdig derföre, att han jemte sin opposition mot Hegelska skolan och pantheismen äfven i viss mån fört formalismens

1) Sid. 16.

2) Sidd. 19 o. 20.

3) Sid. 69.

4) Se sid. 71.

talän och därför förmedlar öfvergången till Herbart och hans efterföljare, hvilka äro formalismens egentliga målsmän. Vi mena Zeising.

Att han står på theistisk grund, är klart både genom hans fattning af Gudsbegreppet och hans opposition mot Hegel. Han påpekar nemligen, hvilken oerhörd skilnad det blir i den filosofiska utvecklingens gång, om begreppet vara såsom filosofiens princip på förhand fattas som ett fullt och konkret vara, det positiva inbegreppet af allt enskildt vara; ty sålunda blir detta begrepp »icke blott det första, omedelbaraste och ursprungligaste, utan äfven det fullkomligaste, högsta och sista af alla begrepp», och det är tydligt, att det detta begrepp motsvarande vara icke kan blifva annat än den lefvande Guden sjelf, hvars väsen och begrepp består deri, att han är inbegreppet af och grunden till allt varande ¹⁾. Dermed behöfver icke heller filosofien, såsom den Hegelska med sin konstruktion ur intet, »börja sin vandring från ihåliga schemata och skuggors sorgliga rike», utan den befinner sig genast midt i det konkreta, och dess utvecklingsgång kan ej bestå i annat än att låta Gudsbegreppets lefvande innehåll utveckla sig.

Då blir det blott fråga om, *hvad* detta innehåll är, och *huru* utvecklingen går för sig. Utan att ingå i någon närmare framställning af Zeising's deduktion, upptaga vi blott resultatet deraf: liksom begreppet vara i sig innesluter alla andra begrepp, så är Gud det väsen, som i sig innesluter allt vara, eller efter de Zeising'ska kategorierna både det thetiska vara, Gud såsom sådan, och det anti-thetiska vara, Gud som företeelse eller verld, samt det syntetiska vara, Gud som blifvande eller historia, utgörande sålunda den treenige Guden, af hvars eviga väsen de dessa kategorier motsvarande egenskaperna, sanning, skönhet och godhet, utgöra de gifna uppenbarelseformerna. Dock — skulle Gud fattas endast efter den första katego-

1) Zeising, *Æsthetische Forschungen*, sid. 34.

rien, så förklaras han rent af för att vara en död Gud, och han blir lefvande först genom verlden och utvecklingen i historien, ty det är enligt Zeising ingalunda stridande mot Guds fullkomlighet att utveckla sig. Tvärtom; det fullkomligas begrepp innesluter i sig enligt sin natur sin egen motsats, ofullkomligheten, ej för att låta den bestå såsom sådan, utan för att upphäfvä den ¹⁾. Vi behöfva ej mera, för att inse, på hvad ståndpunkt som metafysiker, Zeising befinner sig, och bedömma, huruvida han efter sitt påstående har öfvervunnit den gamla dualismen. Detta angående *hvad*; i afseende på *huru*, hafva vi redan sett i det anförda, hvilken Zeisings filosofiska method är, nemligen den dialektiska methoden. Han har ej insett, att hvilka anti-pantheistiska förutsättningar man än må hafva, så kastas de dock öfver bord, när den berömda methoden skall användas, ty den medför oemotståndligt konstruktion och process; den är som en gammal exercishäst, hvilken tvingar sin ryttare äfven mot hans vilja in i det forna ledet och fullgör den invanda manövern, när blott trumpeten ljuder.

Ur det högsta vara deducerar nu Zeising med denna method det sköna såsom den antithetiska idéen, eller idéen såsom åskådning. I ordets fulla bemärkelse kan blott det absoluta sjelft kallas skönt, nemligen i form af företeelse eller såsom verld ²⁾. Huru denna skall tänkas såsom innehåll i det gudomliga, har Zeising icke fullt tydligt angifvit, äfvensom man också stannar i villrådighet, huru han tänker sig förhållandet mellan realitet och idealitet i det absolut sköna, hvilket ej kan antagas utan åskådning eller bild, ehuru det dock egentligen är både immateriellt och utgör verlden i dess totalitet, men fattad rent andligt och ej stoffartadt ³⁾. Så mycket är klart, att detta totalsköna splittrar sig i det enskildt sköna, och att deri

1) A. st. sidd. 58 o. 59.

2) A. st. sid. 88.

3) A. st. sid 78 jemförd med sid. 89.

nödvändigt realitet och idealitet ingå, för hvilka kvaliteter åter ligger till grund den kvalitet hos det totalsköna, att detta är »den i det reala till åskådning kommande idealiteten»¹⁾). Hufvudsumman är, huru vi än söka fatta de stundom svårbegripliga trichotomiernas bestämningar, att sinlig form, bild eller åskådning, nödvändigt tillhör det skönas väsende, på samma sätt som den sinliga verkligheten ej kan förklaras, utan att inläggas på det gamla, vanliga sättet i det absolutas väsende. Således — i denna del har Zeising, oaktadt alla sina ansatser, föga förtjenst om vetenskapens fortkomst. Deremot är han en förträfflig empiriker, och särskildt har han bidragit betydligt till utredande af formens begrepp och betydelse, om han också ej utdragit de sista konsekvenserna af sina undersökningar. Han har klart och tydligt efter Lessings föredöme skilt mellan — å ena sidan rum-form, såsom bestående i förbindelse mellan ytor, linier och punkter, en form, hvilken vi (säger han) som begränsning kalla kontur, medan det derigenom bestämda rummet kallas gestalt, — och å andra sidan tidsform, såsom bestående i förbindelse mellan enskilda momenter och toner, en form, hvilken vi kalla tonföreling eller melodi, medan den derigenom begränsade tiden benämnes tonfigur eller period. Vi hafva mot denna uppställning, som utgår från en fullt riktig tendens och skiljer åt, hvad som måste skiljas, tvenne anmärkningar att göra. Först och främst bestämmes formens *allmänna* väsende som *begränsning*²⁾), ehuru den ock derjemte säges bestå i en *förbindelse* mellan momenter i rummet eller tiden; men all begränsning är icke nödvändigt esthetisk form. Hvad rummet angår, träffar bestämningen in, men icke så med tiden, ty icke är all tidsbegränsning en form för *det* sköna, som har tiden till medium för sitt framträdande. För det andra träffar bestämningen af tids-form icke in på

1) Sid. 104.

2) Sidd. 109 o. 110.

hela området för tidens konster: den är för trång, ty den rymmer icke poesien. Bristen kommer förmodligen deraf, att analysen dock blifvit verkställd under inflytande af den gamla åsigten, att den plastiska formens begrepp är gällande för all form. Deraf uppstår bestämningen af formen såsom begränsning, och dock kan begränsning icke vara annat än den inre lagens sjelfsatta mått, då formen deremot måste vara lagens eller det inres *sätt* att bestämma detta mått, att beherrska mångfalden, och således utgör en beskaffenhet *hos* eller en bestämning *af* begränsningen, men *icke* begränsningen sjelf. Man måste nemligen, för att komma till reda, skilja mellan *form* och *gestalt*, på samma sätt som vi skilt mellan *ämne* (stoff) och *innehåll*, ehuru annorlunda än vi ofvan sett Zeising göra. Liksom innehållet är det formade ämnet, så är gestalten det formade materialet. Genom ämne (eller stoff) och material sammanhänger ett konstverk med naturen och det verkliga lifvet, men det skiljer sig ifrån dem genom ett *något*, som det fått af konstnärens skapande fantasi, och som höjer det öfver dem båda, — och hvad är detta? Det är *formen*, hvilken står som medlare mellan innehåll och gestalt; den är det särskilda sätt, hvarpå *detta* stoff blifvit inbildadt i *detta* material, den är resultatet af konstnärens hela verksamhet och äflan, ty stoffet kan han icke skapa, materialet icke heller, men formen, sättet att uppfatta ämnet i lif och natur och att behandla materialet, den är hans egendomliga skapelse; men därför kan han också i viss mån sägas skapa innehållet, så vidt detta är ämnet, omsmält i formens eld, och äfven gestalten, såvidt den är materialet såsom ett levande uttryck af det formade innehållet.

Att Zeising sett formen endast från den plastiska formens synpunkt, visar sig tydligt äfven deraf, att han betraktar den blott i afseende på det rent sköna eller det formsköna, såsom det äfven kallas, liksom om det sublimes var formlöst eller det tragiska och komiska icke berodde på vinnandet af en harmonisk form. För öfrigt har Zei-

"ton gestalt"

sing bidragit betydligt till kännedom af både den plastiska och den toniska formen genom sina berömda mätningar efter den af honom upptäckta proportionslagen, hvilken äfven, om den rätt användes, kan blifva af stor praktisk nytta både för konstnären och konstkännaren, ehuru den icke får upphöjas till allmängiltighet och allra minst erhålla någon betydelse för det skönas väsende i och för sig, annat än den, som ligger i allt harmoniskt inom sinneverlden, nemligen att det visar öfver på en *inre* harmoni, som gestaltat den yttre, och som i sin oändliga rikedom och mångfald uppenbarar sig än i den ena lagen, än i den andra ¹⁾ och därför äfven framträdt i det för sinnet behagliga, yttre måttförhållande, som Zeising gjort till allmän skönhetslag för det formella, nemligen det genom det så kallade »gyllne snittet» uppkommande förhållandet mellan de båda delarne i ett helt, att den större delen är medelproportionalen mellan den mindre och det hela, — en sats, hvars allmängiltighet för de former, vi kalla sköna, dock aldrig kan uppvisas.

Sålunda var det, såsom vi se, föga vunnet med theismens opposition, då den icke blott i metafysiskt hänseende kvarstod på samma grund som den förkättrade pantheismen, hvilken dock gjort estetiken såsom empirisk vetenskap åtskilliga tjenster, utan ock till följe deraf behöll alla dess brister och främst den substantialism, som var en gifven följd af den pantheistiska idealismen. Sin betydligaste motståndare såväl i ena som andra hänseendet fick denna åsigt i den sista af oss ofvan nämnda filosofiska riktning, som inom Tyskland utgick från Kant, nemligen Herbarts. Att Herbart var en Kantian, betonar han med eftertryck, såsom Zimmermann anmärker ²⁾, och

1) Så har Semper i sitt arbete "Der Stil oder praktische Aesthetik" uppställt en annan proportionslag, beroende på en tredelning sådan, att den mellersta leden bildade medelproportionalen mellan de båda yttersta, hvarigenom naturligtvis de trenne lederna bilda en proportionellt aftagande kedja i en viss riktning, uppifrån nedåt eller tvärtom eller ock horisontalt.

2) A. st. I, sid. 754.

hvad som förbinder honom med Kant är, att han förklarar det varandes *hvad*, »das An sich», såsom oåtkomligt för kunskapen, hvilken blott består i former, men han skiljer sig också från honom deri, att dessa former icke blott äro subjektiva, tillhöra det uppfattande subjektets natur, utan äro objektiva, tillhöra det gifna objektet ¹⁾. »Alles gegebene ist Erscheinung», och »Aller Schein deutet auf Sein» äro Herbarts bekanta satser ²⁾, medelst hvilka han från den gifna verkligheten i motsats mot den föregående empirismen tränger fram till en sannt rationalistisk grundläggning af filosofien och uppställer de lagar, på hvilka ensamma en metafysik i ordets sanna bemärkelse kan byggas, d. v. s. ett motsägelsefritt vara uppvisas, som möjliggör en förklaring af den relativa verkligheten ³⁾. Det är genom uppställande af dessa grundsatser för bestämmandet af det varandes begrepp, som Herbart förvärfvat sig så stor förtjenst om den nyare spekulativen. För öfrigt har han, som bekant, sedan han med bestämdhet skilt mellan absolut och relativt vara och åtminstone negativt begränsat det sannt varandes begrepp, utan att dock kunna antaga det »hvarken såsom tänkande subjekt eller system af begrepp», visserligen icke sinligt, men ej heller andligt, — han har, säga vi, oaktadt sin rationalistiska utgångspunkt, stannat i en afgjord realism, som gör, att han intager en egenomlig ställning mellan den föregående empiriska idealismen och den rationalistiska idealism, till hvilken såsom den enda tillfredsställande åsigten allt filosoferande syftar. Denna Herbarts rädsla för att säga, *hvad* det varande är i öfverensstämmelse med den fordran, som låg i hans utgångspunkt, och som borde ha fört honom till idealismen, men nu i stället lät honom stanna vid den bestämningen, att det måste vara ett annat än den sinliga, kom af hans motvilja mot den från Fichte utgånga idealismen eller

1) Zimmermann, a. st.

2) Se Herbart, Kurze Encyklopädie der Philosophie, sid. 398.

3) Se Ribbing, Om det absoluta, sid. 9.

den spekulativa filosofien med dess empirism och konstruktionsmethod, hvarvid han förblandade den empiriska idealismen med idealism i allmänhet ¹⁾, och derföre med bestämdhet prononcerade sin realism eller, såsom Zimmermann säger, individualism i motsats mot monismen. Ty enligt Herbart kunna icke motsatserna i världen förklaras genom att återföra mångfalden på en enhet, utan likasom i naturen öfverallt en flerhet gör sig gällande, så består ock det varande i en mångfald af olikartade enkla väsenden, hvilka i de gifna tingen äro med hvarandra förbundna till en samling, som alltid är »ein Vieles», och i hvilken de enkla elementerna alltid stå till hvarandra i någon bestämd relation, som just utgör det vi om tinget kunna veta ²⁾. »So viel Schein, so viel Sein». Den enstaka företeelsen visar sig sålunda alltid bestå af en mångfald och bero på samvaron af flere väsenden, men deremot kan aldrig en flerhet af företeelser förklaras ur en enda oföränderlig enhet. Det varande är sålunda ett noumenon, hvars fenomen är den gifna världen, och mångfalden i den senare tyder hän på mångfalden i det förra. Detta, det varande, är i och för sig, äfven utan subjektet, men fenomenet eller skenet är *blott* för subjektet ³⁾. Denna Herbarts lära, som i hvarje bestämning uppträder i skarpare opposition mot Fichtes och hans efterföljares idealism, utgör grundvalen äfven för hans estetiska åsichter, hvilka, ehuru af honom sjelf föga utvecklade, dock i sina grunddrag äro så klart angifna, att hans efterföljare, såsom Zimmermann och Vogt, i sina estetiska bestämmelser blott hafva dels upprepat, dels utvecklat mästarens grundåskådning.

Enligt Herbart är estetiken ett betydligt mera omfattande begrepp än i vanlig bemärkelse. Under det att den blotta föreställningen i och för sig är theoretisk och

1) Jfr Ribbing, a. st. sid. 20 o. ff.

2) Jfr Herbart, a. st. sid. 300 samt 399.

3) Zimmermann, a. st. I, sid. 755.

såsom sådan likgiltig, är deremot föreställningen, så vidt den får tillägget förträfflig eller förkastlig, d. v. s. får en värdebestämning af beröm eller tadel, föremål för ett estetiskt omdöme ¹⁾, en bestämning, som det estetiska delar med det ethiska, hvadan, då ingen gemensam benämning finnes för de båda slagen af värdebestämning, af Herbart namnet esthetik upptages för det hela. Dermed följer också, att ethiken liksom esthetiken sönderfaller i bestämda konstläror, och hvarje praktisk uppgift fordrar för sin lösning på sitt sätt en konstverksamhet, likväl som hvarje estetisk sådan ²⁾. Att esthetiken dervid är det mera omfattande begreppet visar sig deraf, att det estetiska omdömet sfer är mera omfattande än det moraliska omdömet: det förra föregår alltid det senare och lägger omedelbart och ovilkorligt sin måttstock och dermed följande värde på föremålet, då deremot det moraliska utgår från en bestämd föresats, med hvilken ett följande begär eller en kommande handling jämföras ³⁾. Häraf är det klart, att icke alla estetiska omdömen tillika äro moraliska, och på samma gång är äfven tydligt, hvilket sammanhanget är mellan det estetiska och moraliska, att nemligen all moralisk uppfattning tillika är en estetisk, men att icke allt, som kan gifva anledning till en estetisk värdemätning därför också uppfordrar till en moralisk sådan, eller med andra ord, att det goda kan vara skönt eller fult, estetiskt bestämbar, då åter det sköna eller fula icke med nödvändighet kan betraktas från det godas synpunkt. Det sköna beror således icke på innehållet, utan på formen: redan här framträder denna den Herbartska skolans lära som ett corollarium af de första bestämningarna. Hon hyllar, som vi redan många gånger haft tillfälle att påpeka, formestetikens grundåsig, och har i sammanhang med hela sin filosofiska ståndpunkt utvecklat formalismens läror, hvar-

1) Herbart, a. st. sid. 73.

2) Zimmermann, a. st. I, sid. 757.

3) Herbart, a. st. sidd. 73 o. 74.

vid hennes stora förtjenst om vetenskapen är just utredningen af begreppet form, hvarmed hon för den rätta fattningen af det sköna gjort esthetiken samma tjenst, som hon på ett annat område, såsom vi nämnt, lagt grunden till en rationalistisk metafysik, i begge fallen beroende på en skarp och med sunda begrepp företagen analys af den gifna verkligheten, i motsats mot konstruktions-filosofiens dialektiska Prokustes-bädd, efter hvars fordringar det gifna, som skulle förklaras, fick skrufva samman sina lemmar, så godt det kunde. Vi vilja nu se till, huru Herbartianismen fattar begreppet form, samt huruledes den kommer till detta begrepp.

Den theoretiska uppfattningen lemnar oss, såsom vi ofvan nämnde, likgiltiga i afseende på föremålet, den esthetiska åter medför ett omdöme om föremålets värde; den förre frågar efter, *hvad* som är, efter lagarne i och för vexlingen i det gifna; den senare åter går ut på *sättet* för sammanhanget mellan flere varande, för att derom gifva ett omdöme. Begge hafva sålunda det empiriskt gifna till utgångspunkt, men de skilja sig i målet för sitt sträfvande. Theorien sträfvar efter ett system af begrepp, den esthetiskt-praktiska uppfattningen efter riktiga omdömen. Men för att ett sådant omdöme skall kunna uppstå, fordras tydligen, till skilnad från den theoretiska uppfattningen af det varande såsom i och för sig likgiltigt, att objektet för omdömet måste vara på något egendomligt sätt beskaffadt. Det likgiltiga i den theoretiska föreställningen fordrar, för att få ett praktiskt-estetiskt intresse, en förfullkomning eller en tillsats af något, till hvilket det träder i relation. Detta andra, för sig fattadt, är äfven likgiltigt, och ett omdöme om värdet uppkommer först genom förhållandet emellan tvenne, hvardera för sig likgiltiga, leder. Men dessa i och för sig tagna utgöra just hvad vi kalla innehållet eller stoffet, deras samvaro åter i en bestämd förbindelse är formen; och häraf är det klart, att innehållet för det esthetiska har ingen betydelse eller är likgiltigt,

och att dess värde beror endast och allenast på formen, hvilken är innehållets sätt att framträda eller består i förbindelsen mellan de delar, som konstituera det hela. Den enskilda tonen t. ex. bildar stoffet (rättare materialet) och är i och för sig fullkomligt likgiltig, uppväcker blott theoretiskt intresse; först genom sammansättning af minst två toner uppkommer estetiskt behag eller misshag. En sådan förening af likgiltiga stoff, hvilka först i relation till hvarandra väcka estetiskt intresse, kallas af skolan *estetiskt element*, och hvarje föremål, som vi nämna estetiskt, består af en komplex af sådana elementer ¹⁾.

Men nu uppstår den frågan: huru skola de enskilda delar vara beskaffade i theoretiskt hänseende, ur hvilkas förbindelse med hvarandra ett omdöme om värdet, d. v. s. ett estetiskt omdöme skall uppstå? För att kunna med hvarandra förbindas, är det klart, att de först och främst måste vara *likartade*, ty mellan olikartade kan intet förhållande ega run. Ton kan förbindas med ton, färg med färg, tanke med tanke, linie med linie, men man kan aldrig i samma förhållande förena *motsatta* till ett estetiskt helt, således icke ton och färg, eller tanke och linie, eller känsla och yta: med ett ord, skönheten, som ju är harmoni, kan ej *bestå* i förbindelse mellan disparata elementer, således ej heller i föreningen mellan innehåll och gestalt, ehuru väl detta i fenomenverlden måste vara ett *vilkor* för att skönheten — liksom i allmänhet det varande — skall blifva för oss uppfattlig. Vidare få dock dessa leder i förhållandet naturligtvis icke vara fullkomligt adæqvata, utan de måste *skilja sig* ifrån hvarandra. Detta är nu också kännetecknet på det matematiska förhållandet storheter och tal emellan; men det är dock en väsentlig skillnad mellan dessa båda slag af förhållanden: i talförhållandet upphävas de enskilda lemmarne i det hela, de förutsätta ett bestämdt mått, i hvilket de båda kunna samman-

1) Zimmermann, a. st. sidd. 766—67 samt Vogt, a. st. sidd. 2—4.

fattas; i det estetiska förhållandet åter erhålla vi som resultat något, hvilket ej som ett gemensamt mått redan på förhand låg i de skilda lederna, utan vi få något nytt, som först uppkommer i och genom sjelfva förbindelsen. Derför skall, för det tredje, i ett estetiskt förhållande hvarje enskild led förblifva, hvad han var, hvadan det estetiska förhållandet ej innebär någon relation, utan är *absolut*, d. v. s. i förhållande till andra theoretiska begrepp, genom hvilka det estetiska förhållandet skulle störas, hvarvid dock det, som theoretiskt har absolut giltighet, för det estetiska omdömet innebär en jämförelse, ty detta har just sin grund i jämförelsen. »Om man tänker sig vid en, mellan två fasta punkter spänd, sträng dessa punkter såsom lederna i förhållandet, så är spänningen resultatet af förbindelsen, och lika så litet som man kan tala om en spänning i den ena punkten, lika litet kan det bli fråga om välbehag hos den ena leden, om den ryckes ur sitt sammanhang» ¹⁾.

Härmed är det plastiska formbegreppet, som hittills beherrskat estetiken med envåldsmakt, nedsatt till hvad det bör vara, nemligen form för en enskild konst, och formen sålunda befriad från den uppblandning, som beständigt förorenat dess begrepp, då den blifvit gjord till det samma som den sinliga gestalten, ehuru den, riktigtast fattad, är en beskaffenhet hos denna. Häraf kan man också bedöma befogenheten af Vischers beskyllning mot formestetiken, såvidt den representeras af Herbarts skola, att den gör den sinliga företeelsen i konstverket till dess hela väsen ²⁾. Orsaken till den Herbartska omstörtningen är en riktigare analys och en för utredningen mera lämplig utgångspunkt. Då nemligen hela innehålls-estetiken, såsom vi sökt visa, utgick från *plastiken* eller i allmänhet

1) Vogt, a. st. sidd. 12—14. Jfr Zimmermann, a. st. I, sidd. 768—69, II, sidd. 27 o. ff.

2) Vischer, Über das Verhältniss v. Inh. u. Form i. d. Kunst, sid. 7.

den grekiska konsten, der det andliga och sinliga tydligast täcka hvarandra och sålunda närmast komma den empiriska esthetikern till mötes med en bestämning, som af honom höjes till princip inom vetenskapen om det sköna, ehuru denna bestämning i och för sig är lika empirisk och relativ i afseende på det fenomenellt sköna som i afseende på all annan sinlig verklighet, — utgick deremot Herbart från *musiken* såsom den konst, i hvilken de estetiska elementer, som konstituera skönheten, klarast och redigast falla utom hvarandra och äro tillgängliga för uppfattningen, då man ju, som bekant, i det musikaliska partituret har de olika stämmorna hvar på sin plats fullkomligt lösta från hvarandra ¹⁾. Häraf kommer också, att Herbart och hans efterföljare gerna återkomma till musiken såsom passande exempel för sina satser, och den förste har till och med sagt, att »generalbasen», eller läran om den musikaliska formen, är den enda riktiga förebilden för en äkta estetik ²⁾. Derjemte blir betydelsen af den musikaliska kontrapunkten, eller konsten att samtidigt föra flere stämmor så, att de harmoniera med hvarandra, utsträckt till arkitekturen, till den plastiska skönheten med sin sammanslingning af linier och kroppar, likaledes äfven till måleriet, åtminstone det historiska och sedemålningen, med deras sammanfätade grupper, och slutligen äfven till den episka och dramatiska poesien med dess förening af karakterer, handlingar och situationer ³⁾.

Vinsten för vetenskapen af en sådan bestämning af formen är klar och tydlig. Det sköna, som man i alla tider ansett bero på harmoni, behöfver ej längre bero på förbindelse mellan motsatser, såsom innehåll och form, då denna fattas liktydig med den sinliga faktorn i det för oss sköna, — ehuru det å andra sidan innesluter en enhet mellan innehåll och form, såvida denna senare, såsom

1) Herbart, a. st. sid. 119.

2) Se Zimmermann, a. st. I, sid. 769.

3) Herbart, a. st. sidd. 167 o. ff.

den bör, fattas som innehållet sjelft ur synpunkten af dess sätt att förete sig. Dermed följer också nödvändigt, att formen, hvilken ensam har den egenskapen att i estetiskt hänseende skänka oss nöje eller obehag, också är den enda faktorn, som gör det sköna till skönt, och till följe deraf är den enda sidan hos den sköna företeelsen, som kan bli föremål för konstnärens verksamhet och dermed få betydelse för konsten, då åter innehållet visserligen kan ega ett ethiskt värde och sålunda höja konstverkets menliga betydelse, såsom vi flere gånger anmärkt, men icke öka dess skönhet vidare än så, som med nödvändighet ligger i dess natur, då högre lif gör högre skönhet, d. v. s. större, rikare innehåll gifver tillfälle åt flere »estetiska elementer», formförhållanden eller skönheter, att framträda. Dessas värde ökas ej derigenom, att innehållets värde lägges till dem som ett plus, utan deras värde är precis *uttrycket för innehållets eget*.

Bristen i åsigten ligger, enligt vår tro, just deri, att den alltför strängt skiljer mellan innehåll och form, och ehuru man omöjligt kan tänka sig formen annorlunda än som en bestämning hos, som ett generellt och abstrakt i förhållande till innehållet såsom det individuella och konkreta, dock antager formen att vara ett sjelfständigt, hvilket kan förläna hvarje stoff, som i och för sig alltid skall vara estetiskt likgiltigt, sin glans och förklara det, liksom solen, för att begagna Zimmermanns egna ord¹⁾), lyser öfver både rättfärdiga och orättfärdiga. Felet ligger dock förnämligast i förblandningen af stoff och materia. Den »döda materien» får visserligen lif och själ genom formen, men det är då det formade stoffet, innehållet, som ger materien form. För öfrigt står detta icke väl tillsammans med Zimmermanns yttrande på ett annat ställe²⁾), der det reala konstverket säges ha ett andligt innehåll och

1) A. st. II, sid. 20.

2) A. st. II, sid. 478.

en sinlig form, — ty huru skulle formen såsom sinlig kunna meddela den »döda materien» själ? Denna förblandning visar sig dessutom deri, att Herbartianismen förnekar musiken något annat innehåll eller stoff än tonerna, hvilka dock uppenbart äro det *material*, i hvilket tonkonstnären arbetar. Så yttra åtminstone Zimmermann och Vogt på flere ställen, då deremot Herbart sjelf på något ställe säger, att musiken har till naturlig förebild, d. v. s. upptager som stoff, rörelsen i de menckliga känslorna.

Hufvudbristen i åsigtan är dock dess oförmåga att efter den utförda analysen af skenet säga: *hvad* är dess vara, och *huru* är det? Resultatet af Herbarths filosofierande blef, att han stannade vid en mångfald, »ett aggregat af enkla och bestämda väsenden» ¹⁾, utan att närmare kunna bestämma, hvad de äro, och huru de förhålla sig till hvarandra, med ett ord, utan att få mångfalden återförd på en sammanhållande enhet. Först dermed är ett sannt vara uppvisadt och på samma gång äfven skönheten förklarlig: nu stanna vi vid den empiriska bestämningen, att allt skönt eller all skön form (ty skönhet är form) är ett sammansatt, som består af likartade och dock skiljaktiga delar, som, utan att förlora sin sjelfständighet, stå i förbindelse med hvarandra efter bestämda lagar, hvilka det är esthetikens uppgift att uppvisa och förklara. Onekligen äro här ingredienserna i den sanna skönhetens väsende samlade: skada blott att de, hopplockade eller rättare uppdissekerade af realismens skalpell, ligga som ett aggregat af sinliga preparater *utom* hvarandra eller blott mekaniskt förenade. Det fattas *ett*, nemligen gnistan ofvanifrån, för att den sinrikt hopsatta bilden skall få lif och rörelse. Denna gnista kan icke nedlockas af någon annan åsigt än en sådan, som, utgående från Herbarths rationalistiska grundsatser, icke bäfvar tillbaka för idealismen, utan, efter att som hon hafva satt den lefvande mångfalden i stället

1) Ribbing, a. st. sid. 23.

för pantheismens försvinnande former af det ena och enahanda väsendet, vet att sammanfatta denna mångfald under en allt genomträngande enhet, som icke förstör individualiteten, utan tvärtom gifver den sin rätta betydelse, och som derföre i det sannt varande ser ett system af levande väsenden, hvilka, på samma gång de äro andliga, också äro personliga och konkreta samt i sin totalitet utgöra den högsta personligheten, hvilken, såsom grunden till allt varande, också är den yttersta grunden till det, som vi kalla skönhet. Med ett ord, först när theismens lofvärda tendens att göra det absoluta personligt förenar sig med den Herbartska rationalismens yrkande på det varande såsom ett från alla relativa bestämningar fullkomligt fritt vara, först då kan det Herbartska formbegreppet få en fast metafysisk grundval, härleddt ur det skönas eget väsende.

Härmed är följden af de stora och betydelsefulla esthetiska åsigterna genomgången. Till dem sluta sig visserligen ännu några nyare, men utan att på frågans vetenskapliga lösning utöfva något egentligt inflytande, om ock flere af dem i praktiskt hänseende äro af betydelse. Till dem hör först Köstlin, som i den hittills utkomna afdelningen af sitt esthetiska arbete ¹⁾, söker bygga vetenskapen på rent psykologisk grund, utgående från »en åskådning af lif, natur och konst, som ej är inskränkt inom någon skol-filosofi». Men ehuru han icke kan annat än prisa Zimmermanns »med skarpa och äfven för dem, som icke tro på Herbart, öfvertygande grunder» framställda bevis för och erkännande af, att det sköna är rent formväsen, samt derjemte sjelf erkänner formens vigt i konsten, emedan »blott formfulländning är esthetiskt tillfredsställande» ²⁾, går han dock genast öfver på substantialismens sida, och dermed står han också på den vanliga grunden, med formen uppfattad såsom plastisk och

1) *Æsthetik von Dr. Karl Köstlin. Erste Hälfte. Tübingen, 1863.*

2) *A. st. sid. 315.*

enheten mellan denna och innehållet såsom skönhetsens egentliga kännemärke ¹). Men han kan derföre ej heller undgå att motsäga sig sjelf; han visar nemligen i afseende på förhållandet mellan innehåll och form, att denna senare *icke* växlar eller, som han också säger, att skönheten öfverallt och evigt är densamma, att den sköna formen är »klassisk», gällande för alla tider, under det att deremot innehållet växlar med mensklighetens egen utveckling: det sköna skall alltid och öfverallt vara ett och detsamma; — en åsigt, som vi icke kunna annat än på det lifligaste bifalla, och som äfven historiskt visar sig vara fullkomligt sann, ty när smaken är förskämd, när blicken för det sköna förslöats, då fly vi till naturen, hvars former också evigt äro desamma, samt till antiken eller dess återsken i nyare tider i renaissancen och den nyaste konsten, emedan i alla epoker, som vi kalla klassiska, skönheten är en och densamma och konstens uppgift är att sannt återgifva ett sunt lif. Ett bättre bevis *för* formens betydelse i konsten kan ej framdragas; det är derför så mycket svårare att inse, huru någon kan yttra sig sålunda och göra form och skönhet identiska, utan att på samma gång vara fullkomlig form-estetiker.

Ren formalist är deremot Lemcke ²), som utan strängare vetenskaplighet, men med en sund estetisk instinkt förenar mycken klarhet i framställningen och utan anspråk på att fullt uttömma allt estetiskt vetande gifver mera verklig behållning än mången, som äflas att bygga ett system, hvars konstruktion han sjelf knappt begriper. Från Herbartianerna skiljer han sig dock derigenom, att han ej skiljer så skarpt mellan det likgiltiga innehållet och den estetiska formen, i det han nemligen på det klaraste uppvisar nödvändigheten af en gradskilnad i skönhet eller form likaväl som den finnes i lifvet, hvarvid det högsta inom hvarje art också är det inom arten skönaste, men lika

1) A. st. sid. 319.

2) Populäre Æsthetik von Dr Carl Lemcke. Leipzig 1865.

nödvändigt det högsta inom en högre art står högre i skönhet eller åtminstone i möjligheten af skönhet än det högsta inom en lägre art ¹⁾).

Lika så bestämd form-estetiker är Semper, som med mycken skärpa uttalat sig å konstens och de praktiska konstnärernas vägnar emot den spekulativa esthetikens upphöjande af idéen såsom det hufvudsakliga i konstverket, framhållande mot henne, att hon liksom naturfilosofien blott gjort världen en negativ tjänst, ty liksom denna haft den exakta forskningen till följd, så hänvisar också den spekulativa esthetiken på en empirisk estetik såsom sin efterföljerska ²⁾). Af sådan anledning har han också genom sin praktiska, eller rättare rent tekniska, estetik sökt fylla det svalg, som af den spekulativa esthetiken blifvit befästadt mellan teori och praxis. Också har han på ett lyckligt sätt gripit saken an, just der en brygga kunde slås mellan konsten och lifvet, nemligen medelst upptagandet af den förras betydelse såsom kulturmedel för det senare genom förädlingen just af lifvets form i de delar, som bero på den menckliga handverksskickligheten, samt sökt sålunda förmedla konstens inverkan på hennes så betydelsefulla och dock så ofta, ehuru naturligtvis orätt, vanvårdade halfsystem, slöjden.

Till samma mera praktiska och mot den konstruerande spekulationen bestämdt vända riktning höra också konsthistoriens bearbetare i nyare tider, hvilka isynnerhet bidragit att gifva de estetiska studierna en sundare, på verkligheten riktad utveckling, hvarvid de såsom sanna empirister, i motsats mot den nyss allherrsckande skolans haltande halfempirism, icke kunnat undgå att se det sköna i formen, såsom en beskaffenhet, ett sätt, ett förhållande — låt vara hos fenomenet, öfverlemnande åt en kommande forskning att vidare utföra analysen och, efter att hafva

1) Se a. st. sidd. 56—63.

2) Semper. Der Stil, Handbuch der praktischen Æsthetik. I, Prolegomena, XIX.

funnit en verkligt fast punkt *utom* den gifna verkligheten, från denna punkt uppgifva den yttersta grunden till en sådan beskaffenhet hos fenomenet. Främst står här Förster, som framlagt ett utkast till en teori i sin »Vorschule der Kunstgeschichte»¹⁾, enligt hvilken skönheten beror just på de form-egenskaper, vi lärt känna hos Zeising och Herbart, nämligen på förmedlingen af motsatser, t. ex. af hvila och rörelse, men dock ej af fullkomliga motsatser, utan de måste vara befryndade, öfverensstämmande med hvarandra. Förklaringen är empirisk, men den är sann, ty den söker skönheten inom företeelsen sjelf, icke i det praktiska problem, som ligger i den af konsten eftersträfvade öfverensstämmelsen mellan innehåll och gestalt.

Sammanfatta vi nu kortligen resultatet af vår kritiskt historiska undersökning, så torde detta af det föregående ligga temligen klart. Vi hafva sett de fleste bland de tänkare, som esthetikens historia upptager, delas mellan tvenne hvarandra motsatta åsikter i afseende på det sköna och konsten, allteftersom de fäst sig vid *hwad* eller *hur*, sak eller sätt, innehåll eller form. Den förra af dessa åsikter, *substantialismen*, sågo vi, när den var konsekvent utvecklad ur en filosofisk verldsåskådning, med nödvändighet framgå ur pantheismen. Liksom denna vid förklaringen af det varande i allmänhet höjer motsatsen mellan andligt och sinligt till absolut betydelse, så äfven inom esthetiken. Det empiriska faktum, att det sköna för oss till följe af vår menliga inskränkning icke kan uppenbara sig annorlunda än i och genom en sinlig gestalt, d. v. s. just det, som fordrade förklaring, sättes som det skönas väsende, i och för sig betraktadt, d. v. s. såsom förklaringsgrund. Följden häraf blef, såsom vi sett, den, att det plastiska idealet blef det sköna i egentlig mening, och att man dermed helt oförmärkt satte likhetstecken mellan plastisk form och form i allmän bemärkelse, hvarigenom det sköna, som skulle

1) Se sid. 6.

vara harmoni, blef harmoni mellan motsatta momenter. Dervid blef också skönhetsens värld för trång; man fick svårighet med att från systemets synpunkt förklara en mängd konst- och literatur-historiska fakta, hvilka dock fordrade förklaring, och der den gifna verkligheten ej ville lämpa sig efter de konstruerade formerna, grep man till förklaringsgrunder, som voro lika många försyndelser mot den vetenskapliga konsekvensen. Innehålls-estetiken är (såvidt den är pantheistisk) rent empirisk och har väl såsom sådan gjort vetenskapen mången tjänst, men, oaktadt allt sitt pretenderade filosofiska värde, ej lyckats motsägelöst förklara det sköna, d. v. s. ej förmått göra estetiken till en rationell vetenskap.

Sökte substantialismen det skönas harmoni i öfverensstämmelsen mellan de motsatta faktorerna, andligt och sinligt, så sträfvar *formalismen*, så vidt den utgår från en realistisk åsigt, att finna det sköna i företeelsen själf, i harmonien mellan dess, utom hvarandra i rummet eller tiden fallande delar, en bestämning, som åtminstone har den fördelen, att harmonien blir en harmoni mellan likartade momenter, hvilka till hvarandra kunna träda i ett bestämt förhållande. Följden af denna realistiska formalism blir också, att begreppet form icke längre fattas som plastisk form, att formen ej längre göres identisk med den sinliga gestalten, hvilken åsigt så länge förvillat blicken inom det estetiska området, utan den är blifven, hvad den bör vara, nemligen ett *sätt* för skönhetsens framträdande, ett *huru*, och icke ett *hvad*. Ty äfven den sinliga gestalten, likaväl som innehållet, är för oss ett sådant *hvad*, och det *huru*, som ligger i förhållandet mellan den och innehållet, är ett problem att lösa, men icke en a priori gifven bestämning i det skönas väsende. Detta är den realistiska formalismens förtjänst, antingen den nu utgått från konstnärer och med konstnärlig instinkt begåfvade skriftställare utan egentligt anspråk på filosofiskt vetenskaplig giltighet, — eller den framträdt som följd af en realistisk verldsåsigt. Men den

har *en* svaghet gemensam med den pantheistiska substantialismen, nemligen sin empiriska karakter, sin oförmåga till följe af sina förutsättningar att sammanbinda det genom analysen vunna resultatet med en yttersta grund, således att ej blott visa, att det är så eller så, utan äfven säga *hvarför* det måste vara så.

För att undanrödja denna svaghet och fylla den brist, som den *realistiska* formalismen efterlemnad, återstår, efter hvad vi redan i förbigående antydt, endast *en* möjlighet, nemligen den *idealistiska* formalismen, hvilken från Herbarts rationalistiska grundsatser tager steget ut till den rena idealismen, och sålunda låter den döda pantheistiska enheten blifva en fullt lefvande, allt genomträngande princip, samt den Herbartska mångfalden i stället för osinliga, oförklarade och oförklarliga, atomer blifva lefvande personliga väsenden, såsom sjelfständiga organer ingående i det oändliga system, som i sin all-omfattning är den högsta personligheten, — med ett ord, fattar det sannt varande såsom en verklig enhet i mångfald.

Att lösa frågan om innehåll och form från den idealistiska formalismens synpunkt (hvilket vore detsamma som att uppföra ett estetiskt system på rationalistiskt idealistisk grund) ligger naturligtvis ej inom gränserna för denna afhandling. Imellertid torde det af en och annan antydning under framställningens fortgång vara någorlunda klart, i hvilken riktning vi för vår del anse ett sådant utförande böra verkställas. Det beror först och främst, sedan de filosofiska förutsättningarna äro gifna, på en riktig analys af den empiriska verkligheten, för att sålunda komma till en sann insigt om det sköna för oss i alla dess vexlande företeelser, hvarpå sammanbindningen med de metafysiska bestämningarna, om både analys och synthes äro rätt verkställda, bör följa af sig sjelf. Resultatet af en sådan undersökning blir helt naturligt det skönas eget begrepp, estetikens grundbegrepp, hvilket från rent idealistisk synpunkt aldrig kan betraktas som harmoni mellan de båda relativa

motsatserna, ande och sinlighet; utan utgående från fenomenet, inom hvilket redan erfarenheten eftersträfvat och uppdagar en harmoni mellan de skilda delarne, tränger undersökningen fram till det andliga, till grund liggande, eller den inre skönheten, af hvilken det yttre är fenomenet, och hvilken inre skönhet eller harmoni blir så mycket mera uppfattlig, ju mera det lyckats konsten att göra det yttre till en spegel af det inre. Således, *skönheten*, och dermed äfven esthetiken såsom vetenskap om den, måste komma att bero af en harmoni, som i första hand uppenbarar sig inom fenomenet sjelft, men hvilken dock icke är eller kan vara sjelfständig, utan har sin grund deri, att bilden är en återspeglning af den inre skönhetens eller väsendets ursprungliga harmoni; men *konsten* deremot skall alltid bero på öfverensstämmelsen mellan innehåll och gestalt, och konsthistorien är just framställningen af menniskoandens kamp med det motsträfviga sinliga stoffet, hvilket endast under korta högtidsstunder i mensklighetens utveckling varit mäktigt att återgifva den inre skönheten så oförfalskad, som det här i sinneverlden är möjligt. Då nu genom en sådan undersökning förhållandet mellan innehåll och gestalt är gifvet, måste här, liksom för den realistiska formalismen, blifva tydligt, att gestalten ej kan vara formen, utan att formen måste vara en bestämning *hos* gestalten eller det sinliga uttrycket, och sålunda helt naturligt äfven hos innehållet, det andliga, eller, med andra ord, att innehåll och form, såsom vi ofvan sagt, äro samma sak, innehållet det konkreta och formen en dess abstrakta bestämning, i rak motsats mot pantheismen, för hvilken innehållet var det generella, som genom den sinliga formen (gestalten) först vann koncretion och individualitet. Deraf skulle också omedelbart följa, att esthetiken är och med nödvändighet måste vara formvetenskap. Vinsten af en sådan undersökning blefve sålunda:

- 1:o en motsägelselös förklaring af det skönas väsende, och såsom följd deraf
 - 2:o en riktig bestämning af begreppet form, samt i sammanhang dermed
 - 3:o bestämmande af förhållandet mellan innehåll och form, d. v. s. ett positivt svar på vår framställda fråga, hvarvid på samma gång vore ovederläggigen bevisadt,
 - 4:o att estetiken är vetenskap om *form*, och att hon såsom sådan är en *rationell* vetenskap, hvars uppgift är att från *en* synpunkt söka förklara den gifna verkligheten, på samma gång hon också är en *empirisk* vetenskap, alldenstund hon är vetande om denna verklighet sjelf, — och det är just denna hennes dubbelnatur, som hufvudsakligast i fråga om innehåll och form gifvit anledning dels till de diametralt motsatta åsigter, dels till de sammanblandningar af empiriskt och rationellt, för hvilka vi i det föregående sökt redogöra.
-

1. En motsägelse förklaring af det sköns väsendet och dess betydelse.
2. En riktig förklaring af begreppet form, samt i sammanhang därmed.
3. Bestämmande af förhållandet mellan innehåll och form, och ett försök att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
4. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse. — och det är just denna betydelse som uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
5. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
6. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
7. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
8. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
9. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.
10. Att iakttaga de förhållanden som äro uttryck för samma sak som uttryck för dess betydelse, samt att på ett tillfredsällande sätt bestämda på samma gång dess nödvändighet och betydelse.

6000129465



Göteborgs universitetsbibliotek

