

Philosophische Bibliothek

Henri Bergson
Zeit und Freiheit

Meiner



HENRI BERGSON

Zeit und Freiheit

Versuch über das dem Bewußtsein
unmittelbar Gegebene

Aus dem Französischen neu übersetzt
und herausgegeben von
Margarethe Drewsen

Mit einer Einleitung von
Rémi Brague

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet abrufbar über <http://portal.dnb.de>.

ISBN 978-3-7873-2861-1

ISBN eBook: 978-3-7873-2862-8

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2016. Alle Rechte vorbehalten.
Dies gilt auch für Viervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten Satz: Jens-Sören Mann. Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de

INHALT

Einleitung. <i>Von Rémi Brague</i>	VII
--	-----

1. Der biographische Zusammenhang VII 2. Die grundlegende Intuition VIII 3. Ziel und Aufbau des Werks x 4. Gegen den Begriff einer »intensiven Größe« XI 5. Die Dauer XII 6. Eine Befreiung der Freiheit XVI 7. Bergsons Charakterisierung der Freiheit XVIII 8. Drei verfehlte Versuche, die Freiheit zu definieren bzw. zu vernichten xx 8. Erfüllte und unerfüllte Verheißungen XXII	
---	--

HENRI BERGSON ZEIT UND FREIHEIT

Vorwort	5
---------------	---

ERSTES KAPITEL

Von der Intensität der psychologischen Zustände	7
---	---

ZWEITES KAPITEL

Von der Vielheit der Bewußtseinszustände

Die Idee der Dauer	71
--------------------------	----

DRITTES KAPITEL

Von der organischen Strukturierung der

Bewußtseinszustände. Die Freiheit	125
---	-----

Schluß	195
--------------	-----

Nachwort der Übersetzerin	211
---------------------------------	-----

Glossar	225
---------------	-----

Personenregister	229
------------------------	-----

EINLEITUNG

1. Der biographische Zusammenhang

Als Bergson seine Erstlingsschrift verfaßte, war er im Unterrichtswesen in einem *lycée* der *province* tätig und nur dem engen Kreis seiner Verwandten und Freunde bekannt. 1859 geboren, hatte er 1878 den Wettbewerb der *Ecole Normale Supérieure* bestanden, dort und an der Sorbonne studiert, um 1881 sein Studium mit der *agrégation de philosophie* abzuschließen – als zweiter nach dem völlig unbekannt gebliebenen, weil frühverstorbenen Paul Lesbaizes und vor dem später als sozialistischer Politiker und Pazifist berühmt gewordenen Jean Jaurès (ermordet 1914).

Die übliche Laufbahn für einen ehemaligen *normalien* und *agrégé* begann mit einer Anstellung als Gymnasiallehrer. Im französischen System war und bleibt eine Einweihung in die Philosophie die Krönung des gymnasialen Unterrichts in den *lycées* und ein Pflichtfach für das Abitur (*baccalauréat*).

Der Erwerb der Doktorwürde war die notwendige Voraussetzung für eine Karriere in der Universität. So bereitete Bergson seine Dissertation vor, während er als Lehrer in Clermont-Ferrand in der Auvergne tätig war. Der Inhalt seiner damaligen Vorlesungen ist uns jetzt besser bekannt dank der Schülernachschriften, die inzwischen trotz seines ausdrücklichen Verbots veröffentlicht wurden. Dieser Inhalt hat so gut wie nichts mit den Problemen zu tun, mit denen Bergson damals rang. Vielmehr behandelte er gewissenhaft die Themen, die das Programm vorgab, ohne sich originelle Ausschweifungen zu gestatten.

Damals bestand eine Doktorarbeit aus zwei Abhandlungen verschiedener Länge, einer *thèse principale* und einer kürzeren sog. *thèse complémentaire*. Bergson verfaßte die letztere in lateinischer Sprache, ein Brauch, der damals, und zwar seit der 1808 stattge-

fundenen Neugründung der französischen Universität, noch üblich war, der jedoch im Begriff war zu verschwinden. Erst 1903 wurde diese Pflicht aufgehoben und die letzte auf Latein geschriebene *thèse complémentaire* wurde 1911 verteidigt. Bergson schrieb seine über Aristoteles' Auffassung des Raums: *Quid Aristoteles de loco senserit*¹. Mit der griechischen bzw. antiken Philosophie behielt er lebenslang einen engen, obwohl kritischen Kontakt.

Die *thèse principale* mit dem Titel »Essai sur les données immédiates de la conscience« war eben die vorliegende Abhandlung.

2. Die grundlegende Intuition

Über die Entstehung bzw. den Hintergrund der Arbeit hat Bergson sich mehrmals geäußert, in Briefen und Gesprächen und auch in rückblickenden Betrachtungen: Zum ersten Mal wohl in einem Brief an den italienischen Schriftsteller Giovanni Papini,² später z. B. in einem Gespräch von 1922 mit dem jüngeren Kollegen Jacques Chevalier (1882–1962), der sein Nachlaßverwalter sein durfte,³ und rückblickend u. a. in einem Aufsatz aus der späten Periode seines Schaffens, wohl aus demselben Jahr 1922.⁴

Ursprünglich war der junge Bergson positivistisch gesinnt, wobei er sich von dem damaligen, von einem verwässerten Kantianismus gefärbten Spiritualismus der französischen philosophischen Zunft abhob. Eine amüsante Anekdote, die sein ehemaliger Kommilitone René Doumic (1860–1937), ein Journalist und Lite-

¹ Eine französische Übersetzung liegt vor: *L'idée de lieu chez Aristote*, in: *Mélanges*, hg. v. André Robinet, Paris: P.U.F. 1972, S. 1–56.

² Brief an Giovanni Papini vom 21. 10. 1903, in: *Mélanges*, a. a. O., S. 604.

³ Jacques Chevalier, *Entretiens avec Bergson* [7. 2. 1922], Paris: Plon 1959, S. 38–39.

⁴ Bergson, Introduction, in: *La Pensée et le mouvant* [1934], Bd. 1, S. 2–8, in: *Œuvres*, hg. v. André Robinet, Paris: P.U.F. 1959, S. 1254–1258; vgl. auch *Le possible et le réel* [1930], ebd., S. 101 f., ebd., S. 1333.

raturkritiker, erzählt, zeugt davon: An der *Ecole Normale* war der junge Bergson als Hilfskraft für die dortige Bibliothek angestellt. Eines Tages bemerkte ein Lehrer, daß Bücher auf dem Boden lagen: »Herr Bergson«, rief er, »das muß Ihre Bibliothekarsseele quälen!« Da versetzte der Chor der anderen Studenten: »Seele? Hat er keine!«⁵ So entsprach Bergsons Interesse für die Psychologie und für das innere Leben keiner angeborenen Anlage. Es war eher die Folge einer echt philosophischen Einstellung.

Der junge Philosoph war nämlich auf einen Stolperstein gestoßen, der eine Weichenstellung nach sich ziehen sollte: Am Anfang stand ein Staunen in der Auseinandersetzung mit dem Werk des zuhöchst bewunderten Herbert Spencer (1820–1903). Der englische Denker, der sich übrigens noch auf dem Gipfel seiner Schaffenskraft befand, bot ein System an, das die Hypothese der Evolution des Lebendigen, so wie sie Darwin ab 1859 vertreten hatte, derart verallgemeinerte, daß der gesamte Inbegriff der Wissenschaften darauf beruhen sollte. Spencers Weltansicht war damals das Neueste, was die Philosophie anzubieten hatte, und deshalb Mode, auch in Frankreich, wo seine Werke auch in Übersetzungen zugänglich waren. Mit Spencer hatte Bergson lange Zeit ein Hühnchen zu rupfen. Interessant ist, daß Bergsons Hauptwerk von 1907 eben mit einer Kritik des Evolutionismus von Spencer endet: Dieser lasse nur scheinbar den evolutionistischen Intuitionen Gerechtigkeit widerfahren, wogegen Bergson behauptete, selbst einen »echten« Evolutionismus zu vertreten.⁶

Noch Anfang der 80er Jahre hingegen plante der junge Philosophieprofessor, sich ein Gebiet innerhalb des von Spencer urbar gemachten Feldes zu eigen zu machen und es weiter zu bebauen. Bei der Lektüre der *First Principles* von 1862 stockte er jedoch,

⁵ Zum ersten Mal in der Rede aus Anlaß von Bergsons Aufnahme in die Académie Française, 24. 1. 1918. <http://www.academie-francaise.fr/reponse-au-discours-de-reception-de-henri-bergon>.

⁶ *Schöpferische Evolution* (hier = SE), Hamburg: Meiner 2013, S. 414, 416.

als er Spencers Ausführungen über die Zeit zur Kenntnis nahm. Die Abschnitte sind in der Tat dürftig, besonders wenn man sie mit Kants Transzendentaler Ästhetik vergleicht.⁷ Die Zeit, die doch die Dimension darstellt, in der die Evolution des Lebendigen stattfindet, spielt dort keine Rolle. Nun hatte sich Bergson bei Aristoteles ein Prinzip geborgt, das er in seiner lateinischen Dissertation anführt: Was keine Wirkung hervorbringt (wie z. B. das Leere), existiert nicht.⁸ Für dieses Prinzip hat Bergson übrigens keine Belegstelle angegeben. Es liegt nahe, daß er es in Aristoteles hineingelesen hat. Man denke eher an Sokrates vorläufige Definition des Seins als Wirkungsmöglichkeit (*dynamis*).⁹

3. Ziel und Aufbau des Werks

Ausgehend davon ist Bergson darauf aus, der Zeit ihre Würde zurückzugeben. Dieses Projekt hat sein Schaffen lebenslang begleitet und bestimmt, schon in der Erstlingsschrift, obwohl ihr Originaltitel davon nichts verrät. Er entspricht übrigens dem Inhalt nur teilweise. Es ist deshalb völlig berechtigt, die eigentlichen Themen, d. h. »Zeit und Freiheit«, im Titel der Übersetzung wiederzugeben, wobei der französische Titel als Untertitel hinzugefügt wird. Diese glückliche Wahl der englischen, niederländischen und auch deutschen Übersetzer, die zu Bergsons Lebzeiten und mit seiner Einwilligung wirkten, ist auch in der vorliegenden Neuübersetzung beibehalten worden.

Der Gesamtverlauf der Abhandlung ist relativ einfach. Die Behandlung des Freiheitsproblems im 3. Kapitel, oder besser gesagt, seine Lösung durch Auflösung und Entlarvung als Scheinproblem, ist das Ziel, wohingegen die ersten zwei Kapitel nur eine

⁷ Herbert Spencer, *First Principles*, ch. 3, §§ 46–51, S. 158–171.

⁸ Quid Aristoteles de loco senserit, S. 74, frz. *Mélanges*, S. 52.

⁹ Platon, *Sophistes*, 247d–e; vgl. Aristoteles, *Topik*, V, 9, 139a4–5.

Vorbereitung dafür darstellen. Nach Bergsons ausdrücklichem Geständnis ist der Schwerpunkt des Werks im dritten Teil zu finden.¹⁰ Der Angelpunkt ist jedoch die neue Bestimmung der Zeitlichkeit im 2. Kapitel. Das Problem der Willensfreiheit, so Bergson, verschwindet nämlich, sobald man sich der neuen Sichtweise der Zeit annimmt.

4. Gegen den Begriff einer »intensiven Größe«

Im ersten Teil ist der Hinweis auf »das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene« nicht fehl am Platz. Bergson versucht nämlich eine Rettung des unmittelbar Gegebenen, das von der Erfahrung und der Wissenschaft überlagert wird. Im dritten Teil kehrt die hier entwickelte Hauptidee zurück: Das Ich ist unfehlbar, solange es bei seinen unmittelbaren Beobachtungen bleibt; sobald es aber versucht, sich seine Freiheit zu erklären, verstrickt es sich in Aporien, die dieses Unmittelbare verraten (162).

Der Schwerpunkt des ersten Teils ist die Kritik am Begriff einer »intensiven Größe«, ein Begriff, mit dem die Philosophen von Aristoteles bis zu den heutigen experimentellen Psychologen (der Gipfelpunkt lag bei Kant) vertraut sind.¹¹ Nach Bergson haben die Bewußtseinszustände keine ihnen eigene Größe; ihre angebliche »intensive Größe« rührt immer von einer extensiven Größe her. Die sog. Intensität ist nur eine Vielheit von einfachen Zuständen (28, 34).

Was uns das unverstellte Bewußtsein gibt, sind lauter Empfindungen, nicht deren Ursachen (12, 23, 49 f., 113 f.). Wir bringen aber die Ursache in die Wirkung hinein, mithin die Diskontinuität in das Stetige (53, 64 f., 45).

¹⁰ Unten, S. 6, vgl. 198.

¹¹ S. 67 u. vgl. Aristoteles, *Kategorien*, 6, 5b1–2. 6–7; Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Antizipationen der Wahrnehmung, A 166–176 / B 207–218.

VORWORT

Wir drücken uns notwendig durch Worte aus, und wir denken zuallermeist im Raum. Anders gesagt: Die Sprache erfordert, daß wir zwischen unseren Ideen dieselben klaren und präzisen Unterscheidungen und dieselbe Diskontinuität herstellen wie zwischen den materiellen Gegenständen. Diese Angleichung ist im praktischen Leben nützlich und in der Mehrzahl der Wissenschaften notwendig. Man könnte sich aber fragen, ob die unüberwindlichen Schwierigkeiten, die gewisse philosophische Probleme aufwerfen, nicht vielleicht daher rühren, daß man sich darauf versteift, die Phänomene, die keinerlei Raum in Anspruch nehmen, im Raum nebeneinander zu reihen, und ob man dem Streit nicht manches Mal ein Ende setzen würde, wenn man die plumpen Bilder beiseite ließe, um die er entbrennt. Wenn eine unrechtmäßige Übersetzung des Unausgedehnten in Ausgedehntes, der Qualität in Quantität, den Widerspruch ins Herz der gestellten Frage selbst einziehen ließ, ist es dann verwunderlich, daß sich der Widerspruch in den Lösungen wiederfindet, die man für sie anbietet?

Wir haben unter den Problemen dasjenige ausgewählt, das der Metaphysik und der Psychologie gemein ist: das Problem der Freiheit. Wir versuchen aufzuweisen, daß jede Diskussion zwischen den Deterministen und ihren Gegnern eine vorhergehende Verwechslung der Dauer mit der Ausgedehntheit, des Nacheinanders¹ mit der Gleichzeitigkeit, der Qualität mit der Quantität impliziert: Wäre diese Verwechslung einmal ausgeräumt, so sähe man vielleicht die gegen die Freiheit erhobenen Einwände, die

¹ »Nacheinander« steht hier für *succession*, das an anderen Stellen auch mit »Aufeinanderfolgen« übertragen wird. Zu dieser Entscheidung s. Nachwort d. Ü., S. 214f.

von ihr gegebenen Definitionen und in | einem gewissen Sinne das Problem der Freiheit selbst sich auflösen. Diese Darlegung ist Gegenstand des dritten Teils unserer Arbeit: Die beiden ersten Kapitel, in denen die Begriffe der Intensität und der Dauer untersucht werden, wurden verfaßt, um dem dritten als Einleitung zu dienen.

H. B.

Februar 1888

ERSTES KAPITEL

Von der Intensität der psychologischen Zustände

Normalerweise erkennt man an, daß die Bewußtseinszustände, Empfindungen, Gefühle, Leidenschaften, Anstrengungen, anwachsen und abnehmen können; einige versichern sogar, daß man von einer Empfindung sagen könne, sie sei zwei-, drei- oder viermal so intensiv wie eine andere Empfindung selber Natur. Diese letztere These, welche die der Psychophysiker ist, werden wir später untersuchen; doch selbst die Gegner der Psychophysik sehen kein Problem darin, von einer Empfindung zu sprechen, die intensiver ist als eine andere Empfindung, einer Anstrengung, die größer ist als eine andere, und so Quantitätsunterschiede zwischen rein internen Zuständen herzustellen. Der gemeine Menschenverstand äußert sich über diesen Punkt übrigens ohne das geringste Zögern; man sagt, daß einem mehr oder weniger warm sei, daß man mehr oder weniger traurig sei, und diese Unterscheidung des Mehr und des Weniger überrascht niemanden, selbst dann nicht, wenn man sie sich auf den Bereich der subjektiven Tatsachen und unausgedehnten Dinge erstrecken läßt. Dennoch liegt dort ein sehr dunkler Punkt und ein viel ernsteres Problem, als man es sich im allgemeinen vorstellt.

Wenn man behauptet, eine Zahl sei größer als eine andere Zahl oder ein Körper größer als ein anderer Körper, so weiß man in der Tat sehr gut, wovon man spricht. Denn in beiden Fällen geht es, wie wir ein bißchen später im einzelnen zeigen werden, um ungleiche Räume, und größer nennt man den Raum, der den anderen enthält. Wie aber | sollte eine intensivere Empfindung eine Empfindung von geringerer Intensität enthalten? Wird man sagen, daß die erste die zweite voraussetze, daß man die Empfindung höherer Intensität nur unter der Bedingung erreiche, zuvor die geringeren Intensitäten derselben Empfindung durchlaufen zu haben, und daß es sich auch hier sehr wohl noch in

einem gewissen Sinne um ein Verhältnis von Enthaltendem zu Enthaltenem handle? Diese Konzeption der intensiven Größe scheint jene des gemeinen Menschenverstandes zu sein, doch wird es einem nicht gelingen, sie zur philosophischen Erklärung zu erheben, ohne einen wahren Circulus vitiosus zu vollführen. Denn es ist unbestreitbar, daß eine Zahl eine andere übersteigt, wenn sie in der natürlichen Reihe der Zahlen nach dieser kommt; wenn man aber die Zahlen in wachsender Reihenfolge anordnen konnte, so eben gerade weil zwischen ihnen Verhältnisse von Enthaltendem zu Enthaltenem bestehen und weil man sich imstande fühlt, genau zu erklären, in welchem Sinne die eine größer ist als die andere. Die Frage ist also, wie es uns gelingt, eine solche Reihe mit Intensitäten zu bilden, die nichts Übereinanderlegbares sind, und an welchem Zeichen wir erkennen, daß die Terme dieser Reihe zum Beispiel wachsen, anstatt abzunehmen: was immer wieder darauf hinausläuft, sich zu fragen, warum eine Intensität einer Größe gleichstellbar ist.

Es bedeutet, der Schwierigkeit auszuweichen, wenn man, so wie man es gewöhnlich tut, zwei Arten von Quantität unterscheidet, die erste extensiv und meßbar, die zweite intensiv und keine Messung erlaubend, von der man jedoch nichtsdestoweniger sagen kann, daß sie größer oder kleiner als eine andere Intensität sei. Denn damit gesteht man zu, daß es etwas diesen beiden Formen der Größe Gemeinsames gibt, da man sie, eine wie die andere, Größe nennt und sie gleichermaßen des Anwachsens und Abnehmens für fähig erklärt. Was aber kann es hinsichtlich der Größe zwischen dem Extensiven und dem Intensiven, zwischen dem Ausgedehnten und dem Unausgedehnten Gemeinsames geben? Wenn man im ersten Fall eine größere Quantität diejenige nennt, welche die andere enthält, warum soll man dann noch von Quantität und | Größe sprechen, wenn es weder Enthaltenes noch Enthaltenes mehr gibt? Wenn eine Quantität wachsen und abnehmen kann, wenn man dort sozusagen das *Wenigere* im Innern des *Mehr* gewahrt, ist sie dann nicht eben dadurch

teilbar, eben dadurch ausgedehnt? Und ist es daher nicht widersprüchlich, von inextensiver Quantität zu sprechen? Dennoch kommt der gemeine Menschenverstand mit den Philosophen darin überein, eine reine Intensität als Größe hinzustellen, ganz so wie eine Ausgedehntheit. Und nicht nur verwenden wir dasselbe Wort, sondern, sei es, daß wir an eine größere Intensität denken, sei es, daß es sich um eine größere Ausgedehntheit handelt, wir empfinden in beiden Fällen einen analogen Eindruck; die Terme »größer« und »kleiner« erwecken durchaus in beiden Fällen dieselbe Idee. Fragen wir uns nun, worin diese Idee besteht, so ist es wiederum das Bild eines Enthaltenden und eines Enthaltenen, das uns das Bewußtsein hier bietet. Wir stellen uns eine größere Intensität der Anstrengung zum Beispiel so vor wie eine größere Länge aufgerollten Fadens, wie eine Feder, die, wenn sie sich entspannt, einen größeren Raum einnehmen würde. In der Idee der Intensität, und sogar in dem Wort, in das sie sich übersetzt, findet man das Bild einer gegenwärtigen Kontraktion¹ und folglich einer künftigen Dilatation, das Bild einer virtuellen Ausgedehntheit und, wenn man so sprechen dürfte, eines komprimierten Raumes. Man muß also glauben, daß wir Intensives in Extensives übersetzen und daß der Vergleich von zwei Intensitäten durch die verschwommene Intuition² eines Verhältnisses zwischen zwei Ausgedehntheiten vollzogen oder zumindest aus-

¹ Im Französischen ist der Anklang hier noch deutlicher zu hören: In *intensité* steckt das Verb *tendre* (»spannen«, »zusammenziehen«) bzw. das Substantiv *tension* (»(An)Spannung«). [A. d. Ü.]

² Auch wenn der Begriff *intuition* (»Intuition«) in *Zeit und Freiheit* noch nicht dieselbe Bedeutung und Wichtigkeit hat, die ihm in Bergsons späteren Werken zukommt (vgl. kritische Ausgabe *DI* (V) [zu den Ausgaben s. Nachwort d. Ü., S. 223], S. 222, Anm. 6), und an einigen Stellen, wie auch in *Materie und Gedächtnis*, »Anschauung« die natürlichere Wahl für die Übersetzung wäre, übertrage ich, um die Einheit des Begriffs zu wahren sowie dessen Entfaltung und Weiterentwicklung in Bergsons Denken erkennbar werden zu lassen, *intuition* durchgängig mit »Intuition«. Für eine ausführlichere Begründung dieser Entscheidung

gedrückt wird. Doch ist es die Natur dieser Operation, die schwer zu bestimmen zu sein scheint.

Die Lösung, die sich dem Denken, wenn es diesen Weg einmal eingeschlagen hat, sofort anbietet, bestünde darin, die Intensität einer Empfindung oder irgendeines beliebigen Zustands des Ichs durch die Zahl und die Größe der objektiven und folglich meßbaren Ursachen zu definieren, die ihn ins Leben gerufen haben. Es ist unbestreitbar, daß eine intensivere Lichtempfindung jene ist, die mittels einer | größeren Zahl von gleich weit entfernt und untereinander identisch angenommenen Lichtquellen erzielt wurde oder werden könnte. Doch in der überdeutlichen Mehrzahl der Fälle äußern wir uns über die Intensität der Wirkung, ohne auch nur die Natur ihrer Ursache und um so weniger noch ihre Größe zu kennen: Es ist sogar die Intensität der Wirkung, die uns oft dazu bringt, eine Hypothese über die Zahl und die Natur der Ursachen zu wagen und so das Urteil unserer Sinne zu reformieren, die sie uns auf den ersten Blick als unbedeutend erscheinen ließen. Vergeblich würde man vorbringen, daß wir dabei den aktuellen Zustand des Ich mit irgendeinem früheren Zustand vergleichen, bei dem man, während man die Wirkung spürte, zugleich deren Ursache in vollem Umfang wahrgenommen hat. Zweifellos gehen wir in einer ziemlich großen Zahl von Fällen so vor; aber damit erklärt man keineswegs die Intensitätsunterschiede, die wir zwischen tiefen psychologischen Tatsachen herstellen, die aus uns emanieren³ und nicht mehr aus einer äußeren Ursache. Anderer-

s. das Nachwort zu *Materie und Gedächtnis*, Hamburg 2015, S. 307–311. [A. d. Ü.]

³ Die kritische Ausgabe verweist hier auf den Anklang an Plotin, der im Hinblick auf Bergsons Plotin-Studien bewußt gewählt sein könnte, sowie darauf, daß der Begriff im gesamten Buch dazu dient, »das dynamische und immanente Verhältnis der Subjektivität zu ihren Akten zu charakterisieren«. Dabei bildet »Emanation« den Gegenbegriff zum Kausalitätsverhältnis, das die Beziehung zwischen den äußeren Gegenständen beschreibt. (Kritische Ausgabe *DI*, S. 203, Anm. 11.) Aus diesem

seits äußern wir uns nie mit solcher Beherztheit über die Intensität eines psychischen Zustandes, wie wenn es allein der subjektive Aspekt des Phänomens ist, der uns trifft, oder wenn die äußere Ursache, an die wir ihn knüpfen, nur schwerlich eine Messung erlaubt. So scheint es uns evident, daß man intensiveren Schmerz empfindet, wenn man spürt, wie einem ein Zahn ausgerissen wird, als wenn es sich um ein Haar handelt; der Künstler weiß ohne jeden Zweifel⁴, daß ihm ein Gemälde eines Meisters einen intensiveren Genuß bescheren wird als ein Ladenschild; und man muß keineswegs je von Kohäsionskräften gehört haben, um zu behaupten, daß es weniger Anstrengung kostet, eine Stahlklinge zu biegen als eine Eisenstange krümmen zu wollen. So wird der Vergleich von zwei Intensitäten zumeist ohne die geringste Veranschlagung der Anzahl der Ursachen, ihrer Wirkweise und ihrer Ausgedehntheit vollzogen.

Es bliebe hier freilich noch Raum für eine allerdings subtilere Hypothese derselben Art. Es ist bekannt, daß die mechanischen und insbesondere kinetischen Theorien danach streben, die augenfälligen und spürbaren Eigenschaften der Körper durch wohldefinierte | Bewegungen ihrer Elementarteile zu erklären, und daß manch einer schon den Moment voraussieht, in dem die intensiven Unterschiede der Qualitäten, das heißt unserer Empfindungen, sich auf extensive Unterschiede zwischen den

Grund wird *émaner* dort, wo es um das Verhältnis des Ichs zu seinen Akten geht, mit ›emanieren‹ übertragen, man muß jedoch beachten, daß das Verb im Französischen wesentlich geläufiger und alltäglicher ist als ›emanieren‹ im Deutschen und normalerweise schlicht ›ausgehen von‹, ›ausstrahlen‹, ›freigesetzt werden‹, ›hervorgehen‹ bedeutet. An den zwei Stellen, an denen Bergson es offensichtlich in diesem alltäglichen Sinn gebraucht, an der zweiten Stelle sogar zur Beschreibung naturgesetzlicher Wechselwirkung, wird es mit ›ausgehen von‹ übersetzt: S. 37 (›von verschiedenen Punkten der Peripherie ausgehen‹), S. 130 (›von diesen Punkten selbst ausgehen‹). [A. d. Ü.]

⁴ ohne jeden Zweifel] ohne den geringsten Zweifel *DI* (I) und (II) [Zu den Ausgaben von *DI* s. Nachwort d. Ü. S. 223].

Veränderungen reduzieren werden, die sich hinter ihnen abspielen. Ist es nicht erlaubt, zu vertreten, daß wir, auch ohne diese Theorien zu kennen, eine vage Vorahnung davon haben, daß wir unter dem intensiveren Ton eine stärker ausschlagende Vibration erahnen, die sich im Innern des in Schwingung versetzten Mediums fortpflanzt, und daß wir auf dieses sehr präzise, wenn auch verschwommen wahrgenommene, mathematische Verhältnis anspielen, wenn wir von einem Ton behaupten, er weise eine höhere Intensität auf? Und selbst ohne so weit zu gehen: Könnte man nicht als Prinzip aufstellen, daß jeder Bewußtseinszustand einer gewissen Schwingung der Moleküle und Atome der Hirnsubstanz entspricht und daß die Intensität einer Empfindung die Amplitude, die Komplexität oder die Ausgedehntheit dieser molekularen Bewegungen angibt? Diese letztere Hypothese ist mindestens ebenso wahrscheinlich wie die andere, aber sie löst ebensowenig das Problem. Denn es ist möglich, daß die Intensität einer Empfindung von einer mehr oder weniger beträchtlichen in unserem Organismus vollbrachten Arbeit zeugt; doch es ist die Empfindung, die uns vom Bewußtsein gegeben wird, und nicht die mechanische Arbeit. Es ist sogar die Intensität der Empfindung, anhand derer wir über die mehr oder weniger große Quantität der vollbrachten Arbeit urteilen: Die Intensität bleibt also durchaus, zumindest dem Augenschein nach, eine Eigenschaft der Empfindung. Und immer wieder stellt sich die gleiche Frage: Warum sagen wir von einer höheren Intensität, daß sie größer ist? Warum denken wir an eine größere Quantität oder an einen größeren Raum?

Vielleicht rührt die Schwierigkeit des Problems vor allem daher, daß wir Intensitäten sehr verschiedener Natur, die Intensität eines Gefühls zum Beispiel und diejenige einer Empfindung oder Anstrengung, mit demselben Namen bezeichnen und in derselben Weise vorstellen. | Die Anstrengung wird von einer muskulären Empfindung begleitet, und die Empfindungen selbst sind an be-

stimmte physische Bedingungen gebunden, die wahrscheinlich in die Einschätzung ihrer Intensität zu einem gewissen Teil mit eingehen; hier handelt es sich um Phänomene, die sich an der Oberfläche des Bewußtseins abspielen und die sich, wie wir später sehen werden, immer mit der Wahrnehmung einer Bewegung oder eines äußeren Gegenstandes verbinden. Gewisse Zustände der Seele jedoch scheinen uns, zu Recht oder Unrecht, sich selbst zu genügen: so die tiefen Freuden oder Traurigkeiten, die reflektierten Leidenschaften, die ästhetischen Emotionen. Die reine Intensität muß sich in diesen einfachen Fällen, in denen kein extensives Element hineinzuspielen scheint, leichter definieren lassen. Wir werden in der Tat sehen, daß sie sich hier auf eine gewisse Qualität oder Schattierung reduziert, in der sich eine mehr oder weniger beachtliche Menge psychischer Zustände färbt, oder, wenn man lieber will, auf die mehr oder weniger große Anzahl einfacher Zustände, die die grundlegende Emotion durchdringen.

Zum Beispiel ist ein dunkles Verlangen allmählich zu einer tiefen Leidenschaft geworden. Man sieht, daß die schwache Intensität dieses Verlangens zunächst darin bestand, daß es einem isoliert und gleichsam dem Rest des eigenen internen Lebens fremd erschien. Doch nach und nach hat es eine immer größere Anzahl psychischer Elemente durchdrungen und diese sozusagen in seiner eigenen Farbe getönt; und so scheint sich uns nun unser Standpunkt allen Dingen gegenüber verwandelt zu haben. Ist es nicht wahr, daß man einer tiefen Leidenschaft, wenn man sie sich einmal zugezogen hat, dadurch gewahr wird, daß dieselben Dinge nicht mehr denselben Eindruck auf einen ausüben? All unsere Empfindungen, all unsere Ideen erscheinen uns erfrischt; es ist wie eine neue Kindheit. Wir empfinden etwas Analoges in bestimmten Träumen, in denen wir uns lediglich etwas ganz Gewöhnliches ausmalen und durch die sich dennoch eine gewisse neuartige Note zieht. Das liegt daran, daß man, je weiter man in die Tiefen des Bewußtseins hinabsteigt, um so weniger das Recht hat, | die psychologischen Tatsachen wie sich nebeneinander-

reihende Dinge zu behandeln. Wenn man sagt, daß ein Gegenstand großen Raum in der Seele einnimmt oder dort sogar allen Raum belegt, dann muß man darunter einfach verstehen, daß sein Bild die Schattierung von Tausenden von Wahrnehmungen oder Erinnerungen modifiziert hat und daß es sie in diesem Sinne durchdringt, ohne sich jedoch in ihnen sehen zu lassen. Doch diese ganz dynamische Vorstellung widerstrebt dem reflektierten Bewußtsein, weil es scharfe Unterscheidungen liebt, die sich mühelos in Worte fassen lassen, und Dinge mit wohlumgrenzten Konturen wie jene, die man im Raum wahrnimmt. Es wird also annehmen, daß, während alles Übrige identisch bleibt, ein bestimmtes Verlangen aufeinanderfolgende Größengrade durchlaufen hat: Als könnte man auch dort noch von Größe sprechen, wo es weder Vielheit noch Raum gibt! Und ebenso wie wir es die immer zahlreicheren Muskelkontraktionen, die sich an der Oberfläche des Körpers vollziehen, in einem gegebenen Punkt des Organismus konzentrieren sehen, um daraus eine Anstrengung wachsender Intensität zu machen, so wird es in Form eines anwachsenden Verlangens die fortschreitenden in der verschwommenen Masse koexistierender psychischer Tatsachen aufgetretenen Modifikationen herauskristallisieren. Hier aber liegt eher eine Veränderung der Qualität als der Größe vor.

Was die Hoffnung zu einer so intensiven Lust macht, ist, daß die Zukunft, über die wir nach Belieben verfügen, uns gleichzeitig unter einer Vielzahl von uns gleichermaßen anlachenden und gleichermaßen möglichen Formen vorschwebt. Selbst wenn die begehrteste unter ihnen sich verwirklicht, wird man die anderen opfern müssen, und wir werden viel verloren haben. Die Idee der Zukunft, die eine Unendlichkeit von Möglichem in ihrem Schoß birgt, ist daher fruchtbarer als die Zukunft selbst, und darum wohnt der Hoffnung ein größerer Zauber inne als dem Besitz, dem Traum als der Realität.

Versuchen wir herauszuarbeiten, worin eine wachsende Intensität von Freude oder Traurigkeit in jenen außergewöhnlichen

Fällen besteht, in denen kein physisches Symptom mitspielt. Die innere Freude | ist ebensowenig wie die Leidenschaft eine isolierte psychische Tatsache, die zuerst einen Winkel der Seele einnehmen und nach und nach mehr Raum erobern würde. In ihrem niedrigsten Grad gleicht sie weitgehend einer Orientierung unserer Bewußtseinszustände in Richtung der Zukunft. Dann, als mindere diese Anziehung deren Schwere, folgen unsere Ideen und Empfindungen immer schneller aufeinander; unsere Bewegungen kosten uns nicht mehr dieselbe Anstrengung. Schließlich, in der extremen Freude, erlangen unsere Wahrnehmungen und unsere Erinnerungen eine undefinierbare Qualität, einer Wärme oder einem Licht vergleichbar und so neu, daß wir in bestimmten Momenten, wenn wir uns auf uns selbst zurückwenden, gleichsam ein Erstaunen empfinden, daß wir sind. So gibt es mehrere charakteristische Formen der rein inneren Freude, lauter aufeinanderfolgende Stufen, die qualitativen Modifikationen der Masse unserer psychologischen Zustände entsprechen. Die Anzahl der Zustände jedoch, die von jeder dieser Modifikationen erreicht werden, ist mehr oder weniger beträchtlich, und auch wenn wir sie nicht explizit zählen, wissen wir sehr wohl, ob unsere Freude zum Beispiel all unsere Eindrücke des Tages durchdringt oder ob manche davon unberührt bleiben. So legen wir in dem Intervall, das zwei aufeinanderfolgende Formen der Freude trennt, Unterteilungspunkte fest, und dieses graduelle Voranschreiten von einer zur anderen bewirkt, daß sie uns ihrerseits wie Intensitäten ein und desselben Gefühls erscheinen, dessen Größe sich ändern würde. Es ließe sich mühelos zeigen, daß auch die unterschiedlichen Grade der Traurigkeit qualitativen Veränderungen entsprechen. Sie beginnt damit, nur eine Ausrichtung auf die Vergangenheit zu sein, eine Verarmung unserer Empfindungen und Ideen, als ob jede von ihnen jetzt gänzlich in dem Wenigen aufginge, das sie bietet, als ob die Zukunft uns gewissermaßen verschlossen wäre. Und sie endet mit einem Eindruck der Zerschlagenheit, der bewirkt, daß wir uns nach dem Nichts sehnen und daß jede neue

Ungunst uns eine bittere Lust beschert, indem sie uns die Vergeblichkeit des Kampfes noch deutlicher begreifen läßt. |

Die ästhetischen Gefühle bieten uns noch auffälliger Beispiele dieses fortschreitenden Hineinspiels neuer, in der grundlegenden Emotion sichtbarer Elemente, die scheinbar deren Größe zunehmen lassen, obgleich sie sich darauf beschränken, deren Natur zu modifizieren. Betrachten wir das einfachste unter ihnen, das Gefühl der Anmut. Es ist zuerst nur die Wahrnehmung einer gewissen Ungezwungenheit, einer gewissen Leichtigkeit in den äußeren Bewegungen. Und da die leichten Bewegungen diejenigen sind, die einander gegenseitig vorbereiten, werden wir am Ende eine größere Ungezwungenheit in denjenigen Bewegungen finden, die sich vorhersehen ließen, in denjenigen gegenwärtigen Haltungen, in denen die zukünftigen Haltungen angedeutet und gleichsam vorgeformt sind. Wenn die ruckartigen Bewegungen einen Mangel an Anmut aufweisen, so weil jede von ihnen sich selbst genügt und nicht die ihr folgenden ankündet. Wenn die Anmut die Kurven den gebrochenen Linien vorzieht, dann weil die Kurvenlinie in jedem Augenblick ihre Richtung ändert, wobei jedoch jede neue Richtung in der, die ihr vorausging, angedeutet war. Die Wahrnehmung einer Leichtigkeit, sich zu bewegen, verschmilzt hier also mit der Lust daran, gewissermaßen den Lauf der Zeit aufzuhalten und die Zukunft in der Gegenwart zu haben. Ein drittes Element kommt mit ins Spiel, wenn die anmutigen Bewegungen einem Rhythmus folgen und von Musik begleitet werden. Das liegt daran, daß uns Rhythmus und Takt, indem sie uns erlauben, die Bewegungen des Künstlers noch besser vorherzusehen, in diesem Fall glauben lassen, wir seien ihrer Herr. Da wir die Haltung, die der Künstler einnehmen wird, fast erraten, scheint er uns zu gehorchen, wenn er sie tatsächlich einnimmt; die Regelmäßigkeit des Rhythmus stellt zwischen ihm und uns eine Art Verbindung her, und die periodischen Wiederholungen des Taktes sind gleichsam lauter unsichtbare Fäden, mit Hilfe derer wir diese imaginäre Marionette tanzen lassen. Ja es ist so-

gar so, daß, wenn sie einen Moment stillsteht, sich unsere ungeduldige Hand nicht hindern kann, sich zu bewegen, als wolle sie sie anschieben, sie gleichsam wieder ins Innere dieser Bewegung zurückversetzen⁵, deren Rhythmus all unser Denken | und all unser Wollen geworden ist. In das Gefühl des Anmutigen geht also eine Art physische Sympathie ein, und wenn man den Zauber dieser Sympathie analysiert, so wird man sehen, daß einem diese ihrerseits durch ihre Affinität zur geistigen Sympathie gefällt, deren Idee sie einem subtil suggeriert. Dieses letzte Element, in dem die anderen aufgehen, nachdem sie es in gewisser Weise angekündigt hatten, erklärt die unwiderstehliche Anziehung der Anmut: Man könnte die Lust, die sie uns bereitet, nicht begreifen, wenn sie sich, wie Spencer⁶ behauptet, auf eine Einsparung von Anstrengung reduzieren würde. Die Wahrheit aber ist, daß wir in allem, was sehr anmutig ist, neben der Leichtigkeit, die Zeichen von Beweglichkeit ist, die Andeutung einer möglichen Bewegung auf uns hin, einer virtuellen oder gar schon im Entstehen begriffenen Sympathie auszumachen glauben. Und diese bewegliche Sympathie, die immer im Begriff ist, sich zu schenken, ist das Wesen der höchsten Anmut selbst. So lösen sich die wachsenden Intensitäten des ästhetischen Gefühls hier in ebenso viele verschiedene Gefühle auf, von denen jedes, durch das vorige bereits angekündigt, in diesem sichtbar wird und es dann endgültig in den Schatten stellt. Es ist dieser qualitative Fortschritt, den wir im Sinne einer Größenänderung interpretieren, weil wir die einfachen Dinge mögen und unsere Sprache schlecht dafür gemacht ist, die Feinheiten der psychologischen Analyse wiederzugeben.

⁵ In *DI* (III) steht hier »remplacer« statt »replacer«, d. h.: »sie gleichsam im Innern dieser Bewegung ersetzen«. Die *Centenaire*-Ausgabe (IV) korrigiert zurück auf *DI* (I) und (II). [A. d. Ü.]

⁶ *Essais sur le progrès* (frz. Übers.), S. 283. [Vgl. SPENCER, *Gracefulness*, in: *Essays: Moral, Political and Æsthetic*, New York 1868, Bd. II, S. 312 f. A. d. Ü.]

Um zu verstehen, wie das Gefühl des Schönen selbst Grade zuläßt, müßte man es einer minutiösen Analyse unterwerfen. Vielleicht rührt die empfundene Schwierigkeit, es zu definieren, insbesondere daher, daß man die Schönheiten der Natur als denen der Kunst vorausliegend erachtet: Die Verfahren der Kunst sind alsdann nur noch Mittel, mit denen der Künstler das Schöne ausdrückt, und das Wesen des Schönen bleibt mysteriös. Man könnte sich jedoch fragen, ob die Natur anders schön ist als durch das glückliche Zusammentreffen mit gewissen Verfahren unserer Kunst und ob in einem gewissen Sinne | die Kunst nicht der Natur vorausginge. Selbst ohne so weit zu gehen, scheint es den Regeln einer gesunden Methode eher zu entsprechen, zuerst das Schöne in den Werken zu studieren, in denen es durch eine bewußte Anstrengung hervorgebracht wurde, und danach in unmerklichen Übergängen von der Kunst zur Natur hinabzusteigen, die auf ihre Weise Künstlerin ist. Wenn man sich auf diesen Standpunkt stellt, wird man, so glauben wir, gewahr werden, daß das Ziel der Kunst darin besteht, die aktiven oder vielmehr widerständigen Kräfte unserer Persönlichkeit einzuschläfern und uns so in einen Zustand perfekter Fügsamkeit zu versetzen, in welchem wir die Idee, die uns suggeriert wird, verwirklichen und mit dem ausgedrückten Gefühl sympathisieren. In den Verfahren der Kunst wird man in einer abgemilderten Form, verfeinert und gewissermaßen vergeistigt, jene Verfahren wiederfinden, mit denen man gewöhnlich den Zustand der Hypnose erreicht.⁷ – So bringen im Bereich der Musik Rhythmus und Takt, indem sie unsere Auf-

⁷ Die kritische Ausgabe verweist an dieser Stelle darauf, daß der Vergleich von Kunst und Hypnose zu Bergsons Zeit verbreitet war, ebenso wie die Faszination, die vom Phänomen der Suggestion überhaupt ausging. Bergson selbst hat Hypnose-Experimente durchgeführt und seine, eine mentale Suggestion eher in Zweifel ziehenden Erfahrungen in einem Artikel in der *Revue philosophique* (Bd. XXII, November 1886, S. 525–531; aufgenommen in *Mélanges*, S. 333–341) veröffentlicht. Vgl. kritische Ausgabe, S. 207, Anm. 29. [A. d. Ü.]

merksamkeit zwischen Fixpunkten oszillieren lassen, den normalen Kreislauf unserer Empfindungen und unserer Ideen zum Aussetzen und bemächtigen sich unserer mit einer solchen Kraft, daß die Nachahmung, selbst die leiseste, einer seufzenden Stimme genügt, um uns mit einer extremen Traurigkeit zu erfüllen. Wenn die musikalischen Klänge stärker auf uns einwirken als die der Natur, so liegt das daran, daß die Natur sich darauf beschränkt, Gefühle auszudrücken, wogegen die Musik sie uns suggeriert. Woher rührt der Zauber der Poesie? Der Dichter ist derjenige, bei dem die Gefühle sich zu Bildern entfalten und die Bilder selbst zu dem Rhythmus gefügigen Worten, um sie zu übersetzen. Wenn wir diese Bilder wieder vor unseren Augen vorbeiziehen sehen, empfinden wir unsererseits das Gefühl, das sozusagen ihr emotionales Äquivalent war; doch würden diese Bilder für uns nicht in dieser Stärke Wirklichkeit ohne die regelmäßigen Bewegungen des Rhythmus, durch den unsere Seele, gewiegt und in den Schlaf hinübergeglitten, sich wie in einem Traum vergißt, um mit dem Dichter zu denken und zu sehen. Die plastischen Künste erzielen einen Effekt derselben Art durch die Starre, die sie dem Leben plötzlich aufzwingen und die durch eine physische Anstekung auf die Aufmerksamkeit des Beobachters übertragen wird. | Drücken die Werke der antiken Bildhauerkunst auch nur leichte Emotionen aus, die sie kaum streifen, gleich einem Hauch, so gibt im Gegenzug die bleiche Unbewegtheit des Steins dem ausgedrückten Gefühl, der begonnenen Bewegung etwas gewisses Definitives und Ewiges, das unser Denken absorbiert und in dem unser Wille sich verliert. Man würde im Bereich der Architektur, im Innern dieser ergreifenden Unbewegtheit selbst, gewisse Effekte wiederfinden, die jenen des Rhythmus analog sind. Die Symmetrie der Formen, die unbegrenzte Wiederholung desselben architektonischen Motivs bewirken, daß unser Wahrnehmungsvermögen zwischen Gleichem und Gleichem oszilliert und sich der unaufhörlichen Veränderungen entwöhnt, die uns im täglichen Leben unentwegt zum Bewußtsein unserer Persönlichkeit

zurückbringen: Die selbst nur leichte Andeutung einer Idee wird dann genügen, unsere gesamte Seele mit dieser Idee zu erfüllen. So geht es der Kunst eher darum, uns einen Eindruck der Gefühle als diesen einen Ausdruck zu verleihen; sie suggeriert sie uns und verzichtet gerne auf die Imitation der Natur, wenn sie wirksamere Mittel findet. Die Natur verfährt wie die Kunst durch Suggestion, doch sie verfügt nicht über den Rhythmus. Sie ersetzt diesen durch jene lange Kameradschaft, die die Gemeinsamkeit der erfahrenen Einflüsse zwischen ihr und uns gestiftet hat und die bewirkt, daß wir bei der leisesten Andeutung eines Gefühls mit ihr sympathisieren, so wie eine daran gewöhnte Person der Geste des Magnetiseurs gehorcht. Und diese Sympathie tritt vor allem dann auf, wenn die Natur uns Wesen mit normalen Proportionen präsentiert, so daß sich unsere Aufmerksamkeit im gleichen Maße auf alle Teile der Figur verteilt, ohne sich auf einen von ihnen zu konzentrieren: Da unser Wahrnehmungsvermögen von dieser Art Harmonie eingewiegt wird, hält nichts mehr den freien Aufschwung der Empfindsamkeit auf, die immer nur auf den Fall der Hindernisse wartet, um sympathisierend gerührt zu sein. – Aus dieser Analyse ergibt sich, daß das Gefühl des Schönen kein spezielles Gefühl ist, sondern daß jedes von uns empfundene Gefühl einen ästhetischen Charakter aufweisen wird, vorausgesetzt, es wurde suggeriert und nicht verursacht. Man versteht sodann, warum die ästhetische Emotion | uns Grade der Intensität und auch der Erhabenheit zuzulassen scheint. Mal unterbricht das suggerierte Gefühl nämlich kaum das dichte Gewebe der psychologischen Tatsachen, aus denen sich unsere Geschichte zusammensetzt; mal löst es unsere Aufmerksamkeit von ihnen ab, ohne uns sie doch ganz aus dem Blick verlieren zu lassen; mal schließlich tritt es an ihre Stelle, absorbiert uns und vereinnahmt unsere gesamte Seele. Es gibt also unterschiedene Phasen im Fortschritt eines ästhetischen Gefühls, gleich wie im Zustand der Hypnose; und diese Phasen entsprechen weniger Variationen des Grades als Zustands- oder Wesensunterschieden.