



BINDING LIST JUL 15 1927





~~Philos.~~
Z
r

I

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

NEUNTER BAND



167397
17/11/21

STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1914

1
3
22
11



Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des IX. Bandes.

Abhandlungen.

	Seite
I. Max Dessoir, Systematik und Geschichte der Künste	1—15
II. Th. Ziehen, Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik	16—46
III. Theodor A. Meyer, Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunst- werk und ihre ästhetische Bedeutung	47—65
IV. August Schmarsow, Raumgestaltung als Wesen der architek- tonischen Schöpfung	66—95
V. Ottokar Fischer, Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung	96—108
VI. Hans Cornelius, Bemerkungen zur Ansichtsforderung in Plastik und Architektur	161—167
VII. Arnold Schering, Zur Grundlegung der musikalischen Herme- neutik	168—175
XVIII. Wilhelm von Scholz, Das Schaffen des dramatischen Dichters	176—185
IX. Karl Groos, Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis	186—207
X. Robert Petsch, Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum	208—248
XI. Richard Baerwald, Innere Nachahmung und Erinnerungsver- klärung auf musikalischem Gebiete	305—354
XII. Hermann Erpf, Der Begriff der musikalischen Form	355—386
XIII. Karl Doehlemann, Über dekorative Malerei. Mit 3 Tafeln .	387—391
XIV. Alfred Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik	392—432
XV. Georg Treu, Durchschnittsbild und Schönheit. Mit 2 Tafeln .	433—448
XVI. Paul Hofmann, Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen	457—468
XVII. Alfred Werner, Zur Begründung einer animistischen Ästhetik (Schluß)	469—501
XVIII. Erwin Hernried, Weltanschauung und Kunstform von Shake- speares Drama	502—534
XIX. Elise Dosenheimer, Nietzsches Idee der Kunst und des Tra- gischen	535—553

Bemerkungen.

	Seite
Hugo Marcus, Zur ästhetischen Wesensbestimmung der Landschaft .	109—110
Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft	111
Richard M. Meyer, Der »Biographismus« in der Literaturgeschichte .	249—254
<i>Année Esthétique</i>	254
Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissen- schaft	449
II. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft	554—555
Oskar Wulff, Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systema- tische Kunstwissenschaft	556—562

Besprechungen.

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. Bespr. von Willi Flemming	138—142
Henri Bergson, Das Lachen. Bespr. von Waldemar Conrad	284—286
Erich Bernheimer, Philosophische Kunstwissenschaft. Bespr. von Emil Utitz	450—453
Wilhelm Bolze, Schillers philosophische Begründung der Ästhetik der Tragödie. Bespr. von Salomon D. Steinberg	568—570
Karl Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. Bespr. von Lenore Ripke-Kühn.	579—580
Heinrich Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. Bespr. von Emil Utitz	269—273
Lovis Corinth, Über deutsche Malerei. Bespr. von Alfred Werner. .	580
Benedetto Croce, <i>Breviario di Estetica</i> . Bespr. von Lenore Ripke-Kühn .	450
Georg Dehio, Kunsthistorische Aufsätze. Bespr. von Alfred Werner .	581
Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Bespr. von Max Dessoir . .	568
H. E. Fischer, Briefwechsel von Imm. Kant in 3 Bänden. Bespr. von Hugo Marcus	266
Hans aus der Fuente, Wilh. von Humboldts Forschungen über Ästhe- tik. Bespr. von Richard M. Meyer	265
August Gallinger, Das Problem der objektiven Möglichkeit. Bespr. von Ernst Mally.	116—119
Maria Grunewald, Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Bespr. von H. Jantzen	120—123
Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. Bespr. von Emil Utitz	269—273
Alois Heers, Das Leben Friedrich von Matthisons. Bespr. von Salo- mon D. Steinberg	570—571
Richard Herbertz, Die philosophische Literatur. Bespr. von Max Frisch- eisen-Köhler	267
Werner Hilbert, Die Musikästhetik der Frühromantik. Bespr. von Ger- trud von Rüdiger	129—135

	Seite
Sophus Hochfeld, Das Künstlerische in der Sprache Schopenhauers. Bespr. von Richard M. Meyer	129
Guido Hoffmann, Grundlagen reiner Kunstkritik für Künstler, Kritiker und Laien. Bespr. von Alfred Werner	582
C. Horst, Barockprobleme. Bespr. von Max Semrau	123—126
Charles Lalo, <i>Introduction à l'esthétique</i> . Bespr. von Erich Everth	254—265
A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau. Bespr. von Max Semrau	128
Béla Lázár, Die beiden Wurzeln der Kreuzfixdarstellung. Bespr. von Joseph Feinsteiner	126—128
Vernon Lee and C. Anstruther-Thomson, <i>Beauty and Ugliness and other studies in psychological Aesthetics</i> . Bespr. von Hans Jantzen	112—116
Theodor Lipps, Zur Einfühlung. Bespr. von Emil Utitz	273—281
Adelbert Matthaei, Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Bespr. von Alfred Werner	580—581
E. Meumann, Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Bespr. von Max Dessoir	120
Karoline Michaelis, Eine Auswahl ihrer Briefe. Bespr. von Lenore Ripke-Kühn	570
Richard Müller-Freienfels, Poetik. Bespr. von Eugen Lerch	571—576
Oskar Ollendorf, Raphaelstudien. Bespr. von Eduard Feltgen	577—579
Gustav E. Pazaurek, Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Bespr. von Max Dessoir	120
Philosophische Abhandlungen. Bespr. von Max Frischeisen- Köhler	267—269
Frederik Poulsen, Die dekorative Kunst des Altertums. Bespr. von Eduard Feltgen	576—577
Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Bespr. von Emil Utitz	281—282
Willy Rosalewski, Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen. Bespr. von Max Frischeisen-Köhler	267
O. Schissel v. Fleschenberg, Novellenkränze Lukians. Bespr. von Richard M. Meyer	455—456
Walter Schmied-Kowarzik, Umriß einer neuen analytischen Psycho- logie und ihr Verhältnis zur empirischen Psychologie. Bespr. von Lenore Ripke-Kühn	563—566
Chr. Schrempf, Lessing. Bespr. von R. M. Meyer	265—266
Friedrich Succo, Toyokuni und seine Zeit. Bespr. von Hermann Smidt	136—138
E. Utitz, Was ist Stil? Bespr. von Max Semrau	128—129
Johannes Volkelt, System der Ästhetik. Bespr. von Emil Utitz	583—584
Richard Wallaschek, Psychologie und Technik der Rede. Bespr. von Max Dessoir	566—568
Eduard Wechsler, Paul Verlaine. Bespr. von Eugen Lerch	453—455
Eduard Wechsler, Weltanschauung und Kunstschaffen. Bespr. von Richard M. Meyer	582—583

	Seite
Philipp Witkop, Die neuere deutsche Lyrik. Bespr. von Richard M. Meyer.	135—136
A. Wolkoff-Mouromtsoff, <i>L'à peu près dans la critique et l'imitation dans l'art.</i> Bespr. von Adolf Mayer	282—284

Schriftenverzeichnis für 1913.

Erste Hälfte	143—160
Zweite Hälfte	287—304

I.

Systematik und Geschichte der Künste¹⁾.

Von

Max Dessoir.

Die Ästhetik ist in den Mutterarmen der Philosophie aufgewachsen. Aber auch jetzt noch hat Philosophie das Recht, sich nach der Seite der Ästhetik zu betätigen, ohne deshalb von ihrem Wesen einzu-
büßen: der überall nach Bedeutung und Begründung des Gegebenen ausblickende Philosoph braucht von den ästhetischen Tatsachen das Auge nicht abzuwenden. Will er streng begrifflich dasjenige Sein erfassen, das als schön, häßlich, erhaben usw. auftritt, so muß er empirische Feststellungen (zum Beispiel die Wohlgefälligkeit gewisser Farbenpaare) auf einen allgemeineren Begriff (etwa den der Harmonie) und diesen wieder auf ein umfassendes geistiges Verhalten (sagen wir: das der willensfreien reinen Betrachtung) zurückführen. Durch diese allmähliche Reduktion auf allgemeinste Grundsätze kann der Zusammenhang der Einzelerkenntnisse hervortreten, und es mag ihnen häufig ein neuer Sinn gegeben werden. Insbesondere darf man hoffen, bei solchem Vorgehen die Verschiedenheit der großen Kulturformen Religion, Wissenschaft und Kunst ihrem letzten Grunde nach zu begreifen. Sind in jedem der drei Kreise besondere Kräfte am Werk, bilden unterschiedene Geisteshaltungen die Voraussetzung jener Kulturformen, so ist es wohl auch möglich, die Vernunftfunktion anzugeben, durch die der menschliche Geist das ästhetische Wertgebiet aufbaut. Gesetzt, es werde beim künstlerischen Genießen und Schaffen das Gegebene von der geistigen Funktion reiner Betrachtung umgrenzt und umgeformt, so ist damit nicht nur das ästhetische Verhalten vom religiösen und wissenschaftlichen abgehoben, sondern es ist auch der Grundzug bezeichnet, der das gesamte ästhetische Leben durchdringt.

Indessen, aus diesem höchsten Vernunftprinzip läßt sich nicht mehr herausholen als eben die nähere Bestimmung seiner selbst. Die ästhe-

¹⁾ Diese Abhandlung, mit denen die älteren hier veröffentlichten Aufsätze über »Skeptizismus in der Ästhetik« und »Objektivismus in der Ästhetik« fortgesetzt werden, ist ein fast unveränderter Abdruck der Rede, die der Verfasser zur Eröffnung des Berliner Kongresses am 7. Oktober 1913 gehalten hat.

tischen Tatsachen können von hier aus wohl neu beleuchtet, aber nicht restlos abgeleitet werden. Dieser Verlegenheit pflegen die Philosophen sich zu entziehen, indem sie von der allgemeingültigen Beweisführung übergehen zur Aussprache eines persönlichen Geschmacks und Erfahrungsreichtums. In jedem großen System findet sich eine Stelle, wo bei fortschreitender Annäherung an das Einzelne die objektive Lehre ersetzt wird durch ein subjektives Bekenntnis. Je stärker die Persönlichkeit, je feiner ihr künstlerischer Takt, desto unmerklicher der Übergang vom Beweisbaren zum Erlebten. Aber niemals fehlt der Bruch.

Hiergegen gibt es, so scheint mir, nur das eine Mittel, daß man zugesteht: dem Seienden erwächst ästhetische Bedeutung nicht lediglich aus der Art der darauf angewendeten Betrachtung. Vielmehr muß es so liegen, daß gewisse Formen des Wirklichen dieser Tätigkeit und Zweckbestimmung des geistigen Lebens entgegenkommen. Dinge oder Vorgänge in Natur, Kultur und Kunst haben sachliche Merkmale, durch die sie sich von den außerästhetischen Gegenständen scheiden: sie sind, beispielsweise, »aus dem realen Zusammenhang herausgelöst«, »bildhaft«, »in Spannungssynthesen eines erregenden und eines erfüllenden Momentes aufgebaut«. Im Gefüge der ästhetischen Objekte selbst herrscht eine Notwendigkeit, durch die ihre ästhetische Auffassung gefordert wird. Das gilt vornehmlich für die sonst unverständliche Trennung der verschiedenen Künste. Die Eigenart der Musik ist offenbar mitbegründet in dem Zwang, der von den Klängen ausgeht und erheischt, daß sie zur Gleichzeitigkeit des Zusammenklangs verbunden werden, wohingegen die Malerei in der abweichenden Beschaffenheit der Farben wurzelt, daß sie nur zum räumlichen Nebeneinander verknüpft werden können. Hier macht ohne Zweifel der Stoff des zu Vereinigenden seine Besonderheit geltend. Die philosophische Ästhetik wird daher zur Anerkennung einer Gesetzlichkeit getrieben, die zwar vernunftgemäß, jedoch keineswegs bloß menschlich-vernünftig ist. Indem sie zu einem solchen Objektivismus übergeht — und das scheint sie gegenwärtig zu tun —, gewinnt sie, wie leicht ersichtlich, gesteigerte Fruchtbarkeit für die konkreteren Wissenschaften von den einzelnen Künsten.

Die Hauptmasse nämlich des mit objektiven Forderungen ausgestatteten Stoffes ist in den Kunstwerken enthalten, da die Kunst eine bevorzugte Gelegenheit für das Eintreten des ästhetischen Verhaltens bildet. Nun verlangt jedes Kunstwerk einerseits, daß es nach seiner Artzugehörigkeit gewürdigt werde, z. B. als poetisches und genauer als dramatisches Werk, andererseits, daß die in ihm waltende Individualität eines Menschen, eines Volkes, einer Zeit kräftig aufgefaßt werde. Das Besondere, das sich uns entgegenstellt, ist also

in der Kunst teils von sachlicher, teils von geschichtlicher Beschaffenheit, und dies heißt, daß von einem vorliegenden Einzelfall sowohl zu systematischen wie zu historischen Allgemeinbegriffen aufgestiegen werden kann. Erkenntnis des Besonderen ist nur möglich durch Einbeziehen in einen sinnvollen Zusammenhang — aber soll dieser Zusammenhang zuerst in den Gesetzen der künstlerischen Komposition, oder soll er im gesamten Lebenswerk des Künstlers, im Zeit- und Volkscharakter gesucht werden?

Es ist nicht endgültig auszumachen, welchem Verfahren in der Praxis der Vorrang zukomme. Wir können jedoch feststellen, daß die Gegenwart sich von der bislang herrschenden Überernährung mit bloß historischer Betrachtungsweise frei zu machen beginnt. Die gleiche Triebkraft, die den Philosophen zur Annahme einer unabhängigen Ordnung des ästhetisch Wertvollen führt, drängt den Geschichtsforscher zum Objekt als solchem, zur Sache selbst. Wer von dieser Wendung die Gefahr eines seichten Rationalismus oder einer überheblichen Regelgeberei befürchtet, der unterschätzt die Wirksamkeit der uns allen zuteil gewordenen historischen Schulung. Wir werden nie vergessen, daß zum Wesen jeder Geisteswissenschaft Geschichte gehört, aber wir wollen fernerhin nicht mehr einem einseitigen Historismus dienen.

Zwischen Geschichte der Kunst und systematischer Kunstwissenschaft besteht eine gegenseitige Bezogenheit, die nicht erlaubt, den einen Teil als das sachliche Prius des anderen zu bezeichnen, sondern beide Richtungen in Abhängigkeit voneinander zu sehen zwingt. Wenn z. B. die allgemeine Denkmälerkunde bestimmte von Menschenhand geformte Gegenstände als Kunstdenkmäler heraushebt, so muß sie einen Begriff der (bildenden) Kunst zugrunde legen; diesen aber will sie nicht a priori, sondern aus den nämlichen Tatsachen gewinnen, die sie doch schon damit abgrenzen mußte. Wer eine Geschichte der Novelle schreibt, soll von vornherein wissen, was eine Novelle ist; woher anders aber als aus der Gesamtheit der »Novellen« kann er den umfassenden und richtigen Gattungsbegriff abstrahieren? Oder um es nun im ganzen zu sagen: der geschichtliche Tatsachenstoff setzt zu seiner Auffassung systematische Begriffe voraus, die der exakte Forscher erst aus der Vergleichung vieler Tatsachen ableiten möchte. Diese unvermeidliche Kreisbewegung erläutert, was soeben von der gegenseitigen Abhängigkeit des geschichtlichen und des systematischen Denkens behauptet wurde. Auch verstehen wir jetzt, weshalb einerseits alle kunstwissenschaftlichen Gattungsbegriffe als leere Schemata befehdet, andererseits gerade als wichtigste Bundesgenossen herangezogen werden, z. B. von unserer klassischen Philologie und von jener alttestamentlichen Exegese, die das Gefüge des Hymnus, der

Sage, der Spruchkomposition erforschen will, um die einzelnen Gebilde innerhalb eines sogenannten biblischen »Buchs« würdigen zu können.

Hieraus ergibt sich für eine allgemeine Kunstwissenschaft die Aufgabe, Sinn und Wert solcher Leitbegriffe zu bestimmen. Denken wir, um den Gedankengang mit Anschauung zu erfüllen, an zwei recht verschiedene Gruppeneinheiten: an die musikalische Form der Sinfonie und an den allgemeinen Begriff des Motivs, der ja in sämtlichen Kunstgebieten verwendet wird. Will man ihre Bedeutung ermitteln, indem man aus der Vielfältigkeit der Erscheinungen gemeinsame Merkmale heraushebt, so gelangt man zu farblosen Definitionen oder zu der abweisenden Erkenntnis, daß überhaupt nichts Bleibendes im geschichtlichen Wechsel verborgen sei. In der Tat ist kein dinglicher Bestand aufzufinden, der als überall wiederkehrend für die Erklärung des Besonderen etwas zu leisten vermöchte. Wohl aber bedeutet Sinfonie eine Gesetzmäßigkeit, eine Regel für die Verknüpfung musikalischer Gedanken, einen Grundsatz des Fortschreitens. Desgleichen ist »Motiv« nichts sachlich Angebbares, durch Häufung beobachteter Fälle zu Ermittelndes; selbst inhaltliche Motive wie das bildhafte der Kreuzabnahme oder das dichterische des Inzestes sind Verbindungsprinzipien, ordnende und gestaltende Kräfte, Hinweise auf eine bestimmte Raumgestaltung, Wegweiser für den Aufbau des Dramas. Während man bisher die Motive entweder gemüthhaft-geistig als Idee oder dinghaft als den Kernteil des Ganzen mißverstanden, sollten sie nunmehr als eine ästhetische Funktion anerkannt werden.

Denn durch diese Wendung — die einer in der Logik bereits vollzogenen folgt — wird der Eigentümlichkeit jeder geschichtlichen Erscheinung ihr voller Wert belassen. Das Einzelne wird nicht mehr zur Gewinnung eines leeren Allgemeinbegriffs ausgepreßt, sondern als eine unentbehrliche Hilfe für die Wirksamkeit einer umfassenden Regel in seiner ganzen Fülle aufbewahrt. Gehört ein Kunstwerk zu einer bestimmten Kategorie, so heißt das: es bildet eine Stufe in dem Vorgang einer Gesetzlichkeit; seine Bedeutung erschöpft sich demnach nicht in der Zugehörigkeit zu einer Regel, wie sie von der systematischen Kunstwissenschaft darzustellen ist, sondern liegt ebenso sehr in der geschichtlichen Besonderheit, als welche dem Gebilde seine Stellung innerhalb der vielfachen Verwirklichungsmöglichkeiten des Prinzips anweist. So wenig wie die Gleichheit des Rechtsgedankens die Eigentümlichkeiten der geschichtlichen Gesetzgebung überflüssig macht, so wenig lassen kunstwissenschaftliche Regeln die Besonderheit der Stile als nebensächlich erscheinen. Das Tiefste und Beste, was eine Zeit, ein Volk, ein Mensch verkündet haben, vergeht niemals, gleichwie

die Verschiedenheit der uns umspielenden bunten Lichter niemals schwindet, obwohl sie dem einen Gesetz der Brechung gehorchen. Hieraus folgt, daß eine richtig angelegte Lehre von den kunstwissenschaftlichen Begriffen nur in unablässiger Beziehung auf die historische Einsicht, diese aber nur mit Hilfe der Systematik fruchtbar zu machen ist.

Zur Systematik gehört heutzutage die ertragreiche Arbeit einer selbständig gewordenen Psychologie. Die moderne Psychologie hat das ästhetische Aufnehmen und das künstlerische Schaffen untersucht, indem sie entweder den Vorgang als einen einheitlichen beschrieb oder ihn zerlegte, sei es in Bestandteile, sei es in Zeitphasen. Meist aber blieb unklar, in welcher Beziehung der subjektive Vorgang zur kunstvollen und strengen Verfassung des Objektes steht. Darüber erhielt man erst einen gewissen Aufschluß aus Versuchen mit willkürlich veränderter Auffassung, indem z. B. eine Figur zunächst rein auf ihre Proportionen hin, dann mit Rücksicht auf die in den Formen lebenden Kräfte betrachtet und dabei festgestellt wurde, daß sich recht verschiedene ästhetische Urteile ergeben. Wichtiger noch wurden andere psychologische Arbeiten: sie gingen von meßbaren Linien-, Takt-, Farbenverhältnissen aus, indem sie mißfällige, gleichgültige und wohlgefällige sonderten, oder sie erstrebten die Vereinfachung der künstlerischen Gegenstände zum Zweck einer Gestaltung, die das Experiment einzuführen gestattet. Immer deutlicher wurde dabei, daß die Objekte nicht gleichgültige Reize zur Auslösung eines seelischen Zustandes sind, sondern Träger ästhetischer Werte. Wenn der experimentierende Psycholog einen Versuchsgegenstand herstellt, so muß es mit ästhetischem Urteil geschehen, denn der Gegenstand ist mehr als ein nichts-sagendes Anregungsmittel. Geht die Kunstwissenschaft auf diesem Wege weiter, so wird sie als ihre Pflicht erkennen, das Gefüge von räumlichen Formen, rhythmischen Gestalten und dergleichen zu erforschen, insoweit es aus einem Kunstwollen entsteht und zu einem ästhetischen Verhalten führt. Eine solche Untersuchung behandelt das Raumgebilde natürlich nicht im Sinne der Geometrie, aber immerhin wie ein Objektives, d. h. wie eine unabhängige Gesetzlichkeit oder wie ein Ganzes mit nachweisbaren Strukturregeln, an die die ästhetische Wirkung geknüpft ist. Unsere allgemeine Kunstwissenschaft strebt dahin, mit Hilfe von Funktionsbegriffen eine Strukturlehre der ästhetischen Gegenstände aufzubauen, und sie begegnet sich in diesem Streben mit philosophischer und psychologischer Ästhetik. Dies ist der vorläufige Gewinn aus unserer Überlegung.

Doch jetzt läßt sich die Frage nicht mehr abweisen, wie sich die Forschung auf dem Gebiet der bildenden Kunst, der Literatur und der

Musik zu unseren Bemühungen verhalten hat, verhält und verhalten soll. Es muß daran erinnert werden, daß die Historiker der Künste lange von tiefstem Mißtrauen gegen alles Ästhetisieren erfüllt waren. Sie wollten ihre exakten Feststellungen nicht dem persönlichen Geschmack oder einer wechselnden Moderichtung preisgeben; sie fürchteten, daß die Tatsachen von den Philosophen zerschwatzt würden. In der historischen Forschungsweise glaubten sie ein festes Bollwerk gegen die Flut der Schönrednerei errichtet zu haben. So vergaßen sie völlig, daß eine einfache Übernahme der Methoden, die an politischen Vorgängen und Staatsverfassungen erprobt waren, durch die Eigenart des Kunstgegenstandes unmöglich gemacht wird. Sie begingen einen ähnlichen Fehler wie ihre philosophierenden Vorgänger: hatten diese, von der sprechenden Geistigkeit der künstlerischen Erscheinungen verführt, ausschließlich den Gehalt der Werke gewürdigt, so schenkten die Nur-Historiker, von der Wichtigkeit der schriftlichen Überlieferung erfüllt, ihre Aufmerksamkeit dem stofflichen Inhalt. Es kümmerte sie wenig, daß z. B. jedes Gemälde ein Stück Malerei, jede Bildsäule ein Stück Plastik ist, daß Bilder, Statuen, Bauten zu einem Inbegriff besonderer Ausdrucksformen, überlieferter Werkstätigkeiten, ja technischer Aufgaben gehören. In Wahrheit darf nicht durch die sichtbare Oberfläche hindurch zu Gehalt und Stoff gegriffen werden, sondern muß das Innere durch Versenkung in die kunstvolle Form erfaßt werden. Auch die in der Literaturgeschichte üblichen quellenkritischen Untersuchungen begehen einen ähnlichen Fehler, denn es kommt in erster Linie nicht auf den Stoff an, selbst nicht auf die am Überlieferten vorgenommenen inhaltlichen Änderungen, sondern auf die Gestaltung. Kurzum, es sollte keine Kunsthistoriker geben, die für Bildeindrücke blind sind, keine Literarhistoriker, denen Empfänglichkeit für Sprachformen fehlt, keine Musikhistoriker, denen die Wunderwelt der Klänge gleichgültig bleibt.

Aber selbst wenn die Durchdringung des geschichtlichen Stoffes von einer allgemeinen Einsicht in die Lebensbedingungen der Kunst getragen wird, so ist damit noch keine genügende Voraussetzung für die Lösung der Aufgabe geschaffen. Vielmehr wird doch erst entscheidend, was man — sei es überhaupt, sei es für einen bestimmten Zeitabschnitt — als das Wesentliche der besonderen Kunstart ansieht. Glaubt man z. B., daß in der Malerei die Farbe den Hauptwert ausmache, daß mithin alle malerischen Probleme Farbenprobleme seien, so hat man für Anordnung und Beurteilung der geschichtlichen Tatsachen einen anderen Maßstab, als wenn man mit Alois Riegl die Farbe zu einem dienenden Mittel herabdrückt, durch das begrenzte Raumstücke (Dinge) und unbegrenzte Räume dargestellt werden sollen. Mit jeder genaueren Vorstellung von dem Spezifischen einer Kunst-

form verbindet sich außerdem der Gedanke an ein Ideal, dem die Entwicklung dieser Kunstform zustrebt. Indem eine solche Idealvorstellung als Zielpunkt eines stetigen Fortschritts erscheint, entsteht eine zwar systematisch bedingte, aber trotzdem noch nicht völlig reife Geschichtsschreibung.

Die Mängel, an die ich denke, liegen offen zutage, wo ein Stil der Vergangenheit als die allgemeingültige, unübertreffliche Norm gepriesen wird. Schwerer schon wird der Einblick, wenn das natürliche Ende in der jeweiligen Gegenwart unbefangen mit dem sachlich erwünschten Abschluß gleichgesetzt wird. So hat die selbstbewußte Aufklärungsästhetik nur das aus der älteren Kunst begriffen, was als Vorstufe ihrer eigenen Anschauung gelten konnte; ein letztes Beispiel für solche geradlinige Behandlung des Kunstwerdens ist Forkels »Allgemeine Geschichte der Musik« (1788—1801). Jedoch selbst in unseren Tagen wird hie und da Geschichte geschrieben, um eine bestimmte Richtung des heutigen Schaffens als die Vollendung zu verherrlichen.

Demgegenüber haben andere Historiker den Eigenwert zeitlich und national verschiedener Kunstweisen ans Licht gezogen. Von vorurteilsloser Gerechtigkeit erfüllt, erklären sie alles an seiner geschichtlichen Stelle für wertvoll und ersetzen den Begriff der Verfallszeit durch den der Übergangszeit. An sie schließen sich Forscher an, die eine typische Folge von Richtungen lehren. Beispielsweise in der Entwicklung der bildenden Kunst Perioden, in denen die konstruktive Form erstrebt wird, andere, in denen die ausdrucksvolle Form als Ideal gilt, wiederum andere, in denen die Naturähnlichkeit der Form als herrschender Gedanke die Arbeiten bestimmt. Wenn diese Möglichkeiten erschöpft sind, so beginnt das Spiel von neuem, meist in schnellerem Zeitmaße. Derartige Zwangskonstruktionen haben am ehesten ein Recht in der Darstellung eines einzelnen Problems. Prüft man nur eine einzige Seite irgendwelcher Kunstwerke, so reihen sich die Werke leichter zu einer sachlich notwendigen Folge von Lösungsversuchen einer bestimmten künstlerischen Aufgabe. Aber die Vieldeutigkeit echter Kunstgebilde in den Rahmen eines feststehenden Gattungsbegriffes zu spannen, kann schwerlich gelingen. Auch wird durch die Vergewaltigung des Stoffes, die Gegebenes teils übertreibt, teils umbiegt, teils vernachlässigt, die schöne Lebendigkeit und Beweglichkeit des Geschichtlichen ausgetilgt.

Bei dem geschilderten Verfahren scheint der Glaube an eine starre, substantiale Begrifflichkeit mitzuspielen. Neuere Literaturhistoriker legen ihrer Darstellung gelegentlich feste Allgemeinbegriffe zugrunde. Eine kürzlich veröffentlichte Entwicklungsgeschichte des musikalischen Ornaments beginnt mit einem formal-analytischen Teil, der an die Hegelsche

Logik erinnert, und findet dann die hier entdeckte Gruppenbildung unverändert wieder im geschichtlichen Werden der Musik. So schätzenswert der Versuch ist, die Zufälligkeit des historischen Seins durch einen begrifflichen Zusammenhang philosophisch zu bewältigen, so ist es bisher wohl noch nicht gelungen, die logischen Kategorien wahrhaft zu verschmelzen mit dem unermeßlichen Reichtum geschichtlicher Wirklichkeit, die ständig und in Einzelheiten launisch wechselt. Es wird nötig sein, die bereits einmal empfohlene Betrachtungsweise anzuwenden. Sie ruht auf der Annahme einer notwendigen geistigen Einheit, die in den verschiedenen Formen sich auswirkt. Diese Einheit besteht jedoch nicht für sich selbst; sie bekundet sich ausschließlich darin, daß die eine Periode ohne die andere vernünftigerweise nicht möglich ist, daß jeder Stil den Hinblick auf einen früheren und einen kommenden enthält. In den Verweisungen aufeinander ist der Zusammenhang zu finden; die Vergleichbarkeit der geschichtlichen Sonderwerte wird dadurch erzielt, daß die in ihnen tätigen Kräfte als verschiedene Ausdrucksmöglichkeiten desselben Gesetzes erkannt werden.

Prüfen wir von diesem Standort aus die Gruppen heutiger Historie auf den drei Hauptgebieten, so bemerken wir überall Ansätze zu einem naturgemäßen Bündnis mit systematischer Kunstwissenschaft, aber allerdings kaum mehr als Hinweise auf die von der Zukunft zu erhoffende Gestaltung. Das einfachste und daher verbreitetste Verfahren ist das des Biographismus. Nun hat es gewiß eine Bedeutung, zu erfahren, welche Schicksale ein Künstler gehabt, welche Vorgänger er verehrt, welchen Unterricht er empfangen, welche Ziele er mit Bewußtsein verfolgt hat. In der gebräuchlichen Verwendung dieser Tatsachen stecken jedoch groteske Misverständnisse. Schon die Gleichsetzung des Schaffens mit der etwa vom Künstler ausgesprochenen begrifflichen Einsicht erweckt Bedenken: man wird Dürers Kunst nicht gerecht, solange man sie aus seinen wissenschaftlichen Grundsätzen erklären will. Namentlich der Literaturgeschichte ist es zum Verhängnis geworden, daß so viele Selbstzeugnisse und Theorien der Dichter zur Hand sind, denn es wird meist übersehen, daß im Erzeugen und Gestalten sich Kräfte bekunden können, von denen der Dichter selbst nichts weiß oder die er verkennt. Noch gefährlicher wirkt der Wahn, der in dem Rohstoff des Lebens ein untrügliches Erklärungsmittel erblickt. Eine gewisse Goethe-Philologie erledigt die Seelenhaftigkeit des Orest und des Pylades durch den Hinweis auf zwei Phasen in des Dichters Entwicklung, findet in Iphigenie nichts als ein Bild der Frau v. Stein, verklärt durch Goethes Frauenideal, und glaubt sich anscheinend weiterer Pflichten gegenüber dem Kunstwerk enthoben. Es

ist vorgekommen, daß jemand aus den Liedern eines gleichzeitigen Dichters allerhand Lebensdata herauszulösen unternahm; als ihm die Unrichtigkeit nachgewiesen wurde, erwiderte er, die falschen Ergebnisse seien nur ein Beweis dafür, daß der Lyriker nicht »klar genug« gewesen sei!

Die Gerechtigkeit erfordert, alsbald hinzuzufügen, daß Scherer, auf den die in der Irre Fahrenden sich gern berufen, weitsichtiger gehandelt hat. Zwar bevorzugte auch er Lebensverhältnisse und Quellen des Dichters, aber er betonte stets mit schönem Nachdruck die Andersartigkeit des Gebildes; sein Fehler lag darin, daß er durch simples Abziehen des Erlebten und Erlernen die Kunstseele des Werkes freizulegen gedachte. In Scherers Schule jedoch ist die immerhin erhebliche ästhetische Einsicht des Meisters mehrfach durch ein sinnloses Mechanisieren überdeckt worden; der Glaube an die Modellwahrheit und die treue Liebe zum zwecklosen Datum kennzeichnen diese Enthusiasten des überflüssigen Wissens. Erst das Eindringen der Psychologie, auf die man damals die größten Hoffnungen setzte, schuf Wandel. Es traten glänzende Charakteristiker auf, denen alle Werkzeuggliederungen und Stiluntersuchungen letztlich dazu dienten, den Künstlermenschen zu entdecken. Andere begannen ihre Arbeit mit einem Bild der ganzen dichterischen Persönlichkeit im Herzen, versenkten sich in das Lebensgefühl, das den Dichter zur Zeit der künstlerischen Empfängnis durchdrungen haben muß, und erforschten, wie die Persönlichkeit und ihr zeitlich gebundenes Lebensgefühl den Stoff des Werkes bis zum feinsten Ausdruck durchformten. Immer noch blieb die geheime Meinung: im Werden ohne weiteres das Wesen mitzuerfassen. Wir aber verlangen, daß dieser Psychologismus überwunden werde, daß man objektivistisch vom Gebilde und seiner Sprachgestalt ausgehe und die entwicklungsmäßige Betrachtung nur ergänzend verwende; freudig erkennen wir an, daß in Büchern über Shakespeare und den deutschen Geist, über »Dichtung und Wahrheit«, über die Romantik der künstlerische Bau der Werke zart und aufmerksam beachtet wird.

Mit dem Nachweis persönlicher Abhängigkeiten, entlehnter Motive und technischer Hilfsmittel hat es die folgende Bewandnis. Gleiche Stoffwahl und gleiche Formung können aus sehr verschiedener künstlerischer Gesinnung hervorgehen. Es bedarf eines sicher geschulten Empfindens und philosophischer Eindringlichkeit, um ungeblendet von der Ähnlichkeit der Symptome den entscheidenden Vorgang aufzufassen. Die Wahlverwandschaft zweier Künstler enthüllt sich erst durch die von der Oberfläche äußerer Beziehungen in die Tiefe dringende Erkenntnis, daß ein Mensch oder seine Kunst von einem anderen ge-

fühlt, innerlich aufgenommen und hierbei in einer gesetzmäßigen Weise verändert worden ist. Ein jetzt lebender Bildhauer kann der griechischen Plastik näher stehen als ein römischer Kopist. Nicht nach Schülern fragen wir, sondern nach Blutzügen. Selbst die Wiederkehr eines ganzen Stils bedeutet kein bloßes Nocheinmal, sondern das Wiedererscheinen einer Stellung des Bewußtseins zur Wirklichkeit, die aus neuen Gründen und zu neuen Zwecken eingenommen wird.

Diese Einwände gelten der Geschichtsschreibung auf allen Kunstgebieten. Für die Musikgeschichte z. B. beziehen sie sich auf die sogenannten Reminiszenzen. Wenn Beethoven ein heiteres Mozartsches Thema zum Grundgedanken seiner Heldensinfonie erhebt, so wird diese erstaunliche Tatsache wahrhaft erklärbar erst durch das soeben angedeutete Verfahren. Die heute gern geübte Auslegekunst findet zwischen Musikstücken und Lebensnachrichten Beziehungen, die schon deshalb fragwürdig sind, weil das bürgerliche und das künstlerische Ich nicht zusammenfallen. Sie versieht es ferner darin, daß sie das seelisch Wertvolle als Kern der einzelnen Klangformen mit den unzulänglichen Begriffen schildert, die unsere Vulgärpsychologie für die Affekte gebraucht. Man bewundert manchmal die schriftstellerische Virtuosität der Beschreibung, vermißt jedoch vielfach das Eindringen in die zeitlichen, dynamischen und qualitativen Verhältnisse der Gefühle — ganz zu schweigen von der Vernachlässigung des festen Gebildes.

Blicken wir zurück, so stellt sich uns der Biographismus in zwei Formen dar: in einer äußerlichen und in einer psychologischen. Er kann sich aber auch erweitern, insofern die Individualität des Künstlers als Ausfluß der ganzen Zeit verstanden wird. Von dieser kulturgeschichtlichen Betrachtungsweise brauchte hier kaum gesprochen zu werden, trüge sie nicht in sich eine ganz bestimmte systematische Voraussetzung. Sobald nämlich der Einzelne mit seinem Volk und seiner Zeit verschmolzen wird, sammelt sich die Aufmerksamkeit des Historikers auf den im Werk eingeschlossenen Inhalt. Man muß einmal lesen, wie Springer Raffaels Porträt des Papstes Julius des Zweiten behandelt, oder wie Janitschek nachweist, daß Dürer alle fremden, d. h. stofflich fremden Anregungen ins Deutsche umsetzt, weil »die Lebensformen sowie auch die Ideale von Boden und Luft abhängig sind...«. Am feinsten handhabte Karl Justi das Verfahren. Er suchte das Oeuvre im Zusammenhang mit den politischen, wirtschaftlichen und geistigen Bedingungen der Kulturlage zu erklären, zwar nicht unmittelbar so, daß es gleichsam aus ihnen zu errechnen wäre, wohl aber so, daß es sich von einem Untergrund des Gesamtchaffens abhebt. Dieser geschichtlichen Anschauung gemäß hat er dem Dogma von dem aus-

schließlichen Wert des »Wie« in der Kunst die Lehre von der Bedeutung des »Was« entgegengesetzt.

Mir nun scheint, daß alle diese Behandlungsweisen im Grunde die Umgebung des Kunstwerkes treffen: sie verfolgen das Gebilde irgendwie nach rückwärts, durchspähen sein Milieu, tasten an der kulturgeschichtlichen Kreislinie herum, bleiben jedoch außerhalb des Mittelpunktes, außerhalb der Sache selbst. Die Wahrheit zu sagen, kam das Verhältnis wenigen zum Bewußtsein. Wenn trotzdem neben der Umgebungslehre sich eine Sachwissenschaft entfaltet hat, so lag das zum Teil an äußeren Gründen. Als z. B. die Archäologie durch Funde bereichert wurde, denen keine schriftlichen Zeugnisse zur Seite standen, da mußte die stilistische Zergliederung für alle anderen Methoden eintreten, da geschah es häufig genug, daß man vom stilistisch beobachteten Gegenstand auf den Urheber zurückschloß. Gar die Erkenntnis der vorgeschichtlichen Kunst war und ist völlig auf Sacherklärung und Formenforschung angewiesen. Allein auch abseits von solchem Zwang der Tatsachen entwickelte sich die unmittelbar aufs Objekt eindringende Untersuchung. Ihrem Streben kann freudig zugestimmt werden, ihr durchschnittliches Verfahren fordert schärfste Abwehr heraus.

Das merkwürdigste Beispiel für die verkehrte Ausführung eines richtigen Gedankens liegt in Lermolieffs Schriften vor. Lermolieff wollte schwer bestimmbare Bilder dem Künstler dadurch zuteilen, daß er die Gesetze des für unveränderlich gehaltenen persönlichen Stils ermittelte. Diesen Stil fand er in der Form der Hand, der Nase, des Ohrs, des Schädels, der Falten. Der Gesamteindruck eines Werkes (selbst in Verbindung mit Schriftzeugnissen) genüge nicht, um auf den ersten Blick den Maler erkennen zu lassen; man müsse vielmehr die Kenntnis jener dem großen Meister eigentümlichen Formen haben, um Original und Kopie oder Schulwerk scheiden zu können. Unter der Hand wurde dem Kritiker so jedes Bild zu einer Sammlung von individuell geprägten Einzelheiten. Hier triumphierte derselbe Geist einer älteren Naturwissenschaft, der Semper dazu getrieben hatte, in dem Kunstwerk ein mechanisches Erzeugnis aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik zu erblicken. Allmählich glitt die Auffassung, die das Gebilde als Zusammensetzung deutet, zu anderen Faktoren über, und es entstand ein weitschichtiger Schulbetrieb. In dieser Richtung der Kunstgelehrsamkeit betätigen sich viele Forscher, weil hier nur verlangt wird, mit einem gewissen Geschmack, der erlernbar ist, ein mechanisch zu bewältigendes Problem zu lösen. Durch die Anhäufung solcher Arbeiten wird der Eindruck einer gesicherten Disziplin erweckt. Für die höheren Forderungen jedoch bedarf es einer anderen Qualität der Begabung

und — der bescheidenen Einsicht, daß ein echtes Kunstwerk eine Schöpfung ist und keine Quersumme. Es waren, begreiflich genug, Anregungen aus Künstlerkreisen, die einige noch lebende Historiker zu entschiedener Stellungnahme gegen den Kunstmaterialismus und die stilkritische Einseitigkeit veranlaßten. Obwohl ihnen das junge Geschlecht jetzt zu folgen beginnt, bleibt die Masse der im mittleren Alter Stehenden an die gerügten Denkvoraussetzungen gebunden.

Eine Übersicht über die gegenständlich gerichteten Arbeiten der Philologie führt gleichfalls zu einem unerfreulichen Ergebnis. In den meisten Schriften, die sich mit Form- und Stilfragen beschäftigen, herrscht ein rationalistischer Atomismus. Da will jemand die formale Schönheit der Bibel an den Bildern und Vergleichen darstellen. Wie geht er vor? Er zählt die verwendeten Tiere auf, fängt mit dem Rindvieh an und endet bei Floh und Schnecke. Ein Goethe-Philolog prüft die Hyperbeln im »Götz«, und zwar »a) Himmel und Hölle, b) Große Zahlen, c) Sonstige Hyperbeln« — eine Methode von unüberbietbarer Äußerlichkeit und Unfruchtbarkeit. Denn so gewiß die Dichtkunst aus ihrem Wirkungsmittel, der Sprache, verstanden werden muß, so gewiß muß zuallererst der Gesamtton des Ganzen, die dichterisch-sprachliche Kraft als solche erfaßt werden. Es ist ärgerlichste Schubfachästhetik, wenn man Untersuchungen darüber anstellt, ob der Dichter »Vergangenes oder Zeitloses oder Zukünftiges vorführt«, wenn die Poetik Sätze wagt wie: »Das Verbum ist poetischer als das Nomen, das Nomen poetischer als das Pronomen.« Ich bekenne freimütig, daß mir eine solche Auffassung kunstwidrig und demnach kunstwissenschaftlich wertlos erscheint.

Doch darf die irrige Meinung nicht aufkommen, als wende sich die hier vertretene Richtung gegen gute und getreue Philologie. Wir schätzen ihre Fähigkeit, die Fremdheit des Alten zu beseitigen, die Kunstformen und den geistigen Ertrag einer Literatur aus den Hüllen zu lösen; wir würdigen das Kunstgefühl, das in der schweigsamen Arbeit der Textreinigung verborgen sein kann. Niemand unter uns wird Männern wie Lachmann und Müllenhoff seine Bewunderung weigern; um so weniger, als ihr Versuch, durch höhere Kritik das allmähliche Werden literarischer Gebilde zu ermitteln, von der Sache selbst ausging. Indem Lachmann an der Ilias Unstimmigkeiten der Erzählung, Stil- und Wertverschiedenheiten und besonders einen wunderlichen Wechsel in Ton und Farbe der Darstellung nachwies, unterzog er das Werk einer wahrhaft ästhetischen Betrachtung und Reinigung. Leider jedoch waren Lachmanns wie Müllenhoffs ästhetische Oberbegriffe unzulänglich. Ihre Sammeltheorie, ihre Meinung von »zusammengezogenen«, »geordneten«, »dichterisch überarbeiteten«

Einzelliedern, mußte als mechanisch aufgegeben werden. Die neuere Forschung ruht auf einer besseren Erkenntnis vom Wesen des Liedes, nicht des konstruierten, sondern des in der geschichtlichen Wirkung beobachtbaren Heldenliedes; sie zeigt, daß durch Aneinanderreihen solcher in sich vollkommen gerundeter Gebilde der in ganz anderen Strukturverhältnissen angelegte epische Leib überhaupt nicht entstehen kann. Als Gegenschlag gegen mechanistische Auffassungsweise einerseits, rationalistische Denkungsart andererseits erscheint mir der heute so lebhaft Widerstand gegen die überlieferte Formel, die Heldensage sei ein Gemenge aus Mythos und Geschichte. Freie Dichtung, so erkennt man jetzt, bildet auch das Wesen der germanischen Heldensage; vom ganzen lebendigen Organismus aus beurteilt man nun das Verhältnis zu Geschichte und Mythos, das der gestalteten Sage innerlich allein möglich ist.

Folgen wir den Schütterlinien der neuen Bewegung noch etwas weiter, so stoßen wir zunächst auf eine Untersuchung der Gedichte Walthers von der Vogelweide, die an die mittelalterliche Lyrik Fragen stellt, wie sie gleich eindringlich und scharf vordem nicht erhoben worden sind. Anstatt nach dem stofflichen Inhalt zu datieren und die sogenannten Lieder der niederen Minne der Jugend, die der hohen Minne dem reiferen Alter des Dichters zuzuweisen, wird der Stil Walthers im Vergleich zu dem seines Lehrers Reinmar geprüft; der kunstgesunde Leitgedanke dabei ist, daß jeder junge Dichter sich einem Meister anpaßt: die Gedichte, die sich an Reinmars blasse, höfische Manier anschließen, werden nach feinen stilistischen und metrischen Erwägungen der Frühzeit zugeschrieben, diejenigen, die dem mehr volkstümlichen ritterlichen Minnelied und der Vagantendichtung nahe stehen, der nicht mehr höfisch gebundenen Wanderzeit Walthers. So gelangt der dem Geist eines Kunstwerkes nachspürende Forscher dazu, selbst Dunkelheiten der Datierung aufzuhellen. Aus dem Kreis der klassischen Philologie stammt ein anderes Beispiel. Der Nachlaß der Sappho ist kürzlich durch ein Mondscheingedicht vermehrt worden, das zum Vergleich mit dem Goetheschen herausforderte; durch Einfühlung in die Seele des Weibes, durch empfindungsvolles Betrachten des südlichen Sternenhimmels ist nicht nur dieses Kleinod uns gewonnen, sondern auch ein objektives Gesetz künstlerischer Anschauungs- und Gestaltungskraft erkannt worden. Endlich wäre der Lehre von den klanglichen Konstanten in Dichtung und Musik zu gedenken. Ihre letzte Voraussetzung nämlich liegt in der Erkenntnis, daß das Eigenleben des Kunstwerks bestimmte Forderungen an den Aufnehmenden stellt, die von diesem, wenn er empfindlich genug und nicht durch Konvention gehemmt ist, unwillkürlich erfüllt werden. Hier

wird mit der Annahme gebrochen: man könne den Vers ganz nach Belieben lesen, eine melodische Phrase Wagners genau so singen wie eine Kantilene Bellinis, hier wird mit tieferem Sinn behauptet, daß ein Gebilde erst im Genuß fertig werde, denn dieser ist nun nichts beliebig Wechselndes mehr, sondern die gesetzmäßige Erfüllung des im Gegenstand verkörperten Kunstvollens.

Ein paar anstreichende Bemerkungen müssen genügen, um für das Gebiet der bildenden Kunst den Unterschied des neuen und des alten Glaubens zu verdeutlichen. Während früher die Stile nach Einzelformen oder gar Ornamenten gesondert wurden, findet man jetzt in der künstlerischen Gesamtanschauung das Wesen des Stils. Nicht die Rundbogen machen ein Gebäude zu einem romanischen, sondern die inneren Richtlinien der Raumabmessung, die in der Gliederung tätigen Bewegungskräfte, die zu bestimmten Verhältnissen führenden Absichten des Aufbaus als eines Ganzen. Eine Bildsäule soll nicht aus Merkmalen der Erscheinung zusammengesetzt, vielmehr von der sie bedingenden Formgesetzlichkeit her als funktionaler Ausdruck einer gegenständlichen Regelmäßigkeit begriffen werden. Dieselbe Wendung vom Teil zum Ganzen, vom Außen zum Innen scheint sich auch in der Musikwissenschaft zu vollziehen. Aber wir müssen (und können) auf den Nachweis im einzelnen verzichten.

Da, wo wir nunmehr stehen, eröffnet sich eine hinreißende Aussicht. Wir erblicken ein weithin sich dehnendes fruchtbares Neuland der Forschung. Ob man von der Seite der Philosophie und der Psychologie kommt oder von der Seite der geschichtlichen Forschung, immer sieht man sich zum gleichen Mittelpunkt gewiesen. Wer von jener Richtung her unser Gebiet betritt, muß erkennen, daß die ästhetischen Gegenstände und zumal die Kunstobjekte nicht erst aus der ihnen etwa gegönnten Betrachtung ihre Eigenart entleihen, sondern sie der Spielregel verdanken, die in ihnen selber wirkt. Der Historiker aber darf weder die biographischen noch die kulturgeschichtlichen Randphänomene überschätzen, sondern er soll mit dem Wesen der Sache ihr Werden, mit dem objektiven Gebilde seine Umgebung erfassen. So kann historische Darstellung zu angewandter Ästhetik werden: sie bleibe Geschichte, aber sie lasse sich sättigen mit dem Eigenwert der Kunst. Kein Sachkundiger wünscht ein Absterben des geschichtlichen Sinns; nur ein wenig mehr Spielraum fordern wir für die dem Werke selber zugewendete Wissenschaft: denn die halb unbewußten Leitbegriffe eines unsystematischen Kopfes pflegen höchstens für den Hausgebrauch ihres Erfinders nutzbar zu sein.

Die allgemeine Kunstwissenschaft erforscht das Gefüge der Objekte unter dem doppelten Gesichtspunkt, daß es aus einem Kunstvollen

entstanden und für künstlerischen Genuß bestimmt ist; diese Strukturlehre geht vom Ganzen aus, dessen Gliederung sie verfolgt und dessen Einheit sie in einer funktionalen Ordnung der Knüpfungswerte findet. Sie rechtfertigt die Eigentümlichkeit einer Einzelercheinung als Stufe in dem Vorgang jener Gesetzlichkeit, die sich im Gesamtrhythmus der Kunstbewegung nicht minder als im idealen Gegenstande ausbreitet. Auch die geistige Einheit des geschichtlichen Verlaufs besteht in einer funktionalen Ordnung der Knüpfungswerte, nämlich in der gesetzmäßigen Verweisung des einen Stils auf einen anderen. Das ist nicht zu verwechseln mit der üblichen Voraussetzung der Problemgeschichte, ein bestimmtes sachliches Ziel könne erreicht werden. Denn was die geschichtlichen Tatbestände zu vergleichbaren Größen macht, ist die Regel, dergemäß sie aufeinander verweisen.

II.

Über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik.

Von

Th. Ziehen ¹⁾.

Die empirische (induktive) Ästhetik oder die Ästhetik »von unten«, wie sie Fechner im Gegensatz zur deduktiven Ästhetik, der Ästhetik »von oben« genannt hat, kann ihr Ziel auf zwei verschiedenen Wegen zu erreichen versuchen. Vielfach begnügt sie sich mit der Untersuchung des Schönen, das uns in Natur und Kunst gegeben ist, und seiner Einwirkung auf diesen und jenen Beobachter. Dieser erste Weg ist der ältere. Er hat den großen Vorzug, daß er das Schöne in der vollen Zusammengesetztheit, wie Natur und Kunst es uns darbieten und wie wir es herzustellen trachten, aufsucht. Der zweite Weg ist der experimentelle. Wie bei vielen psychologischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen ergibt sich bei dem Verfolgen des ersten Wegs vielfach, daß das vorhandene Material — hier also das Schöne in Natur und Kunst — so kompliziert zusammengesetzt und so zerstreut und so unvollständig ist und uns auch unter so wechselnden und unbestimmten objektiven und subjektiven Bedingungen entgegentritt, daß die Ableitung von Gesetzen in vielen Fällen auf das äußerste erschwert, nicht selten unmöglich ist. Wie der Physiker nicht imstande ist, aus den gelegentlichen elektrischen Erscheinungen in der Natur, Gewittern und dergleichen, die Gesetze der Elektrizitätslehre zu entwickeln, sondern in der Leydener Flasche sich einen sehr einfachen, jederzeit unter gleichen Bedingungen der Untersuchung zugänglichen, bis zu einem hohen Grad der Vollständigkeit variierbaren elektrischen Vorgang als Untersuchungsobjekt verschafft und aus diesem die Grundgesetze der Elektrizität ableitet, so stellt sich der experimentelle Ästhetiker einfache ästhetische Objekte her und legt sie seinen Versuchspersonen unter möglichst einfachen Bedingungen

¹⁾ Vortrag, gehalten auf dem Berliner Kongreß.

vor, um die ästhetischen Gesetze festzustellen. Die gewöhnliche empirische Ästhetik verfährt vorzugsweise analytisch. Sie zergliedert eine Beethovensche Symphonie, ein Rembrandtsches Gemälde und sucht durch eine solche Analyse zu allgemeinen Gesetzen zu gelangen. Die experimentelle Ästhetik verfährt vorzugsweise synthetisch. Sie beginnt mit der Untersuchung der ästhetischen Wirkungen der einfachsten Objekte, z. B. der reinen Spektralfarben oder der reinen Stimmgabeltöne, dann untersucht sie die Kombinationen zweier Farben, zweier gleichzeitiger oder sukzessiver Töne usw. Von der Komplikation eines wirklichen Kunstwerks oder einer in der Natur gegebenen Landschaft bleibt sie — wenigstens in ihren ersten Arbeiten — weit entfernt, aber sie abstrahiert aus ihren künstlich vereinfachten Objekten Grundgesetze, die auch für das komplizierteste Kunstwerk, die zusammengesetzteste Landschaft gelten, und trägt damit zum ästhetischen Verständnis derselben wesentlich bei. Nicht kostspielige Laboratorien also und komplizierte Apparate sind charakteristisch für die Arbeit der experimentellen Ästhetik, sondern die systematisch fortlaufende Untersuchung der ästhetischen Objekte und der ästhetischen Wirkungen unter künstlich vereinfachten, konstanten, jederzeit in derselben Weise wieder herstellbaren Bedingungen.

Die Begründung der experimentellen Ästhetik wird mit Recht Fechner¹⁾ zugeschrieben. Wenn Home²⁾ in seinen *Elements of criticism* dem Kreis den ästhetischen Vorzug vor dem Quadrat und diesem vor dem Rechteck gibt, wenn Hogarth³⁾ in der Ebene die Wellenlinie, im Raum die Schlangenlinie als absolute Schönheitslinie preist, wenn

¹⁾ Fechner selbst führt als Vorläufer H. Chr. Örsted an, dessen Tintenklecks-experiment in der Tat bereits ein primitives ästhetisches Experiment darstellt. Siehe Örsted, Neue Beiträge zu dem Geist in der Natur, deutsch von Kannegießer Bd. 2, Leipzig 1851, S. 146 ff. (Ges. Schriften Bd. 5); vgl. auch Bd. 1, S. 18 f.

²⁾ *Elements of criticism*. Mir war nur die 4. Aufl. (Edinburgh 1769) zugänglich. Die erste Ausgabe ist wohl 1761 erschienen. Die Gefühlslehre von Home wird leider jetzt zu wenig beachtet. Für die gegenwärtige Frage kommt namentlich Bd. 1, S. 201 (Ch. 3) in Betracht. Übrigens unterscheidet Home, seiner Zeit weit vorausseilend, schon ganz richtig zwischen »intrinsic« und »relative« beauty (siehe namentlich Bd. 2, Ch. 24).

³⁾ *The analysis of beauty written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, New Edition London 1772, z. B. S. 49: »though all sorts of waving-lines are ornamental, when properly applied, yet, strictly speaking, there is but one precise line properly to be called the line of beauty«. Vgl. auch S. 38 sowie Tafel 1, Fig. 26 u. 49. Die Studien über die wohlgefälligste Abteilung von Linien (S. 41 u. Fig. 30—32) können geradezu als unmittelbare Vorläufer der Fechnerschen Versuche betrachtet werden. Er spricht selbst seine Überzeugung dahin aus, daß auf diesem Weg »a completely new and harmonious order of architecture in all its parts might be produced« (S. 40). Vgl. auch S. 78 sowie Taf. 2, Fig. 69 u. 70 und S. 119.

Winkelmann¹⁾ die Ellipse, J. H. Wolff²⁾ das Quadrat, Roeber³⁾ das Siebeneck usf. für die schönste Form erklärt, so sind nachweislich alle diese Behauptungen nicht lediglich aus Kunstwerken abstrahiert oder auf theoretische Deduktionen gegründet, sondern ein unsystematisches Experimentieren oder vielmehr Probieren ist oft zur Bestätigung der vorgetragenen Lehren hinzugefügt worden. Von irgendwelcher systematischen Methode, wie sie für das wissenschaftliche Experiment unerlässlich ist, war jedoch bei diesen älteren Versuchen nicht die Rede.

Seit Fechners ersten Arbeiten⁴⁾ sind über 40 Jahre vergangen. Die Zahl der experimentell-ästhetischen Arbeiten hat sich von Jahr zu Jahr gesteigert. Wiederholt sind zusammenfassende Überblicke gegeben worden. Auch dem heute hier tagenden ersten Kongreß für Ästhetik tritt die Frage entgegen: was hat die experimentelle Ästhetik seit Fechner geleistet? hat sie die von Fechner geweckten Hoffnungen erfüllt?

Wie bei den psychologischen Wissenschaften im engeren Sinne fragen wir auch bei der experimentellen Ästhetik vor allem nach den

Methoden,

welche sie bei ihrer Arbeit verwendet. Die Schätzung der schon gezeitigten Ergebnisse und unsere Hoffnung auf künftige hängt ganz wesentlich von dem Zutrauen ab, welches die Methoden der Forschung erwecken.

Gerade die Methodik der experimentellen Ästhetik stößt nun auf Schwierigkeiten, die zunächst unüberwindlich scheinen. Vor allem fehlt ihr jede Abgrenzung des Ästhetischen, und damit ist sie schon bei der Wahl ihrer Untersuchungsobjekte scheinbar in einer mißlichen Lage. Wie soll die experimentelle Ästhetik das Ästhetische von dem Angenehmen unterscheiden, und kann sie überhaupt beides unterscheiden? Der gewöhnlichen Ästhetik sind Objekte gegeben, die beanspruchen Kunstwerke zu sein und als solche oder als Naturschönheiten anerkannt sind. Die experimentelle Ästhetik muß sich für solche Versuche die Objekte erst auswählen und schaffen. Welchen Begriff des Ästhetischen soll sie dabei zugrunde legen? Und wenn

¹⁾ Vgl. z. B. Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst. J. Lessing'sche Ausg., Berlin 1870, S. 341.

²⁾ Beiträge zur Ästhetik der Baukunst usf. Leipzig-Darmstadt 1834, namentlich S. 16.

³⁾ Elementarbeiträge zur Bestimmung der Naturgesetze usf. Dresden 1834. Die Erörterungen sind übrigens ziemlich unklar.

⁴⁾ Die erste Arbeit erschien im Jahre 1865 im Arch. f. zeichnende Künste usw. von Naumann u. Weigel, Bd. 11, S. 100—112. Hier erwähnt Fechner S. 107 bereits seine experimentellen Hauptmethoden.

sie einen solchen Begriff gefunden hat, wie soll sie das ästhetische Objekt isolieren, also allerhand Nebenassoziationen und Nebengefühle, die mit der ästhetischen Wirkung nichts zu tun haben, eliminieren? Und wenn auch diese Schwierigkeit überwunden ist, erhebt sich der Zweifel, ob sie irgend ein Maß des ästhetischen Wohlgefallens finden kann und ob ohne ein solches Maß überhaupt eine exakte ästhetische Experimentalwissenschaft möglich ist. Schließlich wird man bezweifeln, ob überhaupt ihr experimentelles Grundprinzip verwirklicht werden kann. Denn wir können zwar einfache Objekte auswählen, um die ästhetischen Wirkungen zu beobachten, aber es ist uns versagt, auch die ästhetischen Subjekte, unsere Versuchspersonen in analoger Weise zu vereinfachen. Diese stehen auch dem einfachsten Objekt mit einer schier unendlichen Komplikation psychischer Bedingungen — Vorstellungen, Stimmungen usf. — gegenüber.

Allen diesen Schwierigkeiten gegenüber hat die experimentelle Ästhetik nur langsam Auswege gefunden. Zeitweise schien es fast, als ob die experimentelle Ästhetik schon im Beginn ihrer Tätigkeit durch prinzipielle Schwierigkeiten erstickt würde, aber es war doch nur ein »fast«. Die experimentelle Psychologie hat auf manchen anderen Gebieten mit ganz ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt und trotz dieser Schwierigkeiten sich in wenigen Jahrzehnten zu einer sicheren Wissenschaft erhoben. So hat z. B. auch die begriffliche Abgrenzung der Empfindung, ihre Isolierung von anderen psychischen Prozessen, z. B. Vorstellungen, im Experiment und auch ihre Messung außerordentliche, noch heute nicht völlig überwundene Schwierigkeiten, und doch ist gerade die Lehre von den Empfindungen von der Psychologie in früher nicht gehannter Weise gefördert worden. Ganz ebenso haben sich auch die vier oben erörterten Hauptschwierigkeiten, welche sich der Entwicklung der experimentellen Ästhetik entgegenstellen, nicht als unüberwindlich erwiesen.

Was zunächst die Abgrenzung des Ästhetischen betrifft, so hat Fechner¹⁾ das ästhetische Lustgefühl dadurch charakterisieren zu können geglaubt, daß er es als eine Lust »ohne Rücksicht auf Zusammenhang und Folgen« definierte²⁾ und außerdem als schön (s. str.) nur zuließ, was »geeignet ist, höhere als bloß sinnliche Lust doch unmittelbar aus Sinnlichem schöpfen zu lassen, was, sei es durch Auffassung innerer Beziehungen des Sinnlichen oder durch Vorstellungsassoziation an das Sinnliche, möglich« sein soll. Durch die erstere

¹⁾ Vorsch. d. Ästh. I, S. 13 u. 15. Ein anderer interessanter Abgrenzungsversuch stammt von Külpe, Vierteljahrsschr. f. w. Philos. 1899, Bd. 23, S. 145.

²⁾ Vgl. auch Plato, Phileb. 51 C: »οὐκ εἶναι πρὸς τι καλὰ . . . ἀλλ' ἅσι καλὰ καθ' αὐτὰ περὶκεῖναι . . .«

Definition gedachte er das Nützliche, durch die letztere die nicht-ästhetische sinnliche Lust auszuschließen. Es liegt wohl auf der Hand, daß beide Merkmale Fechners nicht verwertbar und nicht einmal richtig sind. In der Poesie, aber auch in den bildenden Künsten finden wir oft genug eine Lust, bei der die Rücksicht auf Zusammenhang und Folgen sicher beteiligt ist, also das erste Merkmal nicht zutrifft. Das zweite ist schon rein logisch anzufechten: indem es die rein sinnliche Lust vom Ästhetischen ausschließt, setzt es die gesuchte Abgrenzung der ersteren vom letzteren voraus. Es handelt sich also schlechterdings nur um einen *Circulus vitiosus*. Auch die nach der Fechnerschen aufgetretenen Definitionen sind durchweg so unzureichend und auch so umstritten und widersprechend, daß die experimentelle Ästhetik alle Ursache hat, auf einen so unsicheren Ausgangspunkt zu verzichten und eine weitere Klärung des Begriffs des Ästhetischen abzuwarten. Sie zieht daher einen Notbehelf vor und faßt ihre Aufgabe viel weiter, indem sie ganz allgemein fragt, welche Empfindungen und Vorstellungen und welche Empfindungs- und Verbindungen von Lustgefühlen begleitet sind. Sie darf wenigstens mit Bestimmtheit hoffen, daß sie in diesem weiten, allzu weiten Netz auch das Ästhetische hascht. Indem sie bei dem Fortschreiten ihrer Untersuchungen mehr und mehr speziell solche Empfindungen und Vorstellungen bevorzugt, die in demjenigen, was man nach allgemeinem Gebrauch als Kunstwerk beziehungsweise als schön bezeichnet, enthalten sind, bereitet sie eine Beschränkung auf das Ästhetische vor und hofft gerade durch diese ihre eigenen Untersuchungen zu der Fixierung und Klärung dieses Begriffs beizutragen. Sie verfährt auch in dieser Beziehung nicht anders als die Physik, die erst im Lauf ihrer Untersuchungen allmählich zu einer Abgrenzung der elektrischen Vorgänge gelangt. Sie läßt daher auch die Frage, ob es nur eine Qualität des ästhetischen Wohlgefallens gebe oder mehrere solche Qualitäten, bei dem Eintritt in ihre Untersuchungen durchaus offen.

Die zweite Schwierigkeit, welche sich der experimentellen Ästhetik entgegenstellte, war die experimentelle Isolierung des ästhetischen Objekts, d. h. die Verhütung aller nichtästhetischen Nebenwirkungen. Es liegt auf der Hand, daß eine absolute Elimination dieser Fehlerquelle überhaupt nicht möglich ist. Wir müssen uns begnügen, die übrigens nicht einmal sicher abgrenzbaren nichtästhetischen Nebenwirkungen, wie Nützlichkeitsvorstellungen, Sittlichkeitsvorstellungen usw. nach Möglichkeit zu beschränken und vor allem durch besondere Kontrollversuche ihren Einfluß zu bestimmen.

Am leichtesten werden sich die meisten Ästhetiker mit der oben

an dritter Stelle genannten Schwierigkeit abfinden, dem Fehlen eines Maßes des Ästhetischen. Und doch fällt auch diese Schwierigkeit sehr ins Gewicht. Jede experimentelle Untersuchung wird wenigstens versuchen müssen, die untersuchten Vorgänge auch quantitativ zu studieren. Die Tatsache, daß bestimmte mathematische Verhältnisse der Objekte (Formverhältnisse, Verhältnisse der Schwingungszahlen der Töne) ästhetisch besonders wirksam sind, kommt hier natürlich nicht in Frage, sondern ein Maß des ästhetischen Wohlgefallens selbst, wie es im Subjekt entsteht. Schon Fechner¹⁾ hat sich bemüht, ein solches Maß zu finden, und zwar glaubte er, da er ein intensives Maß des ästhetischen Wohlgefallens zu ermitteln für unmöglich hielt, ein extensives an seine Stelle setzen zu dürfen. Er legte die ästhetischen Untersuchungsobjekte einer bestimmten Zahl von Versuchspersonen vor und stellte fest, wieviel Vorzugsurteile auf das einzelne Objekt fallen. Das »statistische« Maß Fechners hat sich insofern bewährt, als es uns in vielen Fällen gestattet, eine gleichartige Reihe ästhetischer Objekte auf Grund der Abstimmungen einer bestimmten Zahl von Versuchspersonen nach dem Grad des ästhetischen Wohlgefallens in einer Reihe zu ordnen, die für diese Personen und für diese Objekte eine ästhetische Skala darstellt. Ein Maß des ästhetischen Wohlgefallens ist damit jedoch nicht gewonnen. Ganz abgesehen nämlich davon, daß solche statistischen Durchschnitte allen Wert verlieren, wenn die einzelnen Individuen von dem Durchschnitt weit abweichen, und daß das Ergebnis in hohem Maß von der willkürlichen Auswahl der Versuchspersonen²⁾ abhängt, kann selbst die einwandfreieste Abstimmung kein ästhetisches Maß ergeben, da die Verschiedenheit des Lustgrades der abstimmenden Personen ganz unberücksichtigt bleibt³⁾. Die Abstimmung muß geradezu — auch abgesehen von sonstigen Ungleichheiten der abstimmenden Individuen — ein falsches ästhetisches Maß ergeben, da alle Stimmen gleich gezählt werden, obwohl sie sicher ein sehr verschiedenes Maß der ästhetischen Lust vertreten.

Eher könnte man daran denken, daß auf einem anderen Weg, und zwar nach Analogie der freilich auch sehr umstrittenen Konstruktion

¹⁾ Vgl. namentlich Abh. d. math.-phys. Kl. d. Kgl. sächs. Ges. d. Wiss. Bd. IX, Nr. 6, 1871, S. 598 ff.

²⁾ Fechner wollte z. B. namentlich die sogenannten »Gebildeten« berücksichtigen. Es liegt auf der Hand, daß damit ganz willkürlich und noch dazu äußerst unbestimmt ein einseitiger Kreis von Versuchspersonen zum Träger des ästhetischen Maßes gemacht wird. — Besonders unbrauchbar ist auch das Verfahren der Fragebogen, zu deren Beantwortung sich ein ganz einseitiger Personenkreis, noch dazu in der Regel in ganz unkontrollierbarer Weise, zusammenzufinden pflegt.

³⁾ Fechner hat übrigens diese Fehlerquelle seines extensiven Maßes selbst bemerkt und in etwas sophistischer Weise zu eliminieren versucht (l. c. S. 599 Anm.).

eines Maßes der Empfindungsintensität, auch ein ästhetisches Maß zu gewinnen sei. Ich kann einer oder auch mehreren Versuchspersonen etwa zunächst ein Rechteck von dem Seitenverhältnis 1,0:1,3 und ein zweites von dem Seitenverhältnis 1,0:1,4¹⁾ vorlegen und die Versuchsperson auffordern, das ästhetische Lustgefühl, welches die beiden Rechtecke bei ihr erregen, zu vergleichen. Ich nehme an, daß die Versuchsperson keinen Unterschied des Lustgefühls angibt. Hierauf lasse ich das Rechteck 1,0:1,3 mit einem Rechteck 1,0:1,5 vergleichen, dann mit einem Rechteck 1,0:1,6 usw. Dies setze ich so lange fort, bis die Versuchsperson einen Unterschied des Lustgefühls angibt. Es erfolge dies etwa bei dem Rechteckpaar 1,0:1,3 und 1,0:1,7, und zwar werde letzteres bevorzugt. Der Abstand oder Schritt von 1,0:1,3 zu 1,0:1,7 kann dann geradezu als »Lust-Unterschiedsschwelle« nach Analogie der Intensitäts-Unterschiedsschwelle (Unterschiedsschwelle s. str.) bezeichnet werden. Dies Verfahren kann ich nun in der Weise fortsetzen, daß ich jetzt von dem Rechteck 1,0:1,7 ausgehe und es nacheinander mit den Rechtecken 1,0:1,8, 1,0:1,9 usw. vergleichen lasse, bis wiederum eine Lustdifferenz eintritt. Wie man nun bei der Untersuchung der Empfindungsintensität den jeweiligen der Unterschiedsschwelle entsprechenden Empfindungszuwachs als Maßeinheit der Empfindungsintensität verwendet hat und noch verwendet, so könnte man den jeweiligen minimalsten oder »ebenmerklichen« Lustzuwachs in dem geschilderten Versuch als Maßeinheit des ästhetischen Wohlgefallens betrachten. Ganz so unausführbar, wie ein solches experimentelles Verfahren auf den ersten Blick erscheint, ist es keineswegs. Ich habe mich durch eigene Versuche überzeugt, daß sich für manche Reihen, z. B. Rechtecke, Kreuze usw., solche ästhetische Unterschiedsschwellen in der Tat zuweilen bestimmen lassen. Dabei ergeben sich jedoch zugleich Schwierigkeiten, welche mit dem tiefen Unterschied zwischen dem Intensiven und Ästhetischen zusammenhängen, Schwierigkeiten, die auch dies ästhetische Maß fast illusorisch machen. Man findet nämlich zunächst, daß die ästhetischen Unterschiedsschwellen, welche man in der angegebenen Weise bestimmt hat, nicht nur von Person zu Person, sondern auch bei derselben Person zu verschiedenen Zeiten größtenteils in außerordentlichem Maß variieren, jedenfalls in viel höherem Maß als die gewöhnlichen Unterschiedsschwellen der Empfindungsintensität. Nun könnte man sich mit dieser Variabilität²⁾ schließlich noch abfinden, indem man — ähn-

¹⁾ Die Zahlen habe ich einigermäßen willkürlich gewählt.

²⁾ Ausdrücklich sei betont, daß es sich hier um die aus der Variabilität des ästhetischen Urteils sich ergebende Schwierigkeit einer Maßgewinnung handelt; die Variabilität als solche bietet keine prinzipielle Schwierigkeit. Die Tatsache, daß

lich wie viele Psychologen bezüglich der Empfindungsintensität — trotz der großen Schwankungen der Unterschiedsschwellen etwa behauptet, daß der minimale Lustzuwachs stets gleich groß sei, möge er diesem oder jenem Unterschied der Objekte entsprechen, und daher trotz der genannten Schwankungen als ästhetische Maßeinheit verwertbar sei. Bedenklicher ist jedoch, daß die Urteile über die Unterschiedsschwellen durchweg äußerst unsicher sind. In vielen Fällen gelangt die Versuchsperson bei den Vergleichen überhaupt nicht zu einer bestimmten Entscheidung über die gesuchte Schwelle. Nimmt man nun noch hinzu, daß sich alle die vielfach erörterten und auch heute noch nicht endgültig entschiedenen Zweifel, welche sich an die Konstanz des minimalen Intensitätszuwachses der Empfindung knüpfen, ganz ebenso oder sogar noch verstärkt gegen die Konstanz des minimalen Lustzuwachses der Empfindung richten, so wird man bezüglich der Gewinnung und Verwendung eines solchen ästhetischen Maßes kaum skeptisch genug sein können.

Aber auch dieser Verzicht ist für die Experimentaluntersuchung nicht so verderblich, wie Fechner und andere fürchteten; auch die dritte Schwierigkeit, das Fehlen eines zuverlässigen Maßes des ästhetischen Wohlgefallens, ist nicht mit einem Todesurteil der experimentellen Ästhetik identisch. Auch andere Wissenschaften müssen vorläufig oder dauernd auf quantitative Bestimmungen verzichten und sich mit qualitativen Unterscheidungen begnügen. Zudem kann die experimentelle Ästhetik wenigstens Skalen des ästhetischen Gefallens aufstellen, wenn sie die einzelnen Stufen ihrer Skalen auch nicht zahlenmäßig vergleichen und auch nicht Stufen von gleicher Größe herstellen kann.

Endlich erweist sich auch die vierte Schwierigkeit bei gründlicherer Prüfung als nicht so schwerwiegend. Allerdings lassen sich die subjektiven Bedingungen der Versuchspersonen nicht so einfach und gleichmäßig gestalten wie die objektiven der ästhetischen Gegenstände; aber wir sind imstande, durch geeignete Auswahl der Versuchspersonen und durch Kontrollversuche unter verschiedenen subjektiven Bedingungen diese Fehlerquelle mit ausreichender Sicherheit fast vollständig zu eliminieren.

In der Tat hat denn auch die experimentelle Ästhetik trotz aller prinzipiellen Schwierigkeiten ihrer Methodik viele spezielle Unter-

die ästhetische Lust in hohem Maß von Zeitalter zu Zeitalter, von Volk zu Volk, von Individuum zu Individuum schwankt und auch bei demselben Individuum mit der jeweiligen Disposition wechselt, zwingt uns wohl, die verschiedensten Individuen und dasselbe Individuum unter den verschiedensten Bedingungen zu untersuchen, bedeutet aber kein unüberwindliches methodologisches Hindernis.

suchungsmethoden gefunden, die allen wissenschaftlichen Anforderungen genügen. Ich kann Ihnen hier nur einen kurzen **zusammenfassenden Überblick über die Hauptmethoden** geben.

Nach den speziellen Aufgaben, welche die experimentelle Ästhetik vorfindet, kann man folgende Hauptmethoden unterscheiden. Entweder handelt es sich darum, durch das Experiment lediglich zu bestimmen, welche Objekte ästhetisches Gefallen in schwächerer oder stärkerer Intensität erregen; oder es handelt sich darum, durch das Experiment die im betrachtenden Subjekt auftretenden psychischen Vorgänge des ästhetischen Wohlgefallens nach allen Richtungen — nicht nur nach der intensiven Seite hin — festzustellen. Fechner hat im ganzen den ersten Weg etwas bevorzugt. Heute hat sich mehr und mehr die Überzeugung Bahn gebrochen, daß beide Wege miteinander verbunden werden müssen. Die objektive und die subjektive Methode, wie man sie wohl zuweilen auch kurz genannt hat¹⁾, müssen sich gegenseitig ergänzen. Wir haben festzustellen, was gefällt und wie es gefällt²⁾. Die — zum Teil in Reaktion gegen das statistische Verfahren Fechners — neuerdings gelegentlich hervorgetretene Neigung³⁾, einseitig die subjektive Analyse der ästhetischen Wirkung zu bevorzugen, ist jedenfalls ebenso unberechtigt wie die frühere Bevorzugung des objektiven Verfahrens.

Beiläufig gesagt, ergibt sich aus dieser Übersicht auch, daß zwischen der experimentellen und der nicht-experimentellen Ästhetik ein Übergangsbereich existiert. Die experimentelle Ästhetik im engeren Sinn untersucht systematisch bei vielen Versuchspersonen, welche einfache

¹⁾ Natürlich darf diese Unterscheidung der objektiven und subjektiven Methode der experimentellen Ästhetik nicht mit der Unterscheidung einer subjektiven und objektiven Ästhetik, wie sie sich z. B. bei Meumann (Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, Leipzig 1908, S. 27) findet, verwechselt werden. — Im übrigen kann man die experimentell-ästhetischen Methoden je nach dem Gesichtspunkt, den man bevorzugt, in mannigfacher Weise einteilen. So unterscheidet z. B. Wundt Eindrucks- und Ausdrucksmethoden (Grundzüge der physiol. Psychologie 6. Aufl., Bd. 2, 1910, S. 274) behufs Analyse der Gefühle, und Külpe (Bericht über den 2. Congr. f. exper. Psychologie, Leipzig 1907, S. 3 u. 23) teilt die experimentell-ästhetischen Methoden ein in: 1. Eindrucksmethoden, 2. Methoden der Herstellung und 3. Ausdrucksmethoden (vgl. auch Grundriß der Psychologie, Leipzig 1893, S. 239 ff.).

²⁾ Meumann (Philos. Stud. Bd. 10, S. 429 und Experim. Pädagogik 1906, Bd. 3, S. 74) unterscheidet statt dessen die beiden folgenden Fragen: was ist wohlgefällig? und warum ist es wohlgefällig? Nach meinem Dafürhalten ist die zweite Frage, sofern sie die charakteristischen Eigenschaften des Wohlgefälligen betrifft, in der ersten enthalten; soweit es sich aber darum handelt, festzustellen, warum diese Eigenschaften mit Lustgefühlen verbunden sind, kann die experimentelle Ästhetik nur wichtiges Material zu ihrer Beantwortung liefern, nicht aber selbst eine ausreichende Antwort geben.

³⁾ Vgl. z. B. J. Segal, Arch. f. d. ges. Psych. 1906, Bd. 7, S. 53.

und daher jederzeit und überall herstellbare Objekte ästhetische Wirkungen haben, und untersucht systematisch diese ästhetischen Wirkungen bei den Versuchspersonen unter vereinfachten Bedingungen. Die letztere Untersuchung kann nun offenbar ganz ebenso auch bei den in der Kunst und Natur vorliegenden, ganz individuellen ästhetischen Objekten angewendet werden und wird oft genug angewandt. Solche Untersuchungen sind dann ihrem Objekt nach nicht-experimentell, weil die Kunstwerke und Naturschönheiten zu zusammengesetzt und unsystematisch sich darbieten; in bezug auf die Subjekte können sie dagegen sehr wohl experimentell genannt werden, insofern systematisch viele Versuchspersonen unter besonders einfachen Bedingungen bezüglich ihres ästhetischen Verhaltens gegenüber bestimmten Objekten untersucht werden. Man kann diese Untersuchungen etwa als »sub-experimentell«¹⁾ im Gegensatz zu den experimentellen im strengsten Sinn bezeichnen.

Im Hinblick auf den soeben dargelegten zweifachen Weg der Methode der experimentellen Ästhetik ergibt sich die Notwendigkeit, die experimentellen Bedingungen in zweifacher Richtung zu variieren: erstens in objektiver, indem wir die ästhetischen Objekte variieren, also z. B. Farben und Töne in den mannigfachsten Kombinationen als ästhetische Objekte verwenden, und zweitens in subjektiver, indem wir dieselben ästhetischen Objekte den verschiedensten Versuchspersonen und derselben Versuchsperson in den verschiedensten Dispositionen, d. h. Gefühls- und Vorstellungskonstellationen vorlegen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß auf dem zweiten Weg schließlich im Lauf der Zeit auch eine historische experimentelle Ästhetik zustande kommt. Durch Versuche an Kindern ist bereits die Grundlage einer entwicklungsgeschichtlichen experimentellen Ästhetik gelegt²⁾. Versuche an Blindgeborenen und Taubgeborenen — akustische und kinästhetisch-taktile an ersteren, optische und kinästhetisch-taktile an letzteren — kommen zur Kontrolle in Betracht, wenn es sich darum handelt, ein oder zwei Sinnesgebiete ganz isoliert auf ihre ästhetische Wirkung zu untersuchen.

Auf dem Boden der allgemeinen Methodik der experimentellen Ästhetik haben sich nun im Lauf der letzten Jahrzehnte zahlreiche spezielle Methoden entwickelt. Ich zähle deren zurzeit beiläufig 20. Dieselben betreffen teils den objektiven, teils den subjektiven Weg. Ich beginne mit **ersterem**. Fechner selbst unterschied bekanntlich in objektiver Beziehung nur zwei Hauptmethoden: die Me-

¹⁾ Das »sub« soll die Annäherung an den streng experimentellen Charakter andeuten.

²⁾ Ein Hinweis findet sich bereits bei Fechner, Vorschule d. Ästh. Bd. I, S. 199.

thode der Wahl und die Methode der Herstellung. Erstere besteht darin, daß eine nach einem bestimmten objektiven Prinzip abgestufte Reihe von Objekten, z. B. eine Reihe von Rechtecken von verschiedenem Seitenverhältnis, den Versuchspersonen in einer bestimmten Reihenfolge dargeboten wird und diese aus den dargebotenen Objekten das wohlgefälligste beziehungsweise die wohlgefälligsten auszuwählen haben. Die zweite Methode Fechners — die Methode der Herstellung — besteht darin, daß der Versuchsperson selbst die Mittel in die Hand gegeben werden, sich Objekte herzustellen, die nach einem bestimmten objektiven Prinzip verschieden sind, also wieder z. B. Rechtecke von verschiedenem Seitenverhältnis durch Verschiebung einer Seite, und die Versuchsperson nun dasjenige Objekt beziehungsweise diejenigen Objekte herstellt, die ihr am wohlgefälligsten erscheinen ¹⁾).

Beide Methoden sind auch heute noch die am häufigsten verwendeten und die zweckmäßigsten, allerdings mit manchen wesentlichen, alsbald zu besprechenden Modifikationen und Ergänzungen. Beide bieten bestimmte Vorteile, so daß sie sich in vielen Fällen geradezu ergänzen. Die Herstellungsmethode hat den Nachteil, daß sie nicht immer anwendbar ist, insofern die Versuchsperson oft nicht imstande ist, die Technik der erforderlichen »Herstellung« einwandfrei durchzuführen.

Die Durchführung der **Wahl**methode gestaltet sich bei dem heutigen Standpunkt der experimentellen Ästhetik im einzelnen z. B. folgendermaßen. Die abgestufte Objektreihe wird in möglichst kleinen Sprüngen ²⁾ oder sogar im Sinne einer kontinuierlichen Veränderung den Versuchspersonen dargeboten, und zwar am besten zunächst in der einen Veränderungsrichtung und dann in der entgegengesetzten. Die Versuchsperson hat anzugeben, an welchen Stellen der Reihe überhaupt Lustgefühle auftreten, an welchen Maxima der Lustgefühle liegen, beziehungsweise wo die Lustgefühle steigen und fallen. In manchen Fällen ist diese Methode, die man auch als die graduelle oder kontinuierliche Wahlmethode bezeichnen kann, sehr brauchbar, so z. B. wenn es sich darum handelt, die ästhetische Gefühlsbetonung der einzelnen Farben der Spektralreihe oder der einzelnen einfachen Töne der Skala zu ermitteln. Es ergeben sich jedoch schon in diesen einfachsten Fällen auch manche Unzuträglichkeiten. Vor allem wirken solche Reihen, wenn die Sprünge klein oder die kontinuierliche Veränderung

¹⁾ Die sogenannte dritte Fechnersche Methode, die Methode der Verwendung, ist empirisch-ästhetisch, aber nicht im engeren Sinn experimentell-ästhetisch.

²⁾ Hierauf hat zuerst Witmer mit Recht hingewiesen (Philos. Stud. 1894, Bd. 9, S. 96, spez. S. 122).

langsam ist, sehr leicht ermüdend, so daß am Schluß der Reihe die Gefühlstöne durch die Ermüdung stark herabgestimmt werden, d. h. mit anderen Worten das ästhetische Maß sich erheblich verschiebt. Wählt man die Sprünge größer, so riskiert man, ein ästhetisches Maximum zwischen zwei Stufen zu überspringen. Immerhin kann man dies Risiko erheblich verringern, wenn man mit derselben Versuchsperson dieselbe Reihe öfters durchläuft und bei jedem neuen Durchlaufen den Ausgangspunkt der Reihe etwas verschiebt¹⁾. Diese letztere Modifikation der graduellen Wahlmethode kann ich auf Grund eigener Erfahrungen sehr warm empfehlen. Beschleunigung des Durchlaufens — namentlich bei kontinuierlicher Veränderung der Reihe — ist dagegen behufs Vermeidung von Ermüdungseinflüssen nicht empfehlenswert. Die ästhetische Wirkung ist in vielen Fällen keine momentane; man würde also bei raschem Durchlaufen sich der Gefahr aussetzen, die ästhetische Wirkung geradezu abzuschneiden. Zweckmäßiger ist zuweilen eine Verkürzung der Reihen beziehungsweise eine Verteilung der Reihenuntersuchung auf mehrere Versuchstage. Diese »fraktionierte« Methode ist vor allem dann zulässig, wenn es sich um Reihen handelt, für welche die subjektive Disposition von Tag zu Tag nur sehr wenig schwankt²⁾.

Ein weiterer, kaum geringerer Nachteil der graduellen beziehungsweise kontinuierlichen Wahlmethode ist die Einseitigkeit der ästhetischen Vergleichen, die ihr anhaftet. Ein bestimmtes Glied der Reihe wird stets zwischen denselben zwei Nachbargliedern dargeboten. Bei der quantitativen Unzuverlässigkeit unserer Erinnerung für ästhetische Gefühle kann daher von einer Feststellung irgendwelcher für die ganze Reihe gültigen Maxima gar keine Rede sein. Der Vergleich des einzelnen Gliedes beschränkt sich immer im wesentlichen auf die unmittelbar vorausgegangenen Nachbarglieder, die ästhetische Einschätzung ist nur für den Vergleich mit diesen gültig und auch durch diese speziell vorausgegangenen Nachbarglieder einseitig modifiziert. Dieser Nachteil läßt sich nur sehr schwer beseitigen. Wollte man die Reihenfolge der Glieder innerhalb der Reihe ganz willkürlich wählen, so würde die Fehlerquelle noch verstärkt. Die einzelnen Reihen würden unter sich ganz unvergleichbar werden. Wollte man durch öfteres Wiederholen der Reihen an einem Tage dem ästhetischen Gedächtnis nachhelfen, so würde die Ermüdung, deren Gefahren oben schon betont wurden, die Ergebnisse erst recht beeinträchtigen³⁾.

¹⁾ Man setzt sich dabei allerdings der Gefahr aus, daß die Disposition der Versuchsperson bei dem Durchlaufen der Stufenreihe nicht immer die gleiche ist.

²⁾ Dies ist also durch besondere Kontrollreihen festzustellen.

³⁾ Auf dem Gebiet des Gesichtssinns, welcher eine gleichzeitige Darbietung

Es ist begreiflich, daß bei dieser Sachlage die graduelle oder kontinuierliche Wahlmethode mehr und mehr durch eine andere Methode: die Methode der sogenannten »paarweisen Vergleichung«, verdrängt worden ist. Diese besteht darin, daß aus der nach einem objektiven Prinzip abgestuften Objektreihe der Versuchsperson jeweils nur je 2 Glieder zum ästhetischen Vergleich dargeboten werden und die Versuchsperson anzugeben hat, ob die beiden Glieder überhaupt Lustgefühle erregen und — bejahendenfalls — welches das größere (eventuell »viel größere«) erregt. Da jedes Glied mit jedem anderen verglichen werden muß, so ergibt sich die Notwendigkeit, bei n Gliedern die Versuchsperson wenigstens $\frac{n}{2}(n-1)$ solche Vergleiche anstellen zu lassen¹⁾. Man wird sich also bei einer größeren Zahl von Gliedern wohl oder übel zu einer Fraktionierung, d. h. zu einer Verteilung der Versuche auf mehrere Versuchstage entschließen müssen. Nachteile sind übrigens mit einer solchen Fraktionierung bei geschickter Verteilung der Paare in viel geringerem Maß verbunden als bei der kontinuierlichen Methode. Einige Schwierigkeit bietet auch die Wahl der Reihenfolge der paarweisen Vergleiche. Es ist beispielsweise nicht gleichgültig, ob der Akkord cf mit dem Akkord ca verglichen wird, nachdem die Vergleichung df mit bf oder die Vergleichung ae mit ec vorausgegangen ist. Man hilft sich damit, daß man zwischen je zwei paarweisen Vergleichen eine angemessen größere Pause oder einen neutralen Zwischenreiz einschiebt, und läßt dann über die Reihenfolge das Los entscheiden. Eine zweckmäßige Vorschrift über die Reihenfolge hat unter anderem Kowalewski²⁾ gegeben.

In der Tat gelingt es mit Hilfe dieser Methode besser als mit der graduellen, für eine bestimmte Objektreihe indirekt eine ästhetische Skala festzustellen, jene gewissermaßen, wie Külpe³⁾ es ausdrückt, in

vieler Glieder bis zu einem gewissen Grad gestattet, ist diese Ermüdungsgefahr am kleinsten.

¹⁾ Im Hinblick auf den Zeit- beziehungsweise Raumfehler verdoppelt sich die Zahl der erforderlichen Versuche.

²⁾ Studien zur Psychologie des Pessimismus. Wiesbaden 1904, S. 69 ff.

³⁾ Bericht über den 2. Kongr. f. exp. Psych. S. 11. Külpe faßt alle Methoden, welche zu einer solchen Umwandlung führen, als »Reihenmethode« zusammen. Vgl. auch Grundriß d. Psychol. S. 239. Diese Bezeichnungsweise hat den Nachteil, daß der, wie mir scheint, wesentlichere Unterschied zwischen dem graduellen Verfahren und dem paarweise vergleichenden Verfahren zurückgedrängt wird. Insbesondere kann ich Külpe nicht beistimmen, wenn er weiterhin die Reihenmethode neben der Methode der paarweisen Vergleichung als von ihr verschieden aufführt (l. c. S. 23). Ich betrachte es gerade als einen besonderen Vorzug der Methode der paarweisen

diese »umzuwandeln«. Freilich ist dabei zu berücksichtigen, daß die ästhetische Wertreihe sich verdoppeln und verdreifachen kann, da nicht selten mehreren Objekten das gleiche ästhetische Wohlgefallen zugeschrieben wird. Durch Vergleichung der ästhetischen Wertreihen mehrerer beziehungsweise zahlreicher Versuchspersonen kann man weiterhin einerseits individuelle Unterschiede des ästhetischen Gefühls ermitteln und andererseits — wenn die theoretischen Bedingungen für eine Durchschnittsbildung erfüllt sind — eine Durchschnittsreihe für eine Gruppe oder Klasse von Individuen konstruieren.

Schließlich hat man neuerdings die Wahlmethode noch weiter modifiziert, indem man auf jede unmittelbare Vergleichung verzichtete und der Versuchsperson jeweils nur je ein Objekt der Reihe vorlegte, über das sie ein sogenanntes »absolutes« ästhetisches Urteil abzugeben hat¹⁾. Man stellt zu diesem Zweck der Versuchsperson eine Reihe ästhetischer Prädikate zur Verfügung, z. B.: sehr schön, schön, gleichgültig, häßlich, sehr häßlich²⁾. Auch diese Methode »der absoluten Prädikate« kann bei sehr vorsichtiger Anwendung, wie z. B. die Arbeiten von Baker, Segal und anderen gelehrt haben, vertrauenswürdige und interessante Resultate liefern; im allgemeinen ist sie jedoch nicht so zuverlässig wie die graduelle Methode oder gar die Methode der paarweisen Vergleichungen. Vor allem habe ich das Bedenken, daß die sogenannten absoluten Prädikate von den verschiedenen Versuchspersonen, ja vielleicht sogar von derselben Versuchsperson zu verschiedenen Zeiten in wesentlich verschiedenem Sinn verwendet werden und durch diese Fehlerquelle die Versuchsergebnisse ganz unvergleichbar werden. Auch dürfte es schwer sein, eine auch nur einigermaßen einwandfreie Stufenleiter der Prädikate zu finden.

Einerlei, welche Wahlmethode verwendet wird, kann man oft aus den Ergebnissen eine Kurve des ästhetischen Wohlgefallens für die

Vergleichung, daß sie — allerdings auf indirektem Weg — gleichfalls die Ermittlung einer ästhetischen Reihe gestattet. Die Tatsache, daß die Versuchsperson selbst dabei nicht die Bildung einer solchen Reihe beabsichtigt und auch nicht unmittelbar vornimmt, scheint mir nicht ausschlaggebend, um hierauf die Einteilung der Methoden zu gründen. Auch ist das Wort »Reihenmethode« zweideutig, insofern man sowohl an die Darbietung in Reihenform wie an die Umwandlung in eine Reihe denken kann.

¹⁾ Diese Methode ist wohl zuerst in Amerika von Major, *Amer. Journ. of Psychol.* 1895, Bd. 7, S. 57, verwendet worden.

²⁾ Baker, *Univ. of Toronto Stud.* 1902, Bd. 2, S. 29, kommt sogar mit nur vier Prädikaten aus: *very pleasant*, *pleasant*, *indifferent* und *unpleasant*. Andererseits läßt Major auch die Prädikate *moderately pleasant* und *just pleasant* beziehungsweise *unpleasant* zu, und L. Martin (*Amer. Journ. of Psychol.* 1905, Bd. 16, S. 35) hat den Versuchspersonen sogar 14 Urteile freigestellt, ein Verfahren, dessen Unzuträglichkeiten schon Külpe hervorgehoben hat.

bezügliche Objektreihe — Spektralfarben, Rechtecke usf. — konstruieren. Schon Fechner hat dies versucht. Weitere Konstruktionen stammen von Witmer, Cohn¹⁾ und anderen. Sie sind sämtlich insofern ganz hypothetisch, als für die absoluten Erhebungen der ästhetischen Kurve ein ganz willkürliches Maß gewählt wird. Man trägt nämlich die Objektreihe auf der Abszissenachse auf und will durch die Ordinaten den Grad des ästhetischen Wohlgefallens darstellen, wie er sich bei der Vergleichung der Reihenglieder oder auch bei ihrer absoluten Beurteilung schon für eine einzelne Versuchsperson und durch entsprechende Kombination auch als Durchschnitt für eine größere Reihe von Versuchspersonen ergibt. Dabei wird der Maximumpunkt des ästhetischen Wohlgefallens an eine ganz willkürliche Stelle gelegt. Seine Erhebung über die Abszissenachse steht in keinem bestimmbar Verhältnis zu der auf der letzteren abgegrenzten Objektreihe. So bequem solche Kurven also auch didaktisch sein mögen, sind sie doch durchweg wenig exakt. Kommt gar noch hinzu, daß die Kurven nur auf Versuche an wenigen Personen gegründet sind oder diese Versuchspersonen sehr ungleichwertig sind oder — vor allem — daß die Einzelwerte des ästhetischen Wohlgefallens für die einzelnen Personen von dem Mittelwert aller Personen mit Bezug auf das einzelne Reihenglied weit abweichen, so verlieren solche Kurven jeden Wert und dienen nur dazu, die experimentelle Ästhetik in Verruf zu bringen.

Die Methoden der **Herstellung**, wie sie zurzeit in Verwendung sind, sind im Vergleich mit den Wahlmethoden viel weniger mannigfaltig. Die Wahlmethoden lassen Raum für die Bildung einer Skala des ästhetisch Wohlgefälligen innerhalb der vorgelegten Reihe. Bei den Methoden der Herstellung hat es sich — wenigstens bisher — meistens nur darum gehandelt, innerhalb einer Reihe von Objekten, welche die Versuchsperson sich selbst sukzessiv herstellen kann, das wohlgefälligste herzustellen, also den Maximumpunkt des Wohlgefallens für die Reihe durch eigene Herstellungsversuche ausfindig zu machen. Es steht jedoch prinzipiell nichts im Wege, die Herstellungsmethode auch in weiterem Sinn anzuwenden, also z. B. der Versuchsperson aufzugeben, dasjenige Reihenglied herzustellen, welches von einem gegebenen eben merklich ästhetisch verschieden, d. h. eben merklich ästhetisch wohlgefälliger ist, oder eine ganze Reihe herzustellen, für welche die ästhetische Wohlgefälligkeit von Glied zu Glied — sei es überhaupt, sei es um gleiche Stufen — ansteigt.

Die gewöhnliche Methode der Herstellung, d. h. also die Herstellungsmethode, welche sich auf die Aufsuchung eines ästhetischen

¹⁾ Philos. Stud. 1894, Bd. 10, S. 562 (namentlich S. 566 ff.).

Maximums innerhalb einer selbst herzustellenden Reihe beschränkt, hat insofern noch ein besonderes Interesse, als sie in vielen Beziehungen den experimentell vereinfachten Fall der künstlerischen Produktion verwirklicht¹⁾. Bei den Wahlmethoden überwiegt die rezeptive Tätigkeit. Sie entsprechen vorzugsweise dem ästhetischen Genuß. Bei der Herstellungsmethode, sofern sie sich auf die Herstellung des ästhetischen Maximums beschränkt, ist die Versuchsperson in einer ähnlichen Situation wie der Künstler. Sie soll selbst produktiv sein und wie der Maler, Bildhauer, Komponist usf. innerhalb der herstellbaren Reihe das Schönste produzieren. Großes Gewicht möchte ich jedoch auf diesen Gegensatz der Wahl- und Herstellungsmethode und die vorzugsweise Beziehung der letzteren zur künstlerischen Produktion nicht legen. Auch bei der Herstellungsmethode ist der ästhetische Genuß maßgebend. Die Versuchsperson schreitet so lange zu immer neuen Herstellungen fort, bis sie das Maximum des ästhetischen Genusses erreicht zu haben glaubt. Und ganz ebenso steht auch die Produktion des Künstlers unter der fortlaufenden Kontrolle und Korrektur des eigener ästhetischen Genusses. Auch bleibt zu bedenken, daß nicht wenige, wenn auch untergeordnete Künstler im Sinn der Wahlmethode, d. h. eklektisch nachahmend arbeiten und gearbeitet haben. Bei unseren Versuchen sind jedenfalls Wahl- und Herstellungsmethode mehr technisch als innerlich verschieden.

Andere objektive Methoden außer der Wahl- und Herstellungsmethode existieren nicht. Was man als solche beschrieben hat, sind nur Modifikationen dieser beiden oder Kombinationen mit den subjektiven Methoden, die nach meinen früheren Auseinandersetzungen den objektiven nicht gegenüberstehen, sondern stets mit ihnen zu verbinden sind.

Die erste Aufgabe der **subjektiven** Methode ist eine rein phänomenologische. Nachdem die Versuchsperson ein wohlgefälliges Objekt, z. B. das wohlgefälligste der Reihe, gewählt oder hergestellt hat, hat sie dies Gefühl des Wohlgefallens näher zu beschreiben. Da die Intensität des Gefühls im wesentlichen schon durch das objektive Verfahren aufgeklärt ist, so hat diese Beschreibung sich namentlich auf die qualitative Seite zu richten. Insbesondere wäre festzustellen, ob das ästhetische Lustgefühl einheitlich oder zerlegbar, überall gleichartig oder mannigfaltig ist. So könnte z. B. untersucht werden, wie weit beziehungsweise ob überhaupt die nach Wundt bei jeder Gefühls-erregung beteiligten drei Komponenten — neben Lust-Unlust noch Spannung-Lösung und Erregung-Beruhigung — bei dem ästhetischen Wohlgefallen beteiligt sind.

¹⁾ Vgl. hierzu Haines und Davies, *Psychol. Review* 1904, Bd. 11, Nr. 4—5, S. 249.

Kaum minder wichtig ist die Feststellung des zeitlichen Ablaufs des ästhetischen Eindrucks, also z. B. einer etwaigen Latenzzeit, eines raschen oder langsamen Ansteigens und Abklingens usf. Durch Variation der Expositionszeit des Reizes kann dieser Ablauf ohne Schwierigkeit untersucht werden¹⁾.

Weiterhin hat die experimentelle Untersuchung zu berücksichtigen, daß vermöge der auswählenden Funktion unserer Aufmerksamkeit das ästhetische Objekt nicht in allen seinen Teilen gleichmäßig aufgefaßt wird. An einzelne Teile knüpfen sich überhaupt keine Vorstellungen, an andere spärliche, an andere zahlreiche. Wir können diese Auswahl am besten dadurch feststellen, daß wir uns von der Versuchsperson unmittelbar nach dem ästhetischen Eindruck eine Beschreibung des ästhetischen Objekts aus der Erinnerung²⁾ geben lassen. Im allgemeinen ist zu erwarten, daß in einer solchen Beschreibung diejenigen Teile hervortreten, welche Gegenstand der Aufmerksamkeit gewesen sind. Külpes »Methode der einfachen Beschreibung« deckt sich mit diesem Verfahren zum Teil. Begreiflicherweise kommen diese Probleme bei den ersten Untersuchungen der experimentellen Ästhetik, welche sich ja mit sehr einfachen Objekten beschäftigen, noch weniger in Betracht als bei den späteren und namentlich bei den subexperimentellen Untersuchungen.

Nächst dem hat die phänomenologische Untersuchung sich darauf zu beziehen, ob die festgestellten Gefühlstöne lediglich sensorisch sind, also nur den gegebenen Empfindungen anhaften, oder auch intellektuell sind, d. h. begleitenden Vorstellungen angehören beziehungsweise entspringen. Es handelt sich also um die sogenannte »assoziative Mitbestimmung« Fechners³⁾, die er auch kurz als assoziativen oder »indirekten« ästhetischen Faktor bezeichnet hat, Külpes »relativen« Faktor⁴⁾.

¹⁾ Vgl. Külpe, *Amer. Journ. of Psychol.* 1903, Bd. 14, S. 479 (215). Külpe unterscheidet an anderer Stelle eine besondere Methode »der Zeitvariation«. Da dieselbe fast mit allen anderen Methoden kombiniert werden kann, ziehe ich vor, sie als eine Modifikation der anderen Methoden aufzufassen. Siehe ferner Dessoir, *Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwissensch.* Bd. 8, S. 440.

²⁾ Die Beschreibung in Anwesenheit des ästhetischen Objektes (während seiner Exposition) hat eine ganz andere Bedeutung. Sie dient weniger dazu, die tatsächlich stattfindende Auswahl bei dem gewöhnlichen ästhetischen Genuß festzustellen, als dazu, diese Auswahl möglichst zu steigern.

³⁾ L. c. Abhandl. d. Kgl. sächs. Ges. d. Wiss. 1871, S. 560 und *Vorschule der Ästhetik* Bd. 1, S. 86 ff. Vorher hatte schon Lotze die hohe Bedeutung des assoziativen Faktors hervorgehoben (s. z. B. *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868, S. 264 u. a.). Vgl. auch Lotze, *Über die Bedingungen der Kunstschönheit*, Göttinger Studien 1847, 2. Abt., S. 73 und *Über den Begriff der Schönheit*, *ibid.* 1845, Sep.-Abdr.

⁴⁾ Kongreßbericht S. 5, Anm. 1. Vgl. auch Külpes ältere Auffassung, *Vierteiljahrsschr. f. wiss. Philos.* 1899, Bd. 23, S. 145.

Um diese Frage zu lösen, geht man am besten so vor, daß die Versuchsperson zunächst anzugeben hat, welche bewußte Vorstellungen bei ihr während der ästhetischen Darbietung aufgetreten sind und von welchen Gefühlstönen diese als solche begleitet waren. Damit ist jedoch das Problem noch nicht gelöst. Die Psychologie lehrt, daß die Vorstellungen ihre Gefühlstöne nicht nur untereinander übertragen, sondern auch auf einem hier nicht zu erörternden Umweg nach bestimmten Gesetzen gewissermaßen rückwärts den Empfindungen mitteilen. Diese eigentümliche Irradiation und Reflexion der Gefühlstöne¹⁾ hat zur Folge, daß eine Empfindung sehr oft von Gefühlstönen begleitet ist, die ihr als solcher — qua Empfindung — gar nicht angehören, sondern von assoziierten Vorstellungen herrühren, die jedoch bezüglich ihres Inhalts latent, d. h. im Augenblick nicht bewußt sind. Die Untersuchung muß also nunmehr auch auf diese latenten und doch ästhetisch wirksamen Vorstellungen gerichtet werden. Dabei wird man speziell auch darauf zu achten haben, ob Lustgefühle beteiligt sind, die von nicht-ästhetischen Vorstellungen stammen, z. B. Nützlichkeitsvorstellungen, Verwendungsvorstellungen usf.

Die Methoden zur Ermittlung dieser latenten Vorstellungen²⁾ lassen noch viel zu wünschen übrig. Man kann einmal die Versuchsperson direkt fragen, ob diese oder jene Vorstellung, die bei dem Charakter der Objekte in Betracht kommen könnte, ihr »nahegelegen« hat, nach dem eigenen Dafürhalten der Versuchsperson bei dem Lustgefühl beteiligt gewesen sein könnte. So könnte man, wenn das Quadrat vor vielen Rechtecken bevorzugt wird, fragen, ob der Gedanke an die Gleichheit aller Seiten beziehungsweise an die größere Regelmäßigkeit des Quadrats eine Rolle gespielt haben könnte. Das Resultat ist meistens ganz unzuverlässig. Die Versuchsperson braucht einerseits von solchen latenten und doch wirksamen Vorstellungen gar nichts zu wissen und läßt sich andererseits durch solche Fragen auch nicht selten Vorstellungen suggerieren, die gar nicht beteiligt waren. Etwas zweckmäßiger erscheint es mir für manche Fälle, nach den spontanen Angaben der Versuchsperson über die bei der ästhetischen Darbietung etwa aufgetauchten bewußten Vorstellungen einen sogenannten Asso-

¹⁾ Vgl. hierzu meinen Leitf. d. physiol. Psychologie 9. Aufl., Jena 1911, 9. Vorlesung, S. 172 ff.

²⁾ Die Frage, ob überhaupt assoziative Faktoren an dem ästhetischen Wohlgefallen eines Objekts oder einer Objektreihe beteiligt sind, kann mit Hilfe besonderer Kriterien beantwortet werden. Fechner hat z. B. behauptet, daß eine Unstetigkeit der aus den Versuchsergebnissen konstruierten Kurve, Kümpe, daß scheinbare logische Widersprüche in den Ergebnissen der paarweisen Vergleichen (a schöner als b, b schöner als c und doch c schöner als a) einen Hinweis auf assoziative Mitbestimmungen geben.

ziationsversuch anzustellen, d. h. der Versuchsperson eine Reihe von Reizwörtern zuzurufen, auf welche dieselbe mit dem Wort für die erste ihr einfallende Vorstellung zu antworten hat. Die Reizwörter wählt man so, daß sie einerseits zu der dargebotenen ästhetischen Prüfungsreihe und andererseits zu eventuell in Betracht kommenden assoziierten Vorstellungen in Beziehung stehen. Es ist im allgemeinen eine gewisse Wahrscheinlichkeit dafür vorhanden, daß unter den Antwortvorstellungen der Versuchsperson sich auch die bei ihrem ästhetischen Urteil wirksam gewesenen latenten Vorstellungen finden, um deren Aufdeckung es sich handelt. Die Auffindung beziehungsweise Ausbildung weiterer Methoden zu demselben Zweck ist zurzeit jedenfalls eines der dringendsten Bedürfnisse der experimentellen Ästhetik.

So wird es auch begreiflich, daß man mangels ausreichender Methoden bis jetzt zur Erforschung der mitbestimmenden Faktoren den streng-experimentellen Weg im engsten Sinn oft vorläufig verlassen und jenen oben erwähnten subexperimentellen Weg eingeschlagen hat. In diesem Sinn hat z. B. L. J. Martin¹⁾ das Komische untersucht, indem sie Bilder aus Witzblättern, also sehr zusammengesetzte ästhetische Objekte, zahlreichen Versuchspersonen vorlegte und so die Gefühlswirkungen nach der subjektiven Seite experimentell analysierte. Auch die Untersuchungen Gilmans²⁾, der die Vorstellungswirkungen bestimmter Kompositionen auf seine Versuchspersonen beobachtete, und manche andere — z. B. die meisten sogenannten »Einfühlungsexperimente«³⁾ — gehören hierher.

Statt die beteiligten bewußten und latenten Vorstellungen aufzusuchen, kann man die Bedeutung solcher »mitbestimmenden« Vorstellungen auch dadurch experimentell ermitteln, daß man nach oder im Verlauf der Darbietung des ästhetischen Objektes diese oder jene Vorstellung suggeriert und die dadurch herbeigeführte Modifikation der ästhetischen Wirkung bei den Versuchspersonen feststellt. So suggerierte z. B. Legowski bei der Darbietung eines Rechtecks die Vorstellung Visitenkarte, bei der eines Dreiecks die Vorstellung Giebel usf. Dabei wird übrigens offenbar die suggerierte Vorstellung sich nicht selten mit einer latenten decken.

¹⁾ *Amer. Journ. of Psychol.* 1905, Bd. 16, S. 35. Auch die Untersuchungen derselben Verfasserin über ästhetische Synästhesien, denen sie eine etwas unklare Zwischenstellung zwischen den Empfindungs- und Vorstellungsfaktoren zuweist, verdienen Beachtung (*Zeitschr. f. Psychol.* 1909, Bd. 53, S. 1).

²⁾ *Amer. Journ. of Psychol.* 1892, Bd. 4, S. 558 u. 1893, Bd. 5, S. 42. Vgl. auch Downey, ebda 1897, Bd. 9, S. 63 u. Aveling, *Journ. of Psychol.* 1911, Bd. 4, S. 211.

³⁾ Vgl. namentlich Legowski, *Arch. f. d. ges. Psych.* 1908, Bd. 12, S. 236. Einige experimentelle Einfühlungsbeobachtungen bei Kindern hat Döring veröffentlicht (*Exp. Pädag.* 1906, Bd. 3, S. 65).

Überblickt man die Gesamtheit der soeben besprochenen experimentell-ästhetischen Methoden, so ergibt sich, daß sie die gesamte Ästhetik derjenigen Kunst- und Naturschönheiten umfassen, welche uns in Gestalt von Empfindungen, also sinnlich wahrnehmbarer Objekte gegeben sind und für welche diese Empfindungen von wesentlicher Bedeutung sind. Die Schönheit einer Statue, eines Gebäudes, eines Gemäldes, eines Musikwerks ist unmittelbar, wenn auch nicht ausschließlich an die optischen beziehungsweise akustischen Empfindungen geknüpft, welche das Kunstwerk erregt. Vorstellungen haben nur einen »mitbestimmenden« Einfluß, wie sich soeben ergeben hat. Ganz abgesehen nun aber davon, daß es schon unter den Bild- und Musikwerken manche gibt, bei welchen der mitbestimmende Einfluß von Vorstellungen, der sogenannte Vorstellungsinhalt, gegenüber dem direkten Empfindungseinfluß in den Vordergrund tritt, existiert ein großes Kunstgebiet, auf welchem regelmäßig der Empfindungsfaktor gegenüber dem Vorstellungsfaktor zurücktritt. Es ist dies die Poesie. Auch diese Kunst kann selbstverständlich ihre Werke nur durch Empfindungen mitteilen. Wir müssen das Drama usf. vorlesen hören oder selbst lesen oder darstellen sehen; aber das Wesentliche für den ästhetischen Eindruck ist doch nicht diese Gehörs- beziehungsweise Gesichtsempfindung, sondern der Vorstellungsinhalt. Im lyrischen Gedicht ¹⁾, im Epos und im Versdrama ist allerdings die Empfindung — die sogenannte Form — auch ästhetisch noch von erheblicher Bedeutung. Reim, Rhythmus usf. sind Empfindungsfaktoren, und zwar vorwiegend akustische ²⁾; das Drama als Bühnendarstellung fügt zu den akustischen Momenten noch optische Momente hinzu: wir sehen den Schauplatz der Handlung und die Gestikulation des Künstlers ³⁾. Rezitationskunst, Bühnenkunst (im Sinne der Regie) und Schauspielerkunst sind daher in allen diesen Fällen unerläßlich. Aber doch ist schon hier das Empfindungsmoment dem an die Worte gebundenen Vorstellungsinhalt untergeordnet. Die Empfindungsgefühle spielen gegenüber den Vorstellungsgefühlen in der Regel nur eine begleitende, gewissermaßen expressiv-verstärkende Rolle ⁴⁾. Im Roman

¹⁾ Der Jean Paulsche Polymeter (Streckvers) bildet eine scheinbare Ausnahme.

²⁾ Bei dem Rezitierenhören und Lautlesen ist dieser Empfindungsfaktor besonders stark ausgesprochen, aber auch bei dem sogenannten lautlosen Lesen findet ein leises Mitartikulieren und daher auch Mitempfinden statt. Letzteres steht allerdings schon an der Grenze von Empfindung und Vorstellung.

³⁾ Einen besonders interessanten Spezialfall stellt auch die Oper dar.

⁴⁾ Der Versuch, die Wortempfindungen ästhetisch zu verselbständigen gegenüber ihren Vorstellungsinhalten, so daß sie die Objekte, d. h. die Vorstellungen höchstens andeuten (*«évoquant, suggèrent»*), ist von St. Mallarmé und anderen gemacht worden. Um sich von dem Fehlschlagen dieses Versuchs zu überzeugen, lese man z. B. nur

vollends oder — allgemeiner gesprochen — in der poetischen Prosa ist das Empfindungsmoment im Minimum. Die ästhetische Bedeutung der sogenannten Form spielt hier gegenüber dem Vorstellungsinhalt ästhetisch nur eine minimale Rolle. So interessant die Tatsache ist, daß gewisse rhythmische Tendenzen auch in einzelnen Prosawerken nicht fehlen — ich erinnere an die Arbeiten Marbes¹⁾ und seiner Schüler —, so verschwindet sie doch ganz gegenüber der ästhetischen Bedeutung der uns durch die Worte vermittelten Vorstellungen.

Man kann auf Grund des Gesagten geradezu die Künste in einer Reihe anordnen, je nach dem Maß der Bedeutung der Empfindungen. Die Musik würde am einen, die Prosadichtung (»Kunstprosa«) am anderen Ende der Reihe stehen.

Dazu kommt nun weiter, daß der Vorstellungsinhalt, welcher bei jenen Künsten höchstens mitbestimmend, bei der Poesie wesentlich entscheidend für die ästhetische Wirkung ist, mehr oder weniger konkret sein, d. h. den direkten Erinnerungsbildern der Empfindungen und damit den letzteren selbst mehr oder weniger nahestehen kann. Die poetische Beschreibung einer schönen Landschaft, eines schönen Menschen usf. wirkt durch sehr konkrete Vorstellungen, die Darstellung der Gedanken eines Tasso durch sehr abstrakte.

Wie weit verfügt nun auch auf diesem Gebiet die experimentelle

L'après-midi d'un faune desselben Dichters. Der ästhetische Empfindungsfaktor der gesprochenen Worte (Maupassants »Seele« der Worte) reicht für ein selbständiges Kunstwerk nicht aus. Erst die Musik verfügt über so bedeutende ästhetische Empfindungswerte, daß sie auf den Vorstellungsinhalt fast ganz verzichten kann. Auch die Gegenprobe ist sehr lehrreich. Man lese einer Griechisch nicht verstehenden Versuchsperson jene wunderbaren Verse der Odyssee, die Worte des Odysseus zur Nausikaa (Θ, 467) vor:

τῷ κέν τοι καὶ κείθι θεῶν ὡς εὐχετοφύμην
αἰεὶ ἤματα πάντα· τὸ γὰρ μὲν ἐβιώσασο, κούρη.

Der unendliche Wohlklang, den namentlich die gehäuften ei-Laute als Ausdruck der gefühlsbetonten Vorstellungen haben, verliert für eine solche Versuchsperson fast allen ästhetischen Wert.

¹⁾ Über den Rhythmus der Prosa, Gießen 1904. Es handelt sich dabei namentlich um die durchschnittliche Zahl der unbetonten Silben zwischen je zwei betonten. Vgl. ferner Unser, Über den Rhythmus der deutschen Prosa. Dissert. Freiburg-Heidelberg 1906; Lipsky, *Arch. of Psychol.* 1907, Nr. 4 (Ref.); Kullmann, *Zeitschr. f. Psychologie* 1910, Bd. 54, S. 290 u. a. Auch die Untersuchungen von Zielinski über den Rhythmus in den Reden Ciceros, speziell das sogenannte Klauselgesetz, gehören hierher (*Arch. f. d. ges. Psychol.* 1906, Bd. 7, S. 125 u. *Philologus* 1906, Ref.). Streng genommen gehören alle diese Untersuchungen wohl zur empirischen, aber nicht zur experimentellen Ästhetik. Sie können nicht einmal als subexperimentell in dem S. 13 definierten Sinn gelten. Sie nähern sich der experimentellen Ästhetik nur insofern, als sie sich an die Methoden und Ergebnisse der experimentellen Psychologie mannigfach anlehnen.

Ästhetik über geeignete Methoden, um sich helfend an der Arbeit der Gesamtästhetik zu beteiligen? Leider gilt hier erst recht, was oben bereits über die Untersuchung der mitbestimmenden assoziativen Faktoren bemerkt wurde: die Methoden sind noch wenig entwickelt, die Arbeiten, namentlich die guten, noch äußerst spärlich. In der Tat stößt die experimentelle Methodik hier auf ganz besondere Schwierigkeiten. Die experimentelle Ästhetik muß mit einfachen Gebilden beginnen. Zur Untersuchung der Empfindungsfaktoren stehen ihr einfache konstante Objekte wie einfache Farben, Formen, Töne und einfache Verbindungen von solchen jederzeit zur Verfügung. Wie soll sie aber behufs Untersuchung der Vorstellungsfaktoren — losgelöst von den Empfindungsfaktoren — ebenso einfache konstante Vorstellungen der Versuchsperson darbieten, d. h. in ihr erwecken, um ihre ästhetische Wirkung zu beobachten? Vorstellungen lassen sich nicht mit derselben Sicherheit wecken wie Empfindungen. Das Vehikel der Worte, das einzige, welches uns einigermaßen reine, d. h. von Objekt empfindungen losgelöste Vorstellungen verschafft, hat den Nachteil, daß in ganz unberechenbarer Weise neben der vom Experimentator gewollten Vorstellung andere auftreten. Die für das Experiment oder wenigstens die grundlegenden Experimente unerläßliche Einfachheit des Materials ist also kaum erreichbar. Dazu kommt die für den Experimentator unbeherrschbare und unkontrollierbare Mannigfaltigkeit der von dem einzelnen Wort in der Versuchsperson hervorgerufenen Vorstellungen und ihre proteusartige Umgestaltung, ihre nebelartige Zerfließlichkeit. Wir sind weder imstande, zur Sicherung unserer Untersuchungen dieselben Vorstellungen bei der Versuchsperson jeden Augenblick nach Belieben zu reproduzieren, noch für eine längere Zeit zu fixieren. Je zusammengesetzter, allgemeiner und abstrakter die Vorstellungen sind, um so größer werden diese Schwierigkeiten, aber auch bei den einfachsten Vorstellungen fehlen sie nicht. Kein Wunder daher, daß die experimentelle Ästhetik sich bis jetzt kaum an dies Gebiet herangewagt hat. So wird es begreiflich, daß eine experimentelle Poetik — soweit nicht Empfindungsfaktoren in Betracht kommen — noch kaum existiert.

Und doch sind auch hier Methoden denkbar und zum Teil schon in der Entstehung begriffen. Der gegebene Weg ist offenbar der, daß man durch Zuruf einzelner Reizworte bei den Versuchspersonen möglichst einfache Vorstellungen — zunächst z. B. die konkreten Erinnerungsbilder einfacher ästhetischer Objekte — weckt und im Sinn des subjektiven Verfahrens, wie es oben besprochen wurde, den ästhetischen Zustand bezüglich der Intensität und Qualität des Gefühls und bezüglich der assoziierten Vorstellungen feststellt und analysiert. Man

wählt dabei natürlich vorzugsweise Reizworte solcher Vorstellungen, von denen ästhetische Wirkungen nach unseren anderweitigen Erfahrungen zu erwarten sind. Von den Reizworten der einfachsten und individuellsten Vorstellungen hat man dann allmählich zu den Reizworten immer zusammengesetzterer und allgemeinerer Vorstellungen und Vorstellungsverknüpfungen überzugehen.

Übrigens wird man sich gerade auf diesem schwierigen Gebiet auch provisorisch oft mit der mehrfach erwähnten »subexperimentellen« Methode begnügen müssen. Diese gestaltet sich hier einfach so, daß der Versuchsperson ein Gedicht, Drama, Roman oder vielmehr ein Teil eines solchen vorgelesen oder zum Selbstlesen dargeboten und nunmehr die ästhetische Wirkung nach den oft genannten Richtungen hin festgestellt und analysiert wird. Ich habe den bestimmten Eindruck, daß dieses Untersuchungsverfahren viel zu wenig angewandt wird und ganz erhebliche Ergebnisse verspricht. Es kann doch in der Tat auch für die Ästhetik nicht gleichgültig sein, welche Gefühle und Vorstellungen sich bei der Mehrzahl der Leser beziehungsweise Hörenden im Anschluß an irgend ein poetisches Produkt entwickeln. Wie sollte die Ästhetik je zu allgemeinen Regeln gelangen, wenn der Ästhetiker sich immer nur auf die Selbstbeobachtung seiner eigenen Gefühle und Vorstellungen beschränken wollte! Die Kunst ist doch schließlich nicht für den Ästhetiker, sondern für das Volk, den Menschen im allgemeinen bestimmt.

Ich muß mich mit diesem summarischen, nur das Wichtigste herausgreifenden Überblick über die Methoden der experimentellen Ästhetik hier begnügen und gehe dazu über, Ihnen über die

Ergebnisse

zu berichten, welche mit Hilfe der angegebenen Methoden bis jetzt erzielt worden sind. Ich muß mich bei diesem Bericht noch sehr viel kürzer fassen und kann nur einige Hauptprobleme im Sinn von Beispielen berücksichtigen.

Vor allem galt es, zur Grundlegung eine experimentelle Ästhetik der Empfindungen mit möglichst vollständiger Ausschaltung aller Vorstellungsfaktoren zu schaffen. Es sind daher zunächst die Gefühlstöne der einfachen Empfindungen und der einfachsten Empfindungskombinationen auf allen Sinnesgebieten untersucht worden. Dabei mußten die einzelnen Empfindungseigenschaften, also die Qualität, die Intensität, die räumlichen und die zeitlichen Verhältnisse der Empfindungen zuerst möglichst getrennt und dann in ihren mannigfachen Verbindungen untersucht werden.

So hat man also z. B. auf optischem Gebiet den Versuchspersonen zunächst die einfachen Farben des Spektrums in verschiedenen

Graden der Sättigung vorgelegt. Dabei ergaben sich zwischen den einzelnen Farben ¹⁾ keine wesentlichen Unterschiede in der ästhetischen Gefühlsbetonung. Insbesondere im Kindesalter, in dem latente Gewohnheitsassoziationen noch nicht eine so dominierende Rolle spielen, scheinen nach den Untersuchungen von Aars ²⁾ wenigstens die Hauptfarben bei »annähernd gleicher« Sättigung und gleicher Helligkeit ästhetisch gleich bewertet zu werden. Die gelegentlich für den Erwachsenen angegebene Zurücksetzung des Gelb ist sehr zweifelhaft. Eine leichte Bevorzugung der sogenannten Grundfarben gegenüber den Übergangsfarben, also z. B. des Grün und des Blau vor dem Grünblau, ist bei Erwachsenen und Kindern unverkennbar. Ob diese bevorzugten Grundfarben mit den Helmholtz'schen Grundempfindungen übereinstimmen, wie F. Exner ³⁾ auf Grund nicht ganz einwandfreier Versuche annimmt, ist sehr zweifelhaft. Eher ist an ein annäherndes Zusammenfallen mit den Heringschen Grundfarben zu denken ⁴⁾. Bemerkenswert ist auch eine überwiegende Bevorzugung der gesättigten Farben vor den ungesättigten und des Weiß vor dem Grau.

Den Problemen der üblichen Ästhetik wesentlich näher stehen die Arbeiten, welche sich mit dem ästhetischen Eindruck von Farbkombinationen beschäftigen ⁵⁾. In der Tat haben sich schon Alberti ⁶⁾ und Lionardo da Vinci ⁷⁾ in ihren theoretischen Werken mit diesem Problem beschäftigt. Auch Goethe ⁸⁾ hat sich — offenbar auf Grund von Versuchen — darüber geäußert. Chevreuls ⁹⁾,

¹⁾ Hierher gehören z. B. die Untersuchungen von Cohn, *Philos. Stud.* 1894, Bd. 10, S. 562 u. 1900, Bd. 15, S. 279; Major, *Amer. Journ. of Psychol.* 1895, Bd. 7, S. 57; Washburn u. Schüler, *Amer. Journ. of Psychol.* 1911, Bd. 22, S. 112, 114, 578 u. 579; Minor, *Zeitschr. f. Psychol.* 1909, Bd. 50, S. 433.

²⁾ *Zeitschr. f. pädagog. Psychol.* 1899, Bd. 1, S. 173. Verfasser hat auch Versuche mit Farbenpaaren gemacht (S. 175).

³⁾ Sitzungsber. d. Kais. Akad. d. Wiss. in Wien, math.-naturw. Kl. 1902, Bd. 111, Abt. IIa, S. 901.

⁴⁾ Die Ursache der Bevorzugung der »Grundfarben« ist noch nicht ausreichend aufgeklärt. Schon die Vorfrage, wie wir überhaupt dazu gekommen sind, in unserer Begriffsbildung und dementsprechend in unserer Sprache bestimmte Hauptfarben abzugrenzen, ist noch nicht zweifelsfrei beantwortet. Es könnte sehr wohl sein, daß die Eindeutigkeit des Wiedererkennens oder — anders ausgedrückt — die Erleichterung einer eindeutigen Assoziation für die bevorzugte Gefühlsbetonung der Hauptfarben namentlich bei Kindern von Bedeutung ist.

⁵⁾ Man darf übrigens nicht vergessen, daß bei den sogenannten Einfarbenversuchen strenggenommen stets auch der Hintergrund von Bedeutung ist, und daß dessen Einwirkung nicht vollständig neutralisiert werden kann.

⁶⁾ *Della pittura* (1435), ed. Bologna 1786, namentlich Buch 2, S. 173.

⁷⁾ *Trattato della pittura*, ed. Bologna 1786, cap. 99 (*verde-rosso etc.*).

⁸⁾ Zur Farbenlehre, Didakt. Teil § 809 ff. u. § 816 ff.

⁹⁾ *De la loi du contraste simultané des couleurs et de ses applications*, Paris 1839,

Fields¹⁾, Brückes²⁾, v. Bezolds³⁾ und Sullys⁴⁾ ältere Arbeiten sind noch überwiegend subexperimentell. Mit A. Lehmanns Arbeit vom Jahre 1884⁵⁾ setzen die bewußt und streng experimentellen Arbeiten ein⁶⁾. Als das interessanteste Ergebnis aller seitdem auf diesem Gebiet erschienenen Arbeiten betrachte ich, daß überhaupt Gesetzmäßigkeiten in der Bevorzugung einzelner bestimmter Kombinationen nachzuweisen sind, und daß diese Gesetzmäßigkeiten⁷⁾ insofern primär sind, als sie nicht auf gewohnheitsmäßigen Vorstellungsassoziationen beruhen. Ich will hier nur beispielsweise erwähnen, daß die meisten Untersucher darin übereinstimmen, daß unter den binären Kombinationen diejenige von zwei Komplementärfarben oder eine ihr sehr nahe liegende ein Maximum des ästhetischen Wohlgefallens erregt. Wie diese und manche andere Gesetzmäßigkeit zu erklären ist, ist ein noch strittiges, äußerst interessantes Problem.

Noch reiner tritt uns das qualitative Problem der experimentellen Empfindungsästhetik im Bereich der Gehörsempfindungen entgegen. Vorstellungsfaktoren spielen hier eine viel geringere Rolle. Auch die Bedeutung solcher Untersuchungen für die allgemeine und spezielle nicht-experimentelle Ästhetik leuchtet hier sofort ein. Es ist ausgeschlossen, daß letztere die gesetzmäßige Schönheit einer Beethovenschen oder Mozartschen Symphonie ausreichend aufklären könnte, ohne vorher das ästhetische Wohlgefallen an dem einfachen Dur- und Mollakkord untersucht zu haben. In der Tat hat sich auch seit Helmholtz eine große Zahl der besten Forscher mit der experimentellen Unter-

namentlich § 237, S. 135. Er unterscheidet *harmonies d'analogie* und *harmonies de contraste*.

¹⁾ *Chromatics or an essay on the analogy and harmony of colours*, London 1817, namentlich S. 15 ff. (§ 28 ff.).

²⁾ *Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe*, Leipzig 1866.

³⁾ *Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, Braunschweig 1874.

⁴⁾ *Mind* 1879, Bd. 4, S. 172. Weitere Versuche bei Cohn, l. c.

⁵⁾ *Farvernes elementaere Aestetik*, Kopenhagen 1884 (leider zur Zeit nur im Ref. zugänglich).

⁶⁾ Cohn, l. c.; Kirschmann, *Univ. of Toronto Stud.* 1900, Bd. 1, Nr. 4, S. 1 (vgl. auch *Philos. Stud.* 1892, Bd. 7, S. 362); Baker, *Univ. of Toronto Stud.* 1900, Bd. 1, Nr. 4, S. 25 u. 1902, Bd. 2, Nr. 1, S. 27; Barber, *ibid.* 1905, Bd. 2, Nr. 3, S. 167 u. 1907, Bd. 2, Nr. 4, S. 245; Chown, *ibid.* 1907, Bd. 2, S. 85; Dobbie, 1900, Bd. 1, Nr. 4, S. 251 (Schulkinder); Utitz, *Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.* 1908, Bd. 3, S. 337 (vgl. auch *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*, Stuttgart 1908). Im weiteren Sinn gehören auch die Versuche von Foth über die Farbe des Rahmens von Bildern hierher (*Zeitschr. f. Psychol.* 1906, Bd. 41, S. 145) (vgl. auch Warstat, *ebda* 1907, Bd. 45, S. 441).

⁷⁾ Die Einwände, die unter anderen Konrad Lange gegen die Bedeutung dieser Gesetzmäßigkeiten erhoben hat (*Das Wesen der Kunst* 2. Aufl., Berlin 1907) hat meines Erachtens Utitz bereits in überzeugender Weise widerlegt (*Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.* 1908, Bd. 3, S. 337).

suchung der Gefühlsbetonung der Töne und Tonverbindungen, namentlich der Akkorde, aber neuerdings auch der Melodien, beschäftigt. Leider kann ich nicht daran denken, Ihnen im Rahmen dieses kurzen Vortrags auch nur einen Überblick über die zahlreichen Ergebnisse und die fast ebenso zahlreichen, zum Teil gerade aus diesen Ergebnissen hervorgewachsenen neuen Probleme zu geben. Ich beschränke mich daher auf folgende Bemerkungen. Die *quaestio facti* ist dank den Untersuchungen von Helmholtz, von Stumpf und seinen Schülern und vielen anderen, unter denen namentlich F. Krüger¹⁾ und M. Meyer²⁾ zu nennen wären, nahezu vollständig erledigt. Wir wissen sehr genau, in welchem Maß die durch ihre Schwingungszahlen charakterisierten einzelnen Töne und Tonverbindungen von Lustgefühl begleitet sind. Auch an dem ästhetischen Charakter dieses Lustgefühls ist nicht zu zweifeln. Dagegen ist die für die Ästhetik nicht minder wichtige Erklärung dieses Lustgefühls in seinen gesetzmäßigen Abstufungen noch strittig und weiterer Untersuchungen bedürftig. Schon über die Frage, ob das Lustgefühl, welches z. B. die verschiedenen Akkorde begleitet, nur intensiv oder auch qualitativ verschieden ist — denken Sie z. B. an die weiche Schönheit der Terz gegenüber der kraftvollen der Oktave —, hat das Experiment noch nicht endgültig entschieden. Vor allem aber ist noch unaufgeklärt, an welche physikalischen Faktoren und welche physiologischen Einrichtungen das Lustgefühl in gesetzmäßiger Weise gebunden ist. Sind die Schwebungen im Sinne von Helmholtz maßgebend, so daß alle Lust- und Unlustgefühle theoretisch in letzter Linie von Intensitätsschwankungen der Empfindungen abhängig wären? Oder entscheidet die Einfachheit des Verhältnisses der Schwingungszahlen, welche letztere wir — wie man gesagt hat — »unbewußt« zählen sollen? Oder liegt dem Lustgefühl das Zusammenfallen von Partialtönen der verbundenen Klänge zugrunde, wie wohl zuerst Wundt³⁾ und später — mit einigen Modifikationen gegenüber naheliegenden Einwänden⁴⁾ — Ebbinghaus⁵⁾ und Mach⁶⁾ gelehrt haben? Oder ist

¹⁾ Wundts Philos. Stud. 1900, Bd. 16, S. 307 u. 1901, Bd. 17, S. 185; Wundts Psychol. Stud. 1906, Bd. 1, S. 305 u. 1907, Bd. 2, S. 205 u. 1909, Bd. 4, S. 201 u. 1910, Bd. 5, S. 294 sowie Arch. f. d. ges. Psych. 1903, Bd. 1, S. 205 u. 1904, Bd. 2, S. 1.

²⁾ Amer. Journ. of Psychol. 1903, Bd. 14, S. 192; Psychol. Review 1900, Bd. 7, S. 241; Zeitschr. f. Psychol. 1903, Bd. 33, S. 289.

³⁾ Vgl. z. B. Grundzüge der phys. Psychol. 3. Aufl., 1887, Bd. 1, S. 439 u. 517 sowie Bd. 2, S. 47 u. 63. In den neueren Auflagen desselben Werks hat Wundt seine Ansicht etwas modifiziert. Vgl. z. B. 6. Aufl., 1910, Bd. 2, S. 442 ff. u. 1911, Bd. 3, S. 124 ff.

⁴⁾ Auch einfache Töne nämlich können konsonant zueinander sein.

⁵⁾ Grundzüge der Psychologie 2. Aufl., Bd. 1, 1905, S. 335 ff.

⁶⁾ Analyse der Empfindungen 4. Aufl., S. 227; 5. Aufl. (1906), S. 237. Ich selbst

die Stumpfsche Verschmelzung als Grundlage der Konsonanz, eventuell in Verbindung mit dem Stumpfschen Konkordanzprinzip¹⁾ maßgebend oder wenigstens beteiligt? Alles dies sind Fragen, deren Bedeutung für die wissenschaftliche Grundlegung der Musikästhetik auf der Hand liegt und deren Beantwortung die experimentelle Ästhetik versucht.

Neben der Qualität der Empfindungen sind namentlich ihre räumlichen Verhältnisse von der experimentellen Ästhetik auf ihre ästhetische Bedeutung untersucht worden. Auch hier hat man mit den einfachsten Fragestellungen begonnen. So hat bekanntlich schon Fechner Kreuze, Rechtecke, Ellipsen usw. von verschiedenem Seitenbeziehungsweise Durchmesser Verhältnis auf ihre Wohlgefälligkeit untersucht. Aus den mannigfaltigen Ergebnissen dieser und anderer Untersuchungen sei nur ein einziges herausgegriffen, welches die Bedeutung und Tragweite solcher Forschungen sehr gut zu veranschaulichen imstande ist²⁾. Fechner hatte bereits nachgewiesen, daß ein Maximum der Vorzugsurteile auf dasjenige Rechteck fällt, dessen Seiten im Verhältnis des Goldenen Schnittes, also ungefähr 5 : 8 stehen. Witmer kam auch für Kreuze zu einem ähnlichen Ergebnis. Seitdem ist diese ästhetische Bedeutung des Goldenen Schnittes, die übrigens von Wölfflin auch in den Bauwerken der Renaissance, namentlich in den Werken Bramantes als sogenannte rhythmische *traveé* nachgewiesen worden ist, allerdings zuweilen auch bestritten worden, indes mit ganz ungenügenden Gründen. Ich kann nur — ebenso wie Külpe³⁾ — fest-

habe in Vorträgen eine ähnliche Auffassung vertreten. Ich nehme an, daß ein einfacher Ton z. B. c^1 entweder schon in der Paukenhöhle beziehungsweise im inneren Ohr physikalisch oder in den Fasern des Cochlearis physiologisch stets auch die zugehörigen Obertöne, also z. B. c^2 , g^1 , c^3 , e^3 usw. beziehungsweise die zugehörigen Empfindungsprozesse in schwächerem Maße miterregt. Was wir also c^1 nennen, würde kein einfacher Ton, sondern ein Klang sein. Es leuchtet ein, daß vom Standpunkt dieser Annahme manche schwer erklärliche Dissonanzen, z. B. c - e - g is, ohne weiteres verständlich werden. Ich hoffe an anderer Stelle auf diese schwierigen Fragen näher einzugehen.

¹⁾ Vgl. namentlich außer den bekannten älteren Werken Zeitschr. f. Psychol. 1911, Bd. 58, S. 321. Die Stumpfsche Theorie gestaltet sich dadurch ziemlich verwickelt, daß St. außerdem noch ein »Unlustgefühl bestimmter Art« annimmt, welches die Unreinheit eines Intervalls begleiten soll, daß er ferner auch dem einzelnen einfachen Ton eine »Tonfarbe« als qualitative Eigenschaft neben der Tonhöhe zuschreibt (physikalische Grundlage??) und endlich auch der »Auffassung« mit ihrer »assoziativen Bestimmtheit« einen nicht unerheblichen Anteil an der Gefühlswirkung (z. B. des Akkordes c e g is) beimißt.

²⁾ Ein weiteres sehr beweiskräftiges Beispiel liefern die Untersuchungen über die Ästhetik der räumlichen Anordnung (Symmetrie usw.). Vgl. namentlich Pierce, Psychol. Rev. 1895, S. 483 und Puffer, Harvard Psychol. Stud. 1903, Bd. 1, S. 467.

³⁾ Vgl. auch Legowski, Arch. f. d. ges. Psychol. Bd. 12, S. 263. Derselbe fand ein zweites Maximum für das Rechteck mit dem Seitenverhältnis 1 : 2, eine Tatsache,

stellen, daß im Experiment von Gebildeten und Ungebildeten in ganz auffälliger Weise Rechtecke und ähnliche Figuren, deren Seiten beziehungsweise Durchmesser annähernd das Verhältnis des Goldenen Schnittes darbieten, bevorzugt werden¹⁾. Neuerdings habe ich nachzuweisen vermocht, daß auch blindgeborene und sehr früh erblindete Kinder bei dem Betasten solcher Figuren diejenigen, welche dem Goldenen Schnitt entsprechen, in der Regel entschieden bevorzugen. Damit ist wiederum ein interessantes ästhetisches Grundgesetz festgestellt, und wiederum erhebt sich — wie bei der Bevorzugung bestimmter Farben- und bestimmter Tonkombinationen — die Frage, wovon diese maximale ästhetische Gefühlsbetonung abhängt. Külpe glaubt, daß sie auf das Webersche und Fechnersche Gesetz von der Empfindungsintensität zurückzuführen ist oder wenigstens diesem Gesetz entspricht. Witmer beschränkt sich darauf, hervorzuheben, daß das Verhältnis des Goldenen Schnittes »die rechte Mitte zwischen einer zu großen und einer zu kleinen Verschiedenheit bilde«. Ich habe versucht, den Einfluß latenter assoziierter Vorstellungen zur Erklärung heranzuziehen. Über diese Fragen haben weitere Experimentaluntersuchungen zu entscheiden. Dabei wird besonderes Gewicht auch auf Experimente an Kindern und an Individuen, die auf tiefer Kulturstufe stehen, gelegt werden müssen.

Unter den zeitlichen Eigenschaften der Empfindungen ist namentlich der Rhythmus Gegenstand zahlreicher experimenteller Untersuchungen²⁾ gewesen. Freilich handelt es sich dabei bereits um eine Kombination mehrerer Empfindungseigenschaften, vor allem der Intensität mit der Temporalität. Neben manchen unsicheren und strittigen Ergebnissen hat die experimentelle Ästhetik gerade auf diesem

die mir im Hinblick auf meine Deutung dieser Ergebnisse (Arch. f. Pädag. 1913, Bd. 2, S. 16) nicht uninteressant scheint.

¹⁾ Dabei muß selbstverständlich der Einfluß der sogenannten optischen Täuschungen berücksichtigt werden. Auch die absolute Größe ist nicht gleichgültig (vgl. Dessoirs Auseinandersetzungen Zeitschr. f. Psychol. 1903, Bd. 32, S. 50 im Anschluß an den Satz Burkes »*beautiful objects small*« und Ziehen, Arch. f. Pädag. Bd. 2, Teil 2, Okt. 1913, S. 8).

²⁾ Schon Herbart hat im Jahre 1839 in seiner Abhandlung »Über die ursprüngliche Auffassung eines Zeitmaßes« im 1. Heft seiner psychologischen Untersuchungen (Hartensteinsche Ausg. Bd. 7, S. 290) sich der experimentellen Untersuchung des Rhythmus wenigstens genähert. Die ersten gründlichen Untersuchungen stammen von Meumann (Philos. Stud. 1894, Bd. 10, S. 249) und Bolton (*Amer. Journ. of Psychol.* 1894, Bd. 6, S. 145). Von späteren Arbeiten sind namentlich zu nennen: Ebhardt, Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane 1898, Bd. 18, S. 99; Ettlinger, *ibid.* 1900, Bd. 22, S. 161; Mac Dougall, Harv. Psychol. Stud. 1903, Bd. 1, S. 309; Stetson, *ibid.* S. 413; Woodrow, *Arch. of Psychol.* 1909, Ref. und *Psychol. Rev.* 1911, Bd. 18, Ref.

Gebiet auch manche für Musik und Metrik¹⁾ bedeutsame, einwandfreie Resultate zu verzeichnen. Insbesondere ist die ausgesprochene Tendenz zu subjektiver unwillkürlicher Rhythmisierung objektiv nicht-rhythmischer Tonfolgen sehr exakt festgestellt worden. Es hat sich dabei ergeben, daß bei diesen rhythmischen Tendenzen bestimmte Rhythmen und wohl auch bestimmte Zeitlängen der einzelnen rhythmischen Gruppen bevorzugt werden und daß nur einzelne bestimmte subjektive Rhythmisierungen von stärkeren Lustgefühlen begleitet sind. Umgekehrt wird nicht jeder objektiv gegebene Rhythmus auch wirklich als solcher aufgefaßt. Es gibt *ceteris paribus* bestimmte Grenzen der rhythmischen Auffassung sowohl mit Bezug auf die Zeitdauer der einzelnen rhythmischen Gruppe wie mit Bezug auf die Zahl der Glieder einer Gruppe und die Länge der Pausen zwischen den einzelnen Gliedern. Dabei haben sich schon jetzt enge Anknüpfungen an die metrischen Forschungen der Philologen und Kunsthistoriker ergeben²⁾.

Nicht ganz so reich sind bis jetzt die Ergebnisse der experimentellen Forschung auf dem Gebiet der Ästhetik der Vorstellungen. Die oben erörterten Schwierigkeiten standen dem Fortschritt hier hindernd im Weg. Das Verhalten der Gefühlstöne der Empfindungen bei dem Übergang der letzteren in Erinnerungsbilder, das Problem der *mémoire affective*, wie Ribot es nannte, ist noch immer nicht definitiv aufgeklärt. Ebenso harrt die Irradiation der Gefühlstöne im Prozeß der Ideenassoziation noch einer gründlichen experimentellen Untersuchung. So kommt es, daß die bisherigen Arbeiten größtenteils nur einige Spezialfragen herausgegriffen und experimentell behandelt haben. Immerhin haben die oben bereits beiläufig erwähnten Untersuchungen von Martin³⁾ über das Komische, von Legowski⁴⁾ über den Vorstellungsfaktor bei dem ästhetischen Eindruck räumlicher Formen, von Segal⁵⁾ und anderen gezeigt, daß bei gewissenhafter Durchführung der Versuche auch hier große Erfolge zu erreichen sind.

Sie werden mich nun zum Schlusse fragen, in welcher Richtung die experimentelle Ästhetik der Kunst und vor allem der ästhetischen Gesamtwissenschaft wirksame Unterstützung darbieten oder wenigstens in Aussicht stellen kann.

Zunächst ist die Bedeutung der experimentell-ästhetischen Ergebnisse für die produktive Kunst äußerst gering zu veranschlagen. Der

¹⁾ Auch die Mitteilungen von Koffka (Zeitschr. f. Psychol. 1909, Bd. 52, S. 1) über Rhythmen auf optischem Gebiet scheinen mir für die Ästhetik beachtenswert.

²⁾ Vgl. z. B. Ed. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912.

³⁾ Amer. Journ. of Psychol. 1905, Bd. 16, S. 35.

⁴⁾ Arch. f. d. ges. Psychol. 1908, Bd. 12, S. 236, namentlich S. 265 ff.

⁵⁾ Arch. f. d. ges. Psychol. 1906, Bd. 7, S. 53.

Künstler trägt die ästhetischen Gesetze in sich, er ist gewissermaßen der Gesetzgeber. Die experimentelle Ästhetik bleibt stets hinter ihm zurück. Günstigsten Falls gelangt sie zu Ergebnissen, in denen der Künstler seine eigenen Vorstellungen wiedererkennt. Aber die experimentelle Ästhetik hat auch weder die Aufgabe noch die Absicht, Künstler zu bilden oder gar die Kunst zu reformieren. So wenig die Experimentalpsychologie des Gedächtnisses ihre Aufgabe darin erblickt, das Gedächtnis der Versuchspersonen zu üben, ebensowenig will die experimentelle Ästhetik irgend jemand zur Kunst erziehen. Sie betrachtet das Schöne in der Kunst ebenso wie das Schöne in der Natur als ein Gegebenes, das sie in rein naturwissenschaftlichem Sinn untersucht, um seine Gesetze zu finden.

Um so größer ist die Bedeutung der experimentellen Ästhetik für die Kunstwissenschaft oder noch allgemeiner ausgedrückt für die Wissenschaft vom Schönen, also für die Gesamtästhetik. Die ältere deduktive Ästhetik, die Ästhetik von oben herab hat versagt. Jedenfalls ist die empirische Ästhetik, die Ästhetik von unten, schon erheblich höher mit ihren Ergebnissen hinaufgestiegen, als jene von oben herunter. Dabei kommt freilich einstweilen wohl der nicht-experimentellen empirischen Ästhetik, der empirischen Analyse der gegebenen Kunstwerke und Naturschönheiten ein größeres Verdienst zu. Es ist auch wahrscheinlich, daß die nicht-experimentelle empirische Ästhetik auch ferner stets das Übergewicht behaupten wird. Sie hat es eben direkt mit dem Kunstwerk und dem Naturschönen, wie es uns in seiner Individualität und Zusammengesetztheit als eigentliches Objekt des Ästhetischen gegeben ist, zu tun, während die experimentelle Ästhetik sich künstlich Objekte schafft, wie sie in dieser Einfachheit und Gleichartigkeit in Kunst und Natur kaum jemals vorkommen. Und doch sind für eine wissenschaftliche Ästhetik diese Experimentaluntersuchungen unentbehrlich. Die gesetzesuchende Analyse der nicht-experimentellen Ästhetik scheidet schließlich an der Zusammengesetztheit, Zerstreutheit und Unvollständigkeit ihrer Objekte; aber auch wenn es der nicht-experimentellen ästhetischen Forschung gelänge, schließlich die Kunstwerke und Naturschönheiten einwandfrei bis in ihre letzten Teile zu zergliedern und die Gesetze ihrer Schönheit aufzudecken, so ergäbe sich erst recht die Notwendigkeit, die gefundenen Gesetze durch systematische Versuche an einfachen Objekten auf ihre Richtigkeit zu prüfen und nun synthetisch aus letzteren jene zusammengesetzten Objekte zu rekonstruieren. Die analytische Chemie fordert geradezu als Komplement die synthetische. Ebenso ist die experimentelle Ästhetik nicht nur eine Grundlage und ein Leitstern für die nicht-experimentelle ästhetische Forschung, sondern auch ihre not-

wendige Ergänzung. Von einem feindlichen Gegensatz der beiden Forschungsrichtungen kann keine Rede sein. Schon jetzt wirken beide befruchtend aufeinander. In der subexperimentellen Methode verschmelzen beide geradezu zu einer gemeinsamen Tätigkeit.

Die experimentelle Ästhetik ist nicht nur eine Teilwissenschaft der Ästhetik, sie nimmt auch innerhalb der Psychologie die Rolle einer selbständigen Teilwissenschaft ein ¹⁾. Diese ihre Stellung in der Psychologie kommt heute und hier nicht in Betracht. An diesem Orte handelt es sich nur um ihr Verhältnis zur Gesamtästhetik, und dieses kann ich auf Grund aller Ausführungen dahin zusammenfassen, daß die experimentelle Ästhetik zwar niemals, wie Utopiker geträumt haben, die Gesamtästhetik ersetzen kann, aber eine unentbehrliche und zusammen mit der Kunstgeschichte die wichtigste Gehilfin dieser Gesamtästhetik ist.

¹⁾ Ich möchte nicht unterlassen, bei dieser Gelegenheit hervorzuheben, daß außer der experimentellen Ästhetik auch andere Zweige der experimentellen Psychologie der Ästhetik wichtige Hilfe leisten können und schon geleistet haben. Ich führe nur beispielsweise an, daß es doch auch für die Ästhetik von außerordentlichem Interesse ist, wenn die Psychologie feststellt, daß die Farben des Malers vom hellsten Weiß bis zum tiefsten Schwarz höchstens im Helligkeitsverhältnis von 1:66 stehen, während die Natur uns Helligkeitsabstufungen im Verhältnis von 1:5000 und mehr darbietet (Kirschmann, *Philos. Stud.* 1892, Bd. 7, S. 379). Die heutige Ästhetik durchsetzt sich geradezu mehr und mehr mit solchen Anwendungen der Methoden und Ergebnisse fast aller Teile der modernen Psychologie (vgl. z. B. A. u. A. Binet, *Rembrandt d'après un nouveau mode de critique d'art, Année psychol.* 1910, Bd. 16, S. 30). An sich stünde natürlich nicht zu viel im Wege, auch alle solche Arbeiten als experimentell-ästhetisch zu bezeichnen, indes würde bei einer solchen weiteren Definition der experimentellen Ästhetik letztere mit der Gesamtästhetik ohne jede Grenze zusammenfließen. Auch spricht der überwiegende Sprachgebrauch gegen eine solche Erweiterung des Begriffes.

III.

Die Persönlichkeit des Künstlers im Kunstwerk und ihre ästhetische Bedeutung¹⁾).

Von

Theodor A. Meyer.

Zwei Erscheinungen der modernen Kunstentwicklung haben auf das ästhetische Denken der Gegenwart einen besonders tiefgehenden Einfluß ausgeübt: die *l'art-pour-l'art*-Malerei, wie sie sich in Frankreich gebildet hat und durch begeisterte Apostel auch in Deutschland als die einzige der Gegenwart würdige Kunst verkündet worden ist, und die zunehmende Vorliebe für die Wiedergabe häßlicher Gegenstände. Hatte früher der Künstler Stoffe von möglichst tiefem Gehalt zu wählen gesucht, so sah man sich nun einer Fülle von Bildwerken gegenüber, die es mit unverkennbarer Deutlichkeit aussprachen, daß sie mit ihrem Gegenstand nichts, aber auch gar nichts besagen wollten, daß es ihnen einzig und allein um die Darstellung zu tun sei; und wenn zu anderen Zeiten die Kunst häßlichen Vorwürfen aus dem Wege ging, so wurden nun die Künstler immer zahlreicher, die vor der Abbildung auch des Häßlichsten nicht zurückschreckten, sei es, daß auch das Häßlichste noch ihre Teilnahme erweckte, oder daß ihnen bei einem lediglich auf die Darstellung gerichteten Streben der Gegenstand gleichgültig geworden war.

Diese umfassende Verwendung des Nichtigen und des Häßlichen hat die alte Inhaltsästhetik, die auch noch heute so erfolgreiche Vertreter wie Lipps und Volkelt hat, ins Gedränge gebracht. Wie will man angesichts der Artistenkunst und der Nichtigkeit ihrer Gegenstände den Grundgedanken der Inhaltsästhetik aufrecht erhalten, daß uns die Kunst in den von ihr wiedergegebenen Stoffen einen erlebbaren geistigen Inhalt vermittelt? Und die Bevorzugung des Häßlichen in der Kunst der Gegenwart bedroht die weitere Lehre, die sich gewöhnlich an jenen Grundgedanken anschließt, die Lehre, daß sich dieser Inhalt von anderen geistigen Inhalten unseres Bewußtseins dadurch unterscheidet, daß er schön sei. Die alte Methode der Inhalts-

¹⁾ Vortrag, gehalten auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

ästhetik reicht nicht mehr aus, die lediglich den Gegenstand des Kunstwerks in den Kreis ihrer Betrachtung zog und das Kunstwerk ablehnen zu müssen glaubte, wo der Stoff nichtssagend oder ohne Schönheit zu sein schien. An Werken solcher Art scheitert auch die folgerichtigste Vertretung der Inhaltsästhetik in der Gegenwart, die Ästhetik von Lipps. Die Lösung für alle Rätsel sucht Lipps im Vorgang des ästhetischen Einfühlens; ihm gibt er die weiteste Ausdehnung und weiß Wunder von ihm zu berichten. Aber alle Kraft des »Einfühlens« in den dargestellten Gegenstand reicht nicht aus, anerkannten Meisterwerken aus der französischen Artistenschule einen wertvollen erlebbaren Inhalt zu geben, zumal diese Werke es mit unverkennbarer Deutlichkeit zu verstehen geben, daß ihr Gegenstand nichts bedeuten will. Und bei vielen modernen Kunstwerken ist der Gegenstand so häßlich, daß alles Einfühlen von »Selbstwertgefühlen« in ihn gegen seine Häßlichkeit nicht aufkommt. Da ist es eine schlimme Verlegenheitsauskunft und ein böser Gewaltstreich, wenn man kurzab erklärt, Werke dieser Art sind, weil ihr Gegenstand gehaltlos oder spröde gegen »Selbstwertgefühle« ist, eine künstlerische Verirrung. Eine Ästhetik, die die Phänomene des Kunstlebens verstehen und erklären will, kommt nicht daran vorbei, daß Menschen von feinstem Geschmack die Wonne und die Schauer der Schönheit empfinden an Gemälden, denen gegenüber die Frage nach ihrem gegenständlichen Gehalt wie ein Hohn erscheint, und daß tiefgründige Naturen stofflich Häßlichstes mit ausgesprochenem ästhetischen Wohlgefallen betrachten.

Kein Wunder daher, daß immer wieder Versuche gemacht werden, das ästhetische Erlebnis als vom Gegenstand unabhängig zu begreifen und es in irgendeiner Weise allein in die Darstellung zu setzen. Man hat den ästhetischen Eindruck entweder auf Formverhältnisse oder auf eigentümliche Wirkungen, die von der Darstellung ausgehen, wie etwa die Illusion, zurückgeführt. Zweifellos hat auch die Inhaltsästhetik damit gefehlt, daß sie nie so recht ein Formprinzip anerkennen wollte, oder wo sie ein solches aufgestellt hat, es allzusehr wieder ins Inhaltliche umschlagen ließ. Es ist nicht zu bestreiten, daß die Form als solche eine ganz wesentliche Seite am ästhetischen Erlebnis ausmacht, und daß auch die mächtige Suggestionskraft, die vom Kunstwerk ausgeht und Illusion wirkt, unter die stärksten Formreize gehört. Das Kunstwerk und überhaupt das Schöne muß nun einmal vom Anschauenden wahrgenommen und erfaßt werden, und es ist klar, daß bei diesem Wahrnehmen und Erfassen sich unmittelbar geltend macht, ob das zu Erfassende, sei es von der Natur oder vom Künstler, für diese Aufgabe zweckmäßig dargeboten ist oder nicht. Formempfindungen müssen sich daher immer am Ästhetischen regen; es liegt in

seiner Natur, daß formales Wohlgefallen oder Mißfallen entsteht, je nachdem das Aufzufassende als zweckmäßig für unser auffassendes Vermögen und seine Organe empfunden wird oder nicht. Nur glaube man nicht, daß man mit einem Formprinzip, wie man es fassen möge, der Gesamtheit der ästhetischen Tatsachen gerecht zu werden vermag. Das Vorhandensein des Inhaltsästhetischen läßt sich nun einmal nicht wegleugnen. Das ist schon durch die Tatsache des Naturschönen ausgeschlossen. Treue, allen Widerständen trotzen Liebe und ebenso tiefer Gram über den Verlust einer beglückenden Liebe sind schön, mögen sie uns in der Kunst oder in der Natur begegnen, mögen sie in formvollendeter Darstellung oder in der Formlosigkeit der Wirklichkeit wahrgenommen werden, mögen sie Illusion erwecken oder nicht. Zudem erklärt die reine Formästhetik den hohen kulturellen Wert der Kunst nicht; sie vermag nicht zu sagen, warum das Ästhetische ein ideales Gebiet, warum es heiliges Land ist, um das so viele treue Tempelisen unter Schmerzen und Entsagungen gerungen und gestritten haben. Sie erklärt nicht einmal die ausgesprochenste *l'art-pour-l'art*-Kunst selbst; denn auch um sie weht und webt jener Zauber des Geheimnisvoll-Mystischen, der echter Kunst eigen ist und sich jedem empfänglichen Gemüt unmittelbar bekundet. Ich möchte mich dafür auf die Äußerung eines leidenschaftlichen Vorkämpfers der Artistenkunst und einer angeblich ihr allein gemäßen Formästhetik berufen, die mir darum wertvoll und lichtbringend erscheinen will, weil sie der Theorie zum Trotz dem unmittelbaren Eindruck zu seinem Recht verhilft. Der Münchener Kunstkritiker B. Rüttenauer erklärt es in einem Aufsatz über Trübner für einen vorsündflutlichen Wahn, das Ästhetische im Gegenstand der Malerei zu suchen, da es doch allein auf der malerischen Qualität beruhe. Demgemäß bezeichnet er als die Elemente des Ästhetischen unter vielem anderen »Gleichgewichtsverhältnisse, Verteilungs- und Einteilungsverhältnisse, Verhältnisse von hell und dunkel, von einer Fläche zu ihrer Füllung, von vorn und hinten, von links und rechts der Mittellinie, ferner die wichtigen Fragen der Linienführung, der Überschneidungen, der Richtungsverhältnisse, als etwa des Auseinander und Gegeneinander, des Horizontalen und Vertikalen, des Parallelen und Divergierenden, in der Malerei besonders die Wahl der Farbe, die Abwägung der Nuancen, das Zusammenstimmen der Töne«, — und dann fährt er fort: »nicht wahr? verdammt prosaisch, fast an Geometrie oder sonst langweilige Nüchternheiten erinnernde Dinge und die doch das ein und alles sind dessen, was Kunst heißt und einzig die Ursache aller Lust und alles Zaubers, die wir reinen Sinns in der Kunst genießen mögen — also, daß auf Verhältnisse, auf Maß und Gewicht sich alles reduziert, was man dann

nüchtern finden kann wie das Einmaleins und zugleich schwindelerregend tief, wie die tiefste religiöse Mystik ist«. Richtiger und zugleich hilflos-naiver kann man nicht sprechen. Gewiß, auch das *l'art-pour-l'art*-Werk eines großen Meisters erregt einen Eindruck, der sich wohl auch mit den Worten beschreiben läßt: »schwindelerregend tief, wie die tiefste religiöse Mystik«, aber wie kann sich ein solcher Eindruck aus der Summierung »langweiliger Nüchternheiten« ergeben? Man sieht, eine Ästhetik, die das Mysterium der Kunst nicht zu deuten vermag, weil sie über Verhältnisse aller Art nicht hinauskommt oder das ästhetische Erlebnis lediglich an die Darstellung als solche knüpft, versagt schon gegenüber einer Kunst, der der Gegenstand gleichgültig ist, geschweige daß sie das Lösungswort hätte für inhaltlich-gegenständlich tiefsinnige Schöpfungen, wie Goethes Faust oder Wagners Tristan.

Die Lösung der Schwierigkeit ist da, sobald wir darauf achten, daß dem Kunstwerk geistiger Inhalt und Schönheit nicht allein und nicht einmal in erster Linie aus seinem Gegenstand zufließen, sondern auch und zwar vornehmlich aus der Künstlerpersönlichkeit, die das Kunstwerk geschaffen: denn diese gebiert das Kunstwerk aus ihrem innersten Wesen und macht es zum Dokument aller ihrer tiefsten und stärksten Kräfte. Sie ist nicht bloß in der Wahl des Gegenstands wirksam, sondern fast noch mehr in der Formung, die sie diesem gibt, und zwar ebenso in der inneren wie in der äußeren. In der inneren bekundet sie sich: denn von welchen Seiten der Künstler den Stoff packt, in welche Gestalten er ihn auseinanderlegt, in welche Zusammenhänge er ihn stellt, darin verrät er immer die Art seines Fühlens, seines Denkens, seines Welterfassens. Er speist seine Schöpfung mit dem eigenen Blut. Ebenso aber betätigt er sich in der äußeren Form, in der Anordnung der Teile und in der Wahl und Verwendung seiner Ausdrucksmittel. Der Künstler gibt nirgends und selbst da nicht, wo er sich damit begnügt, einen Natureindruck abzuschreiben, die Wirklichkeit in ihrer rohen Natürlichkeit wieder, er muß sie ins Künstlerische umsetzen und erheben, und diese Umsetzung geschieht nach bestimmten Formgesetzen; aber diese Formgesetze sind so allgemein, die Erhebung ins Künstlerische läßt so viele Möglichkeiten zu, daß der Persönlichkeit ein unendlicher Spielraum für die Lösung dieser Aufgabe bleibt. Deshalb ist auch nur diejenige Form künstlerisch voll, die, wie sie eine Erfüllung der ästhetischen Formgesetze ist, so zugleich als der restlose Ausfluß der schaffenden Künstlerpersönlichkeit erscheint. Nur eine solche Form ist frei von leerer Willkür, ist organisch gewachsen und notwendig.

Je nachdem aber die Künstlerpersönlichkeit im Gegenstand und

seiner inneren Formung oder mehr in der äußeren Form und ihrem Gehalt gesucht und gefunden wird, entsteht der Unterschied, daß wir den Künstler mehr nach der allgemein menschlichen Seite seines Wesens oder nach den Eigentümlichkeiten seiner künstlerischen Gestaltungskraft, nach seinem artistischen Charakter erleben. Er wird dort mehr in seinem Fühlen und Weltauffassen, hier mehr in der Organisation seines Kunstvermögens gegenwärtig. Denn auch in dieser Hinsicht hat jeder Künstler seine eigene Physiognomie. Der eine gibt sich in anmutigen Formen aus; er bewältigt sie leicht und spielend; bei einem anderen atmet die Form herbe Größe: er gewinnt sie in schwerem Ringen mit dem widerstrebenden Stoffe. Es gibt Künstlernaturen, die in Licht und Farben schwelgen, und wieder andere, die für Linien und Raumverhältnisse organisiert sind. Neben den straffen monarchischen Naturen stehen die Freunde der Breite und des behaglichen Sichgehenlassens. Natürlich steht dieser artistische Charakter im Zusammenhang mit der Gesamtpersönlichkeit und ist durch ihn mitbestimmt, so daß auch diese vielfach durch die äußere Form, durch die Darstellung durchscheint, wenn auch nur in ihren Grundzügen. Etwas von seiner Seele gibt der Künstler dem Kunstwerk immer mit, aber unter allen Umständen prägt er ihm den Stempel seines Geistes unverkennbar auf.

Diese an sich einfache und fast selbstverständliche Tatsache hat Lipps in seiner Ästhetik (II, S. 99—102) sonderbar verwirrt. Er verwahrt sich zunächst einmal dagegen, daß man mit der künstlerischen Individualität diejenige Individualität meine, die der Künstler nach der Aussage des Historikers hatte, die er aber in seinen Werken, insbesondere in dem von uns betrachteten Werke, nicht zum Ausdruck gebracht habe. Mit dieser Verwahrung hat er naturgemäß recht: es kann keinem ästhetisch gebildeten Menschen einfallen zu wännen, im Kunstwerk sei irgend etwas wirksam, was nicht darin ist, was nicht aus ihm selber zu uns spricht. Für den erschöpfenden Genuß von Shakespeares Richard III. ist es ganz gleichgültig, ob man weiß, daß diese Tragödie von Shakespeare stammt und daß Shakespeare noch viele andere Dramen, z. B. Die Weiber von Windsor und den Hamlet verfaßt hat; wir würden in Richard III. ein lebendiges Individuum am Werk spüren, auch wenn für uns diese Tragödie als namenloses Trümmerstück aus einer uns unbekanntem Vergangenheit aufragte. Nur so viel ist zuzugeben, daß uns die Aufgabe, an dem jeweils betrachteten Werk zu entdecken, was in ihm von der Künstlerpersönlichkeit beschlossen ist, um so mehr erleichtert wird, je mehr Werke wir von demselben Künstler kennen, ein je bestimmterer Eindruck von der betreffenden Künstlerpersönlichkeit schon vorher in unserer Seele haftet. Wer das Gesamtwerk Raffaels übersieht, dem tritt am einzelnen Ge-

mälde die weiche harmonische Natur des Urbinaten und sein wohliges Schwelgen in der großzügigen Linie greifbarer hervor, als dem, der zum ersten Male einem einzelnen Werk des Meisters gegenübersteht. Ein solcher Eindruck wirkt aber nur fast unbewußt aus dem Hintergrund des Bewußtseins und schmilzt unmerklich in das ein, was wir aus dem Kunstwerk selbst erheben. Alles historisch-theoretische Wissen dagegen über den Künstler, über den Anlaß und die Entstehung des Kunstwerks und über diejenigen Seiten der Künstlerindividualität, die im betrachteten Kunstwerk sich nicht ausprägen, versinkt spurlos bei jeder hingebenden Versenkung ins Kunstwerk.

Der Irrtum beginnt bei Lipps erst, wenn er fortfährt (S. 101): »Schließlich meinen auch diejenigen, welche von einer ‚Handschrift‘ des Künstlers reden, damit nur die Eigenart des Kunstwerks, seine eigenartige Eindrucksfähigkeit, also eine Eigenart dessen, was im Kunstwerk liegt und seinen Inhalt ausmacht. Sie nennen nur diese ‚Handschrift‘ des Kunstwerks Handschrift des Künstlers, weil sie wissen, daß dieselbe einem Künstler ihr Dasein verdankt. Aber alle solche gedanklichen Beziehungen dessen, was im Kunstwerk liegt, zu dem außerhalb desselben stehenden Künstler gehören doch nicht zur ästhetischen Betrachtung. Gewiß pflegen ja Kunstwerke einem Künstler ihr Dasein zu verdanken. Wenn es aber auch nicht so wäre, sondern ein Kunstwerk wäre fertig vom Himmel gefallen, dann wäre es eben dasjenige, was es ist und hätte darum den Wert, den es hat. Und in gewissem Sinn ist jedes Kunstwerk vom Himmel gefallen; es ist ein Geschenk des Himmels. Und es ist ein solches, für dessen Wert es gleichgültig ist, ob es durch den Künstler hindurch oder durch einen unbegreiflichen Zufall vom Himmel uns geschenkt ist.«

Wie also? Das soll ein unwesentlicher Zufall sein, der ebenso fehlen könnte, daß das Kunstwerk durch einen Künstler hindurchgegangen ist. Kann man einen aberwitzigeren Gedanken aussprechen? Man nehme doch einmal an, Ästhetisches fiele vom Himmel herunter, dann könnte es nur herunterfallen entweder in der Form des Naturästhetischen oder des Kunstästhetischen; ein Drittes wäre undenkbar, oder wenn ein solches Drittes doch vom Himmel käme, dann wäre es für uns etwas ganz Neues, das wir erst auf seine uns bisher unbekannt Art untersuchen müßten. Das Natur- und Kunstästhetische würde sich aber einzig und allein dadurch unterscheiden, daß dieses durch einen Künstler hindurchgegangen wäre, jenes nicht; ohne das Hindurchgegangensein durch die Künstlerpersönlichkeit wäre es eben entweder ein Naturästhetisches oder jenes Dritte, das wir nicht kennen. Also auch das vom Himmel gefallene Kunstwerk müßten wir unter dem Gesichtspunkt der in ihm sich spiegelnden Persönlichkeit betrachten,

und das wäre nicht, wie Lipps meint, ein Willkürakt, welcher der allerdings naheliegenden Reflexion entspränge, daß das Kunstwerk als Artefakt doch von jemand gemacht sein muß, sondern eine in der Anschauung gegebene Notwendigkeit. Wenn das Kunstwerk ein über die Natur Hinausgehobenes, von ihr innerlich Verschiedenes ist eben dadurch, daß eine Künstlerpersönlichkeit an ihm wirksam gewesen ist, dann ist das Kunstwerk nicht voll ausgeschöpft, ehe nicht in ihm dieser Künstlergeist entdeckt ist. Der feinste Reiz des Kunsterfassens wird doch erst dem zuteil, der in nachschaffender Intuition erkennt, welche Aufgaben sich der Künstler gestellt, warum er sie so gestellt und so gelöst hat und warum er sie auf Grund seines menschlichen und artistischen Charakters so stellen und so lösen mußte. Erst so wird der Beschauer zum Nach- und Mitschöpfer.

Man lasse doch einmal Shakespeares Richard III. vom Himmel fallen: welch ein Unterschied wird ihn vom wirklichen Richard scheiden, selbst angenommen, daß dieser wirkliche Richard mit dem Shakespearischen in Charakter und Handlungen vollständig übereinstimmt! Wohl wäre beiden die blutrünstige Brutalität einer wilden genialen Herrennatur gemeinsam, aber in Shakespeares Gebilde erlebten wir noch dazu eine sichere psychologische Führung, eine tiefe Ergründung der Natur des Bösen, eine unbeirrbar sichere Sicherheit des sittlichen Instinkts, eine wundervolle Größe der Gestaltung und eine kühne Sprachgewalt. Was will es diesen Tatsachen gegenüber heißen, wenn man erklärt, diese Eigenschaften gehören dem Kunstwerk an und machen seinen Inhalt aus. Erleben wir diese Seiten am Kunstwerk wirklich, so erleben wir sie als lebendige, am Kunstwerk höchst wirksame Kräfte, als geistige Potenzen, nicht als tote Eigenschaften, und lebendige Kräfte können uns nie anders gegenwärtig werden, sie können von uns nicht anders nachempfunden werden, denn als Kräfte lebender Wesen, als Betätigungen von Personen; kühne Sprachgewalt z. B. kann nie als etwas Unpersönliches wahrgenommen werden. Wie soll man es machen, die glutvolle Phantasie, die in der Sprache Shakespeares lebt, nicht als die Phantasie der Persönlichkeit zu bewundern, die die Tragödie gestaltet hat, mag diese Persönlichkeit diejenige Shakespeares oder eines uns unbekanntem N. N. sein? Wo wir Phantasie als wirksame Kraft spüren, da geraten wir in den Bann einer Persönlichkeit. Ibsen hebt über manches Drückende, das seiner Weltauffassung eignet, durch die Fülle von Geist hinaus, die er über seine Werke verstreut. Dieser Geist waltet in den Gesprächen aller seiner Figuren, auch in denen der geistig beschränkten, er betätigt sich auch in der Fügung der Ereignisse und in der Zusammenstellung der Figuren: er gehört dem Dichter, nicht seinem Gegenstand. An Goethes Tasso ist das Herrlichste die

Edelreife eines umspannenden Weltblicks, die alles aus dem Engen ins Weite emporträgt. Kann ein normaler Mensch Reichtum an Geist und weitblickende Reife von der Persönlichkeit trennen? Muß er nicht, sobald er diese Eigenschaften genießt, die Eigenschaften des Künstlers genießen, der sein Werk mit ihnen erfüllt hat?

Weil wir also am Kunstwerk die Persönlichkeit seines Schöpfers miterleben, die wir am Naturschönen nicht erleben können, deshalb ist die psychische Einstellung, mit der wir einem Kunstwerk gegenüber treten, eine andere als beim Naturschönen. (Ich sehe dabei von der verwickelten Frage ab, ob wir in der Betrachtung der natürlichen Landschaft nicht auch ähnlich wie beim Kunstschönen die Natur als schaffende und gestaltende Künstlerin zu genießen vermögen.) Man stelle sich eine lebende Frau mit anmutigem Faltenwurf des Gewandes vor (nach Art der Raffaelschen Madonnen), man denke sich dazu eine andere, bei der die Anmut des Faltenwurfs zugleich charakteristisch ist für die seelische Anmut der Trägerin des Gewandes, und endlich soll der Gesichtsausdruck der Frau schlichte Herzlichkeit verraten. Diese zwei oder drei Frauengestalten denke man sich zugleich auch gemalt. Dann wird etwas Eigentümliches eintreten: was bei der natürlichen Frau einfach wahrgenommen und genossen wird, das wird an den gemalten Frauen bei voller ästhetischer Auffassung in zwiefacher Beziehung gesehen und demgemäß auch genossen werden. An dem Wirklichkeitsbild der ersten der angenommenen Frauen wird uns die Anmut des Linienflusses entzücken, an dem gemalten Bild zugleich auch die Anmut der Künstlerseele, aus der die Linienanmut des Bildes geflossen ist. Bei dem zweiten Wirklichkeitsbild wird sich der Gehalt des Wahrgenommenen verschieben: an Stelle der natürlichen Anmut, die wir vorher im Faltenwurf bewundert haben, wird uns daraus seelische Anmut entgegenzukommen scheinen, und zugleich wird die Ausdruckskraft der sprechenden Charakteristik, die in den Linien des Gewandes liegt, mit einem formalen Wohlgefallen beantwortet werden; das Gemälde wird dieselben Eindrücke auslösen, aber dazu wird die Freude an der Charakterisierungskunst des Künstlers kommen; und endlich wird die schlichte Natürlichkeit der wirklichen Frau unser Herz gewinnen, aber am Gemälde wird uns zugleich die schlichte Herzlichkeit der Künstlerpersönlichkeit bezaubern. Immer entsteht im Kunstwerk ein Plus an Inhalt gegenüber dem Naturwerk, und dieses Plus rührt vom ästhetischen Genuß der Künstlerpersönlichkeit her, die sich uns im Kunstwerk erschließt.

Nun leugne ich nicht, daß die Künstlerpersönlichkeit im Kunstwerk in bestimmten Fällen übersehen werden kann. Man kann die Anmut, das Charakteristische, die schlichte Herzlichkeit am Gegenstand

wahrnehmen, ohne sich zugleich an der Kraft zu freuen, die im Künstler tätig sein mußte, um dem Gegenstand diese Schönheiten mitzuteilen. Man kann mit anderen Worten bis zu einem gewissen Grad das Kunstschöne als Naturschönes aufnehmen. Ja in Zeiten einer naiven Kunst, die dem Kunstwerk stofflich befangen gegenübersteht, wird die Künstlerpersönlichkeit leicht in den Hintergrund treten, so daß der Eindruck von ihr nur unbetont mitschwingt, zumal wenn das Kunstwerk weniger den Charakter eines einzelnen Individuums als den eines Kollektiv-individuums, einer Nation oder Schule trägt, wie z. B. beim Volkslied und Volksepos oder beim Stil einer alles beherrschenden Kunst-richtung. In Zeiten einer verfeinerten Kunstauffassung dagegen überwiegt geradezu die Betrachtung der Kunst unter dem Gesichtspunkt der sich in ihr offenbarenden Persönlichkeit. Ich habe Hunderte von Kunst-, Theater- und Literaturkritiken gelesen, aber kaum eine war darunter, die nicht im Kunstwerk zuerst den Künstler gesucht hätte. Auch hat das Übersehen des Künstlers jederzeit, selbst in den Zeiten einer ausgesprochen stofflichen Kunstauffassung, seine Schranken. Der Zuschauer im Globustheater konnte Richard III. an sich vorüberziehen lassen, ohne daß ihm die seelenkundige Psychologie des Dichters, sein tiefes Eindringen in die Abgründe des Bösen und seine grandiose Gestaltungskraft das Herz höher hätte schlagen machen; er konnte das alles als selbstverständlich hinnehmen und an den Vorgängen auf der Bühne nicht mehr erblicken als an dem entsprechenden Naturvorgang. Aber wenn er unberührt blieb von der Sprachgewalt Shakespeares und wenn der heutige Theaterbesucher nichts bemerkt von dem Reichtum an Geist bei Ibsen oder der weltweiten Reife in Goethes Tasso, dann leidet er nicht eben an ästhetischer Feinfühligkeit. Empfindet und genießt er aber diese Seiten der Dichtung, dann empfindet und genießt er sie als persönliche Kräfte ihres Schöpfers: wie könnte das auch anders sein! Wer könnte Heine lesen, ohne unter den zwiespältigen Eindruck dieser aus Hohem und Niederm seltsam gemischten Persönlichkeit zu kommen, oder Richters gemütvolle Holzschnitte betrachten, ohne das goldene Herz des Künstlers liebzugewinnen. Mir wenigstens ist es ganz unmöglich, beim Kunstgenuß die Künstlerpersönlichkeit auszuschalten und das Kunstwerk als ein vom Künstler gelöstes Stück Natur zu betrachten. Auch glaube ich, daß wer mit Lipps »die Beziehung dessen, was im Kunstwerk liegt, zu dem außerhalb desselben stehenden Künstler als nicht zur ästhetischen Betrachtung gehörig« ablehnt, in einer Selbsttäuschung befangen ist; man gebe den Herren, die so denken, die Feder in die Hand und lasse sie ihre Eindrücke zu Papier bringen; sie werden genau so schreiben, als wenn für sie das Kunstwerk nichts anderes wäre als die Offenbarung einer Persönlichkeit. Zum mindesten

aber muß derjenige Typus des Genießens, der im Kunstwerk die große Seele und das eigenartige Können des Künstlers wahrnimmt und genießt, als ein eigener Typus des Kunstgenusses anerkannt werden, und für meinen Teil möchte ich mir das Recht vorbehalten, diesen Typus als den höheren anzusehen¹⁾.

Wenn aber die Künstlerpersönlichkeit als grundlegendes Element des Kunstwerks anerkannt werden muß, wenn zugegeben ist, daß Inhalt und Form des Kunstwerks durch sie bestimmt wird und daß mithin das in ihm Beschlossene nicht restlos erhoben wird, sofern ihr Bild nicht daraus entbunden wird, wenn des weiteren feststeht, daß Kunstwissenschaft und Kunstkritik ganz auf eine solche Betrachtung des Kunstwerks eingestellt sind, dann muß es desto mehr auffallen, wie wenig Würdigung ihre grundlegende Bedeutung in der Ästhetik, zumal in der deutschen, findet. Wohl ist an den verschiedensten Stellen von ihr die Rede — wie könnte es auch anders sein —, aber bei der Entwicklung der ästhetischen Grundtatsachen fehlt gerade sie; sie wird nicht organisch einbezogen; selbst Werke, die dem hier vertretenen Standpunkt nahestehen, wie die Ästhetik von Volkelt, wissen mit ihr nichts anzufangen. Man nimmt bei der Formulierung der ästhetischen Grundtatsachen auf sie keine Rücksicht. Man schneidet sich gewöhnlich schon im Eingang der Ästhetik die Möglichkeit ab, sie ästhetisch zu werten, indem man die Frage nach Art und Charakter der ästhetischen Anschauung in einer Weise behandelt, die den Genuß der Künstlerpersönlichkeit vom ästhetischen Genuß ausschließt. Man verlangt von dem, was ästhetisch erfaßt werden soll, irgendeine »Bildhaftigkeit«, man schreibt ihm »ästhetische Idealität« zu; »das ästhetische Objekt soll betrachtend in eine Sphäre gerückt werden, in welcher von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit überhaupt keine Rede ist« (Lipps). Wie könnte man das mit der Persönlichkeit des Künstlers, die uns im Kunstwerk entgegentritt? Sie wird von uns ganz als lebendig gegenwärtig, als lebendig wirksam empfunden; sie ist uns zweifellos eine

¹⁾ Man entschuldige, daß ich um eine Sache, die vielen als selbstverständlich erscheinen mag, so viele Worte gemacht habe. Mein Widerspruch gilt nicht bloß Lipps, sondern auch den Diskussionsrednern auf dem Kongreß für Ästhetik, die sich bei der Verhandlung über meinen Vortrag auf den Standpunkt von Lipps gestellt haben. Von einem etwas anderen Gesichtspunkt aus habe ich denselben Gegenstand in einer ausführlichen Kritik von Volkelts Ästhetik behandelt (Göttingische gelehrte Anzeigen 1911, S. 570—578). — Nur im Vorübergehen sei auf die eigenartige Erscheinung bei Musik und Drama aufmerksam gemacht, daß diese beiden Künste für ihre volle ästhetische Wirkung das Hindurchgegangensein durch zwei Persönlichkeiten erfordern, durch die des schaffenden und die des reproduzierenden Künstlers (des Virtuosen und des Mimen), zum sprechenden Beweis dafür, wie unbedingt wir in der Kunst nach dem Eindruck der Persönlichkeit verlangen.

Realität. An jedem Kunstwerk stehen wir unter dem Eindruck: Deines Geistes hab' ich einen Hauch verspürt! Man schließt die Beziehung auf etwas außerhalb des Kunstwerks Stehendes als unästhetisch von der ästhetischen Betrachtung aus, obwohl das Kunstwerk ohne eine solche Beziehung, wie gezeigt wurde, gar nicht voll erlebt und angeeignet werden kann. Wird sie doch von jedem geübt, der im Kunstwerk den Künstler liebt.

Auch hätte man nie die Behauptung aussprechen können, das Inhaltliche werde von uns auf dem Weg des »Einfühlens« angeeignet, wenn man beim Inhaltlichen auch die Künstlerpersönlichkeit mit in Rechnung gezogen hätte, die sich dem Einfühlen nach ganz wesentlichen Seiten ihrer Beschaffenheit entzieht, wie sich zeigen wird.

Vor allem aber muß ausgesprochen werden, daß die Künstlerpersönlichkeit im ästhetischen Akt nicht anders gewertet wird, denn ästhetisch. Ästhetisch werten aber heißt, wie ich glaube, nach Schönheit und Unschönheit werten: es bleibt bei diesem alten, vielumstrittenen Satz; wir werden sehen, daß man mit ihm auch den neuesten Kunsterscheinungen gegenüber recht gut durchkommt. Die Künstlerpersönlichkeit im Kunstwerk ist also nur dann ästhetisch wertvoll, wenn sie schön ist; oder anders ausgedrückt: soweit der Künstler sich als echter Künstler erweist, so weit ist er notwendig schön. Denn wo am Kunstwerk ein Zug echten Künstlertums hervortritt, da gewahren wir eine geistig-seelische Kraft, irgendein überlegenes Fühlen, Erfassen oder Können, und jede hohe Kraft ist schön.

Nun hat man freilich nie ganz verkannt, daß von der Künstlerpersönlichkeit, wie sie im Kunstwerk lebt, ästhetische Reize ausgehen. Man rühmt die Erhabenheit von Schillers sittlichem Pathos, man spricht von Mozarts und Raffaels seelischer Anmut, man bewundert die Harmonie des Goetheschen Geistes und die erschütternde Wucht der Shakespeareschen Tragik. Aber der Begriff Schönheit trägt viel weiter, als man gemeinhin annimmt. Schön ist auch die fast fanatische Wahrheitsliebe eines Zola und das Mitleid Hauptmanns; schön ist alles künstlerische Können, wie es sich uns am Kunstwerk überzeugend aufdrängt; schön ist Reichtum an Geist und Gedankentiefe, schön ist der Herrscherwille, der in der Form lebt und das Widerstrebende zur Einheit zwingt; schön ist alle Feinheit in der Organisation von Auge und Ohr; schön ist vor allem auch die Eigenschaft, ohne die der echte Künstler nicht sein kann, die Originalität, und zwar auf allen Gebieten, im Denken und Fühlen, im Schauen und Gestalten, in Linie und Farbe, in Klängen und sprachlichem Ausdruck. Nur darf man, wenn man solche Seiten der Künstlerpersönlichkeit als schön verstehen will, nicht dem weitverbreiteten Irrtum huldigen, als sei das Inhaltlich-Schöne für

seine Aneignung auf die Funktion des Einfühlens oder Nachfühlers angewiesen¹⁾. Gestaltungskraft, eine feine und reiche Organisation des Intellekts, Phantasie, Originalität sind keine Gefühle und können deshalb auch nicht durch Nachfühlen wahrgenommen und ästhetisch gewertet werden. Es sind Eigenschaften und Betätigungsweisen der Seele von nichtgefühliger Art und gleichwohl schön, weil alles Leben, mag es gefühliger oder nichtgefühliger Art sein, schön ist, wenn es Fülle, das ist Kraft, Tiefe, Feinheit oder Leichtigkeit hat, wie überall der Eindruck der Unschönheit entsteht, wo wir Lebensmangel, d. h. Schwäche, Oberflächlichkeit, Plumpheit, Schwerfälligkeit bemerken. Schön ist deshalb jede kraftvolle oder feine Organisation unseres Geistes, nicht bloß eine tiefe oder feine Art zu fühlen, sondern auch alles, was Kraft, Feinheit und Reichtum der intellektuellen Kräfte vertritt. Der Unoriginelle und Unselbständige besitzt weniger Kraft als der Originelle und Selbständige, er hat weniger Lebensfülle und deshalb weniger Schönheit oder vielmehr er ist unschön, weil an ihm ein spürbarer Mangel an Leben bemerkbar wird. Ebenso sind alle Urteile, wie dem Werk fehlt es an Echtheit des Fühlens, an Gemüt, an Gestaltungskraft, an feinerem Farbensinn, an musikalischer Erfindungsgabe, Urteile über die Persönlichkeit seines Schöpfers und zwar ästhetische Urteile, sofern solche Fehler nicht als logische oder sittliche Mängel, sondern als Schwäche der im Künstler wirksamen Lebenskräfte empfunden werden, sofern sie mithin unter dem Gesichtspunkt der Lebensfülle oder des Lebensmangels gewertet werden. Alles Schwächliche ist uns zuwider, es mißfällt uns in der Natur und noch mehr in der Kunst, weil wir in ihr ganz darauf eingestellt sind, ein über das Gewöhnliche gesteigertes Leben in kraftvoller Betätigung anzuschauen. Schönheit ist denn auch die einzige Anforderung, die wir an die Künstlerpersönlichkeit stellen; gewissen Aufgaben gegenüber verlangen wir wohl auch, daß sie sittlich sei; aber nur deshalb, weil uns das Fehlen sittlichen Feingefühls an ihnen als Lebensmangel erscheinen müßte. Wo solche Aufgaben nicht vorliegen, haben wir als ästhetische Menschen keinen Anlaß, mit sittlichen Maßstäben zu messen.

Ist aber der Künstler, soweit er Künstler ist, schön, dann ist selbstverständlich, daß auch jedes Kunstwerk, das einen Künstler zum Schöpfer hat, schön sein muß; aus einem Schönen kann nichts Unschönes hervorgehen. Notgedrungen teilt er die Schönheit seines Wesens dem Kunstwerk mit, in dem sich eben dieses sein Wesen erschließt. Jedes wirkliche Kunstwerk ist geboren aus seinem über

¹⁾ Vgl. darüber meinen Aufsatz: »Kritik der Einfühlungstheorie«, Zeitschr. für Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. VII, S. 529 flg.

das gewöhnliche Maß hinausgehenden Innen- und Geistesleben, es ist entsprungen aus einem Überschuß von schaffenden Kräften, und die Offenbarung dieser Lebensfülle im Kunstwerk überstrahlt es mit einem berückenden Glanz von Schönheit. Es gibt kein Kunstwerk, das etwa bloß menschlich interessant und nicht zugleich auch schön wäre; soweit es nicht schön ist, ist es eben unästhetisch; aber freilich kommt man mit diesen selbstverständlichen Sätzen nur durch, wenn man erkennt, daß die Schönheit des Kunstwerks nicht zuerst in seinem Gegenstand und dessen Gehalt, sondern in der Persönlichkeit seines Schöpfers und ihrem Gehalt liegt. Wer von einem Kunstwerk sagt: es ist schön, der sagt zunächst einmal, die Künstlerpersönlichkeit seines Schöpfers besitzt Schönheit. Das ist im Grunde auch das Einzige, was wir unter allen Umständen vom Kunstwerk verlangen müssen; in der Schönheit der Künstlerpersönlichkeit als dem Mutterschoß, aus dem das Kunstwerk hervorgeht, ist auch jede Formschönheit und Gegenstandsschönheit, soweit sie vorhanden, mit eingeschlossen. Denn die Form und die Wahl und Behandlung des Gegenstandes sind durch die Künstlerpersönlichkeit bedingt. Dem Naturschönen gebricht ein so mächtiger Quell der Schönheit, es ist deshalb vom Kunstschönen so gründlich verschieden. Man darf über den vielerörterten Unterschied des Natur- und Kunstschönen nicht handeln wollen, man kann ihn nicht verstehen, ehe man nicht von der Schönheit der Künstlerpersönlichkeit gesprochen hat. Derselbe Gegenstand in der Kunst muß infolge der Originalität und Darstellungskraft des Schöpfergeistes, der an ihm sichtbar wird, infolge der Anmut oder der Feinheit oder der Größe seiner Auffassung einen ganz anderen Eindruck machen, als ebenderselbe Gegenstand in der Natur.

Der Künstler zieht deshalb ungescheut auch das Häßliche, das Gemeine, das Niederdrückende in den Kreis seiner Darstellung. Er überwindet es, ist in ihm anderes tiefes, starkes, menschliches Fühlen und echte Schöpferkraft durch die Schönheit eben dieser im Kunstwerk wahrnehmbaren Kräfte. Wer auf die Schönheit des Gegenstands allein sieht, der wird sich kopfschüttelnd abwenden von so manchen Blättern, auf denen Käte Kollwitz ihre erschütternden Phantasien verzeichnet hat. In der Tat ist alles Grauen und Entsetzen des Weltlaufs auf ihnen festgehalten, aber es waltet in ihnen auch eine kühne, ungehemmt schaffende Gestaltungskraft, die diesen Gebilden eine eindringliche Wucht verleiht; es lebt in ihnen eine unerschrockene Seele, die das Auge nicht verschließt vor dem Jammer des Lebens, und ein inniges Mitgefühl mit den vom Leben Zertretenen und Zerstoßenen; es zittert in ihnen ein tiefer Schmerz über das Leid des Lebens. Wer das wahrzunehmen vermag, der nimmt ebensoviele Kräfte der Seele,

mithin Schönheit wahr und er wird dann nicht auf ein Entsetzliches verzichten wollen, das ihm so ergreifende, wenn auch herbe Schönheiten enthüllt.

Aber freilich an zwei Bedingungen, die sich aus dem hier vertretenen Standpunkt von selbst ergeben, ist die Verwendung des Häßlichen geknüpft. Die geistige Kraft des Künstlers muß dem Häßlichen gewachsen sein; sobald seine Schilderung des Häßlichen artistische oder menschliche Schwächen seiner Person aufdeckt und anschaulich hervortreten läßt, verspielt natürlich der Künstler, und die doppelte Unschönheit, die Unschönheit des Stoffs und die der Künstlerpersönlichkeit, macht seine Schöpfung unerträglich. In Zolas Assommoir, in dem, wie überall bei Zola, der leidenschaftliche Wahrheitsdrang ein wohlthuendes Gegengewicht gegen das Abstoßende des Inhalts bildet, verliert dieser nur gar zu oft seine Kraft gegenüber Zolas Unfeinheit, Dürftigkeit und Plumpheit in der Seelenschilderung. Sodann ist das Häßliche nur so weit berechtigt, als es notwendig ist für die Selbstdarstellung einer künstlerisch wertvollen Persönlichkeit. Nur soweit wir erkennen, daß der Künstler mit diesem Herz und Gemüt die Welt so sehen, so auffassen, so darstellen mußte, nur soweit er das Häßliche braucht, um die Schönheit seiner Persönlichkeit voll an den Tag zu bringen, nur so weit hebt sich das Häßliche in Schönheit auf. Wie viele haben im Anfang der naturalistischen Bewegung das Häßliche gepflegt, weil es Mode war; bei ihnen ist das Häßliche häßlich geblieben, das Produkt einer ärmlichen Willkür. Sie haben es nicht durch sich selbst überwunden; anders die echten Künstler: sie treibt zum Häßlichen die Tiefe ihres Empfindens mit dem Leid des Lebens, die Herzlichkeit ihres Mitleids, der unerbittliche Wille zur Wahrheit, die Ehrfurcht vor der Natur in allen ihren Erscheinungen, die unbesiegbare Lust am Finden des Charakteristischen, mithin immer eine starke Kraft der Seele, die aus dem Kunstwerk zu uns spricht.

Dazu kommt dann noch eines, was den Künstler dem Häßlichen gegenüber frei macht: eine leidenschaftliche Freude an der Schönheit der Farbe und des Lichts. Sensitive Augenmenschen mag ihr Zauber so mächtig in seinen Bann ziehen, daß es ihnen vollständig gleichgültig wird, ob er in seiner bestrickenden Kraft an einem von Natur Schönen oder Häßlichen hervorbricht, ja es mag solchen Naturen ein geheimer Reiz sein, den Zauber des Lichts und der Farbigekeit am Häßlichen triumphieren zu lassen; auch da ist psychische Notwendigkeit, auch da die Betätigung einer echten und darum schönen Kraft.

Damit sind wir nun schon bei einem Unterfall dessen angelangt, was man *l'art-pour-l'art*-Kunst heißt. Eine solche Kunst, der der Gegenstand nichts, Licht-, Farben- oder Raumprobleme alles sind,

scheint eine reine Formkunst zu sein; es scheint bei ihr auf nichts abgesehen, als auf die Umsetzung eines Natureindrucks ins Künstlerische. Aber weder der Natureindruck noch die Umsetzung ins Künstlerische kommt ohne die Persönlichkeit zustande; in Wirklichkeit ist ja auch die französische Artistenkunst der jüngsten Vergangenheit eine eminent subjektive Kunst. Keines dieser Kunstwerke kann es verleugnen, daß es durch ein »Temperament« gesehen ist. In dem Naturausschnitt, der gewählt ist, wie in der Art, wie dieser Ausschnitt ins Künstlerische stilisiert ist, offenbart sich die Persönlichkeit, freilich vornehmlich nach ihrer artistischen, weniger nach ihrer rein menschlichen Seite. Das Charakteristische für den *l'art-pour-l'art*-Künstler ist ja eben: er sieht die Wirklichkeit kaum als Mensch, sondern fast lediglich als Künstler. Ihn reizt an der Wirklichkeit die künstlerische Aufgabe, und auch der Ausschnitt, den er wählt, ist durch die Rücksicht auf diese eingegeben; ihm ist es um nichts zu tun, als um die Lösung einer spezifisch darstellerischen Aufgabe. Aber wenn ihm das in einer selbständigen eigenartigen Weise gelingt, dann stehen wir seinem Werk gegenüber unter dem Eindruck einer kraftvollen Persönlichkeit. Wir sehen, wenn auch nicht die tiefe Seele und den großen Menschen, so doch den bedeutenden Geist und das hervorragende Können eines überlegenen Talents. Wir fühlen bald eine bewundernswürdige Reizbarkeit für zarte Farbenzusammenstellung, bald einen geweckten Sinn für die Poesie des alles belebenden Lichts oder der alle feste Formen auflösenden Luft, oder bald auch eine königliche Kraft der Zurückführung der Natur auf wenige, fest zusammengeschlossene Massen und was sonst noch an eigenartigen Befähigungen hervortreten mag.

Ist dem so, dann ist erwiesen, daß die alte Ästhetik im Recht war, wenn sie für jedes Kunstwerk einen geistigen Gehalt und inhaltliche Schönheit verlangte, nur daß bei der Artistenkunst Gehalt und Schönheit nicht im Gegenstand, sondern in der Persönlichkeit des Künstlers liegt. Die Artistenkunst hat geistigen Gehalt; denn wo eine Individualität im Kunstwerk durchscheint, da wird uns ein geistiger Inhalt dargeboten; und mithin ist sie eine Inhaltskunst, wenn auch in einer weniger direkten Weise als die gehaltvolle Gegenstandskunst. Und dieser geistige Inhalt ist schön: der Schöpfer des Werks überragt mit seiner eigenartigen Organisation für Sinnen- und Formreize Tausende seiner Mitmenschen an Lebensfülle, und die Betätigung dieser Lebensfülle im Kunstwerk muß von dem, der sie herauszufinden weiß, als Schönheit empfunden werden.

Des weiteren kann nun nicht mehr zweifelhaft sein, woher die mystische Tiefe und das dem Verstand und klaren Erkennen Uner-

gründliche stammt, das aus jedem echten Kunstgebilde uns so rätselhaft entgegensieht. Vom Formalen, von Raum-, Farben-, Linien- und Lichtverhältnissen und anderen »Nüchternheiten« dieser Art kann's nicht herrühren, das haben wir schon gesehen, wohl aber daher, daß ein Persönliches aus solchen Verhältnissen herausleuchtet, daher, daß sie Ausdruck eines eigengearteten, in Fülle überströmenden Lebens sind; denn alles Leben, alles Persönliche und Individuelle ist dem Verstand undurchdringlich, es ist das schlechthin Irrationale und Geheimnisvolle, und dieses Geheimnisvolle gewinnt den Charakter des Göttlichen, wenn in ihm zugleich sich die Kräfte einer staunenswerten, unerklärlichen Lebensfülle regen. Dann mag auch das Artistenwerk »schwindel-erregend tief erscheinen, wie die tiefste religiöse Mystik«.

Aber freilich, so gewiß die Artistenkunst nicht ohne geistigen Gehalt, so gewiß sie nicht ohne Schönheit und ohne die mystischen Schauer ist, die hoher geistiger Lebensfülle eignen, so viel ist aus dem Gesagten doch klar, daß die Artistenkunst hinter der eigentlichen Gegenstandskunst zurückstehen muß, weil sich in dieser die Persönlichkeit reicher erschließt als in jener. In der einen steht der Künstler der Wirklichkeit gegenüber mit seiner ganzen Vollnatur, er setzt sich mit ihr nicht bloß schauend, sondern auch denkend und fühlend auseinander, in der anderen tritt die menschliche Seite seines Wesens hinter die artistische zurück, und wo der erstere um die Gestaltung eines tiefen Innenlebens ringt, da müht sich der andere um die seinem Auge und Intellekt gemäße Lösung formeller Probleme. Es kann keine Frage sein, auf welcher Seite das höhere Leben, die mächtigere Künstlerschaft ist. In der Tat leugnet auch niemand, daß die Kunst Michel Angelos über der eines Manet steht, obwohl Manet den Meister der sixtinischen Fresken an malerischem Können weit übertrifft. Denn ebenso, wie Manet an Technik Michel Angelo überlegen ist, ebenso weit ragt dieser über den Franzosen an tiefem, umfassendem Menschentum und Reichtum der schöpferischen Phantasie hinaus.

Grundbedingung für eine befriedigende Wirkung der Artistenkunst ist es denn auch, daß sie sich auf Stoffe beschränkt, in denen keine Aufforderung an Herz und Gemüt zu liegen scheint, in Tätigkeit zu treten. Haben wir auch nur eine leise Empfindung, daß einen solchen Stoff mit solcher Gleichgültigkeit zu behandeln, einen Mangel an vollem Menschentum bedeutet, dann erscheint das Kunstwerk als der Ausfluß eines verarmten und blasierten Geistes; es ist nach einer für seine Beschaffenheit wesentlichen Seite unschön. Das Atelierfrühstück von Manet, in dem eine Vereinigung von Menschen so kalt und gemütlos als Stoff zur Lösung von Farb- und Lichtproblemen behandelt

wird, wird man trotz der unvergleichlichen Virtuosität seiner Wiedergabe immer mit gemischten Gefühlen betrachten.

In abstracto also und beim Vergleich der beiderseitigen Gipfelerscheinungen ist ein Streit über die Rangordnung des Artisten- und des Gegenstandsmalers ausgeschlossen. In der Wirklichkeit dagegen geht die Rechnung nicht so rein auf, und die Bedeutung der Artistenkunst bestimmt sich nicht nach so einfachen Gesichtspunkten. Man bedenke zunächst einmal, was schon oben gesagt wurde, daß die Unterscheidung des artistischen und rein menschlichen Charakters ein Stück notwendiger, aber dabei lebensunwahrer Schubfachpsychologie ist; so säuberlich läßt sich die Persönlichkeit nicht auseinander spalten. Auch das Artistische ruht auf der breiten Grundlage des Menschlichen. Der leidenschaftliche Drang van Goghs nach dem Unruhigen, ewig Bewegten, hat seine Wurzeln weit in der Natur des Menschen, er ist, obwohl er sich bei ihm vornehmlich in der Form (nicht in dem Gegenstand, den er wiedergibt) Genüge tut, nicht bloß eine Art der künstlerischen Umsetzung der Natur. Auch haben alle Meister der Artistenkunst immer wieder Übergriffe auf die Gegenstandsmalerei gemacht. Immer wieder begegnet bei ihnen die Stimmungslandschaft oder auch das seelisch vertiefte Porträt: wie weiß Liebermann die Stimmung von Meer und Düne zu bannen, und welche eindringende Schärfe der seelischen Charakteristik erreicht Manet in vielen seiner Porträts! Es gibt keine reinen *l'art-pour-l'art*-Künstler.

Und endlich ist eines auf dem Boden des hier Entwickelten selbstverständlich: wenn höchste Schönheit und höchster Wert des Kunstwerks an der in ihm offenbaren Persönlichkeit hängt, dann ist der viel verhandelte Rangwert der Kunstwerke sehr einfach zu bestimmen; dann ist ein Kunstwerk desto schöner, bedeutender, größer, je schöner, d. h. je kraftvoller oder feiner oder tiefer die Persönlichkeit ist, die aus ihm hervorleuchtet. Wie dieser Grundsatz in einer Hinsicht den Wert der Artistenkunst beschränkt, so kommt er ihr auch wieder zugute; es ist klar: der Nurmaler, der artistische Eigenart besitzt, ist unendlich viel mehr als der Gegenstandsmaler, der Eigenart vermissen läßt. Jener ist ein Eroberer von Neuland, wenn auch auf einem beschränkten Gebiet, aus seinem Werke spricht ein origineller, selbstsicherer Geist; der andere hat sowenig als Mensch wie als Künstler etwas zu sagen. Deshalb bietet das Seidenkleid einer im Sonnenlicht stehenden Frau, das von einem Pfadfinder der Malerei gemalt ist, mehr, als ein Abendmahl oder eine Insel der Seligen, das einen biederen Handwerksmeister der Kunst zum Vater hat; es ist ihm unendlich überlegen, nicht etwa nur an formellen Vorzügen, sondern eben auch inhaltlich; es hat den kräftigeren geistigen Gehalt, weil es eine zwar

einseitige, aber in dieser Einseitigkeit bedeutende, ja geniale Persönlichkeit erschließt. Vermittelt uns dagegen das Kunstwerk eine Persönlichkeit von voller, reicher Menschlichkeit, aber mit geringer artistischer Befähigung, wie etwa die Gemälde des Cornelius, dann mag die Wagschale schwanken und die individuelle Vorliebe des Beschauers für die eine oder andere Seite in der Kunst den Ausschlag geben. Ist endlich das Gegenständlich-Inhaltliche dürftig, wie so oft in der Anekdotenmalerei, dann lechzt der Betrachter förmlich danach, für die Ärmlichkeit des Gegenstandes wenigstens dadurch entschädigt zu werden, daß ihm aus der artistischen Beschaffenheit des Kunstwerks der Eindruck einer mächtigeren Persönlichkeit werde.

Nun ist es ja freilich, wie schon bemerkt, nicht jedem gegeben, die Persönlichkeit im Kunstwerk nach allen ihren in die Erscheinung tretenden Seiten wahrzunehmen und mitzugenießen. Nur der hochgebildete Mensch einer geistig differenzierten Zeit vermag dies, erst die Periode eines weitentwickelten Individualismus reift die Fähigkeit dazu. Deshalb kann auch erst in solchen Zeiten eine Kunst entstehen, die vor dem an sich häßlichen Gegenstand nicht zurückschreckt, erst in solcher Kultur kann das inhaltlich Nichtssagende ein Gegenstand der Darstellung werden. Beide Erscheinungen der Kunst setzen daher auch zu ihrem Verständnis eine lange geistige und künstlerische Schulung voraus, und besonders der Sinn für die Form und die Technik und das Individuelle an ihr bildet sich nur langsam in einer reichen künstlerischen Umgebung. Auf die Höhe dieser feinen Geistes- und Geschmacksbildung sich zu erheben, ist nicht jedem vergönnt, und deshalb ist das Verständnis der genannten Richtungen auf relativ enge Kreise beschränkt. Wer nicht gelernt hat, im Kunstwerk den Künstler zu lieben, der muß Werke mit häßlichem Gegenstand als bedauerliche Afterkunst ablehnen, und ein künstlerisch wenig geschultes Auge kann in der *l'art-pour-l'art*-Malerei nur ein kaltes leeres Virtuosenpiel erblicken.

Umgekehrt wird der Gedanke an die Seltenheit und Auserwähltheit eines so feinen Geschmacks leicht dazu verleiten, im rein artistischen Genuß die einzige wahrhaft ästhetische Auffassung und Wertung der Kunst zu sehen; aber auch das ist ein Irrtum. Es würde eine unendliche Verarmung der Kunst bedeuten, wenn wir in ihr künftig nur noch den artistischen Menschen, nicht mehr den Vollmenschen finden sollten. Eine solche Entwicklung würde die Kunst herunterstoßen von der hohen Stelle, auf der sie tatsächlich steht; sie würde aufhören, der Zeit ihren Ausdruck zu geben und ihr den Spiegel vorzuhalten; das Ringen um alle hohen Fragen des Menschenherzens würde ihr genommen sein; sie würde ihre volkserziehende Kraft ein-

büßen. Glücklicherweise braucht man nicht zu fürchten, daß die Kunst als Ganzes dieser Gefahr verfällt. Die reine Artistenkunst hat in keiner Gattung Aussicht auf nennenswerte Erfolge als in der Malerei; selbst in der Plastik, die auf die Menschengestalt mit der Fülle von organischen und psychischen Kräften, die sie in sich birgt, angewiesen ist, ist eine Kunst, die den Stoff als gleichgültig behandelt und sich darauf beschränkt, Technik zu sein, zu ewiger Unfruchtbarkeit verdammt. Aber auch für die Malerei ist es ein Interesse ohnegleichen, daß uns unter ihren Künstlern neben rein aufs Auge organisierten Sinnenmenschen, die sie nicht missen kann, Vollpersönlichkeiten von reich ausgeprägtem Innenleben entgegentreten, an deren Schöpfungen wir uns zum Höchsten erheben können. Namentlich die deutsche Malerei würde durch ein ausschließliches Einschlagen und Verfolgen der *l'art-pour-l'art*-Richtung einen unersetzlichen Schaden erleiden. Denn dem deutschen Volk ist nicht ebendieselbe Begabung für die Form beschieden und dieselbe Freude an der Technik wie dem französischen; ihm fällt es schwer, in der Technik den lebendigen Geist zu ahnen, der sich in ihr auswirkt. Es verlangt ohnedem tiefe Innerlichkeit, es lechzt nach Herz und Gemüt, die der einseitigen Formkunst, so geistig sie gewiß bei ihren großen Vertretern ist, doch versagt sind. Das deutsche Volk mag auch weiterhin in der Schule der Artisten lernen, die Darstellung als solche geistig zu werten als Ausdruck eines bedeutenden Künstlergeistes. Aber es wird nie aufhören erst da zu erwarmen und sich heimisch zu fühlen, wo es in der Kunst auf einen Geist stößt, der sich schaffend und gestaltend mit der Welt und seinem eigenen Innern auseinandersetzt. Würde es anders denken, so würde es Verrat an seinem Genius üben und die Sache der Menschheit schädigen. Denn wie die Kunst überhaupt geknüpft ist an die Künstlerpersönlichkeit, so ist höchste Kunst undenkbar ohne volles allseitiges Menschentum des schöpferischen Geistes.

IV.

Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung.

Von

August Schmarsow.

Wer das Wesen einer Kunst ergründen will, muß vorerst bei dem frühen Entwicklungszustand verweilen, wo schaffendes und genießendes Subjekt noch eine und dieselbe Person sind. Das Kunstwerk — welcher der bildenden Künste es auch angehören mag — ist doch zunächst ein Werk der Menschenhand, d. h. es entsteht unter den Händen des Menschen und ihren helfenden Werkzeugen aus irgendeinem vorhandenen Material: es kann also nichts anderes sein als das Ergebnis einer Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und dem Stoff, und zwar in erster Linie des gesamten dabei in Tätigkeit tretenden motorischen Apparates, vielleicht der ganzen Konstitution des menschlichen Organismus als Einheit, aus denen auch die geistigen Anlagen und die Möglichkeiten des Willens sich ergeben. Wenden wir dies auf die Architektur an, so bleiben wir von vornherein vor einer einseitigen Abirrung bewahrt, die, solche Beteiligung des Körpers und seiner Tastorgane schnell vergessend, sogleich zu höheren Gesichtspunkten aufsteigen zu dürfen wähnt. Wir halten uns frei von der seltsamen Ausschließlichkeit, die das Auge als die einzige Instanz im bildnerischen Schaffen einsetzen möchte und ein Kunstwerk nur insoweit als solches anerkennen will, wie es nach den Forderungen des Auges geordnet sei und den Ansprüchen rein optischen Verhaltens beim Beschauer entspreche. Derselbe Meister jedoch, auf den sich diese Lehre beruft, hat selbst die Warnung ausgesprochen, der Mensch sei doch nicht einzig und allein ein »Augengeschöpf«, d. h. im wörtlichen Sinne »ganz Auge«, wie wir beim Hören gelegentlich »ganz Ohr« zu sein versprechen. Das angebliche Vorzugsrecht dieser sogenannten höheren Sinne ist jedenfalls erst in einem Zustand hochentwickelter Geistesbildung möglich, dem die Anfänge recht weit voranliegen, und selbst beträchtliche Fortschritte, vielleicht eine Vorgeschichte von Jahrtausenden als Voraussetzung dient.

Solange das Kunstwerk der Hervorbringung durch die Tastorgane des Menschen als die Werkzeuge seines Willens bedarf, muß auch dieser Sinnesbereich die notwendigsten Beiträge liefern, nicht aber kann ein bevorzugtes Organ, das schließlich ermöglichen mag, uns weit von der Berührung der Dinge zurückzuziehen, das Entscheidende oder gar das allein Maßgebende sein, wo es sich so ausschließlich vorerst um einen Verkehr auf Druck und Stoß handelt. Der ganze Organismus, soweit er bei der tätigen Berührung mit dem gestaltbaren Material beteiligt ist, muß als mitwirkend anerkannt werden, und es bleibt die Frage offen, wie weit der volle Bewegungsapparat und der sonstige Bestand unseres Körpers die konstitutiven Merkmale des Kunstwerkes als Menschenwerk bestimme, lange vor dem ersten Versuch eines rein optischen Verhaltens, besonders bei ruhiger Schau des sogenannten »Fernbildes«. Und die Antwort, die sich ergibt, werden wir anerkennen, ohne jede Voreingenommenheit für die ästhetische Alleinherrschaft eines einzelnen Sinnes, und sei er von noch unzweifelhafterer Unfehlbarkeit, als unser Auge in Anspruch nehmen darf.

Von solcher Überzeugung aus soll hier die architektonische Raumgestaltung in ihren Grundlagen untersucht werden, und es versteht sich bei der Kürze der vorgeschriebenen Zeit von selbst, daß wir uns auf das Wichtigste beschränken.

1.

Die Auseinandersetzung des Menschen mit dem brauchbaren Material beginnt in seinem Raumgebilde sicher vom eigenen Leibe aus, schon deshalb, weil seine natürlichen Werkzeuge, die Gliedmaßen selber, bei jeder Gestaltung des vorhandenen Stoffes einzugreifen haben. Die Raumform bleibt also zunächst in engstem Zusammenhang mit ihrem lebendigen Urheber und seinem eigentümlichen Körperbau. D. h. die gegebene Einheit, von der alles ausgeht, ist das menschliche Knochengerüst mit seiner charakteristischen Unterordnung zweier Horizontalausdehnungen — nach vorn und hinten, nach rechts und links — unter die Vertikalachse, als die größte und eigenste Dimension dieses Grundstocks. Die aufrechte Haltung dieses Geschöpfes, im Unterschied von anderen Lebewesen, und die ausgeprägte Vorderseite, als Sitz aller nach außen gerichteten Beziehungen oder Betätigungen, enthalten bereits den Keim der eigentümlichen Raumbildung. Die Triebfeder zum Eingreifen in die vorhandene Umgebung, zum Verschieben und Verstellen der Sachen, die von seiner Kraft bewältigt werden können, und endlich zum Herstellen einer eigenen räumlichen Umschließung liegt natürlich in der Möglichkeit freier Ortsveränderung auf dem irdischen Schauplatz. Diese spontane Bewegung von einem

Punkt zum anderen mag sich lange noch auf allen vieren vollzogen haben. Gehen auch wir also von der kriechenden Haltung aus, wie sich der Jäger noch gelegentlich zurückzieht oder zur unvermerkten Angriffsstelle entlangschleicht. Gilt es einen Schlupfwinkel zu erreichen, mag er sogar mit dem Bauch die Erde berühren. Da haben wir schon eine ganz anders geartete Voraussetzung der Körperlichkeit, für die Raum gefunden oder geschafft werden soll. Die Vertikalachse des Menschenleibes legt sich in diesem Spezialfall in die nämliche Horizontalrichtung seiner Ortsbewegung. Wühlt oder gräbt er sich so in die nicht allzuharte Masse etwa eines Sandhügels oder einer Lehmschicht ein, so wird die hergestellte Höhlung ungefähr der Form eines liegenden, unten abgeflachten Zylinders gleichen oder sich gar einem Halbzylinder nähern. Diese rohrartige Form wird jedoch kaum über die eigene Körperlänge hinausgeführt: sie dient so nur als Unterschlupf bei Gefahr oder als geschützter Aufenthalt bei Unbilden des Wetters, vielleicht als Nachtlager, — sonst aber gewiß nur als Einschlupf in eine weitere Höhle dahinter. Diese bekommt eine höhere Form, weil die nachgezogenen Beine sich auf die Knie stützen, im Vorwärtsrutschen zum Hocken veranlassen; zur Weiterführung der Arbeit stellt sich die Sitzhaltung bald von selber ein, und es kostet schon einen fühlbaren Verzicht, wenn auch in dem bevorzugten Teile des Innern, wo der menschliche Maulwurf sich umdrehen und dem Eingang zukehren würde, der Übergang zu aufrechter Haltung ausgeschlossen bleibt. Der Bau der Kaninchen und Füchse, der Biber und Dachse weist uns den Weg, daß die nächste Fortsetzung solcher Bohrversuche zur Herstellung eines Ausganges nach der anderen Seite treibt. Daran brauchen wir jedoch bei dem Höhlenmenschen, soweit wir ihn hier beobachten wollen, noch gar nicht zu denken. Und daß auch die Ansprüche sich wirklich noch lange nicht zu dem entscheidenden Vorrecht der aufrechten Haltung verstiegen haben, das erzählen uns die vielen Konstruktionen mit leichterem Material unter freiem Himmel, die hier zum Vergleich sich anbieten. Es gibt Hütten der Primitiven, die nicht mehr sind als eine halbzyklindrische Schutzdecke des auf dem Bauch am Boden liegenden Körpers¹⁾. Es gibt Zelte oder Lauben so niedrigen Baues, daß mit der Aufrichtung des Insassen zu voller Höhe gar nicht gerechnet sein kann.

Sowie wir dagegen den entscheidenden Schritt zur aufrechten Haltung tun, so gilt es nun auch die Menschengestalt in ihr Recht einzusetzen. Diese Körpereinheit ist durch die Hegemonie der Vertikale

¹⁾ Sommerwohnung der Menomini-Indianer, Abbildung. XIV. *Annual Report of Ethnology* 1892/3, vgl. auch H. Frobenius, *Ozeanische Bautypen*, Berlin 1899.

ausgezeichnet, zu der die beiden Horizontalachsen rechtwinklig stehen, und das Durchschnittsvolumen eines solchen Körpers ist der maßgebende Faktor der Umschließung in einen Hohlraum. Versuchen wir den aufrechtstehenden Menschen mit geschlossenen Beinen und senkrecht am Leibe herabhängenden Armen vom Scheitel bis an die Sohlen in eine stereometrische Gesamtform zu fassen, so nähert sie sich wohl einem Zylinder. Dieser wird um so regelmäßiger ausfallen, wenn wir die Möglichkeit der Drehung um die eigene Vertikalachse berücksichtigen, die es dem Stehenden gestattet, die aktive Vorderseite nach allen Seiten zu richten und so den Hohlraum ringsumher abzuglätten. Die Vorstellung einer solchen knappsten Einkapselung des aufrechten Menschenkörpers ist auch eigentlich der Grundgedanke der Säulenform, von deren »Kopf« und deren »Fuß« wir nicht ohne Bezug auf dieses Urbild im allseits gerichteten und ringsum abgerundeten Stamme zu reden pflegen.

Geben wir aber den Armen ihre Bewegungsfreiheit und die der äußersten Streckung vom Rumpfe her entsprechende Peripherie ihrer Betätigung im umgebenden Material, das wir zunächst als undurchsichtige Masse, wie vorher als Sandhügel oder Lehmschicht annehmen mögen, so nähert sich diese Wirkungssphäre, d. h. die Grenze des eigenen Tastraumes oben der Kugelform, besonders da die Hände auch über die Scheitelhöhe hinausgreifen, und wir erhalten statt des umfassenden Zylinders für den Stillstehenden nun wohl eher die Eiform mit dem breiteren Ende nach oben, dem spitzen nach unten gegen die Füße, deren Sohlen notwendig eine abgeplattete Basis ergeben. Zwischen der zylindrischen und der ovalen Rundform liegt also der selbstgefertigte Tastrraum des aufrecht stehenden Menschen, solange wir den festen Standpunkt als unverschiebbaren Ort der Vertikalachse voraussetzen. Diese Fiktion mußte erst einmal hingestellt werden, um das maßgebende Verhältnis der drei Dimensionen des Menschenkörpers zu seinem knappsten Raumgebilde hervorzuheben. Und diese Grundtatsache gewinnt höchste Wichtigkeit, wenn wir betonen, daß die Mitwirkung der Augen dabei ganz ausgeschlossen blieb; so muß erst recht einleuchten, was sie bedeutet. Damit ist auch der Grundstock für eine experimentelle Beobachtung des spontanen Raumschaffens eines Blinden gewonnen: es kann sich immer nur um eine kontinuierliche Weiterschiebung dieser Gesamtform nach irgendeiner Richtung handeln, und die Frage würde sich nur dahin zuspitzen: wie weit der Blinde auch innerhalb einer ringsum tastbaren Masse, ganz abgesehen von der ablenkenden Wirkung ihres Widerstandes, die gewollte Richtung durchzuhalten vermag.

Damit vollziehen wir jedoch einen bedeutsamen Schritt, indem wir

dem Urheber das zweite Vorrecht des Menschen zugestehen, die Ortsbewegung nach vorn, mit der wir schon bei der Entstehung des niedrigen Einschlupfes in die Erdhöhle vorweg gerechnet haben, als wir die Fortbewegung noch auf allen vieren anheimgaben. Beim aufrechten Stande, mit dem wir nun zu schalten haben, ergibt sich die vorwärtsschreitende Gangart als nächster Faktor. Für den unteren Teil des Körpers, zu dem die abwärts gerichteten Arme nicht mehr reichen, muß die zeitweilige Rückkehr aus der aufrechten in die sitzende, kauernde, kriechende Haltung zu Hilfe genommen werden, wo immer die Füße, die Knie und Schienbeine nicht ausreichen, das Material zu durchdringen und wegzuräumen. Behalten wir die Richtung nach vorwärts als die herrschende bei, so daß nicht stetiger Wechsel der Front nach beiden Seiten und nach hinten hinzutritt, so entsteht auf diese Weise zweifellos ein der eigenen Höhe angemessener oder mit Hilfe der Armlänge sogar darüber hinausreichender Schacht, dessen Seitenwände kaum einen weiteren Abstand erreichen werden, als einerseits das Minimum, die Schulterbreite des eigenen Körpers, und anderseits die Spannweite der Arme für die nach links und rechts ausgreifende Arbeit der Hände, das Maximum, von selbst mit sich bringen.

Jedem Schritt vorwärts entspricht eine solche der senkrechten Hälfte einer Eierschale gemäße Wiederholung, oder stereometrisch ausgedrückt: die kontinuierliche Weiterschlebung der ovalen Grundform vom Anfang bis ans Ende des so zurückgelegten Weges ergibt die Raumbildung im Innern der umschließenden Masse. Der Abschluß kann nicht anders ausfallen als konkav, d. h. er wird sich unten etwa der halben Zylinderform nähern und nach oben in Form einer inneren Kugelfläche, über dem Kopf des Höhlenmenschen, im ganzen also wie eine Concha runden. Damit wäre wiederum ein höchst beachtenswertes Ergebnis gewonnen. Während die Seitenwandung neben dem raumschaffenden Individuum links und rechts beim zusammenhängenden Fortgang der Arbeit sich abflacht und mehr oder minder senkrechten Ebenen gleich wird, bleibt das Ende des Hohlraums dem natürlichen Tastraum entsprechend eine sphärische Fläche oder ein Halbzylinder mit Halbkuppel darüber. Damit ist die Form monumentaler Einschließung, die vom Sakralbau festgehalten wird, als Bestandteil des ursprünglichen Tastraums erwiesen, und darin liegt ihr Vorzugsrecht für alle plastische Körperbildung begründet. Aber diese geht uns hier noch nichts an; wir haben die Raumgestaltung im Innern eines leidlich nachgiebigen Materials weiter zu verfolgen, indem wir nun den letzten Faktor hinzunehmen, das Augenlicht, und die damit eintretende Erweiterung zum Sehraum beobachten.

Gerade hier, an der erreichten Abschlußstelle, kann es mit einem Schlage anders werden, sowie wir die höhergelegene Sinnesregion des im Kopfe gebetteten Augenpaares zur Mitwirkung zulassen und genügend Helligkeit vom Eingang hereindämmern heißen. Dann wird die Schlußwand hinten in der schachtartigen Höhle, zumal wenn dem Raumbildner erneuter Eintritt von der Außenwelt her zur Fortsetzung seiner Arbeit gewährt war, eine merkbare Wandlung erfahren. Der vorausseilende Blick des spähenden Auges wird die hintere Grenze immer als Fläche sehen, bis er der konkaven Biegung näherkommt, und bald wird sich eine Angleichung an die senkrechten Ebenen der Seitenwände vollziehen, wenn auch zunächst ganz unbeabsichtigt und allmählich.

Es versteht sich von selbst, daß die natürliche Form unseres Sehraumes, der sich jedenfalls so lange ebenfalls einer inneren Kugelfläche nähert, auch auf die vorangegangene Raumbildung schon ebenso ihren Einfluß nehmen wird wie am Ende. Wir werden also von Anfang an eine der Sehweite angemessene Peripherie in unsere schematische Konstruktion der fortschreitenden Entstehung eines Höhlenganges einsetzen müssen. -Dabei bleibt jedoch zu beachten, daß diese Erweiterung nicht die des Horizontes im Freien erreichen kann, sondern vorerst stets auf die Betätigung des abtastenden Sehens beschränkt bleibt und zwar in erreichbarer, durch die Spannweite unserer Arme bestimmter Nähe. Dies gilt wenigstens so lange wie beim fortschreitenden Gange des raumschaffenden Individuums an der Richtungsachse seiner Körpermitte festgehalten wird, und nicht zugleich seitliche Ausbiegungen von dieser geraden Linie nach rechts oder nach links erlaubt sein sollen. Aber, selbst angenommen, wir änderten unseren ursprünglichen Ansatz in der Konstruktion dahin, daß solche Erweiterungen nach beiden Seiten, wie nach vorn, dem Bedürfnis unserer vorwärtsdringenden Blicke Rechnung tragen dürften, so wird doch während der Entstehung des Innenraumes, auf die es uns hier ankommt, vorerst immer das abtastende, die ausführende Arbeit kontrollierende Sehen die Oberhand behalten und die Wirkung des ruhigen Schauens erst dann sich einstellen, wenn der Raumbildner häufiger Gelegenheit hat, von dem fertig gewordenen Teil der Wandung zurückzutreten und dann prüfend dieser selbstgeschaffenen Raumgrenze wieder entgegentreten. Dann wachsen auch hier die Ansprüche der simultanen über die der sukzessiven Auffassung der Vertikalebene neben uns hinaus.

Der entscheidende Schritt liegt erst da vor, wo die letzte Abschlußfläche hinten sich nun deutlich in rechten Winkeln gegen die Langseiten des Schachtes absetzt. Da reicht zur Erklärung wohl der Hin-

weis auf die flächenhafte Natur des Sehfeldes kaum noch aus, zumal da eben sie in dem dämmrigen Halbdunkel nicht zu voller Wirkung kommen kann. Es bleibt wohl nichts anderes übrig, als dafür wieder entweder die eigene Körperform des Menschen, mit der rechtwinkligen Stellung der Koordinaten zueinander, anzurufen oder zugleich auf die geistige Organisation hinzuweisen, die eben mit Notwendigkeit die dreidimensionale Anschauungsform des Raumes hervorbringt und die klare Auseinandersetzung seines Achsensystems fordert und bevorzugt, wie ein sicherstellendes und wohltuendes Hausgesetz, das die Wohnung mit ihrem Insassen verbindet.

Das läßt sich nur unter Tageshelle bei den freien Gebilden aus leichterem Material genauer beobachten. Damit aber sind wir an einem entscheidenden Wendepunkt angekommen, dessen prinzipielle Bedeutung erst einmal ausgesprochen und ein für allemal gesichert werden muß. Aus dem soeben angedeuteten naturnotwendigen und unverbrüchlichen Zusammenhang zwischen dem Menschen und seinem Raumgebilde ergibt sich einmal, daß wir für die theoretische Grundlegung berechtigt, ja veranlaßt sind, bei der Entstehung der architektonischen Umschließung drei Bestandteile zu sondern, die freilich stets ineinandergreifen und im Lauf der Entwicklung zur unauflöselichen Einheit zusammenwachsen, aber zu experimentellen Zwecken auch da noch auseinandergehalten werden sollten: den Tastraum, den Gehraum und den Sehraum. Die erste und die letzte dieser Bezeichnungen sind bereits geläufig und gründen sich auf zwei anerkannt verschiedene Sinnesregionen. Die mittlere, der »Gehraum«, muß seinen Namen von einer anderen Beziehung erborgen, die dem natürlichen Gegensatz jenes Paares kein logisches Äquivalent entgegenstellen kann, aber ebendeshalb geeignet ist, die Übergangsregion zwischen den beiden anderen kenntlich zu machen und von vornherein anheimzugeben, daß hier die natürliche Vermittlung zu suchen ist, die sich im Tastraum anbahnt, sowie das jede Hantierung überwachende, aber noch immer abtastende Sehen des Augenpaares hinzutritt, um dann im Vorwärtsschreiten erst die entscheidende Wendung zu nehmen, während andererseits nur der zeitweilige Verzicht auf die Ortsbewegung und die Einnahme eines festen Standpunktes die ausschließliche Vorherrschaft der optischen Eindrücke und die Ansprüche einer ruhigen Ansicht oder gar des sogenannten Fernbildes zur Geltung bringen kann. Mit der Anordnung der drei Faktoren, als Tastraum, Gehraum und Sehraum, ist somit auch der psychophysischen Aufgabe und der ästhetischen Untersuchung der Weg gewiesen, den sie — z. B. schon bei einseitiger Behandlung der Raumwahrnehmung auf Grund des Gesichtssinnes allein — nicht ungestraft verläßt.

Zweitens aber ist durch das Lebensprinzip des Raumgebildes in der Ortsbewegung und durch den Nachweis der grundlegenden Bedeutung des Gehraumes beim Wachstum zur bleibenden Wohnung des Individuums oder einer Mehrzahl von Individuen das Vorrecht dieser Entwicklungsreihe begründet. Das menschliche Raumgebilde als Wohnbau beansprucht auch in der theoretischen Grundlegung die Priorität vor dem sogenannten Sakral- oder Monumentalbau, bei dem an die Stelle des wirklichen Lebewesens ein gedachter oder gar ein lebloser Körper tritt, wie der Fetisch oder das plastische Götterbild, d. h. in beiden Fällen ein Substitut, das der wichtigsten Grundeigenschaft zur eigenen Betätigung der spontanen Ortsbewegung im Raum entbehrt, ja im Gegensatz gegen die transitorischen Äußerungen und Beziehungen der Menschenkinder gerade als unverändert Bestehendes und Unvergängliches angenommen wird, d. h. das starre Prinzip der Beharrung statt des lebendigen der Bewegung einsetzt. Lange genug ist die Ästhetik und Kunstwissenschaft durch das vorwaltende Interesse der klassischen Archäologie verleitet oder durch die Hegelsche Bevorzugung des hieratischen Moments überhaupt von dem gesunden und fruchtbaren Wege des Wohnbaues abgelenkt worden und voreilig auf die abweichende Bahn des Tempelbaues und der Heiligtümer geraten. Selbstverständlicherweise hat dazu der Umstand beigetragen, daß Bauwerke mit solcher idealen Bedeutung auch eher und besser erhalten blieben, daß also jede historische Forschung über vergangene Perioden sich notwendig auf die Monumentalbauten angewiesen sieht, während die vergänglicheren Wohnbauten, d. h. gerade die wichtigsten Urkunden dieser Seite künstlerischer Betätigung, dem schnellen Verfall ausgesetzt und durch Neubildungen verdrängt, für die Forschung nachfolgender Generationen verloren gingen. Dies vorgefundene Verhältnis erhaltener Belege darf jedoch nicht einen Augenblick darüber täuschen, auf welcher Seite die grundlegenden Zeugnisse für Wesen und Werden der Architektur als Kunst zu suchen sind. Und heutzutage darf angesichts des ethnographischen Materials, das wir allmählich zur Verfügung bekommen, ungescheut erklärt werden: der Wohnbau ist überall das Grundlegende und Entscheidende für das Wesen der Architektur als Raumgestalterin, und der Sakralbau bedeutet notwendigerweise seinem ganzen Wesen gemäß bereits eine Abwandlung nach der Seite der Körperbildnerin Plastik und ihrer auf Beharrung des Einzelwesens in seiner isolierten Unabhängigkeit erpichten Prinzipien wie ihrer ganzen doch nur fiktiven Voraussetzung statuarischen Schaffens und seiner weiteren Einkleidung als Verewigungskunst. Die Zeugnisse primitiver Wohnbauten, die wir noch heute bei fernen Völkern der Südsee oder in arktischen Regionen an-

treffen können, sind für die allgemeine Kunstwissenschaft und die darauf fußende Ästhetik von viel tiefer greifendem Wert als das gesamte Material aller Tempelruinen und Heiligtümer, das die klassische Archäologie verarbeitet hat, zusammengenommen. Das ergibt sich schon als zwingende Folgerung aus meiner einfachen Definition der Architektur als Raumgestalterin, als Schöpferin zunächst des Innenraumes für die Umschließung menschlicher Personen mit all ihren natürlichen Anwartschaften an das Leben, von selbst.

Im Wohnbau liegt auch die Stätte unmittelbarer Beziehungen für die Ästhetik, wo sich ihr wissenschaftliches Bestreben sofort in seiner aktuellen Bedeutsamkeit für das lebendige Schaffen der Kunst auszuweisen vermag. Beruht nicht unsere ganze sogenannte »moderne Wohnungskultur« auf dieser vorurteilslosen Bewertung, oder vielmehr auf dem Prinzip der Freiheit unserer architektonischen Raumgestaltung gegenüber allen vergangenen Stilen und ihrer größtenteils sakralen Formenwelt? Mit vollem Bewußtsein lehre ich an deutschen Universitäten seit nunmehr dreißig Jahren dies »Wesen der architektonischen Schöpfung« als Raumgebilde von innen her. Aber das selbstgewählte oder selbstgeprägte Wort »Raumgestalterin« für Architektur — ein Fremdwort, das sogar von humanistisch geschulten Philosophen einfach mit Tektonik zusammengewürfelt werden konnte —, dies deutsche Wort besteht aus einer bewußten Verbindung zweier Bestandteile: es handelt sich nicht allein um Raum, den man auch abstrakt auffassen und mathematisch analysieren könnte, sondern auch um seine Gestaltung, und diese setzt ein sinnfälliges Material voraus, das unserer vorhandenen Körperwelt angehört, oder bereits von Menschen verarbeitet vorliegt, d. h. sie ist Gestaltung von Menschen für Menschen, eine vom schöpferischen Willen des Subjekts durchdrungene Körperform, auch des Innenraumes als solchen.

2.

In dem einen Worte »Raumgestaltung« ist das schöpferische Prinzip der Architektur als Kunst hervorgekehrt und die Freiheit dieses Schaffens aus dem Urquell der menschlichen Natur heraus sichergestellt. Die räumliche Auseinandersetzung zwischen dem menschlichen Individuum und der umgebenden Körperwelt kann sich nur nach dem Hausgesetz der dreidimensionalen Anschauungsform vollziehen, oder sie erprobt sich und bewährt sich vielmehr schon in der Entstehung und Ausbildung dieser selbst, d. h. nach der dreifachen Ausdehnung in die Höhe, in die Breite und in die Tiefe. Und diese dritte Dimension ist die eigentliche Lebensachse jedes Raumgebildes für das menschliche Individuum, weil sie die Richtungsachse all seiner Ortsbewegung auf

dem natürlichen Grunde und all seiner Betätigung mit den natürlichen Werkzeugen seines Leibes ist.

Aber die drei Dimensionen haben im menschlichen Raumgebilde nicht den abstrakten Sinn wie in mathematischen Lehrsätzen und stereometrischen Konstruktionen, sondern sie bleiben stets in fühlbarer Abhängigkeit von dem eigentümlichen Bau des menschlichen Körpers und der Besonderheit der menschlichen Auffassungsweise, die vor allen Dingen den tastbaren Bezug auf den eigenen Organismus festhält und erst ganz allmählich sich davon entwöhnt, wenn die Gesichtsvorstellungen das entscheidende Übergewicht erhalten. »Ort und Stellung unserer zunächst beteiligten Organe, der Grad ihrer Beweglichkeit und ihrer Abhängigkeit vom Rumpfe, die Bedingungen des Zusammenwirkens der beiden Hände an den pendelnden Armen, der beiden Füße an den minder gelenken Beinen, der beiden Augen an der Vorderseite des Kopfes und die innere Einrichtung dieses Sehapparates in seinen Schutzhöhlen« — alle diese Verhältnisse bestimmen nicht allein unsere menschliche Orientierung im Raum, sondern auch unsere Beziehungen zu den Dingen und weiter die Bedingungen unseres Schaffens.¹⁾

Die erste Dimension ist für den Menschen die Höhe; denn sie ist als Dominante seiner aufrechten Gestalt gegeben, und die beiden Horizontalausdehnungen seines Körpers bleiben der Vertikalachse entschieden untergeordnet. Sie ist infolgedessen auch die wichtigste Konstituente jedes Körpers, den wir außer uns anerkennen oder selbst in den allgemeinen Raum hinausstellen; wir bemessen nach ihr sein Verhältnis zu uns. Daraus ergibt sich sofort eine doppelte Auffassungsform, die wir auf den Gegenstand applizieren: ist er kleiner als wir, so daß wir dem Ding da sozusagen über den Kopf kommen können, so fällen wir das Höhenlot, von oben nach unten; ist er größer als wir, so daß er uns über den Kopf kommt, so verfolgen wir sein Höhenmaß von unten nach oben, im Aufstieg also. Und beidemal ist das Verfahren ein unverkennbar sukzessives, während nur bei Gleichheit zwischen uns und den umgebenden Körpern das ruhige Beharren des Bestandes vorwaltet, d. h. eine simultane Auffassung entscheidet. Für den besonderen Raum, den wir als Umschließung eines menschlichen Lebewesens, d. h. für uns selbst oder unsersgleichen herstellen, entspringt daraus eine wichtige Bestimmung: solange er nur als Innenraum gewollt und gedacht wird, bedarf er keiner

¹⁾ Vgl. Der Wert der Dimensionen im menschl. Raumgebilde, Ber. der Königl. sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1896. Das Wesen der architektonischen Schöpfung Leipzig, Hiersemann, 1893.

sichtbaren oder gar verkörperten Mittelachse, im Gegenteil, er verträgt eine solche nicht; die körperliche Ausgestaltung einer solchen an der Stelle, die das lebendige Subjekt selber einnehmen soll, ist ein Hindernis für die richtige Anpassung, wie die Mittelstange eines Zelttes oder der Gewölbpfeiler eines Turngemachs eigentlich den Platz des Bewohners usurpiert und diesen selbst zur Seite drängt. Schon den Stock eines Schirmes nehmen wir desto näher an uns heran, je mehr wir ihn unserer eigenen Ausdehnung anpassen, und damit berühren wir den unterscheidenden Punkt zwischen der plastischen und der architektonischen Auffassung, zwischen dem nach Körperart konstituierten Monument und dem Wohnbau für ein Lebewesen. Schon in dem kegelförmigen Zelt scheiden sich die Wege beider, je nachdem hier ein mittlerer Körper besteht oder nicht, je nachdem ein Götzenbild diesen Punkt einnimmt oder ein Individuum seinen Spielraum für die freie Ortsbewegung fordert. Die Statue verlangt die Festigung des Standortes und erhält den unverrückbaren Untersatz; der Mensch braucht die gesicherte Unterlage, den gleichmäßig geebneten Boden für seine Füße nicht allein für das Dastehen, sondern für das Hin- und Hergehen nach Belieben. Jede Beunruhigung des menschlichen Körpergefühls stört hier die Voraussetzungen auch des Raumgefühls: die Horizontalfläche unter seinen Tastwerkzeugen darf nicht durch Hebungen und Senkungen besondere Aufmerksamkeit erheischen oder gar durch Vorsprünge, durch Löcher darin zum Stolpern bringen. Auf schwankender Hängebrücke oder auf durchsichtigen Glasplatten dahinschreitend, können wir uns davon überzeugen, wie bei jeder ersten Stufe im Abstieg einer Treppe. Unser Tastraum und unser Gesichtsraum mögen noch so zwingend sich als innere Kugelfläche herausstellen, das menschliche Raumgebilde rechnet stets mit dem durchgehends gefestigten horizontalen Boden als unterer Grenze unserer Vertikalachse. Auch wo wir den Boden stampfen, in hüpfender, tanzender, springender Aufwärtsbewegung, oder uns leicht auf den Zehen erheben, gilt dies Gesetz des widerstandsfähigen und zureichend verlässlichen Grundes. Jene sind freilich Ausnahmen des Verhaltens, aber sie bestätigen die Regel; sie beanspruchen zugleich einen größeren Spielraum nach oben und führen uns so zu der Frage nach der oberen Grenze der Höhendimension, die das normale Verhältnis für unseren Raum bestimmen mag. Die nächstliegende Antwort, daß die eigene Scheitelhöhe wohl das gegebene Maß sei, könnte doch nur für den Tastraum gelten und wird schon hier durch die übergreifende Länge der emporgestreckten Arme zu halbkugeligiger Wölbung hinausgeschoben. Der Blick unserer Augen strebt vollends darüber hinauf, fordert beträchtlich mehr, um mit seiner Richtung auf die Weite nicht immer

anzustoßen und so das unangenehme Gefühl der Bedrückung und Enge davonzutragen. Der weiterdringende Blick aber verwandelt die erste Dimension durch diesen sukzessiven Vollzug in Bewegung, so daß sie eigentlich zur Richtungsachse wird, die wir verfolgen. Das lehrt uns schlagend der Vergleich mit der horizontalen Flachdecke, die unsere Blicke zum Abgleiten aus der Höhe in eine der Horizontalen zwingt und so zum Schweifen veranlaßt, hier und dort hinaus. Jede größere Überhöhung des Raumes über unserem Kopfe, sei sie auch noch so häufig durch unser Bedürfnis nach Luft und Licht bestimmt, bedeutet immer eine Zugabe, die für die Betätigung des Körpers auf unserem Boden nicht gemeint sein kann, also nur als Erweiterung zugunsten unserer psychischen oder geistigen Organisation; der Spielraum unserer Blicke wird zum Idealraum, in dem unsere optischen Eindrücke allein regieren, soweit das überhaupt angeht; denn ohne Zweifel ist es hier, wo sich die Tasterfahrungen unseres dreidimensionalen Körpers als maßgebend erweisen, auch für den leeren Raum, und wo unsere sogenannte »Anschauungsform« sich auswächst um ihrer selbst willen.

Die Raumumschließung, die der Mensch als eigenstes Reich gegenüber der Außenwelt zu schaffen trachtet, kann somit ihre wesentliche Bestimmung als solche schon erfüllen, auch wo keine Flachdecke, keine Wölbung, kein Zeltdach den Innenraum nach oben abschließt. Nur einseitige Verfechter der Konstruktion oder des Monumentalwerkes können daran festhalten, solche kreisförmigen oder vierseitigen Umschließungen unter freiem Himmel von der Architektur als Kunst auszuschließen, d. h. die Tempelhöfe Ägyptens, die Vorhöfe der Basiliken, die Kreuzgänge der Klöster, den Cortile des südlichen Palastes aus der Geschichte ihrer Entwicklung zu streichen. Sie verkennen die Wichtigkeit des ästhetischen Gegensatzes zwischen der Gebundenheit an den Erdboden unten und der Freiheit in der Höhe. Man denke sich nur den Innenraum des Kolosseums einmal durch das Velarium gegen Sonnenglut oder Regenschauer geschlossen, und dann unter dem dämmernden Abendhimmel oder in lachender Morgenhelle ohne solche Grenzfläche gegen die Weite. Wie steigert sich die Wirkung der Schatten unter den Säulenarkaden gegenüber dem Ausblick in die Luftregion des Platzes! Aber unseren Augen wird auch »das Himmelsgewölbe«, von dem wir reden, in seiner unabsehbaren Höhe zum flächenhaften Fernbild, das unseren Raum bedeckt. Ein Nachklang des Kontrastes zwischen den klar begrenzten, überall tastbare Körperwerte darbietenden Wänden und der unbezeichneten Region darüber besteht auch in unserer Wohnung noch überall da, wo wir die Decke ganz glatt lassen als schlichte Fläche, in neutralem Weiß

sogar, gegenüber den gegliederten oder gemusterten Vertikalebene umher.

Damit sind wir an dem Punkt angelangt, wo der vermittelnde Faktor zwischen Tastraum und Sehraum nicht mehr zurückgeschoben werden kann, eben der Gehraum mit seiner regelmäßigen Reihung oder periodischen Wiederkehr vom Anfang bis ans Ende des Weges, den wir durchmessen können und ebenso umgekehrt durchwandeln mögen.

Unser Gehraum hängt ab von der pendelnden Bewegung unserer Beine und dem stetigen Wechsel des Auftretens beider Füße auf den Boden. Die Bevorzugung einer Richtungsachse für den fortschreitenden Gang bedeutet schon in den einfachsten Raumformen den entscheidenden Übergang zu den Ansprüchen des Lebewesens und seiner adäquaten Umschließung im Wohnbau. Stellen wir nur die geläufigen Zeltformen in eine Reihe, so verkündet sie schon beim ersten Blick von außen her die Wandlung des Charakters im Innern. Vom frühesten transportablen Schirmdach des Nomaden mag begonnen werden: die Stange wird einfach zu aufrechter Haltung im Boden gefestigt und der oben zusammengebundene Mantel nach unten peripherisch ausgebreitet. Diese Wandung verläuft noch einheitlich ringsum als schräge Fläche; die beiden elementaren Faktoren, die wir als Wand und Decke bezeichnen, stecken noch ungeschieden darin, und ihre abschließende Funktion gegen die Außenwelt hängt von der Durchsichtigkeit des Gewebes oder der Dicke schwereren Stoffbehanges ab. Für die Bewegung der Aufrechten ist nur wenig Platz in der Mitte, ringsum nur zum Sitzen, zum Kauern oder Liegen noch Gelegenheit. Es ist immer nur ein improvisiertes Schirmdach, das den Bedürfnissen dauernden Aufenthaltes nur so lange zu entsprechen vermag, als das Auge mit seiner Vorliebe für Vertikalebene und der Sinn für klare Auseinandersetzung dieser Raumgrenzen noch nicht entscheidend dreinredet. Auch das Innere genügt nur dem plastischen Körpergefühl und der taktilen Anbequemung einer Gruppe an ihr zeitweiliges Gehäuse, in dem sogar der Herr nicht vollauf die gebührende Stelle einnehmen kann, solange nicht der Mast in der Mitte beseitigt wird.

Mit Hilfe von Holzstangen, die in den Sand gesteckt werden, erreicht man die vertikal aufsteigende Umschließung, während darüber sich das Schirmdach spannt, — durch Spreizung der Stangen, die sich oben gegenseitig stützen, auch hier schon ohne Pfosten in der Mitte. Damit sind Wand und Decke gesondert und ihre Funktionen sorgfältig unterschieden, aber die Wandung ist als solche drunten und droben noch nicht weiter differenziert. Es ist ein entscheidender Schritt, einerseits zur Vereinfachung der Mittel, andererseits aber auch zur Gliede-

rung der Gestalt, wenn zwischen vier Pfählen — eine größere Zahl ist jetzt nicht mehr nötig — nur vier Wände gespannt werden. »Unsere vier Wände« sagen wir, als ob es sich so von selbst verstände, ohne zu bedenken, daß solche Bevorzugung des rechtwinkligen Aufeinanderstoßens der Raumgrenzen mehr als anderes einer befriedigenden Erklärung bedürfte. Ein solches Zelt mit gleichem Abstand der vier Pfähle und gleicher Abmessung der vier Wände weist immer noch auf die vertikale Mittelachse als Trägerin des Koordinatensystems zurück, also auf das plastische Gesetz des Körpers, der sich solche Umschließung schuf. Aber die Projektion der gleichen Raumgrenzen nach allen vier Seiten ermangelt des Ausdrucks einer ausgesprochenen Vorderseite, wenn wir nicht den Eingang als solchen anerkennen; sie entbehrt jedenfalls als Innenraum einer ausgeprägten Richtung und damit einer entschiedenen Lebensachse.

Diese ausgesprochene Richtung des Ganzen drängt unverkennbar auf uns ein, sowie wir das Zelt aus fünf Stangen betrachten, das nichts ist als ein Satteldach; denn je zwei aufgerichtete sind gegeneinander geneigt und verbunden, so daß sie mit dem Boden ein stehendes Dreieck bilden, und zwischen ihren Spitzen erstreckt sich die fünfte, von beiden getragen oder beide auseinanderhaltend, genug die Dominante des einfachen Systems, die nun nicht mehr die Höhenachse ist, sondern eine Horizontale zu diesem Rang erhoben zeigt. Zunächst mag es die hingestreckte Vertikale eines Liegenden verkünden, wie der horizontale Halbzyylinder, dessen Langseiten im Boden stecken. Sowie aber die Höhe zum Maß des aufrechten Menschen paßt, bleibt kein Zweifel mehr an abweichender Entstehung. Entweder haben wir im Innern eine Reihe von Individuen zu erwarten, also eine Mehrzahl von stehenden Personen hintereinander, aufrecht, aber in Ruhe — das wäre die Erklärung nach dem plastischen Prinzip —, ein beharrendes Kollektivum isokephaler Körper. Oder aber ein beherrschendes Individuum, das raumschaffende, in fortschreitender Ortsbewegung nach vorn, ist der Urheber, d. h. wir haben die Wiederholung der nämlichen Vertikalachse des lebendigen Menschen in der Richtung seiner eingreifenden Tätigkeit, — das wäre die Erklärung aus dem eigentlich architektonischen Prinzip, der lebendigen Raumgestaltung selber. Denn solange wir das Raumgebilde nur als Innenraum betrachten, auf den es uns hier allein ankommt, bleibt die Höhendimension an das Subjekt des Bewohners geknüpft, und die Objektivierung seiner Wandelbahn liegt nur im Boden unter seinen Füßen, in der langen Horizontalstange über seinem Kopfe und den schrägen Seitenwänden, die diese beiden Bestandteile verbinden. Die senkrechten Dreiecke am Anfang und Ende sind schon Beispiele für die wünschbare Wan-

dung ringsum, — und eben diese Aufrichtung solcher Vertikalebene unter den Giebeln und unter dem Sattel dazwischen bringt den unleugbaren Fortschritt zustande: vom Gehäuse zur Wohnung.

Mehr einer Laube als einem Zelt werden wir die leicht herstellbare Form vergleichen, die als Innenraum dem schachtähnlichen Höhlengang am nächsten steht: eine Reihe biegsamer Stäbe, von Bambus etwa, wird mit beiden Enden einander gegenüber in den Sand gesteckt, so daß sich ihre Mitte oben zum Bogen krümmt. Übergehängte Matten, Felle, oder Laubwerk und Gezweig nur, bedecken je nach Bedarf die Bogenreihe allein oder auch die aufrechten Stäbe an den Seiten. Wieder ist die Richtungsachse des Ganges die entscheidende Instanz für die Koordination der Träger und wird selbst in der übergeordneten Einheit der Scheitellinie des horizontal gelegten Halbzylinders realisiert. Der eintretende Besucher kann nicht umhin, den Vollzug der Wandelbahn nacherlebend aufzunehmen, wie der Erbauer drinnen ihn ursprünglich selber muß ausgeführt haben. Und jede weitere Durchgliederung der Lauben- oder Zeltwände — wie der in dauerhafterem Material errichteten Holzplanken, Blockverbände, Mauerschichten — erfolgt zunächst im engsten Anschluß an den periodischen Fortschritt unserer Körperbewegung und an den Rhythmus unserer menschlichen Gangart, also eigentlich unserer Tasterfahrungen, und an diese gebunden bleibt auch die Mitwirkung unserer Augen, die bei der ausführenden Arbeit vor allem als verfeinerte Tastorgane funktionieren, solange es sich um leibhaftige Berührung mit der Körperwelt handeln muß.

Der Rhythmus des Ganges und die regelmäßige Wiederkehr der nämlichen Manipulationen beim Ausschreiten des linken oder des rechten Beines sind auf lange hin das Maßgebende. Wenn wir jedoch im abwechselnden Gebrauch der paarigen Gehwerkzeuge, wie der oberen Extremitäten, bei genauerer Kontrolle eine Bevorzugung der rechten Seite beobachten und damit einen fühlbaren Wechsel in der Stärke der ausgreifenden Bewegungen erwarten müßten, so wird die Wirkung dieser alternierenden Unterschiede für die Gesamtgliederung des Innenraumes dadurch ausgeglichen, daß der rückläufige Vollzug derselben Wandelbahn vom Abschluß zum Eingang, im stetigen Hin und Wieder den Niederschlag solcher Differenzen verwischt oder beseitigt, indem bei umgekehrter Richtung immer das Rechts auf das frühere Links und das Links auf das frühere Rechts fallen muß. So entsteht im Parallelismus beider Seiten die völlige Regelmäßigkeit des Hüben und Drüben.

In solcher Abtragung der linken und der rechten Körperhälfte des Menschen auf die seitlichen Raumgrenzen vollzieht sich, wie die auf-

gestellte Bogenreihe unserer Laubhütte zeigt, auch nach oben die Gliederung des Innenraumes. Aber gerade angesichts dieser, die Deckenbildung wie die Wände zusammenfassenden Form drängt sich das Bedürfnis auf, Rechenschaft darüber zu geben: was haben wir in solchem Verfahren eigentlich vor uns? — Es ist doch nichts anderes als der Vollzug der zweiten Dimension bei jedem Schritt vorwärts, d. h. die körperliche Herstellung oder sinnlich wahrnehmbare Bezeichnung der Breite, vom eigenen Leibe her in die Nachbarschaft. Ist es nicht dies Nebeneinander unseres Körpers mit anderen Körpern im Raum, bei dem wir die eigene Breite zuerst als Tätigkeit erleben, d. h. im Bereiche tastbarer Berührung oder in handgreiflicher Auseinandersetzung zwischen dem eigenen und dem fremden Körper, auf Druck und Stoß? Diese zweite Dimension spielt nun bei jedem folgenden Schritt der Raumgestaltung wieder dieselbe Rolle, sie muß also hier in unsere Erörterung der dritten Dimension notwendig hineingezogen werden, um volle Klarheit über den entscheidenden Vorgang zu erreichen. Die Auskunft über das Wesen der Breite wird um so dringender schon hier erfordert, weil gerade über sie noch merkwürdige Unzulänglichkeiten im Schwange sind, z. B. da, wo man die Raumwahrnehmung ausschließlich vom Gesichtssinn her untersucht und psychologisch befriedigend erklären zu können glaubt.

Man meint, im Unterschied von der ersten Dimension, über deren sukzessive Auffassung als Höhenlot oder als Wachstumsachse schon vor zwanzig Jahren wiederholt gesprochen wurde¹⁾, sei es bei der zweiten Dimension allein möglich, sie als ruhende, d. h. ganz simultan aufzufassen²⁾. Was unser Auge betrifft, so glaube ich, diese Behauptung kann nur soweit bestehen, als es sich um ganz kleine Ausdehnungen handelt, die etwa bequem durch die Öffnung der Iris auf die bevorzugte Stelle der Netzhaut fallen können, so daß sie gleichmäßig scharf gesehen werden. Sowie dies, z. B. bei einer horizontalen Linie, nicht mehr der Fall ist, auch nur ein Ende nicht mehr in gleichwertiger Deutlichkeit wirkt, so stellt sich der Reiz zur Akkommodation ein und damit der Verfolg von einem Ende zum anderen, gegebenenfalls unter Zuhilfenahme des äußeren Bewegungsapparats am Augapfel, d. h. die unlegbar sukzessive Auffassungsform.

Wenn man mit heutigen Psychologen von einer Bewegung der »Aufmerksamkeit« am Objekt, d. h. an einer solchen horizontalen Linie redet, und meint damit eine Verschiebung des intellektuellen Ziel-

¹⁾ Schmarsow, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, 1893. Der Wert der Dimensionen im Raumgebilde, 1896.

²⁾ F. Schumann, Psychologische Studien, 1904 und E. v. Aster, daselbst, 1909. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. IX. 6

punktes, die bei ruhiger Augenlage geschehen soll, so muß ich gestehen, ich begreife nicht recht, was das heißen soll, sondern vermag nur an eine Verschiebung des Blickpunktes am Objekt oder des Fixationspunktes im Bilde der Retina, also an Ortsbewegung zu glauben, wenn auch von minimaler Ausmessung. Was geschieht aber, wenn die horizontale Linie so groß ist, daß gar kein Zweifel aufkommen kann, wir müssen sie von einem Ende bis zum anderen absehen, wollen wir sie deutlich mit unserem Blick erfassen und nicht nur dämmernd darüber hinstarren oder gar in anderer Richtung abschweifen? Dann verwandelt sich die Breite in die Länge, d. h. die zweite Dimension wird eigentlich zur dritten. Was wir nun Länge nennen, weil wir daran entlanggleiten oder gar entlangschreiten, ist die Tiefenachse, die wir verfolgen, die Richtung durch den Raum vor uns hin, also eine ganz andere Koordinate unseres Systems, und wir haben unseren Standpunkt zum Objekt gewechselt, d. h. den festen aufgegeben und den verschiebbaren eingenommen, sind entweder wirklich an das eine Ende der Linie herantreten oder haben uns in der Vorstellung wenigstens dahin versetzt, auch indem unser Körper ruhig an seinem Orte verharrte, und führen nun die Bewegung drüben, aber ebenso an der Seitenwand links oder rechts von uns, vom Anfang bis ans andere Ende durch. Das ist also mindestens ein unleugbares Entlangsehen, ein Verfolg des Fixationspunktes, ein sukzessives Verfahren der Auffassung auf Grund des sinnlich wahrnehmbaren Substrates, somit außerdem unzweifelhaft ein abtastendes Sehen, auch wenn wir die Horizontale ursprünglich in beträchtlicher Ferne erblickt hatten. Auch hier liegt ein Auffassungswandel vor, wie bei der Metamorphose der ersten Dimension in die dritte, ein Wechsel der simultanen und der sukzessiven Anschauungsform. Ist dieser Wechsel aber eingetreten, so ist diese Länge der nämlichen Horizontale gar nicht mehr die Breite. Was ist dann die zweite Dimension ihrem eigensten Wesen nach? Etwa die nämliche Horizontalausdehnung, nur in Ruhe, wie jene Psychologen anzunehmen scheinen¹⁾? Keineswegs, die Breite ist ursprünglich etwas ganz anderes, und unser Tastraum, nicht unser Sehraum hat das Recht der Priorität, uns die entscheidende Auskunft zu geben, über die man bei ausschließlicher Zulassung des Gesichtssinnes auch unter Philosophen im Unklaren zu bleiben scheint. Wir erfahren die Breite in der Tat zunächst am eigenen Leibe, wie wir es zuvor schon beschrieben, wenn wir etwa mit einer Schulter an eine Ecke stoßen oder gar mit der anderen ebenfalls einen Körper neben uns

¹⁾ E. v. Aster in Schumanns Psychologische Studien, Heft 3 (1909). Beiträge zur Psychologie der Raumwahrnehmung.

berühren. Die nämliche Tasterfahrung machen wir, wenn auch un-
 sanft, an unseren Ellbogen, sowie wir im Gedränge mit fremden Mit-
 menschen die Breite des eigenen Körpers zu verteidigen haben oder
 einmal durchsetzen müssen, um nicht erdrückt zu werden. Die gleiche
 Tasterfahrung erlebe ich endlich, nur etwas erweitert, in der greifbaren
 Berührung meiner Hände, mit größerer oder geringerer Spannweite
 meiner beiden Arme nach links und nach rechts. Die Breitendimension
 ist danach unbedingt die »Direktion« von der eigenen Mittelachse meines
 Körpers aus, und wenn ich diese subjektive Bestimmung objektivieren
 will, so kann ich es nicht anders als durch Übertragung meines Stand-
 punktes auf den Gegenstand außer mir, d. h. auf den Mittelpunkt
 jener horizontalen Linie, indem ich von dort aus die Ausdehnung nach
 beiden Seiten bis an die Endpunkte mitmache oder absehe, wie vorhin
 in die Länge. Habe ich so die volle Entfaltung erreicht, die das sinn-
 liche Objekt durch seine Größe anheimgibt, so ziehe ich mich, be-
 ziehungsweise die äußersten Endpunkte meiner Tastwerkzeuge, die ich
 gleichzeitig hüben und drüben anlegen kann, auf den Mittelpunkt dort,
 beziehungsweise meines eigenen Körpers zurück und erreiche nach
 Vollzug dieser rückläufigen Bewegung, also einer zweiten sukzessiven
 Auffassung, den Abschluß, den beiderseitig gesicherten Ruhepunkt
 des festen Bestandes. Und ebenso geschieht es beim Sehen, das dem
 abtastenden Verfahren getreu bleibt, indem ich die eigene Vertikalachse
 auf das Gesichtsfeld oder das Objekt darin appliziere¹⁾. Immer ist es
 der Vollzug eines solchen Urteils oder richtiger das Ergebnis der In-
 tuition, das erst bei der Rückkehr zum festen Standpunkt gewonnen
 wird, dem ich den Wert der zweiten Dimension für das ruhige Be-
 harren der Körperwelt verdanke; durch dieses Erlebnis, sozusagen am
 eigenen Leibe, kommt mir das Dasein zum rechten Bewußtsein oder
 zum vollen Gefühl, und damit erklärt sich die Bedeutung der Horizont-
 talen als Breite für die Konstitution des eigenen Körpers und sein
 Verhältnis zu jedem anderen neben ihm, außer ihm, d. h. der Wert
 für den Bestand im Raume, dem wir allesamt angehören. Dabei darf
 aber nicht unbeachtet bleiben, daß die soeben hervorgehobene Ein-
 stellung nach Maßgabe unserer eigenen vertikalen Mittelachse das
 Innhalten eines festen Standpunktes voraussetzt. Und das ist wichtig
 auch für die Beurteilung des Sehens bei diesem Vorgang und seinem
 entscheidenden Abschluß. Jedem anderen Gegenstand gegenüber
 nehme ich diese Einstellung vor, indem ich die eigene Mittelachse auf
 das Ding da drüben anwende. Das ist nur dasselbe Verhalten, wie

¹⁾ Dieser blitzschnell vollzogene Vorgang zwischen Sehen, Körperempfindung
 und Bewegungsimpuls (Direktive) ist das sogenannte »Augenmaß«.

wir es vorher bei der Feststellung der Höhe schon besprochen haben. Von diesem Höhenlot aus, d. h. von der Einschaltung der eigenen Vertikalen, beginnt die Entfaltung nach beiden Seiten gleichzeitig oder gelegentlich auch nacheinander, und es folgt die Rückkehr zur Mittelachse, um nach dieser doppelten Sukzession wieder der simultanen Auffassung Platz zu machen, die sich behaupten darf.

Der erste Vorgang ergibt die Proportionalität des Dinges, d. h. das Verhältnis seiner Höhe zu uns und zu seinen beiden Hälften; der zweite Vorgang ergibt die Symmetrie, das Ebenmaß der beiden Seiten nach links und nach rechts oder das Gleichgewicht der beiden Hälften des Körpers. Die Proportionalität ist das Gestaltungsprinzip der ersten Dimension, und diese Bezeichnung darf nur verwendet werden, wenn das Objekt, von dem es ausgesagt werden soll, unter Applikation des Höhenlotes, d. h., wie wir gesehen haben, unserer eigenen Vertikalachse aufgefaßt und beurteilt wird, — nur im Über- oder Hintereinander, niemals im Nebeneinander. Die Symmetrie dagegen gilt nur im Nebeneinander und niemals in anderer Lage, weder im Über- noch im Hintereinander. Sie ist das Gestaltungsprinzip der zweiten Dimension, d. h. der Breite, und zwar in der Auffassungsform, die wir festgestellt haben, der »Direktion« allein, aber nicht zugleich auch der Höhe, noch in der anderen Form, der Länge, noch endlich der Tiefenerstreckung, die wir im eigentlichen Sinne nur sukzessiv aufzufassen vermögen. Wo sich jedoch an einem und demselben Substrat der simultane Bestand, als Symmetrie in der Breite und als Proportion in der Höhe, nun beide, wie es als möglich erwiesen, der Verwandlung in die dritte Dimension unterziehen, d. h. in sukzessive Auffassung übertreten, da herrscht auch das Gestaltungsprinzip dieser dritten Dimension, die immer Bewegung voraussetzt, d. h. das des Richtungsvollzuges, das wir »Rhythmus« nennen.

Wie nun der Rhythmus der menschlichen Gangart sich dem raumgestaltenden Menschen aufnötigt im Fortschritt seiner eingreifenden Betätigung an irgendwelchem tastbaren Material, so waltet im Vollzug der Bewegungsachse des Raumgebildes, d. h. in der Tiefenausdehnung, die erst den freien Spielraum des lebenden Individuums und die Wandelbahn seines Tuns und Treibens von dem engen Gehäuse eines dreidimensionalen Körpers unterscheidet, eben dies dritte Gestaltungsprinzip, das ich nicht, mit Gottfried Semper, nur als »Richtung oder Direktion« bezeichnen kann, sondern mit voller Überlegung als »Rhythmus« angesprochen habe, weil es sich dabei immer um die zeitliche Auffassungsform eines räumlichen oder körperlichen Gebildes handelt, das Symmetrie und Proportion in sich vereinigt, und weil es dabei nicht allein auf die räumlich nebeneinander befindliche, also simultan

beharrende, sondern auf die sukzessiv erfolgende oder absehbare, d. h. im Nacheinander erlebbare Wiederkehr solcher Gliederung ankommt. Da wir bereits gezeigt haben, daß sowohl die erste wie die zweite Dimension im festen Bestand des Raumgebildes der sukzessiven Auffassungsform zugänglich sind, so kann der Hinzutritt der dritten Dimension, als Vollzug der Tiefenachse durch die Ortsbewegung des menschlichen Subjekts, nur die notwendige Folge haben, daß für alle Teilformen des Bestandes hüben und drüben sich die sukzessive Auffassung zur simultanen gesellt und so die Aufnahme des Ganzen sozusagen in Fluß bringt. So wird eben der Innenraum mit allen seinen sichtbaren und tastbaren Veranstaltungen zu einem Erlebnis des Besuchers, der ihn von einem Ende bis zum anderen durchwandert, wie er bei seiner Ausführung selbst ein aktuelles Erlebnis für seinen Erbauer gewesen. Wie sollten auch die Seitenwände mit ihren Gliederungen, die zunächst immer nur in bequemer Erreichbarkeit der ausgestreckten Hände zu bleiben vermögen, sich anders zum lebendigen Urheber verhalten als der Boden unter seinen Füßen, der immer vorwärts tastend wirklich berührt und niemals bloß gesehen wird! Stehen doch die aufrechten Körperbestandteile des Baues der eigenen aufrechten Körperlichkeit des Menschen noch so viel näher und als gleichberechtigte Nachbarn gegenüber, sind sie doch alle nichts anderes als Abgeordnete seines gestaltenden Willens, Vertreter seiner Funktionen, die er selbst als Ausdruck dieser Lebensäußerungen hinstellt, damit sie im selben Sinne weiterwirken für jeden folgenden Gang auf demselben Wege zum Ziel am Ende, oder umgekehrt zu seinem Anfang zurück.

3.

Bei der Gliederung des Innenraumes durch den entlangschreitenden Erbauer handelt es sich immer, soweit wir bis dahin gelangt sind, um eine fortwährende Abtragung der eigenen Körperwerte auf die Grenzen der räumlichen Umschließung, die unter seinen Händen erwächst. Verschiedenheit des dazu gebrauchten Materials und der technischen Behandlung vermag dieses Grundprinzip der Raumgestaltung nicht aufzuheben, sondern nur im Verfahren beim Einzelnen oder im Größenmaß der Dimensionen zueinander und zum menschlichen Bewohner abzuwandeln. Jetzt kommt es darauf an, die Fortdauer dieser unmittelbaren Beziehungen des Aufbaues zu den allgemein verständlichen Erlebnissen unserer Tastregion darzulegen und die Festhaltung dieses Grundstocks unserer räumlichen Orientierung auch da nachzuweisen, wo die Ansprüche der Augen und die leichter beweglichen Reize unseres Sehraums Gelegenheit böten, darüber hinauszugehen.

Wir hatten in der Laubhütte der Länge nach die tragenden Glieder

aus Bambusrohr aufgestellt und durch Querstangen oder durch Biegung der Stäbe selbst die Verbindung darüber, d. h. das Gerüst zur flachen Decke oder zur halbzyklrischen Wölbung bereit gefunden. Der Abstand zwischen diesen Stützen ergibt sich am natürlichsten aus dem Schritt des Ausführenden selber, mag dafür das alte, dem Rhythmus des Ganges abgelasschte Maß des römischen Passus angenommen werden, der einen Doppelschritt zur Einheit zusammenfaßt, oder mag nur die Hälfte davon, unser einfacher Schritt, vom linken auf den rechten Fuß, gewählt werden. Sie ergeben beide die selbstverständliche Entsprechung des Wechsels zwischen den Körperwerten, die gesetzt werden, und den Zwischenräumen, die vorerst leer belassen bleiben. Ein Verfechter der Holzbautechnik wird uns freilich entgegen, die Sache verhalte sich ganz anders: der Abstand von Pfosten zu Pfosten bestimme sich nach der Länge der Querhölzer, die zur Einspannung zwischen den aufrechten Geraden dienen sollen, d. h. er werde von technischen Bedingungen aufgenötigt und könne demgemäß z. B. viel enger sein als eine Schrittlänge, die dabei gar nichts mit zu entscheiden habe. Solche Zimmermannserwägung stört uns jedoch keineswegs in der Feststellung der Tatsache, auf die es uns im Augenblick allein ankommt. Auch solche engere Stellung der Bauglieder würde nur die gleiche Wirkung auf den entlangschreitenden Menschen bestätigen, solange sie ohne weitere Verkleidung hervortritt, sei es auch schon aus der Wandfläche mit ihrem undurchsichtigen Verschluß an Stelle der Öffnungen dazwischen. Stimmt die Abfolge der Reizkomplexe hüben und drüben mit dem Rhythmus seiner Körperbewegungen überein, so wird das Erlebnis, das im Absehen oder Abtasten gar, wie vollends im Hinsetzen beim Erbauer selbst, sich vollzieht, als befriedigend oder wohlthuend empfunden; stimmt es nicht, ist die Abfolge der Körperwerte z. B. schneller als das Auftreten im gewöhnlichen Gang, so wird eine Beschleunigung des Tempos angeregt und unbewußt versucht werden, ihr nachzukommen — wenn nicht im Gange, vielleicht mit anderen Bewegungen, der Arme —, und es hängt von der Möglichkeit solcher Anpassung ab, ob der Anschluß irgendwie erreicht und damit auch das Wohlgefallen erzielt wird oder nicht. Am Ende gelingt es nur den Augen noch, die dichter gedrängte Reihe der Senkungen (= Iktus oder Körperwerte) und Hebungen (= Zwischenräume oder Flächenwerte) gewissenhaft abzusehen oder doch in freierem Schweifen der Blicke noch den Anregungen zu folgen, ja die hastigere Begleitung im Gegensatz zum Grundbaß der Träger zu genießen. Sicher würde jedoch eine Unregelmäßigkeit der Abfolge sofort als unangenehm empfunden, sowie einmal der Verfolg solcher Anordnung mit hinreichender Aufmerksamkeit begonnen und die Erwartung der weiteren

Wiederkehr übermittelt worden ist. Eine unstimmige Verschiedenheit der Reihe hüben und drüben, eine Abweichung vom durchgehenden Tempo sonst, wird vollends wie eine Enttäuschung stören und Anstoß erregen, bis die Beobachtung aufhört oder der tägliche Verkehr dagegen abstumpft.

Gehen wir von solcher Hüttenkonstruktion noch einen Schritt weiter, zur Einstellung vollrunder Stützen in gewissem Abstand von den Außenwänden über, so wird sich auch diese Steigerung der Reizkomplexe in Gestalt isolierter plastischer Körper im Anschluß an unser Körpergefühl bemerkbar machen. Über die Wucht, mit der uns jeder Säulenstamm entgegentritt, brauchen wir gewiß kein Wort zu verlieren. Uns kommt es vielmehr auf die fortlaufende Reihung an und den Parallelismus dieser Begleitung des menschlichen Individuums, das solchen Innenraum durchwandert. Es sind plastische Mittel stärkster Art, die hier verwendet werden, von der Leichtigkeit des Bambusrohres bis zur Schwerfälligkeit ägyptischer Stämme. Die Dreiteilung des Innern, die so entsteht, begegnet uns ebenso im Festsaal eines vornehmen Hauses wie in der Wandelbahn altchristlicher Basiliken. Legen wir auf diese Holzpfosten oder Marmorsäulen statt des geraden Gebälkes die Rundbogenverbindung, so leuchtet sofort ein, wie unverkennbar dies Motiv der Objektivierung des Umschwunges dient, der zwischen dem Aufsetzen des einen und des anderen Beines sich mit dem Schwerpunkt des eigenen Körpers vollzieht. Ohne Zweifel besteht der Unterschied zwischen dem Eindruck des geraden Gebälkes und der Arkadenreihe in der Hervorkehrung und Betonung dieses Schwunges von einem Stützpunkt zum anderen hinüber. Und wenn der entlanggleitende Blick — von diesem allein kann in dieser oberen, nicht mehr tastbaren Region gesprochen werden — sich dem Verfolg dieses rhythmischen Zuges hingibt, so entsteht auch hier eine Beschleunigung des Tempos oder eine Beflügelung des Schrittes, selbst wenn der Abstand der Säulen voneinander der nämliche geblieben ist wie unter dem geraden Gebälke dort. Der so begleitete Mittelraum erhält eben dadurch noch ausgesprochener den Charakter der Wandelbahn als durch die Reihen parallelstehender Stützen allein, und die fühlbare Zutat eines Aufschwungs, der zum Verfolg der Obermauer überleitet oder anregen muß. Wir aber können die Raumteilung durch parallele Stützreihen nicht verlassen, ohne ausdrücklich zu betonen, daß für unsere Auffassung der Zwischenraum von Körper zu Körper denselben Anspruch auf Beachtung geltend macht wie diese selbst. Wir begnügen uns nicht mit der einseitigen Erörterung der Konstruktion und der plastischen Formgebung, noch mit der einfachen Feststellung der Enge oder Weite der Interkolumnien, sondern anerkennen auch

das Recht des Zwischenraums, eben als Raumteil im Raumgebilde, demgegenüber die Mittel der Gestaltung doch immer nur Mittel zum Zweck bleiben. Auch die Intervalle zwischen den Körperwerten sind keineswegs indifferente Pausen, sondern werden durch den Rhythmus unseres Gehens und Sehens im Durchschreiten des Hauptraumes mit Leben erfüllt, so daß sie zur adäquaten Fassung des eigentlichen motorischen Vollzuges werden können, d. h. zum Spielraum für den entscheidenden Umschwung der Bewegung. Wer von der Reihe plastischer Glieder ausgeht, wird schon anerkennen müssen, daß unsere Einstellung auf Tastempfindungen oder Gesichtswahrnehmungen, die noch immer beide auf einer Auseinandersetzung in Druck und Stoß beruht, die Erwartung des Widerstandes mit sich bringt. Findet statt dessen ein Zurückweichen statt oder ein Ausbleiben des Anhalts, auch nur für das abtastend entlangsehende Auge, so mag eine solche Unterbrechung, wenn sie kurz genug ist, auch nur als neutrale Pause, als Sonderung zwischen positiven Reizkomplexen, hingenommen werden. Aber, wie jede größere Ausdehnung einer Pause, einer Zäsur, schon für das Gehör zur positiven Auffassung als Ausdrucksmittel umschlägt, so stellt sich vollends diese Notwendigkeit für unseren Blick ein, sowie er nicht in gleicher Grundebene mit den Säulenstämmen weitergleiten kann, sondern die größere Raumeleere durchdringt und die Tiefenrichtung vollziehen muß. Überzeugend spricht für diesen Unterschied die Tatsache, daß farbige Vorhänge zwischen den Säulen aufgehängt werden. Diese wirken wie der fortlaufende Wandverschluß, an dem das Auge in einheitlicher Reliefauffassung der Säulenstämmen hingleiten kann, während der Kontrast der Körperform mit der Fläche nicht nur, sondern auch der Kontrast zwischen den Farben und dem Stoff der Träger und der Teppiche das Gesetz der alternierenden Reihe wirksam erfüllt. Läßt man dagegen den Zwischenraum zwischen zwei Stützen absichtlich offen, so ist das Intervall auch als positiver Faktor, als Raumgröße zwischen den Körperformen gewollt, und die Ausweitung des Raumgefühls der Eindruck, den er ausüben soll. Da scheidet sich die Architektur als Raumgestalterin eben wieder von der Plastik und läßt sich die Reliefauffassung dieser nicht aufnötigen, als hätten beide nur gleiche Mittel gemeinsam. Für die raumschließende Wand gehört die Undurchsichtigkeit und die Kontinuität der Vertikalebene als solcher zu den wesentlichen Merkmalen, ihrer Funktion entsprechend. Für die Säulenreihe, auch die durch Vorhänge verbundene, waltet eine andere Voraussetzung, so daß auch ohne Widerspruch zu ihrem Charakter die Durchbrechung der fortlaufenden Ebene geschehen kann, die Einschaltung der Zwischenräume zum wesentlichen Erfordernis werden mag.

Somit unterscheiden wir schon hier zwei Klassen von Darstellungsmitteln der Raumgestaltung, die raumschließenden Bestandteile (wie Wand, Fußboden, Decke, Dach) von den raumöffnenden (wie Tür, Fenster, Interkolumnien), und anerkennen als Vermittler zwischen beiden Polen, als raumtrennende Glieder in ihrer doppelten Funktion Pfeiler, Säule, Arkade, Balustrade usw.

Von hier aus mag, zur Bestätigung unseres Prinzips, auch ein Blick auf den griechischen Tempel gerichtet werden. Noch neuerdings hat ein hochverdienter Ästhetiker, wie Theodor Lipps, der sich, von Gottfried Semper ausgehend, besonders eingehend auch mit den Formen der Tektonik und Architektur beschäftigt, die seltsame Behauptung aufgestellt, der antike Tempel sei kein Raumgebilde. Enthält aber die Cella nicht wirklich einen Innenraum, und zwar von einer Länge, die über das Gehäuse des Götterbildes ebensoviel hinausgeht, wie für den menschlichen Verkehr mit seiner Gemeinde zunächst durch die Vermittler des Lebens, seine Priester, erfordert wird? Und ist der Pronaos oder der Peripteros etwa kein Raumgebilde? Ein Abstand trennt die Säulen von den geschlossenen Wänden der Cella selbst, eben doch ein schmaler Vorplatz oder gar ein Umgang — beim Parthenon breit genug, um die Anschauung der Relieffriese mit ihrem Festzug entlangwandelnd genießen zu können —, und die Zwischenräume zwischen den Säulen machen sich überall als Raumteile geltend. Eben diese Verbindung zwischen Raumschließung und Raumöffnung ist ja gerade das Charakteristische für diesen Bestandteil des Ganzen: der Säulengang ist ein Vermittlungsraum, der Zugänglichkeit verspricht und einladend den Durchblick gewährt, auch wenn seine aufrechten Stämme auf steilem Sockel den heiligen Bezirk einhegen und aus der profanen Welt herausheben. Das Spiel des Helldunkels ist ja doch unleugbar in seinem Wechsel wirksam, wie der Schein des atmenden Lebens, der den strengverschlossenen Schrein darin umgibt, seitdem die Tempelbaukunst ihre bewußte Freiheit erreicht. Gewiß bleibt die Gesamtwirkung des Bauwerks eine eminent plastische, sowohl als eines Körpers im Raum, wie durch Bevorzugung vollgerundeter Körperwerte ringsum, oder an der zugänglichen Stirnseite allein. Aber der Kern dieses Ganzen ist doch das Allerheiligste mit der Statue des Gottes selber, der Innenraum der Cella, in dem die lebendige Berührung stattfindet. Je mehr sich dieser entscheidende Vorgang dem Auge der Menge draußen entzieht, desto mehr bedarf sie der Vermittlung der Zwischenräume und des fühlbaren Einblicks zwischen den raumtrennenden Gliedern in dem Säulengang. Eine ausschließliche Reliefauffassung dieser Außenseiten, die sich erst in gewisser Ferne zeigt oder höchstens in Schrägansichten zeitweilig einstellt, die mit vor-

wiegend offenen Frontalansichten beliebig wechseln, kann demgemäß nicht maßgebend sein. Wie sollte wohl das Fernbild zu solcher Bedeutung kommen, wo jeder Verehrer sich soweit körperlich zu nähern sucht, wie irgend gestattet wird. Die Neigung (Adolf Hildebrands) zur Reliefausschauung steht gerade im Widerspruch zu dem statuarischen Wesen der griechischen Plastik zur Zeit ihrer schöpferischen Tempelarchitektur. Sowie wir von den Langseiten des Peripteros zum Säulenkranz des Rundtempels übergehen, der von jedem Standpunkt aus verschiedene Weite der Interkolumnien darbietet, stets aber nach den mittleren beurteilt wird, die zugleich den Abstand von der Ringmauer der Cella unmittelbar erkennen lassen, da scheidet wohl jeder Versuch, die Reliefauffassung als ein Gesetz auch da der Baukunst aufzunötigen, wo sie vollen Raumabschluß gar nicht erreichen, sondern einen Vermittlungsraum vor dem geschlossenen Baukörper hinstellen will.

Kehren wir danach zurück zur Gestaltung des Innenraumes und verfolgen hier etwa den christlichen Kirchenbau zunächst in der Basilikenform, die dem ererbten Wohnbau des Altertums so viel näher steht und sich mit dem Sakralbau der Heidenwelt immer bewußter auseinandersetzt. Niemand wird leugnen, daß im Parallelismus der Säulenreihen sofort eine Stockung eintritt, sowie wir statt des einzelnen Stammes an irgend einer Stelle einen doppelten einschalten oder statt der Rundform die flache Stirn des Pfeilers hineinsetzen. Es ist eine haltgebietende Verstärkung des Körperwertes, die als Hemmung des rhythmischen Vollzuges wirkt, mindestens wie eine Zäsur im Verse, oder wie ein unfreiwilliger Stillstand, den erst neue Mittel zu überwinden vermögen. Der fortlaufende Gang der Reihe sondert sich in zwei Hälften, oder bei abermaliger Unterbrechung durch solchen unerwarteten Reizkomplex in drei Abschnitte, die der Entlangwandelnde sofort als beabsichtigt auffassen wird, sobald sie drüben in der begleitenden Reihe der anderen Seite genau an derselben Stelle sich scheiden wie hüben. Solcher Stützenwechsel bringt jedoch ein ganz anderes rhythmisches Gesetz in den Verlauf des Innenraums. Nicht mehr die einfache oder alternierende Reihung waltet im Zusammenklang beider Arkadenzüge, sondern es ergibt sich, durch die Einrahmung mit stärker betontem Anfangs- und Schlußglied einer kleineren, schnell übersehbaren Reihe die Zusammenfassung zu Untereinheiten, bei deren Feststellung wir doch jedesmal länger verweilen, als es beim Durchschreiten der Wandelbahn mit einfacher Reihung der Parallelen geschehen war. Und die Hauptteilung des Mittelschiffs in je zwei oder drei solcher Abschnitte wird zum beherrschenden Eindruck des Ganzen. Hier überwiegt die simultane Auffassung des ruhigen Bestandes auch

im Nacheinander, und die sukzessive Auffassung der parallelen Reihen wird wesentlich verändert. Der Unterschied zwischen den stärkeren und den schwächeren Stützen, etwa Pfeilern und Säulen, mag nun nicht allein durch die Gestalt hervorgehoben werden, sondern zugleich auch durch die Farbe; dann steigert sich natürlich der Reichtum des rhythmischen Erlebnisses, wie z. B. in S. Miniato al Monte bei Florenz, wo sich außerdem zwischen beiden Reihen ein trennender Gurtbogen ausspannt und die Teilung der Wandelbahn in ihre seitlich markierten Abschnitte erstreckt, wie durch einen Querstrich verdeutlicht. Solche Mittel der Zusammenfassung der Glieder zu größeren Einheiten bereiten auch die Umgestaltung des oberen Abschlusses vor. Statt der flachen Holzdecke mit kassetierter Verschalung oder des offen gelassenen Sparrenwerks, dessen stärkere Querbalken den Hauptstützen entsprechend hervortreten, mag nun das Tonnengewölbe mit seinen Gurtbögen folgen, dessen regelmäßiger Reihung wir schon bei der einfachen Form des Bogenganges oder der Laubhütte aus Bambusrohr begegnet sind.

Einen entscheidenden Schritt weiter führt uns jedoch das Kreuzgewölbe mit seinen vier Kappen; denn die beiden einander durchschneidenden Diagonalen weisen dem emporschauenden Menschen mit voller Bestimmtheit den festen Platz in der Mitte an, wo sich im Schnittpunkt die Einheit beider Paralleleiten zusammenfaßt. Damit ist wieder die eigene Vertikalachse des lebenden Individuums drunten als Dominante der rhythmisch gegliederten Hälften zu seiner Rechten und Linken eingesetzt, und die Aufnahme und Wirkung dieses geschlossenen Strophenbaues nimmt die Aufmerksamkeit in Anspruch, bis im weiteren Verlauf der Mittelachse des Ganzen die letzte Gewölbkappe des einen und die erste des folgenden Joches sich voneinander abheben und mit der Anerkennung des Schlusses hier auch der Anlauf zur neuen sich verbindet. Holen wir an dieser Stelle noch die Gliederung des Obergadens über den seitlichen Arkadenreihen nach, erwähnen das Fenster oder gar ein Paar von solchen, das dem Paar der Bogenöffnungen unten entspricht, oder gedenken der eingeschobenen Empore, die vielleicht eine dreiteilige Gruppe von kleineren Öffnungen unter einem größeren Blendbogen auf jeder Seite zweimal wiederholt, so haben wir die Elemente beisammen, die der feinsinnige Kenner der mittelalterlichen Architektur wie der gesamten Renaissance, Heinrich v. Geymüller, mit dem charakteristischen Namen »die rhythmische Travée« bezeichnet hat. Das quadratische Kreuzgewölbe des sogenannten »gebundenen« romanischen Systems zerlegt somit das ganze Langhaus in drei oder vier solcher strenggegliederter Strophen, die sich als geschlossene rhythmische Perioden gegeneinander absetzen und so in wuchtiger Abfolge wiederholen, daß die Gesetzmäßigkeit ihres Aufbaues und die Korre-

sponson beider Hälften mit unerbittlicher Konsequenz zusammenwirken. Demgegenüber stellt die Gotik mit dem quergelegten Rechteck seines Rippengewölbes den einheitlichen Gang des Vollzuges und das schnellere Tempo der regelmäßigen Reihung als oberstes Prinzip im Langhause wieder her, obgleich von dem Reichtum der rhythmischen Travée nichts geopfert wird, sondern im Gegenteil der innigste Zusammenschluß der Bewegung, von den Pfeilerbündeln unten bis zur Durchkreuzung der Rippen oben, alle Geschosse verbindet. Von dem Spitzbogen als solchem müßte ausgegangen werden, diese Verkörperung menschlichen Gebarens im starren Meißelwerk des Steinmetzen hindurch zu verfolgen zum Stabwerk und Maßwerk der zweiteiligen Fenster droben; denn die Einheit dieser Bogenform, die sich nur aus der Spannung der beiden Hälften in ihrem gemeinsamen Höhepunkt ergibt, wirkt bestimmend weiter bis zum Gewölbeschluß empor. Aber die Durchführung des Nachweises, wie unentbehrlich die eigene Körperbewegung und die mimische Ausdrucksfähigkeit der Menschengestalt bei der Entstehung dieses Bausystems mitgewirkt hat, würde an dieser Stelle zu weit führen. Betonen wir deshalb nur noch eins: wie der entscheidende Einheitspunkt jeder strophischen Periode auf der fortleitenden Tiefenachse solches Langhauses immer mit dem Knotenpunkt der Koordinatenachsen zusammenfällt, und wie die Apperzeption einer solchen vielgliedrigen Einheit, die ein mannigfaltiges sukzessives Verfahren voraussetzt, immer nur an der Stelle sich vollziehen kann, wo die Vertikalachse des entlangwandelnden Subjekts sich mit der Dominante solches Koordinatensystems identifiziert, so daß sie für die eigene Körperempfindung zusammenfallen: dann erst strahlt das vielgliedrige Leben aller tektonischen Formen wieder von dem ursprünglichen Quellpunkt aus, und man genießt die Systole und Diastole in sinnlich wahrnehmbarer Gestalt.

Gehen wir von diesem vollendeten Beispiel der Innengliederung des Langhauses, dem wir die Aneinanderreihung der Räume auch eines Wohnbaues nach Maßgabe des Systems von Zwecken, die das Leben mit sich bringt, an die Seite stellen könnten, nun sogleich weiter zu dem Anschluß der folgenden Raumteile zum Ganzen des mittelalterlichen Kirchenbaues; denn überall gewährt die höchste Leistung die vielseitigste Gelegenheit zur Bestätigung der durchgehenden Prinzipien, die auch bei bescheideneren Aufgaben maßgebend sind. Wir dürfen wieder nur der geschichtlichen Entwicklung folgen, um zu erweisen, wie überall die Grundlagen der Raumgestaltung aus dem Körpergefühl des Menschen, d. h. aus dem Schatz seiner Tasterfahrungen beim Stehen und Gehen, beim Greifen und Hantieren sonst sich ergeben, nur daß die Kontrolle der Augen natürlich von der abtastenden Begleitung

der Arbeit und des Schreitens allmählich über die Höhe und Weite der Tastregion hinausgelangt und immer freier zwischen dem geschäftigen Nahsehen und dem ruhigen Schauen ins Weite wechselt, bis an die entscheidenden Stellen, wo sich im Durchblick des Raumes auch der Wert des Fernbildes zu melden beginnt, — mitten im umschließenden Bau, dem dieses Hinausschweifen ins Unbestimmte sonst nicht gerade zu entsprechen scheint.

Setzen wir noch einmal ein beim halbzyllindrischen Abschluß, den wir bereits als Ende des Höhlenganges in seinem Unterschied von der flachbleibenden, als solcher späteren, Schmalwand festgestellt haben. Für den vorwärtsdringenden Raumbildner ergab er sich als Form des Tastraumes von selbst mitsamt dem Ausschnitt aus der inneren Kugelfläche darüber. Nun wird aber der letzte Standpunkt des schaffenden Subjekts zum entscheidenden Wendepunkt, wenn dieses die Drehung um die eigene Vertikalachse auch hier vollzieht, und zwar linksum oder rechtsum Kehrt macht. Dann befindet sich seine Vorderseite der zurückgelegten Strecke gegenüber, und da die Arbeit der eingreifenden Tastwerkzeuge damit aufgegeben wird, überschauen die Augen den hergestellten Innenraum, von der Helle der Eingangsöffnung bis an die äußerste Grenze hingezogen. Das vollendete Werk mag so als Ganzes genossen werden. Aber, sowie an der Schwelle hinten irgendeine die Aufmerksamkeit erregende Erscheinung auftaucht, die etwa als gleichartiges oder anders organisiertes Lebewesen erkannt wird, so bekommt die abgerundete Nische sofort ihren ursprünglichen Sinn als Hälfte des Zylinders, der den ganzen Menschen in aufrechtem Stande zu umschließen vermöchte. Nun deckt auch diese Hälfte den Rücken des beunruhigt spähenden Individuums und gewährt das Gefühl der Sicherheit, so daß sich alle Abwehr nach vorn richten mag. Das ist natürlich schon eine vorübergehende Abwandlung des normalen Verhältnisses zwischen dem einzelnen Höhlenbewohner und seiner Abschlußnische hinter sich; aber gerade diese Ausnahme mag dazu dienen, das eigentliche Verhältnis zum nächsten Gehäuse auch in späteren Entwicklungsphasen darzutun, die wir so gleich ins Auge zu fassen haben, um den Anschluß an unseren vorher verfolgten Zusammenhang wieder zu erreichen. Denken wir uns nun zunächst in die Tribuna der *Basilica forensis*, so steht oder sitzt darin der Tribun, der Prokonsul, der Basileus oder Imperator, in seiner Funktion als Gerichtsherr über die im Saal davor versammelten Parteien mit ihrer Korona. Er gewährt ihnen als Körper im Raum nur das Abbild eines gewohnten Anblicks höherer Art, dessen Auktorität sie so imponierend beeinflußt: das des stehenden oder thronenden Marmorbildes in seiner Nische, der Statue des Gottes selber. Die

halbrunde Apsis ist auch in der altchristlichen Basilika der letzte Überrest der monumentalen Umschließung, aus dem das Götterbild oder die Persönlichkeit des vergötterten Herrschers verschwand. Aber noch wirkt die dominierende Vertikalachse seiner aufrechten Haltung und der Gesichtskreis seines Antlitzes nach vorn zu, mag dem Ankommenen auch statt seiner nur ein Symbol, wie das Kreuz, oder ein sichtbares Zeichen des Unsichtbaren sonst, wie die segnende Hand des Ewigen, gezeigt werden. Das heißt, alles was in der Apsis (oder später im erweiterten Chor) auftritt, wendet seine Schauseite gegen das Langhaus und ist für die darin Versammelten die Quelle der erwarteten Wirkung. Nur aus der Gegeneinanderführung der beiden Faktoren also, der Priesterschaft und der Gemeinde, kann die Entwicklung des Kirchenbaues verstanden werden.

Nur so wird die Vierung die bedeutsamste Stelle der Wechselwirkung. Und die Ausbreitung der Kreuzarme, die für die Raumgestalt doch zunächst Ausweitungen nach rechts und links oder angefügte Nebenräume bedeuten, gehört nun zum adäquaten Ausdruck, der Sammelstelle der Gläubigen nicht nur, sondern auch der gespanntesten geistigen Sammlung nach zurückgelegtem Wege durch das Langhaus. Hier aber an dem Zentralpunkt der Raumkomposition, die in solchem Zusammenstoß der rhythmischen Bewegungen, vom Chorhaupt und vom Laienhaus her, ihren höchsten Sinn empfängt, d. h. aus lauter nur sukzessiv verfolgbaren Komponenten die simultan erfaßbare Einheit gewinnt, hier kommt auch der Übergang aus der Ortsbewegung von allen Seiten und aus der Objektivierung tastbarer Werte in zugleich sichtbarer Gliederung der plastischen Körper zur rein schauenden Bewegung der Blicke zustande, und endlich die Möglichkeit ausschließlich optischer Auffassung, — sei es, daß sich unten vor dem Hochaltar bei ruhiger Vertiefung ins Allerheiligste die Beharrung einstellt, oder daß die Blicke des Andächtigen sich droben im körperlich unerreichbaren Idealraum des Lichtgadens verlieren, den gewohnten Drang des Alltags nach Greifbarkeit aller Dinge verlernen und zur Versenkung in den Anblick des Fernbildes übergehen. Genug, hier ist die einzige Stätte, wo im entwickelten gotischen Cathedralbau der vorwärtsdrängende Verfolg der Tiefenachse zurückstaut und aufhört, alle Glieder in rhythmischem Gewoge als transitorische Reizkomplexe zu erleben, um statt dessen im umfassenden Gesamtbilde der abschließenden Ansicht auszuruhen. Das ist auch die Geburtsstätte der nachfolgenden Bestrebungen zum Wandel des Kirchenbaus und zur Vereinheitlichung eines Gesamtraumes an Stelle der vielteiligen Raumkomposition. Denn hier erwächst das Verständnis der zentralen Perspektive und das Bedürfnis eines Flächenbildes, die wir als »male-

rische« Tendenz auch inmitten der architektonischen Raumgestaltung charakterisieren dürfen¹⁾).

Bei diesem Einblick in den natürlichen Zusammenhang der architektonischen Schöpfung mit der Tastregion des menschlichen Körpers und seinem motorischen Apparat mag es vorerst sein Bewenden haben. Damit sind bereits die Grundlagen jeder weiteren Ausführung ins Einzelne, wie der folgenden Kapitel über den Außenbau und den Städtebau, vorgezeichnet. Sie bieten nicht allein den Schlüssel zur vergangenen Entwicklungsgeschichte der Architektur, sondern auch zum lebendigen Schaffen der Gegenwart, das um so fruchtbarer ausfallen wird, je frischer sich das Gefühl für diesen Zusammenhang mit dem Menschenkörper erneuert.

¹⁾ Ernst von Aster hat a. a. O., wie es scheint ohne Kenntnis meiner Schriften, die Natur der perspektivischen Auffassung einer Flächenzeichnung im räumlichen Sinne als allein dadurch bedingt nachgewiesen, daß wir eine Linie sukzessiv ablesen, d. h. als Richtung von vorn nach hinten oder umgekehrt von hinten nach vorn vollziehen. Damit ist ganz unabhängig, von völlig anderen Erwägungen aus die Richtigkeit und Notwendigkeit meiner Lehre von der architektonischen Raumgestaltung bewiesen. Nur reicht eben die Beschränkung auf die Gesichtswahrnehmungen allein ohne Rücksicht auf ihre Weiterwirkung in die Tastregion nicht aus, um bis zum Lebensprinzip der Raumbildung selber vorzudringen, oder auch nur die perspektivische Auffassung einer planimetrischen Figur als räumliches Erlebnis zu erklären.

V.

Über den Anteil des künstlerischen Instinkts an literarhistorischer Forschung¹⁾.

Von

Ottokar Fischer.

Alle geistige Bewegung ist Kampf. Leben heißt Gegensätze überbrücken, Kultur beruht auf einem nimmermüden Kräftespiel. In waffenbrüderlicher Eintracht scheinen zwar verwandte Tendenzen einem gemeinsamen Ziele zuzustreben, aber in der Seele der einzelnen Kampfesgenossen klaffen Wunden, welche nicht vernarben. In einem gegebenen Zeitpunkte bewegen sich zweierlei im Ausdruck verschiedene, doch als homogen und seelenverwandt gefeierte Kulturfaktoren auf identischen Bahnen; Schulter an Schulter pflegen Kunst und Wissenschaft über Kunst, Schaffensdrang und Kritik nebeneinander zu kämpfen: doch bei genauerem Zusehen geben sie sich als geborene, geschworene Feinde zu erkennen, durch deren Zusammenstoß erst die rechte Entwicklung erzeugt wird. Die treuen Freundschaften zwischen verschiedenartig veranlagten Männern gehören zu den unentbehrlichsten Erscheinungen der Literaturgeschichte, und bei etwaigen Entzweigungen spielen äußere Umstände und Zufälligkeiten eine wichtige Rolle: immerhin bliebe zu fragen, ob es nicht ein überpersönliches Erlebnis zu konstatieren gibt in den Zerwürfnissen und Freundschaftstragödien zwischen Hebbel etwa und Emil Kuh, zwischen Gottfried Keller und Baechtold, zwischen Nietzsche und Erwin Rohde; ob hier, trotz mannigfacher begleitender Ursachen und Zwischenfälle, nicht etwas vorliegt, was an die Psychologie, wo nicht an eine Metaphysik des Künstlerproblems rühren mag; ob sich da nicht Folgen einer ursprünglichen Divergenz abgespielt haben, die sich durch Treue, Ergebung, Dankbarkeit, Begeisterung über ihr eigenes Dasein täuschen wollte und doch nicht imstande war, die Tatsache wegzuleugnen, daß ein Schöpfer einen instinktiven Abscheu empfindet vor dem Zerfasern seiner inneren Absichten, vor dem Anblick seines richtigen oder verzerrten Spiegelbilds, während ein noch so selbstloser Kritiker über das Gefühl der eigenen Unzulänglichkeit,

¹⁾ Vortrag, gehalten am 7. Oktober 1913 auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

vielleicht auch über einen latenten Neid nicht hinwegzukommen vermag. Psychologisch begreifen läßt sich jedenfalls die häufige, der Annahme einer treuen Waffenbrüderschaft von Forschung und Kunst widersprechende Beobachtung einer Inkommensurabilität, einer Spannung, ja Feindseligkeit zwischen lebendiger Produktion und wissenschaftlicher Literaturgeschichte, jene Beobachtung also, die so oft angestaunt und als bedauernswert beklagt wird und sich z. B. im modernen Frankreich fast ständig wiederholt; eine lebende Dichtergeneration empfindet es begreiflicher Weise als Schnitt ins eigene Fleisch, wenn sie die scharfen Seziersmesser wetzen hört, die sich in das Innere teuerster Toten einbohren, um demnächst auch das gegenwärtige Leben zu anatomieren; die Gelehrten wiederum sehen gar leicht einen Eingriff in ihre Rechte darin, wenn die stürmende Phalanx von Neuerern ein mühsam aufgerichtetes und als geheiligt anerkanntes System einzurennen droht.

Der Antagonismus von Forschung und Kunst wird nicht abgestumpft, sondern verinnerlicht und eher zugespitzt dadurch, daß es kaum einen völlig reinen Typus dieser oder jener Observanz gibt, daß es sich vielmehr in den meisten Fällen um Spielarten handelt, bei denen bald der eine, bald der andere Faktor überwiegt; einmal trägt der Zeugungsdrang über sachliche Beobachtung, ein zweites Mal die Liebe zur Vergangenheit über das mystische Ahnungsvermögen den Sieg davon. Kritik und Produktion, Wissenschaft und Kunst gehen immerwährende Kompromisse ein, durchdringen einander in einem einzelnen Ingenium, ja es gibt kaum einen Dichter mehr, der nicht zugleich Literarhistoriker wäre. Abgesehen von der allgemeinen Bildung, der er sich heute schwerer denn je entziehen kann — so daß die Möglichkeit eines wilden, unberührten Naturgenies (wie ihn das achtzehnte Jahrhundert etwa in Shakespeare verehrt wissen wollte) so gut wie ausgeschlossen ist —, wird der Dichter zum Kritiker seines eigenen Werkes, sobald es sich endgültig von seiner Seele losgerungen hat. Die viel erörterte Frage nach dem Bewußten und Unbewußten im künstlerischen Schaffen tritt in ein neues Stadium, da es gilt, ein in den Grundzügen bereits fertiggestelltes Ganzes mit einem anderen zu vergleichen, besonders da es gilt, sein eigenes früheres Produkt einem neuen Organismus, sei es ein Zyklus, eine Sammlung, ein Rahmen, einzuverleiben. Sich über die einstigen Intentionen befragend, die Feinheiten der eigenen Form streng nachprüfend, die Möglichkeiten eines Erfolges abwägend, wird der Verfasser seinem Opus gegenüber zum Kunstrichter; kein Wunder, daß sich die Bebauer der strengsten philologischen Methode, der Textkritik, nicht nur auf einen Dichterkritiker wie Lessing, sondern auch auf Aussprüche und Bemühungen von impulsiven und kritikfeindlichen

Dichtern berufen dürfen. Die Künstler sind es in erster Reihe, die die aristotelische Poetik ummodelln, und von der römischen Literatur bis auf unsere Tage hin haben sie selber ihre immanenten Regeln als Regeln für die Poesie schlechthin aufzustellen geliebt. Von den Dichtern hat die biographische Forschung, doch in vielen Fällen auch die Methodik auszugehen, und es ist nicht denkbar, Winckelmann und sein Jahrhundert oder den Sturm und Drang der Genieperiode von jenen Erfahrungen losgetrennt zu behandeln, die der alternde Meister deutscher Poesie, aus der Fülle seiner Erinnerungen und seiner künstlerischen Praxis schöpfend, für die künftigen Zeiten vorbildlich gesammelt und aufbewahrt hat.

Das Kapitel über Dichter als Literarhistoriker findet eine zweifache Begrenzung. Einmal im Namen der Kunst, denn ein neuschaffender Geist hat denn doch anderes zu tun als sich um Gewesenes und Gesetzmäßiges zu kümmern, auch mag es ihm sowohl an Zeit als an Lust zum Sammeln, Ordnen und Schichten gebrechen, da ihn, sofern er ein wahrer Poet ist, sein innerer Drang aufwärts und zukunftswärts hintreibt, ihn nicht ruhen, nicht an fremdem Gut Genüge finden lassend. Seine Begrenzung findet das angedeutete Kapitel zweitens im Interesse der Wissenschaft, weil es beim Dichter doch nicht ohne ein Fortdichten und Ummodelln des Tatsächlichen angeht, dadurch jedoch dem Wahrheitsdrang, dem reinen Erkenntnistrieb höchst zweifelhafte Dienste erwiesen werden. Die Erinnerung dessen, der seine Aufzeichnungen hinschreibt, pflegt getrübt zu sein, neue Tendenzen, aktuelle Interessen, der Zukunft zugekehrte Absichten treten hinzu, und dem Dichter als solchem mangelt jene Pietät zum faktisch Dagewesenen, jener unbestechliche Gerechtigkeitssinn, jene Andacht zum Unbedeutenden, die einem forschenden Geist und besonders einem Philologen als Kardinaltugenden vorschweben. Aber nicht nur gewissenhafte Akribie und peinliches Ordnunghaltenwissen zeichnet einen treu ergebenen Literarhistoriker aus: hinzu tritt ein Wagemut und eine Entdeckerfreude, von denen nur die Eingeweihten zu reden wissen, es gibt eine Lust, Rätsel zu raten, eine Fähigkeit, neue Probleme zu sehen, eine Begeisterung, wissenschaftliches Neuland zu betreten, von denen sich ein Dichter nichts träumen läßt: all dies nicht zu unterschätzende Ausflüsse forschender Neugier und fanatischen Wahrheitskultes, enthusiastischer Liebe zum Seienden und ergebenen Dienstes am Worte eines Höheren — Symptome einer historisierenden, legendenfeindlichen, nach Klarheit und Aufklärung dürstenden Richtung des vielgestaltigen menschlichen Geistes. Der Zweck heiligt die Mittel: und um das Entwicklungsgesetz eines Dichters zu fixieren, ist es geboten, unbedeutend scheinendes zu buchen, Belegstellen zu exzerpieren, frisches Leben zu destillieren und zu prä-

parieren, den Blütenstaub wegzublasen und die Staubfäden bloßzulegen. Man gebe einem Künstler, der vom Betriebe unserer Seminarien keine Ahnung hat, eine streng wissenschaftliche Zeitschrift mit stilistischen Untersuchungen und statistischen Tabellen in die Hand, und er wird sich beleidigt, wo nicht genarrt und gefoppt fühlen. Dadurch nun darf sich die wissenschaftliche Forschung nicht beirren lassen, die, wofern sie nicht vergißt, daß alle Philologie und jedwede andere gesonderte Hilfstätigkeit bloß Mittel zum Zweck und nicht Selbstzweck ist, ihrer strengen Beweisführungen sich nie wird begeben können und nirgendwo so fest fundiert steht wie auf dem Boden historisch belegter Tatsachen und zahlenmäßig nachzurechnender Daten. Es gibt da einen weiteren Beweis der grundlegenden Differenz zwischen Kunst und Forschung zu konstatieren. So wie der Abscheu eines gesunden Laien vor dem Anblick eines Seziersaales, der wehleidige Einspruch gegen die Vivisektion, das Mitleid eines Naturschwärmers mit Käfern und Blumen in Spiritus und Herbarium, für die Forschung nicht maßgebend sein kann, so darf sich auch ein analysierender Bearbeiter des Schrifttums von der Entrüstung und dem Entsetzen eines in Forscherfragen laienhaften und in Künstlerinteressen begrifflicherweise überempfindlichen Poeten abwenden; und er mag ungestört in seiner zersetzenden und aufdröselnden Tätigkeit fortfahren, sofern er nur sicher ist, auf diesem Wege dahin zu gelangen, aus den Teilen und Teilchen wiederum ein lebendiges Ganzes zusammensetzen zu können.

Woher aber das Leben nehmen, das den auseinandergenommenen Gliedmaßen Geist und Kräfte einflößen soll? Was nur kann die mühsam gefundenen Resultate zu einer Einheit zusammenbinden? Von außen kann es nicht kommen und auch nachträglich nicht hinzugefügt werden. Von Haus aus und von vornherein muß dem Forscher eine Einheitstendenz, die Ahnung einer prästabilierten Harmonie innewohnen. Sonst wird das strotzende Leben zur Mumie, sonst versickert aller fremde Geist, bevor er zu Papier gebracht ist. Steinchen an Steinchen gelegt, ergibt ein hübsches Mosaikbild, Lumpen an Lumpen genäht eine nette Puppe, Zitat hin und Zitat her reihen sich zu einer zierlichen Perlenschnur zusammen. Aber aus Lumpen wird kein Dante zusammengeflickt, aus Beeinflussungen, Einwirkungen, Analogien und Daten kein Shakespeare zusammengeleimt, die größte Belesenheit führt zu keiner lebendigen Rekonstruktion, sofern ihr das Rückgrat und der Odem, die Persönlichkeit und der produktive Einheitssinn des nachschaffenden Interpreten abgehen. Es bleibe einer naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise unbenommen, die Großtaten eines Genies als bloße Summierung von Kräften, als Resultat vorangegangener Stimmungen, als Dokument eines Zeitalters, als Rechenexempel und

als Abschluß einer logischen Kette zu betrachten, deren Glieder immer weiter und weiter zurücklaufen: wahrhaft erfassen läßt sich ein Genius niemals ohne Mithilfe der Divination, ohne Anteil der ganzen nachfühlenden Persönlichkeit mit allen Kräften ihres Gemüts, ein Schöpfer will nicht erklügelt und konstruiert, er will und muß erlebt sein, und die exakteste philologische Exegese bleibt Klein- und Nebenarbeit, dient zur Kontrolle von Auffassungen, welche oft der eigentlichen Forschung den Weg gewiesen haben und im Keime schon vor ihr dagewesen sein können. Nicht am Gegenstände, sondern am Geiste der wissenschaftlichen Arbeit liegt es, und einem Jörgen Tesman wird nicht bloß die brabantische Hausindustrie, ihm wird auch das Werk eines mächtigen Kulturfaktors und jeglicher noch so große Vorwurf zu einer Gelegenheit herabsinken, kleine Daten und Fakta aneinander zu fädeln, während ein wahrhafter Forscher auch ein entlegenes Gebiet mit dem Ganzen der Wissenschaft verbindet, auch totes Material mit dem Hauche einer weitblickenden Idee belebt, auch auf um- und umgepflügtem Acker neue Schätze zu finden weiß.

Wo immer der Forscher mit einem großen Objekte in Kontakt gerät, da gilt es für ihn auch eigene Größe zu beweisen — und wo er mit Kunst zu tun hat, dort hat er sich, nebst allem anderen, noch als Künstler zu bewähren. Etwas Kongeniales sollte — dies klingt wie ein selbstverständliches Axiom — in jedem Bemühen enthalten sein, das um Erfassung genialer Persönlichkeiten ringt, etwas Goethesches sollte einem jeden Goetheforscher innewohnen, denn Sonnen werden nur von Sonnenhaftem erblickt. Wie natürlich ist doch die so häufig wiederkehrende und trotzdem immer befremdende Tatsache, daß die als objektiv gerühmte Literaturwissenschaft bei verschiedenartigen Forschern zu so heterogenen Schlüssen führt, daß eine Einigung kaum möglich erscheint! Wie sollte auch eine Einigung zustande kommen, wenn der eine von Natur aus einseitig für Wagner prädisponiert ist, während sich der andere verständnis- und gefühlsmäßig als exklusiven Geistesverwandten Hebbels fühlt! Ja, eben dadurch, was ihn hindert, ein objektiv gültiges Urteil aufzustellen, kann der Forscher oft am allertiefsten dringen und in der Erfassung des von ihm behandelten Künstlers am allerweitesten fortschreiten.

Hiermit jedoch ist die wahre Antinomie in dem Berufe eines Literaturhistorikers angedeutet: er liebe die Wahrheit, er strebe objektiver Darstellungsweise zu und erhebe sich über das individuell gegebene und persönlich gefärbte zum Beweisfähigen, Beglaubigten, Allgemeingültigen, er sei Forscher; und zugleich: er versenke sich in seine Probleme liebevoll nachschaffend, anempfindend, ahnend und fühlend, er sei Künstler! Oder richtiger, nicht in der Form eines bloßen Postulates, sondern als

These aufgestellt: derjenige, der sich zum Ziele setzt, kühlen Auges die Literatur zu erforschen, besitzt zugleich ein heißes Herz, ist selber Künstler. Wer die Vorreden Jakob Grimms kennt, wird nicht im Zweifel darüber sein, daß in dem Begründer der germanistischen Wissenschaft ein gut Teil Dichter gesteckt hat; Friedrich August Wolf, der strenge Meister klassischer Philologie, scheint als Voraussetzung »echter vollendeter Kennerschaft« nicht nur gelehrte Ausrüstung, sondern auch angeborenes künstlerisches Talent verlangt zu haben; der sprühende Geist und das Einfühlungsvermögen Wilhelm Scherers, Erich Schmidts Fähigkeit zu charakterisieren und auszuwählen, das hinreißende Temperament, die Prädilektionen und selbst Ungerechtigkeiten manches lebenden Forschers beweisen beinahe zur Evidenz, daß den gründlichsten und gewissenhaftesten Gelehrten das Gemüt eines Künstlers beigegeben sein kann. Und in dem klassischen Lande der Leopardi und Carducci lebt bis an den heutigen Tag die humanistische Union von *poeta* und *philologus* fort.

Man hat gut scheiden und schematisieren — hie Wissenschaft, hie Kunst; man hat gut Grenzpfähle aufrichten und vor dem Betreten eines fremden Bereiches warnen: so sehr sie verschieden sind in ihren Zielen und Methoden, in ihren Bekennern verschwimmen Wissenschaft und Kunst in eins; so rigoros wir den Kampf von Produktivität und kritischer Analyse zu beschreiben bestrebt sind, in uns Literarhistorikern tobt und wütet er, dieser Kampf, immer von neuem, uns teilt er stets wieder die Aufgabe zu, persönliche Stellung zu Fragen einzunehmen, die vielleicht als endgültig gelöst gelten, uns selber macht er zu den komplizierten, oft ratlosen und unzufriedenen Naturen, zu den Zwittergeschöpfen und Doppelwesen, die wir sind. Unser Wissensgebiet bringt es mit sich, daß wir uns so häufig an dem Rain eines Bezirkes zu bewegen haben, Wächter unserer Grenzen und Eindringlinge auf fremdes Terrain in einer Person. An die Scheide zwischen Geschichte und Philologie, zwischen Psychologie und Ästhetik, zwischen Einst und Jetzt gestellt, unternehmen wir Streifzüge in fremde Literaturen, ob wir uns nun von vergleichenden Gesichtspunkten leiten lassen, oder — ich spreche *pro domo mea* — im Gegensatze befinden zwischen unserer Muttersprache und der Sprache unseres Forschungsgebietes. Dazu tritt nun der schmerzlichste Zwiespalt, die Forderung, auf der Hut zu sein vor sich selbst, vor seinem eigensten Ich, vor den tief eingeborenen Instinkten, auf daß sie nicht überwuchern, nicht unseren Forscherblick trüben und unseren Wissensdurst ersticken.

Wir wissen recht wenig von der Psychologie der literarhistorischen Forschung. Was für andere Gelehrte, für Naturwissenschaftler zumal, als methodisch und heuristisch wichtig gesammelt wird, liegt bei uns

in zufälligen Aufzeichnungen, spärlichen Abhandlungen, in Privatbriefen, persönlichen Bekenntnissen und andeutenden Vorreden zerstreut. Und auch da wird keine allzu laute Rede geführt. Man empfindet es als unstatthaft, sich zu beängstigenden Zweifeln, zu kleinmütigen Stimmungen, zu chronischer Sterilität zu bekennen: und doch ist es keines faustischen Forschergeistes unwürdig, über Büchern und Papier zu verzagen, sich nach dem Sinn des Regenwürmersammelns zu fragen und, angesichts der wahrhaft schöpferischen Freiheit eines Künstlers, in Studierstube und Bibliothek zu seufzen: das ist deine Welt! Wer immer die zweierlei Seele von Wissenstrieb und Künstlerdrang in sich verspürt, mag Augenblicke kennen, da er seine Dichtersehnsucht verdammt, die ihn den eigenen wissenschaftlichen Leistungen und Verdiensten ironisch gegenüberstehen heißt, mag öfter noch das gelehrte Zeug, das ihn, wie er sich einbildet, am leichten Flug behindert, zu allen Teufeln wünschen. Viel Ungerechtes ist über Notwendigkeit oder Wertlosigkeit der Kritik gesagt worden, und es gibt kaum ein genug scharfes Wort, dem der an sich und an der Ersprießlichkeit seiner Tätigkeit Zweifelnde nicht Recht gäbe.

Mit brüsker Offenheit hat es einmal Grillparzer ausgedrückt. »Wer etwas weiß oder kann,« schrieb er 1847 in einer Burgtheaternotiz, »der schreibt etwas und nicht über etwas. Man hilft sich zwar damit, daß man von einem kritischen Talente spricht. Damit hat es aber seine guten Wege. Das kritische Talent ist ein Ausfluß des hervorbringenden. Wer selbst etwas machen kann, kann auch das beurteilen, was andere gemacht haben.« Wohnt diesem Ausspruch ein gewisser Handwerksstolz und eine gewisse Zunfftforderung inne, so läßt sich der durch eine Geringschätzung der eigenen kritischen Methode hervorgerufene Zwiespalt durch das Bekenntnis eines Autors belegen, der vor anderen berufen und auserwählt erscheint, die Nöte eines Künstler-Philologen zum Ausdrucke zu bringen. Friedrich Nietzsche hat in einer, leider Bruchstück gebliebenen Unzeitgemäßen Betrachtung, die zum Aufschlußreichsten und Tiefbohrendsten gehört, was über unser Thema geäußert wurde, eine Beichte abgelegt, die, aus tiefster Brust geholt, mit dem minder schmerzlichen Verdikt des Dramatikers auffallend übereinstimmt. »Ich ziehe vor,« heißt es in der Abhandlung ‚Wir Philologen‘ von 1874/75, »etwas zu schreiben, was so gelesen zu werden verdient, wie die Philologen ihre Schriftsteller lesen, als über einem Autor zu hocken. Und überhaupt — auch das geringste Schaffen steht höher als das Reden über Geschaffenes.« Der diese Worte niederschrieb, hatte an seinem Leib erfahren, wie schwer es geht, zwei Herren zugleich zu dienen, wie schmerzlich es ist, sich von einer Beschäftigung loszutrennen, der man seine besten Geisteskräfte

hat leihen wollen; hatte es seit Beginn seiner Studien und im Verlaufe seiner Jugendschriftstellerei an sich beobachten können, wie sich ihm künstlerische Inspiration hemmend in den Weg warf, wo er ein wissenschaftliches Gesetz aufstellen wollte, wie sein dionysischer Enthusiasmus durch den Wust des zu bewältigenden und zu berücksichtigenden Materials verstaubt und beschmutzt wurde; schmerzliche Briefstellen und das Eifern gegen übertriebenes Historisieren und die an der Kritik geübte Kritik sind Zeugnisse seiner unselig zwischen zwei Extremen hin und her pendelnden Doppelnatur von Künstler und Forscher.

Von dem gleichen Gegensatz ist auch das spätere, so vielspältige und widerspruchsvolle Streben Nietzsches mitbestimmt. Mag er sich von der Literaturgeschichte zu einem noch kaum urbar gemachten moralphilosophischen Gebiet abgekehrt haben, mag er, der Losgelöste, zu der einst geliebten, dann gehaßten Philologie eine gerechtere Stellung eingenommen haben, die von bereits überwundenem Zwiespalt Zeugnis abzulegen scheint: etwas vom Philologen, Historiker, Interpreten ist dem gewaltigen Künstler stets geblieben, etwas Gelehrtenhaftes, Literarisches, Bezugnehmendes, Anspielungsreiches verleiht auch seinem dichterischsten Produkt den Charakter eines Kompromisses zwischen Wissenschaft und Kunst. Nicht umsonst liebte und haßte er am allermeisten jene komplizierte künstlerische Erscheinung, an der manches seiner Anschauung nach »schauspielerhaft« sein mochte, an der jedoch alles, ihm unerreichbar, Ausdruck reinster Künstlernerwartung war, ohne einen Umweg über Gelehrtentum, Forschung, Philosophie nehmen zu brauchen. Und Nietzsches erster selbständiger Versuch, über die Tragödie der Griechen, ist denn auch das typische Erzeugnis eines mit künstlerischen Trieben reich gesegneten — und belasteten — Literarhistorikers, bei dem sich die doppelte Veranlagung in einem »kentaurosisch« sich gebärdenden, zwiespältigen Erzeugnis entlädt.

Die künstlerischen Instinkte eines Literarhistorikers sind oft richtunggebend sowohl für die Behandlung als für die Auswahl eines zu erforschenden Gegenstandes. Sie führen zur Bevorzugung eines Helden, mit dem sich der Historiker entfernt geistesverwandt fühlt, daher zur starken Hervorkehrung des persönlichen Moments, zur subjektiven Färbung der Einzelurteile und der Gesamtwertschätzung; sie rücken besonders solche Gestalten und Zeiten in das Gesichtsfeld des Forschers, die nicht fertig dastehen, zu denen man erst etwas vom eignen Geiste mischen muß, um sie wahrhaft zu begreifen. Helldunkle Farben, problematische Charaktere, der ahnungsreiche Hintergrund einer Dichtung, die bunt schillernde Welt der Romantik etwa sind denn geeignet, die Aufmerksamkeit eines derartigen Forschers auf sich zu ziehen;

vor allem aber: das nicht zu Ende Gesagte, all das Unnennbare, das der Einbildungskraft freien Spielraum überläßt, auf daß sie sich an dem kräftigen Stamm der dichterischen Überlieferung üppig emporranke; die großen literarischen Fragmente, ein Moloch oder eine Nausikaa, deren Lektüre gar stark dazu anregen mag, die vorgefundenen Fäden weiterzuspinnen, aus dem Bruchstück den wahren Sinn zu erschließen, herauszuahnen. Oder umgekehrt, es reizt, sich intuitiv in den Schöpfungsprozeß hineinversetzen zu wollen, man begleitet ein fertiges Produkt in seine früheren Stadien zurück, man wagt es, in das Geheimnis des Unsagbaren eindringen zu wollen, den Schleier von den Mysterien der Empfängnis und des Keimens fortzuziehen, man konstruiert ein Urschema, wie man etwa über den Urfaust hin und her riet, bevor ein glücklicher Fund den Kombinationen ein Ende bereitet hat.

Jakob Grimm hat in der Gedächtnisrede auf seinen Bruder gesagt: »Gerade daß uns so viel Zerbröckeltes, unvollendet und lückenhaft Aufbewahrtes vor Augen geführt wird, regt die Einbildungskraft an, und Bruchstücke flößen uns ein Mitleiden ein, das sie zu betrachten und zu ergänzen auffordert.« Und es ist wohl ohne weiteres klar, welch fruchtbares Feld sich öffnet, wo immer die Einbildungskraft des Forschers angespornt wird, wie viel neue Probleme sich auftun und was für ungeahnte Fragestellungen erstehen, wenn ein weise gezügelter künstlerischer Instinkt den Forscher auf neue Bahnen hinträgt. Nur über eines täusche man sich nicht: vom Standpunkte der reinen Kunst ist es ein Einerschreiten auf fremdem Kothurn, ein Ausleihenwollen fremden Schmucks, ein Zuendedenken fremder Gedanken, ein Gemisch von Eigenem und Angeeignetem — wie es ähnlich dort entsteht, wo ein Historiker der Philosophie ein vorgefundenes System nicht rein geschichtlich einreicht, nicht machtvoll und schöpferisch umdeutet, sondern durch einige selbständige Zusätze fortsetzt und fortspintisiert. Nicht zufrieden mit der höchst einseitigen Definition der Philologie als »Erkenntnis des Erkannten« — die sich ja auch auf Geschichte beziehen will, aber strikte wohl nur auf Geschichte der Philosophie paßt —, nicht zufrieden mit der Aufgabe kühlen, bedächtigen Prüfens und Sammelns, fliegt die Forschung dergestalt auf gelähmten Flügeln. Es bleibt das Gefühl der Nichtbefriedigung, es bleiben unerschöpfte Probleme da, unverbrauchte überschüssige Energie, ausgelöst durch das Genießen von Kunstwerken, sammelt sich an, und täglich wird das Bedürfnis brennender, entweder auf eine der beiden Aspirationen zu verzichten, oder sie so innig und untrennbar als möglich zu verschmelzen, oder, umgekehrt, sie beide weiterzupflegen, jedoch der Kunst auf Wissenschaft und *vice versa* nicht direkten Einfluß zu gewähren.

Eine Tätigkeit gibt es allerdings, die vor allen anderen geeignet

erscheint, das Plus, das sich angesammelt hat und keine rechte Verwendung findet, abzuleiten, »abzureagieren«, die ganze Persönlichkeit in den Dienst eines Dichters zu stellen, ohne daß auf eigene Leistung, eigenen Ausdruck und eigenartigen Gedankengang verzichtet werden muß: Ein Literarhistoriker liest sich in seinen Verfasser auf das allerintensivste ein, er kennt alle seine Werke, weiß Bescheid über seine Art sich zu geben und auszudrücken, kennt Umfang und Tiefe seiner Ideen und fühlt sich ihm nicht nur nah, nein, fühlt sich ihm zu etwas verpflichtet, ihm Dank abzustatten verpflichtet, zugleich jedoch empfindet er den dunkeln Drang, sich ihm in irgend einer Weise zu stellen, seine Kraft mit der seinigen zu messen. Die wissenschaftliche Behandlung des Themas genügt ihm nicht, die Macht des Wortes brennt ihm auf den Lippen, die Liebe zum Gegenstand, zu den gedanklichen Problemen, zu einzelnen Wendungen drängt ihn dazu, in kleinerem Maßstabe ein gleiches zu produzieren: anstatt seine Art und Weise der fremden aufzupropfen, treibt er ein redlicheres Spiel, bleibt der Verkünder des Dichters, wird ihm zum Interpreten, schafft das Produkt, über das er nicht hinweg kann, in seiner Muttersprache nach. Die großen Aufgaben einer Dante- oder Shakespeareübertragung, die sich bei verschiedenen Individualitäten so verschiedenartig zur Geltung bringen und, in Deutschland zumal, an jede neue Generation neu herantreten, können ohne die Mitwirkung des Dichters im Forscher und des Historikers im Künstler nicht bewältigt werden; und es ist kaum nötig, des jungen Nietzsche berühmten Gegner an dieser Stelle erst mit Namen zu nennen, um ein Beispiel anzuführen, wie sich philologische Methode mit der Fähigkeit sprachlicher Neuschöpfung verbindet, um die Beschäftigung mit den Meistern der Antike zu einer wahren Lebensmission zu steigern.

Ein Nachdichter wird bei aller Freiheit, die er sich den Details einer Dichtung gegenüber nimmt, nicht umhin können, dem Kunstwerk als Ganzem Treue zu bewahren; wird nicht sich in die erste Reihe des Interesses gerückt wissen wollen, nicht in Versuchung sein, das Erzeugnis seiner Reproduktionsfähigkeit als Schöpfung, als Kunst allerersten Ranges hinzustellen: insofern ist seine Tätigkeit zielbewußter, ihrer Kompetenz sich bewußter, männlich-bescheidener als jene, in der die größte und eigentliche Gefahr der künstlerischen Instinkte in literarhistorischer Forschung zu erblicken ist. Es wird wohl nicht mit genügendem Nachdruck betont, welche eine Sonderstellung der Literaturwissenschaft, der Kritik so gut wie der Geschichte, im Vergleiche mit fast allen Geisteswissenschaften (die Geschichte der Philosophie etwa ausgenommen) zukommt: Die Kunst, mit der sich der Literarhistoriker befaßt, hat es mit Worten zu tun; sein eigenes Werkzeug nun sind

aber wiederum Worte. Daraus ergeben sich Verwicklungen und Verlockungen, von denen ein Historiker und selbst ein Kunsthistoriker nichts ahnen mag, wenn er auch noch so sehr nach politischen oder künstlerischen Trophäen geizt: denn nicht durch Taten, Töne und Farben hat er seine Meister zu erklären, seine Darstellung ergeht sich in Worten, fußt auf stilistischen Voraussetzungen, gebraucht nicht dasselbe Werkzeug, das sie zu beschreiben hat. Anders bei uns. Wir setzen Worte in Worte um, und anstatt die Kunsttatsachen in nüchternen Historikerprosa auseinanderzusetzen, geraten wir allzuleicht in Versuchung, dem poetischen Thema ein neues poetisches, halbpoetisches oder poetisch sein wollendes Kleid umzuhängen. Gefühlvolle Inhaltsangaben; der Sonnenuntergang, in dessen Abglanz man ein Gedicht genießt; das liebe Ich und die Augenblicksstimmung des Lesenden: derartige Empfindungen, Impressionen, künstlerische Seiten- und Nebentriebe werden wach in einem empfänglichen Kritiker, der statt einer begrifflichen und anschaulichen Darstellung mit persönlichen Eindrücken aufwartet. Der Hang, der treffend als »innerer Feuilletonismus« bezeichnet wurde; das blendende Vorbild von Oskar Wildes Paradoxen; die Überschätzung des rein Literarischen und die geringe Achtung vor dem wahrhaft Schöpferischen; Mangel an Ehrfurcht, unbefriedigter Ehrgeiz, Selbstüberhebung, Virtuosität des Ausdrucks — dies sind wohl die wichtigsten Voraussetzungen für jenes Vorurteil, das sich auf die Formel bringen läßt, auch Kritik sei Kunst, das Urteilen über Kunstwerke sei dem künstlerischen Schaffen ebenbürtig. Wie mancher Literarhistoriker, der sich auf künstlerischen Seitenwegen ertappte, ließ von seinem wissenschaftlichen Gewerbe ab, um — auf halbem Wege stehen zu bleiben, auf dem er sich mit der Zuversicht tröstete, auch er sei Dichter, wenn er, seinem Temperament die Zügel schießen lassend und sich selber stets im Auge behaltend, die empfangenen Eindrücke ummodelliert und sich wohlfeile Inspiration aus zweiter Hand verschafft. Damit soll nun der Kritik durchaus nicht ihr hoher Rang abgesprochen werden: es ist ein schönes und beglückendes Gefühl, das den Kritiker über den Historiker emporhebt, sich bewußt zu bleiben, daß er der Zukunft unmittelbar dient, kommenden Geschlechtern den Boden vorbereitet und in die Seele der Lebenden Licht und Erleuchtung trägt, es ist ein Gefühl voll lebendiger Kraft und tiefster Zusammengehörigkeit, sich angesichts einer neu erblühenden Kunst sagen zu können: *res tua agitur*; der künstlerische Instinkt wird sich auch in der Auswahl und Charakteristik und in den Urteilen durchzusetzen wissen: der Selbstgenügsamkeit der Kritik gilt es jedoch zu widersprechen. Eine im heutigen Kunstbetrieb unentbehrliche und wohlthätige Macht, ist sie doch weder selbständig noch selbstherrlich, nicht

zeugend, sondern empfangend, nicht auf sich selber beruhend und in sich selbst gefestigt, keine streng durchgeführte Trennung von Erkenntnisdrang und Schaffenslust.

Auf eine solche Trennung kommt es aber doch zuguterletzt hinaus, wo es sich um eine hohe Kunst und eine starke Forschung handeln soll. Wer Kraft genug in sich fühlt, der Wissenschaft ganz und gar zu entsagen und sich vollends den künstlerischen Trieben zu überlassen, tut gut daran, sich sobald als möglich von einer Tätigkeit zu trennen, die ihm auf die Dauer nur Ballast sein kann: mit einem solchen Fall jedoch haben wir es nicht zu tun, da es sich hier um einen Beitrag zur Psychologie und Methodik der Forschung, nicht zur dichterischen Ästhetik handelt, uns interessiert auch nicht die Frage, wie die Dichtung eines Gelehrten, sondern einzig, wie die wissenschaftliche Tätigkeit jener künstlerisch veranlagten Naturen sich gestaltet bzw. sich gestalten soll, die sich entschließen, bei ihrer Forscherarbeit zu verharren. Einem Dichter Vorschriften geben, wäre ebenso absurd wie ihm den Ratschlag erteilen, er möge seinem Schöpferdrang Einhalt gebieten: der poetische Trieb läßt sich weder durch wissenschaftliches Studium noch durch andere Umstände unterbinden, und all die Seufzer mancher Forscher, daß sie leider verhindert sind, zum Produzieren zu kommen, bleiben unfruchtbare Sentimentalität. Im Gegensatze dazu geht es jedoch an, von einer Methodik der Forschung, speziell von einer Selbsterziehung künstlerisch veranlagter Gelehrten zu sprechen.

Nun, ein Forscher sei Künstler; er gebrauche sein Ahnungsvermögen, lasse sich von ihm Wege weisen, die er durch strenges Nachprüfen an der Hand von Tatsachen zu kontrollieren hat; er dringe vermöge einer geschärften Sensibilität in das Geheimnis der Produktion ein, fühle mit steigender Intensität die Stimmung einer Zeit, die Melodie eines Verses, die Wucht einer Dramenstruktur, die Eigenheit einer Nation heraus. Aber er lasse sich durch den ihm eingeborenen Kunstsinne und durch seine dichterischen Neigungen zu einer Vermengung seiner beiden Grundtriebe nicht verlocken; er habe, wenn er an die Darlegung seiner wissenschaftlichen Probleme geht, so viel Kraft, er übe eine solche Härte gegen sich aus, er unterwerfe sich einer derart stählenden Selbstzucht, um den Künstler in sich zu überwinden, um sein künstlerisches Empfinden dem Zwecke seiner eigentlichen Aufgabe dienstbar und fruchtbar zu machen. Feind aller Verschommenheit, allem Halb-und-Halben, allen wilden geilen Schößlingen; den Gesetzen nicht nur seines Gefühls und Intellekts, sondern auch seines Willens gehorsam; belehrt durch warnende Beispiele großer Doppelnaturen gehe er seine eigenen Wege, bemühe er sich um eine schöpferische Wissenschaft (schöpferisch nicht im Sinne der Kunst),

suche er Problemen nachzuspüren, die vielleicht nur ihm haben aufgehen können. Er bewahre sich das Gefühl distanzierender Ehrfurcht, ob er nun strebt, nicht so sehr über einen Dichter zu sprechen als »ihm nachzusprechen«, ob er von der Erfassung einzelner Individualitäten zu der höheren Aufgabe vorschreitet, die durch das heute mit Recht so stark betonte Gebot wissenschaftlicher Synthese umschrieben ist. Dabei bleibe er jener Grundtatsache eingedenk, die sich, wie überall, auch in der Forschung kundgibt, der Forderung des Kräfte-messens, des Kampfes. So wie der Übersetzer, so hat auch der Forscher einen Gegenstand, sei's ein Dichter, sei's ein Zeitalter oder ein spezielles Problem, liebend zu befehlen: aber nicht mit Waffen, die er vom Gegner borgt, nicht mit Hilfe dichterischen Pompes, nicht mit dichterischer Inspiration, nicht als Bekenner des gleichen künstlerischen Kredos: sondern als Kämpfer des Geistes hat er zu ringen, der auch vor dem letzten nicht zurückschreckt, mag er auch sicher sein, das äußerste Geheimnis einer Individualität, einer dahingeschwundenen Zeit niemals voll ergründen zu können. Auch der Forscher will durch den Kampf selber wachsen, auch der Forscher darf jedem Gedanken, mit dem es sein ringender Geist aufnimmt, zurufen: ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

Bemerkungen.

Zur ästhetischen Wesensbestimmung der Landschaft.

Von

Hugo Marcus.

Geschichte wird gemacht von Persönlichkeiten. Die Persönlichkeiten der Geschichte sind Individuen; denn eine jede besitzt eine Einzelseele — Seele ist immer Einzelseele —, eine jede einen Sonderkörper und eine nur ihr gehörige, nur einmalige Mischung von allgemein menschlichen Eigenschaften.

Auch das Kunstwerk ist Individuum. Denn ihm fehlt zwar die Seele, die Einzelseele ist, aber es hat einen Sonderkörper, durch Rahmen und Sockel gekennzeichnet, und es besteht als eine individuelle, nur einmalige Mischung allgemeiner Eigenschaften.

Drittens ist die Landschaft Individuum. Denn wohl fehlt ihr die Einzelseele, und sie hat auch keinen losgelösten Sonderkörper mehr. Aber auch sie ist nichtsdestoweniger eine einmalige, nur an einem Ort so vorhandene Mischung allgemeiner Eigenschaften. Die Landschaft vertritt die dritte und letzte mögliche Stufe des Individuellen.

Wir sehen also einen Faden von der Geschichte zur Geographie, von der Kunst zur Natur sich spinnen. Es ist der Faden des Individuellen. Und er geht, immer dünner werdend, von der Geschichte über die Kunst zur landschaftlichen Natur.

Individuen kennzeichnen sich äußerlich durch den Besitz von Eigennamen. Geschichtliche Gestalten, Kunstwerke und geographische Landschaften besitzen gleicherweise Eigennamen, weil sie Individualität besitzen. Berge, Flüsse, Städte, ja selbst besonders markante Bäume, sogenannte Baumpersönlichkeiten, führen Eigennamen. Im Unterschied zur Landschaft trägt das Kunstwerk freilich zwei Individualisierungsmerkmale, nämlich Rahmen und Namen: gemäß seiner doppelten Individualisiertheit als Sonderkörper und als spezifischer Eigenschaftenkomplex. Bei der Landschaft, die sich nur als spezifischer Eigenschaftenkomplex individualisiert, vertritt der Name hingegen auch den Rahmen und sorgt für örtliche Abgegrenztheit — wenigstens begrifflich. Rahmen und Name haben ja ohnehin oft genug die gleichen Funktionen. So geben beide ihrem Träger ein gewisses Relief¹⁾.

Während verwandte Eigenschaften sich zu Oberbegriffen verallgemeinern, lassen ähnliche Individuen sich zu Typen zusammenfassen. Die Geschichte hat es mit historischen Typen zu tun, und auch in der Kunst herrschen die Typen: Typen der Werke, der Zeiten, der Stile. Die Landschaft aber weist die Landschaftstypen auf; bekannt sind beispielsweise die Typen der Tropen- und der Fjordlandschaft, der Erosions- und der vulkanischen Landschaft.

¹⁾ Weil Geschichte, Kunstwissenschaft und Geographie so viele Eigennamen aufweisen, die nicht, wie die Dingbezeichnungen, immer wieder vorkommen, deshalb findet sich der Unterricht in diesen Fächern allerdings auch so stark belastet mit nur an einer Stelle nutzbarem Gedächtnismaterial.

Und nun auch noch ein Wort über das Verhältnis der Reihe: Gesichtspersönlichkeit, Kunstwerk und Landschaft zum Begriff der Einfühlung.

Einem Menschen kann ich seine Seele abfühlen; denn er hat eine Seele, und dazu kommt sein Sonderkörper sowie seine individuelle Betätigung allgemein menschlicher Eigenschaften. Aus seinem Körper und aus seiner Betätigung lese ich seine Seele heraus.

Auch in das Kunstwerk kann ich eine Seele einfühlen; obwohl es keine Seele hat. Doch es besitzt einen Sonderkörper und eine individuelle Mischung allgemeiner Eigenschaften. Und nach beidem unterstelle ich ihm eine Seele.

Nicht anders kann ich aber auch in die Landschaft noch Seele einfühlen. Denn sie hat zwar keine Seele und keinen Sonderkörper mehr, aber auch sie weist ja noch eine individuelle Mischung allgemeiner Eigenschaften auf. Und aus ihrem individuellen Gepräge gewinne ich das Bild einer Seele, wenn auch in unbestimmteren, fremdartigeren Umrissen als beim Kunstwerk.

Die Einfühlung in einen anderen Menschen ist psychologische Einfühlung; die Einfühlung in das Kunstwerk und die Landschaft ist der Schluß vom individuellen Habitus, den beseelte Wesen mit Kunstwerk und Landschaft teilen, auf das Auch-Vorhandensein einer Seele bei diesen. Die Einfühlung in Kunstwerk und Landschaft ist ästhetische Einfühlung. Die unbewußte Logik der ästhetischen Einfühlung lautet: Weil Kunst und Landschaft Individuen sind wie die belebten Wesen, so könnten sie wohl auch eine Seele haben wie diese.

Doch selbst in unindividuelle Dinge und Verhältnisse läßt sich ja Seele einfühlen. Wir können zuletzt in alles Seele einfühlen. Wir üben dann eben Allbeseelung; und der gebräuchlichste Ausdruck für Allbeseelung lautet Pantheismus. Der ästhetischen Einfühlung in das individuelle Unbeseelte tritt die pantheistische Einfühlung gegenüber als die Einfühlung selbst noch in das individualitätslose Unbeseelte. Die Stelle der Landschaft aber befindet sich demnach am unteren Ende der ästhetischen Einfühlung und dicht neben der pantheistischen. Es ist indessen bezeichnend, daß der Pantheismus der Griechen so viele Fluß-, Wald-, Berg- also Landschaftsgötter schuf; die pantheistische Einfühlung hat nämlich überall die Neigung, zur Einfühlung in Individualisiertes überzugehen, ästhetische Einfühlung zu werden. Das lehren auch die Götterstatuen, in denen sich der antike Pantheismus zum Kunstwerk individualisierte.

Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 7.—9. Oktober 1913.

Der Kongreß hat in der hier mehrfach angezeigten Form stattgefunden. Ein ausführlicher Bericht wird im Druck erscheinen, und zwar voraussichtlich im April dieses Jahres; den Verlag hat Ferdinand Enke in Stuttgart übernommen. Die Mitglieder des Kongresses erhalten den Bericht unentgeltlich zugesandt, die Hörer, soweit sie den Wunsch ausgesprochen haben, zur Hälfte des Ladenpreises. Im übrigen ist er durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Für die Leser unserer Zeitschrift dürfte es von Interesse sein, etwas über den äußeren Erfolg des Unternehmens zu erfahren. Der Kongreß hat 525 Teilnehmer versammelt, von denen 205 Mitglieder und 320 Hörer waren. Aus Berlin waren 78 Mitglieder und 219 Hörer gekommen, aus dem übrigen Deutschland 81 Mitglieder und 78 Hörer. Österreich entsandte 12 Mitglieder (6 Hörer), Ungarn 7 (1), Frankreich 5 (3), Italien 1, Spanien 1, Rumänien 1 (1), Rußland 1 (4), Finnland 1, England 4 (2), Amerika 1 (2), Ägypten (1), Schweiz 4 (2), Niederlande 2, Norwegen 1, Schweden 3 (1), Dänemark 2. Die verhältnismäßig geringe Zahl der ausländischen Gäste (69) erklärt sich aus dem Umstand, daß nur die deutsche Sprache als Verhandlungssprache zugelassen war. An dieser Bedingung wird für die Folge nicht mehr festgehalten werden. Von den dem Kongreß vorliegenden Einladungen wurde eine nach Wien für 1915, eine nach Paris für 1917 angenommen.

Um den Zusammenhang der Kongresse zu wahren, ist die Errichtung eines »ständigen Ausschusses« beschlossen und die Organisation dieses Ausschusses dem bis zum Jahre 1920 erwählten Präsidenten (Max Dessoir) übertragen worden. Diesem Vorsitzenden hat der Kongreß außerdem die Bildung eines anderen Ausschusses anvertraut, der Organisations- und Unterrichtsfragen prüfen und die Ergebnisse seiner Prüfung dem nächsten Kongreß unterbreiten soll.

Weitere Mitteilungen werden von Zeit zu Zeit an dieser Stelle erfolgen.

Besprechungen.

Vernon Lee and C. Anstruther-Thomson, *Beauty and Ugliness and other studies in psychological Aesthetics*. London: John Lane, The Bodley Head. New-York: John Lane Company, 1912. 8°. XIII u. 376 S.

Dies Buch umfaßt eine Reihe von Aufsätzen, die zum großen Teil bereits in der ästhetischen Literatur bekannt und wirksam geworden sind. Die jetzige Zusammenstellung der einzelnen Arbeiten läßt deutlich erkennen, wie Vernon Lee sich entwickelt hat und wie sie zu den von ihr vertretenen Anschauungen gelangt ist. In gemeinsamer Arbeit der beiden Verfasserinnen entstand der »oft angeführte, aber wenig gelesene« Aufsatz *Beauty and Ugliness*, der in diesem Buche unverändert aus der *Contemporary Review* (1897) zum Abdruck gelangt ist. Ein weiterer Aufsatz von Vernon Lee »*Aesthetic Empathy and its organic accompaniments*« erschien ursprünglich französisch in der *Revue philosophique* 1907. Eine Korrektur ihrer früheren Anschauung gab die Verfasserin sodann in einer Abhandlung, die in der »Zeitschrift für Ästhetik« erschienen ist (1910, Bd. V, S. 145) unter dem Titel: »Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben« und jetzt als ihr *Central problem of Aesthetics* auftritt. Einen wertvollen Beitrag für die Buchausgabe bilden schließlich die Auszüge aus den Galerietagebüchern, die uns noch später beschäftigen werden. Sie weisen zugleich hin auf die besondere Art der Verfasserin, Ästhetik zu treiben. Vernon Lee sucht aus ihren reichen persönlichen Erfahrungen vor Kunstwerken sich eine Ästhetik aufzubauen und ihre Selbstbeobachtungen mit der modernen Psychologie in Einklang zu bringen. Dabei verkennt sie keineswegs den Wert oder die Überlegenheit der systematisch betriebenen experimentellen Forschung.

Aber noch eins kommt hinzu. Vernon Lee sucht in dem einleitenden Essay dieses neuen Buches ihren Anschauungen ein gewisses System zu geben, und diese allgemeineren Ausführungen berechtigen uns, zunächst einmal die prinzipielle Haltung der Verfasserin zu der Frage nach dem Ästhetischen uns klar zu machen. Vernon Lee beginnt mit einer Scheidung der Begriffe: ästhetisch — künstlerisch — schön. Soll ästhetisch auf »Kunst« oder auf »Schönheit« bezogen werden, das ist die Frage. Die Entscheidung lautet, daß das, »was mit Kunst zu tun hat« und »was mit Schönheit zu tun hat«, verschieden benannt werden muß, und zwar durch das Wortpaar: künstlerisch-ästhetisch. Die Kunst scheidet sich dadurch von allen andern verwandten menschlichen Tätigkeiten, daß sie nützlichen Dingen einen ganz bestimmten Wert hinzufügt, nämlich einen Schönheitswert. Wo dieser Forderung nach Schönheit nicht entsprochen wird, wo kein Versuch vorhanden ist, für häßliche Anordnung in Linie, Raum, Farbe, Ton, Wort oder Bewegung eine schöne Anordnung zu setzen, da ist das Wort »künstlerisch« nicht anwendbar im Gegensatz zu Ausdrücken wie: technisch geschickt, logisch verständig, praktisch angemessen, sinnlich angenehm, Gefühl erregend, moralisch lobenswert. Es muß eben der besondere Charakter hinzutreten, den Vernon Lee »ästhetisch« nennt, nämlich das Schönsein. Kurz: ästhetisch ist das, was wir schön nennen. Was ist nun aber Schönheit? Was Schönheit ist, erkennen wir aus dem Vergleich von Kunstwerken

verschiedener Arten, Zeiten und Länder. Denn es zeigt sich, daß gewisse Formen, Maße, Proportionen und gesetzmäßige Anordnungen immer wieder hervortreten. Daher sollte das vergleichende Studium der Kunstwerke, das bisher nur im stilkritischen Sinne betrieben wurde, geradezu der Kernpunkt aller ästhetischen Wissenschaft werden. Aber nicht nur durch Vergleich der Kunstwerke untereinander müßte empirisch festgestellt werden, was Schönheit ist, sondern auch durch Gegenüberstellung von Kunstform und Naturgegenstand.

Man sieht bereits, worauf es Vernon Lee ankommt. Der Begriff des Ästhetischen ist ihr gleichbedeutend mit der Frage nach der schönen Form, und das Buch trägt seinen Titel mit Recht: es handelt sich ausschließlich um Schönheit und Häßlichkeit als ästhetisches Grundproblem. Aber damit wird auch von vornherein klar, wie außerordentlich der Begriff »ästhetisch« eingengt wird. Die Frage nach einem bestimmten ästhetischen Verhalten des Menschen im Gegensatz zum praktischen oder wissenschaftlich gerichteten Verhalten taucht gar nicht auf. Das Häßliche kann nicht Gegenstand einer ästhetischen Betrachtung sein. Schönheit ist eine im betrachteten Kunstwerk objektiv gegebene Form, deren Apperzeption den ästhetischen Eindruck ausmacht. Ein subjektives Moment kommt in diese so dürftig anmutende Auffassung vom Wesen des Ästhetischen nur dadurch hinein, daß Vernon Lee nun die Frage nach der Reaktion der schönen Form auf den Betrachter stellt. Warum bevorzugen wir gewisse Anordnungen von Linien, Farben, Tönen vor anderen? Welche Bewußtseinsvorgänge und welche physiologischen Prozesse begleiten das Gefallen an schönen und das Mißfallen an häßlichen Formen? Das ist nun der Komplex von Fragen, dem die besonderen Arbeiten der Verfasserinnen gewidmet sind und die den eigentlichen Inhalt des ganzen Buches ausmachen. Aber zunächst wird noch eine andere Frage berührt, deren Erörterung deshalb wichtig ist, weil daraus hervorgeht, wie der zu eng gefaßte Begriff des Ästhetischen und die Verknennung des Grundproblems bei Vernon Lee zu inneren Widersprüchen führen. Vernon Lee legt den größten Wert auf die Unterscheidung von Form und dargestelltem Gegenstand, und nun ist es möglich — führt sie aus —, daß eine bestimmte Form, d. h. eine bestimmte Anordnung von Linien, Flächen, Farben uns »häßlich« anmutet, obwohl der dargestellte Gegenstand uns »schön« anmutet oder umgekehrt. »*Take a portrait, say by van Eyck or Rembrandt. It may strike us as ugly when we recognise it as the face of a human being, and endow it with its associated peculiarities of disagreeable texture, poor health and bad temper or sensuality. But it may at the same time strike us beautiful if we attend to its intrinsic peculiarities as a visible form, the manner in which it fills up space, the movement of lines and surfaces, the total harmony of its appearance.*« Dazu ist zu sagen, daß es ein Kunstwerk, das zugleich schön und häßlich ist, nicht gibt. Die Aussage bei Vernon Lee ist nur dadurch möglich, daß schön und häßlich auf zwei ganz verschiedene Auffassungsakte bezogen werden. Häßlich erscheint das Gesicht in dem Augenblick, wo wir es uns als lebendig wirklich denken ohne jeden Zusammenhang mit dem Kunstwerk. Das andere Urteil »schön« bezieht sich auf das Gesicht, insofern es durch die Tatsache der gemalten Darstellung die Möglichkeit ästhetischer Betrachtung gewährt. Deswegen bleibt es doch in diesem Falle von gleicher Häßlichkeit, und Vernon Lee gibt nur implicite zu, daß auch Häßliches ästhetisches Gefallen erregen kann. Ästhetisch ist eben nicht gleichbedeutend mit formal schön. Man versteht jetzt aber, warum Vernon Lee so großes Gewicht auf die Gegenüberstellung: Form — Gegenstand legen muß. Denn es stellt sich heraus (besonders in den Galerietagebüchern ist es zu beobachten), daß alles, was nur aus dem Wesen des Ästhetischen als eines prinzipiellen Verhaltens des Men-

schen zur Umwelt erklärt werden kann, hier aus dem Gegensatz: Form — Gegenstand erklärt wird. »Form« vertritt bei Vernon Lee das Moment der »Isolation«, das den Gegenstand aus seinen Beziehungen zum gewöhnlichen Lebenszusammenhang herauslöst. Aber es käme nun alles darauf an — und damit würden viele Beobachtungen in *Beauty and Ugliness* eine viel weiterreichende Bedeutung gewinnen —, daß Vernon Lee dieses isolierende Moment nicht in der objektiv gegebenen Form sehe, sondern es erweiterte zu einer bestimmten Form des Erlebens, zu einem bestimmten subjektiven Verhalten des Betrachters, dem die Tatsache der gemalten Darstellung die ästhetische Auffassung jenes häßlichen Gesichtes nur erleichtert. Daß Form allein gar kein ästhetisches Erlebnis bedingen kann, darüber hat uns erst kürzlich Richard Hamann in einem geistvollen Abschnitt seiner Ästhetik (Leipzig 1911) belehrt.

In einem Punkte könnte es scheinen, als ob Vernon Lee sich der Auffassung des Ästhetischen als einer besonderen Form des Erlebens nähert, nämlich dort, wo sie die Unterscheidung von Form und Gegenstand in Beziehung setzt zu verschiedenen Arten des Sehens: Sehen und Erkennen. »*The difference between what is commonly designated as form and subject (though it were clearer to say »form and object«) corresponds with that between seeing and recognising.*« Diese Unterschiede und Beziehungen werden in kurzen Worten ganz richtig gestreift, aber anstatt daß nun das *seeing* im Gegensatz zum *recognising* eine durchgreifende Analyse erführe, als einer so oder so beschaffenen Form des Erlebens, wird für Vernon Lee dieses *seeing* sogleich zum Erlebnis der Form, zu einer *perception of the visible form in its detail and its whole*.

Dies Formerlebnis wird nun in den Mittelpunkt der ganzen Betrachtung gerückt. Es verknüpft sich nämlich nach den Beobachtungen der beiden Verfasserinnen mit einer bestimmten körperlichen Aktivität in uns. Diese körperliche Tätigkeit ist die Interpretation der Form gemäß den Tatsachen unserer inneren Erfahrung, und je nachdem solche Projektion unseres eigenen Lebens in das, was wir sehen, unsere Vitalität fördert oder hemmt, sind uns die sichtbaren Formen gefallend oder mißfallend, schön oder häßlich. Damit stehen wir an dem Punkte, wo die Einfühlungstheorie Bedeutung erhält und nun auch die Überschrift dieses Essays sich rechtfertigt: *Anthropomorphie Aesthetics*.

Aber wenn wir nun weitergehen in diesem Buche, so treffen wir nicht auf eine einheitliche Anschauung über das Wesen der Formbevorzugung als einer Folge von körperlichen Vorgängen, sondern Vernon Lee denkt neuerdings anders über diese Dinge als zu der Zeit, wo sie ursprünglich an diese Probleme herantrat, während C. Anstruther-Thomson bei ihrer früheren Erklärung (1897) geblieben ist. Die früheren Ansichten der beiden Verfasserinnen waren kurz die, daß die größere oder geringere Wohlgefälligkeit der künstlerischen Erlebnisse zurückzuführen sei »auf die Abhängigkeit einer unserer beständigsten und wichtigsten intellektuellen Betätigungen, der Formwahrnehmung, von zwei unserer beständigsten und wichtigsten körperlichen Funktionen, der Atmung und dem Gleichgewicht«. Später lernte dann Vernon Lee die Einfühlungstheorie von Lipps kennen und die Theorie der inneren Nachahmung von Karl Groos und suchte danach die eigenen psychologischen Erklärungen schärfer zu präzisieren. Auf Einzelheiten einzugehen würde hier zu weit führen, zumal ja der wichtigste Aufsatz von Vernon Lee in dieser Zeitschrift, wie oben bemerkt, veröffentlicht ist. Als Resultat ergibt sich, daß die Verfasserin keine feste Stellung gegenüber der Frage gewinnt, ob die in Rede stehenden körperlichen Erscheinungen »die Ursache oder die Wirkung der ästhetischen Vorliebe für gewisse Linien und Formen« sind. So empfiehlt Verfasserin eine Hypothese, die der

Lippsschen Einfühlungstheorie am nächsten kommt. Es sei aber gleich hier bemerkt, daß sich in den Galerietagebüchern gelegentlich noch ganz andere Ansichten verbergen. Manchmal kommt in diesen Tagebüchern mit ihrem großen Reichtum an Selbstbeobachtungen eine Einsicht zum Vorschein, die keineswegs zu der offiziell vorgetragenen Theorie paßt und die in erfreulicher Weise die engeren theoretischen Fesseln zu sprengen sucht. Man vergleiche etwa die Bemerkungen S. 341 oder was kurz vorher von dem Reiz der Neuheit als einer Förderung der ästhetischen Empfänglichkeit gesagt wird. An anderer Stelle (S. 344) wird für eine Theorie der Kunst die Einfühlungstheorie ausdrücklich abgelehnt.

Was nun jenen älteren Aufsatz »*Beauty and Ugliness*« im besonderen anlangt, so bleibt dessen Neudruck in diesem Buche doch immer dankenswert. Schon als prägnantes Beispiel für die Formauffassung des extrem motorischen Typus. Aber ganz abgesehen davon enthält dieser Aufsatz eine Reihe ausgezeichnete Beobachtungen über Dinge der Kunst. Dahin rechne ich vor allem die Architektur-betrachtung von Anstruther-Thomson, die bemerkenswerte Berührungspunkte mit Schmarsows Auffassung vom Wesen der architektonischen Schöpfung zeigt (obwohl gänzlich unabhängig voneinander). Auch in anderer Hinsicht bietet der Aufsatz großes Interesse. C. Anstruther-Thomson darf doch wohl als ausgeprägte Erscheinung des motorischen Typus gelten, und ihr nähert sich Vernon Lee, wie es ja auch die betreffende Notiz von Baerwald ausdrücklich bezeugt (S. 97). Von dieser Tatsache aus läßt sich geradezu von einer Ästhetik des motorischen Typus sprechen. Besondere Neigungen, besondere ästhetische Hemmungen treten auf, die mir nur für den Motoriker charakteristisch erscheinen. Wenn Karl Groos davon spricht, daß die Motoriker einen intensiveren ästhetischen Genuß haben als solche, denen jede körperliche Resonanz fehlt, so darf man das vielleicht für bestimmte Fälle zugeben. Aber hinzugefügt muß werden, daß dem ästhetischen Erlebnis beim motorischen Typus vermutlich engere Grenzen gezogen sind. Gerade die stärkere körperliche Resonanz wirkt oftmals ungünstig auf die Möglichkeit ästhetischer Einstellung hin. Das scheint mir fraglos aus zahlreichen Beobachtungen und Kundgebungen von *Beauty and Ugliness* (ich meine das ganze Buch) hervorzugehen. So unterscheidet Vernon Lee ausdrücklich zwischen den motorischen Vorstellungen und Muskelspannungen, »die durch den Anblick der Linien und Flächen, der bloßen Formen, die in einem Kunstwerk enthalten sind oder aus denen es sich zusammensetzt, hervorgerufen werden«, und denen, die hervorgerufen werden »durch die innere Verwirklichung einer Gebärde der Handlung, deren Vorstellung durch jene Linien und Flächen, jene bloßen Formen in unserem Geiste, d. h. in der in uns aufgespeicherten Erfahrung nahegelegt wird«. (Vgl. Ztschr. f. Ästh., V, S. 164 ff.) Der erste Satz bezieht sich also auf die reine Formapperzeption ohne Rücksicht auf die Beziehungen dieser Formen zum Gegenständlichen. Der zweite Satz bezieht sich auf die »dramatische Nachahmung« der gegenständlichen Gebärde oder Handlung. Diese beiden Apperzeptionsmöglichkeiten geraten wie bei Vernon Lee außerordentlich leicht in Konflikt. »Wir können in der Tat, wie es oft geschieht, in raschem Wechsel bald an das Bild denken, das ein Gemälde oder eine Statue darbietet, und bald an die Ansichten, die sich darbieten würden, wenn die darin angedeutete Handlung oder Gebärde vollendet würde; aber es ist unmöglich, bei dem einen Prozeß zu verweilen, ohne den andern zu hemmen.« Die motorische Phantasie spielt also dem Betrachter einen Streich, indem sie ihn durch die Gegenstandsapperzeption aus dem ästhetischen Erlebnis hinausführt oder dieses wenigstens in hohem Maße hemmt. Selbstbeobachtungen haben Vernon Lee überzeugt, »daß die innere Verwirklichung der Handlung oder Gebärde des in einem Kunstwerk dar-

gestellten menschlichen Wesens . . . im umgekehrten Verhältnis steht zu der Verwirklichung der Bewegungen, die den Linien und Formen dieses Kunstwerkes beilegt werden.« An anderer Stelle wird geradezu gesagt, die Hemmung der ästhetischen Auffassung sei »*in the first instance a thinking about something which is not the form*«. Nach allem scheint mir, als ob der motorische Typus in besonders hohem Maße der isolierenden Momente bedürfe und starke Formung,

Abstraktion« gebraucht, um ästhetisch genießen zu können. Einer naturalistischen Kunst gegenüber wird er einen schweren Stand haben. Auch fällt auf, daß das vorliegende Buch sich vorwiegend mit solcher Kunst beschäftigt, die starke formale Werte besitzt, wie die Kunst der italienischen Renaissance. Von der Malerei der Barockzeit ist z. B. nie die Rede, obwohl doch Vernon Lee Londoner Nationalgalerie und Louvre ebensogut kennt wie die Uffizien. C. Anstruther-Thomson zeigt ausgesprochene Vorliebe für italienische Bilder der Renaissance mit klarer Raumwirkung und plastischer Figurendarstellung. Besonders charakteristisch ist folgender Ausspruch (S. 183): »*We shall see, when we come to examine the composition of pictures, that the old masters, painting or, at least, composing from memory, have given us in their pictures not the scattered and feeble and fatiguing impressions we should have when standing motionless before the scene represented, but the efficacious, corroborating, and agreeable impressions we are accustomed to while moving about.*«

So ist es schließlich nicht verwunderlich, wenn bei dieser Auffassung in der Kunstbetrachtung ungebührlich hoher Wert auf formallineare Qualitäten gelegt wird. Zu welchen Folgerungen solche Wertschätzung führen kann, zeigt sich bei einer Schülerin von Vernon Lee in folgender Formulierung: »Was ist das Gemeinsame und also Gesetzmäßige in der Form aller großen Werke der bildenden Künste? Die Beantwortung dieser Frage würde die Lösung des ästhetischen Grundproblems bedeuten.« (Vgl. Maria Waser, Form und Stil in der bildenden Kunst und die ästhetische Lust. Bd. VI dieser Zeitschrift.) Eine solche Folgerung müssen wir ablehnen. Nur dann, wenn solche Gesetzmäßigkeiten, wie sie sich bei Betrachtung der Form ergeben, als besondere konstituierende Faktoren des ästhetischen Erlebnisses angesehen werden, kann ihre Erforschung Gewinn bringen.

Auch der Vergleich zwischen Catenas Hieronymus und Tizians himmlischer und irdischer Liebe leidet unter der Herrschaft der Theorie von *Beauty and Ugliness*. Die Formanalyse des Hieronymusbildes ist nicht sehr klar und hätte viel eindringlicher behandelt werden müssen, zumal die linearen Rechnungen in diesem Gemälde sehr deutlich zutage treten. Vor allem hätte die eigentümliche Abtreppung in der Blickführung vom rechten Bildrande her durch ein System von horizontalen und orthogonalen Linien bis in die Raumbreite der oberen Bildecke links verfolgt werden müssen.

Der Aufsatz, der den ganzen Band beschließt, nimmt noch einmal alle behandelten Fragen wieder auf — nicht zum Vorteil des Gesamteindrucks. Denn die Wiederholungen häufen sich schon ohnehin, und die inneren Widersprüche bleiben bestehen.

Halle.

Hans Jantzen.

August Gallinger, Das Problem der objektiven Möglichkeit. Eine Bedeutungsanalyse. Leipzig, Verlag von Johann Ambrosius Barth, 1912. Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, Heft 16 (IV. Sammlung). VIII u. 126 S.

Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, den Begriff zu bestimmen, der die sprach-

gebräuchliche Bedeutung des Wortes Möglichkeit ausmacht¹⁾. Er wendet, bei der Mehrdeutigkeit des Wortes, seine Aufmerksamkeit zunächst dem Hauptsinne zu.

Die Auffassung, daß die Aussage einer Möglichkeit nichts anderes behaupte als ein unzureichendes Wissen des Urteilenden hinsichtlich des Seins oder Nichtseins dessen, was er als möglich bezeichnet, wird zurückgewiesen. In einer Möglichkeitsaussage drücken wir allerdings einen Zustand der Ungewißheit aus, wollen aber nicht ihn oder über ihn aussagen, sondern über den Gegenstand, dem wir das Möglichsein zuschreiben. (Daran wird die richtige und wichtige grundsätzliche Bemerkung geknüpft, daß für Fragen der Bedeutungs- oder Begriffsbestimmung nur der gegenständliche »Gehalt« einer sprachlichen Wendung, nicht aber das ausgedrückte psychische Erlebnis²⁾ maßgebend ist.) Die Behauptung, daß wir hinsichtlich des Seins eines Gegenstandes nur Unzureichendes wissen, wäre für die Erkenntnis dieses Gegenstandes völlig wertlos, was man von einer Möglichkeitsaussage nicht wird gelten lassen.

Die von Höfler³⁾ vertretene Bestimmung der Möglichkeit als Negation von Unverträglichkeit (und Notwendigkeit) wird mit der Bemerkung, sie gebe nicht an, was Möglichkeit ist, sondern nur was sie nicht ist, und dem Hinweise darauf, daß es viele Relationen gebe, die weder Unverträglichkeit noch Notwendigkeit sind, doch etwas zu leicht abgetan. Sollte es im Wesen der Möglichkeit liegen, die Negation einer unabhängig von ihr bestimmten Relation zu sein, so wäre durch diese Bestimmung doch sicherlich angegeben, was sie ist. Und wer etwa Nichtsein als die Negation des Seins definierte, meinte natürlich nicht, das Nichtsein sei irgend einer der Gegenstände, die nicht das Sein sind, z. B. ein Haus⁴⁾.

Daß etwas möglich ist, heißt auch nicht, daß einige Bedingungen seines Seins erfüllt sind. Denn dieses Zweite trifft in vielen Fällen zu, in denen das Erste nicht gilt. Definiert man daraufhin etwa Möglichsein als Vorhandensein von Teilbedingungen des Seins und Nichtvorhandensein der zureichenden Bedingungen des Nichtseins, so wäre die Behauptung einer Möglichkeit unter allen Umständen falsch. Denn erweist sich das für möglich Gehaltene als untatsächlich, so ist das Möglichkeitsurteil widerlegt, weil dann der zweite Teil seiner Behauptung als falsch erwiesen ist, und trifft das als möglich Bezeichnete tatsächlich zu, so ist der erste Teil des Möglichkeitsurteiles falsch, weil — wie der Verfasser glaubt — die Aussage einer Möglichkeit immer eine Behauptung der Möglichkeit des Nichtseins mit einschließt, also nach unserer Definition besagen müßte, daß nur einige (nicht alle) Teilbedingungen des Seins erfüllt seien. Ich möchte aber bemerken, daß ohne diese Bestimmung, die ich für unberechtigt halte, das partielle Bedingtsein durch eine Tatsache jedenfalls als das »von dieser Tatsache aus« möglich sein, also als eine relative Möglichkeit gefaßt werden kann.

Ebenso beachtenswert wie die angedeuteten kritischen Überlegungen sind auch

¹⁾ Bei der Wichtigkeit des Begriffes auch für gewisse ästhetische Untersuchungen schien dem Herausgeber eine Anzeige der Schrift erwünscht.

²⁾ Im Sinne der Meinongschen Unterscheidung von Bedeutung und Ausdruck. Vgl. Über Annahmen (2. Aufl., Leipzig 1910), Register.

³⁾ Logik, Wien 1904.

⁴⁾ Triftigeres hat gegen die in Rede stehende Möglichkeitsdefinition ihr Urheber selbst, nämlich Meinong vorgebracht, und zwar in der (von Gallinger nicht berücksichtigten) 2. Auflage des Buches »Über Annahmen«. Hier wird auch eine positive Bestimmung des Möglichkeitsbegriffes geboten, mit der sich die Gallingersche sehr nahe berührt. A. a. O. S. 89 ff.

die positiven Ergebnisse der Gallingerschen Begriffsanalyse. Die Gegenstände, von denen wir Möglichkeit präzisieren, sind Sachverhalte oder Objektive¹⁾. Einem Objektiv, das als möglich bezeichnet wird, ist es wesentlich, in einer bestimmten Art von Seinsverknüpfung mit einem anderen Objektiv zu stehen. Die drei Seinsverknüpfungen, die der Verfasser mit einiger Umständlichkeit entwickelt, decken sich mit den in der Logistik bekannten Beziehungen der Implikation des b durch a, verbunden mit Nichtimplikation des non-b durch non-a, der Implikation des non-b durch non-a, verbunden mit Nichtimplikation des b durch das a, und der Implikation des b durch a, verbunden mit Implikation des non-b durch non-a (also Äquivalenz von a und b), wenn a und b Objektive bedeuten. Die zweite von diesen Relationen, vom Verfasser als negative Seinsverknüpfung bezeichnet, ist nun wesentlich für eine Möglichkeit. Sofern ein b möglich ist, besteht immer dazu ein a, dessen Nichtsein das Nichtsein von b mit sich führen würde, indes das Sein des a nicht mit dem Sein des b verknüpft ist: es ist also eine nicht zureichende Teilbedingung des Seins von b vorhanden, zum mindesten darin bestehend, daß eine zureichende Bedingung des Nichtseins von b nicht zutrifft. Dieser Tatbestand macht aber, wie schon berichtet worden ist, den Sinn der Aussage »b ist möglich« noch nicht aus. Er wird darin gefunden, daß in einer Erkenntnis (daß a ist) ein objektives Motiv vorliege zur Erkenntnis des Seins des b, oder: ein einsichtiger Sachverhalt (daß a ist) begründet partiell (und nur partiell) eine Einsichtigkeit des Sachverhaltes (daß b ist), den wir infolgedessen möglich nennen. Damit ist der »Möglichkeitszusammenhang« als eine (objektive) Motivationsbeziehung zwischen Erkenntnissen (nicht Erkenntniserlebnissen, also wohl Erkenntnisobjektiven) oder als Einsichtigkeitsbeziehung zwischen Objektiven in Anspruch genommen, und das Möglichsein selbst ist demnach eben das partiell begründet sein (eines Objektivs) in einem evidenten Objektiv.

Diese Fassung des Möglichkeitsbegriffes — die im Zusammenhang mit interessanten Untersuchungen über Grund und Folge, Motiv und Motivation entwickelt wird — ist nicht den Einwendungen ausgesetzt, die gegen die subjektive Fassung zu erheben waren; denn Einsichtigkeit ist nicht die Möglichkeit, von dem und dem Subjekte eingesehen zu werden, noch weniger das Eingesehenwerden selbst, sondern eine objektive Eigentümlichkeit eines Objektivs. Sie unterliegt auch nicht dem Einwande, der gegen die Definition durch das Vorhandensein von Teilbedingungen entscheidet; denn sofern ein einsichtiger Sachverhalt a die Einsichtigkeit eines Sachverhaltes b partiell und nur partiell begründet, ist die Aussage, b sei möglich, im Rechte, gleichviel ob sich nachträglich herausstellt, daß b Tatsache ist, also alle Bedingungen für sein Zutreffen erfüllt waren (ohne einsichtig zu sein) oder daß b tatsächlich nicht besteht, also alle Bedingungen seines Nichtseins vorhanden waren (ohne einsichtig zu sein). Allerdings darf man nicht behaupten, das Nichtwissen um einen Grund des Nichtseins begründe (objektiv) die Aussage der Möglichkeit, wohl aber begründet die objektive Tatsache der Nichteinsichtigkeit des Nichtseins rein objektiv die Berechtigung eines Möglichkeitsurteiles, d. h. sie begründet eben die Möglichkeit. Ein sehr beachtenswerter Tatbestand, in Anbetracht der immer wieder aufgeworfenen Frage, ob ein Nichtwissen zu einer Möglichkeitsaussage berechtigt.

Angreifbar scheint mir zunächst die Bestimmung, Möglichkeit (des Seins) impliziere Möglichkeit des Nichtseins oder Nichtnotwendigkeit. Es ist richtig, daß die Behauptung, etwas sei möglich, uns nicht befriedigt, wenn wir die Tatsächlich-

¹⁾ Im Sinne Meinongs. Vgl. Über Annahmen, 2. Aufl., a. a. O. § 13.

keit einsehen; aber nicht weil sie falsch ist, sondern weil sie zu wenig aussagt, nämlich nur etwas, was uns selbstverständlich ist. So werden wir auch, wenn wir wissen, daß es Abend wird und jemanden nach der Stunde fragen, die Auskunft »es ist Mittag vorbei« zurückweisen, obwohl sie Richtiges behauptet. Jedenfalls heißt möglich zunächst so viel wie nicht unmöglich, nicht ausgeschlossen, und was nicht unmöglich ist, kann nun entweder »bloß möglich« oder auch notwendig d. h. evident tatsächlich sein. Eine Analyse des Möglichkeitsbegriffes durfte nicht von vornherein die Untersuchung auf einen determinierten Unterbegriff (den des »bloß möglich«) einschränken und ihn als den Möglichkeitsbegriff hinstellen.

Eine ähnliche willkürliche Einschränkung liegt auch vor, wenn der Möglichkeit die Steigerungsfähigkeit abgesprochen wird. Ohne Zweifel gibt es neben der Bedeutung des Wortes, die keine Grade der Möglichkeit zuläßt, auch eine zweite, die in Wendungen wie »gleich möglich« zur Geltung kommt und nicht einfach damit abzuweisen ist, daß es sich hier allemal um Wahrscheinlichkeiten handle. Ist der mögliche Sachverhalt partiell einsichtig begründet, so ist auch nicht abzusehen, weshalb man die verschiedenen Grade dieses Begründetseins nicht (wie es tatsächlich geschieht) Möglichkeitsgrade nennen dürfte.

Die Bestimmung: »Möglichkeit« ist das partiell Begründetsein eines Sachverhaltes in einem einsichtigen Sachverhalt, darf auch nicht — wie mir das bei Gallinger der Fall zu sein scheint — so gemeint sein, als müsse die partielle Begründung eines Objektives b immer in einem anderen Objektive a liegen. Daß ein Dreieck gleichseitig ist, ist z. B. möglich und in der Tat auch in einem gewissen Sinne partiell einsichtig, aber es trägt seine Einsichtigkeit in sich und gewinnt sie nicht aus anderen Objektiven. Das Objektiv Gleichseitigkeit eines Dreieckes ist nicht schlechthin Tatsache, aber auch nicht ohne weiteres als Untatsache, als etwas Nichtbestehendes zu bezeichnen: es kommt ihm eine Tatsächlichkeit geringeren Grades zu¹⁾, und dem entspricht der Tatbestand, daß ein Fall dieses Objektives (»als Fall davon«, d. h. in dieser seiner Unbestimmtheit) möglich ist. Im eigentlichen Sinne möglich ist also ein Fall eines partiell einsichtigen Objektives als solcher²⁾ (gleichviel ob dieses Objektiv seine partielle Einsichtigkeit einem anderen oder sozusagen sich selbst verdankt). Wenn wir aber eine Möglichkeit aussagen, so denken wir dabei wohl nicht an Einsichtigkeit dessen, was wir als möglich bezeichnen, sondern wir präzisieren davon ein gewisses Sein, nämlich eine Annäherung an Tatsächlichkeit — oder wie man das einfach Gemeinte sonst umschreiben mag —, der partiellen Einsichtigkeit des Sachverhaltes aber werden wir bloß gerecht, indem wir ihn eben partiell einsehen.

Die vorliegende »Bedeutungsanalyse« geht zunächst vom Sprachgebrauche aus, aber wesentlicher ist ihr, wie jeder anderen, die »Gegenständlichkeit« oder kurz den Gegenstand zu untersuchen, worin die Bedeutung des Wortes gelegen ist, und zwar diesen Gegenstand ohne Rücksicht auf Existenz oder Nichtexistenz, ja zunächst, wenn auch nicht endgültig, sogar ohne Rücksicht darauf, ob ihm überhaupt ein Sein in irgend einem Sinne zukommt. Der Verfasser bringt Problem und Methode seiner Arbeit in Zusammenhang mit der Phänomenologie, aber befremdlicherweise nicht mit der Gegenstandstheorie; trotzdem wird man aus dem Gesagten die Berechtigung schöpfen können, sie als einen interessanten und verdienstlichen Beitrag zu dieser Wissenschaft zu begrüßen.

Graz.

Ernst Mally.

¹⁾ Vgl. Meinong, a. a. O.

²⁾ Vgl. meine Arbeit »Gegenstandstheoretische Grundlagen der Logik und Logistik« § 23, insbes. S. 43, und § 42. Leipzig 1912.

Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe. Von Gustav E. Pazaurek. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1912. gr. 8°. VI u. 374 S.

Da der Verfasser selber sagt, daß sich sein Buch weniger an die Fachleute als an das große Publikum wende, so müssen wir uns für die Beurteilung auf den Standpunkt des nicht fachmäßig, sondern nur im allgemeinen gebildeten Lesers begeben. Von hier aus gesehen erscheint das Buch als ein recht nützlicher Beitrag zur Geschmacksverbesserung. Sachkenntnis und natürliches Kunstgefühl leiten Pazaurek meist auf den richtigen Weg; und da er eine Fülle von lehrreichen Beispielen ausbreitet, so werden die uns übermittelten Einsichten aufs erfreulichste belebt. Zu diesen Erkenntnissen gehört die Lehre, daß die Verfehlungen gegen die ästhetischen Forderungen hier als Verstöße gegen Material, Konstruktion und Schmuck am Gegenstand aufgezeigt und als Unwerte nachgewiesen werden können. Solche negativen Nachweise ebnen den Boden für die schwerere Kunst, die Ursachen des Schönen am Objekt zu entdecken. Der kunstgewerbliche Gegenstand hat als handwerkliches Erzeugnis seinem Zweck und seinem Material zu entsprechen, aber darüber hinaus soll er, nach Pazaureks Meinung, ästhetische Eigenschaften besitzen, »die das Materielle und nüchtern Konstruktive erst auf die höhere Stufe erheben«. Worin diese Eigenschaften bestehen sollen, ist mir nicht durchweg klar geworden; die Schuld daran mag des Verfassers Neigung haben, den Gang seiner Gedanken fortwährend durch zufällige Erinnerungen an Gelesenes und Gesehenes zu unterbrechen. Doch will ich gern nochmals sagen, daß der Reichtum der Beispiele un-
gemein anregend wirkt.

Die Ausstattung des Buches ist vorzüglich. Auch die zahlreichen Abbildungen — 4 Tafeln in Farbendruck, 16 einfarbige Tafeln, 266 Abbildungen im Text — sind so gut wie sie nur irgend sein können; trotzdem zeigen sie nicht immer das, worauf es ankommt, mit der wünschenswerten Deutlichkeit.

Berlin.

Max Dessoir.

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. Von E. Meumann. 2. Aufl. Quelle u. Meyer, Leipzig 1912. 8°. 100 S.

Über die neue Auflage dieses allgemein bekannten und geschätzten Büchleins braucht eigentlich nur gesagt zu werden, daß sie da ist. Sie ist um 30 Seiten gewachsen, eine Zunahme, die bei dem schnellen Fortschreiten unserer Wissenschaft gewiß unvermeidlich war. Trotzdem ist das Buch handlich geblieben und wird mit Recht weiterhin so stark benutzt werden wie bisher. Wir wollen hoffen, daß der zweite, systematische Teil bald folgen und sich dem ersten Teil würdig anreihen wird.

Berlin.

Max Dessoir.

Maria Grunewald, Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Bd. I: Die Karnation. Berlin 1912 bei Bruno Cassirer. 8°. 238 S.

Die Verfasserin bezeichnet den vorliegenden Band nur als Teil einer größeren Untersuchung über die Geschichte des Kolorits in der venezianischen Malerei. Es wäre demnach verfrüht, ein endgültiges Urteil über die Ergebnisse des ersten Bandes, der ausschließlich die Karnation behandelt, zu geben, ehe nicht die Untersuchung weitergeführt und abgeschlossen ist. Doch läßt sich aus der vorliegenden Arbeit bereits mit voller Deutlichkeit ersehen, wie Verfasserin sich eine kunstgeschichtliche Untersuchung über die Farbe in der Malerei denkt, und mit welchen Wirkungen die Anwendung der gewählten Methode durchgeführt ist.

Von vornherein muß betont werden, daß die Untersuchung sehr sorgfältig und mit großem Fleiß vorgenommen ist. Auch die einschlägige psychologische und ästhetische Literatur ist dort, wo sie helfen konnte, in anerkennenswerter Weise benutzt worden. In einem längeren Vorwort wird das Thema abgegrenzt und auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die einer kunstgeschichtlichen Untersuchung über Farbe entgegenstehen. Dann folgt ein kurzer Abschnitt über den Plan der Arbeit. Verfasserin nennt als das grundlegende Problem für eine Geschichte des Kolorits die Frage nach der farbigen Struktur der dargestellten Gegenstände. »Ohne eine solche vorbereitende Arbeit, welche die Entwicklung in der farbigen Struktur der einzelnen Gegenstände verfolgt, ist meiner Ansicht nach eine erschöpfende Lösung der Probleme, welche das Bildganze betreffen, nicht möglich.« (S. 15.) Unter diesem Gesichtspunkt wird nun zunächst die Entwicklung in der farbigen Auffassung des menschlichen Körpers verfolgt. Dabei soll die Betrachtung aber nicht auf Verschiedenheiten der Farbenwahl oder auf die Stellung der Karnation zum Bildganzen sehen, sondern es soll nur »die prinzipielle Haltung des Malers dem darzustellenden Objekt gegenüber« berücksichtigt werden, »ob er es einfarbig oder mehrfarbig auffaßt, und wenn das letztere, in welchem Sinne die Mehrfarbigkeit angewandt ist«. Es sollen also gleichsam immer einzelne Stücke aus den Gemälden herausgenommen und untereinander verglichen werden. Und die Methode fordert dann, daß diese Art der Untersuchung der Reihe nach auf alle Darstellungsgegenstände sich erstreckt. »Wahrscheinlich aber wird das Zweckdienlichste eine kurze Zusammenstellung der Resultate der übrigen in gleichem Sinne geführten Untersuchungen sein, welche zwar nichts prinzipiell Neues zu ergeben scheinen, aber doch auffallende Besonderheiten zeigen, die in der Natur der einzelnen Gegenstände begründet sind.« Erst nach diesen Einzeluntersuchungen sollen die Fragen, wie es sich mit dem Bildganzen verhält, erörtert werden.

Mir scheint diese Methode recht unzweckmäßig zu sein. Man wird sich ohne weiteres sagen, daß eine solche Untersuchung, wie Verfasserin sie im Auge hat, wohl einen bestimmten Erfolg erreichen kann, solange sie eine Periode der Malerei betrifft, die tatsächlich alle dargestellten Gegenstände isoliert auffaßt und als für sich bestehende Dinge in das Bildganze aufnimmt. Sobald diese Voraussetzung nicht mehr zutrifft, werden die Beobachtungen, wenn die Methode konsequent durchgeführt wird, sehr bald zu falschen Schlußfolgerungen führen. Zwar sucht Verfasserin gleich selbst diese Bedenken S. 20, 21 zu zerstreuen. Sie meint, »wenn selbst im allgemeinen mit der farbigen Struktur der dargestellten Gegenstände gleichzeitig auch die Haltung des Bildganzen sich änderte, so würde es sich trotzdem um zwei verschiedene, parallel sich entwickelnde und eventuell kausal verknüpfte Seiten der Kunst handeln«. Selbst wenn dies richtig wäre, wird doch dabei übersehen, daß eine kunstgeschichtliche Untersuchung diese beiden kausal verknüpften Parallelvorgänge nicht getrennt betrachten kann. Man verfolgt also mit Spannung, wann Verfasserin im Verlauf der Untersuchung an dieser Klippe scheitern wird.

Zum Glück folgte Maria Grunewald lieber ihrer guten Beobachtungsgabe und ließ die unzulängliche Methode zur rechten Zeit im Stich (aber auch dann nicht konsequent). Schon angesichts der Frarimadonna des Giovanni Bellini sieht sich Verfasserin genötigt zu der Äußerung: »Weil nun eben hier die Behandlung des Hauttones, der Richtungswechsel im Geschmacke des Künstlers so auffallend nur aus dem Bildganzen heraus zu erklären ist, deshalb soll ausnahmsweise das Beschränken der Untersuchung auf die Karnationsdarstellung durchbrochen werden, um, dem Abschnitt über die farbige Gesamthaltung vorgehend, die Komposition

im ganzen zu beschreiben.« (S. 108.) Aber diese Durchbrechung der Methode bleibt keineswegs Ausnahme. Bei Tizian (S. 164) steht die Entschuldigung, daß «ein Besprechen der Beziehungen zum Bildganzen nicht zu umgehen» sei, nur noch in der Anmerkung, und später bei Giorgione behält Verfasserin schon stillschweigend die Beziehung der Karnation zum Bildganzen im Auge. Ja, in den weiter fortschreitenden Teilen des Buches siegt die richtige und natürliche Beobachtung so weit über die anfangs aufgestellte Methode, daß alle Betrachtung vom Bildganzen ausgeht und S. 206 zum Beispiel die gesamte Entwicklung von Bellini her mit Rücksicht auf das Bildganze rekapituliert wird. Nimmt man noch alle übrigen verstreuten Stellen hinzu, wo Verfasserin zur Ergänzung auf die Stellung der Farbe im Bildganzen hinweist, wie zum Beispiel gelegentlich der feinen Beobachtungen über die Karnation in der niederländischen Malerei (S. 129), so ergibt sich schließlich, daß Verfasserin im Laufe der Untersuchung immer wieder gedrängt wird, die anfangs aufgestellte Methode zu verlassen. Man darf weitergehen und geradezu als methodische Forderung den Satz aufstellen: Jede kunstgeschichtliche Kolorituntersuchung hat vom Bildganzen auszugehen und muß erst die Organisation der Farbe innerhalb des Bildganzen festlegen, ehe sie an Einzeluntersuchungen herantritt.

So wie das Buch jetzt angelegt ist, sind die sorgfältig niedergelegten Beobachtungen nicht so fruchtbringend, als man wünschen möchte. Sie werden erst dann ihren Wert erhalten, wenn die noch ausstehenden Teile der Untersuchung vorliegen.

Bei der Abgrenzung der Arbeit hat Verfasserin die Zeitspanne für die Untersuchung so weit als irgend möglich gewählt, von den Anfängen bis auf Tiepolo, das ist ein halbes Jahrtausend. Das erste Kapitel behandelt das »stilisierte Kolorit«, das die venezianische Malerei bis zum Ende des Trecento beherrscht und darüber hinaus noch verschiedentlich angetroffen wird. Charakteristisch für dies wirklichkeitsferne Kolorit ist die schematische Farbengebung in der Karnation: ein heller Hautton mit grüngrauen und roten Schatten. Es wird versucht, dies Kolorit auf Byzanz zurückzuführen und es als letzten Nachklang antiker mannigfacher Farbbehandlung zu erklären. Doch ist der historische Sachverhalt hier nicht klar geworden. Keineswegs darf die Entwicklung so gefaßt werden, als ob seit der Antike her eine allmähliche Schematisierung des Kolorits stattgefunden habe. Auch Byzanz hat seine Renaissanceperioden, in denen das modellierende und mannigfaltige Kolorit der Antike aufgenommen und bewahrt wird.

Im Gegensatz zum stilisierten Kolorit der byzantinischen Malerei Venedigs läßt sich im Quattrocento die Aufnahme der einfarbigen Karnationsbehandlung verfolgen, die bei den Venezianern etwas später als im übrigen Italien auftritt. Der Zusammenhang aus dem neuen Naturalismus und der Rücksicht auf die Formklarheit hätte noch stärker betont werden können. Es zeigt sich nun weiter, daß diese »annähernde Einfarbigkeit der Karnation« den Ausgangspunkt darstellt für die fernere Entwicklung, die darauf ausgeht, allmählich mehr und mehr von der reichen Farbigkeit des Naturobjekts in die Darstellung aufzunehmen. Die Bereicherung in der Karnation macht sich zunächst während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in überaus zurückhaltender Weise bemerkbar. »Einmal wird zwischen Schatten und Licht ein abweichender Modellierungston eingeführt, außerdem aber das besondere Aufsetzen von Rot, welches früher schon an den Köpfen vorgekommen war, auch auf andere Körperstellen, wie Ellenbogen, Hände, Pubes, Knie, Füße ausgedehnt. Die Tönungen sind sehr leicht und auf einige Entfernung hin meist wenig bemerkbar, nur zuweilen etwas lebhafter an den Köpfen.« Erst im

Cinquecento mit der Farbenkunst Tizians wird eine freie naturalistische Farbigkeit der Karnation erreicht. Diese Phase wird eingehend behandelt. Auch wird durchaus richtig erkannt, daß die Karniationsbehandlung hier nicht mehr eindeutig durch das Verhältnis der Darstellung zum Modell bestimmt ist, sondern daß die Einbeziehung der Karnation in die Struktur des Bildganzen von größter Bedeutung wird. Aber, wie bereits oben erwähnt, steht von nun ab die Methode der Verfasserin stets hindernd im Wege. Von andern Künstlern außer Tizian werden vor allem Giorgione, Palma Vecchio und Paolo Veronese herangezogen.

Ein folgendes Kapitel ist »Der Manierismus« überschrieben. Es handelt sich wesentlich um Tintoretto. Aber nun zeigt sich, daß eine isolierte Behandlung der Karnation einer Erscheinung wie Tintoretto gegenüber gänzlich versagen muß. Die Abweichungen vom Kolorit Tizians werden nur als Dekadenz gefaßt und zur Erklärung die äußerlichsten Momente, wie Mangel an Zeit und Flüchtigkeit genannt. Selbstverständlich kann hier nur eine Analyse des gesamten malerischen Stils helfen.

Im letzten Kapitel, das die venezianische Rokokomalerei behandelt, konstatiert Verfasserin eine »Wiederaufnahme der Grundsätze des klassischen Karnationskolorites«. Angesichts der beiden letzten Kapitel fragt man sich nochmals: War es sehr günstig, für die Untersuchung gleich sämtliche Jahrhunderte der malerischen Entwicklung in Venedig heranzuziehen? Mir scheint, die umfassende Zeitspannung einerseits und die Beschränkung auf die Karnation andererseits sind der Klarheit des Buches nicht förderlich gewesen. Vor allem ist es ein Irrtum, daß sich auf diese Weise eine »dominierende Entwicklungslinie« festlegen lasse, denn die Geschichte der Farbe ist nicht identisch mit den Wandlungen, die sich in der farbigen Darstellung eines einzelnen Gegenstandes in Vergleich zu seinem Naturvorbild konstatieren lassen.

Halle a. d. S.

H. Jantzen.

C. Horst, Barockprobleme. Eugen Rentsch Verlag, München 1912.

Ein seltsames Buch! Voll regsten wissenschaftlichen Geistes, getragen von einer hohen Idealität der Auffassung, reich an guten Gedanken und glänzenden Einzeluntersuchungen, von erstaunlicher Belesenheit zeugend — aber im ganzen doch wenig genießbar und deshalb, wie ich annehmen möchte, voraussichtlich nicht so wirksam, wie die tiefgründige Anschauungsweise des Verfassers als wünschenswert erscheinen ließe. Die Ursachen hiervon liegen zuvörderst wohl in einer verhängnisvollen Zwiespältigkeit: der Verfasser will über Barockprobleme schreiben, eigentlich aber Grundlegungen — »Prolegomena«, wie er es nennt — zu einer ihm vorschwebenden Kunstwissenschaftslehre geben, die über alle »Philologie der Künstlergeschichte« (S. 19), »psychologisierende Novellistik« und »philologisch-typologische Orientierungsfreude«, wie sie der »überschätzten« Kunstgeschichte nachgesagt werden (S. 220), hinaus die Kunst nur nach ihren tiefsten und reinsten Antrieben, Lebensäußerungen und Zielen betrachtet. Ja der Verfasser will im Grunde genommen noch mehr: er will die Ästhetik des reinen Gefühls — das Buch ist »Hermann Cohen, dem Lehrer und Freunde«, gewidmet — vertreten gegen die herrschende »psychologistische« Richtung, insbesondere gegen die »Selbsteinmischung, mit methodologischem Anschein Einfühlungstheorie genannt«, wie es einmal heißt (S. 231). Also drei Fundamentbauten zu gleicher Zeit; denn auch von der üblichen Auffassung des Barocks behauptet der Verfasser (S. 1): es fehlt an nichts geringerem als an den Fundamenten. Da ist es wohl verständlich, daß die Grundmauern etwas wirt durcheinanderlaufen und der junge Meister zuweilen die Übersicht über seinen

Bauplan zu verlieren scheint. Dazu kommt schließlich noch, daß auch die ganze Art der Ausführung selbst bei einfacherer Anlage des Buches dem Leser die Orientierung schwer machen würde: denn der Verfasser schreibt einen Stil, dem alle Vorzüge des Reichtums an Wendungen, Einfällen, Aperçus, literarischen Anspielungen willig zugestanden werden können, nur nicht die Eigenschaft der Klarheit und Flüssigkeit. Man muß, wenigstens als »Kunstphilologe«, seine Sätze oft zwei- oder dreimal lesen, ehe man die in schillernde Falten gehüllte Pointe erfaßt hat. Der Verfasser sagt selbst einmal (S. 7), er habe, da er über Kunst produktiv zu denken anfang, sich gerade das zur Aufgabe gemacht, nie über Kunst künstlerisch — oder künstlich — zu schreiben. Das ist im Hinblick auf manche moderne Kunstschriftsteller und insbesondere auch auf die »orgiastische« Ausdrucksweise, die gerade in Schilderungen des Barocks zuweilen hervortritt, durchaus löblich und ein Beweis guten Geschmacks. Aber es gibt noch andere Stilsünden gegen den Geist der Einfachheit und Klarheit, und von diesen hat der Verfasser sich leider nicht immer freizuhalten verstanden.

Das ist, wie gesagt, bedauerlich in seinem Interesse wie in dem der Kunstwissenschaft, der immerhin hier eine Fülle von Ideen und Anregungen geboten wird, die auszuschöpfen gar mancher durch die unübersichtliche und immer wieder abschweifende Darstellungsart abgeschreckt werden dürfte. Deshalb möchte ich zunächst versuchen, die mir wertvoll erscheinenden Grundgedanken zum Thema der eigentlichen »Barockprobleme« hier kurz zusammenzufassen: Es gibt kein Barock als besondere Kunstphase, wenigstens nicht in dem vorwurfsvollen Sinne dieser Bezeichnung und abgesehen von manieristischen Einzelercheinungen, wie sie keiner Epoche fehlen. Der Barock ist die notwendige Fortentwicklung, ja die Erfüllung des ganzen Strebens der Renaissance und seinem Grundwesen nach ein entschiedener Fortschritt gegen die Renaissancekunst. Denn er bringt dem Suchen nach Einheit im Kunstwerk, in dessen Zeichen die Renaissance steht, erst volle Erfüllung, und zwar sowohl in allen drei Kunstgattungen einzeln, wie auch in der Form, daß sie zu einem Gesamtkunstwerk zusammenwirken, wobei die Architektur, wie in allen wahrhaft originären Kunstepochen, die Führung ergreift. Das Werden des Barocks, das die Forschung bisher nicht über Michelangelo, Correggio und Raffael zurückzuführen gewagt hat, vollzieht sich bereits in den Künstlern des 15. Jahrhunderts; Donatello gehört ebenso zu seinen Ahnherren, wie Leo Battista Alberti, Filippino Lippi, Piero dei Franceschi u. a. Denn das Wesen des Barocks ist eben »das Wachsen und Fortbilden der Fähigkeit zum Einheitsgestalten«, das »umsichtig berechnete Unterschicken der Glieder unter ein umfassendes Ganzes«. So gelangt erst der Barock völlig zur künstlerischen Illusion, in dem methodologischen Sinne, daß das Kunstwerk eine Welt und eine Einheit für sich bedeutet, außerhalb der Wirklichkeit des Genießenden. Die Achtung vor dem »Gesetz des Rahmens« ist ja, zumal für den romanischen Kunstgeist, die Voraussetzung alles monumentalen Schaffens und verzichtet leicht auf die von uns Modernen betonte spitzlindige Unterscheidung von Schein und Erscheinung; sonst hätte sich, wie der Verfasser hübsch bemerkt, ein so hochgemuter Künstler wie Leonardo wohl schwerlich zum Festdekorateur der Sforza und der Könige von Frankreich hergegeben. Die richtig gestellte Forderung der Illusion aber, ein »malerisches« Bild zu ertäuschen, »überzutreten in ein anderes Gebiet mit anderer Gesetzlichkeit«, geht einheitlich durch die ganze Kunst vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. Ihre Erfüllung bereitet sich vor durch die vielgestaltige theoretisch-praktische Beschäftigung der Renaissance-menschen mit der Kunst, durch die planmäßig getriebene Nachahmung des Altertums und die eifrige Pflege des Dramas in Kirche und Hofleben, der öffentlichen

Maskerade in den Trionfi der Karnevals- und Festzüge; sie gelangt zu einem Höhepunkt, als die Kirche nicht mehr ausschließlich Beicht- und Bußort, die Stätte individueller Versenkung in das Mysterium der Religion, sondern ein Festsaal der allgemeinen gottesdienstlichen Feier geworden war, und sie fällt ihrem Verhängnis anheim, als die Menschen sich im Leben selbst ständig auf der Bühne wähten und so in einen egozentrischen Idealismus hineingerieten, der mit der Natur ein willkürliches Rahmenspiel trieb.

Dieser Auffassung des Barocks wird man auch vom Standpunkte des modernen Kunsthistorikers im großen und ganzen beipflichten dürfen; sie ist ja auch gar nicht so durchaus neu, wie der Verfasser zuweilen anzunehmen scheint, wie denn überhaupt seine häufige Polemik gegen die »hochsinnigen Ungerechtigkeiten« Jakob Burckhardts eigentlich überflüssig und seine Bezeichnung des Barocks als »Stiefkind der Kunstwissenschaft« kaum verständlich ist gegenüber der Fülle nicht bloß kunstphilologischer Arbeit, die das letzte Menschenalter gerade an diese von der klassizistischen Ästhetik einst mißachtete Kunstepoche gewendet hat. In den Untersuchungen Wölfflins, Schmarsows, Strzygowskis, Riegls klingt die neuere Auffassung bereits mehr oder weniger stark an, und in H. von Geymüllers monumentalem Werk über die Architektur der Renaissance in Frankreich (1898) ist sie gewissermaßen praktisch durchgeführt worden. Aber man wird dem Verfasser allerdings zugestehen müssen, daß er den Gedanken der Einheitlichkeit der Entwicklung mit besonderer Schärfe und Folgerichtigkeit durchgeführt hat und daß sein Bemühen, sie »auf rein ideologischem Wege ganz abseits von kultur- und kunstpsychologischer Gewißheit und Voreiligkeit« nachzuweisen, eine sehr wertvolle und in die Tiefe führende Bestätigung ihrer Richtigkeit zu geben vermag. Für ihn ist der Platonismus und seine harmonistische Weltanschauung das eigentlich lebenspendende Element der Renaissance; der platonische Eros, als Korrelat zu der Liebe und Güte Gottes empfunden, »die Liebe als ästhetische Grundidee« bedeuten den unvergleichlichen Wertzuwachs des künstlerischen Denkens im 15. Jahrhundert. Der Fortschritt vollzieht sich also, prinzipiell ausgedrückt, in dem Übergang vom Aristotelismus des Mittelalters zum Platonismus, von dem impressionistischen Aufnehmen der Natureindrücke zu einem Zusammensehen in einer Sinnbildlichkeit (Mona Lisa, Mediceergräber), zum Hineinsehen einer Idee in die Form. Michelangelo ist der Wendepunkt, um ihn und L. B. Alberti, in der Architektur sein eigentlicher Vorläufer, und ihre Werke dreht sich die Einzelbetrachtung in allen drei Kapiteln fast ausschließlich; Leonardo tritt zurück, Correggio wird kaum erwähnt. Die Analysen des Juliusgrabes, der Mediceerkapelle, der Sixtinischen Decke enthalten sehr viel Gutes und Feines, neben einzelndem, das auf Schrauben gestellt erscheint; so wenn uns die beiden Mediceerstaturen als Repräsentanten der platonischen »Seelenrosse«, Wille und Geist präsentiert werden; »hier der reine Wille . . ., dort die reine Betrachtung . . .« heißt es (S. 61). Als das kunstgeschichtlich anregendste Kapitel erscheint mir das zweite mit seiner eindringlichen Behandlung Albertis, dessen analogische Idee vom baukünstlerischen Erzeugnis als »Lebewesen«, dessen Betonung der Kontrastwirkung und Rücksichtnahme auf den Beleuchtungsfaktor ihn nach dem Verfasser ebenso zu einem Vorläufer des Barocks stempeln, wie seine Ausgestaltung der Fassade von S. Francesco zu Rimini als dekorative Schauseite und die Anlage von S. Sebastiano zu Mantua im griechischen Kreuz, aber mit der Keimidee der Zweiturmfassade u. a. m. — St. Andrea zu Mantua, als ein Vorbild von St. Peter und il Gesù in Rom längst anerkannt, lenkt die Betrachtung des Verfassers dann wieder auf Michelangelo zurück, dessen Peterskuppel, in ihrem Verhältnis zu Brunelleschis und Bramantes Kuppelbauten sorgfältig erwogen, sich als

der nach jeder Richtung vollendetste Ausdruck von Zusammenfassung und Einheit in Linien- und Lichtbehandlung, d. h. nach dem Verfasser als Barock darstellt. Seine Auffassung der Entwicklungstendenz in der Architektur läßt sich etwa durch den Gleichungsansatz ausdrücken Renaissance : Barock = Assoziationsbau : Einheitsbau = Brunelleschi : Alberti = Bramante : Michelangelo usw.

Das abschließende dritte Kapitel, hauptsächlich wieder auf dem Studium Michelangelos aufgebaut, sucht die Resultate der vorangehenden Betrachtungen für die künstlerische Gestaltung der weiteren und weitesten Umgebung des Individuums in dem oben schon kurz erläuterten Sinne zu ziehen und stellt als Zentralbegriff des Barocks die Illusion hin, »nicht als täuschende Nachahmung des Wirklichen, sondern als frohbewußter Übertritt in eine andere Welt«. — Die Aufgabe der Kunstwissenschaft, die ihm am Herzen liegt, spricht der Verfasser hier am bündigsten in dem Satze aus (S. 218): »Die Kunstwissenschaft will und soll sich bescheidenlich stets dessen bewußt sein, womit sie es zu tun hat; sie soll sich, wie jede Wissenschaft, gewissenhaft an die Erscheinungsform halten, aus ihr ergründen, wie das Problem liegt, und daraus die Methode, nach der das einzelne Werk geschaffen ist, allenfalls die Methodik des einzelnen Meisters feststellen; alles ohne Rücksicht auf Anlehnungen, Entleihungen oder Berücksichtigung kulturhistorischer Zustände«; und in der Einleitung heißt es ähnlich: »Ästhetik ist nicht Kulturwissenschaft. In dieser Unvoreingenommenheit liegt das Kriterium von ‚Reinheit‘, die für das der Ästhetik reservierte Gefühl gefordert wird.« — Gewiß ist es jeder Art von Kunstbetrachtung förderlich, in diesem Sinne immer wieder an die Grundprobleme alles Lebens und Schaffens zurückgeführt zu werden; ob das in dem hier geforderten Umfange immer und überall möglich ist, bleibt eine Frage, zu deren Lösung der mit glänzendem Rüstzeug ausgestattete Verfasser hoffentlich bald durch weitere Untersuchungen beiträgt, wie er sie »über die Möglichkeit stilistischer Trennung und nationaler Sonderung, mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Baukunst« in Aussicht stellt. Nur möchten wir den bescheidenen Wunsch ausdrücken, daß sie ihrer Form nach geringere Ansprüche an die Geduld des Lesers stellen mögen, als dieses erste Dokument einer ideologischen Kunstwissenschaft.

Greifswald.

Max Semrau.

Béla Lázár, Die beiden Wurzeln der Kreuzifixdarstellung. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1912. 41 S., 8 Abb.

Der Titel des Buches verspricht eine ikonographische Studie zur Kunstgeschichte des christlichen Mittelalters, um so mehr ist derjenige, der über das Problem der Gestalt hinaus (ich gebrauche das Wort Gestalt im Sinne meines Lehrers Strzygowski) sich für die psychologische Genesis eines Kunstwerkes an sich interessiert, überrascht und erfreut, in dem Lázárschen Buche einen wichtigen und ursprünglichen Beitrag zur Erklärung der Kunstschöpfungen aller Zeiten, nicht zuletzt der modernen Kunst, zu finden. Fast die Hälfte seiner Arbeit geht der Kunsterkenntnis nach. Wir besprechen diesen Teil der theoretischen Aufstellungen, denn die Frage der Kreuzifixdarstellung interessiert nur Spezialisten.

Gibt es in der Kunst eine organische, stufenförmig fortschreitende Entwicklung, die darauf hinzielt, einen stetigen Fortschritt zu geben, der von einem flüchtigen kombinierten Erinnerungsbild zu immer exakteren Naturstudien und schließlich zur Wiedergabe des augenblicklichen Netzhautbildes führt? Wenn ja, darf man die Epochen, in denen die künstlerische Darstellung der Natur keine neuen Resultate aufweist, als Ruhepausen bezeichnen? Diese Fragen hatte Professor Dwořak in

seiner Münchner Kongreßrede, die Wickhoffsche Auffassung von der Einheitlichkeit der Kunst verfechtend, als Tatsache hingestellt. Wie ist es dann zu erklären, daß z. B. bereits in der Steinzeit eine stark realistische Kunstäußerung sich findet? Das sind die Fragen, die sich Lázár in seinem Buche stellt und von denen er ausgeht. Er beantwortet sie damit, daß er zunächst an einigen Beispielen zeigt, wie die Kunst gleichzeitig neben naturalistischen Bestrebungen auch von der Natur bewußt absehbende aufweist. So kommt er dazu, zwei parallel laufende Entwicklungsreihen anzunehmen, zwei künstlerische Ideale, die eine psychische Endursache haben. Mit anderen Worten: in jedem Stile ist eine zweifache Wurzel zu erkennen, die in erster Linie von der Gehirnstruktur des Künstlers abhängig ist. Rasse und äußere Umstände des Schaffenden sind nebensächliche Momente, da wir zu derselben Zeit Künstler der gleichen Rasse in trotzdem abweichender Eigenart beobachten können.

So nimmt Lázár zwei Typen des Künstlers an: erstens den Künstler mit konkreter Phantasie, der, vom Gefühle entzündet, darauf ausgeht, das Auffällige und Augenblickliche der Natur wiederzugeben, zweitens den Künstler mit abstrakter Phantasie; bei ihm zeugt der Gedanke ein intellektuelles Erlebnis. Lázár stellt damit eine gesetzmäßige Dualität auf, die — und das ist das Neue an diesen Ausführungen — als gleichzeitige Erscheinung und nicht etwa so zu denken ist, daß die eine Richtung die andere abtöst. Freilich sei oft das Überwiegen der ersten oder der zweiten Strömung zu konstatieren, es komme dabei zuweilen zu einem Kompromiß. Immerhin ließe sich der Sachverhalt vom Referenten etwa auf folgende Formel bringen:

Künstler mit abstrakter Phantasie = K_a ,

Künstler mit konkreter Phantasie = K_c .

Die einzelne Zeitepoche, das Diapason, wie Lamprecht den gesamten seelischen Zustand eines Zeitalters nennt, = $T_1, T_2, T_3 \dots$

So ergibt sich denn:

$$T_1 = K_{a_1} + K_{c_1}$$

$$T_2 = K_{a_2} + K_{c_2}$$

$$T_3 = K_{a_3} + K_{c_3} \dots$$

$$T = K_a + K_c$$

Konstant ist immer die Summierung, nur die Faktoren sind je nach der Vorherrschaft von K_a oder K_c verschieden.

Schon Verworn hat (Zur Psychologie der primitiven Kunst) auf die zwei Richtungen in der Kunst hingewiesen. Er stellt der physioplastischen Kunst, die durch die Darstellung des gesehenen Objektes bestimmt sei, die idioplastische gegenüber, die auf Spekulation beruhe. Verworn neigt aber dazu, diese abstrakte Darstellung der primitiven Völker höher zu stellen als die realistische diluviale Tierzeichnung, weil erstere das Erzeugnis einer weitergehenden Reflexion sei. Lázárs Verdienst ist es, zum erstenmal das gleichzeitige und gleichwertige Auftreten der beiden Strömungen betont und damit zugleich eine einleuchtende Erklärung dafür gegeben zu haben, weshalb der eine Künstler den anderen, ja auch der eine Genießende den anderen nicht verstehen könne.

Die Frage bleibt noch offen, ob sich tatsächlich in jeder Epoche — von der Steinzeit angefangen — beide Entwicklungsreihen werden genau verfolgen lassen. Für viele Epochen — für die moderne hat es Lázár selbst getan — lassen sie sich ohne weiteres nachweisen. Es wird gründlicher kunstwissenschaftlicher Arbeit bedürfen, des Verfassers anregender These systematisch nachzugehen.

Aber so viel kann man schon jetzt sagen, daß das Problem des Stils in der bildenden Kunst, wie es zuletzt Wölfflin in den Sitzungsberichten der preußischen

Akademie der Wissenschaften (Juni 1912) gestellt hat, mit dem Lázárschen Werke um einen Schritt weitergekommen ist.

Wien.

Joseph Feinsteiner.

A. Lauterbach, *Die Renaissance in Krakau*. Mit 43 Abbildungen. Eugen Rentsch Verlag, München 1911.

Seit Essenweins vor mehr als 40 Jahren erschienener Abhandlung über die mittelalterlichen Baudenkmäler Krakaus ist in deutscher Sprache über die interessante Kunst dieser einst so wichtigen Vermittlungsstätte der Kultur im Osten nichts mehr geschrieben worden, abgesehen natürlich von den Bemühungen, die Tätigkeit von Veit Stoß, Hans Süß v. Kulmbach, Hans Dürer und anderer in Krakau genauer festzustellen. Da muß der Versuch eines deutsch-polnischen Schriftstellers, die Erscheinung der Renaissance in Krakau zum Gegenstande einer eigenen kleinen Schrift zu nehmen, als verdienstlich anerkannt werden, wenn auch der Wert seiner Leistung hauptsächlich darin bestehen dürfte, daß er das Wichtigste aus der reichen einheimischen Literatur über Krakau und die polnische Renaissance den deutschen Leserkreisen übermittelt. Auf selbständige eigene Forschung macht die hübsch ausgestattete und mit guten Illustrationen versehene Schrift wohl keinen Anspruch, und an den für die allgemeine Kunstwissenschaft interessanten Problemen seines Themas geht der Verfasser schweigend vorüber. Er hat zwar eine richtige Vorstellung davon, daß es sich hier um eine verpflanzte und niemals fest eingewurzelte Kunst handelt, die fast ausschließlich von eingewanderten Italienern ausgeübt wurde, und hält sich deshalb von einer Überschätzung erfreulicherweise im allgemeinen frei. Aber es wäre lehrreich gewesen, den Charakter einer solchen Importkunst an den einzelnen Erscheinungen nachzuweisen, wozu die polnische Renaissance auf Schritt und Tritt Gelegenheit bietet. Die überschlanken, aus zwei aufeinander gestellten Säulchen gebildeten Gesimsträger im obersten Geschoß des Arkadenhofes im Wawelschloß z. B. sind eine Kompromißform, die die italienische Architektur sich nur dort erlauben konnte, wo, wie sie wohl wußte, das Gefühl für Proportion nicht so fein entwickelt war, daß man das Unorganische des »wackligen« Aufbaus empfand; man wollte »Säulen«, und der geschmeidige Italiener gab sie, wenn auch in einer Form, die er im eigenen Lande kaum gewagt hätte. Ähnlich steht es mit dem Prunkbau der Sigismundkapelle, den man kaum als »den vollkommensten Renaissancebau im Norden« bezeichnen darf. Bei aller Virtuosität der Arbeit tritt — ganz abgesehen von den unglücklichen Grabfiguren — der Mangel an feinerem Leben für den Kenner bodenwüchsiger italienischer Kunst auch hier deutlich genug zutage. Es ist alles auf reiche äußerliche Wirkung angelegt, aber es fehlt die innere Einheit des Stils, schon aus dem Grunde, weil nicht bloß oberitalienische, wie der Verfasser annimmt, sondern deutlich auch römische und florentinische Skulptorenmanier zur Anwendung gekommen ist. So ließe sich im angedeuteten Sinne noch auf manches hinweisen, was der Verfasser hätte darlegen können, wenn er die Untersuchung in die Tiefe führen wollte.

Greifswald.

Max Semrau.

E. Utitz, *Was ist Stil?* Mit 12 Bildtafeln. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1911.

Das Schriftchen, eine Rostocker Antrittsvorlesung, beantwortet die Titelfrage nach den Kategorien: Künstlerstil, Materialstil, Zweckstil, Ortsstil, Nationalstil (z. B. deutsch, italienisch, österreichisch u. a.), Zeitstil, Auffassungsstil (so könnte man

wohl zusammenfassend das bezeichnen, was der Verfasser unter naturalistischem, idealistischem usw. Stil versteht), Gattungsstil (dramatisch, episch, plastisch, male-
risch usw.). Diese Bedeutungstypen werden in etwas scholastischer Manier nach-
einander abgehandelt, auf die interessanteren Fragen, die sich aus ihrer gegen-
seitigen Beeinflussung und Ineinanderschiebung, z. B. von Orts-, Zeit- und National-
stil ergeben, geht der Verfasser nur flüchtig ein. Was beim Materialstil über Sur-
rogate geäußert wird, erregt Widerspruch; ein Surrogat, das »all die Wirkungen
bietet, die dem Material eignen, das es vertritt«, gibt es eben nicht. Auch daß
wirkliche Zweckmäßigkeit keinen ästhetischen Faktor darstellt, sondern die bloße
Erregung einer Zweckvorstellung genügt, um den Eindruck des Stilvollen hervor-
zurufen, wird man dem Verfasser schwerlich glauben. Denn für die Geltung eines
Begriffs muß doch wohl die den Umständen nach schärfste Prüfung vorausgesetzt
werden. Hält die Zweckmäßigkeit der praktischen Inanspruchnahme nicht stand,
so besteht sie überhaupt nicht und die erregte Vorstellung ist nichtig. Trotz
dieses ungenügenden Standpunktes gegenüber dem Zweckstil wird der Verfasser
den modernen Leistungen dieses Stils durchaus gerecht, wie denn überhaupt sein
warmes Empfinden für die Bestrebungen der modernen Kunst immer wieder wohl-
tuend berührt. An einer Reihe geschickt ausgewählter Vergleichsabbildungen, unter
denen sich beispielsweise auch die Hauptbahnhofshalle in Dresden, die Turbinen-
fabrik der Berliner A.E.G. und der Nibelungenbrunnen Franz Metzners befinden,
sucht der Verfasser seine Ausführungen genauer zu erläutern.

Greifswald.

Max Semrau.

Sophus Hochfeld, Das Künstlerische in der Sprache Schopenhauers.

Leipzig 1912, J. Ambr. Barth. XII u. 170 S.

Es ist gut, daß der Verfasser sich selbst als gereiften Mann vorstellt; man
würde sonst an die Arbeit eines Anfängers denken. Jugendliche Phrasenfreude,
Unfähigkeit Wichtiges und Unwichtiges zu scheiden, oder Neues und Altes — das
alles macht den darstellenden Teil so unerfreulich wie unergiebig. »Er kündigt,
was er sah. Aber was sah er? — Mehr als gewöhnliche Sterbliche!« (S. 31).
Das ist so ungefähr der Stil. Die anspruchsvollen Satzbilder (S. 93) vermögen keine
wirklich eindringende und fördernde Erkenntnis vorzutäuschen. Sogar das Augen-
fälligeste, die Vorliebe für starke Ausdrücke, wird weniger erklärt als in banaler
Weise entschuldigt. — Wert besitzt nur die unveränderte Stoffsammlung der An-
hänge; doch kann ich nicht nachprüfen, ob wirklich Ausdrücke wie »Objektivation«
(S. 102) erst von Schopenhauer geprägt sind. Die Vergleiche (S. 123 f.) und die
Schimpfwörter (S. 157 f.), deren Sammlung mich besonders ergötzt hat, sollten wie
die anderen Belege mit Angabe der Fundstellen zitiert werden. Lehrreich ist auch
die Auswahl der *Epitheta ornantia* (S. 151 f.).

Berlin.

Richard M. Meyer.

Die Musikästhetik der Frühromantik. Fragment einer wissenschaftlichen

Arbeit von Werner Hilbert. Als Manuskript gedruckt. Kommissionsverlag
von Gottl. Schmidt, Remscheid 1911. IX, 149 und 7 unbezifferte Blätter.

Mit dem Wiederaufleben der alten deutschen Romantik in Wissenschaft und
Kunst rückt ein wesentlicher Teil dieser großen, in sich geschlossenen Bewegung
in den Blickpunkt des Interesses: die Musik und die Musikästhetik. Bisher hat
man nur an einzelnen romantischen Vertretern, meist durch Zusammenstellung von
Zitaten, ihr Verhältnis zur Musik untersucht. An erster Stelle regten E. T. A. Hoff-

mann und Heinse, die bald Dichter, bald Musiker waren, zur Untersuchung an. Ich verweise nur auf die Schriften von Ernst Glöckner und Karl Schäffer sowie auf die Abhandlungen von Ottokar Fischer (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft Bd. II, 1907, S. 501 ff.) und von E. Sulger-Gebing (Zeitschr. f. vergleichende Literaturgesch. N. F. Bd. XII, 1898, S. 338).

Um so erfreulicher ist es, daß eine jüngst erschienene Arbeit von Werner Hilbert sich mit dem Verhältnis der Musik zur gesamten Romantik auseinandersetzt, daß sie die Musikästhetik, die wie alle Theorie vor allem die Frühromantik interessiert, als organisches Glied des Ganzen zu betrachten sucht, daß sie musikästhetische Ideen, die neu in der Zeit auftauchen und die ganze Frage weitertreiben, herausschält. Der Verfasser wurde von einem plötzlichen Tod hinweggerafft und es ist zu bedauern, daß die Arbeit als Fragment vor uns liegt, dem die letzte glättende und ordnende Hand fehlt, daß die feinsinnigen Gedanken nicht zu einer Einheit zusammentreten durften. Widersprüche, die sich dem überschauenden Blick ergeben, sind leicht zu entschuldigen durch die Ergebnisse verschiedener Studienperioden. Die letzten Überarbeitungen hätten wohl zu einem Ausgleich geführt. Da wir somit vor einem werdenden Buche stehen, das vielleicht noch manche Ideenumbiegung zugelassen hätte, ist das Folgende, das sich in manchen Ansichten von den Ausführungen Hilberts unterscheidet, nicht eigentlich als Kritik an dem verstorbenen Verfasser zu nehmen, um so weniger, da Keime der ihm widersprechenden Erwägungen schon überall in seinen Fragmenten und Exzerpten enthalten sind.

Als Gefolgsmann von Haym, Dilthey und Walzel stellt Hilbert dem Rationalismus der Aufklärungszeit das von Kant, vom Sturm und Drang, vom deutschen Klassizismus und von der Romantik betonte Gefühl entgegen, dessen Wiedereinsetzung den Weg bereitet für eine Entwicklung der Musikästhetik. Durch eine tiefe Kluft von der herrschenden Philosophie getrennt, fiel zeitlich zusammen mit der Hochflut der Aufklärung die große Epoche der Bach, Händel, Haydn, Mozart und Gluck. Die zeitgenössische Musikästhetik wurde nur von Fachmusikern bestritten. Sie bedienten sich der spärlichen Gedankenspäne, die von philosophischer Seite für die Musik abfielen, und konnten so den großen Künstlern nur zum Teil gerecht werden. Um den rationalistischen Theorien des 18. Jahrhunderts erfolgreich entgegenzutreten und das von der Zeit mehr gehante als erfaßte Prinzip des Gefühls zum Ausgangspunkt neuer Ideen zu machen, mußte erst ein Kant erscheinen. Mit der Kritik der Urteilskraft, mit der theoretischen Anerkennung des Gefühlsmäßigen wird die Alleinherrschaft der Vernunft gebrochen. Hilbert stellt Kant nicht nur an einen Wendepunkt der Ästhetik, sondern faßt ihn im engeren Sinn als Begründer einer aufblühenden philosophischen Musikbetrachtung, indem durch ihn einer tiefer schürfenden Forschung die freie Bahn eröffnet wird. Doch um tatsächlich der Ausgangspunkt der musikästhetischen Gedankenketten eines Schopenhauer, Wagner und Nietzsche zu werden, bedurfte Kant als Bindeglied der Romantik. Sie überwindet durch metaphysische Ästhetik — wie später Schopenhauer — den bei Kant noch bestehenden Gegensatz des formalistischen und inhaltlichen Moments in der Musik und bringt zur Theorie Musikbegeisterung, intuitives Erfassen und ahnungsvolles Erleben.

Von allen Seiten kommen dem hochstrebenden Philosophieren auf musikalischem Gebiet fördernde Anschauungen zu Hilfe. Das Interesse des Sturmes und Dranges an deutscher Art und Kunst löst das Volkslied und den alten Minnesang aus den Banden der Vergessenheit. Der Klassizismus, beeinflusst von neuplatonischen Denkern, verlegt den Schwerpunkt in Fragen der Kunst auf den »inneren Sinn«.

Hilbert hebt Herders und auch Heinse's außerordentliche Bedeutung für die Musikästhetik hervor. Herder, der Führer des Sturmes und Dranges, knüpft allerdings die Musik lediglich an die Affekte an, doch sie gilt ihm als Bestandteil wahrer Poesie. Im Kampf gegen die Aufklärung geht er noch an der mathematisch-formalen Betrachtung des Tonmaterials vorüber.

Bei Heinse, dem Fachmusiker und Dichter, finden sich rationalistische Anschauungen neben Ideengängen, die an Herder gemahnen. Mit seinen dichterischen Interpretationen von Musikstücken erweckt der musikalisch-technisch außerordentlich Bewanderte, philosophisch aber wenig Geschulte, in der gebildeten Welt Interesse an musikalischen Fragen. Zur Anerkennung der Instrumentalmusik ist auch er noch nicht vorgerückt. Dies ist um so merkwürdiger, da er mit dem Satz: »Sie drückt aus, was aller Sprache vorhergeht,« schon auf der Bahn zur Metaphysik der Romantik und Schopenhauers sich befindet.

Wenn Hilbert ausführt, wie der deutsche Klassizismus sich aus der Antike und vor allem aus der antiken Plastik entwickelt, wenn er betont, wie das Viergestirn Winckelmann, Lessing, Goethe und Schiller ihre Anschauungen über das Wesen der Dichtkunst an der Hand plastischer Vorstellungsreihen gebildet habe, so ist dem entgegenzuhalten, daß bei Schiller musikalische Eindrücke der Konzeption eines Werkes vorangingen, und daß er in der Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« mit Klopstock sich selbst den musikalischen Dichtern zugesellt. Novalis sagt von ihm in einem Fragment: »Schiller musiziert sehr viel philosophisch.« Auf das wichtige Werk Schillers und seinen Einfluß auf die Romantik geht Hilbert teilweise später ein, ebenso auf das Musikalische bei Goethe. Aber selbst wenn bestimmte Seiten Goethes dankenswerterweise für die Romantik in Anspruch genommen werden, wären diese Abhandlungen von den Herausgebern besser vorangestellt worden, da sie von jedem nur einigermaßen in der Frage Bewanderten in einem Kapitel über musikalische Elemente im deutschen Klassizismus peinlich vermißt werden.

Die Abschnitte über Goethes Musikästhetik und die Romantik führen überzeugend aus, daß Goethe durch die natürliche Anschaulichkeit, die er auch bei dem Schöpfen aus den tiefsten Tiefen der Menschenseele nie verlor, dem Absolutwerden der Musik, sowie ihrer metaphysischen Bedeutung fremd blieb. Sehr fein sind Bemerkungen über Unkomponierbarkeit der Wortmelodik, aus der sich Goethes Vorliebe für Zelters einfache Melodien und seine Fremdheit gegenüber den großen musikalischen Genies seiner Zeit erklären läßt. Vorwärtsgetrieben hat Goethe die Musikästhetik kaum. Die vorliegende Arbeit zeigt ihn im wesentlichen auf Rousseaus und Herders Standpunkt. Die Anschauung, die Musik sei für die Romantik ein Schlüssel zu einer anderen, jenseitigen Welt, im Gegensatz zu Goethe, dem sie ein Stück des Universums ist, dürfte diskutierbar sein; ebenso die schematische Gegenüberstellung: Die Romantiker sind Kantianer, Goethe ist Spinozist. Daß Hilbert selbst die Romantiker nicht als reine Nachfahren des großen Vernunftkritikers nimmt, geht aus unzähligen Stellen seines Buches hervor und wird man auch diesen Ausführungen entnehmen können. Und ist die romantische Weltanschauung so dualistisch, daß die Kunst, die Musik für sie nur ein Weg ins Jenseits wäre, sieht sie in ihr nicht vielmehr ein intuitives, dem Menschen eingeborenes Mittel, den Wesenskern, das Göttliche, das die Natur durchstrahlt, zu erkennen, sich dem Absoluten zu nahen? Und ist andererseits Goethe der spinozistische Pantheist, für den er so lange Zeit galt? Ist die Beschäftigung Goethes und der Romantik mit den Neuplatonikern Shaftesbury und Hemsterhuis belanglos? Ich verweise auf Untersuchungen der neuesten Goethe- und Romantikforschung. Alle Einwände, die die

vorliegende Arbeit hervorruft, entspringen den nicht klar erfaßten Weltanschauungen sowohl Goethes als besonders der Romantik. Weltanschauung ist das einende Fundament aller Ästhetik. In allen Teilen des Buches läßt sich eine schärfere Durchdringung des musikalisch-theoretischen Gebietes als des weltanschaulichen bemerken.

Aus der Spaltung der dichterischen Begabung in plastisch und musikalisch, die Schiller vornimmt und die weiterzuführen ist bis zu Nietzsches Begriffen apollinisch und dionysisch, findet Hilbert den Weg zu der Rolle, die die Musik in der Romantik spielt. Vollkommen dürfte wohl die Gleichung »musikalisch = dionysisch« nicht stimmen. Es ist in Schillers musikalischem Genie noch immer viel mehr Klarheit als in Nietzsches dionysischem. In Schillers Sinn musikalisch möchte ich die Romantik mit ihrem sehnsüchtigen, auf das Absolute gerichteten Erkenntnisdrang nehmen.

Die moderne Forschung von Haym bis zu Walzel berücksichtigend, leitet Hilbert die romantische Musikästhetik ein. Er streift die romantische Schule der Musikgeschichte und sucht ein Gesamtbild des Kreises zu geben. Interessante Bemerkungen fallen über das Verhältnis der Romantik zur Antike, über den leitenden Einfluß des deutschen Klassizismus, über die Weiterbildung des Problems Kunst und Leben, über den Begriff der ästhetischen Erziehung und über die romantische Verschiebung, die den Ton auf ästhetisch legt, im Gegensatz zu Schiller und Goethe, die Erziehung unterstreichen.

In zwei Gruppen, die sich, von verschiedenen Seiten kommend, wieder zu außerordentlich enger Berührung vereinigen, werden die Romantiker geschieden je nach der Rolle, die die Musik in ihrem künstlerischen Empfinden spielt: in die philosophischen Phantasten, mit dem bloßen tiefen Gefühl für Musik (Tieck, Wackenroder), und in die phantasierenden Denker, die in das Wesen der Musik als Kunst einzudringen suchen (Schlegel, Novalis, Schelling). In vollem Umfang erkennt Hilbert die Bedeutung der Sinneempfindungen für Farbe und Klang, die Doppelempfindungen des reizbaren romantischen Menschen. Dankenswerterweise zieht er die modernste Philosophie, z. B. die von Mach, und die jüngste neuromantische Ästhetik zur Deutung der alten Romantik heran. Damit wird eine größere Klarheit erreicht; denn was damals begann, schon bis zum Exzentrischen gesteigert und zum Prinzip erhoben wurde, hat unsere ebenso reizsame Zeit weitergebildet. Es ließen sich auch Beziehungen aufdecken von dem Musikalisch-Rhythmischen, das sich in unseren Tagen in Tanz und Körpermimik kundtut, zu Theorien von Herder, Heinse, Novalis, Schelling und auch Nietzsche. Spätere Kapitel Hilberts bringen manchen bemerkenswerten Gedanken, der scharfsinnig neben allem Verbindenden anzeigt, wo das Trennende der alten und neuen Zeit liegt.

Nicht nur Farbeindrücke lösen in der jungen Generation von 1800 Klangvorstellungen aus, die ganze Erscheinungswelt verwandelt sich in ein Reich von Tönen. Novalis sieht in der Natur eine Aolsharfe, »sie ist ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind«. Auch Hilbert erhärtet mit wenigen guten Beispielen sowohl dieses musikalische Naturempfinden als das Verhältnis der Musik zu den Tatsachen des menschlichen Seelenlebens. Er gedenkt dabei einer feinen romantischen Scheidung in der Affektenlehre. Die Musik ist nicht nur der Ausdruck des Überschwangs der Gefühle, sondern sie ist das innerste Wesen derselben. Erläutert wird diese Überzeugung an dem schillernden romantischen Liebesbegriff, den Tieck, Novalis, Friedrich Schlegel und die jüngere Romantik immer neu dichterisch verklären. An den philosophischen Aphorismen des Kreises, die das Problem zum Bewußtsein erheben, geht Hilbert vorbei.

Novalis spricht von der akustischen Natur der Seele. Wie scharf er absolute Musik und Kunstmusik trennt, zeigen seine Worte, die Hilbert gelegentlich der Formalästhetik anführt. »Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente«. Die Töne sind dem Schüler Jacob Böhmes nur eine äußerliche Offenbarung der Musik. Hier steigert sich die Musikästhetik ins Metaphysische, dem sich die Romantik auch von anderer Seite nähert. Ein Kapitel Hilberts über Musik, Philosophie und Mystik knüpft an den alten Streit zwischen Denken und Sprechen an. Der sehnsüchtige Erkenntnisdrang führt den romantischen Geist in die verborgensten Tiefen alles Seins. Die Sprache kann als Ausdruck der gewonnenen Anschauungen nicht mehr genügen. Man besinnt sich auf ihren irrationalen Teil, auf den musikalischen Klang. Die unsinnlichere Musik, die von allen Künsten dem Absoluten am nächsten steht, wird Ausdrucksmittel der Philosophie. Hier scheinen mir die Punkte zu sein, an denen romantisches Denken hinüberleitet zur Metaphysik Schopenhauers.

Von solchen Anschauungen öffnet sich der Weg zu Anerkennung und tiefinnerstem Verständnis der Instrumentalmusik. Novalis meint: »Sonaten, Symphonien, Fugen, Variationen — das ist eigentliche Musik.« Folgende Worte Tiecks, die Hilbert zitiert, kann man anknüpfen sowohl an Kants »uninteressiertes Wohlgefallen« als weiterführen zu Schopenhauer: »In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunklen Trieben, und drückt das Tiefste und Wunderbarste in ihren Tändeleien aus.« Frei von der Einseitigkeit, in der Musik nur Idealisierung des sprachlichen Ausdrucks zu sehen, gelangen die romantischen Dichter dazu, die Sprache, verbunden mit der menschlichen Stimme, bewußt als Musikinstrument aufzufassen, — ein Gedanke, den die Neuromantiker aus dem Kreise Stefan Georges zum Äußersten verfolgen. — Und wenn für Tieck schließlich das künstlerische Orchester zu einem Teil des natürlichen wird, in welchem Nachtigallenschlag und Waldesrauschen, das Murmeln unterirdischer Quellen und die Musik der Sterne und des Mondscheins ihren vollberechtigten Platz einnehmen und in der romantischen Phantasie zauberhafte Symphonien erklingen lassen, so scheint mir diese musikalische Durchdringung des Seins auf das geschlossene Weltbild des Romantikers zu deuten. Das Absolute, als dessen eines Attribut man das Musikalische bezeichnen könnte, spricht sich aus in der gesamten Erscheinungswelt, wie der Mensch das in ihm vorhandene Singen und Klingen umsetzt in Gesangs- oder Instrumentaltöne und so im Kunstwerk als schöpferischer Prometheus Rhythmus und Gesetzmäßigkeit des Alls wiederholt. »Die musikalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverhältnisse der Natur zu sein«, sagt ein Fragment von Novalis.

Aus einer solchen Weltanschauung, aus dem Streben nach künstlerischem Monismus, aus dem Organismusgedanken der Zeit, ließe sich die Bedeutung der Musik ohne Gewaltbarkeit ableiten. Auch die Raffinertheiten der späteren Romantik, die Hilbert einmal anführt, lassen sich von hier aus erklären, z. B. das Naturgefühl E. T. A. Hoffmanns, das sich bisweilen in ganz bestimmten Tonarten bewegt.

Vor allem fügt sich diesem Weltbild die Musikästhetik nach mathematisch-verstandesmäßigen Prinzipien ein. Wenn Hilbert die Elemente der romantischen Musikbetrachtung entwickelt, so muß er selbst erkennen, daß, im Gegensatz zur vorangehenden Generation, immer stärker die formale Richtung betont wird. Er gibt zu, daß bei Novalis wie bei Friedrich Schlegel nicht allein die Macht des passiven Musikerlebens und von dessen ekstatischer Wiedergabe vorherrscht, sondern daß der Gedanke über das Wesen der Musik als Kunst, daß die philosophische

Ästhetik zu Worte kommt. — Selbst der Gefühlvollste, Mystischste des Freundeskreises, Wackenroder, kann sich dem — wenn auch widerstrebend — nicht verschließen. In den Phantasien fühlt er sich gezwungen, anzuerkennen, daß auch die Musik beherrscht wird von den Formeln einer das All durchdringenden Macht: »Der einfarbige Lichtstrahl des Schalls ist in ein buntes, funkelndes Kunstfeuer zersplittert, worin alle Farben des Regenbogens schimmern; dies konnte aber nicht anders geschehen, als daß zuvor mehrere weise Männer in die Orakelhöhlen der verborgensten Wissenschaften hinunterstiegen, wo die allzeugende Natur selbst ihnen die Urgesetze des Tons enthüllte. Aus diesen geheimnisvollen Grüften brachten sie die neue Lehre, in tief sinnigen Zahlen geschrieben, ans Tageslicht und setzten hiernach eine feste weisheitsvolle Ordnung von vielfachen einzelnen Tönen zusammen, welche die reiche Quelle ist, aus der die Meister die mannigfaltigsten Tonarten schöpfen. — Das Dunkle und Unbeschreibliche aber, welches in der Wirkung des Tones verborgen liegt und welches bei keiner anderen Kunst zu finden ist, hat durch das System eine wunderbare Bedeutsamkeit gewonnen.« E. T. A. Hoffmann erkennt mit geheimnisvollem Schauer die mystischen Regeln des Kontrapunktes an: »Musik. — Mit Grausen nenn ich dich! — Dich in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur!« Also Musik ein Wegweiser zum Wesen der Natur, zu etwas Immanentem, nicht Jenseitigem! — Auch Schelling wäre hier einzufügen. Durch ihn erfährt nicht nur die romantische Weltanschauung, die in nächster Nähe des Neuplatonismus steht, eine schärfere Beleuchtung, sondern auch die Musikanschauung seines Kreises wird von ihm systematisiert. Im einzelnen hierauf einzugehen würde viel zu weit führen. Die Kapitel über Schelling am Ende von Hilberts Buch befinden sich am stärksten im Stadium des Werdens. In der Hauptsache bestehen sie aus Exzerpten mit Randbemerkungen. Die Stellung, die Schellings Philosophie zur allgemein romantischen zugewiesen wird, fordert manches Fragezeichen heraus. Wohl nicht nur seine Transzendentalphilosophie, sondern auch in bedeutendem Maße seine Naturphilosophie weist wechselseitige Anregung mit den romantischen Freunden und ihrer Dichtung auf. Gegen die Behauptung: Schelling sei im Weiterstreiten zur Identitätsphilosophie nicht mehr Romantiker, lassen sich unter anderen Hayms Ausführungen stellen, die Schellings Philosophieren mit dem Identitätssystem auf der Höhe romantischer Tendenzen angelangt sehen. Klar wird aus der Ästhetik Schellings herausgehoben, daß ihm die Lyrik noch die höhere Potenz der Musik bedeutet, daß aber an diese philosophisch begründete Theorie die Absage an die bloße Affektenlehre, das Problem von Musik und Sprache zu knüpfen ist.

Gegen manche Ausführungen Hilberts, die die passive rauschähnliche Hingabe an die Musik in den Vordergrund stellen, erhellen solche formale romantische Betrachtungen die Synthese, die die Romantik bildet, aus Kants Betonung der menschlichen Vernunft und aus dem Gefühlsüberschwang der Genieperiode am Ende des 18. Jahrhunderts. Oft bedenkt Hilbert nicht, daß philosophische Ästhetik bei passivem Musikgenießen, beim dionysischen Rausch überhaupt ausgeschlossen ist. Wohl erwähnt er den Gegensatz von Romantik und Sturm und Drang, der sich in unklaren Ahnungen und zügelloser Phantasie verlor, wohingegen die Romantik gerade sich müht, in diese dunklen Seiten des Lebens philosophisches Licht zu tragen. Dennoch lassen sich die meisten seiner Äußerungen eher für diesen Sturm und Drang in Anspruch nehmen. Im Interesse seines Gedankenganges, die Musik aus den sentimentalischen, mystischen, auf die Nachtseiten des Lebens gerichteten Empfindungen des Romantikers abzuleiten, versäumt er den Hinweis auf die Kehrseite dieser Eigenschaften, die Lebenlüchtigkeit, den Wunsch, mit der Vernunft das Reich des Gefühls zu durchforschen. Nur bedingt sind Aussprüche anzuwenden

wie: »Nicht der Wille sich zu offenbaren erfüllt sie, sondern eher der Wille, möglichst dunkel zu bleiben, damit diesem romantischen Erleben ja nichts von seinem Zauber genommen werde« — oder: »Nicht soll die Kunst über die Rätsel des Lebens hinausheben, sondern im Gegenteil das Rätsel vertiefen.« — Hier ist kaum die letzte Sehnsucht des Romantikers ausgesprochen. Auch läßt sich die proklamierte »progressive Universalpoesie« nach Friedrich Schlegels Athenäumsfragment Nr. 116 nicht nur mit unbewußt schaffender Kunst gleichsetzen. An anderer Stelle führt Hilbert selbst aus, daß die Musik ein Mittel sei zur Deutung der Gefühlswelt.

Wohl ergeben sich die Romantiker willig der Ekstasis und verhalten sich anscheinend mystisch-passiv. Doch steigen sie nicht nur in die verborgensten Gründe der Natur hinab, um sich zu berauschen, sondern auch im Licht hinabzutragen, um sie zu analysieren. Es ist weniger ihr Wunsch, im Dunkel zu bleiben, als den Schleier zu heben vom Bilde der heiligen Jungfrau und die Mutter der Dinge zu schauen. Der Beschränktheit des menschlichen Rüstzeugs wegen kann dies oft nur auf unbegriffliche Weise geschehen. Wie Poesie und bildende Kunst ist die Musik ein Medium, sich dem Absoluten zu nahen. Diese Erkenntnis führte in romantischer Zeit zur ersten Blüte auf dem lange brach liegenden Felde der Musikästhetik. Noch bleibt für die Erforschung dieses Gebietes viel zu tun übrig. Doch wer sich mit dem Thema romantischer Musikanschauung befaßt, wird klug tun, nicht vorbeizugehen an den feinen und anregenden Gedanken der Studien von Werner Hilbert.

Dresden.

Gertrud von Rüdiger.

Philipp Witkop, Die neuere deutsche Lyrik. Zweiter Band: Novalis bis Liliencron. Leipzig 1913, B. G. Teubner. VII u. 380 S.

Der etwas geschäftsmäßig klingende Untertitel, der sich statt der besseren Form »Von Novalis bis Liliencron« hoffentlich nur aus typographischen Ursachen gewählt sah, ist insofern auch ungenau, als der Band noch einen letzten Abschnitt »Nietzsche« bringt; ob George, Hofmannsthal, Dehmel, Rilke, Mombert in einem dritten folgen werden, wie wohl anzunehmen ist, wird nicht gesagt. — Im übrigen hat dieser Band vor dem ersten das voraus, daß er auf einer besseren Kenntnis beruht. Den Eindruck eigentlicher Vertrautheit hat man zwar nur ausnahmsweise; in der Regel klingt es, als habe der Verfasser eben erst den betreffenden Lyriker sich »systematisch vorgenommen«. Jedenfalls aber sollte das Buch nicht »die deutsche Lyrik« heißen, sondern »die deutschen Lyriker«. Das würde schon dem Programm mit seiner Pointe gegen das Historische entsprechen, aber auch der wirklichen Anlage des Buchs, das allgemeinere Strömungen, Einflüsse, Gruppierungen vollständig ignoriert, soweit sie nicht, wie die Romantik, bereits als individuelles Gebilde überliefert sind.

Jedesmal wird zuerst ein Lebensabriß gegeben, der natürlich gleich zur vorläufigen Charakteristik benutzt wird; manchmal, wie bei Mörike, nicht ohne Glück und Neuheit; zuweilen, wie bei Novalis, ein wenig lahm oder, wie bei Eichendorff, ein wenig phrasenhaft. Die Darstellung der Lyrik selbst ist durchweg stark »legislativ« gehalten, und der subjektive Standpunkt des Verfassers führt nicht bloß gegenüber Heine und Mörike, sondern noch mehr gegenüber Wilhelm Müller zu entschiedener Ungerechtigkeit, wie sie bei einer mehr historischen Auffassung kaum möglich wäre — eben Dilthey hat das gelehrt, auf den merkwürdigerweise Witkop sich beruft. Sein eigenes Kriterium ist nämlich das der »Volksverbundenheit« — ein guter, aber überhäufig angewandter Ausdruck, neben dem auch »Naturverbundenheit« und »erdverbunden« begehnen. In seinen Anforderungen an diese Volksver-

bundenheit sieht sich Witkop nun eigentlich nur von Eichendorff ganz befriedigt; für das Nationale in Platens Heimatsflucht hat er so wenig Verständnis wie etwa für das in Heine landschaftlich Bedingte. Vielmehr geht er immer von einem durchaus abstrakten und keiner Prüfung standhaltenden Idealbild des Volksliedes aus und erkennt als echt und als »volksverbunden« nur an, was diesem, natürlich auf individuelle Poesie nicht einfach zu übertragenden, Muster entspricht — während er, dies von seinem Standpunkt aus nicht ohne Berechtigung, vor allem verurteilt, was die Art des Volksliedes annimmt, ohne ihr innerlich zu entsprechen: Wilhelm Müller (den er gerechter beurteilen würde, wenn er seine ganz volksliedmäßige »Musikgebundenheit« würdigen könnte) oder Heine. — Wenn er nun aber gar aus seiner vorgefaßten Meinung vom Wesen des Dichters Anlaß nimmt, einem Poeten vorzuwerfen, daß er sich nicht in eine Dame verliebt habe, die ihm für seine Entwicklung hätte förderlich sein können (vgl. S. 189, 194), so ist damit freilich Düntzer überdüntzert; wie auch wenn Witkop die Frage aufwirft, wie der Fichtenbaum von der Palme wissen könne? Ach ja; und wie kann man einen schönen Wald »aufbauen«? oder wie kann ein Lied in allen Dingen »schlafen«?

Am glücklichsten ist der Verfasser, wo er in scheinbar naturentfremdeten Dichtern wie Heibel die Grundlage des »sinnlichen Naturerlebens« nachweisen kann. Glückliche Formulierungen begegnen auch an anderen Stellen; so daß sich Tiecks »zerfließendes Leben nicht zum Erlebnis verdichtet habe« (S. 36) oder daß Platen genötigt war, »Dichtung aus Dichtung zu gestalten« (S. 186). Wogegen es mir doch äußerlich scheint, wenn Witkop von Uhlands »holzgeschnittener Wesenheit« (S. 95) spricht. Überhaupt kommen die Dichter der Freiheitskriege bei ihm schlecht weg — weil er eben nicht weiß, was die eigentlichen Eigenheiten des wahren Volksliedes sind und wie deshalb im 19. Jahrhundert ein Volkslied aussehen mußte!

Berlin.

Richard M. Meyer.

Friedrich Succo, Toyokuni und seine Zeit. 1. Bd. München, R. Piper & Co. 1913. Gr. 4^o. XV und 156 S. 153 Abbildungen und 6 Farbentafeln.

Die bedeutendsten der japanischen Holzschnittmeister, Harunobu, Utamaru, Sharaku, Hokusai, haben in den letzten Jahren ihre Biographen gefunden. Jetzt scheint das zweite Glied an die Reihe kommen zu sollen. Succo hat sich daraus Toyokuni erwählt und damit eine ebenso schwierige wie undankbare Arbeit übernommen. Schwierig vor allem, weil die Blätter Toyokunis in seiner zweiten Lebenshälfte denen seiner Schüler, die seinen Namen annehmen, derart ähneln, daß sie von ihnen oft schwer zu trennen sind. Undankbar, weil es sich mehr um einen nachführenden als selbstschaffenden Meister handelt, dessen letzte Werke schon die Kennzeichen der höchst unerfreulichen Verfallsperiode des japanischen Farbenholzschnittes tragen.

Succo hat eine ganze Reihe von Jahren dem Studium dieses Meisters geweiht und hat dann auch schließlich ein Werk herausgebracht (der II. Band, der wohl den Oeuvre-Katalog enthalten wird, steht noch aus), das die Bewunderung aller derer verdient, die imstande sind, zu beurteilen, welche außerordentliche Masse von Arbeit in diesen Untersuchungen steckt. Es galt nicht nur aus allen Winkeln die zerstreuten Werke Toyokunis zusammenzusuchen, sondern jedes einzelne auf seinen geistigen Vater zu prüfen, um die vielen Einflüsse nachzuweisen, denen sich Toyokuni zu allen Zeiten seiner Laufbahn hingeben hat. Dann hat Succo über Toyokunis sehr einfach verlaufenes Leben eine große Reihe von Daten zusammengebracht, die wohl kaum noch eine Vervollständigung finden dürfte.

Der Natur der Sache nach liest sich das Buch etwas trocken. Es war schlechterdings nicht möglich, aus dem schlichten Lebensgange des braven stark handwerkertlichen Künstlers einen Roman zu konstruieren. Dafür haben wir aber überall den Eindruck der Zuverlässigkeit des Autors, und nur hier und da scheint mir ein Lob etwas zu emphatisch geraten, ein Vergleich mit anderen Künstlern allzu kühn. Aber es ist ja wohl unvermeidlich, daß ein Biograph, der jahrelang in der täglichen Gesellschaft seines Objektes gelebt hat, den vertraut gewordenen Freund überschätzt.

Die Ausstattung des Bandes ist eine geradezu glänzende, die dem Verlage alle Ehre macht. Bessere Reproduktionen der Holzschnitte lassen sich kaum mehr erwarten.

So läßt sich denn an dem Buche so gut wie gar nichts aussetzen.

Und dennoch gewährte mir die Lektüre keine reine Freude. Hat man sich jahrelang mit der Ukiyoe-Schule beschäftigt, so wird man ihrer müde. Schöne Mädchen und Schauspieler, gefällige Damen und wieder Schauspieler, gelegentlich einmal gut bürgerliche Frauen und Kinder, das war so unsere stete Gesellschaft bei Toyokuni wie bei seinen größeren Vorbildern. Und ihre malerische Behandlung kann bei aller technischen Vollendung den Einfluß der Banalität des Gegenstandes nicht verläugnen. Man fühlt sich versucht, verzweifelt wie Schiller »Shakespeares Schatten« heraufzubeschwören. Man sehnt sich nach Göttern und Helden, chinesischen Weisen und Märchenlandschaften, mit einem Worte nach der teuren klassischen Kunst des fernen Ostens. Wir können nicht in dieser sachlich wie seelisch beschränkten Großstadtsphäre ewig verweilen. Aber merkwürdig! Eben diese klassische orientalische Kunst scheint für uns Deutsche kaum zu existieren. Eine ernst zu nehmende chinesisch-japanische Kunstgeschichte hat noch kein Deutscher geschrieben. Da müssen wir uns schon an Engländer oder Amerikaner wenden.

Vor ein paar Jahren sprach ich in diesen Blättern die Hoffnung aus, die Beschäftigung mit ihrem letzten dekadenten Zweige werde uns zur Einfühlung in die klassische Kunst dienlich sein. Ich habe mich darin getäuscht. Der Weg von der Ukiyoyeriu zu Li-Lung-Mien und Sesshu scheint nicht gangbar zu sein. Die japanischen Holzschnitte zwar sind heute allen denen, die nur das geringste Interesse für bildende Kunst haben, aus Monographien und Ausstellungen sattem bekannt. Aber der großen fernöstlichen Kunst steht unser »gebildetes Publikum« mit ganz einmütiger Verständnislosigkeit gegenüber. Beweis: die Aufnahme der Berliner Akademieausstellung vom Winter 1912. Beweis auch die neuerdings üppig ins Kraut schießende deutsche Globetrotter-Literatur, deren Autoren ohne Ausnahme mit dieser Kunst nichts, aber auch gar nichts anzufangen wissen.

Oder liegt vielleicht die Schuld gar nicht an ihnen, ist vielleicht diese Kunst wertlos?

Wir wissen, daß die Chinesen noch bis ins späteste Mittelalter das kultivierteste Volk der Erde waren; daß ihre Kunst wiederum die höchste Bewunderung der Japaner fand, daß einsichtige Beobachter immer wieder melden, die Japaner seien ästhetisch unendlich feinfühler als die Europäer. Ich glaube somit, wir können uns wohl darauf verlassen, daß Chinesen und Japaner keine schlechte Kunst gemacht haben.

Wir Deutsche sind allem Außereuropäischen gegenüber ganz sonderlich schwerfällig. Wo wir nicht die Leiter unserer klassischen Erziehung anlegen können, verzichten wir auf die Eroberung auch der reizvollsten Objekte. Nun handelt es sich hier aber nicht etwa lediglich um eine romantische Schwärmerei, die uns in ferne Zonen treibt. Es handelt sich hier um Beschaffung des besten Materiales zur Lösung der wichtigsten Fragen der Rassenpsychologie und vor allem der Ästhetik.

Unsere ästhetischen Begriffe sind keine universellen, solange die asiatische Kunst nicht in ihnen mitverarbeitet ist. Und die ostasiatische Volksseele ist auf das allerengste mit ihrer Kunst verknüpft und ohne sie gar nicht zu verstehen. Um nun aber eine solche Kunst zu erfassen, genügt die fleißigste Beschäftigung mit Holzschnitten, Netsukes und ähnlichem liebenswürdigen Kleinkram nicht. Hier heißt es, hineintauchen in Sprache, Geschichte und Religion Asiens und aus dem so gewonnenen Verständnisse heraus mit unermüdlicher Arbeit in das Wesen seiner Kunst eindringen. — Wer aber mit Ernst an diese Aufgabe herangeht, wird erstaunen, wie selten er Landsleuten begegnet. Neun Zehntel aller seiner literarischen Hilfsmittel sind nicht in deutscher Sprache geschrieben.

Auf unseren Universitäten geschieht für dieses Wissensgebiet so gut wie nichts. Einige Sinologen und Sanskritforscher führen ein Eremitendasein. Das einzige Universitätsinstitut deutscher Zunge, an dem die asiatische Kunst nicht nur im Nebenamte bearbeitet wird, ist das Kunsthistorische in Wien unter Strzygowskis Leitung. Und wer sich auf unseren großen Bibliotheken mit der einschlägigen Literatur vertraut machen will, der wird bald den Mut zu der ganzen Arbeit verlieren, wenn er nicht für die wichtigsten Werke tief in die eigene Tasche greift oder lieber gleich nach Paris oder London geht. Deutschland ist auf diesem Gebiete sehr im Nachtrabe. Will es sich in eine Reihe mit anderen Kulturnationen stellen, so hat es keine Zeit mit Quisquilien zu verlieren. Wir brauchen ein wohldotiertes asiatisches Institut mit reicher Präsenzbibliothek und Abbildungssammlung, am besten im Anschlusse an das zu erbauende orientalische Museum in Dahlem bei Berlin und ein zweites ähnliches in Kyoto.

Für die Begründung dieser Forderung ist hier nicht der Platz. Ich bin schon zu weit von meinem Thema abgeschweift. Es liegt mir aber am Herzen, daß gerade die Leser dieser Zeitschrift den Notschrei hören. Ich wünsche auch dem Autor des »Toyokuni« zu zeigen, daß es nicht nur Snobismus ist, wie er meint, was unsere Begeisterung für die Farbenholzschnitte etwas abgeschwächt hat.

Bremen-Horn.

Hermann Smidt.

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Hugo Heller, Wien 1912, LXIV u. 739 S.

Die Bedeutung von Leon Battista Alberti ist unbestritten. Ein echter Künstler war er, das zeigen seine Bauten, eindringlicher vielleicht noch seine Schriften. Es ist nicht eine pedantische Eigenart der Deutschen, wenn unsere Großen über die Probleme ihrer Kunst nach Klarheit rangen. Michelangelo und Lionardo taten es ebenfalls. Der bewußte Künstler erst kann zur Vollendung gelangen, Bewußtwerdung ist das Kennzeichen der modernen Kulturentwicklung seit der Renaissance. Festigung, Klärung, Beruhigung über Sinn und Wert der Kunst im Ganzen des Kulturschaffens, das hat auch Alberti zu tiefen Überlegungen gedrängt. Die *Opere volgare* legen Zeugnis dafür ab. In ihnen findet sich seine erste kunsttheoretische Schrift *Della pictura libri tre*, der erste Versuch einer kunstwissenschaftlichen Fundierung der Malerei. Lionardo wurde dieser wertvollen Überlegungen Fortbildner und zwar ganz in der idealistischen Richtung seines Vorgängers. Diese höchst wichtige Schrift findet sich im Urtext mit vorzüglicher Übersetzung herausgegeben von Hubert Janitschek in den Quellenschriften für Kunstgeschichte (XI, Wien 1877). Die ästhetischen Grundgedanken, die Alberti in seinem Malertraktat leiten, finden sich in seinem Hauptwerk wieder, ausgebildet, aber nicht im Wesen verändert.

Libri decem de re aedificatoria umschließen sein Lebenswerk. Das ist nicht ein Konglomerat von praktischen Anweisungen und historischen Lesefrüchten, wie es so viele Traktate der Renaissance sind, sondern abgesehen von der wohl durchgliederten Behandlung der Baukunst beansprucht dieses Werk einen Platz in der Entwicklung der Ästhetik der Neuzeit.

Aus all dem erhellt, wie nötig eine leichter zugängliche Ausgabe dieser Schrift ist. Diesem empfindlichen Mangel hat Max Theuer abzuhelpen gesucht in einer — das sei gleich gesagt — liebevollen und gelungenen Übersetzung. Alberti ist nämlich nichts weniger als leicht zu übertragen. Allgemein wird er als einer der besten Stilisten gerühmt und sichtlich legt er Wert auf eleganten Ausdruck. In taciteischer Knappheit und Prägnanz sucht er den spröden Stoff zu meistern, und zudem muß er sich noch eine eigene Terminologie schaffen. In solchem Fall ist die sorgfältige und gewissenhafte Übersetzung Theuers kein geringes Verdienst. Von irgendwelchen Kürzungen, Freiheiten oder dergleichen, die den Wert der Ausgabe natürlich illusorisch gemacht hätten, habe ich nichts bemerkt. Die Übertragung vermag wirklich den schwierigen Urtext zu ersetzen, allerdings mit einer Einschränkung: ich meine jene Kapitel, in denen Alberti seine Ästhetik entwickelt. Ohne ganz eingehende Versenkung in die Struktur Albertischen Denkens, ohne Kenntnis seiner antiken Vorbilder ist zuweilen eine wahrhaft sinngemäße, nicht nur wortähnliche Übertragung einfach unmöglich. Wie mir die italienischen Übersetzungen zeigten, fielen auch seinen Zeitgenossen einige dieser Stellen schon schwer. Unrecht wäre es darum, wegen dieser Entgleisungen den Wert des Ganzen schmälern zu wollen. Da sobald wohl nicht eine neue Auflage oder Ausgabe des Werkes zu erwarten ist, so dürfte es der Brauchbarkeit von Theuers entsagungsvoller Arbeit zustatten kommen, die wichtigsten Stellen durchzusprechen.

Alberti hatte gar nicht vor, eine Ästhetik abzufassen. Aber gerade darum ist es von so symptomatischer Bedeutung, zu erkennen, wie er zu ihr gedrängt wurde. So wurde er fast wider Willen der erste Ästhetiker der Neuzeit. Was er aber mit voller Bewußtheit wollte, war eine kunstwissenschaftliche Fundierung der Baukunst, ähnlich wie er es vorher schon für die Malerei versucht hatte. Er beginnt sein Werk mit der Besprechung der Risse, läßt sich dann über die Baustoffe, das Bauen, über Anlagen allgemeiner und besonderer Art nicht gerade allzu knapp aus. So folgt er scheinbar Vitruv, indem er die *firmitas* und *utilitas* abhandelt. Aber im einzelnen hatte er sich recht selbständig gezeigt. Nun er zu dem letzten Teil der Disposition des Römers kommt, zur *venustas*, sieht er sich ganz auf sich selbst gestellt. Vitruv versagt seinen Ansprüchen gegenüber gänzlich, auch irgendwelche anderen etwa metaphysischen Systeme lehnt er ab. Erst an diesem Punkt entwickelt er seine ästhetischen Überzeugungen als Grundlegung seiner kunstwissenschaftlichen Überlegungen. Durch leichte Hinweise und Vorandeutungen, die an wichtigen Stellen durch die ersten fünf Bücher zerstreut sind, hat er wohlüberlegt den Leser an das Problem herangeführt, wie es überhaupt seine Art der Darstellung ist, den Leser möglichst selbsttätig zu erhalten. Im sechsten Buch nun enthüllt er das Problem. »Die Grundsätze umfassen nun einesteils die Schönheit und den Schmuck der gesamten Bauwerke, andernteils beziehen sie sich nur auf die einzelnen Glieder« (VI, 3, S. 299). Nun folgt die entscheidende Einsicht: »*Prima ex media sunt philosophia excerpta, et ad artis istius modum viamque dirigendam et conformandam adacta, proxima vero ex cognitione quam diximus ad philosophiae normam — ut ita loquar — dolata artis seriem producere.*« Theuer überträgt: »Jene ersteren sind unmittelbar der Philosophie entlehnt und der Art und Weise unserer Kunst angepaßt.« *Adacta* heißt bestimmt, besser *adigenda*, nämlich anzuwenden; der Sinn ist: die Grundsätze

der Ästhetik sind dazu bestimmt, der Wissenschaft von der einzelnen Kunst die Methode zu geben und sie zu rechtfertigen. Genau das Gegenteil dieses Sinnes sagt leider die Fortsetzung der Übersetzung: »diese aber, welche, wie gesagt, aus der Erfahrung geschöpft sind, haben — in philosophische Normen gezwängt (!) — die Grundlagen der Kunst geschaffen« (S. 299). Es ist bemerkenswert, daß Bartoli (Venetia 1565) überträgt: »die andern als sozusagen gereinigt wie eine Regel der Philosophie«. *Cognitio* als »Erfahrung« ließe sich höchstens im Kantischen Sinn halten, geistige Erkenntnis wäre die beste Entsprechung. *Dolare* heißt bearbeiten, z. B. *stipes falce dolatus*, also müßte übertragen werden: nach dem Richtschieß der Philosophie ausgemeißelt. Theuer sagt direkt das Gegenteil. Vielmehr die Philosophie ist für Alberti durchaus das Maßgebende.

Wir wären auf diese Stelle nicht mit solcher Ausführlichkeit eingegangen, legte sie nicht so eindringlich Zeugnis ab für die Bedeutung Albertis als Ästhetiker. Daß er nicht Empirist ist, beweist dieses eine Zitat. Er läßt sich aber auch von der Scylla des Formalismus nicht einschlucken, wie das eine andere von Theuer zu frei behandelte Stelle dertut (VI, 2, S. 294). Er erkennt nämlich kein an sich Schönes an. »Sind wir davon überzeugt, so wird der Schmuck gleichsam ein die Schönheit unterstützender Schimmer und etwa deren Ergänzung sein.« »Daraus erhellt, meine ich, daß die Schönheit gleichsam dem schönen Körper eingeboren ist und ihn ganz durchdringt, der Schmuck aber mehr die Natur erdichteten Scheines und äußerer Zutat habe, als innerlicher Art sei.« Dieser Schluß über das Ornament lautet im Original: *Ornamentum autem afficti et compacti naturam magis sapere quam innati*; also äußerlich angefügt und zusammengeschlagen ist das Ornament, wird es nicht als notwendiges Glied des Ganzen geadelt. Das liegt deutlich am Anfang dieses Satzes ausgesprochen, ist aber in der Übertragung nur unnötig zusammengezogen: »damit, meine ich, ist klar, daß Schönheit das ist, was in sich beruhend und notwendig durch den ganzen schönen Körper ausgegossen ist«. (*Toto esse perfusum corpore.*) Die eigenartige Gesetzlichkeit des Schönen bezeichnet Alberti mit *concinnitas*, vollständige, erfüllte Harmonie bedeutet das. Sie erzeugt durch die Zusammenstimmung der Teile die Allheit, die Totalität des Kunstwerkes. Aus diesem Gesichtspunkt fordert der Florentiner: »Daher ist es nötig, daß die Zusammensetzung der Glieder wohl geplant und vollkommen durchgeführt werde, so daß sie fast aus Notwendigkeit gemacht scheine und aus Zweckmäßigkeit in solcher Weise, daß es nicht so sehr darauf ankommt, ob diese und jene Teile überhaupt vorhanden sind, als vielmehr, daß sie in der Reihenfolge usw. — dort, wo sie gerade liegen, am vorteilhaftesten angeordnet sind« (VI, 5, S. 306). *Necessitas* bedeutet hier geradezu die künstlerische Logik, *commoditas* die äußeren Rücksichten.

Die Tat des Künstlers erwächst nach Albertis Meinung nicht einer vagen *opinio*, sondern einer *ratio*. »Daß du aber urteilst über die Schönheit, das bewirkt nicht eine Vermutung, sondern eine gewisse innerliche, angeborene Vernunft.« »Damit ist nicht der Verstand gemeint, die *ratio*, sondern *quaedam ratio*, eine ganz allgemein gefaßte Kraft, ein ‚Vermögen‘« (Theuer sagt »Einsicht«). In Rationalismus zu verfallen, hütet sich Alberti wohlweislich. Das Genie ist ihm stets selbstverständliche Voraussetzung. Aber erst der bewußt Schaffende verdient den Titel eines Künstlers. Es liefert ihm weder die *Ratio* der Logik den Maßstab, noch die verschiedenen Geschmacksurteile, oder die Natur; er hat vielmehr nach ihr zu schaffen, wie die Natur, d. h. Gesetzlichkeit soll das Kunstwerk durchseelen, es zu einem in sich selbst begründeten, in sich ruhenden Organismus beleben: »*Esse veluti animal aedificium in quo finiundo naturam imitari opus sit*« (IX, 5). Diesen wichtigen Satz vermisste ich leider bei Theuer. Die Gesetzlichkeit erzeugt die anderen Gebiete der

Logik und der Ethik in ihrem Eigenwert; sie gibt nun auch der Kunst ihre Rechtfertigung. Die Eigenart der künstlerischen Gesetzlichkeit beruht in der Erfüllung, in der Harmonie. Auf diese Weise webt sich nicht nur der Zusammenhang mit den anderen Gebieten menschlichen Kulturschaffens, sondern auch die Krönung und Erlösung aus der ewigen Aufgegebenheit, dem unendlichen Fortrollen und Wogen des Fieri leuchtet empor: das Kunstwerk wird Symbol der Allheit.

Die Eigenheit des Organismus besteht in der Einzigkeit der Zusammenstimmung seiner Teile. Das fließt notwendig aus Albertis Schönheitsbegriff. Genau dazu stimmt der Ausspruch (II, 5): *Credo equidem formam, dignitatem, venustatem et quaerum similitia in his consistere: quae si ademeris aut minuas sive immutes: illico vitentur et pcreant.* »Ich bin der Überzeugung, daß Formvollendung, Würde, Schönheit und dergleichen (d. h. wie man es nennen mag) in jenen Dingen bestehen, die, fortgenommen, vermindert oder geändert, auf einmal häßlich würden und vergehen.« Den wichtigen und doch klaren Sinn dieses Satzes hat Theuer ganz verdreht (S. 491): »... wenn man die Gestalt, Würde usw. wegnimmt, vermindert oder verändert, daß sie sofort verdorben werden und verloren gehen«. Das Richtige besagt der bei Theuer (IX, 7, S. 506) fehlende Satz: Die Teile müssen so zueinander passen, »daß sie wie an jenem passendsten Orte geboren scheinen und wie damit verwachsen«.

Nach diesen Vorüberlegungen wird uns die entscheidende Definition von Albertis Schönheitsbegriff einleuchtend sein (IX, 5, S. 492: die Abweichungen von Theuer liegen in der Wortwahl im Interesse der Präzisierung des Gedankens): »Die Schönheit ist eine gewisse Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen (*consensus et conspiratio*) gemäß einer bestimmten Zahl, Proportionalität und Ordnung, so wie es die *concinuitas*, d. h. das absolute und oberste Naturgesetz (*absoluta primariaque ratio naturae*) fordert.« Die Harmonie ist also kein Begriff, der über der Schönheit stehend sie umfaßt, sondern sie ist die ästhetische Idee selbst, ist die Schönheit. Sieht der Mensch das Universum in solcher in sich ruhender Gesetzlichkeit, so darf er es schön nennen. Wie durch einen Wolkenriß leuchtet hier Albertis Metaphysik hinein, aber sie ist nie von ihm zum Grund seiner Ästhetik und Kunstwissenschaft gemacht, ist nur Abschluß, Krone.

Dem Schönen wohnt eine seltsame Kraft inne, die »die Seelen erweckt und sogleich fühlbar ist«; fehlt sie, so wird sie in verstärktem Maße herbeigeselnt (IX, 8, S. 509, etwas anders). Der von Alberti verwendete Ausdruck *sentire* bedeutet nicht subjektives Gefühl, sondern eine bestimmte Richtung des vollentwickelten menschlichen Bewußtseins überhaupt: *judicium insitum natura animis hominum* (IX, 7). Er erkennt gerade die wichtige Aufgabe einer transzendentalen Begründung der Ästhetik. Die in der erfüllten Harmonie gegründete Eigengesetzlichkeit der Kunst garantiert allgemein gültige Urteile.

Die letzte Frage einem Kunstwerk gegenüber wird die sein: Ist die durchgehende Zusammenstimmung zu einer Harmonie erfüllt? Eine Reihe von Einzelaussagen hat diese Endantwort zu begründen. Sie legen Zeugnis ab, ob und wie weit und inwiefern der Künstler das Chaos des Stoffes geformt hat, um die geforderte Einheit, die Totalität zu erreichen. Es muß also Vereinheitlichungsweisen geben, mit deren Hilfe der Künstler organisiert, auf deren Krücke gestützt der nachtastende Kritiker und Beschauer sich zum Wesenspunkte des Werkes hinsucht. Alberti stellt drei solcher Kategorien auf: *numerus, finitio, collocatio*. Das sind nicht heteronome logische Gesetze, etwa Quantität, Qualität und Relation, sondern sie werden ihres logischen Makels entkleidet und ästhetisch umgeformt durch den obersten Grundsatz der Harmonie. Das muß in der Übersetzung dieser Termini zum Ausdruck gebracht

werden. Theuer überträgt: Zahl, Beziehung und Anordnung. Das ist mißverständlich. *Numerus* bedeutet die Rhythmisierung des Nacheinanders und mag mit »Rhythmus« wiedergegeben werden; *finitio* begreift die Harmonie des Simultanen. Die erläuternden Beispiele Albertis machen diesen ihren Sinn nicht sehr viel klarer. Da sie aber in der Architektur die »Gestalt« begründet, sie »definiert«, so wäre »Begrenzung« wohl der geeignetste Ausdruck. Dies bestätigt sich aus Albertis Traktat »*De statua*« (S. 186 in Quellenschriften XI). Auf diese Kategorie hat ihn Platons Begriff des *πέρας*, der »Grenze«, gebracht (vgl. Philebos 23 E—26 D).

Daß Alberti diese Kategorien als allgemein ästhetische gemeint hat, geht daraus hervor, daß er für die *finitio* in der Architektur eine neue Bezeichnung, *figura*, einführt; zuweilen findet sich auch *circumscriptio*. Der Ausdruck bestätigt unsere Auffassung der *definitio* hinsichtlich der Übertragung wie des spezifisch ästhetischen Sinnes. In dieser scharf durchgeführten Scheidung von allgemein ästhetischer Kategorie und Grundsatz der Architekturwissenschaft liegt der Beweis, daß Alberti sich des Unterschiedes von Ästhetik und Kunstwissenschaft bewußt war.

Aus diesen wichtigsten Entgleisungen der sonst so zuverlässigen Übersetzung geht schon zur Genüge hervor, daß Alberti einen Ehrenplatz in der Geschichte der Ästhetik wird beanspruchen dürfen. Der Schüler Platons und Plotins erfaßt den Sinn der kritischen Philosophie und wagt zum ersten Male eine kritisch-transzendente Konstituierung von Ästhetik und Kunstwissenschaft, die uns heute noch wertvolle Anregungen die Fülle gibt. Der Florentiner hat also wesentlich mehr geleistet als einen »Versuch einer allgemeinen Bauästhetik, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen«, wie ihm Jacob Burckhardt (Gesch. § 31) nur zugestehen will. Dieses Verdienst ist zu den von Theuer warm in einer kenntnisreichen Einleitung hervorgehobenen noch hinzuzufügen. Aus diesem nicht minder wichtigen Grunde ist die endlich vorliegende Übersetzung wichtig und wertvoll auch für Ästhetik und Kunstwissenschaft im allgemeinen.

Marburg i. H.

Willi Flemming.

Schriftenverzeichnis für 1913.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

- Ambrosi, L., L'»Einfühlung« nella storia della filosofia. Rivista d'Italia XVI, 1.
- Bazardjan, R., Benedetto Croce, il falso estetica. Padova, Drucker.
- Bergmann, Ernst, Ernst Platner und die Kunstphilosophie des 18. Jahrhunderts. Nach ungedruckten Quellen dargestellt. Im Anhang: Platners Briefwechsel mit dem Herzog von Augustenburg über die Kantische Philosophie u. a. XV, 349 S. 8°. Leipzig, F. Meiner. 10 M.
- Bolze, Wilh., Schillers philosophische Begründung der Ästhetik der Tragödie. 128 S. gr. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 3 M.
- Cochez, J., L'esthétique de Plotin. Revue néoscolastique, August.
- Croce, Benedetto, Note delle di estetica: Bergson e Taine. Critica X, 6.
- Enders, Karl, Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens. XVI, 408 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. Leipzig, H. Hässel. 7,50 M., geb. in Halbfranz 9,50 M.
- Festa, N., La teoria aristotelica della catarsi nella tragedia. La nuova Cultura I, 4.
- Fleckenstein, Edg., Die literarischen Anschauungen und Kritiken Elizabeth Barrett Brownings. Würzburger Beiträge zur englischen Literaturgeschichte. Herausgegeben von O. Jiriczek. 3. XIII, 124 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 3,40 M.
- Germain, Alphonse, Der Einfluß des hl. Franziskus von Assisi auf Kultur und Kunst, Wissenschaft und Religion. Sammlung bedeutender Zeitfragen. 29. 75 S. kl. 8°. Straßburg, F. X. Le Roux & Co. 0,50 M.
- Gobineau, Arth., Die Renaissance, Savonarola, Cesare Borgia, Julius II., Leo X., Michelagnolo. Übersetzt und herausgegeben von Hanns Floerke. Deutsche Bibliothek. XI, 351 S. kl. 8°. Berlin, Deutsche Bibliothek. Geb. in Leinwand 1 M., Geschenkausg., geb. in Leder 3 M.
- Grahl-Schulze, Elisabeth, Die Anschauungen der Frau v. Staël über das Wesen und die Aufgaben der Dichtung. 111 S. gr. 8°. Kiel, W. G. Mühlau. 2,40 M.
- Kuberka, Fel., Der Idealismus Schillers als Erlebnis und Lehre. VIII, 213 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 4,20 M., geb. in Leinwand 5,20 M.
- Mutschmann, Herm., Tendenz, Aufbau und Quellen der Schrift vom Erhabenen. VI, 114 S. 8°. Berlin, Weidmann. 2,60 M.
- Opitz, Mart., Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der 1. Ausgabe (1624). 4. Druck. Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Neue Auflage. 1. VI, 60 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 0,60 M.
- Schacht, R., Kants Ästhetik und die neuere Biologie. Archiv für Geschichte der Philosophie XIX, 2 u. 3.
- Tiedge, Johs., Schillers Lehre über das Schöne. Dargestellt nach den Kalliasbriefen, nach »Über Anmut und Würde« und nach den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen. 104 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 3 M.

- Tilgher, Adriano, *L'estetica di Enrico Bergson*. *La nuova Cultura* I, 6.
- Trabalza, C., *L'estetica di Rousseau*. *Rivista Pedagogica* VI, 3 u. 4.
- Valgimigli, A., *Contributi alla storia della critica letteraria in Grecia*. Bologna, Beltrami. 5 Lire.
- Weise, Alfr., *Die Entwicklung des Fühlens und Denkens der Romantik auf Grund der romantischen Zeitschriften*. Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgegeben von Karl Lamprecht. 23. Heft. VIII, 188 S. gr. 8°. Leipzig 1912, R. Voigtländer. 6 M.
-
- Baer, Hans, *Grundriß eines Systems der ästhetischen Entwicklung*. VII, 147 S. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 3 M.
- Baumker, Clem., *Anschauung und Denken. Eine psychologisch-pädagogische Studie*. VIII, 156 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 2 M.
- Bayard, E., *Les Connaissances essentielles de l'art*. Paris, Michel.
- Bühler, Karl, *Die Gestaltwahrnehmungen. Experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum- und Zeitanschauung*. 1. Bd. VIII, 297 S. mit 30 Fig., 54 Tab. und 2 Kurventaf. gr. 8°. Stuttgart, W. Spemann.
- Croce, Benedetto, *La teoria dell' arte come pura visibilità*. Torino, Bocca.
- Croce, Benedetto, *Breviario di estetica*. Bari, Caterza.
- Dreecken, Wilh., *Über die absolute Wertung ästhetischer Objekte*. Vortrag. 16 S. 8°. Berlin 1912, Schuster & Loeffler. 0,60 M.
- Erdmann, Benno, *Erkennen und Verstehen*. Aus: »Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften«. S. 1240—1271. Lex. 8°. Berlin 1912, G. Reimer.
- Gastinet, G., *Esthétique et sociologie*. *Revue de métaphysique et de morale* XXI, 3.
- Guttzeit, Johann, *Erkenntnis, Geschmack und Sittlichkeit*. *Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik* XX, 8.
- Harnack, Otto, *Über die Grundlagen der Ästhetik als Wissenschaft*. *Preußische Jahrbücher* 153, 1.
- Herbertz, Rich., *Philosophie und Einzelwissenschaften*. 34 S. 8°. Bern, A. Francke. 1 M.
- Howes, *Aesthetics*. *Psychological Bulletin* X, 4 u. 5.
- Kern, Berth., *Einleitung in die Grundfragen der Ästhetik*. *Philosophische Vorträge*, veröffentlicht von der Kantgesellschaft. Herausgegeben von Arth. Liebert. 436 S. gr. 8°. Berlin, Reuther & Reichard. 1 M.
- Marcus, Hugo, *Zum Wechselverhältnis von Ästhetik und Ethik*. *Archiv für systematische Philosophie* XIX, 2.
- Minjon, E., *Kunst und Schönheit. Ein Grundriß der allgemeinen Ästhetik*. 109 S. 8°. Regensburg, F. Pustet. 1,10 M., geb. in Leinwand 1,80 M.
- Moertl, Ludw., *Was ist schön? Eine ästhetische Studie*. III, 150 S. gr. 8°. München, Verlag Natur u. Kultur. 2,60 M.
- Persico, Federigo, *Lineamenti di estetica*. Napoli, San Giovanni.
- Stephan, J. Curt, *Denker und Dichter*. *Gesammelte Aufsätze*. III, 170 S. 8°. Gütersloh, C. Bertelsmann. 2,50 M., geb. 3 M.
- Streiter, Rich., *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte*. Herausgegeben im Auftrag der Familie von Frz. v. Reber und Emil Sulger-Gebing. VI, 334 S. mit eingeklebtem Bildnis. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 4,50 M., geb. 5,50 M.
- Tilgher, Adriano, *Lineamenti di estetica*. *La nuova Cultura* I, 2 u. 3.

- Tommasèo, Niccolo, Scritti di critica e di estetica. Napoli, Ricciardi. 3 Lire.
 Utitz, Emil, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Jahrbücher der Philosophie (eine kritische Übersicht der Philosophie der Gegenwart). I. Jahrgang.
 Utitz, Emil, Kunst und Kunstwissenschaft. Deutsche Kunst und Dekoration XVI, 15.
 Välle, A. del, Concepto de la belleza. Sevilla.
 Vendéen, G., Principes du beau. Paris, Bloud.
 Volkelt, Johannes, Gedanken über den Selbstwert der Ästhetik. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 150, 1.

2. Prinzipien und Kategorien.

- Arréat, L., Signes et symboles. Revue philosophique, Januar.
 Baumer, Alfred, Ironie. März VI, 24.
 Calo, Giovanni, »Einfühlung« II; Einfühlung, imitazione e coscienza sociale. Cultura filosofica, Juli bis Oktober 1912.
 Etchart, La illusion. Buenos Aires, Hermados.
 Faguet, Émile, Sur le symbolisme. Revue des deux mondes, 1. Januar.
 Fanciulli, G., La psicologia del giuoco. Cultura filosofica, Nov., Dez., Januar.
 Fanciulli, G., L'umorisma. Firenze, Edizione Cultura filosofica. 2 Fr.
 Giacchetti, La fantasia. Torino, Bocca.
 Gloël, Heinrich, Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung des Tragischen. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXV, 9.
 Hoffmann, Karl, Die Tragik der heroischen Tat. Die Tat V, 5.
 Horneffer, August, Der Augenblick der Schönheit. Die Tat V, 2.
 Levi, A. G., Il comico. XI, 136 S. Genova, Formiggini.
 Levi, Adolfo, La fantasia estetica. VIII, 262. Firenze, Sleber.
 Lipps, Theodor, Zur Einfühlung. Psychologische Untersuchungen. Herausgegeben von Theodor Lipps. II. Bd. 2. u. 3. Heft. S. 111—491. gr. 8°. Leipzig, W. Engelmann. 18 M.
 Meyer, Bruno, Schönheit und Gewohnheit. Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik XX, 8 u. 9.
 Pichon, S., Vérité et archaïsme dans l'art. La grande Revue, 10. Mai.
 Tilgher, Adriano, Sul concetto di Einfühlung. La nuova Cultura I, 6.
 Vocke, Gottfried, Zweck und Schönheit. Die Plastik II, 4—5.
 Witte, Ernst, Stilgesetz und persönliche Werte in der tragischen Kunst. Programm. 22 S. Lex. 8°. Blankenburg, R. Schimmelpfeng. 0,75 M.

3. Natur und Kunst.

- Gräntz, Fritz, Wandlungen des deutschen Waldes. Westermanns Monatshefte 57, 11.
 Outtmann, Alfr., Die Wirklichkeit und ihr künstlerisches Abbild. 147 S. mit z. T. farbigen eingeklebten Abbildungen. gr. 8°. Berlin 1912, P. Cassirer. 5 M., kart. 6 M.
 Marcus, Hugo, Musik und Landschaft. Die Gegenwart XLII, 3.
 Marcus, Hugo, Die heilige Stille der Natur. Der Zeitgeist Nr. 28.
 Scheffler, Karl, Die Berge. Österreichische Rundschau XXXVI, 351.
 Simmel, Georg, Philosophie der Landschaft. Die Guldtkammer III, 635.
 Struntz, Franz, Naturgefühl und Naturerkenntnis. Die Tat V, 2.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

- Bréhier, E., L'origine des images symboliques. Revue philosophique, Februar.
 Bruce, T., The mysticism of colour. 8°. 250 S. London, Rider. 3,6 Sh.
 Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. IX.

- Fayos, J. G., Difieren los colores especificamente entre si? Razione y Fede, Januar.
- Gordon, K., Aesthetics of simple colour arrangements. *Psychological Review* XIX, 4.
- Homuth, P., Beiträge zur Erkenntnis der Nachbilderscheinungen. *Archiv für die gesamte Psychologie* XXVI, 1 u. 2.
- Luter, J., Die Beziehungen zwischen Aufmerksamkeit und Atmung. *Archiv für die gesamte Psychologie* XXVI, 1 u. 2.
- Révész, Géza, Zur Grundlegung der Tonpsychologie. VIII, 148 S. gr. 8°. Leipzig, Veit & Co. 4 M., geb. in Leinwand 5 M.
- Taylor, A note on the colour sense in relation to the emotion of the sex. *Journal of abnormal Psychology*, Dezember und Januar.
- Tilgher, Adriano, *Imagine e sentimento nell' opera d'arte*. *Rivista di filosofia* V, 2 u. 3.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

- Becker-Modersohn, Paula, Briefe und Tagebücher I—V. Die Güldenammer III, 224 ff.
- Davney, F. E., Literary self projection. *Psychological Review* XIX, 4.
- Eick, Hugo, Zur Genealogie des Künstlers. *Österreichische Rundschau* XXXV, 3.
- Fanciulli, G., La fantasia del poeta. *Cultura filosofica*, Juli bis Oktober 1912.
- Fürst, H. E. A., Individuality and art. 8°. 114 S. London, Macmillan. 3,6 Sh.
- Grünewald, Alois, Zur Arbeitsweise einiger hervorragender Meister der Renaissance. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1912, 2. Halbband.
- Lütgenau, Franz, Wie schuf Ibsen? *Westfälisches Magazin* IV, 5.
- Sizeranne, Robert de la, L'instinct et l'intelligence chez l'artiste. *Revue des deux mondes*, 1. Mai.

2. Anfänge der Kunst.

- Luquet, H., Le problème des origines de l'art et de l'art palaeolithique. *Revue philosophique* XXXVIII, 5.
- Luquet, H., Le premier âge du dessin enfantin. *Archives de Psychologie* XII, 45.
- Luquet, H., Les dessins d'un enfant. Paris, Alcan. 7,50 Fr.
- Meyer, Bruno, Die Kunst und das Kind. *Zeitschrift für Philosophie und Pädagogik* XX, 9.
- Singer, S., Die Ursprünge der Poesie. *Wissen und Leben* VI, 20.
- Spearing, H. G., The childhood of art or the ascent of man. 8°. 578 S. London. £ 1,1 s.

3. Tonkunst und Mimik.

- Avenarius, Ferdinand, Um Richard Wagner. *Kunstwart* XXVI, 16.
- Bélar, Hans, Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonk. Die Tragödie von Tristan und Isolde. VIII, 176 S. gr. 8°. Dresden 1912, C. Reißner. 3 M.
- Bernstorff, Werner Graf v., Erwiderung auf P. Bards »Wagners Parsifal«. I. Parsifal. 1. P. Bard. 2. Friedrich v. Schoen. II. Tristan und Isolde. 34 S. 8°. Rostock, G. B. Leopold. 0,60 M.
- Besse, Le chant religieux catholique. *Revue de Philosophie* XIII, 5—7.
- Bie, Oskar, Widersprüche der Oper. Die Güldenammer III, 620.

- Bradley, R. H., Aristotelian views on music and their relation to modern ideas. The Westminster Review, Februar.
- Dubitzky, Franz, Von der Herkunft Wagnerscher Themen. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgegeben von Ernst Rabich. 50. Heft. 27 S. 8°. Langensalza 1912, H. Beyer & Söhne. 0,50 M.
- Ehrenfels, Christian v., Richard Wagner und seine Apostaten. Ein Beitrag zur Jahrhundertfeier. 59 S. gr. 8°. Wien, H. Heller & Co. 1,50 M.
- Ernest, Gustav, Richard Wagner. Internationale Monatsschrift VII, 8.
- Even, John B. Mc, The thought in music. An inquiry into the principles of musical rhythm and expression. London, Macmillan.
- Eylert, Th., Beethovens 3. Symphonie. (Eroica.) Es-dur, Op. 55. Erläutert. 23 S. 8°. Lingen, R. van Acken. 0,60 M.
- Fairchild, A. H. R., The making of music. 8°. London, Putman. 3 Sh.
- Felber, Erwin, Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. Studie zur Geschichte der Rezitation. Nach den Platten des Phonogramm-Archives der kais. Akademie. Mit Texten und Übersetzungen von Bernh. Geiger. Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. VII. Abhandlung. Mitteilung XXIII der Phonogramm-Archiv-Kommission. 170. Bd. 189 S. gr. 8°. Wien 1912, A. Flölder. 4,10 M.
- Fodoroff, K., Beiträge zur Lehre von der Beziehung zwischen Text und Komposition. Zeitschrift für Psychologie 64, 6.
- Gallwitz, S. D., Wort und Ton und Mozart. Die Guldenkammer III, 475.
- Goshing, H. F., Music and its aspects. Essays. 8°. London, Drane. 6 Sh.
- Günther, Felix, Moderne Orchestertechnik. Die Guldenkammer III, 72.
- Halm, Aug., Von zwei Kulturen der Musik. 254 S. mit 1 Taf. 8°. München, G. Müller. 4 M., geb. 5 M.
- Halm, Aug., Leitmotiv und Sonatenform. Rheinlande XIII, 5.
- Halm, Aug., Humor und Musik. Rheinlande XIII, 3.
- Halm, Aug., Über pathetische Musik. Rheinlande XIII, 1.
- Höpflingen-de Lyro, Irma v., Renaissance der Gesangs- und Sprechkunst. XII, 374 S. mit 12 Abbildungen auf 4 Taf. 8°. Wien, W. Braumüller. 4 M., geb. in Leinwand 5 M.
- Kallenberg, Siegfried Garibaldi, Musikalische Kompositionsformen. I. Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 412. IV, 82 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.
- Kleemann, Hans, Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Loeweschen Ballade. VI, 94 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2,40 M.
- Klocke, Erich, Richard Wagners Parsifal, an der Hand des Textbuches erklärt. 80 S. gr. 8°. Leipzig, J. Wörner. 2,50 M.
- Köster, Alb., Ansprache bei der Richard-Wagner-Feier des 22. Mai 1913, im Gewandhaus zu Leipzig geh. 12 S. gr. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. 0,60 M.
- Kretschmar, Hermann, Die Musik unter Wilhelm II. Internationale Monatsschrift VII, 9.
- Kürsteiner, Paul, Das tragische Kunstwerk von Bayreuth. Festschrift zur Feier des 100jährigen Geburtstages Richard Wagners. Herausgegeben vom Richard-Wagner-Verein zur Förderung der Bayreuther Kunstideale in Basel. VI, 80 S. gr. 8°. Basel, E. Finckh. 1,60 M.
- Lach, Rob., Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Bei-

- träge zur Geschichte der Melodie. Mit zahlreichen Notenbeilagen. XV, 735 u. 98 S. Lex. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. 22 M., geb. 24 M.
- Lichtenberger, Henri, Richard Wagner im Urteil der Gegenwart. Internationale Monatsschrift VII, 6.
- Ludwig, Emil, Wagner oder die Entzauberten. 316 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, F. Lehmann. 4 M., geb. in Leinwand 5 M.
- Mahably, La notion et le rôle de l'infini musical. Revue philosophique XXXVIII, 7.
- Marsop, Paul, Studienblätter eines Musikers. 2. Reihe. Neue Kämpfe. X, 423 S. 8°. München, G. Müller. 5 M., geb. 6,50 M.
- Oberziner, Lodovico, Essenza ed ufficio della musica. Rivista Rosminiana VII, 7—8.
- Rapp, Adolf, Die Erscheinung Richard Wagners im Geistesleben. Archiv für Kulturgeschichte, Mai.
- Ritter, Max, Der Stil Joh. Seb. Bachs in seinem Choralsatze. Kirchenmusikalisches Archiv. Sammlung gemeinverständlicher Vorträge. Herausgeber: Fritz Lubrich. Aus: »Die Orgel«. 20. Heft. VIII, 237 S. 8°. Bremen, Schweers & Haake. 3 M.
- Schmidt, Leopold, Erlebnisse und Betrachtungen. Aus dem Musikleben der Gegenwart. VI, 227 S. 8°. Berlin, A. Hofmann & Co. Geb. in Leinwand 3 M.
- Schumann, Wolfgang, Zur Psychologie des Leitmotivs. Kunstwart XXVI, 16.
- Schünemann, Georg, Geschichte des Dirigierens. Mit vielen Orchesterplänen. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. X. Bd. IX, 359 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8 M., geb. 9,50 M.
- Seidl, Arthur, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen zur Wende des Jahrhunderts. Deutsche Musikbücherei. 5. Bd. XII u. S. 9—170. 8°. Regensburg, G. Bosse. In Pappbd. 2 M.
- Siebeck, Hermann, Musik und Gemütsstimmung. Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 150, 1.
- Siegfried, Eva, Tod und Verklärung, Tondichtung von Richard Strauß. Op. 24. Studie. 76 S. 8°. Straßburg, J. Singer. 2 M.
- Singer, Kurt, Richard Wagner. Blätter zur Erkenntnis seiner Kunst und seiner Werke. 150 S. 8°. Berlin, Morawe & Scheffelt. Geb. in Pappbd. 3,50 M., in Halbleder 5 M.
- Uhlig, Kurt Siegfried, Richard Wagners Parsifal. Eine Einführung in den Ideeninhalt der Dichtung. Mit 1 Motivtaf. im Anh. 49 S. 8°. Leipzig, O. W. Barth. 1,20 M.
- Volbach, Fritz, Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen und ihre Entwicklung. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 384. VI, 109 S. mit 60 Abbildungen. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.
- Wagner, Richard, Über Parsifal. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt und mit erläuternden Anmerkungen versehen von Edwin Lindner. Breitkopf & Härtels Musikbücher. XLVIII, 221 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4 M., geb. 5 M.
- Wagner, Richard, Über den Ring des Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften und Briefen. Begonnen von Erich Kloß, fortgesetzt und mit Anmerkungen versehen von Hans Weber. Breitkopf & Härtels Musikbücher. IX, 132 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3 M., geb. 4 M.
- Walzel, Osk., Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit. Eine Jahrhundertbetrachtung. VI, 94 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, G. Müller & E. Rentsch. In Pappbd. 2 M.

- Wechßler, Eduard, Begriff und Wesen des Volkslieds. Vortrag. 50 S. 8°. Marburg, A. Ebel. 0,80 M.
- Weweler, Aug., Ave musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. Deutsche Musikbücherei. 4. Bd. 135 S. 8°. Regensburg, G. Bosse. In Pappbd. 2 M.
- Ziegler, Leopold, Wagner. Die Schaubühne IX, 19—25.

- Adam, Max, Der Regisseur, ein kunstwirtschaftliches Problem. Die Hilfe 25.
- Bab, Julius, Die Sozialisierung des Theaters. Neue Rundschau XXIV, 3.
- Brahm, Otto, Kundgebungen zu seinem Gedenken. Herausgegeben von Willi Simon. 149 S. mit 4 Bildnissen. gr. 8°. Berlin, F. Lehmann. 2,50 M., geb. in Pappbd. 3,50 M.
- Bruck, Reinhardt, Moderne Regie. Die Ähre I, 16.
- Buber, Martin, Das Raumproblem der Bühne. Zukunft XXI, 40.
- Carnish, G. Warren, Greek drama and the dance. Fortnightly Review, Februar.
- Goldstein, Moritz, Kinodramaturgie. Die Grenzboten Heft 16.
- Hagemann, Karl, Probleme der Opernleitung. Die Guldtkammer III, 201.
- Höffner, Johs., Goethe und das Weimarer Hoftheater. Mit vielen Bildern (auf Tafeln) nach alten Vorlagen. 56 S. 8°. Weimar, G. Kiepenheuer. Geb. 2 M.
- Kalb, Willy, Tanz und Gegenwartskultur. Kunstwart XXVI, 9.
- Lange, Konrad, Die »Kunst« des Lichtspieltheaters. Grenzboten Heft 24.
- Lohmeyer, Walth., Die Dramaturgie der Massen. Mit 4 Bühnenplänen. 323 S. Lex. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 6 M., geb. 7,50 M.
- Schur, Ernst, Bühne und Kunst. 167 S. kl. 8°. Berlin 1912, J. Ladyschnikow. 3 M.
- Stark, W. F., Bühne und Bild. Rheinlande XIII, 4.
- Stark, W. F., Die neue Bühnenbildkunst. Dekorative Kunst XVI, 7.
- Weiß, Kurt, Deutsche Theaterverhältnisse. Eine kritische Studie. 85 S. 8°. Lichtenrade-Berlin, F. Ruhland. 1,20 M.

4. Wortkunst.

- Alafberg, Friedrich, Der Bankrott der Literaturhistorie. März VII, 31.
- Armatinger, Emil, Weltanschauung und Dichtung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVI, 3.
- Bab, Julius, Der Germanistenkrach. Die Schaubühne IX, 24/25.
- Barchfeld, Waldem., Wilhelm Jensen als Lyriker. 90 S. gr. 8°. Münster, Universitätsbuchh. F. Copenrath. 1,80 M.
- Behl, C. F. W., Gerhart Hauptmann. Eine Studie. Mit einem Bildnis des Dichters nach einer Radierung von Hermann Struck. 32 S. 8°. Berlin, W. Borngräber. 1 M.
- Benedetti, Santorse de, Nuovi studi sulla giuntina di rime antiche. S. Lapi, Città di Castello.
- Benn, J., Parallelismus in der Epik. Rheinlande XIII, 5.
- Benn, J., Vom Unterhaltungsroman. Rheinlande XIII, 1.
- Benz, Rich., Die deutschen Volksbücher. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Dichtung. III, 60 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 1 M.
- Benz, Richard, Die Entdeckung der deutschen Prosa. Die Tat V, 1.
- Berend, Eduard, Jean Pauls Persönlichkeit. Zeitgenössische Berichte, gesammelt und herausgegeben. Mit 15 Bildbeigaben. XV, 349 S. gr. 8°. München, G. Müller. 5 M., geb. 7,50 M.

- Bergemann, Fritz, Salomon Geßner. Eine literarhistorisch-biographische Einleitung. 119 S. 8°. München, G. Müller & E. Rentsch. 3 M.
- Berger, Alfred, Frhr. v., Gesammelte Schriften. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Anton Bettelheim und Karl Glossy. 1. Bd. Autobiographische Schriften. VII, 371 S. mit Bildnis. 8°. Wien, Deutschösterreich. Verlag. 4,50 M.
- Blankenburg, Johs., Friedrich Hebbels »Nibelungen« in christlich-deutscher Beleuchtung. Eine Jubiläumsschrift zum 100. Geburtstage des Dichters. IV, 74 S. 8°. Halle, R. Mühlmanns Verl. 1,50 M.
- Bley, Franz, Vom Gedicht. Die Aktion III, 31.
- Bloch, Werner, Vom Wesen der Kritik. Nord und Süd, Februar.
- Blum, L., La prochaine génération littéraire. Revue de Paris, 1. Januar.
- Bodmann, Emanuel v., Dichter und Mäzen. Die Brücke, Juli.
- Brandt, Herm., Goethe und die graphischen Künste. Mit 6 Taf. u. 2 Vignetten nach Radierungen Goethes. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Begründet von W. Wetz. Neue Folge, herausgegeben von Max Frhr. v. Waldberg. 2. Heft. X, 130 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 4,80 M.
- Bruns, Friedr., Friedrich Hebbel und Otto Ludwig. Ein Vergleich ihrer Ansichten über das Drama. Hebbel-Forschungen. Herausgegeben von R. M. Werner u. W. Bloch-Wunschmann. 5. VII, 123 S. 8°. Berlin-Steglitz, B. Behrs Verl. 3 M., geb. 4 M.
- Bücher, Wilh., Grillparzers Verhältnis zur Politik seiner Zeit. Ein Beitrag zur Würdigung seines Schaffens und seiner Persönlichkeit. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, herausgegeben von Ernst Elster. 19. VIII, 167 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verl. 3,50 M.
- Burdach, Konrad, Richard Wagner. Deutsche Rundschau XXXIV, 10.
- Carlyle, Thom., Goethe. Übersetzt und bearbeitet von Paul Friedrich. 182 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin 1912, F. Lehmann. 2,50 M., geb. in Leinwand 3,50 M.
- Conradt, Karl, Die metrische und rhythmische Komposition der Komödien des Aristophanes. III. Teil. Schluß: 8. Σφῆρες. 9. Εἰρήνη. 10. Ἐκκλησιαστικαί. 11. Πλοῦτος. Progr. 43 S. Lex. 8°. Leipzig 1912, Buchh. G. Fock. 2 M.
- Downey, June E., The imaginal reaction to poetry. Wyoming, Laromie. 56 S.
- Downey, June E., Literary synaesthesia. Journal of Philosophy, Psychology and scientific Methods IX, 19.
- Drerup, Engelb., Das 5. Buch der Ilias. Grundlagen einer homerischen Poetik. VIII, 451 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 7,40 M.
- Dünnbier, Hans, Der grüne Heinrich. Nord und Süd, August.
- Eisenstädter, Julius, Moderne Technik und lyrischer Impressionismus. Hamburger Korrespondent, Zeitung für Literatur Nr. 15.
- Elster, Hanns Martin, Gustav Freytag. Sein Leben und Schaffen. Ein Versuch. 79 S. 8°. Leipzig-Connewitz, Sphinx-Verlag. 1 M., geb. 1,50 M.
- Elster, Hanns Martin, Richard Schaukal. Versuch einer Charakteristik. Neue (Titel-)Ausg. 59 u. VI S. 8°. Leipzig-Co., Sphinx-Verlag. 1 M., geb. 1,50 M.
- Engel, Eduard, Goethe. Der Mann und das Werk. Mit 32 Bildnissen, 8 Abbildungen u. 12 Handschriften. 641 S. Lex. 8°. Braunschweig, G. Westermann. Geb. in Leinwand 10 M., in Halbfrz. 12 M.
- Erdberg, Robert v., Erziehung zum Lesen. Eckardt VII, 9.
- Erskine, John, The kinds of poetry. Journal of Philosophy, Psychology and scientific Methods IX, 23.
- Faesi, Rob., Paul Ernst und die neuklassischen Bestrebungen im Drama. 158 S. gr. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M.

- Gaultier, Jules de, *Le génie de Flaubert*. 8°. Paris, Mercure de France.
- Gebhardi, Walth., *Ein ästhetischer Kommentar zu den lyrischen Dichtungen des Horaz*. Essays. 3., verb. u. vielfach umgearb. Aufl., besorgt von A. Scheffler. IX, 365 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 5 M.
- Gennep, A. van, *L'Illiade, poème économique*. Scientia, Rivista di scienza XIII, 27.
- Ginzkey, Franz Karl, *Aus der Werkstatt des Lyrikers*. Vortrag. 55 S. 8°. Wien, H. Heller & Co. 1,25 M.
- Gnad, Ernst, *Gabriele d'Annunzio als Dramatiker*. 47 S. kl. 8°. Graz, Leuschner & Lubensky. 0,85 M.
- Guglielmino, F., *Arte ed artificio nel dramma greco*. Catania, F. Battiato.
- Gunkel, Hermann, *Die Oden Salomos*. Deutsche Rundschau, Januar.
- Hagens, Joh. Gottfried, *Hérbert Eulenberg*. (Der moderne Dichter IV.) 61 S. mit einem eingeklebten Bildnis. kl. 8°. Berlin, W. Borngräber. 1,20 M.
- Handl, Willi, Hermann Bahr. Mit einem Porträt Hermann Bahrs nach einem Gemälde von Emil Orlik. 163 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 2,50 M., geb. 3,50 M.
- Harnick, J., *Psychoanalytisches aus und über Goethes Wahlverwandtschaften*. Imago I, 5.
- Hausenstein, Wilhelm, *Flaubert, ein erster Versuch*. Sozialistische Monatshefte XIX, 4.
- Hauser, Otto, *Roman des Auslands seit 1800*. Ordentliche Veröffentlichung der »Pädagogischen Literatur-Gesellschaft Neue Bahnen« IV, 192 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 2 M., geb. in Leinwand 2,60 M.
- Havemann, Julius, *Die Bedeutung der Handlung in der erzählenden Dichtung*. Eckart VII, 1.
- Hermann, Georg, *Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*. Briefe, Tagebücher, Memoiren, Volksszenen, Dokumente, gesammelt. Bongs Schönbücherei. 416 S. mit 4 Tafeln. 8°. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co. kart. 2 M., geb. in Satin 3 M., in Halbleder 3,60 M.
- Holl, Karl, Gerhart Hauptmann. London, Gay and Hancock, Limited.
- Hübener, Gustav, *Husserl, Bergson, George*. Die Gildenkammer III, S. 212.
- Hülßen, Hans von, *Der Roman als Kunstform*. Die Tat IV, 10.
- Jöris, Martin, *Goethes Sprachkritik*. Preußische Jahrbücher 151, 3.
- Kappstein, Theodor, *Der Dichter (zu der Poetik von Erich Schmidt)*. Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung Nr. 30.
- Kaufmann-Marx, Ida, *Reif sein ist alles! Hebbels Welt- und Lebensanschauung, in Aussprüchen aus seinen Briefen, Tagebüchern und Werken*. Gesammelt und herausgegeben. 227 S. 8°. Berlin-Wilmersdorf, Hausbücherverlag. 2 M.
- Klemperer, Viktor, *Die Zeitromane Friedrich Spielhagens und ihre Wurzeln*. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Muncker. 43, VII, 179 S. gr. 8°. Weimar, A. Duncker. 8 M.
- König, Hans, *Zur Heideleyrik, ein Versuch*. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVII, 1.
- Körner, Joseph, *Die Renaissance des germanischen Altertums*. Eine literarhistorische Skizze. Zeitschrift für den deutschen Unterricht XXVII, 1.
- Krumm, Johannes, *Friedrich Hebel*. Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragödie. 3 Vorträge. 2. Aufl. 126 S. 8°. Flensburg, Huwald. 1,50 M., geb. 2,50 M.
- Kunze, Friedrich, *Die innere Form der Lyrik Stefan Georges*. Kunstwart XXVI, 16.
- Kutscher, Art., *Hebel und Grabbe*. VII, 164 S. 8°. München, H. F. S. Bachmair. 2,50 M., geb. 3 M.

- Lahnstein, Ernst, Ethik und Mystik in Hebbels Weltanschauung. V, 48 S. gr. 8°. Berlin-Steglitz, B. Behrs Verlag. 1,50 M.
- Langer, Felix, Die Realität der Dichterwelt. Das literarische Echo XV, 23.
- Lemke, Ernst, Die deutsche Dichtung unter Wilhelm II. im Zusammenhang mit den geistigen Zeitströmungen. Eckart VII, 9.
- Lessing, Theodor, Briefe über Kritik. Die Schaubühne VIII, 4, 5, 8, 10, 12.
- Lewin, Ludwig, Friedrich Hebbel. Beitrag zu einem Psychogramm. Hebbel-Forschungen: herausgegeben von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann. 6. 152 S. 8°. Berlin-Steglitz, B. Behrs Verlag. 3 M., geb. 4 M.
- Lissauer, Ernst, Mörike und die moderne Lyrik. Die Tat V, 5.
- Litzmann, Berthold, Von neuer Erzählkunst. (Aus einem Vortragszyklus.) Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berthold Litzmann. 7. Jahrg. 7. Heft. S. 151—178. gr. 8°. Bonn 1912, F. Cohen. 0,75 M.
- Ludovici, Ant. M., Nietzsche and art. 8°, 16 u. 236 S. Boston. 1,50 \$.
- Mann, Thomas, Der Literat. März, VII, 1.
- Medicus, Fritz, Philosophie und Dichtung. Logos IV, 1.
- Messlémy, R., Roman und Epos. Grenzboten 21.
- Meyer, Richard M., Über Reimfindung. Literarisches Echo XV, 19.
- Meyer, Richard M., Die zwangsläufige literarische Form. Internationale Monatschrift VII, 6.
- Meyer, Th. A., Richard Wagner als Dichter. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum XVI, 5.
- Mignone, C., L'utopia della critica letteraria. Rivista di filosofia V, 1.
- Müller-Freienfels, Richard, Moderne Dichtung und moderne Kultur. Preußische Jahrbücher 153, 3.
- Neilson, W. A., Essentials of poetry. 8°. London, Constable. 5 Sh.
- Norden, Eduard, Aus Ciceros Werkstatt. Aus: »Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften«. S. 2—32. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 1 M.
- Osmaston, F. P. B., The future of poetry. 8°. 67 S. London, Matthews. 2,6 Sh.
- Overmanns, J., Der Futurismus in der Literatur. Stimmen aus MariaLaach 5.
- Peter, Curt von, Die Entwicklung des französischen Romans von den Anfängen bis zur Gegenwart. Eine Studie. 56 S. 8°. Berlin, L. Simion Nachf. Geb. in Halbpergament 2 M.
- Pinthus, Kurt, Glosse, Aphorismus, Anekdote. März, VII, 9.
- Pizzagalli, A. M., Mito e poesia nella Grecia antica. Catania, F. Battiato.
- Plotke, Georg, Heinrich Heine als Dichter des Judentums. Ein Versuch. 111 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 3 M., geb. 4 M.
- Plotke, Georg, Heinrich Heines orientalische Elemente. Das neue Leben I, 16.
- Pompecki, Bruno, Die Marienburg in der deutschen Dichtung. Eine literarhistorisch-bibliographische Skizze. S. 3—65. 8°. Danzig, L. G. Homann & F. A. Weber. 0,80 M.
- Porena, M., Il contrasto nella Divina Commedia. Rivista d'Italia XVI, 5.
- Reß, Robert, Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk. 233 S. mit einem Bildnis. Lex. 8°. Dresden, C. Reißner. 3 M.
- Riemann, Else, Zur Psychologie und Ethik der Marie v. Ebner-Eschenbach. Progr. 76 S. mit einem Bildnis. 8°. Hamburg, Herold. 1 M.
- Rivière, Jacques, Le roman d'aventure. La nouvelle Revue IV, 54.
- Röhr, Jul., Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen. Eine Studie. Neue Titelauf. III, 318 S. gr. 8°. Dresden, E. Pierson 1912. 4 M., geb. 5 M.

- Roethe, Gustav, Gedächtnisrede auf Erich Schmidt. Aus: »Sitzungsberichte der preußischen Akademie der Wissenschaften«. 8 S. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 0,50 M.
- Ruprecht, Gustav, Das Kleid der deutschen Sprache. Auszug. 20 S. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 10 Exemplare 1 M.
- Sadger, J., Das Unbewußte und die Träume bei Hebbel. *Imago* II, 3.
- Sarrazin, Gregor, Keltische Renaissance in der neuesten englischen Literatur. *Internationale Monatsschrift* VI, 8.
- Scheller, Willi, Über die Wirkung des Dichters. *Der Brenner* III, 18.
- Scheller, Willi, Versuch über Lyrik. *Der Brenner* III, 15.
- Schier, Alfred, Die Liebe in der Frühromantik mit besonderer Berücksichtigung des Romans. Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft. 20. XII, 200 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 4 M.
- Schissel von Fleschenberg, Otmar, Die griechische Novelle. Rekonstruktion ihrer literarischen Form. Rhetorische Forschungen. Herausgegeben von Otmar Schissel von Fleschenberg und Jos. A. Glonar. II. VII, 109 S. gr. 8°. Halle, A. Niemeyer. 3,20 M.
- Schmidt, K. W., Das Schwinden der Romantik. *Der Türmer* XV, 11.
- Schmitt, Saladin, Über Hermann Bang. Referat. Diskussion. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berthold Litzmann. 7. Jahrg. 1912. 9. Heft. IV. und S. 205—232. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 1,75 M.
- Schroeder, Leopold von, Reden und Aufsätze, vornehmlich über Indiens Literatur und Kultur. XVI, 430 S. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag. 7,50 M., geb. in Leinwand 9,50 M.
- Ségur, N., La littérature de la mort. *La Revue*, 15. Februar.
- Seillière, Erneste, Deutscher Romantizismus und französischer Romantizismus. Heinen, Mai.
- Sertoli, M., Il romanzo in Italia. *Rivista d'Italia* XVI, 5.
- Spieß, Heinrich, Menschenart und Heldentum in Homers Ilias. VI, 314 S. 8°. Paderborn, F. Schöningh. 4,50 M.
- Spieß, Otto, Hebbels Herodes und Mariamme. Versuch einer Erläuterung zwischen den Zeilen für Schauspieler und Hebbelvereher. III, 195 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 4 M., geb. 4,80 M.
- Spitteler, Karl, Über die tiefere Bedeutung von Vers und Reim. *Kunstwart* XXVI, 7.
- Strecker, Karl, Hauptmanns Hauptirtum als Epiker. *Das literarische Echo* XV, 7.
- Sullivan, Edward, What Shakespeare saw in nature. *The nineteenth Century*, April.
- Szezygiel, P., Der Parallelismus stropharum. *Biblische Zeitschrift* 1—2.
- Thumb, Albert, Satzrhythmus und Satzmelodie in der altgriechischen Prosa. *Fortschritte der Psychologie* I, 3.
- Walzel, Oskar, Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch. VIII, 115 S. mit einem Bildnis. Leipzig, B. S. Teubner. 1 M., geb. 1,25 M.
- Walzel, Oskar, Hebbels Kunstanschauungen. Über den Wassern VI, 2.
- Walzel, Oskar, Hebbels Weltanschauung. *Internationale Monatsschrift* VII, 4.
- Weber, M. C., Friedrich Wilhelm Webers Verhältnis zur altdeutschen Dichtung. Unter Benutzung ungedruckten Materials aus dem Nachlasse des Dichters dargestellt. VIII, 56 S. gr. 8°. Münster, H. Schöningh. 1,50 M.
- Weltzien, Otto, Das niederdeutsche Drama. Sein Werden in Dichtung und Darstellung. Beiträge zur Geschichte der niederdeutschen Dichtung. Herausgegeben von Ernst Püschel. 3. Bd. XI, 162 S. gr. 8°. Rostock, Kaufungen-Verlag. 3 M.

- Wiedenhofen, August, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der französischen Farce. 87 S. 8°. Münster, Universitätsbuchhandlung F. Coppenrath. 2 M.
- Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker. V, 330 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 9 M., geb. 11,60 M.
- Witkop, Philipp, Die neuere deutsche Lyrik. 2. Bd. Novalis bis Liliencron. VIII, 380 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 5 M., geb. in Leinwand 6 M.
- Witting, Felix, Die antike Kunstsprache. Technisches lateinisch-deutsches Wörterbuch. VIII, 68 S. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 2,50 M.
- Wolff, Max J., Komödie und Posse. Internationale Monatsschrift VII, 2.
- Zech, Paul, Rainer Maria Rilke. Der moderne Dichter. II, 67 S. kl. 8°. Berlin, W. Borngräber. 1,20 M.
- Zofi, O., Indifferentismus in der Literatur. Die Grenzboten 22.

5. Raumkunst.

- Amersdorffer, Alexander, Vom Wesen der Kunst unserer Zeit. Rede. 18 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 0,60 M.
- Brandt, Paul, Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst. 39 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 1 M.
- Clive-Bell, Postimpressionism and aesthetics. The Burlington Magazine, Januar.
- Doehle mann, Karl, Die bildenden Künste, ihre Eigenart und ihr Zusammenhang. Vorlesung. 18 S. gr. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 0,80 M.
- Everth, Erich, Monumental und dekorativ. Die Rheinlande XIII, 7.
- Georgi, Walter, Zeitlose Kunst und moderne Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 126.
- Mayer, Anton, Der Gefühlsausdruck in der bildenden Kunst. 79 S. mit 14 Tafeln, gr. 8°. Berlin, P. Cassirer. 3,50 M., geb. 5 M.
- Moeller van den Bruck, Die italienische Schönheit. 1. u. 2. Aufl. Je VII, 755 S. mit 118 Abbildungen. 8°. München, R. Piper & Co. 12 M., geb. in Leinwand 15 M.
- Punin, N., Das Problem der byzantinischen Kunst. Apollon 3.
- Utitz, Emil, Die Grundlagen der jüngsten Kunstbewegung. Ein Vortrag. 27 S. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 1,20 M.
- Der Backsteinbau und seine Wirkung in der Landschaft. Flugschrift des Dürerbundes zur Ausdruckskultur. 112. 28 S. mit Abbildungen. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,50 M.

-
- Behne, Adolf, Die ästhetischen Theorien der modernen Baukunst. Preußische Jahrbücher 153, 2.
- Daub, Hermann, Die Bauenden des Altertums. III, 72 S. Lex. 8°. Wien, F. Deuticke. 2,50 M.
- Holtmeyer, A., Alte und neue Bahnhofskunst. Die Kunst unserer Heimat, VII, 1.
- Knoch, A., Kunst und Kunstirrtümer im Monumental- und Städtebau. Beispiele fehlerhafter Anlagen. Neue Vorschläge. Künstler, Techniker, Jurist. Berlin, Paris. Opernhaus und Allerlei. 77 S. gr. 8°. Hannover, Helwing. 2 M.
- Lethaby, W. R., Architecture, an introduction to the history and theory of the art of building. London, William & Morgate. 1 Sh.
- Lichtwark, Alfred, Die Entwicklungsphasen des deutschen Städtebaues. Kunst und Künstler XI, 5.
- Lukomsky, L., Das neue St. Petersburg; Gedanken über moderne Baukunst. Apollon 2.

Pudor, Heinrich, Heimbaukunst. III, 216 S. gr. 8°. Wittenberg, A. Ziemsen. 4 M., geb. in Leinwand 5 M.

Schmidkunz, Hans, Städtebau in Nord und Süd. Zeitschrift für christliche Kunst 5.

Servaes, Franz, Alte Städte und moderne Architekten. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, 6.

Bernhart, Max, Moderne Medaillenkunst. Kunst und Handwerk 6.

Gerb, Paul, Neuzeitliche Buchbindekunst. Die Kunstwelt, Mai.

Kahberg, Paul, Vom Plakat als Erzieher des Kunstsinnes. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, 9.

Testard, M., Éléments de composition décorative. L'art décoratif Nr. 189.

Freye, Paul, Moderne Gartenarchitekturen. Die Kunstwelt II, 6.

Kourbatoff, W., La sculpture comme décoration de jardins. Saryje Gody, Februar.

Migge, Leberecht, Das Typische am neuen Garten. Dekorative Kunst XVI, 8.

Migge, Leberecht, Der Abseitgarten. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 299.

Schneider, Josef, Friedhof und Grabmal. Zeitschrift für christliche Kunst 12.

6. Bildkunst.

Aurest, B., Über Malerei. Apollon 9.

Barrès, Maurice, Del Greco oder das Geheimnis von Toledo. Mit der Erlaubnis des Autors aus dem Französischen übertragen von Wilhelm Hausenstein. 2. Aufl. Umschlagzeichnung von Emil Preetorius. Meistermonographien. 1. Bd. 137 S. mit 16 Tafeln. 8°. München, G. Müller & E. Rentsch. In Pappband 3 M.

Biermann, Georg, Lovis Corinth. Künstlermonographien. In Verbindung mit anderen herausgegeben von H. Knackfuß. 107. Mit 123 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen usw., darunter 8 farbigen Einschaltbildern. 119 S. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Geb. 4 M., Geschenkausgabe, geb. in Leinwand mit Goldschnitt 5 M., Luxusausgabe, geb. in Leder 20 M.

Brandes, Georg, Bei Auguste Rodin. Die Kunstwelt, Mai.

Braungart, Richard, Von der dekorativen Malerei. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 430.

Bredt, E. W., Häßliche Kunst? VI, 44 S. mit 50 Lichtdrucktafeln. 32,5 × 24,5 cm. München, C. Kuhn, 1912. In Mappe 20 M.

Brod, Max, Über die Schönheit häßlicher Bilder. Ein Vademecum für Romantiker unserer Zeit. 213 S. 8°. Leipzig, K. Wolff. 3,50 M., geb. 4,50 M.

Burger, Fritz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Fritz Burger. 1. Lieferung. VII und S. 1—36 mit zum Teil farbigen Abbildungen und 2 farbigen Tafeln. Lex. 8°. Berlin-Neubabelsberg, Akadem. Verlagsgesellschaft. 1,50 M.

Buschor, Ernst, Griechische Vasenmalerei. Klassische Illustratoren, 5. 213 S. mit 150 Abbildungen. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. In Pappband 5 M.

Decroly, La psychologie du dessin. Sonderabdruck des Journal de Neurologie.

Delbrück, Richard, Antike Porträts. Tabulae in usum scholarum ed. sub cura Ioa. Lietzmann, 6. LXXI S. mit Abbildungen und 62 Tafeln. Lex. 8°. Bonn, A. Marcus & E. Weber. Geb. in Leinwand 12 M.

- Frank, Karl, Babylonisch-assyrische Kunst. Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit. 1. Das Altertum. 2. Heft. S. 33—64 mit Abbildungen und einer farbigen Tafel. 31 × 22 cm. Leipzig, E. A. Seemann. 1,20 M.
- Furtwängler, Adolf, Kleine Schriften. Herausgegeben von Johannes Sieveking und Ludwig Curtius. 2. Bd. VI, 532 S. mit 158 Abbildungen und 30 einfarbigen Tafeln. Lex. 8°. München, C. H. Beck. 24 M., geb. in Halbfranz 28 M.
- Ganguin, Paul, Tagebuchaufzeichnungen. Kunst und Künstler IX, 8.
- Glaser, Kurt, Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens. VIII, 222 S. mit 24 Tafeln. gr. 8°. Leipzig, Inselverlag. 8,50 M., geb. in Halbpergament 10 M.
- Gros, Guy Charles, Réflexions sur les dernières tendances picturales. Mercure de France Nr. 371.
- Grunewald, M., Die Stimmung in der venezianischen Malerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft VI, 7.
- Haberditzl, F. M., Studien über Rubens. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Red.: H. Zimmermann. 30. Bd. 5. Heft. S. 257—297 mit 40 Abbildungen und 4 Tafeln. 39 × 28,5 cm. Wien, F. Tempsky. Leipzig, G. Freytag. 1912. 12 M.
- Haendcke, Berthold, Kulturgeschichtliche Grundlagen der deutschen Malerei. Die Kunst für Alle XXVIII, 7.
- Hamann, Richard, Winckelmann und die kanonische Auffassung der antiken Kunst. Internationale Monatsschrift VII, 10.
- Hardenberg, Kuno Graf, Zum Denkmalsproblem. Deutsche Kunst und Dekoration XXXI, S. 385.
- Hasserodt, Bilderunterricht. Eine experimentelle Untersuchung über die Einführung in das künstlerische Bildverständnis. Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik XIV, 5.
- Hellwag, Fritz, Wie ein plastisches Bildwerk entsteht. Die Kunst für Alle XXVIII, 19.
- Hennig, Paul, Wie der Japaner zeichnen lernt. Kunst und Künstler XI, 9.
- Hildebrandt, Edmund, Michelangelo. Eine Einführung in das Verständnis seiner Werke. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 392. VII, 198 S. mit 43 Abbildungen und Titelbild. kl. 8°. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.
- Hildebrandt, Hans, Adolf Hölzel als Zeichner. 38 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 1 M.
- Isola, M. dell', Poche parole intorno al futurismo. Rivista d'Italia XVI, 2.
- Jacob, G., Die Herkunft der Silhouettenkunst (ojmadschylyk) aus Persien. 11 S. mit 2 Abbildungen. 8°. Berlin, Mayer & Müller. 1,20 M.
- Justi, Ludwig, Der Ausbau der Nationalgalerie. Zwei Denkschriften. XI, 89 S. 8°. Berlin, J. Bard. 1,50 M., in Pappband 2 M.
- Kaiser, Hans, Max Beckmann. Künstler unserer Zeit. I. 45 und 23 S. mit Abbildungen und Tafeln. 8°. Berlin, P. Cassirer. In Pappband 6 M.
- Katz, D., Experimentalpsychologie und Gemäldekunst. Verhandlungen des Kongresses für Experimentalpsychologie 1912.
- Lamm, Albert, Ultramalerei. Flugschrift des Dürerbundes zur Ausdruckskultur. 99. 22 S. mit 16 Abbildungen auf 8 Tafeln. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 1 M.
- Lauffer, Berthold, Dokumente der indischen Kunst. 1. Heft. Malerei. Das Citral-

- akshapa. Nach dem tibetischen Tanjur herausgegeben und übersetzt. Mit einer Subvention der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften aus der Hardystiftung. XI, 193 S. Lex. 8°. Leipzig, O. Harrassowitz. 15 M.
- Lázár, Béla, Die Maler des Impressionismus. Sechs Vorträge, gehalten in der University Extension zu Budapest. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 395. IV, 64 S. mit 32 Abbildungen auf 16 Tafeln und einer farbigen Tafel. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.
- Le Fauconnier, Die Auffassung unserer Zeit und das Gemälde. Zur Ausstellung im Museum Folkwang Hagen i. W., Dezember 1912. Übersetzt von Gerhard Osthaus. 14 S. mit Abbildungen. kl. 8°. München, U. Putze Nachf. 0,70 M.
- Lewinson, André, Edvard Munch und die nordische Malerei. Apollon 1.
- Macchioro, V., La ricerca del simbolo nelle arti figurative. Rivista di filosofia IV, 2.
- Marangoni, Guido, Il fenomeno tipico della decadenza veneziana. Emporium, Mai.
- Marcus, Hugo, Die Komposition auf ostasiatischen Bildern. Die Gegenwart XLII, 11.
- Meier-Graefe, Julius, Wohin treiben wir? Zwei Reden über Kultur und Kunst. 115 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 1,50 M., geb. 2,50 M.
- Neumann, Karl, Karl Justi. Internationale Monatsschrift VII, 6.
- Proust, Antonin, Erinnerungen an Edouard Manet. Kunst und Künstler XI, 1 ff.
- Püttner, Walther, Das Handwerk in der Malerei. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 3.
- Robe, M. K., Bewegungen in der neueren Malerei und ihre Aussichten. Kunst für Alle XXVIII, 3.
- Samuel, Horace B., The future of futurism. The Fortnightly Review, April.
- Schaefer, H., Ägyptische Kunst. Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit. I. Das Altertum. 1. Heft. 32 S. mit Abbildungen und einer farbigen Tafel. 31 × 22 cm. Leipzig, E. A. Seemann. 1,20 M.
- Schröder, Bruno, Zum Diskobol des Myron. Eine Untersuchung. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. 105. 35 S. mit 4 Abbildungen und 10 Lichtdrucktafeln. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 5 M.
- Thiersch, H., Ein parthenonisches Giebelproblem. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Stiftung Heinrich Lanz. Philosophisch-historische Klasse. Jahrgang 1912. 4. Abhandlung. 47 S. mit 14 Abbildungen. gr. 8°. Heidelberg, Karl Winter. 1,50 M.
- Tikkanen, J. J., Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte. Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive. Unveränderter Abdruck aus den Acta societatis scientiarum Fennicae, Tom. XLII. 197 S. mit 317 Abbildungen. Lex. 8°. Helsingfors 1912. Leipzig, K. W. Hiersemann. 10 M.
- Venturi, L., Giorgione e il Giorgionismo. Mailand, Hoepli.
- Verhaeren, Emile, Rubens. Übertragung von Stefan Zweig. 84 S. und 95 S. Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, Inselverlag. Geb. in Halbleinwand 3 M., in Leder 8 M.
- Waetzoldt, Wilhelm, Die Mimik des Staunens in der Malerei. Die Kunstwelt II, 5.
- Warstat, Willi, Die künstlerische Photographie. Ihre Entwicklung, ihre Probleme, ihre Bedeutung. Mit einem Bilderanhang. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 410. VIII, 80 und 12 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinwand 1,25 M.

- Werner, Anton von, Erlebnisse und Eindrücke 1870—1890. XX, 614 S. mit 342 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 15 M., geb. 17,50 M.
- Wickhoffs, Franz, Schriften, herausgegeben von Max Dvořák. In 3 Bänden. 2. Bd. Abhandlungen, Vorträge und Anzeigen. VI, 468 S. mit 56 Tafeln. gr. 8°. Berlin, Meyer & Jessen. Einzelpreis 17,50 M., geb. in Halbfranz 20 M.
- Widmer, Johannes, Hodlers Wandgemälde für das Rathaus in Hannover. Kunst und Künstler XI, 10.
- Widmer, Karl, Das Problem des modernen Kostüms in der bildenden Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 204.
- Winter, Franz, Griechische Skulptur der archaischen Zeit. Kunstgeschichte in Bildern. Neue Bearbeitung. Systematische Darstellung der Entwicklung der bildenden Kunst vom klassischen Altertum bis zur neueren Zeit. I. Das Altertum. 7. Heft. S. 193—224 mit Abbildungen und einer farbigen Tafel. 31 × 22 cm. Leipzig, E. A. Seemann. 1,20 M.
- Wintzer, Richard, Die Grenzen zwischen Malerei und Musik. Die Kunstwelt II, 2.
- Zimmermann, Alfred, Ein Brief über Maler und Malerei. Die Kunst für Alle XXVIII, 11.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

- Bergson, H., Kunst und Leben. Die Tat V, 2.
- Borodin, John E., The identity of the ideals. The international Journal of Ethics XXXIII, 1.
- Braungart, Richard, Vom Kunsthandel. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 436.
- Brinkwald, A. E., Die Mode in der Frauenschönheit. Die Güldenammer S. 30.
- Brüll, Oswald, Poesie und Wissenschaft. Das literarische Echo XV, 22.
- Bulver, Joachim von, Zusammenschluß der Künstler. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 363.
- Coellen, Ludwig, Snobismus und Kunstinteresse. Die Rheinlande XIII, 2.
- Dobsky, Arthur, Kunst und Sozialpolitik. Kunst für Alle XXVIII, 22.
- Gutensohn, E., Das Kind und sein Bilderbuch. Zeitschrift für bildende Kunst 7.
- Guyaus, Jean-Marie, Philosophische Werke in Auswahl. In deutscher Sprache herausgegeben und eingeleitet von Ernst Bergmann. 4. Bd. Die Kunst als soziologisches Phänomen. Deutsch von Paul Prina und Guido Bagier. IV, 506 S. gr. 8°. Leipzig, Dr. W. Klinkhardt. 30,50 M., geb. 34,50 M.
- Haffner, Paul, Goethes Faust als Wahrzeichen moderner Kultur. Neu herausgegeben mit einem Nachwort von L. Pelizaeus. Frankfurter zeitgemäße Broschüren, gegründet von Paul Haffner, Johs. Janssen und E. Th. Thissen. 32. Bd. 8. Heft. 39 S. gr. 8°. Hamm, Breer & Thiemann. 0,50 M.
- Häuselmann, J. F., Baukünstler und Volkstum. Die Kunstwelt II, 3.
- Harnack, Otto, Der Begriff der Dekadenz. Deutsche Revue, Juni.
- Haweis, H. R., Music and morals. 580 S. 8°. London, Longmans. 3,6 Sh.
- Klein, Rudolf, Zur Psychologie der Mode. Deutsche Kunst und Dekoration XVI, 4.
- Lux, J. A., Kunst und Moral. Die Kunstwelt II, 6.
- Meier-Graefe, Julius, Handel und Händler. Kunst und Künstler XI, 2—6.
- Métis, Pedro A., Estética del Amor. Teoría. Palma di Mallorca. Crespi y Sitjar.
- Michel, Wilhelm, Der Künstler als Vorkämpfer der Menschheit. Kunstwart XXVI, 75.

- Müller-Günterstal, Esther, Geschmack, Erziehung und Charakter. Deutsche Kunst und Dekoration XXXII, S. 97.
- Muschner, G., Kunstpolitische Fragen. Deutsche Kunst und Dekoration XXXI, S. 296.
- Scheffler, Karl, Kunst und Genossenschaft. Neue Rundschau XXIV, 6.
- Schröbler, L., Bericht über den IV. internationalen Kongreß für Kunstunterricht in Dresden 1912. Archiv für die gesamte Psychologie XXV, 1—2.
- Tegernsee, Otto von, Volkstum und Volkskunst. 40 S. mit 24 Abbildungen. 13,5 × 19 cm. Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz. 1 M.
- Wilson, Woodrow, Nur Literatur. Betrachtungen eines Amerikaners. Übertragen von Hans Winand. 222 S. mit Bildnis. gr. 8°. München, G. Müller. 3 M., geb. 4 M.
- Witte, Fritz, Unsere Aufgaben. Ein offenes Wort über die kirchliche Kunst an Klerus und Laien. Aus »Zeitschrift für christliche Kunst«. 64 Sp. mit Abbildungen. Lex. 8. Düsseldorf, L. Schwann. 2 M.
- Wolzogen, Hans von, Kunst und Kirche. Offener Brief an Houston Stewart Chamberlain. Xenienbücher Nr. 3. 61 S. 8°. Leipzig, Xenienverlag. 0,50 M.
- Wundt, Max, Goethes Wilhelm Meister und die Entwicklung des modernen Lebensideals. IX, 509 S. 8°. Berlin, G. J. Göschen. 8 M., geb. 8,50 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

- Schaffende Arbeit und Kunst in der Schule. Zeitschrift für die praktische Ausgestaltung der Arbeitsschule und der Kunsterziehung. Schriftleiter: Anton Herget. 1. Jahrgang 1913. 12 Hefte. 1. Heft. 44 S. mit Abbildungen und einer Tafel. gr. 8°. Prag, A. Haase. 5 M.
- Bücherfreund, Der. Neues und Bewährtes vom Büchermarkt. Redaktion: Walter Markgraf. 1. Jahrgang. Mai 1913 bis April 1914. 6 Nummern. Nr. 1. 14 S. 31 × 23 cm. Breslau, W. Markgraf. 1 M., einzelne Nummer 0,20 M.
- Bund, der, Eine Monatsschrift für den Bungereich und seine Freunde. Redaktion: Max Chop. 2. Jahrgang. November 1912 bis Oktober 1913. 12 Hefte. 1. Heft. 16 S. gr. 8°. Wiesbaden, H. Staadt. 10 M., einzelne Hefte 1 M.
- Deutsch-Österreich. Wochenschrift für Politik, Kunst und Kultur. Herausgeber: Paul Samassa. Schriftleiter: Rudolf Bachmann. 1. Jahrgang 1913. 52 Hefte. 1.—9. Heft. 288 S. 8°. Wien IX, Nußdorferstraße 26, Verwaltung von Deutsch-Österreich. Vierteljährlich 4,50 M., einzelne Hefte 0,40 M.
- Elsaß, Das literarische. Monatsblätter für Literatur, Heimatkunde, Geschichte und Kunst. Im Auftrage des »Alsabundes« herausgegeben von Georg Süß. Redaktion: Georg Süß. Der »Erwinia« 20. Jahrgang. Oktober 1912 bis September 1913. 12 Hefte. 1. Heft. 32 S. gr. 8°. Straßburg, P. Schweikhardt. 5 M., einzelne Hefte 0,60 M.
- Franken. Halbmonatsschrift für fränkische Geschichte, Kunst, Kunsthandwerk und Literatur in Franken. Redaktion: Schriftsteller Nik. Fey. 1. Jahrgang März 1913 bis Februar 1914. 24 Nummern. Nr. 1—10. 208 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Dettelbach, K. Triltsch. Vierteljährlich 1,70 M., einzelne Nummer 0,30 M.
- Jahrbuch, Amtliches, der k. k. Hoftheater in Wien für die Spielzeit 1912—1913. 158 S. 8°. Wien, Gerold & Co. Geb. in Leinwand 3 M.
- Kunst, Die neue. Zweimonatsschrift. Herausgegeben von H. Amon und H. F. Bachmair. 1. Jahrgang 1913/14. 6 Hefte. München, H. F. S. Bachmair. 10 M.
- Kunstfreund, Der. Monatsschrift der Vereinigung der Kunstfreunde. Heft 1. Oktober 1913. Verantwortlich Hans Schuppmann. Berlin-Schöneberg, Ad. S. Troitsch. Einzelpreis 2 M., Quartal 6 M.

- Künstlerin, Die.** Verantwortlich: Elfriede Lerche. 1. Jahrgang. 1.—3. Vierteljahr. April bis Dezember 1913. 39 Nummern. Heft 1. 24 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Beyer & Boehme. Vierteljährlich 2,50 M., einzelne Nummern 0,25 M.
- Monatsschrift, Deutsche, für Rußland.** Herausgegeben von Alexander Eggers. Redaktion: Hans J. Eggers. 2. Jahrgang 1913. 12 Nummern. Nr. 1. 96 S. mit Abbildungen. gr. 8° Reval. Charlottenburg, Amelangsche Buchhandlung. Halbjährlich 6 M., einzelne Hefte 1 M.
- Musica divina.** Monatsschrift für Kirchenmusik. Herausgegeben von der Schola austriaca unter der Oberleitung von Abt Alban Schachleiter, O. S. B. Redaktion: Jos. V. v. Wöss. 1. Jahrgang. Mai bis Dezember 1913. 8 Nummern. Nr. 1. 44 und Musikbeilage 8 S. Lex. 8°. Wien, Universal-Edition. 3,35 M.
- Seiaufderwacht.** Kleine Zeitschrift für Bücher- und Kunstfreunde. Herausgeber und Redakteur: Georg Dietrich. 1. Jahrgang. Juli 1913 bis Juni 1914. 6 Hefte. 1. Heft. 17 S. 8°. München, G. W. Dietrich. 1,50 M., einzelne Hefte 0,30 M.
- Theater-Archiv.** Zeitschrift für Wissenschaft und Praxis des gesamten Schaubühnenwesens. Chefredakteur: Friedrich Weber-Robine. 1. Jahrgang 1913. 12 Nummern. Nr. 1. 24 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, A. Nauck. Vierteljährlich 1,50 M.
- Vortrupp, Der.** Halbmonatsschrift für das Deutschtum unserer Zeit. Herausgegeben von Hermann M. Popert und Hans Paasche. 2. Jahrgang 1913. 24 Nummern. Nr. 1. 32 S. gr. 8°. Leipzig, G. Wigand. Vierteljährlich 1,25 M., einzelne Nummern 0,25 M.
- Zeitfragen.** Monatsblätter für das gesamte Leben der Gegenwart: Schriftleitung: Rudolf Hermann Dann. 1. Jahrgang 1913. 12 Nummern. Nr. 1. 8 S. Lex. 8°. Landeshut. Wriezen, Zeitfragenverlag. 2 M., einzelne Nummern 0,20 M.
-

VI.

Bemerkungen zur Ansichtsforderung in Plastik und Architektur¹⁾.

Von

Hans Cornelius.

Die folgenden Ausführungen beabsichtigen einerseits, eine Reihe von Mißverständnissen abzuwehren, die gegenüber meiner früheren Darstellung²⁾ zutage getreten sind; andererseits wollen sie eine neue, von jener früheren Darstellung ebenso wie von derjenigen Hildebrands³⁾ abweichende Begründung des Gesetzes der Reliefgestaltung mitteilen.

1. Die Anschauung über das Wesen der bildenden Kunst, welche diesen Ausführungen zugrunde liegt, habe ich anderweitig entwickelt⁴⁾. Ich habe an einige Punkte der betreffenden Gedankengänge vorerst kurz zu erinnern, um weitere Betrachtungen an dieselben anzuknüpfen. Erstlich erinnere ich an die Tatsache, daß bildende Kunst fürs Auge arbeitet und demgemäß nur dann richtig gestaltet, wenn sie sich den Gesetzen anbequemt, die für die Erkenntnis durch das Auge gelten; weiter daran, daß solche Erkenntnis — das »Sehen« — nicht in einem bloßen passiven Aufnehmen der Lichtstrahlen besteht, die von den Gegenständen in unser Auge fallen, sondern in einer unwillkürlich und notwendig eintretenden Deutung der durch jene Einwirkung gewonnenen Erscheinung: ihrer Deutung als Bild eines Gegenstandes

¹⁾ Teilweise als Vortrag beim Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin mitgeteilt. In einer für einmaliges Hören — mit gleichzeitiger Hilfe von Demonstrationen — berechneten Mitteilung konnten einige der im folgenden wiedergegebenen Betrachtungen nicht wohl verstanden werden und mußten daher wegfallen. Andererseits darf dem Leser die Mühe des Nachschlagens früherer Veröffentlichungen zugemutet werden, deren Kenntnis bei den Hörern des Vortrags nicht vorauszusetzen war; die entsprechenden im Vortrag erforderlichen Darlegungen durften daher hier fortgelassen werden.

²⁾ Elementargesetze der bildenden Kunst (2), Leipzig 1911.

³⁾ Das Problem der Form, Straßburg (zuletzt 1913).

⁴⁾ a. a. O. S. 1 ff.

von bestimmter Beschaffenheit. Ein »Sehen« findet nur so weit statt, als jene Erscheinung die Faktoren in sich enthält, durch die eine solche Deutung in einheitlicher und eindeutiger gesetzmäßiger Weise bedingt und bewirkt wird.

Wie weit und in welchem Sinne solche Erkenntnis durchs Auge sich jeweils vollzogen hat, d. h. wie weit irgend ein Gegenstand tatsächlich sichtbar war, dafür ist uns der exakte Maßstab in jenem »mehr oder minder unbestimmten« Erkenntnisbesitz gegeben, der als dauernde Wirkung nach dem Verschwinden des betreffenden Gesichtseindrucks zurückbleibt und den ich als die aus diesem Eindruck gewonnene Gesichtsvorstellung des Gesehenen bezeichne.

Ohne die psychologischen Zusammenhänge zu untersuchen, die für solche Deutung maßgebend sind, erinnere ich nur weiter daran, daß diese Deutung sich auf zwei wesentlich verschiedene Gruppen von Gegenständen erstreckt, die ich hier in etwas anderer Weise als früher charakterisiere. Die erste dieser Gruppen umfaßt alle Gegenstände, die ihrerseits als Zusammenhänge¹⁾ rein optischer Erlebnisse bestimmt sind, — ob sie gleich niemals in einem einzigen optischen Erlebnis unmittelbar gegeben sein können. Hierher gehört alles, was wir unter den Namen von Raum, Form, Lagebeziehungen und Maßverhältnissen (sowie deren Veränderungen), ebenso alles, was wir als farbige Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten der Gegenstände kennen. Ich will die Gegenstände dieser Gruppe als rein optische Gegenstände bezeichnen.

Die zweite Gruppe umfaßt alle diejenigen Gegenstände, die nicht als Zusammenhänge rein optischer Erlebnisse, sondern optischer Erlebnisse mit solchen anderer Art, also z. B. mit Tatsachen anderer Sinnesgebiete oder mit Tatsachen des Gemütslebens charakterisiert sind. Diese Zusammenhänge sind nach dem vorigen als nicht rein optische Gegenstände zu bezeichnen. Zu ihnen gehört alles, was als Funktion des Gesehenen gedeutet wird — wie Lasten und Tragen, Weichheit und Widerstand, Freude und Trauer usw., soweit eben solche Tatbestände »sichtbar« werden, d. h. als Deutungen einer gesehenen Erscheinung gesetzmäßig erkannt werden.

Die Entwicklung unserer optischen Erkenntnis der Dinge und ihrer Eigenschaften bringt es mit sich, daß wir im entwickelten Leben Deutungen der zweiten Art niemals unabhängig von solchen der ersten Art

¹⁾ Vgl. für die Bedeutung dieses Begriffs meine Einleitung in die Philosophie (2) S, 261 ff. Ich bemerke, daß die Kenntnis der an dieser Stelle formulierten erkenntnistheoretischen Untersuchung für das Verständnis meiner kunstwissenschaftlichen Theorien unentbehrliche Voraussetzung ist.

vollziehen¹⁾, daß vielmehr alle Zusammenhänge optischer Erlebnisse mit nichtoptischen nur als abhängig von rein optischen Zusammenhängen und als durch diese bestimmt auftreten. Eine Deutung im zweiten Gebiet kann daher nur so weit einheitlich gegeben sein, als die entsprechende Deutung im ersten Gebiet gesichert ist.

Will daher künstlerische Gestaltung dem Beschauer irgend einen Vorstellungsbesitz verschaffen, so muß sie vor allem den betreffenden rein optischen Zusammenhang sichtbar machen, d. h. ihren Gegenstand so gestalten, daß an seine Erscheinung sich eine bestimmte Vorstellung von Raum-, Form-, Lage-, Maßverhältnissen beziehungsweise entsprechenden farbigen Eigenschaften in einheitlicher Weise anschließt oder, wie ich dafür sagen will, daß eine solche Vorstellung aus jener Erscheinung abgelesen wird.

Eine Ansicht des Gegenstandes, die eine solche Deutung gemäß der Gesetzmäßigkeit unseres Vorstellens bedingt²⁾ — so daß sie also eine bestimmte Vorstellung von Form- oder Farbzusammenhängen gesetzmäßig und unwillkürlich beim Beschauer hervorruft, gleichviel übrigens, ob und wie weit diese etwa mit den »wirklichen« Tatbeständen am gesehenen Gegenstände übereinstimmt³⁾ —, heißt eine charakteristische Ansicht.

Mit Hilfe dieses Begriffs läßt sich die Aufgabe künstlerischer Gestaltung in einfacher Weise bezeichnen. Wenn bildende Kunst Gestaltung für das Auge und nicht gegen das Auge sein soll — mit anderen Worten, wenn bildende Kunst danach strebt, an die Stelle einer der Unvollkommenheiten unseres Daseins ein Vollkommeneres zu setzen —, so kann sie diese Aufgabe nach den durchgeführten Betrachtungen nur dadurch lösen, daß sie charakteristische Ansichten schafft.

2. Bevor ich aus dem soeben formulierten Ergebnisse weitere Folgerungen ziehe, habe ich vor allem ein Mißverständnis abzuwehren. Man hat jenes Ergebnis so ausgelegt, als müsse hiernach dem Künstler der Natur gegenüber einfach die Aufgabe zufallen, die »charakteristischen Ansichten der Naturgegenstände« aufzusuchen und nachzubilden.

¹⁾ Vgl. Elementargesetze (2) S. 17 f.

²⁾ Die Gesetze, um die es sich hier handelt, habe ich in meinen Elementargesetzen nicht im einzelnen entwickelt; die Grundlagen dieser Entwicklung finden sich in meiner Einleitung in die Philosophie a. a. O. In den Elementargesetzen war es mir weniger um wissenschaftliche Vollständigkeit als um praktische Vorschriften zu tun.

³⁾ Vgl. Elementargesetze (2) S. 19. Der an dieser Stelle näher bezeichnete Tatbestand pflegt von meinen Kritikern nicht genügend beachtet zu werden.

Diese Auslegung ist aus dem einfachen Grunde sinnlos, weil Naturgegenstände regelmäßig — nämlich mit Ausnahme einiger weniger höchst einfacher Formtypen — eben keine charakteristischen Ansichten haben. Solche Ansichten finden sich zwar bei jenen einfachen Gegenständen, die ich am angeführten Ort zur Demonstration des Begriffs charakteristischer und nichtssagender Ansichten verwendet habe; einigermaßen verwickelte Formen dagegen — etwa ein Kopf oder gar eine menschliche Figur — haben regelmäßig von keiner Seite her charakteristische Ansichten, und die Aufgabe des Künstlers besteht hier gerade darin, im Gegensatz zu jeder Naturansicht charakteristische Bilder zu schaffen ¹⁾. Mit der Nachbildung irgendwelcher natürlichen Erscheinung oder natürlichen Form ist daher die künstlerische Aufgabe nicht zu lösen; Kunst und angebliche »Naturtreue« haben nichts miteinander zu schaffen.

Dagegen ist dem Künstler die unerschöpfliche Fundgrube charakteristischer Ansichten der Gegenstände in seinem Besitz an optischen Vorstellungen — und nur in diesem Besitz — gegeben. Denn was uns vom Sehen der Gegenstände als Vorstellungsbesitz zurückbleibt, sind eben — soweit es sich um optische Vorstellungen handelt — charakteristische Vorstellungen: wir haben Vorstellungen von sichtbaren Gegenständen ja nur so weit, als wir in optischen Vorstellungen bestimmter Art die Zusammenhänge des Gesehenen festhalten. Mit anderen Worten: der Begriff der — erfahrungsmäßig erworbenen — Gesichtsvorstellung eines Gegenstandes und der Begriff der charakteristischen Vorstellung dieses Gegenstandes sind nur verschiedene Ausdrücke für dieselbe Sache. Um diese Identität nicht zu mißdeuten, darf man nur nicht die Vorstellung des Gegenstandes d. h. des Zusammenhangs der Erscheinungen mit dem Erinnerungsbild einer einzelnen Erscheinung verwechseln; nur von jener ersteren Vorstellung ist die Rede.

Der Tatbestand, der für die herkömmliche atomistische Art psychologischer Betrachtung freilich schwer verständlich erscheint, läßt sich vielleicht durch folgende Überlegung besser verdeutlichen. Um irgend einen Gesichtseindruck zu verstehen, d. h. ihn als Wahrnehmung eines bestimmten Gegenstandes zu deuten, müssen wir ihn eben als etwas erkennen, was einer uns bekannten Vorstellung eines Zusammenhanges entspricht; der in bestimmter Schattierung gezeichnete oder in Flachrelief modellierte Kreis wird uns zum Bilde der Kugel nur durch solche Einordnung in jene Zusammenhangsvorstellung. Wir »sehen« nur mit diesen unseren Vorstellungen ²⁾, und

¹⁾ Vgl. Elementargesetze (2) S. 117 ff.

²⁾ Vgl. a. a. O. S. 37.

darum ist es das Wesentliche der künstlerischen Aufgabe, eben solche Bilder zu schaffen, die mit Hilfe des (durch unsere Entwicklung gesetzmäßig erzeugten) Besitzes an Vorstellungen unwillkürlich und notwendig als Repräsentanten bekannter Zusammenhänge von Erscheinungen aufgefaßt oder »abgelesen« werden. Nur soweit diese Forderung erfüllt ist, sind die geschaffenen Bilder sichtbar, d. h. sind sie charakteristische Ansichten im oben bestimmten Sinn des Wortes.

Den Vorstellungsbesitz in irgend einem Material zu realisieren — wie es Kinder (vor der staatlich vorgeschriebenen Zerstörung ihrer Fähigkeiten durch den Schulunterricht) und Naturvölker zu tun pflegen — ist daher das einzig künstlerische Verfahren. Freilich darf und wird der Künstler nicht bei den Ergebnissen stehen bleiben, die solche Realisierung in seiner Kindheit oder zu einer beliebigen Zeit seiner Entwicklung liefert, sondern er wird stets bestrebt sein, seinen Vorstellungsbesitz weiter zu bereichern und auszubilden. Daß aber zu solcher Vervollkommnung des optischen Vorstellungsbesitzes das Kopieren natürlicher Formen und Erscheinungen, wie es heute im Gegensatz zu früheren Zeiten der Kunstübung fast überall als Grundlage vermeintlicher Kunsterziehung getrieben wird, ein völlig verfehltes Mittel ist, ergibt sich aus den im vorigen durchgeführten Betrachtungen ¹⁾.

3. Aus dem Gesagten sollen einige Folgerungen speziell für die Theorie der in dreidimensionalem Material realisierenden Künste gezogen werden.

Zunächst sind hier abermals einige Mißverständnisse abzuwehren.

Die Verwechslung der geforderten einheitlichen Ablesung mit Klarheit der Formwirkung in ihren Details habe ich bereits früher ausdrücklich zurückgewiesen ²⁾; da sie sich trotzdem mehrfach wieder gezeigt hat, sei an jene früheren Ausführungen hiermit erinnert.

Für die künstlerischen Gestaltungen, die nicht bloß flächenhafte, sondern körperliche Gegenstände bearbeiten, ergibt sich aus den obigen Betrachtungen die Forderung, daß sie mindestens von einer Seite her eine charakteristische Ansicht zeigen müssen. Das Merkmal der charakteristischen Ansicht — daß sie einheitliche Ablesung bedinge — erhält hier insbesondere noch den Sinn, daß der Beschauer nicht Ansichten des Gegenstandes von anderen Seiten her zu Hilfe zu nehmen genötigt werde, um erst durch Kombination derselben mit der ersten Ansicht die Ablesung zu gewinnen.

¹⁾ Als die einzig richtige Methode künstlerischer Erziehung erscheint mir im Gegensatz zu der allgemein üblichen diejenige, deren sich Gustaf Britsch in seinen Unterrichtskursen bedient.

²⁾ Elementargesetze (2) S. 40 f.

Mit der Forderung der Gestaltung des Gegenstandes auf Ansicht von mindestens einer Seite her ist aber, wie abermals gegenüber einem sehr unerwartet hervorgetretenen Mißverständnis hervorzuheben ist, natürlich durchaus nicht gesagt, daß der künstlerisch gestaltete Gegenstand nicht mehrere Ansichten zeigen könne und eventuell — je nach seiner Stellung in bestimmt gestalteter Umgebung — zeigen müsse. Jede dieser Ansichten aber ist alsdann eine künstlerische Gestaltung für sich, die mit den anderen zwar durch überleitende Ansichten verbunden sein kann, aber durchaus nicht verbunden sein muß; — man denke an die — namentlich in archaischer und gotischer Plastik so häufigen — Gestaltungen, die nur auf Vorder- und Rückansicht gearbeitet sind und keinerlei Zwischenansicht aufweisen. — Daß endlich auch eine Reihe einfacher architektonischer Formen beim Umkreisen kontinuierliche Folgen charakteristischer Ansichten von jeder Seite her aufweisen, sei der Vollständigkeit halber erwähnt.

Noch ein letztes Mißverständnis ist zu berichtigen: das Mißverständnis, daß die Gestaltung auf Ansicht nur für die Betrachtung von einem völlig bestimmten Punkte aus gemeint sei. Wer die Tatsachen beachtet, die ich unter dem Titel des abstrakten Sehens beschrieben habe — oder wer jemals in der Lage war, selbst zu gestalten —, wird diesem Mißverständnis nicht verfallen können. Sowohl die Änderungen, welche die Erscheinung des Gegenstandes bei Veränderung unserer Entfernung von dem letzteren, als auch diejenigen, die sie bei seitlichen Änderungen unserer Stellung innerhalb gewisser, je nach Umständen weiterer oder engerer Grenzen erleidet, bleiben uns unbemerkbar und können daher für die künstlerischen Probleme nicht in Betracht kommen. Eine Palastfassade oder ein Relief ist im allgemeinen von jedem (nicht allzunahen oder allzufern) Standpunkt aus gleich gut zu betrachten, von dem aus die Blickrichtung noch annähernd senkrecht auf die Teile der Fläche fällt, die nicht allzuweit nach der Peripherie derselben gelegen sind. Umgekehrt aber wird es Sache der künstlerischen Gestaltung sein, die Ansicht des Werkes so auszubilden, daß dem Beschauer bestimmte — in der Regel durch die Umgebung bedingte — Grenzen der Bewegungsfreiheit bleiben, innerhalb deren ihm keine wesentlichen d. h. die Ablesung störenden Änderungen der Ansicht des Werkes zu Gesicht kommen. Die Anordnung der Teile des Ganzen und namentlich der Maßstab der Profilierung wird durch diese Rücksicht wesentlich mitbedingt.

4. Es gehört zu den durch die vorigen Betrachtungen bestimmten Merkmalen der charakteristischen Ansicht eines dreidimensionalen

Gegenstandes, daß sie in allen ihren Teilen dem Beschauer keinen Zweifel darüber läßt, daß er sich einer charakteristischen Ansicht gegenüber befindet, d. h. daß der Gegenstand tatsächlich aus der betreffenden Richtung angeschaut werden soll. Diese Forderung ist aber nicht erfüllt, die künstlerische Aufgabe also ist nicht gelöst, wenn an irgend einer Stelle der gegebenen Ansicht ein Zweifel darüber eintritt, ob der betreffende Teil des Werkes nicht eine andere Blickrichtung verlangen würde, um gesehen zu werden.

Es ist daher für die hier geforderte Wirkung notwendig, daß sämtliche Teile des Gesehenen sich unmittelbar als aus derselben Richtung zu erblickende erweisen: wie es stets dann der Fall ist, wenn sie sich — in dem durch die Tatsache des abstrakten Sehens gegebenen Spielraum der Genauigkeit — sämtlich in Ebenen einordnen, die zur Blickrichtung senkrecht verlaufen. In diesem Fall ist kein Zweifel der eben genannten Art möglich. Dagegen stellt sich solcher Zweifel sofort ein, wo auffällige Unregelmäßigkeiten der Profilierungsmaße, auffällige einseitige Ausladungen aus den genannten Ebenen sich vorfinden. Man sieht, daß hiermit nichts anderes gefordert ist, als was die Hildebrandsche Relieftheorie als allgemeines Gesetz plastischer Gestaltung aufstellt. Der soeben bezeichnete Spielraum der Exaktheit für die geforderte Art der Anordnung läßt die Grenzen erkennen, innerhalb deren die Hildebrandschen Ebenen ohne Fehler deformiert werden können. Die spezielle Form der Hildebrandschen Relieftheorie ist also eine der Konsequenzen der Ansichtsforderung; ihre Ableitung aus der letzteren zeigt zugleich ohne weiteres die Änderung, die sie für den Fall der Formen mit allseitiger Ansicht zu erleiden hat ¹⁾.

¹⁾ Man vergleiche hierzu insbesondere den Gegensatz der beiden in meinen »Elementargesetzen« in Fig. 55 u. 118 abgebildeten Beispiele von Reliefdekoration an Rotationsformen.

VII.

Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik¹⁾.

Von

Arnold Schering.

Der Begriff der musikalischen Auslegekunst ist alt und reicht, von primitiven Anfängen abgesehen, bis mindestens ins 16. Jahrhundert zurück. Ihn als Teil der praktischen Musikästhetik unter dem der Theologie entlehnten Namen Hermeneutik wieder in den Vordergrund gerückt zu haben, ist das Verdienst Hermann Kretzschmars, der in den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters 1902 und 1905 Vorschläge und Anregungen gab, diese »Kunst« weiter auszubauen. Die musikalische Hermeneutik kann zunächst als eine vorbereitende, propädeutische Betrachtungsweise aufgefaßt werden, da ihr Endzweck darin besteht, die im Tonwerk zur Erscheinung kommenden ästhetischen Ideen vorbereitend dem Hörer in denkbar größter Fülle und Plastik zum Bewußtsein zu bringen und damit dem Genießenden möglichst große psychische Resonanz zu verschaffen. Dies würde ihr praktischer Zweck sein, der sie in unmittelbare Verbindung mit der praktischen Musiklehre bringt. Indessen hat auch die reine, nicht angewandte Ästhetik Interesse an ihr. Denn die Grundlage hermeneutischer Betrachtung bildet die Frage nach der inneren Verwandtschaft der Tonvorgänge mit den Vorgängen unseres Seelenlebens, und darüber hinaus die Frage, inwieweit sich auch in der Musik ein über aller Erfahrung Stehendes abspiegelt. Es mag in Kürze zusammengefaßt werden, worin die Beziehungen der musikalischen Hermeneutik zur allgemeinen Ästhetik bestehen.

Das musikalische Kunstwerk, das als eine Folge zusammenhängender Klänge an unserem Ohre vorüberzieht, läßt sich kaum anders als unter dem Bilde eines bewegten Organismus vorstellen, eines Ton- oder Klangorganismus, der von innen heraus belebt erscheint und vor unserem geistigen Auge (d. h. in der Phantasie) gleichsam hervorwächst, sich schrittweis, taktweis entfaltet wie eine aufblühende Pflanze.

¹⁾ Vortrag, gehalten auf dem Berliner Kongreß.

Diese Entwicklung geschieht nicht willkürlich, sondern nach bestimmten konstruktiven Gesetzen, die in den Tönen selbst latent liegen. Zum Bilde eines belebten Organismus kommen wir dadurch, daß wir uns ihn mit inneren Triebkräften ausgestattet denken: wir meinen einem ungeheuren System sich auswirkender Kräfte dynamischer, rhythmischer, melodischer, harmonischer Natur gegenüberzustehen, die Takt für Takt mit- und gegeneinander spielen und vom Künstler so angeordnet sind, daß sich das phantasiemäßige Anschauen dieses Kräfte-schauspiels zu einem lustvollen gestaltet.

Kräfte irgend welcher Art aber können sich nur da bemerkbar machen, wo Gegensätze zusammentreffen, wo Widerstände zu überwinden sind. Die unter dem Bilde eines Sichbewegenden erscheinende Musik birgt von Natur aus ungezählte solcher Gegensätze in sich, da ihr Wesen auf nichts anderem beruht als auf dem fortwährenden Ausgleich gegenseitig sich befehlender Klang- und Bewegungsprinzipien. Und zwar können zwei Kategorien von Gegensätzen unterschieden werden. Erstens solche rein elementarer, klanglicher Natur. Sie werden von uns größtenteils unbewußt, gefühlsmäßig verarbeitet, z. B. Klang — Pause, stark — schwach, hoch — tief, schnell — langsam, lang — kurz, schwer — leicht, betont — unbetont, Bewegung — Ruhe, Gleiten — Springen, Staccato — Legato, Crescendo — Diminuendo, Steigen — Fallen, Accelerando — Ritardando usw., dazu der stärkste und wichtigste Gegensatz aller Musik: Konsonanz — Dissonanz. Kein Takt, ja keine Taktzeit einer Komposition, in der nicht fortwährend mehrere dieser Gegensätze auf einander prallten und zum Ausgleich drängten. Nicht minder bedeutsam sind zweitens jene, die aus der formalen Anordnung der Töne entspringen. Ihr Wechsel, ihr Ausgleich, ihr gegenseitiges Durchdringen wird durchschnittlich bewußt, intellektuell verarbeitet. In diese Kategorie gehören Kontrastbegriffe wie: Motiv — Gegenmotiv, Thema — Gegenthema, Halbsatz — Ganzsatz, Wiederholung, Imitation, Kanon, Variation, Modulation — Kadenz, Abbrechen — Neubeginnen, Symmetrie — Durchbrechen der Symmetrie, Tonika — Dominante usw.

Psychologisch gefaßt, bedeutet das fortwährende Zusammentreffen und Sichausgleichen von Gegensätzen dieser doppelten Art das Wachwerden ungezählter Spannungs- und Lösungsempfindungen in uns. Stark — schwach, betont — unbetont, Dominante — Tonika, Dissonanz — Konsonanz usw. bewirken je nach der Intensität ihres Auftretens und gegenseitigen Beeinflussens analoge Verhältnisse von Spannungs- und Lösungsempfindungen, und das ganze Tonwerk wächst schließlich zu einem verzweigten System in- und übereinander-greifender Konfliktempfindungen heran. Alle Spannungen und Lö-

sungen, die uns die Tonverbindungen kraft ihrer dualistischen Erscheinungsformen aufnötigen, machen wir innerlich mit, erleben wir am eigenen Leibe, teils bewußt, teils unbewußt. Und indem das geschieht, erkennen wir in ihnen das Ebenbild unseres eigenen Willens- und Stimmungslebens, das gleichfalls auf einen fortwährenden Wechsel und Ausgleich von Spannungen gestellt ist. Töne und Tonreihen führen wie lebende Individuen vor unserem nach innen gewendeten Auge ein bedeutungsvolles Drama auf mit Steigerungen, Konflikten und Lösungen: wir sind die mitfühlenden Zuschauer. Jedes Musikstück, auch das kleinste lyrische, trägt in seinem Wechsel von Spannungs- und Lösungsverhältnissen etwas Dramatisches an sich. Und zwar sind das keineswegs eingebildete oder Scheinempfindungen, sondern wirkliche, reale Spannungen und Lösungen, über deren körperlich-physiologische Beschaffenheit wir freilich noch ungenau informiert sind ¹⁾.

Der Grad des ästhetischen Genusses wird nun erstens davon abhängen, mit welcher Intensität wir die musikalischen Spannungsverhältnisse, sowohl die elementaren wie die formalen, mit durchgekostet haben; ferner: wieviel davon wir in Wirklichkeit mitempfunden haben und wieviel uns entgangen sind; mit anderen Worten: er hängt von unserer psychischen Resonanz ab. Hierbei spielen selbstverständlich Übung im Hören, Gewöhnung, musikalische Erziehung und Begabung, augenblickliche psychische Disposition eine Rolle, dazu auch der mehr oder weniger vollendete Vortrag der betreffenden Musik, der, wenn er stümperhaft ist, uns recht wohl der besten Spannungsempfindungen berauben kann.

Zweitens wird der Grad des Genusses bedingt von der Art, wie der Tonsetzer den fortwährenden Ausgleich von Einzelspannungen und Einzellösungen vollzogen hat, mit welcher mehr oder minder suggestiven Kraft er die Abwicklung des musikalischen Kräfteschauspiels gestaltet und zu schöner, befriedigender Vollendung geführt hat, wobei vorausgesetzt ist, daß auch die allgemeinen Bedingungen kunsttechnischer Natur erfüllt sind.

Werden nun jene musikalischen Kräfteschauspiele, wie soeben gesagt wurde, von uns als Ebenbild des eigenen oder überhaupt menschlichen Willenslebens mitempfunden, so nehmen sie zugleich auch eine tief gefühlsmäßige Färbung an. Selbstverständlich, — da es Spannungs- und Lösungsempfindungen ohne damit verbundene Gefühls-

¹⁾ Es liegen indessen schon zahlreiche wertvolle Arbeiten über Fragen aus diesem Forschungsgebiete vor, z. B. über den Einfluß der Musik auf die Respirationsorgane. Auch die von O. Rutz angesponnenen Untersuchungen über das Verhältnis von Gemütsausdruck, Musik und Wort versprechen mit der Zeit Aufklärung zu bringen.

ströme nicht gibt. Soviel musikalische Spannungen und Lösungen, d. h. soviel Ebenbilder menschlicher Willensregungen im Tonstück vorhanden sind, soviel eigentümliche Gefühlswallungen, Gefühlsströme erleben wir. Das Ergebnis wird sein: ein großes, bunt gefärbtes Totalgefühl. Keins davon aber läßt sich in Worte fassen, weder das resultierende Totalgefühl noch die einzelnen, im Verlaufe sich anhäufenden Partialgefühle, von denen überhaupt manche nur blitzschnell an die Oberfläche kommen, um sofort von anderen wieder weitergerissen zu werden: vor der Macht des gefühlsmäßigen Erlebens verstummt die Sprache.

Bedeutet das nicht ein Eingeständnis, daß alle Hermeneutik mit negativen Ergebnissen enden muß? Nicht ganz. Denn der vernünftige, von den Grenzen seiner Kunst überzeugte Hermeneut will gar nicht die Musik in Begriffe oder Worte umsetzen, er will kein Prophet dessen sein, was der Komponist sich hier oder dort »gedacht« hat, — das wäre Überhebung oder Charlatanerie; er will nur dafür sorgen, daß möglichst viele musikalische Spannungs- und Lösungskonflikte empfunden, und zwar möglichst intensiv empfunden werden. Er will das Erleben nicht ersetzen, sondern vorbereiten. Und da Worte und Begriffe dabei versagen, so sieht er sich gezwungen, Analogien und Bilder heranzuziehen, und wird versuchen, Assoziationen und Gedankenverschmelzungen herbeizuführen. Das geschieht, indem er auf analoge Spannungs- und Lösungskonflikte im Seelenleben hinweist, die uns bekannt sind, häufig vorkommen und von uns differenziert werden können. Voran stehen solche, die einen Willensakt begleiten, im Sinne eines Tuns oder eines Erleidens. Denn daran darf wohl mit Schopenhauer noch immer festgehalten werden, daß Musik letzten Endes tongewordenen Willensausdruck bedeutet. Der Hermeneut wird also vom Hinsinken, Ermatten, Kämpfen, Ersterben, Beharren, Abbrechen der Stimmen sprechen oder vom Zögern, Eilen, Aufbrausen, Sichstören, Emporstreben, Triumphieren usw., d. h. er gebraucht Verba, mit denen die Vorstellung ganz bestimmter Zustands- oder Tätigkeitsänderungen, mithin seelischer Kräfteschauispiele verknüpft ist. Mit einer so gedeuteten Tonwendung verbindet er dann eine zweite, dritte, vierte usw., und jedesmal wird die Vorstellung eines bestimmt gearteten Willensaktes klarer und deutlicher.

Der zweite Schritt ist der, daß an die Vorstellung bestimmter Affekte, Gefühle, Stimmungen appelliert wird, indem gesagt wird: diese Tonfolge drücke Schwermut, jene Sehnsucht, diese Andacht, jene Stolz usw. aus. Geschieht das ohne weiteres, lediglich auf Grund eines vagen Gefühls, so entbehrt die Deutung jeder Verbindlichkeit. Haben wir dagegen vorher die rein musikalischen Spannungskonflikte

analysiert und als Ausdruck dieser oder jener Willensregungen erkannt, so ist es erlaubt und geboten, auf Affekte oder Stimmungen zu verweisen, auf solche nämlich, welche unserer seelischen Erfahrung gemäß am häufigsten mit solchen Willenserregungen verbunden zu sein pflegen. Das Anfangsmotiv des Tristanvorspiels drückt Sehnsuchtsqual deshalb aus, weil bei ihm die musikalischen Spannungen und Lösungen in so eigentümlicher Art verbunden sind, wie es drängendes Sehnsuchtsgefühl mit sich bringt.

Ein dritter Schritt ist der zur Wahl von konkreten Bildern, Dingen, Ereignissen, zufälligen Umständen, etwa zum Hinweis auf eine Landschaft, ein Gemälde, einen Helden, einen flatternden Schmetterling. Hier ist bekanntlich die größte Vorsicht nötig, will der Hermeneut nicht dem Vorwurf der Willkürlichkeit und des Gesuchten anheimfallen. Denn der Weg, den des Hörers Phantasie etwa vom Begriff »Sommerabend« bis zur elementaren psychischen Tatsache zurückzulegen hat, ist sehr weit. Der Hinweis »Sommerabend« muß erst das betreffende Totalgefühl (z. B. des Träumerischen) produzieren, alsdann muß dies Totalgefühl in seine wesentlichen Komponenten (Willens- und Gefühlsregungen) zerlegt werden, und erst dann ist das wahre Analogon zum realen Toneindruck gegeben. Sage ich dagegen: dies Thema schreitet wie ein Held, so ist das sofort verständlich, weil das gewählte Bild die Vorstellung einer bestimmt gearteten Willensregung mit einschließt.

Jedenfalls wird dem Hörer durch diese vorbereitende Betrachtungsweise, deren methodische Handhabung ebensoviel Feingefühl wie innere musikalische Erfahrung verlangt, das Tonwerk als ein einzigartiger lebendiger Organismus von bestimmtem Innen- und Triebleben näher gebracht, und je nach der Fülle dieser Lebenssymbolik erkennen wir es in größerem oder geringerem Maße als Träger ästhetischer Ideen. Denn es kommt hinzu, daß die Klangerscheinungen eine außerordentliche Bildkraft haben können und zur unmittelbaren Assoziation von Vorgängen und Ideen anregen können, die außerhalb des seelischen Geschehens liegen. Solche Fälle wird der Hermeneut natürlich nicht unbeachtet lassen. Es steht ihm zu, sowohl den gesamten Tonorganismus wie auch einzelne seiner Teile unter einem Bilde, einer Idee, einem Symbol oder einem symbolischen Vorgang zu fassen, wobei schließlich, vorsichtig angewandt, auch außermusikalische Motive (Biographisches, Musikgeschichtliches, Stilistisches) mitbestimmend sein können. Aber dies Zusammenfassen des musikalischen Eindrucks unter bestimmte Bilder, Vorgänge, Ereignisse wird, solange eine Musik als Ausdrucksmusik betrachtet wird, nie das Erste und Grundlegende sein, was die Hermeneutik anzustreben hat.

Auch die ausgesprochenste Programmmusik wird zunächst immer erst jener psychologisch interpretierenden Analyse unterworfen werden müssen. Das drückte Rob. Schumann mit dem bekannten Satze aus: »Vor allem laß mich hören, daß du schöne Musik gemacht, hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein.« Dabei kann freilich nicht geleugnet werden, daß häufig genug, auch in den größten Meisterwerken, Stellen erscheinen, bei denen die psychologische Analyse nicht befriedigt, wo sofort zu bestimmten Symbolvorstellungen weitergeschritten werden muß. Doch pflegen solche Stellen nur dort vorzukommen, wo dem Gang der musikalischen Ereignisse vom Tondichter selbst von vornherein eine bestimmte Symbolbedeutung beigelegt wurde, etwa in der *Sinfonia eroica* Beethovens oder in der Faustsinfonie Liszts. Mit der skrupellosen Anwendung der Affektentheorie, wie sie das 18. Jahrhundert benutzte, kommen wir heute jedenfalls nicht mehr aus, vor allem nicht gegenüber der Musik der Gegenwart, in der sich Tausende von Affektbestandteilchen in schnellstem Wechsel kreuzen. Wir müssen heute zu einer wissenschaftlich begründeten Lehre von der Statik und Dynamik der Tonbewegungen und Tonverbindungen zu gelangen suchen, müssen die in der Natur der Musik liegenden Möglichkeiten und Gesetze aufzudecken suchen, nach denen sich das Anziehen und Abstoßen, das Entzweien und Versöhnen der Tonelemente vollzieht, und werden dabei vielleicht feststellen können, daß die Statik und Dynamik der Tonbewegung doch eben nichts anderes ist als das Widerspiel der Statik und Dynamik unseres Seelenlebens.

Ein Beginn zu diesen Forschungen ist sowohl von der Seite der Psychologen wie von der der Musiker längst gemacht worden. Die Lehre von den tonalen Funktionen in der Harmonie z. B., wie sie von H. Riemann bis ins Detail ausgebaut wurde, oder die Lehre von der Rhythmik, Metrik und Phrasierung beruhen durchweg auf Grundtatsachen der Seelendynamik. Nur sind diese Einzeldisziplinen bisher mehr in Verbindung und mit Rücksicht auf die praktische Musiklehre ausgebildet worden. Es müßte allmählich zu einer Vertiefung ihrer Resultate nach Seite des psychologisch Gesetzmäßigen geschritten werden. Jeder Auftakt, jede Synkope, jeder Vorhalt, jede Kadenz ist Träger ganz bestimmter seelischer Hemmungen und Spannungen, die sich über den konkreten Einzelfall hinaus in bestimmte Gruppen zusammenfassen lassen und bei jedem neuen Auftakt, jeder neuen Synkope usw. unweigerlich wieder in Kraft treten. Auch die Ansätze zur Intervallästhetik gehören hierher, also Versuche, die Ausdruckswerte der Intervalle auf gewisse im Seelenleben prädisponiert liegende Maße für Spannungs- und Lösungsempfindungen zurückzuführen. — Wie

bei alledem vorzugehen sein wird, mit Hilfe welcher Methoden, mit welchen Einschränkungen und Freiheiten, das kann erst nach und nach festgestellt werden. Schon heute aber dürfen wir uns auf viele gesicherten Ergebnisse der Psychologie, ebenso auf Feststellungen der empirischen und experimentellen Ästhetik stützen, und keins der ästhetischen Prinzipien, die bisher der Frage nach dem Zusammenhang von Kunstwerk und Psyche nahe zu kommen suchten, wird zu gering sein, um nicht als dankbar zu begrüßender Baustein zur Erkenntnis angenommen zu werden. Die reine Psychologie würde vertreten sein mit der Lehre von den Gefühlen, Affekten, Stimmungen und den seelischen Komplikationen, welche sich an Phänomene wie Aufmerksamkeit, Erwartung, Enttäuschung usw. knüpfen.

Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß, wenn viele dieser notwendigen Präliminarien einmal hinter uns liegen, auch die hermeneutische Betrachtung in ein anderes Stadium treten und vielleicht sogar eine neue musikästhetische Terminologie entstehen wird. Aber selbst wenn das erreicht wäre, würde niemals eins zu vergessen sein: die musikalische Hermeneutik ist immer nur Analyse oder Schilderung des Erlebens, nicht das Erleben selbst. Regt sie zwar zur deutlichen Vorstellung selbst der geringsten Wirkungen des Tonstücks an und befördert sie dadurch das Verständnis und die psychische Resonanz, so bedeutet doch das wirkliche Erleben etwas unvergleichlich Neues und Eigenes. Es bedarf des nachdrücklichen Hinweises kaum, daß beim wirklichen Erleben die Spontaneität, das unbewußte gefühlsmäßige Verarbeiten der Eindrücke eine ausschlaggebende Rolle spielt. Was wir zuvor aus Wißbegierde oder innerer Nötigung zerlegt, zerfasert haben, wandelt sich von selbst, ohne daß wir widerstreben können, zu einem lebensvollen organischen Ganzen zurück, und über dem lebendigen Eindruck dieses Ganzen vergessen wir die tausendfältigen Funktionen der einzelnen Teile. Der Prozeß ist umgekehrt wie der beim schaffenden Tondichter, der zuerst das lebensvolle Ganze vor sich sah und erst später an die Ausarbeitung der Details herantrat. Vielleicht kann sogar gesagt werden, daß alle Wirkungen des rein Harmonischen — des »Vertikalen« in der Musik, das Zusammenklingende an sich, abgelöst von den melodischen Bewegungstendenzen, mit denen es verbunden ist —, daß das Harmonische als solches in der Hauptsache unbewußt verarbeitet wird. Die Wirkung eines Dur-, eines Molldreiklangs kann mit keinem Bewußtseinsinhalt erfüllt werden, wogegen umgekehrt die Folge c e g, a c e recht wohl einem solchen zugänglich ist, weil sie mit einem bestimmten Rhythmus, also einer bestimmten Bewegungstendenz verbunden sein muß. Verfolgen wir eine polyphone Orchestersinfonie der Gegenwart, so ist

unsere gesamte Aufmerksamkeit dem Ausdruck, der Bewegung, den mannigfachen musikalischen Spannungs- und Lösungskonflikten zugewandt; was dagegen Takt für Takt an vertikalen Klangreizen unser Ohr trifft, das kommt uns nur als Stimmung, als ein bunt verschwommener seelischer Untergrund, als ein fortwährend bewegtes Meer von verschiedenen affizierenden Tonreizen zum Bewußtsein. Eine Musik, die impressionistisch wirken will, d. h. möglichst wenig bestimmte Willensimpulse, aber sehr viel verschwommene Stimmungseindrücke suggerieren will, wird daher möglichst scharfe melodische Linien meiden und dafür das polyphon-harmonische Element in Gestalt unzähliger durcheinander laufender obligater Stimmen einseitig in den Vordergrund rücken. In solchen Fällen ist dem Hermeneuten das Geschäft nicht nur erschwert, sondern zuweilen gar unmöglich gemacht, und er wird die Feder niederlegen in dem Bewußtsein, daß seine Tätigkeit hier zwecklos wäre. Aber auch anderswo wird es Eindrücke genug geben, die bei der hermeneutischen Betrachtung zwar absichtlich in den Blickpunkt des Bewußtseins gerückt wurden, aber beim wirklichen Erleben des Tonwerks wieder in der Schoß des Unbewußten hinabgespült werden. Diese Tatsache führt zu der Forderung: soll die hermeneutische Betrachtung an Verbindlichkeit und positivem Wert nicht einbüßen, so muß das Recht des Unbewußten auch im Musikgenuß anerkannt und die Grenze sorgfältig abgesteckt werden, innerhalb derer die Macht des Unbewußten jede begriffliche Deutung aus dem Felde schlägt.

VIII.

Das Schaffen des dramatischen Dichters¹⁾.

Von

Wilhelm von Scholz.

Die Leitung des Kongresses hat mir, der ich mich nur als Gast der Wissenschaft betrachten darf, die Aufgabe meines Vortrages so vorgeschlagen, daß ich Ihnen eine Darstellung des Wesentlichen geben möge, was mir bei meinem eigenen dramatischen Schaffen auffällt. Ich werde also einen psychologischen Bericht erstatten über die Folge derjenigen Momente, aus denen die schließlich vollendete Arbeit hervorgeht, die ihr Erlebtwordensein in das Werk hineinschreiben oder, wenn Sie wollen, seine Entwicklungsstufen sind. Alle subjektiven und vergänglichen Begleiterscheinungen des Vorgangs, wechselnde Schaffensstimmungen und -gefühle, Übersteigerungen des Ichgefühles und innere Zusammenbrüche, liegen dabei natürlich ganz außer Betracht.

Zunächst, ehe von der Anregung zu einem einzelnen Werke zu sprechen ist, scheint mir der psychische Gesamtzustand des Dramatikers — des Mannes, der mit seinem Schaffen eins geworden ist, der sich bewußt erzogen hat und unbewußt schon durch einige Werke und ihr Schicksal erzogen worden ist — bemerkenswert. Er ist ein ständiges Spielen mit Geschehnissen und Charakteren. Er ist heute ein Umdenken und Verbinden des eigenen Erlebens mit anderer Vergangenheit, anderen Zusammenhängen, anderen Fernen; morgen ein Umbilden von Personen, die uns begegnen, zu starker Ausgeprägtheit, ein Vorstellen ihrer Möglichkeiten, wenn man sie sich aus den Zwängen ihrer Konvention gelöst und durch andere Lebenslagen bedingt denkt. Er ist ein Spiel mit Gefühls-, Vorstellungs-, Willensantithesen, die bald dunkel, gefühlsmäßig, den Willen zerreißend als Entschlußkonflikt, bald epigrammatisch-klar als unüberbrückbarer Gedankengegensatz, bald unbegreiflich, mit seltsamer Mischung von Sinn und Zufall, als Schicksal erscheinen. Dabei verwandeln sich die Gefühle des Dramatikers der Welt und dem Leben gegenüber — was er allerdings wohl mit allen Künstlern teilt — von den naiven Gefühlen fort in der Richtung auf die ästhetischen zu. Das Leben um ihn nimmt für den Dramatiker den Charakter des Schauspiels an, des Schauspiels nur auf

¹⁾ Vortrag, gehalten auf dem Berliner Kongreß.

einer noch frühen naturalistischen Schaffensstufe, des noch zu Steigernden, der formenden Hand noch Knetbaren. Der Dramatiker sieht überall die nur selten durchgeführten Ansätze und Versuche des Lebens zu starken Menschen, großen Geschehnissen, zu unvermischten Entwicklungen, zu tragischen oder komischen vielstufigen Skalen, an deren Gipfel erst die ganz vollen tragischen und komischen Erregungen ausgelöst werden, deren unsere Seele fähig ist. Der Dramatiker sieht alle diese Ansätze mit dem Auge der Phantasie, dessen Selbsttätigkeit groß ist. Gewissermaßen: wie in einer wärmeren und fruchtbareren Atmosphäre entwickeln sich im Geiste des Dramatikers die, im Raume gebundenen, Charaktere und Geschehnisse rasch und frei immer bis zu ihrer Idee, bis dahin, wo sie, auch als nur vorgestellt, ergreifen und erschüttern. Die Folgen verkürzen sich, die Gegensätze rücken härter aneinander, Raum und Zeit werden nur noch mit dem Puls der Erregung empfunden und gemessen.

Dieser fortwährende, ich möchte sagen: latente Schaffenszustand ist fruchtbar, aber zunächst nicht zeugend. In dem raschen Zug einmal wieder vergessener, ein anderes Mal mit ein paar flüchtigen Zeilen ins Tagebuch aufgezeichneter Vorstellungsreihen bildet sich der Gestaltungsstoff: szenische Motive, Charaktermotive, Menschentypen, Schicksalslagen, Entschlüsse, Konflikte, Gefühle, Bilder, die dann dem dichtenden Geist mit ihrer ganzen Fülle zu Gebote stehen, aus denen dann die — seltenere — zeugende Erregung mit vollen Händen schon vorbereitetes, im dramatischen Sinne: lebendiges Leben greift.

Ich vermag Ihnen über den Moment, in welchem der Einfall eines großen zusammenhängenden Werkes in solchem vorbereiteten Lebensstoff zündet, nichts ganz Sicheres zu sagen. Es erscheint mir dieser Moment nicht — was er aber, wie ich objektiv schließe, doch wohl auch sehr stark sein muß — als ein subjektiv besonders fruchtbarer, empfänglicher, sondern immer als eine besondere Schönheit, ein besonderer Glanz und Reiz des Stoffes, der Fabel, die mir in Zeiten solcher inneren Disposition begegnet.

Irgend ein Vorkommnis, das ich sehe, höre, lese, zufällig vielleicht in einem Gespräch als vorgestellten Fall bilde, auch gelegentlich einmal träume, gibt die erste Anregung, den Keimpunkt, die Kristallisationsmitte, von der aus sich die Handlungsgestalt bildet. Ich will versuchen, deutlich zu kennzeichnen, welche Eigenschaften eine solche erste Anregung haben muß, um sich plötzlich nicht nur vor alle anderen, ihr wesensverwandten Anregungen, sondern auch vor die ganze Alltagswirklichkeit zu drängen und den Dramatiker in sich als seine jetzt eigentliche Wirklichkeit hineinzuziehen. Nebenmomente der ersten Anregung mögen für mich früher der Reiz der Zeitfarbe, die Größe

und das Leben der möglichen Bilder gewesen sein. Heute ist für mich sicher mitbestimmend der Raum zum seelischen Aufglühenlassen der Gestalten durch die Leidenschaft, den ich instinktiv an einer Fabel, einem Stoff empfinde; also die Gewähr für die Sichtbarkeit, Gewortbarkeit, Ausdehnung und Fülle des Stoffes, aus denen sich der Körper eines Dramas bilden läßt; mit denen sich ein Zusammenklang lebendig abgestufter Figuren ergibt, die in ihrem Verwobensein als nicht allzu willkürlicher Lebensausschnitt erscheinen. Diese Nebeneigenschaften, die eine fruchtbare Anregung zum Drama wohl haben muß, mit denen ein Stoff sich der ausführenden Hand empfiehlt und die man als das Vorhandensein szenischer Möglichkeiten bezeichnen kann, sind gleichwohl wertlos, wenn das Hauptmoment fehlt, der Mitteltrieb, das unmittelbar Zündende! Man hat von Wollen, Handeln und Konflikt als dem Wesen des Dramas gesprochen; sie gehören zum Wesen des Dramas, sind es aber noch nicht. Das ist vielmehr, ich kann es mit keinem besseren Wort sagen: ein Schicksal und ein Charakter. Ein Schicksal, welches das Letzte aus einem Charakter herausreißt; ein Charakter, welcher notwendig Schicksal auf sich zieht. Ein Schicksal und ein Charakter, die aneinander erst ganz sichtbar werden, die voneinander nicht zu trennen sind.

Immer, wenn mir ein Stück Schicksal als dramatischer Stoff lebendig wurde, war sogleich der dies Schicksal erlebende Held, mit einem ersten Hauch seines Wesens, einem Abglanz seines Daseinsgefühles so in meinem Bewußtsein, sein Ich floß irgendwie mit meinem Ich zusammen — wie das mit einem mein Interesse erregenden, mir lebendig begegnenden Menschen geschieht. Der wird mir auch zunächst nur mit einer wie verhüllten Ichberührung bewußt, mit noch unbestimmtem Umriß und erst allmählich körperlich, greifbar, plastisch. Diese unmittelbar empfundene Doppelheit von Charakter und Schicksal — nicht nur, ich wiederhole es: von Charakter und Handlung, denn erst das Gegenspiel von dem Helden entzogenem, auf ihn eindringendem Geschehen hat die Eigenschaft, den Charakter aufzurollen — finde ich in allen den Motiven, die mich zu dramatischem Schaffen anregen.

Daß auch die wechselnde subjektive Disposition beim Zünden einer Anregung mitspricht, konnte ich indirekt dadurch feststellen, daß mir ein Stoff manchmal erst geraume Zeit nach meiner ersten Begegnung mit ihm zu dem zündenden Funken wurde, der mein Erleben und Sein in das Werden eines Dramas verwandelte.

Zur Charakteristik der ersten Anregung kann ich noch das folgende angeben: sie läßt widersätzliche Gefühle aufsteigen, die hineinformen wollen in das Vorhandene oder eindringen in Sichverbergendes. Es findet in ihr ein Gefühl der Identifizierung, der Ichverwandlung

statt, des Selbsterlebens, das vielleicht den jüngeren Dichter mehr die Geste und die Weltanschauung aus der Gestalt, den reifenden ihre Leidenschaft, ihren Konflikt und ihr Gefühl gegen das, in der Antithese wahlverwandte, Schicksal annehmen läßt. Aus solcher ersten Anregung bricht einen Moment lang dasselbe große Gefühl, das später, wenn das Werk sich in die Raumwelt gedrängt hat, als letzter Klang in der erregten Seele des Zuschauers nachhallt. Noch sei hinzugefügt, daß der so in die Seele geschleuderte Stoff einen inneren Wirklichkeitsgrad annimmt, welcher wesentlich stärker ist als die zahllosen gedachten Begebnisse, die täglich durch unser Vorstellen gehen, und andererseits reizvoller, lockender sich in ihn zu versenken, spielender, freier als alle »äußere Wirklichkeit«. Er verdrängt in seinem Wachsen jedes nicht ganz fundamentale äußere Lebensinteresse und nimmt in seinen Geschehnissen, Bildern, Charakteren allmählich eine solche körperhafte Deutlichkeit für Auge und Ohr, eine solche Stärke der Gefühle und Leidenschaften an, daß er gegenständlich wird wie ein Halbtraum und sich als Geschehen zur objektiven Wirklichkeit etwa verhält wie die Aufführung einer Handlung zu dieser selben Handlung, wirklich gedacht. Er wird vor der Vorstellung erlebt in einer Mischung von geschehender Wirklichkeit mit Raumweite und von deutlichem Gespieltwerden auf einer Bühne, von halbem Sein und ganzem Bedeuten.

Ich will versuchen, den Keimpunkt des Dramas an zwei Beispielen darzustellen, die ich der Abrede gemäß aus meinen Arbeiten nehmen muß. In meinem neuesten Drama, der »Gefährlichen Liebe«, zu dem ich den Stoff in den »*Liaisons dangereuses*« des *Choderlos de Laclos* fand, hat mich nicht das glänzende Milieu des *Ancien régime* zur Gestaltung gereizt, das freilich eine willkommene Beigabe war, sondern allein dies: das Band zwischen einem Mann und einer Frau — Vicomte von Valmont und Marquise von Merteuil — wird durch die Ebenbürtigkeit der beiden an Kraft und Vitalität fester und fester, während gleichzeitig nach dem Verfliegen des ersten Gefühlsrausches ihre Gegensätze und feindlichen Momente immer stärker hervortreten. Halb in der Zeitsituation und ihrer unabhängigen Lebenslage, die sie nicht voneinander weg und in andere Interessen zwingt, das Spiel der Leidenschaft vielmehr geradezu herauslockt, halb in der besonderen Artung dieser Charaktere, in denen entgegengesetzte Gefühle sich nicht zu trübem Grau mischen, sondern positiv wie negativ neben- und durcheinander bestehen, liegt ein Schicksal, das hier in den Personen selbst festgenistet ist, in den Forderungen, Verlockungen, Reizen und Feindschaften des Geschlechts, der Physis, welche nun die Charaktere in den Konflikt reißt. Die Charaktere wurden mir in dieser gefährlichen Verknotung sofort als Drama lebendig, und gleichzeitig fühlte ich in

ihrem Geschick eine Erschütterung, wie sie nur da eintritt, wo ein, niemandem ganz erspartes, Erleben sich durch die Fügung der Umstände zu sehr hohem und deutlichem Ausdruck steigern läßt.

Wohl sicher ist das, was dem Dramatiker selbst nur im Stoff zu liegen scheint, zum Teil schon die Formung, die sein dramatisch eingestelltes Erleben der Dinge in begegnende Anregungen hineinsieht. Es ist dies hier eine Veränderung, die mir aus »Gefährlichen Liebschaften« eine »Gefährliche Liebe« werden ließ. — Deutlicher wird das bei der Anregung zu meinen »Vertauschten Seelen«. Die alte indische Fabel von dem Zauberspruch, mit dessen Hilfe man seine Seele in jeden beliebigen toten Leib senden kann, während der eigene Leib so lange tot ist, ist der Stoff, ganz allgemein genommen. In der Fadlallahsage bedient sich ein Derwisch des Zaubers, um in den Leib des Königs zu kommen, während dessen Seele arglos, vom Derwisch verführt, in einen Hirsch gefahren ist, nun, wie sie zurückkehren will, ihren eigenen Körper besetzt findet und im Tiere bleiben muß. Dieser Stoff wurde für mich erst in dem Augenblick zur dramatischen Konzeption, als ich plötzlich, in Gedanken mit dem Stoff spielend, die Seelen des Königs und des Derwischs mit vertauschten Körpern einander gegenüberstehen sah. Erst hier ist der Keimpunkt der Komödie. Dieser — wie noch einige ähnliche Fälle — scheinen mir auszusprechen, daß die erste Anregung schon ein Schaffensakt des Dichters, ein Hineindenken seines persönlichen Formwillens in einen dazu geeigneten Umkreis von Motiven ist.

Während das erste Keimen eines dramatischen Werkes noch ein verhältnismäßig einfacher Vorgang ist, verwickelt sich die weitere Arbeit des Dramatikers am Werke immer mehr. Zum unbewußten Werden tritt das bewußte Studium von Zeit- und Milieuverhältnissen hinzu, das seinerseits wieder neue unbewußte Arbeit zur Folge hat. Ganz grundlegende Wandlungen des Plans ergeben sich, Stockungen treten ein, und oftmals muß erst der Wille einige Male zu einem Werke zurückgekehrt sein, ehe es wieder in den Schaffenszustand — das Wort hier vom Objekt genommen als ein Lebendig-, Eindrücklich-, Raumhaftwerden innerer Bilder — übergeht. Ich will versuchen, den Vorgang auf das Wesentliche zu bringen, muß ihn freilich dabei schematisieren.

Hat der Schaffensprozeß des Dramatikers mit der ersten Umgestaltung einer äußeren Anregung begonnen, so erscheint das in ihm sich absondernde Stück Ichgefühl, der Held, in Verbindung mit der vorgestellten Schicksalswendung, an der es erlebt wird, bald wie ein Festes in einem Spiel von Vorstellungen aller Art, in dem dies Feste anzieht und abstößt, nach seiner inruhenden Formidee sich vergrößernd, Gestalten und Geschehnisse heranziehend.

Das Sichbilden der Dramengestalt in Dialogbruchstücken, in noch ganz skizzenhaft gesehenen Szenen, streckenweise auch erst nur im Wissen der zu formenden Vorgänge, geschieht unter dem Rhythmus des dramatischen Gefühls. Das arbeitet wie die Gefühle und Erregungen des Traums, die wohl auch das Ursprüngliche sind und aus ihrem Aufwallen die, scheinbar ursächlichen, zeugenden Bilder erst hervorrufen. Das dramatische Gefühl drängt aus seiner nicht weiter zerlegbaren Artung dazu, sich in der Zickzacklinie antithetischer Vorstellungen zu bewegen und immer wieder die eigentlich dramatische Wirkung, die vorbereitete Überraschung, auszulösen; über den Gegensätzen eine neue Wendung zu ersinnen, welche sowohl durch das Gegensatzpaar vorbereitet ist, es in sich aufnimmt, als auch etwas irgendwie Unvermutetes, Schlagendes hinzubringt, das zunächst überrascht, dann aber durch sein außerordentliches Hinpassen selbst mit vorbereitet erscheint. In dieser Vorstellungsfolge, diesem stoßweisen Rhythmus schafft das dramatische Gefühl schon im kleinsten Teil des Dramengefüges, in zwei, drei Repliken des Dialogs. Und nur der Dialog ist dramatisch, in den es immer wieder die vorbereitete Überraschung hineinwirft — und mit ihr die dramatische Schönheit: Unberechenbarkeit.

Dabei ist das werdende dramatische Kunstwerk im Geiste des Dichters nicht — wie das vollendete für den Zuschauer — eine Sukzession, sondern ein völlig gleichzeitiges, in welchem das Neue sich an allen Seiten ansetzt, bei welchem Wandlungen der Gestaltung oft vom Schluß zum Anfang zurückgreifen, bei welchem Folge und Zeit nur eine Form der Anordnung dessen ist, was an Leben aus dem Anschauen des Dichters hingebreitet werden soll.

Auch darin ist ein wesentlich anderes Verhältnis des Dichters als des Zuschauers zum Drama: dem Zuschauer ist das Drama — jede Inhaltsangabe der Berichte bestätigt es — ein ausgebreitetes Geschehnis, von dem es einen Teil sieht und den anderen fast mit zu sehen glaubt; dem Dramatiker ist es eine Szenenreihe; eine Szenenreihe, bei der alle erzählten Teile der Handlung sich erst an der Stelle ins Gewebe des Geschehens drängen, wo ihr Erzähltwerden als Wirkungsmittel direkt die Bühne betritt. Dies ist ein gewichtiger Umstand, der Künstler und Dilettanten deutlich scheidet; aus dem sich z. B. die häufigen, von Goethe mit Eckermann erörterten Inkonsequenzen bei den großen Dramatikern erklären und die Schwierigkeit, die sich oft ergibt, wenn man in einem großen Drama alles dargestellte und erzählte Geschehen in eine zweifelloze Zeitfolge bringen will. In jedem Augenblick des Dramas öffnen sich Wege in rückwärts liegende Zeit, in die der Dramatiker plötzlich hineinsieht, auf denen Geschehen und Gestalten herankommen.

Nicht zuletzt auf solchen plötzlich geöffneten Wegen, immer aber wie von einem inneren Schicksal gerufen, treten andere vorgestellte und empfundene Menschen in den Lebenskreis des Helden. Die Menschen eines Dramas haben zunächst untereinander eine Blutsverwandtschaft durch den Dichter, von dem sie stammen. Sie sind wie die, als Charaktere weit auseinanderstehenden und doch durch irgend einen Familienzug verbundenen, Glieder eines verzweigten Geschlechtes. Wichtiger erscheint die Beziehung der Gestalten zum Helden: als wären sie teils aus selbständig gewordenen Nebenzügen seines Wesens entstanden, mit denen er sich lebhaft gegenübertritt, teils von seinem Charakter durch positive oder negative Wahlverwandtschaft aus dem Dunkel herangerissen. — Sie alle treten sogleich bewegt, mit einem ungefähren Bild ihrer Szene, vors innere Auge. Dabei sind die in einem epischen oder einem Lebensrohstoff enthaltenen Figuren, selbst wenn der Dichter ihre Namen und Funktionen beibehält, im dramatischen Sinne noch gar nicht da, ehe sie nicht mit einem Gesichtsbild, mit Schritt, Geste, Sprechton und einem Ichhauch in dem Dichter selbständig entstehen.

Charaktere bilden sich oft durch Teilung, wenn der symphonische Geist des Dramatikers ein menschliches Motiv erst zu dunkelgroß, zu wolkig konzipierte, als daß es bei der klaren Vergegenständlichung noch eine einzige Gestalt bleiben konnte. Ein neuerer Dichter braucht einmal von Macbeth und der Lady das Wort, daß sie der Dichter »schwer zu Gegensätzen auseinanderschlug«. Es erscheint manchmal, als ob eine Gestalt gewissermaßen hinter der anderen vorkommt, aus ihrem Schatten tritt. In meinem Drama »Meroë« ergab sich die Notwendigkeit, den zum Tode verurteilten Prinzen von seiner Mutter, der Königin, Abschied nehmen zu lassen. Wenn ich rückschauend in das Entstehen dieser Stelle der Dichtung eindringe, so scheint mir, daß mir die hier notwendige, das Drama aufhaltende Schmerzfülle unbewußt widerstand, daß ich nach Gehaltenheit für die Szene strebte. Da trat — in der Art, die ich eben schilderte und nur für diese eine Szene — hinter der Gestalt des Prinzen die eines gleichaltrigen Freundes und Fechtgenossen hervor, der nun auf Wunsch des Prinzen, als wäre er selbst der Sohn, in strenger Gehaltenheit die aufgetragenen Ichworte des Sohnesabschieds spricht. Ich wähle dies Beispiel, weil mir hier die neue, aus dem Schatten einer früheren Figur getretene Gestalt noch fast nicht von der ersten abgelöst erscheint. Auch der umgekehrte Vorgang ist zu beobachten, daß, wenn der Dramatiker zwei Gestalten einander zu nahe in die Handlung gestellt hat, sie zu einer einzigen, nun reicheren und vielleicht menschlich ganz neuen Gestalt zusammenfließen.

Der Dramatiker verliert — wie in langem, nahem Verkehr mit irgend einem Menschen — den ersten, vielleicht noch fremden Eindruck der Charaktere, an dessen Stelle ganz unbemerkt die Selbstverständlichkeit der Personen tritt, aus der sie dann allein handeln.

Ich beobachte, daß das werdende Drama in der ersten Zeit noch leicht, schwerelos, ohne Detail und Kleingefüge, nur Plan und Unriß ist, der den Geist — abgesehen von der innersten Ichberührung durch den Stoff — zunächst wie den Architekten bildhaft und technisch beschäftigt. Während dessen entsteht aus jener Ichberührung, indem das Fühlen des Dramatikers immer stärker von seinem Stoff erfüllt, der Stoff immer mehr mit den an ihm sichtbar werdenden eigenen Erlebnissen des Dichters getränkt wird — die Identifizierung zwischen Autor und Werk. Im Dichter wächst das Vorstellungsbild der Leidenschaft zur Leidenschaft. Seine Grundstimmung, wenn er ein Drama beginnt, ist naturgemäß noch die seines Lebens: nur erst wie ein Wetterleuchten in fernem Gewölk zuckt die Leidenschaft über seinen klaren, ruhigen, inneren Horizont. Es kann etwa der Fall eintreten, daß dem sein Werk beginnenden Dramatiker ein in der Handlung notwendiger Entschluß seines Helden noch ungeheuerlich und als kaum glaublich zu machen erscheint — dessen Darstellung dann der gewachsenen Leidenschaft des Dichters sich ganz leicht, natürlich und selbstverständlich gibt. Der immer mehr in die Leidenschaft seines Helden und seiner Gestalten eintauchende Dichter wird gleichzeitig immer sicherer im Beurteilen, im Handhaben des Handelns, des Entschlusses, der Tat. Denn nur der erregte Mensch vermag Entschlüsse und Taten, deren klar überlegtesten selbst etwas vom Paroxysmus anhaftet, zu verstehen, zu fühlen; nicht der nüchtern-ruhige, der dafür aber ihre Tragweite am besten abzuschätzen vermag. Nun glaube ich, daß der nüchtern-ruhige wie ein korrigierender Zuschauer auch im Dramatiker am Werke teilnimmt. In den Pausen des gesteigerten Schaffenszustandes prüft und wägt er, bis eine neue Leidenschaftswelle seine Gedanken in Gefühle verwandelt und mit in den Strom reißt.

Beim vollendeten Drama ist wohl mehr als bei Werken der anderen Dichtungsformen die Kompliziertheit des Organismus und das sichere Ineinandergreifen aller Teile erstaunlich und notwendig. Ich glaube erkannt zu haben, daß sie sich dem Dramatiker nur dann ergibt, wenn er immer von neuem alles an einem Werk Geschaffene — soweit es nicht seine künstlerische Einsicht als unorganisch erkannt und verworfen hat — in sein hellstes Bewußtsein nimmt, um es wieder ins Unbewußte versinken zu lassen, wo es sich nach allen Seiten, gleichzeitig neue Wurzeln und neuen Wipfel bildend, organisch notwendig ergänzt.

Wie in jeder großen Kunst hat am Schaffen des Dramas unbewußte und bewußte Arbeit Anteil. Die unbewußte hat gewissermaßen den Block mit Erdkräften ins Licht gehoben, ihr entstammen immer wieder die besten Züge. Der bewußte Teil hat als wichtigste Aufgabe: die Erzwingung des höchstmöglichen Ergebnisses aus dem Unbewußten. Bewußtheit ist der innere Zuschauer, in den der Dichter sich verwandelt, sobald er von seiner Arbeit zurücktritt, um sie zu überschauen; den er vergißt, wenn er spielend in der Fülle aller Möglichkeiten wühlt, formt, gestaltet, und der doch gewacht und gesehen hat, der ihm im nächsten Augenblick des Zurücktretens wieder Resultate bietet, feinste Korrekturen, Wege, Notwendigkeiten zeigt: er steigert den Künstler über sich hinaus zu dem, was bleibend ist an seinem Werk, zu einem widerwillig geleisteten Höchsten, das der innere Zuschauer, selbst staunend, von der ihn fremd anblickenden Kraft des Künstlers erzwingt. — Beide Schaffenslinien laufen oft parallel, oft sich ablösend durch die ganze Arbeit. Vielleicht kann man sagen, daß nach dem ersten ganz unbewußten Beginnen eine Zeit starker Bewußtheit folgt und daß gerade da, wo der Laie vielleicht am meisten die künstlerische Besonnenheit und Einsicht am Werke vermutet, in der zweiten Hälfte der Arbeit, das Unbewußte, der zündende Einfall, das wie im Traum, ganz nur aus sich und oft zum höchsten Überraschen geschehende Handeln der Charaktere durchaus überwiegen.

Ich werde in diesen Ausführungen manches ausgesprochen haben, was nicht nur für das dramatische Schaffen gilt. Ich möchte deshalb meine subjektiven Eindrücke von dramatischer Arbeit auch noch gegen die vom lyrischen und epischen Schaffen abgrenzen. Das dramatische Arbeiten erscheint mir als die stärkste Erlösung des Dichters von sich selbst, weil es ihn nicht nur von seiner Person, sondern in der intensiven Vorstellung einer fremden Lebenslage auch von seiner Situation, seinen Gebundenheiten, seiner Umwelt befreit: die Ichverwandlung ist stärker als beim epischen Schaffen. Es ist dies jedenfalls begründet durch die absolute Gegenwärtigkeit alles in dramatischer Form Geschriebenen. Dieser Effekt deutet aber auch darauf hin, daß das werdende Drama auf lange Zeit hinaus den Schaffenden ganz in seine Gewalt nimmt. Der lyrische Aufschwung, der außerdem viel kürzer dauernd ist, wird als innerhalb der Persönlichkeit bleibend empfunden und läßt dem Dichter sein Selbst, wenn auch rhythmisch verändert. Das epische Schaffen gibt dem Erzähler immer einen gewissen Abstand von dem ganz abgeschlossenen Stoff, wodurch ihm, wie dem Lyriker, das Selbst gewahrt bleibt — das sich dafür vielleicht im Drama, wo es unsichtbar wird und verloren scheint, um so stärker und ausführlicher ausspricht.

Es ist nicht möglich, vom Schaffen des Dramatikers zu sprechen und nicht wenigstens ein kurzes Wort über sein Verhältnis zur Bühne zu sagen. Die Generation der ganz theaterfremden Stückdichter ist wohl ebenso im Aussterben wie die Meinung, die an sie noch manchmal erinnert: daß die Dramatiker auf der Bühne Schwäne auf dem Lande seien und dort nichts zu suchen hätten. Das mag für heute wohl nur noch bei ersten tastenden Versuchen gelten. Dann aber muß der Dramatiker einer erzogenen Generation, der nicht Verkünder verschwommener Visionen, sondern Raumkünstler, Gestalter ist, aus dem Schüler der Bühne ihr Meister geworden sein, sie praktisch beherrschen wie der Bildhauer Ton, Wachs und Stein, ihre technischen und sonstigen Mittel, vor allem den Schauspieler, kennen und lieben, muß ein Werk einrichten und Regie führen können. Nicht um das immer auszuüben, wohl aber, um das Instrument, auf dem er spielt, immer sicherer, unbewußter, instinktiver in seiner Vorstellung zu tragen, um aus den Möglichkeiten des Materials ebenso Schaffensanregung und -bereicherung zu ziehen wie aus den Lebenswirklichkeiten, die ihn umgeben. Ich glaube, daß die eine Halbkugel der inneren Shakespearischen Welt die Bühne war, sicher nicht minder groß als die andere, das Leben.

Lassen Sie mich zum Schluß das spezifische Schaffen des dramatischen Geistes noch einmal so zusammenfassen: es ist ein inneres Erleben, in welchem jede Vorstellung eine Gegenvorstellung wie ihren Schatten zeugt, der mit ihr wächst, in den plötzlich das Leben überspringt; es ist ein Dialog von Willen, den — entgegen den Dialogen von Meinungen — ein anderer führt als die Zwiesprache haltenden: unvorberechnetes Sichergeben, Zufall, Leidenschaft und Schicksal; es ist eine Debatte ganz unlogischer, halb oder ganz antithetischer, vielleicht in sich sinnloser, aber ihr Dasein behauptender Wirklichkeiten, nicht mit Gründen, sondern mit Kräften. Es ist nicht das Durch- und Zuendedenken einer Sache, sondern das Gegeneinandervorstellen ihrer Möglichkeiten, der innere Prozeß nicht eines harmonischen klaren Menschen, sondern der auf- und absteigende Atem eines nach jeder errungenen Harmonie wieder mit sich zerfallenden, nach jeder als Drama geschaffenen Klarheit wieder in Dunkel sinkenden, seine Konflikte schließlich nie mehr anders als durch raumhafte Gestaltung überwindenden Menschen.

Das anschauliche Vorstellen beim poetischen Gleichnis.

Von

Karl Groos.

Seit dem Erscheinen von Theodor A. Meyers »Stilgesetz der Poesie« (1901) ist die sogenannte »Anschaulichkeit« der dichterischen Sprache immer mehr zu einem problematischen Begriff geworden. Man kann sich der Erkenntnis nicht entziehen, daß sehr starke und vollkommene poetische Wirkungen auch ohne die Erregung innerer Bilder möglich sind. Was Schopenhauer (moderne Ergebnisse des Experiments vorausnehmend) über das unanschauliche Verstehen bei dem Anhören einer Rede oder dem Lesen eines Buches gesagt hat, das scheint auch recht weit in das ästhetische Genießen der Dichtungen hineinzureichen: es ist nicht nötig, ja nicht einmal erwünscht, daß sich überall »Phantasmen« einmengen — Welch ein »Tumult« wäre sonst in unserem Kopfe¹⁾! »Wer hätte die Zeit,« sagt Theodor A. Meyer (S. 56), »wenn die Worte an ihm vorübergleiten, die gedehnte Handlung, die als einheitliche Tatsache in ihnen ausgesprochen ist, gewissermaßen aufzublättern und ihre einzelnen Teile in der gebührenden Reihenfolge zu beschauen.« Eine ähnliche Auffassung vertritt M. Dessoir in seiner Abhandlung »Anschauung und Beschreibung« (Arch. f. syst. Phil. X).

Auch die Lehre von der poetischen Veranschaulichung mittels des Vergleichs ist durch diese Einsicht beeinflusst worden. So hat Theodor Plüß in seiner Abhandlung über »Das Gleichnis in erzählender Dichtung« (Festschrift zur 49. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Basel, 1907) die »Anschauungstheorie« des Gleichnisses in beachtenswerter Weise bekämpft und durch eine »Vorstellungs- oder Ideentheorie« ersetzt. Das Gleichnis ist ihm dabei nicht bloß ein äußeres dekoratives Beiwerk ohne innere Zweckmäßigkeit; wo die Hauptvorstellung so stark wirkt, »daß sie noch zu einem besonderen Ausdruck drängt und wo doch ein direkter Ausdruck in eigentlichen Worten unmöglich oder ungenügend sein würde«, da ist

¹⁾ Schopenhauer, »Die Welt als Wille und Vorstellung«, § 9.

das Gleichnis innerlich notwendig. Aber es handelt sich trotzdem nicht um die malerische Anschaulichkeit. Wenn G. Keller von einer erregten jungen Dame sagt, daß sie schnell und kurz »wie ein junges Kaninchen« atmete, so liegt der Zweck und Wert des Vergleichs nicht in der Erzeugung eines visuellen Bildes, sondern in der Herstellung einer dem Haupt- und Vergleichsobjekt gemeinsamen allgemeinen Vorstellung oder »Gesamtvorstellung«; hier der »gedankenhaften« Vorstellung von »der eigentümlichen bänglichen Erregung eines naiven, jungen, anmutigen Geschöpf«.

Diese Kritik enthält ohne Zweifel viel Richtiges. Aber verliert darum das anschauliche Vorstellen alle Bedeutung für den poetischen Genuß? Wenn uns die psychologische Untersuchung ästhetischer Zustände etwas mit Sicherheit gelehrt hat, so ist es die große Verschiedenheit des individuellen Verhaltens. Man wird dabei von Anfang an zwischen dem Erleben des Dichters und dem des Genießenden unterscheiden müssen¹⁾. Aber auch bei der Beschränkung auf den Genießenden werden die Differenzen nicht fehlen. So kann z. B. jene eigentümliche Bewußtseinslage, die den gemeinsamen Träger oder Hintergrund der Haupt- und Vergleichsvorstellung bildet, bei manchen Menschen mehr intellektuell, bei anderen mehr emotionell gefärbt sein. Wenn Willamowitz sagt, das Gleichnis solle eine »Stimmung« geben²⁾, während Plüß von der (freilich gefühlsreichen) »Vorstellungseinheit« in Gleichnis und Vorgang spricht, so ist es denkbar, daß hinter der anders gewendeten sprachlichen Formulierung eine tatsächliche Verschiebung des Schwerpunktes im ästhetischen Erleben wirksam ist. Mich beschäftigen aber im folgenden andere differentiell-psychologische Fragen: sollten nicht auch in Hinsicht auf das anschauliche Vorstellen beim Genießen des Gleichnisses starke individuelle Differenzen vorhanden sein? Sollten vielleicht die visuellen Bilder (an die man bei dem Begriff der Anschaulichkeit in erster Linie zu denken pflegt), wenn sie bei manchen Personen ästhetisch gar nicht in Betracht kommen, bei anderen dennoch eine größere oder geringere Bedeutung für das besitzen, was sie ihren ästhetischen Genuß nennen? Kann nicht, wenn man das »Anschauliche« in weiterem Sinne versteht³⁾,

¹⁾ Vgl. hierzu mein Buch über den »Ästhetischen Genuß«, S. 99 f. — W. Moog, der sich in seiner Abhandlung über »Die Homerischen Gleichnisse« (Z. f. Ästh. VII, S. 364 f.) gegen Plüß wendet, sagt: »Der Poet wird bei seinem Schaffen meist lebhaft innere Bilder haben, und vielleicht in früherer Zeit in höherem Grade als der moderne.«

²⁾ »Griech. Literat. d. Altertums«, 1905, S. 14 f.

³⁾ Jonas Cohn (»Die Anschaulichkeit der dichterischen Sprache«, Z. f. Ästh. II, S. 187) versteht unter Anschaulichkeit »das unmittelbare volle Erleben im Gegensatz zu einem Verhalten, das aus dem Erlebnis einzelne Züge herausgreift,

auch die Reproduktion von akustischen, kinästhetischen und anderen Sinneseindrücken den ästhetischen Zustand des Lesers merklich beeinflussen?

Meine eigenen Erfahrungen haben mir solche Fragen nahegelegt. Als ich bei Plüß die Stelle aus der Odyssee (V, 50 f.) erwähnt fand, in der Homer den eilig dahinschwebenden Hermes mit einer über das Meer fliegenden Möwe vergleicht¹⁾, da sah ich mit stark koloristischer Wirkung den weißen Schimmer des sonnenbeschieneenen Möwenkörpers auf dem blauen Hintergrunde des Wassers, und ich mußte mir im Gegensatz zu den Ausführungen des Verfassers²⁾ gestehen, daß dadurch irgendwie meine Freude an dem Gleichnis erhöht wurde. Ähnlich verhielt es sich bei anderen von mir befragten Personen. Dagegen habe ich bei den (einem Gleichnis verwandten) Versen Heines von dem »Reif in der Frühlingsnacht«, der auf die »Blaublümelein« fiel, meines Wissens niemals ein visuelles Bild gehabt, obwohl es mir nicht schwer fällt, blaue Blumen, auf denen der weiße Reif liegt, anschaulich vorzustellen. Eher waren es Reproduktionen einer nach unten gehenden Bewegung und der vernichtenden Kälte³⁾, die mit ihrem Stimmungsgehalt hereinspielen mochten. Es scheinen also sogar bei derselben Person die Wirkungen je nach den Umständen verschieden auszufallen. Außerdem wird man bei eingehender Untersuchung große Unterschiede in der Lebhaftigkeit und Deutlichkeit der Reproduktionen finden. Vermutlich ist die Wirkung von sehr deutlichen, individuell bestimmten Bildern eine andere als die von schattenhaften und unbestimmten. So pflege ich z. B. bei dem vorhin erwähnten Vergleich G. Kellers nur ein wenig von dem schnell bewegten Näschen eines Kaninchens zu sehen. Alles andere bleibt unbestimmt; aber auch das, was deutlicher ist, läßt meine Aufmerksamkeit nicht verweilen. So verleiht das Geschaute dem Hauptvorgang eine halb zärtliche, halb komische Stimmung, die wahrscheinlich nicht so innig mit ihm verschmelzen würde, wenn sich das ausgeführte visuelle Bild eines Kaninchens mit seiner ganzen individuell bestimmten Umgebung in den Brennpunkt des Bewußtseins drängte und dort behauptete⁴⁾.

um sie irgendwie weiter zu verwenden«. Ich selbst begnüge mich im folgenden mit der Ausdehnung auf alle Sinnesgebiete.

¹⁾ »... und schoß aus dem Äther ins Meer hin, Fuhr dann über die Woge, der flüchtigen Möwe vergleichbar.«

²⁾ Plüß nennt hier als Gesamtvorstellung die »Sicherheit gegenüber dem Meere«. Dieses Moment tritt in meinem Erleben nicht merklich hervor.

³⁾ Etwas von der Frische der Seeluft wirkt bei mir auch in das Möwengleichnis herein.

⁴⁾ J. E. Downey, »*The imaginal reaction to poetry*« (*University of Wyoming, De-*

Auch eine andere Erscheinung gibt zu denken. Es ist sicher, daß man sich an der Musik ohne die Beteiligung visueller Phantasmen erfreuen kann. Ich selbst genieße sie im wesentlichen akustisch-motorisch. Aber es kann nicht bezweifelt werden, daß viele höchst musikalische Personen infolge der Gehörseindrücke mehr oder weniger lebhaft visuelle Bilder erleben, die unter Umständen einen wesentlichen Anteil an dem besitzen, was ihnen als ästhetische Freude¹⁾ an der Musik gilt. Es handelt sich dabei durchaus nicht nur um das »Farbenhören« im eigentlichen Sinn des Wortes. Man vergleiche in dieser Hinsicht die reichhaltige Gießener Dissertation von M. Katz über »Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck« (1911). Wenn das beim musikalischen Genuß möglich ist, so wird beim Anhören oder Lesen poetischer Gleichnisse ebensogut eine große Verschiedenheit des individuellen Verhaltens erwartet werden können, so daß vor Verallgemeinerungen des eigenen Erlebens zu warnen ist. Auch im Hause Apolls sind viele Wohnungen.

Aus diesen Bemerkungen ergibt es sich mit zwingender Notwendigkeit, daß hier zur Analyse des eigenen Erlebens die vergleichende Fremdbeobachtung hinzutreten muß, wie sie durch Enquete oder Experiment ermöglicht wird. So zahlreich die Mängel sein mögen, die sich bei diesen Methoden geltend machen, so notwendig sind sie doch zur Ergänzung und Berichtigung. Ich habe nun diejenige Form des psychologischen Versuches gewählt, die von gegnerischer Seite als »Ausfragemethode« bezeichnet wurde, — eine Benennung, die ganz bequem ist, so daß ich nicht einsehe, warum sie nicht von den Anhängern der Methode (nach dem Vorbild der Guisen) ruhig übernommen werden soll. Die experimentelle Ausfragemethode unterscheidet sich von der Enquete dadurch, daß sie die zu analysierenden Erlebnisse in den Versuchspersonen absichtlich herbeiführt und so in die Lage kommt, nicht über entfernte Erinnerungen, sondern über das gerade im vorausgehenden Augenblick Erfahrene Auskunft zu erhalten. In unserem Falle werden also die Versuchspersonen poetische Gleichnisse zu lesen oder zu hören bekommen und unmittelbar nach vollzogener Aufnahme über ihre Zustände befragt werden müssen.

Nun ist es freilich durchaus nicht immer leicht, die zu analysieren-

partment of Psychology, Bulletin Nr. 2, 1912) sagt auf Grund seiner Versuche: »*The vague but charming images of the 'diffluente' were in contrast to the precise images of the 'plastique' type*« (S. 46).

¹⁾ Daß das ästhetische Urteil über den Wert des Dargebotenen nicht direkt von der Intensität der erregten Lustgefühle abhängt, hat Downey (a. a. O. S. 41 f.) gezeigt.

den Zustände wirklich herbeizuführen. Das gilt wahrscheinlich für die Analyse ästhetischer Erlebnisse in höherem Maße als z. B. für die Untersuchung von Denkprozessen. So können die technischen Apparate des Experimentalpsychologen in ähnlicher Weise störend wirken wie die Apparate eines Photographen, der unseren Kopf an ein Metallgestell drückt und uns auffordert, recht unbefangen auszusehen. Ja, das bloße Bewußtsein, daß man über das Erlebte Rechenschaft geben soll, wird nicht ohne Einfluß auf eben dieses Erleben bleiben. Dazu kommt in unserem Falle, daß bei der von mir gewählten mündlichen Vorführung des Versuchsstoffes auch der Versuchsleiter in der Form des Vortrags unter Umständen versagen kann.

Es waren zum Teil Erwägungen dieser Art, die mich veranlaßten, die erste Gruppe der hier besprochenen Versuche in ein nicht experimentelles Kolleg einzuschalten, das ich während des Winters 1910/11 in Gießen gehalten habe. Am vollständigsten entsprach meinen Absichten ein noch nicht veröffentlichter Versuch, der einem anderen Gebiet angehört: er war der erste und bezog sich auf das Erleben einer komischen Erzählung. Hierbei konnte ich die von mir vorgelesene kleine Geschichte so innig mit meinem Vortrag verflechten, daß die Zuhörer erst nach ihrer Beendigung meine Absicht erfuhren, sie über das eben Erlebte zu befragen. Als ich dann in einer späteren Stunde denselben Zuhörern (33 Personen) zwei Gleichnisse aus Dante vorlas, kam das »Ausfragen« vielleicht bei dem ersten noch unerwartet, sicher aber nicht mehr bei dem zweiten. Die Annäherung an das Verhalten unter natürlichen Bedingungen ist daher bei dem so gewonnenen Material leider nicht so groß, wie es möglich und erwünscht wäre. Dasselbe gilt in erhöhtem Maße von einer Wiederholung des Versuchs in den psychologischen Übungen, die ich im Sommer 1912 in Tübingen gehalten habe (22 Personen). Immerhin habe ich den Eindruck, daß es schade wäre, das gewonnene Material ungenützt liegen zu lassen.

Ich hatte in dem Gießener Kolleg die Theorie Bergsons über das Komische dargestellt und kritisiert. Dabei wurde der Vergleich eines Menschen mit einem Klotz besprochen. Ich wies darauf hin, daß dieser Vergleich nicht einfach darum komisch wirke, weil es sich um eine tote und starre Sache handle (Bergsons Prinzip der »*raideur*«). Der Vergleich eines Helden mit einem Felsen oder Turm wirke ja durchaus ernsthaft. Von hier aus suchte ich den Übergang zu meinen Versuchen. Wir stoßen da, fuhr ich fort, auf die Erscheinung des poetischen Vergleichs, für die ich mich gegenwärtig interessiere. Man findet in der Literatur häufig ernstgemeinte Vergleiche zwischen Personen und Sachen. Auch bei Dante. Viele seiner Gleichnisse beziehen

sich auf die Verdammten in der Hölle. So im dritten Gesang der Hölle. Dante sieht und hört, von Grauen erfüllt, die ruhelosen Scharen der Verdammten. Er schildert ihr Treiben als

»... ein Getümmel, das endlos
In diesen ewig dunklen Lüften kreist,
Dem Sande gleich, wenn Wirbelwinde wehen.«

Nachdem die Stelle verlesen war, richtete ich an die Zuhörer eine Reihe von Fragen, die sofort schriftlich beantwortet wurden. Ich betonte dabei, daß mir ein »Nein« oder ein »Unsicher« oder ein bloßer Strich ebenso interessant sein würde wie eine positive Antwort.

Dann folgte ein zweites Beispiel, dessen Vorführung nun natürlich völlig den Charakter eines wissenschaftlichen Experimentes annahm. Um aber doch für die Zuhörer (und für mich selbst als Vorlesenden) das Eintreten ästhetischer Gefühle zu erleichtern, schickte ich ungefähr folgende Einführung voraus: Ich entnehme ein weiteres Beispiel dem fünften Gesang. Wir befinden uns im zweiten Höllenkreise. Hier schweben, von der Windsbraut hin und her getragen, die Seelen derer, die im Leben aus Liebesleidenschaft gesündigt haben. Die Roheren unter ihnen verdienen wenig Mitleid. Aber es sind auch solche darunter, die nicht unedel erscheinen, so die unglückliche Dido. In der Schar um Dido bemerkt Dante zwei gequälte Seelen, die der Wind leicht zu tragen scheint. Er ruft ihnen voll Mitleid zu, sie möchten ihm Rede stehen. Und nun heißt es:

»Wie Tauben schnell die Luft mit offenen Schwingen,
Wenn Sehnsucht sie zum süßen Neste hinlockt,
Durchfliegen, von dem eignen Trieb getragen, —
So kamen aus der Schar, wo Dido weilte,
Auf uns heran sie durch die argen Lüfte;
Denn mächtig war das liebevolle Rufen.«

Hierauf folgte wieder eine Reihe von Fragen. — Dieselben Gleichnisse habe ich dann später im Tübinger Seminar noch einmal vorgelesen, zunächst nur zu Übungszwecken. Ich will aber auch das hierbei gewonnene Material (es bezieht sich nur auf das zweite Gleichnis) mit heranziehen. Da meine Zeit nicht zu einer vollständigen Verarbeitung aller Ergebnisse ausreicht, beschränke ich mich auf die Hervorhebung einiger Punkte.

Die erste Frage lautete in allen Fällen, ob überhaupt ein ästhetischer (poetischer) Eindruck stattgefunden habe. Wie schon erwähnt wurde, hatte ich vorher betont, daß mir verneinende Antworten gerade so interessant seien wie bejahende. Betrachtet man zunächst die Summe sämtlicher Antworten (Gießen, Sandgleichnis 31¹⁾,

¹⁾ Ein Herr hatte nur die Fragen bei dem zweiten Versuch beantwortet, ein anderer ließ beim ersten Versuch die Eingangsfrage unberücksichtigt.

Taubengleichnis 33; Tübingen, Taubengleichnis 22; zusammen 86 Antworten), so finden sich nur 4 völlig negierende Aussagen und 1 »Ungewiß«, so daß also 81 Fälle übrig bleiben, in denen die Versuchspersonen einen mehr oder weniger ausgeprägten ästhetischen Zustand erlebt haben. Selbst wenn man annimmt, daß die Zuhörer in einem solchen Falle trotz der vorausgeschickten Bemerkung im Durchschnitt lieber »ja« als »nein« sagen, ist diese Majorität doch so bedeutend, daß man wohl mit Recht von einem Gelingen des Versuchs sprechen kann.

Unter den 4 »Nein« stammen 2 von derselben Person (Gießener Versuche, Nr. 21 a und b). Diese schreibt bei dem zuerst verlesenen Sandgleichnis, daß die kurze Stelle zu sehr aus dem Zusammenhang gerissen sei, um zu wirken; es fehle »die Gesamtstimmung«. Ich kann das gut begreifen, da die Einführung, wie man aus dem oben (S. 191) Mitgeteilten ersehen kann, wohl in der Tat etwas kurz ausgefallen war¹⁾. Bei dem Taubengleichnis gibt indessen dieselbe Versuchsperson doch noch andere Gründe an: Heute gehe es nicht. Der Hörsaal sei so kahl und ihre heutige Beschäftigung sei so prosaisch gewesen, daß sie nichts miterleben könne. Von Interesse ist auch das negative Ergebnis in Nr. 2 des Tübinger Versuchs. Der betreffende Herr ließ alle Fragen unbeantwortet, da, wie er angibt, seine Aufmerksamkeit einseitig auf die Sprache und Mimik des Vortragenden konzentriert war, so daß der ästhetische Zustand nicht aufkommen konnte. Das vierte Nein (Gießen, Nr. 23) bezieht sich auf den ersten Versuch (a); dagegen steht bei dem Taubengleichnis (b): »poetischer Eindruck sehr groß«; das »sehr« ist doppelt unterstrichen. Auch das »Ungewiß« (Gießen, Nr. 17a) gilt dem Sandgleichnis, während die Antwort bei dem zweiten Versuch bejahend ausfiel.

Was die 81 positiven Aussagen betrifft, so begnügte sich die Mehrzahl der Versuchspersonen mit einem einfachen »Ja« (53). Von den Bejahungen mit Zusätzen seien hier nur diejenigen in Betracht gezogen, die spontan über die Stärke der ästhetischen Wirkung nähere Auskunft gegeben haben. In 2 Fällen wird der Eindruck als mittelstark bezeichnet; 2 »ziemlich stark« und 1 »nicht sehr stark« gehören wohl annähernd an dieselbe Stelle der Intensitätsskala. Daß der Eindruck nur schwach war, betonen 6 Personen. Ihnen stehen 7 gegenüber, die durch ein »Jawohl, starker Eindruck«, »Ja, sehr ausgesprochen« und

¹⁾ Ich möchte aber doch betonen, daß nach meinen Erfahrungen im Kolleg die Ankündigung eines Beispiels aus der Poesie sofort die Aufmerksamkeit zu erregen pflegt — wahrscheinlich, weil ich nur selten Poesie zitiere. Eine behagliche Bereitstellung zum Genießen einer solchen grünen Oase im dürren Gelände scheint mir die Regel zu bilden.

dergleichen die Kraft der Wirkung bezeugen. Als Grund für den geringen Grad des Genusses wird verschiedenes angegeben. Ein Herr (Gießen, Nr. 2a) betont die störende Einwirkung der Selbstbeobachtung: »wenig, da die Aufmerksamkeit auf mich selbst zu groß«; dieser hatte möglicherweise schon bei dem Sandgleichnis die experimentelle Absicht erraten; wahrscheinlicher ist es wohl, daß er infolge der Einführung beobachten wollte, ob der Vergleich tatsächlich ernst wirke. Eine andere Versuchsperson (Gießen, Nr. 7a) findet (wie der Verfasser der früher erwähnten völlig negierenden Aussage), daß das Sandgleichnis in seiner Isolierung zu kurz war, um stark zur Geltung zu kommen, fügt jedoch gleichfalls hinzu: »abgelenkt durch mitgebrachte Stimmung«. In zwei weiteren Fällen ist das Experiment an der geringen Intensität des Genusses unbeteiligt. Gießen, Nr. 6b schreibt: »schwach, vielleicht, weil ich mich jetzt täglich über Tauben ärgere«; und Tübingen, Nr. 16 bezeichnet den Eindruck als »gering«, weil ihm das Bild der Taube nicht zusage; es sei ganz unangebracht, da die Taube das Symbol der Sündlosigkeit sei. Hier ist also der Dichter selbst der Schuldige gewesen. — Es sei noch hinzugefügt, daß an einer weiteren Störung auch Dante unschuldig war: zwei Tübinger Herren (Antworten: »Ja, nicht sehr stark« und »Ja, namentlich Wohl-laut und Flüssigkeit der Verse«) wurden bei dem Wort »Taube« von dem Bild eines Aeroplans, einer Rumpier-»Taube« belästigt.

Ich habe die Beantwortungen der ersten Frage etwas eingehender erörtern müssen. Denn es kommt für den Versuch natürlich vor allem und jedem darauf an, daß überhaupt ein Zustand ästhetischen Genießens eintritt. Es ist nun selbstverständlich, daß man die große Majorität der bejahenden Antworten nicht so auffassen darf, als sei hier in der Mehrzahl der Fälle ein vollkommener und ungetrübter poetischer Eindruck vorhanden gewesen. Eine Versuchsperson (Gießen, Nr. 13) hat, wie hier angeführt sei, mit berechtigter Kritik darauf hingewiesen, daß das Wissen um die Tatsache und den Zweck des Versuchs stören und daß auch diese oder jene Frage nachträglich einen suggestiven Einfluß ausüben könne. Was die zweite Möglichkeit betrifft, so ist die Gefahr solcher Einflüsse natürlich vorhanden; ich habe deshalb auch eingeräumt, daß man bei den vielen Bejahungen der ersten Frage eine gewisse Abneigung, mit einem glatten »Nein« zu erwidern, in Anschlag bringen müsse. In Hinsicht auf das Wissen um die Tatsache und den Zweck des Experimentes ist es von Wichtigkeit, den Erfolg der beiden Gießener Versuche zu vergleichen, was wir bis jetzt noch nicht getan haben.

Die Vorführung des Sandgleichnisses mußte für die meisten Teilnehmer doch mindestens insofern günstig liegen, als sie nichts Be-

stimmtes über den Zweck des Versuchs wissen konnten, da der Zusammenhang (die Kritik Bergsons) eine ganz andere Frage nahelegte. Dagegen war das Taubengleichnis natürlich im Nachteil, weil die dem ersten Versuch geltenden Fragen schon bekannt waren. Auf der anderen Seite war hier eine Einführung vorausgegangen, die geeignet sein konnte, die Teilnahme an der Sache selbst zu steigern und dadurch die Tendenz zur störenden Selbstbeobachtung während der Aufnahme etwas zurückzuhalten. Ich selbst habe diese Wirkung beim Vortrag erfahren. Als ich das zweite Gleichnis vorlas, war ich ganz von seiner großen Schönheit erfüllt, so daß der Gedanke an den experimentellen Zweck mich kaum mehr störte. Und ich glaube, daß mir das im Kollegsaal und im Zusammenhang mit der Vorlesung viel eher möglich war als im Milieu einer Seminarübung. — Was ergibt sich nun bei einer Vergleichung der Antworten? Die Gießener Aussagen enthalten beim ersten Gleichnis 2 »Nein«, beim zweiten eines, beim ersten 3 »Schwach« (und 1 »Ungewiß«), beim zweiten nur eines, beim ersten 1 »Stark«, beim zweiten 5. Dabei sind die Bemerkungen noch nicht mitgezählt, die spontan einen Unterschied in der Wirkung der beiden Gleichnisse angeben. Von diesen urteilt eine, daß der poetische Eindruck des Taubengleichnisses der schwächere war (»vielleicht weil nicht so schwer und pathetisch«); dagegen wird viermal die stärkere Wirkung des zweiten Versuchs hervorgehoben.

Ich glaube daher das Ergebnis so formulieren zu können. Die Versuchsbedingungen lagen weniger günstig als bei dem vorhin erwähnten Experiment über die Wirkung des Komischen, das den hier zu besprechenden Versuchen in einer früheren Kollegstunde vorausgegangen war und bei dem wahrscheinlich niemand geahnt hat, daß eine Reihe von Fragen folgen würde. Trotzdem ist es gelungen, bei der großen Mehrzahl der Teilnehmer ein ästhetisches Erleben herbeizuführen, das zwar gewiß in vielen Fällen nicht so stark und ungestört war wie bei dem Genuß unter natürlichen Bedingungen, das aber doch in genügender Kraft und Häufigkeit hervortrat, um die Analyse des Materials gerechtfertigt erscheinen zu lassen.

Nachdem die Versuchspersonen darüber Auskunft gegeben hatten, ob ein poetischer Eindruck erfolgt war oder nicht, wurden sie ersucht, bestimmte Fragen zu beantworten, die sich auf das Problem des anschaulichen Vorstellens bezogen. So wurde z. B. im Anschluß an das Sandgleichnis gefragt: 2. Haben Sie ein inneres Bild von den Verdammten gehabt? Etwas innerlich gesehen? Was? (Die Gestalten? Ihre Bewegung? Die »dunkeln Lüfte«?) 3. Haben Sie eine anschauliche Vorstellung von dem im Sturmwind wirbelnden Sande gehabt? (Die Farbe des Sandes? Seine Bewegung? Haben Sie den Wind

gehört?) 4. Falls Sie beides vor sich hatten, die Verdammten und den Sandwirbel: Was kam zuerst, was war stärker, deutlicher, eindrucksvoller? 5. Falls keine deutlichen Bilder auftauchten: Haben Sie doch etwas Unbestimmtes gesehen? Etwa nur etwas wirbelnd Bewegtes oder bloße Farben? 6. War es Ihnen, als seien Sie selbst von einer wirbelnden Bewegung ergriffen? Hatten Sie dabei Empfindungen im eigenen Körper?

Darauf folgte dann die Schlußfrage: Falls Sie etwas sahen oder hörten oder im eigenen Körper fühlten: Machte es etwas für den poetischen Eindruck aus? Oder glauben Sie, daß es keine Bedeutung für Ihr Genießen hatte?

Ich will mich nun zuerst der Beantwortung der allgemeinen Schlußfrage zuwenden. Es muß nur vorausgeschickt werden, daß bemerkenswerterweise alle Versuchspersonen anschauliche Vorstellungen erlebten mit Ausnahme des verstimmtten Gießener Hörers und eines Tübinger Teilnehmers (Nr. 2, der zu sehr auf die Sprache und Mimik des Vortragenden achtete) und daß es sich dabei stets auch um das Auftauchen visueller Bilder gehandelt hat. Bei den Gießener Versuchen wurde die Schlußfrage in mindestens 46 Fällen so beantwortet, daß eine Verwertung der Aussage möglich war; davon beziehen sich 22 auf das erste, 24 auf das zweite Gleichnis. Unter diesen 46 Fällen sind nur zwei negierend (zwei verschiedene Personen bei dem Taubengleichnis; die eine von ihnen hat die Frage bei dem Sandgleichnis bejaht); alle anderen Aussagen entscheiden sich dafür, daß das anschauliche Vorstellen eine größere oder geringere Bedeutung für den poetischen Genuß besitze. Natürlich finden sich dabei starke Unterschiede. Außer dem einfachen »Ja«, »Wesentlich«, »Gehört dazu« und dergleichen findet sich eine zurückhaltende Bestätigung: »Nicht unwesentlich«. Ihr steht aber eine größere Anzahl von Aussagen gegenüber, in denen der wesentliche Anteil anschaulicher Bilder an dem ästhetischen Genießen mit Nachdruck betont wird: »Für den poetischen Eindruck sehr wichtig«; »Ja, das Sehen hat den poetischen Eindruck vertieft«; »Es ist von großer Bedeutung für meinen poetischen Eindruck«; »Doch! das Sehen der Bewegungen ist von großer Bedeutung für das poetische Erleben«; »Das innere Sehen ist zweifellos vom größten Einfluß auf den poetischen Eindruck . . . ich kann mir ein poetisches Gleichnis ohne inneres Sehen nicht vorstellen«.

Ein etwas anderes Bild geben die Tübinger Versuche, die sich nur auf das Taubengleichnis beziehen und bei denen die Schlußfrage so formuliert wurde: Ist das anschauliche Erleben für den ästhetischen Genuß förderlich oder indifferent oder störend gewesen? Hier finden

sich die negierenden oder doch der Negation zuneigenden Aussagen etwas häufiger als bei dem Gießener Material. So heißt es (Nr. 3): »Die Bilder« (Haupt- und Vergleichsvorgang) »gingen ineinander über; der ästhetische Eindruck kein einheitlicher; Gefühl der Störung durch den Wechsel der Bilder«; »Es war ästhetisch störend, nur anfangs einen Augenblick fördernd« (Nr. 4); »Die Worte wirken bei mir stärker als die visuellen Bilder. Die Bilder scheinen den ersten Eindruck zu stören — es scheinen zwei verschiedene Genüsse vorzuliegen« (Nr. 6); »Wohl mehr störend, die Länge des bildlichen Ausdrucks verleitete wohl zum lebhaften Assoziieren« (Nr. 7; die Versuchsperson hatte innerlich das Bild eines Künstlersteindrucks »Taubenflug« und eines »Titanensturzes« gesehen); »Rumplers Eindecker ‚Taube‘ sehr störend; das Schweben an sich mit den wallenden Gewändern wird sehr angenehm, für den ästhetischen Eindruck als förderlich empfunden. Nebenher ging aber deutlich ein ästhetisches Genießen, das unabhängig von Vorstellungen war« (Nr. 14; dieser Teilnehmer hatte die erste Frage mit dem Zusatze bejaht: »namentlich Wohllaut und Flüssigkeit der Verse«). — Anders verhält es sich bei Nr. 16; diese Versuchsperson hatte, wie schon früher angeführt wurde, das Gleichnis der Tauben für unangebracht gehalten; sie schrieb daher zur Schlußfrage: »Das Bild stört aus obigem Grund den ästhetischen Eindruck.« Sie fügt aber hinzu: »Dagegen fand ich das andere« (gleichfalls vorgelesene) »Bild vom Sandwirbel großartig.«

Fassen wir vorläufig nur diese Aussagen ins Auge, so werden wir (mindestens von den vier ersten) den Eindruck erhalten, daß die Plüßsche Darlegung des ästhetischen Verhaltens wohl für manche Menschen völlig zutreffen muß. Und etwas anderes war auch gar nicht zu erwarten. Verwunderlich war vielmehr nur, daß bei den Gießener Versuchen eine so bedeutende Majorität gegen den negativen Teil seiner Theorie sprach. Unter den Tübinger Protokollen befindet sich eines (Nr. 5), das die Vorstellungstheorie, wie mir scheint, sehr deutlich illustriert. Die Eingangsfrage, ob ein poetischer Genuß stattgefunden habe, wurde bejaht. Die Frage, ob die Gestalten der beiden Seelen anschaulich vorgestellt worden seien, wurde verneint (»visuelle Vorstellungen keine; starkes Achten auf die vorgelesenen Worte«). Auf die Frage, wie es sich mit den Tauben verhalten habe, lautete die Antwort: »Nur die Bewegung wurde erlebt und etwas mitgeföhlt, bei hellem Bewußtsein.« Zur Schlußfrage gab die Versuchsperson keine Entscheidung, schrieb aber: »Das Bild schien mir sehr treffend: das Leichtbeschwingte, das Zufluchtsuchende, Ruhe-lose.« Das ist ganz genau die »Gesamtvorstellung«, die das Gemeinsame zwischen Haupt- und Gleichnisvorgang heraushebt. Daß

dieses gedankliche Moment von großer Bedeutung ist, davon bin auch ich mit Pluß überzeugt, und es ist sein Verdienst, diese Seite der Wirkung klar herausgearbeitet zu haben. Ich glaube auch bestimmt versichern zu können, daß ich selbst Gleichnisse recht oft in dieser Weise apperzipiere: das Anschauliche fehlt oder tritt doch nicht stark hervor; was sich am deutlichsten bemerklich macht, ist eine intellektuelle Befriedigung; ich genieße sozusagen die witzige oder besser (da wir in der Gegenwart beim »Witz« fast ausschließlich an das Komische denken) die geistvolle Seite des Vergleichs. »Sehr treffend« ist der adäquate Ausdruck für eine solche Befriedigung. Aber freilich: ich erlebe poetische Vergleiche manchmal auch anders, wie schon im Eingang betont wurde.

Es sei daher ohne weiteres angenommen, daß die angeführten Antworten sämtlich gegen den ästhetischen Wert des anschaulichen Vorstellens sprechen. Ich räume damit ziemlich viel ein. Denn erstens sind sie nicht alle ausschließlich negativ und zweitens würde es nicht schwer sein, ihr Gewicht zum Teil durch den Hinweis auf die Versuchsbedingungen, auf die störenden Nebenassoziationen der mit Assoziationsversuchen bekannt gemachten Seminarteilnehmer und dergleichen zu verringern. Aber selbst wenn wir die erwähnten fünf Antworten (die sechste wird wohl besser nicht mitgerechnet — ich würde sie eher im positiven Sinne deuten) ohne jede Einschränkung auf die Seite des nicht anschaulichen Genießens treten lassen, so bleiben doch auch bei diesen Seminarversuchen dreizehn Äußerungen übrig, die eine ästhetisch förderliche Wirkung der inneren Bilder mit größerer oder geringerer Entschiedenheit bestätigen. Sehen wir von den einfachen Bejahungen ab (»Ja«, »fördernd«, »ästhetisch fördernd« und dergleichen), so sind als abgeschwächte oder eingeschränkte Bejahungen die drei Antworten anzusehen: »Der ästhetische Eindruck wurde ziemlich stark gefördert . . . (es würden aber auch die Worte allein auf mich ästhetisch wirken)«; »Der ästhetische Eindruck wurde gefördert; Haupteindruck war aber Wohllaut der Sprache«; »Förderlich, doch wohl nicht stark« (Nr. 1, 9, 19). Als nachdrückliche Bejahungen können dagegen die vier Antworten gelten: »Das visuelle Bild war für mich sehr förderlich«; »Der ästhetische Eindruck wurde durch das Bild« (der Tauben) »sehr erhöht«; »Die sinnliche Anschauung steigert das ästhetische Genießen gewaltig; ohne sie der Eindruck bedeutend schwächer«; »Der ästhetische Eindruck hing ganz am Bild; natürlich auch am Wohlklang der Worte, doch war dieser schnell verschlungen« (Nr. 18, 8, 15, 13).

Die Analyse der auf die Schlußfrage gegebenen Antworten führt also zu folgendem Ergebnis. Es ist nicht zu bezweifeln, daß das

ästhetische Genießen eines poetischen Gleichnisses ohne merkliche Beteiligung von Sinnesreproduktionen stattfinden kann. (Wahrscheinlich erfolgt dabei, wenn man von der Freude am Wohlklang der Worte und anderen allgemeinen Bedingungen absieht, eine Gabelung in zwei — sich nicht ausschließende — Arten des Genießens: die Verstärkung der mit den unanschaulichen Wortvorstellungen assoziierten »Stimmung« und die intellektuelle Befriedigung an dem »Treffenden« der Vergleichung.) Aber es wäre verkehrt, die »Anschauungstheorie« darum ganz zu verwerfen. Denn eine beträchtliche Zahl von Personen — nach den Gießener Versuchen sogar eine sehr starke Majorität — glaubt auch den auftauchenden inneren Bildern einen mehr oder weniger wichtigen Einfluß auf den poetischen Eindruck zuschreiben zu sollen. Dabei möchte ich wiederholen, daß die direkte Verneinung der Schlußfrage bei den Tübinger Seminarversuchen noch relativ am häufigsten, bei den ein viel größeres Material umspannenden Gießener Versuchen, die doch wohl dem Erleben unter natürlichen Bedingungen näher standen, nur zweimal aufgetreten ist¹⁾.

— Obwohl es mir aus äußeren Gründen nicht möglich ist, das ganze Material erschöpfend zu behandeln, möchte ich doch eine kleine Auswahl von spezielleren Problemen erörtern, ohne die das bisher Erreichte zu allgemein und unbestimmt bleiben würde.

Vor allem ist bis jetzt nur erwiesen, daß die inneren Bilder bei der Apperzeption der Gleichnisse von Bedeutung waren. Es ist aber noch nicht gesagt, wie weit dabei die Vergleichsobjekte oder Vergleichsvorgänge beteiligt gewesen sind. Es könnte ja sein, daß das anschauliche Erleben sich ganz überwiegend auf die Vorstellung der verdammten Seelen (also die Hauptobjekte), nicht auf den Sandwirbel oder die zum Neste fliegenden Tauben bezogen hätte. Hierüber geben nun, wie man aus den Fragen zum ersten Gleichnis ersehen kann (vgl. oben S. 194 f.), die spezielleren Antworten Auskunft.

Von den Aussagen konnten 82 verwertet werden. Dabei kamen folgende fünf Möglichkeiten in Betracht:

1. Das anschauliche Erleben bezog sich überwiegend auf den Hauptvorgang, also weniger auf die zum Vergleich herangezogenen Objekte. Beispiel (Gießen, a, Nr. 31): Die verdammten Seelen? »Sah etwas Bewegliches in schwarzer oder dunkelgrauer Farbe; meinte zugleich ein Sturmgeräusch zu vernehmen. Hintergrund undeutlich.« Sandwirbel? »Meinte wirbelartige Bewegung zu sehen; der Sand als

¹⁾ Eine Feststellung der im Kunstwerk selbst (sprachliche Formulierung, Natur der Vergleichsobjekte, Gesamton der Darstellung) liegenden Bedingungen für eine mehr intellektuelle oder mehr phantasievolle Auffassung wird wahrscheinlich dem Experiment erreichbar sein.

solcher war farblos.« Welche Vorstellung deutlicher? »Ganz bestimmt diejenige der Verdammten.«

2. Das anschauliche Erleben bezog sich überwiegend auf den Vergleichsvorgang. Beispiel (Tübingen, Nr. 11): Verdammte? »Die Gestalten schwebten auf einer Schicht von Wolken.« Tauben? »Ich sah zwei pfeilschnell dahinfliegende Tauben; deutlich vernahm ich den Flügelschlag und das Sausen durch die Luft. Farbe weiß. Bild einer Brieftaube schwebte mir ziemlich lebhaft vor.« Unterschied? »Ich habe beide erlebt; doch übte auf mich das zweite Bild einen eigenen Reiz aus, es interessierte mich stärker — namentlich das Schweben in der Luft — Flimmer, gleich einer über einem erhitzten Dach liegenden Luftschicht.«

3. Nur der Hauptvorgang wurde anschaulich erlebt. Beispiel (Gießen, a, Nr. 16; — es ist das einzige!): »Ich sah den dunkeln Raum, in dem die Gestalten in angstvoller Hast flüchteten.« — »Meine Phantasie war von den Gestalten so erfüllt, daß ich das Bild des Sandes vollständig vergaß.«

4. Nur der Vergleichsvorgang wurde anschaulich erlebt. Beispiel (Gießen, b, Nr. 32): »Nein, die verdammten Seelen nicht. Dagegen zwei Tauben, rasch fliegend. . . Mit offenen Schwingen dahinschießend. Weiße Tauben.«

5. Beides, Haupt- und Vergleichsvorgang, löste das anschauliche Vorstellen ungefähr in gleicher Stärke aus. Hierher wurden solche Protokolle gerechnet, die in beiden Fällen ein anschauliches Erleben feststellten, ohne daß aus den Mitteilungen das Überwiegen der einen Seite sicher hervortrat. So beschränkt sich z. B. die Versuchsperson Tübingen Nr. 6 auf die Worte: »Beide Eindrücke scheinen mir von gleichen Gefühlen begleitet zu sein.« In einem anderen Falle (Gießen, b, Nr. 3) wird so unterschieden: »Zuerst die Tauben vorgestellt; diese auch deutlicher; eindrucksvoller die beiden Seelen der Verdammten.« Da auch die Hauptobjekte hierbei recht deutlich gewesen sein mußten (»Ja, erinnernd an Feuerbachs Gäa; durch die Luft schwebend«), wurde das Protokoll gleichfalls hierher gerechnet.

Von den übrigen Protokollen rühren drei von den zwei Teilnehmern her, die überhaupt versagten, zwei waren zu unbestimmt, um hier Verwertung finden zu können.

Die Verteilung der angegebenen fünf Möglichkeiten veranschaulicht folgende Tabelle, auf der G, a »Gießener Versuch, Sandgleichnis«, G, b »Gießener Versuch, Taubengleichnis«, Tüb. »Tübinger Versuch (Taubengleichnis)« bedeuten soll, während »+ I«, »+ II«, »Nur I«, »Nur II«, »Gleich« auf die eben dargelegten fünf Möglichkeiten hinweist.

	+ I	+ II	Nur I	Nur II	Gleich
G, a	7	12	1	5	6
G, b	1	19	0	7	4
Tüb.	1	9	0	3	7
Summa	9	40	1	15	17

Erst diese Tabelle ermöglicht es uns, die allgemeinen Ergebnisse in ihrer Bedeutung für die Wirkung des Gleichnisses sicherer einzuschätzen. Würde das anschauliche Vorstellen ganz oder überwiegend an dem Hauptvorgang haften, so wäre, um es ganz kurz auszudrücken, zwar eine Einschränkung mancher Äußerungen Th. Meyers (z. B. a. a. O. S. 50, 185 f.) nahegelegt, aber noch keine unmittelbare Beziehung zu der Plüßschen Theorie gewonnen. So aber zeigt es sich, daß unter den verwerteten 82 Aussagen nur eine einzige das anschauliche Vorstellen des Hauptvorgangs allein erwähnt. In 81 Fällen ist der Vergleichsvorgang anschaulich vorgestellt worden, darunter 15mal allein, 40mal in überwiegender Stärke. Was also über die Bedeutung des innerlich Geschauten für den poetischen Genuß ausgesagt wurde, gilt in erster Linie für die Repräsentation der Vergleichsobjekte und Vergleichsvorgänge.

Andere Fragen, die für die Deutung unseres Hauptergebnisses von Interesse sind, ergeben sich aus einer genaueren Untersuchung der visuellen Bilder. Ich möchte mich zu diesem Zwecke auf die Gießener Vorführung des Taubengleichnisses beschränken, und hierbei wieder auf die visuelle Vorstellung des Vergleichsobjektes. Schaltet man die Protokolle aus, die in der Antwort auf die Eingangsfrage gar keinen oder nur einen schwachen poetischen Genuß feststellen, so bleiben 28 Fälle übrig, von denen aber einer (Nr. 24) nicht zu verwerten ist, da sich die Versuchsperson auf die Worte beschränkt hat: »Das Bild der Tauben war mir sehr deutlich.« Die Betrachtung der so übrig bleibenden 27 Fälle ergibt in der Hauptsache folgendes.

Man kann zunächst die Frage stellen, ob sich bei den visuellen Bildern Inhalte geltend machten, die vielleicht geeignet waren, den poetischen Wert der Vergleichung zu stören. Die Möglichkeit eines störenden Einflusses scheint tatsächlich in manchen Aussagen vorzuliegen. Nr. 2 schreibt: »Nicht Tauben, aber Möwen; ich habe einmal auf einer Flußbrücke sehr raschen Möwenflug gesehen, der großen Eindruck auf mich machte. Das Bild herrschte stark vor. Lebhaftige Farben und Umrisse.« In anderen Fällen war es die anschauliche Vorstellung des Hintergrundes oder der Umgebung, wodurch der Zweck der Vergleichung unter Umständen beeinträchtigt werden konnte.

So heißt es im Protokoll Nr. 8, daß die Tauben sehr deutlich gesehen wurden, »mit ihren offenen, weißen Flügeln gegen einen grünen Blätterhintergrund«, und die Versuchsperson fügt hinzu: »Ich blieb an der Vision der Tauben hängen.« In Nr. 3 wird bemerkt: »Zwei weiße Tauben vor blaugrauem Himmel; sanfte Bewegung mit ausgebreiteten Flügeln, über einem blühenden Garten.« Nr. 15 sah »zwei weiße Tauben vom blauen Himmel in einer südlichen Landschaft mit offenen Schwingen herabfliegen«. Sieht man von zwei weiteren Erwähnungen eines »tiefblauen« oder »azurblauen« Himmels ab, so sind außerdem keine Aufzeichnungen zu finden, bei denen man an eine durch das Geschaute veranlaßte Störung oder Veränderung der Stimmung denken würde. Nun ist das ästhetische Verhalten offenbar so kompliziert und die Beweglichkeit der Seele im Zustande des Genießens so groß, daß man aus den ablenkenden Bildern durchaus nicht sicher auf eine Verminderung des Genusses schließen kann. So gut ein Hörer schöner Musik sich in allerlei recht selbständigen visuellen Vorstellungen ergehen kann, ohne doch den Faden zerreißen zu lassen, der seine Phantasien an das musikalisch Gebotene knüpft, ebensogut sind auch bei der poetischen Apperzeption vorübergehende »Extratouren« denkbar, die die schnelle Rückkehr zum Hauptvorgang nicht unmöglich machen. So schreibt Nr. 15 (vgl. oben) zur Schlußfrage: »Das Sehen der Farben ist nach meiner Auffassung wichtig für den poetischen Eindruck.« Aber es ist doch bemerkenswert, daß von den drei anderen Protokollen Nr. 2 die Schlußfrage mit »Nein«, Nr. 3 mit »Unbestimmt« beantwortete, während Nr. 8 sie unbeantwortet ließ. Diese Visionen mit allzu selbständigen, vom Hauptvorgang wegleitenden Inhalten scheinen also doch leicht eine Störung mit sich zu bringen.

Der Unterschied eines bestimmteren und eines undeutlicheren visuellen Vorstellens ist aus dem Material zum Taubengleichnis nicht in brauchbarer Weise herauszuholen. Ich kann nur sagen, daß ich von der Deutlichkeit und Individualisierung der meisten Bilder überrascht war. Die Protokolle enthalten mit wenigen Ausnahmen recht bestimmte Einzelangaben, und auf vielen wird das »deutliche« oder »sehr deutliche« Schauen besonders hervorgehoben. — Ich habe nun den Inhalt dieser Aussagen in drei Hauptkategorien eingeteilt, nämlich in Angaben über Gestalt, Farbe und Bewegung. Auf 27 Protokollen wird die Farbe und die Bewegung je 21mal hervorgehoben, die Gestalt nur 15mal. Bei der Gestalt handelt es sich fast immer um die im Text vermerkten offenen Schwingen der Vögel. Die Angaben über die Bewegung entsprechen, soweit sie genauer sind, ebenfalls in der Mehrzahl dem »schnell« des Textes; doch wird auch

der »sanfte« Flug und das freie »Schweben« hervorgehoben. Über die Farbe macht der Dichter keine Angabe. Die meisten Versuchspersonen haben jedoch übereinstimmend (man kann hier an Marbes Untersuchungen über die »Gleichförmigkeit des psychischen Geschehens«, Zeitschrift für Psychol. Bd. 56, erinnern) weiße Tauben gesehen, die sich von der Umgebung oder dem Hintergrund stark abhoben, wie das in einzelnen Fällen auch besonders betont wird. So schreibt Nr. 16: »Die Tauben hoben sich in glänzendem Weiß vom dunkeln Hintergrund ab; dieser Eindruck ist der stärkste des Bildes.« Und Nr. 20 sagt: »Die Tauben in blendendem Weiß, die sich von dem azurblauen Himmel stark abheben.« Man kann es diesen Worten anfühlen, daß hier das koloristische Vorstellen kräftig in den poetischen Eindruck hereinwirkte. In der Tat hat auch die Versuchsperson Nr. 20 die Schlußfrage dahin beantwortet, daß neben dem Gefühl des Schwebens »die blendenden Farben« die Grundlage des Genießens bildeten.

Ehe wir das Gebiet des visuellen Erlebens verlassen, sei noch die wichtige Frage berührt, wie sich die Seele mit dem Nebeneinander von Haupt- und Vergleichsobjekt abfindet. In allen Versuchsgruppen wurde sehr häufig beides anschaulich vorgestellt. Muß das nicht eher schädlich als förderlich wirken? Unter den Tübinger Protokollen bietet Nr. 3 eine Bestätigung dieser Vermutung. Hier wird zunächst die Eingangsfrage mit der Bemerkung bejaht, daß namentlich die Schönheit der Verse aufgefallen sei. Die Gestalten der Verdammten (Hauptobjekt) zogen vor einem fahl beleuchteten Hintergrund von rechts nach links vorbei. Die Tauben flogen mit langgestrecktem Körper und weit ausgebreiteten Flügeln vorüber; ihre Farbe war unbestimmt grau. Beides wechselte so, daß bei der Einleitung des Vortragenden die menschlichen Gestalten erschienen, beim Beginn des Zitats die Tauben, dann wieder die Gestalten. Und zum Schlusse heißt es: »Die Bilder gingen ineinander über; der ästhetische Eindruck kein einheitlicher; Gefühl der Störung durch den Wechsel der Bilder.«

In anderen Fällen war aber das Resultat günstig. Unter welchen Bedingungen das stattfindet, kann ich meinem Material nicht sicher entnehmen. Manchmal möchte man vermuten, daß die (freilich nur selten festgestellte) Unvollständigkeit des Geschauten ein Zusammenwirken erleichtert. So hat Nr. 10 der Tübinger Versuche einen ziemlich starken ästhetischen Eindruck erlebt, wobei das Auftauchen der Bilder, das von einem »deutlichen Lustgefühl« begleitet war, als förderlich bezeichnet wurde. Die Bilder der Haupt- und Vergleichsobjekte traten nacheinander auf, aber beide »nur ganz schwach (schemenhaft)«, »gewissermaßen

nur angedeutet«. Hierauf folgte, indem die Bilder der Tauben unmerklich verschwanden, der Eindruck »des Schwebens auf den Zuschauer zu«, und es wird hinzugefügt: »Gefühl des starken Hinziehens«. Man gewinnt hier ein Verständnis für die Möglichkeit, daß die visuellen Vorstellungen gerade infolge ihrer geringen Bestimmtheit zu einem Gesamteindruck zusammenfließen können: es bleibt schließlich nur ein schattenhaftes Etwas, was heranschwebt und das (vielleicht kinästhetisch bedingte) »Gefühl des starken Hinziehens« auslöst. Die Einsicht, daß auf solche Weise allerlei Verschmelzungen entstehen können, wird durch ein anderes Protokoll (Tübingen, Nr. 17) unterstützt. »Zunächst«, heißt es dort, »tauchte das Bild von einem Paar Tauben auf, die dem Schläge zuflogen. Dann erst stellte sich die Vorstellung der Verdammten ein, verband sich aber mit der ersten Vorstellung, so daß manches vom ersten Bild ins zweite überging und diesem besondere Anmut verlieh.« Es wurde dann noch hinzugefügt: »Die Tauben sind weiß; schmiegen sich beim Fluge zärtlich und ängstlich aneinander.« Und zur Schlußfrage: »Die sinnlichen Vorstellungen waren dem ästhetischen Genießen förderlich. Durch die Verschmelzung der beiden Bilder wurden lebhaftere Gefühle geweckt.« Die sich aneinanderschmiegenden Tauben sind ein Beweis für diesen Verschmelzungsprozeß.

Ich führe, da diese eigentümlichen Vorgänge ein genaueres Studium verdienen, noch einige Aufzeichnungen aus den Gießener Protokollen (Taubengleichnis) an. Nr. 32 sah zwei weiße Tauben rasch dahinfliegen, »außerdem Dido, ruhig stehend«, die verdammten Seelen jedoch gar nicht. Nr. 31 stellte die Tauben vor (bläulich-hellgrau), die dem deutlich gesehenen Neste zustrebten; die Seelen ganz schattenhaft, »wie räumlich dahintergestellt«. Nr. 29 schreibt: »Die Gestalten nur im Bilde der Tauben gesehen.« Nr. 22 spricht von den »taubengrauen Gewändern«. Dieselbe Versuchsperson betont, bei dem Sandgleichnis alles in einem Bilde gesehen zu haben. Nr. 9 erblickte die Gestalten »vor einer hohen grauen Nebelwand, die sich bewegt; aus diesem Nebel lösten sich auch die Tauben heraus«¹⁾. Diese Beispiele zeigen, daß man die »inneren Bilder« nicht so ansehen darf, als ob es sich dabei um festgegliederte, beharrliche Komplexe handelte, die als etwas Unvereinbares nebeneinander stehen würden. Ihre Flüchtigkeit und Unvollständigkeit, die die Lebhaftigkeit einzelner Züge nicht ausschließt, läßt manchmal die merkwürdigsten Verschiebungen und Verbindungen zu. Ich glaube, daß sich aus dem Studium

¹⁾ Über die Bedeutung des »background« vgl. Downey, a. a. O., S. 17 f. — Müller-Freienfels betont das Bedürfnis, sich den »räumlichen Schauplatz« anschaulich vorzustellen (»Psychologie der Kunst«, I, S. 70).

dieser Verhältnisse auch manches für Konrad Langes Theorie der »zwei Vorstellungsreihen« ergeben wird ¹⁾).

Wie schon bemerkt wurde, wäre es einseitig, wenn man bei dem Begriff des anschaulichen Vorstellens nur an die visuellen Reproduktionen denken würde. Was andere Sinnesgebiete anlangt, so sind in den verschiedenen Aufzeichnungen außer akustischen und kinästhetischen Vorstellungen (nach denen bei den Gießener Versuchen gefragt wurde) fast gar keine sinnlichen Reproduktionen hervorgetreten. Bei dem Sandgleichnis wird einmal (Gießen, a, Nr. 8) eine Temperaturempfindung spontan erwähnt. Die Versuchsperson sah einen gelblichen Wirbel; sie fügt in einer Anmerkung hinzu: »Ich hatte noch die Empfindung, daß der Sand heiß war, so wie man Wüstensand empfindet.« Es ist lohnend, die genauere Analyse solcher Erlebnisse in der Schrift Downeys zu studieren; ich selbst habe, wie früher (S. 188) erwähnt wurde, bei dem Vergleich des Hermes mit der Möwe eine Reproduktion der Kühle erlebt, die nicht ohne Wirkung blieb. Eine andere Versuchsperson (Gießen, a, Nr. 23) erwähnt eine Berührungsempfindung. Auf die Frage nach dem etwa vorhandenen kinästhetischen Miterleben antwortet sie: »Das weniger; aber ich glaubte schon, den Sand in den Augen zu spüren.« Auch solche Reproduktionen oder »Pseudoempfindungen« mögen öfters vorkommen, als aus meinem Material zu ersehen ist.

¹⁾ Nach Abfassung dieser Arbeit ist Othmar Sterzingers experimentelle Untersuchung über »Die Gründe des Gefallens und Mißfallens am poetischen Bilde« erschienen (Arch. f. Psychol. XXIX). Es handelt sich bei seinen Versuchen nicht um die Darbietung ausgeführter Gleichnisse, sondern um das Lesen poetischer Tropen (Metaphern, Metonymien u. dgl.), denen sich ein paar kurze Vergleiche anschließen. Hierbei kamen, wie das der engeren Verbindung oder Verschmelzung von Sache und Bild in solchen Figuren entspricht, sehr häufig Erscheinungen vor, wie sie oben geschildert worden sind. Sterzinger nennt sie »Unterschiebungen«. Er rechnet dazu das wechselnde Hin und Her zwischen dem Hauptobjekt und dem Bilde, sowie das Nebeneinander und die völlige Verschmelzung der erregten Vorstellungen. So schreibt eine Versuchsperson zu einem Satze R. M. Rilkes (»Durch die tief gekerbten Gassen rollt hell das Gold der Prozessionen«): »Mir gefällt die Vorstellung der Bewegung und das Hin und Her zwischen Bild und Wirklichkeit.« Eine andere bemerkt zu der Stelle »Das Schneehuhn hat den Hermelin des weißen Winters abgelegt«: »Ich stelle mir das Gefieder als Hermelin vor, und das gefällt mir wegen der Neuigkeit und Traumhaftigkeit.« Eine dritte (Thema: »Es wimmeln vergnügliche Fische zu silbernen Massen im See«) urteilt: »Mir gefällt, daß ich die Fische nicht mehr als Fische, sondern als Silber sehe.« Nach Sterzinger können solche »Unterschiebungen« mißfällig wirken, meistens rufen sie aber in der Beurteilung eine starke Wertsteigerung hervor. — Man kann hieraus ersehen, daß bei dem spezielleren Fall anschaulichen Vorstellens das »Hin und Her« zwischen zwei verschiedenen Reihen, das K. Langes »Oszillieren« oder »Pendeln« entsprechen würde, tatsächlich vorkommt, aber nicht die einzige Möglichkeit darstellt.

Akustische Reproduktionen waren trotz des lauten Vortrags nicht selten. Sie sind im ganzen etwa 18mal erwähnt worden und fehlen auch bei den Tübinger Versuchen nicht, obwohl dort keine besondere Frage nach dem akustischen Erleben gestellt worden war. Recht häufig wird freilich auch das Fehlen der akustischen Phänomene ausdrücklich betont. So heißt es z. B. auf dem Protokoll Tübingen Nr. 18: »Das visuelle Bild war für mich sehr förderlich im ästhetischen Genuß; alles in tiefem Schweigen.« Als Beispiele für das Hinzutreten akustischer Reproduktionen seien folgende Aufzeichnungen angeführt: »Tauben von weißlich-grauer Färbung; lebhafter, geräuschvoller Flügelschlag« (Tübingen, Nr. 15); »Neben dem visuellen Bild, das schnell vorüberschwebte, trat bald ein akustisches Moment hervor — ein weiches Sausen und Schwirren, wie es beim Zug von Vogelscharen beobachtet wird« (Tübingen, Nr. 7); »Ich hörte Dantes liebevolles Rufen« (Gießen, b, Nr. 16); »Sehr undeutliche Gestalten; weiter dunkler Raum; ich höre den Lärm und das Geschrei« (der Verdammten) »im Raume widerhallen« (Gießen, a, Nr. 3); »das Sausen des Windes vernommen, das Wirbeln des Sandes gesehen« (Gießen, a, Nr. 5). — Auf die ästhetische Wirkung solcher Pseudoempfindungen wird nirgends ausdrücklich verwiesen; man wird aber kaum bezweifeln können, daß auch sie die Stimmung recht wesentlich zu beeinflussen vermögen.

Der letzte Punkt, den ich besprechen möchte, bezieht sich auf das Gebiet der Kinästhesie¹⁾. Ich habe in meiner »Einleitung in die Ästhetik« das »Spiel der inneren Nachahmung« ganz allgemein als die Grundlage des ästhetischen Genießens bezeichnet. Später habe ich bei vielen Gelegenheiten eingeräumt, daß ich dabei den (damals — 1892 — wohl zu entschuldigenden) Fehler machte, einen besonderen Typus des Verhaltens als etwas Generelles anzusehen. Müller-Freienfels hat in sachlicher Übereinstimmung mit Ausführungen, wie ich sie z. B. in der Kuno-Fischer-Festschrift (Artikel »Ästhetik«) gemacht hatte, die hier in Betracht kommende individuelle Differenz sehr glücklich gekennzeichnet, indem er beim ästhetischen Verhalten die »Mitspieler« und »Zuschauer« unterschied. Bei den aktiven Mitspielern kommt das Gebiet der Kinästhesie in reproduktiver und in sensorischer Form in Betracht. Da ich für diesen Typus nun einmal ein besonderes Interesse habe, stellte ich in Gießen beidemale die Frage, ob die Bewegungsvorgänge so wirkten, als sei die Versuchsperson selbst von der Bewegung ergriffen worden, und ob sich Empfindungen im eigenen Körper dabei einstellten. Es haben sich nun in allen Versuchsgruppen kinästhetische

¹⁾ Auch in dieser Hinsicht bieten die Versuche Downeys viel Interessantes.

Phänomene gezeigt, auch in Tübingen, wo nicht danach gefragt worden war. Im ganzen zähle ich 17 sichere Fälle des motorischen Miterlebens, zu denen noch 3 wahrscheinliche kommen. Die Mehrzahl, nämlich 13 bis 14, kommt auf den zweiten Gießener Versuch (Taubengleichnis). Die Versuchspersonen waren zum größten Teil mit dem Sinn der Frage vertraut. Sogar der Ausdruck »Zuschauer« tauchte zur Kennzeichnung des nicht-motorischen Verhaltens wiederholt auf. So sagt Gießen, a, Nr. 2: »Vollständig Zuschauer, wie von einer Bühne.« Auf Protokoll Nr. 9 heißt es in Hinsicht auf beide Vergleiche: »Nein, fühlte mich nur als Beschauer eines Bildes ohne inneres Miterleben.« — »Nein, wieder nur als etwas ganz außerhalb des Beschauers empfunden.« Ähnlich Nr. 22: »Nein, ich war kühler Zuschauer.« — »Nein, nur das Bild war belebt und ich Zuschauer, wie Dante.«

Als Beispiele für ein inneres Miterleben führe ich folgende Aussagen an: »Weiße Tauben in blauer Luft, Meer, Felsen, Heiterkeit über dem Ganzen, zugleich ein inneres Ziehen mit dem Flug der Tauben« (Tübingen, Nr. 20); Gießen, b, Nr. 12 erlebte das »Hin- und Herwogen der Seelen« mit und schrieb diesem Zustande einen wesentlichen Einfluß auf sein Genießen zu; Gießen, b, Nr. 18 hat »ziemlich gut körperlich miterlebt« und bejaht die Schlußfrage gerade mit Beziehung hierauf: »Ja, war und bin auch jetzt der Meinung, daß solches körperliches Miterleben zum vollen ästhetischen Genießen gehört«; Gießen, b, Nr. 23 »glaubte, selbst mitzueilen«; Ebenda, Nr. 30 urteilt: »Das Bild der Tauben war eindrucksvoller, denn ihren Flug machte ich innerlich mit«; Ebenda, Nr. 31: »Ein gewisses Mitstreben dem deutlich gesehenen Nest zu, Mitfühlen der Schnelligkeit der Bewegung. . . Mir scheint das poetische Erleben ganz und gar von dem Mitleben des Vogelflugs bedingt gewesen zu sein.«

Von speziellerem Interesse sind endlich noch folgende zwei Gießener Protokolle. Zum Sandgleichnis schreibt Nr. 3 in Hinsicht auf das innere Miterleben: »nicht eigentlich; tieferes Einatmen bei der Vorstellung der aufsteigenden, kreisenden Bewegung des Sandes«. Für diese Beobachtung verweise ich auf die Ausführungen über die kinästhetische Nacherzeugung von Formen (und Bewegungen) durch die Atembewegung in meinem Aufsatz über »Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern« (Zeitschr. f. Ästh. IV). — Die andere Aussage, Nr. 33, bezieht sich auf das Taubengleichnis und hat einen sehr musikalischen Herrn (Dr. K.) zum Verfasser. »Deutliches Sehen der Tauben; keine Farbe; die Bewegung der Flügel sehr deutlich; hörte auch ein Geräusch; machte mit Atembewegungen das Schlagen der Flügel mit. . . Sehr auffallende kinästhetische

Empfindungen; beim Bewegen der Flügel spürte ich ein Zucken im Gelenk... Das Mitempfinden schien mir integrierend für den poetischen Genuß; in ihm erblickte ich immer das Wesentliche. Ich habe stets, besonders im Musikalischen, sehr starke kinästhetische Eindrücke.«

Diese Beispiele zeigen wohl deutlich, daß man das Problem des »anschaulichen« Vorstellens nicht auf das visuelle Gebiet beschränken darf. Und sie zeigen ebenso deutlich, was ich schon im Anfang dieses Aufsatzes betonte: auch im Reiche des Schönen kann man nach recht verschiedener Façon selig werden.

Die Theorie des Tragischen im griechischen Altertum.

Von

Robert Petsch.

Seitdem Fechner in seiner »Vorschule der Ästhetik« die Philosophie der Kunst aus den Banden der bloßen Spekulation befreit und in die gesunderen Bahnen der wissenschaftlichen Induktion gelenkt hat, sind auch die Theoretiker des »wahrhaft Tragischen« mehr und mehr verstummt und haben einer voraussetzungslosen Würdigung der Tatsachen das Feld geräumt. Mit dem der Antike entnommenen Namen »Tragödie« hat man zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Himmelsstrichen sehr mannigfache dramatische und auch nichtdramatische Dichtungen, ja selbst Vorgänge aus dem Leben bezeichnet, die also doch wohl irgend etwas miteinander gemein haben müssen. J. Volkelt hat in seiner ausgezeichneten »Ästhetik des Tragischen« die ganze Fülle dieser Erscheinungen zu überblicken und dadurch »möglichst bedeutungsvolle ästhetische Gefühlstypen« zu gewinnen versucht. Indem er »das ästhetisch Zusammengehörige durch Heraushebung möglichst elementarer und doch bestimmt charakterisierender Faktoren verknüpft und ordnet«, weiß er den Höhepunkten sowohl, wie den schwankenden Übergängen des Gefühlslebens gerecht zu werden. Und wie er der Vielgestaltigkeit der tragischen Dichtung verständnisvoll nachgeht, so wirft er auch hie und da einen prüfenden Blick auf seine Vorgänger in früheren Jahrhunderten. Hier bleibt aber der Forschung noch recht viel zu tun übrig. Gerade die Befangenheit der alten Zeugen, um derentwillen wir sie nur mit Vorsicht für systematische Zwecke heranziehen können, macht sie uns geschichtlich wertvoll. Je besser wir sie begreifen lernen, um so klarer wird uns vieles an den Kunstwerken, die zum Teil mit ihnen auf demselben Boden erwachsen sind, sei es nun, daß sie der Theorie folgten, oder ihr trotzten, oder sie neu befruchteten.

Je weiter wir freilich in der Geschichte der Ästhetik zurückgehen, um so schwieriger werden die Probleme für uns; das gilt nicht bloß

von entlegeneren Gebieten, wie z. B. von der spanischen Renaissance, sondern vielleicht noch mehr von dem scheinbar uns so vertrauten und so wohl erforschten griechischen Altertum. Der moderne, geschichtlich geschulte Philologe mag seinen Weg finden; aber jeder Forscher, der mehr von außen her an die Dinge herantritt, zu denen er doch von Amts wegen Stellung nehmen muß, ist Irrtümern ausgesetzt, die aus der Stellung unserer Vorgänger zu der Kultur des klassischen Altertums entspringen.

Vor allem hat eine ungeschichtliche Beurteilung der Leistungen der Alten (und besonders der Poetik des Aristoteles) der gerechten Würdigung ihrer wahren Verdienste und ihrer oft grundlegenden Arbeit lange Zeit geschadet, indem sie Verhimmelung auf der einen, blinden Haß auf der anderen Seite erzeugte¹⁾.

I. Aristoteles, dem wir die erste eingehende und für die ganze Folgezeit bedeutsame Erörterung der Gesetze des Tragischen verdanken, gibt uns auch eine Fülle von Belehrung über die Entstehung und die Entwicklung des attischen Dramas; seine Nachrichten haben die scharfe Kritik der Geschichts- und Literaturforschung, neuerdings auch der Religionswissenschaft herausgefordert, sind aber bis heute immer noch die sicherste Grundlage eines wahren, geschichtlichen Verständnisses der tragischen Dichtung der Alten geblieben. Ohne im einzelnen auf die schwierigen Fragen nach dem letzten Ursprung der Tragödie einzugehen, versuchen wir in großen Zügen jene Erscheinungen zu überblicken, an denen Aristoteles seine Beobachtungen gemacht hat und deren kostbare Überreste der Folgezeit bisweilen ein noch tieferes

¹⁾ Ich erinnere nur daran, wie Lessings unbedingte Wertschätzung der »Poetik« seinen Todfeind Eugen Dühring zu geradezu lächerlichen Ausfällen gegen Aristoteles herausgefordert hat. Dann aber nimmt man auch heute noch viel zu oft das klassische Altertum als eine einheitliche Größe hin und sieht in dem großen Stagiriten etwa den Vertreter der griechischen Kunstkritik überhaupt; und die (immer mit Ausschließung der Leute vom Fache!) weitverbreitete Unterschätzung des späteren Altertums tut das ihre dazu, um jene Unter- und Nebenströmungen übersehen zu lassen, ohne deren Kenntnis wir die Anfänge der moderneren Kritik in der Renaissance, ja selbst die trübe Kunstlehre des Mittelalters nicht verstehen können. Hier sei der Versuch gemacht, immer im stillschweigenden Hinblick auf die spätere Entwicklung, die Grundlinien der Ästhetik des Tragischen im klassischen Altertum zu ziehen. Nicht um die Theorie der Tragödie handelt es sich dabei, etwa um die Lehre von den dramatischen Charakteren, vom Chor und dergleichen. Es soll nur in großen Zügen gezeigt werden, wie die Alten über den »Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« gedacht haben. Freilich wird es da ohne gelegentliche Ausblicke auf den ästhetischen Stimmungswert der technischen Mittel nicht abgehen, und ebenso werden wir bei der Dichtung selbst anfragen müssen, was sie dem Menschengenisse dargeboten hat, ehe jemand daran dachte, sich theoretisch mit dem tragischen Erlebnis zu beschäftigen.

Eindringen in das Wesen des Tragischen ermöglicht haben, als dem Zeitgenossen Alexanders des Großen ¹⁾.

Lange bevor Aischylos, des Euphorion Sohn, von Eleusis, die Tragödie begründete, hatten die Griechen bereits Dichtungen mannigfacher Art, deren Stimmungsgehalt wir heute »tragisch« nennen würden. Die Kämpfe und der Untergang des Achilleus erfüllten die Seele eines kriegerischen Geschlechtes mit Bewunderung für menschliches Heldentum und stürzten sie zugleich in tiefes Leid um die große Persönlichkeit, deren Wert sich gerade im Untergang am kräftigsten bewährte. Ähnliches mag der Grieche bei den »Dromena«, den liturgischen Handlungen geheimnisvoller Naturkulte schauernd erlebt haben, und klagend und erhebend zugleich werden die Totenlieder erklingen sein, welche die Großen der Ritterzeit von berufsmäßigen Sängern an den Gräbern ihrer Ahnen anstimmen ließen ²⁾. Jedes kraftvolle und kampfesfrohe Volk stimmt seine Heldensagen auf jenen Ton, den Wilamowitz in seiner Darstellung der Heraklessage angeschlagen hat: »Mensch gewesen, Gott geworden; Mühsal erduldet, Himmel erworben«.

Ihre volle Entfaltung aber hat die tragische Dichtung doch erst im ernstesten Drama der Athener gefunden, dessen Entstehung Aristoteles, kaum ohne genügende Gewähr, einerseits auf den Dithyrambos und andererseits auf das »Satyrspiel« zurückführt; was das letztere angeht, so gab es rituelle Tänze tierähnlich verkleideter Gestalten zu Ehren von Fruchtbarkeitsdämonen allenthalben; der Dithyrambos ³⁾ aber galt von Hause aus dem Dionysos und verdankte seine Entstehung der festlichen Ekstase, in die sich die Verehrer des Gottes durch den Genuß blutiger Opfermähler oder starken Weines versetzten; von alters her dürfte er denn auch jene leidvoll erhebenden Gefühle bevorzugt haben, die dem entwickelten Kulte des Dionysos eigneten; ist doch

¹⁾ Aus der unübersehbaren Literatur hebe ich vor allem hervor: U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Einleitung in die attische Tragödie, Berlin (unveränderter Neudruck) 1907; A. Dieterich, Die Entstehung der Tragödie, Kleine Schriften, S. 421 ff.; Ridgeway, *The origin of tragedy*, Cambridge 1911; Kritische Übersichten bei G. M. Nilsson, Der Ursprung der Tragödie, Neue Jahrbücher, herausgegeben von Ilberg, Bd. XIV (1911), S. 609 ff. und bei U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Die Spürhunde des Sophokles, ebenda Bd. XV (1912), S. 467 ff. — Aristoteles' Poetik zitieren wir nach Vahlens Ausgabe (3. Aufl., Leipzig 1885), bzw. nach der Übersetzung von Th. Gomperz, Leipzig 1897. Vgl. auch M. Wundt, Geschichte der griechischen Ethik, Bd. I, Leipzig 1908.

²⁾ Daß die liturgischen Feiern und die Totenklagen die Entwicklung des Dramas irgendwie beeinflußt haben, dürfte als unbestritten gelten; zur Erklärung des Ursprungs der Tragödie sind jene von Albr. Dieterich, diese von M. G. Nilsson und Ridgeway herangezogen worden.

³⁾ Vgl. W. Schmid, Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus, Tübingen 1901. — Crusius, Dithyrambos (Pauly-Wissowas Realencyklopädie, Va 1203 ff.).

der Spender des Wachstums zugleich ein Gott der finsternen Erde und ein Führer der Seelen; die Großen der Vorzeit dachte man sich im Gefolge des Gottes, der ja selbst als Heros gefeiert wurde. Der Dithyrambos hatte also wohl schon ein feierlich-heroisches Gepräge, als Arion ihn in chorischer Ausgestaltung mit den peloponnesischen Satyrgesängen verband; insofern konnte der lesbische Sänger im Altertum als der Erfinder der Tragödie gelten. Von der peloponnesischen Stadt Sikyon berichtet Herodot (Buch VI, c. 67), daß dort von alters »tragische Chöre« zu Ehren des Schutzheros Adrastos bestanden hätten; da der Tyrann Kleisthenes der Ältere sie später gewaltsam auf Dionysos übertrug, dürften sie einen dem dionysischen Dithyrambos verwandten Inhalt gehabt haben. So waren denn die Chöre, die Peisistratos 534 zum Schmucke eines neuen Festes in Athen einführte, doch wohl schon »tragisch« in unserem Sinne, auch wenn sie von Satyrn, also von bocksähnlich verummten Gestalten gesungen wurden, die den athenischen Zuschauer an die pferdeartigen Gestalten seines Volksglaubens, an die Silene, erinnerten; daher war der Umschlag ins Ernste, wovon Aristoteles spricht (c. 4), kaum eine Sache der Zeit, sondern von vornherein dürfte neben ausgelassener Satyrlustigkeit in der dionysischen Gemeinde das heldenmäßige Pathos zu seinem Rechte gekommen sein. Thespis stellte dem Chore der Satyrn zuerst Silen als ihren Vater gegenüber; so schuf er den Sprecher und zugleich den Dialog; aber erst Aischylos führte einen zweiten Schauspieler ein und ermöglichte so die wirksamere Darstellung der äußeren, die deutliche Offenbarung der inneren Kämpfe und Leiden des Helden. Sein Vorgänger, Phrynichos, hatte sicherlich tragische Eindrücke erweckt, denen sogar in einem Falle die ästhetische Auffassungskraft der Athener nicht gewachsen war¹⁾; aber ihm fehlte noch die lebhaft dramatische Handlung und sicherlich auch die menschliche Tiefe, die den Geist der Perserkriege zu erfassen und den neuen Menschen mit seinem Widerspruch darzustellen vermochte. Erst von der klassischen Tragödie, in der Gehalt und Form sich wahrhaft finden und durchdringen, gilt M. Wundts Charakteristik der Gattung: »Ein ekstatischer Rausch ist die Tragödie; in einer mächtigen Vision steigen und sinken die Bilder und reißen des Menschen Seele in alle Tiefen und Höhen des Gefühls, daß er ganz seiner selbst vergessen, ein fremdes und doch sein eigenstes Dasein in sich erlebt... So ist die Tragödie die Dichtung von dem Untergange des strebenden Menschen, der machtlos

¹⁾ Nach Herodot (lib. VI, c. 21) wurde der Dichter verurteilt, weil er in seiner »Einnahme Milets« *οικήματα* dargestellt hatte, also Dinge, denen im Gegensatz zu den üblichen *ἡρωικὰ* die ideale Ferne fehlte. Vgl. Christ, Geschichte der griechischen Literatur Bd. I, 6. Aufl., herausgeg. von W. Schmid, München 1912, S. 283.

erliegt der Übergewalt objektiver Kräfte, die sein schwaches Streben nimmermehr nach eigenem Wollen zu meistern vermag¹⁾.

Erst in Aischylos²⁾ erstand die reiche Persönlichkeit, die wir wohl als den »künstlerischen Exponenten« dieser Zeit ansprechen dürfen; sein reicher und entwicklungsfähiger Geist suchte in immer wiederholtem Ringen den alten Glauben mit dem stärkeren Rechtsbewußtsein und dem schärferen Verantwortungsgefühl des neuen Geschlechtes zur lebensfähigen Einheit zu verschmelzen; und seine kühne Phantasie vermochte die innersten Leiden und Kämpfe des Zeitalters, künstlerisch verdichtet und gesteigert, an den mythologischen und heroischen Gebilden des heimischen Götterglaubens und der Heldensage zur Anschauung zu bringen. Allenthalben weist seine Dichtung über den handelnden Menschen hinaus auf jene großen Gedanken, die er wiederum in dem Wesen und Wirken der Götter verankert, vor allem des Zeus. Auf so gewaltigem Hintergrunde erscheint der Held doch von allen Seiten bedingt und begrenzt, so weit er das Durchschnittsmaß des Menschlichen überragen mag. Stärker noch als das Mitleid mit seinem Untergange ist das Grauen vor dem Übermenschlichen; zwar löst sich dieses schließlich auf in die fromme Verehrung des Zeus, »der das Weltenregiment gewaltig lenkt und doch gütig ist«, und dessen Willen man »durch Leiden lernen« soll — aber die eigentliche Grundstimmung der Tragödie des Aischylos ist doch das Erschauern vor den Rätseln des Lebens; selbst wo menschlichem Frevelmute die göttliche Sühne folgt wie bei den Söhnen des Ägyptos und bei Xerxes, macht doch die »poetische Gerechtigkeit« immer wieder nur einen Bruchteil der Gesamtwirkung aus. Ja, dem reifen Dichter wird die »Schuld« selbst zum Problem, und wenn der »untadeliche Held« Eteokles mit klarem Bewußtsein das Verhängnis seines Hauses auf sich nimmt und seinen Sinn auf Bruderkampf und Untergang stellt, so wird unser menschliches Mitleid schon stärker erregt; dennoch erhebt uns der alte Dichter durch den Blick auf die göttliche Gerechtigkeit, die sich selbst in dem Erbfluche noch offenbart — anders als ein moderner Dramatiker, der den Menschen im Banne der Erblichkeit oder des Milieus zeigt. In der Trilogie vom Prometheus scheint er dann den Konflikt zwischen den alten und jungen Gottheiten mit Hilfe des Entwicklungsgedankens gelöst zu haben, und ähnlich verfährt sein letztes Werk, die »Orestie«, das uns zugleich die freie, kühne Menschendarstellung des Dichters auf ihrer Höhe zeigt; seine

¹⁾ M. Wundt, a. a. O. I, S. 166 f.

²⁾ Vgl. zum folgenden besonders: U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Die griechische Literatur des Altertums, in der »Kultur der Gegenwart« I, 8, 3. Aufl., Leipzig 1912. Ferner die angeführten Werke von Christ-Schmid und M. Wundt.

Klytimestra läßt uns doch zeitweilig den religiösen Rahmen vergessen und erfreut uns durch die schreckliche Folgerichtigkeit und die ungebändigte Kraft ihres Handelns, während uns ihr endlicher Zusammenbruch wunderbar ergreift.

Von eigener Schuld bedrückt oder durch überlegene Mächte vernichtet — immer hebt uns der Held des Aischylos irgendwie über das natürliche Glückseligkeitsbedürfnis heraus und teilt uns eine heroische Haltung mit, in der die erhebenden Elemente die leidvollen bedeutsam überwiegen; und die ernste Grundstimmung des Ganzen kann diese letzte Wirkung nur noch steigern.

Sophokles schlägt schon andere Töne an; eigene Anlage und reiche Erfahrungen lassen ihn in den Göttern weniger die Verkörperungen von Recht und Sitte, als die unbegreiflichen Herren der Welt sehen, die mit wunderbarer Hand in die Schicksale der Menschen eingreifen, den Mächtigen erniedrigen, den Trotzigen zerschmettern und den Demütigen zu sich emporziehen nach ihrem Wohlgefallen oder nach ihrer überlegenen Weisheit. Nur seine lebendige, wenn auch befangene Religiosität bewahrt den Dichter vor einem niederdrückenden Schicksalsglauben; aber die Darstellung des Menschen ist bei ihm schon um ein gut Teil pessimistischer als bei seinen Vorgängern; seine Helden fügen sich eben dem Willen der Götter, auch wo er sie zerschmettert — entschlossen, aber nicht klaglos. Selbst die trotzig Antigoné bangt einen Augenblick vor dem Tode; zwar treten hier und im »König Ödipus« die erhebenden Eindrücke immer noch am stärksten hervor, doch überwiegt die Trauer um die von dem Dichter mit so viel Verständnis und Liebe ausgearbeitete Persönlichkeit; sein Drama ist nicht auf unsere Bewunderung des Helden, sondern auf unser Mitleid mit ihm begründet, und wir können es wohl als die pathetische Tragödie bezeichnen. Diese Stimmung mußte sich in den Werken seines Nachfolgers noch steigern, bei dem der schwärende Widerspruch zwischen dem alten Glauben und dem neuen Menschentum aufbrechen sollte.

Euripides hat den Boden der Volksreligion und des hochgestimmten Optimismus verlassen; der Glaube ist ihm zum quälenden Problem geworden, und wo er Götter handelnd einführt, sind sie konventionelle Hilfsfiguren, die äußerlich-technischen Zwecken dienen oder das Unbegreifliche symbolisch erklären sollen; so wird Phaidras Liebe zu Hippolytos auf Aphrodite zurückgeführt, ohne daß die unglückliche Königin sich darum minder für das verantwortlich fühlte, was mit so elementarer Wucht aus ihrem Innersten hervorbricht. In der Schule der Sophisten vorgebildet, nimmt Euripides keine gegebenen Werte ohne Prüfung hin, doch sieht er überall jene Schranken, die als Glaube

und Gesetz, als Recht und Sitte den Willen des Menschen einengen wollen und seine Leidenschaft schließlich erst recht hervortreiben. Wohl läßt er in seiner Aulischen Iphigeneia die Vaterlandsliebe über den natürlichen Lebenstrieb siegen und nähert damit eine Familienhandlung dem Heroischen an; seine schönsten Erfolge aber erringt er doch, wo er große Willensmenschen, wie Medea als Opfer ihres dämonischen Strebens zeichnet; gleich Sophokles, verachtet er auch den körperlichen Schmerz als Hebel der tragischen Wirkung nicht; ja seine Helden leiden mit weniger Fassung; er verschmäht es nicht¹⁾, die Teilnahme des Zuschauers durch allerhand Mittel und Mittelchen zu erwecken und sie selbst da, wo der Ausgang der ganzen Handlung befriedigend ist, in einzelnen Szenen bis zur tränenseligen Rührung zu steigern. Und es war doch wohl gerade seine Fähigkeit, die Herzen zu schmelzen, was ihn dem Aristoteles zum tragischsten unter den Tragikern machte. So stieg er in die finsternen Abgründe des menschlichen Willenslebens hinab, ohne sie doch zu erhellen, und was ihm an hinreißender Gewalt abging, suchte er durch eine bunte Fülle äußerer Eindrücke zu ersetzen. Nur ein Genie durfte das wagen, ohne zu stranden, und auf seinem Wege ging es nicht weiter, wenn die Form der Tragödie nicht von innen heraus zerstört werden sollte; die nach ihm kamen, nahmen den heroischen Ton der älteren Tragödie wieder auf, ohne ihren Geist erneuern zu können: sie verflachten die großen Motive zu erhabenen Situationen, die Charaktere zu konventionellen Figuren. Das Beste, was Euripides hatte geben können, rettete sich in die »Neue Komödie« des Menandros hinüber; da wurde an die tragische Seite des Lebens gerührt, auch wenn der Ausgang versöhnlich, ja sentimental sein mochte. Leider aber haftete der Name des Tragischen an den prunkhaften Nachahmungen der großen Meister.

II. Als »tragisch« galt eben zunächst die Bühnendichtung von heroischem Inhalt und in übermenschlich-erhabenem Stil. Aber die Epigonen sahen in den Heldengestalten der klassischen Tragödie nicht die Urbilder großen Menschentums, sondern lockende oder warnende Beispiele, die sie im Guten wie im Bösen nie erreichen konnten, und deren Tun und Schicksal sie doch zum Maßstabe ihres eigenen Daseins machten. So wurde dem moralisierenden Geschlecht zum Wertmesser des Dramas die »Sittlichkeit«²⁾, wie es sie eben verstand: eine gewisse

¹⁾ Vgl. L. Mader, Über die hauptsächlichsten Mittel, mit denen Euripides ελπος zu erregen sucht. Erlangen, Diss., 1907.

²⁾ Vgl. Fr. Nietzsche, Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen (Werke, Taschenausg. Bd. I, S. 501 f.): »Das Denken der Griechen im tragischen Zeitalter ist pessimistisch oder künstlerisch optimistisch. Mit Sokrates beginnt der Optimismus, der nicht mehr künstlerische, mit Teleologie und dem Glauben an den

wohlanständige Scheu des Dichters, in Handlungen oder Worten gröblich gegen den Glauben der Väter oder gegen die gute, alte Sitte zu verstoßen. Und diese Anschauung glaubte sich auf den Aischylos berufen zu dürfen! Euripides dagegen, der doch nur die großen Probleme seiner Vorgänger mit unerbittlicher Folgerichtigkeit zu Ende gedacht hatte, wurde von den Komikern als Wortführer des »neuen Geistes« mit seiner zersetzenden Richtung gebrandmarkt, als ein Verderber der Jugend und ein Tempelschänder der Kunst. Bei all ihrer Verständnislosigkeit für das Bleibende im Wechsel der tragischen Formen und für den notwendigen Zusammenhang zwischen Kultur- und Kunstentwicklung sind uns die komischen Dichter doch wertvoll als Sprachrohre der öffentlichen Meinung, die immer beträchtlich hinter dem Schaffen des Genies zurückbleibt. Zudem urteilt ein Aristophanes doch immerhin als schaffender Künstler; und da uns die Tragiker selbst keine irgend ergiebigen Bemerkungen über die Kunst ihrer Genossen hinterlassen haben¹⁾, so sind seine Äußerungen doppelt wichtig²⁾. Seine literarische Satire und die parodistische Kunst der Griechen überhaupt gipfelt in der großen Streitszene seiner »Frösche«³⁾, die freilich auch des Aischyleischen Bombastes nicht verschont. Aber der alte Meister habe doch, heißt es, mit den »Sieben« ein Stück geschaffen, »des Ares voll«, und mit seinen »Persern« dem Athenervolke den »Weg zur Ehre« gewiesen; so habe er bewährt, worin Euripides selbst die Beglaubigung des Dichters (und wohl besonders des tragischen Dichters) sehen muß:

»Talent und Geschick und moralischen Zweck, begeisterten Eifer, die Menschen im Staate zu bessern.«

Dagegen habe Euripides die Bühne durch buhlerische Weiber entweiht, durch seine in Lumpen irrenden, gefallenen Könige das Herz der Bürger verweichlicht⁴⁾ und durch seine Skepsis alle religiösen und

guten Gott: der Glaube an den wissenden guten Menschen. Auflösung der Instinkte. Sokrates bricht mit der bisherigen Wissenschaft und Kultur, er will zurück zur alten Bürgertugend und zum Staate. Plato löst sich von dem Staate, als er merkt, daß er mit der neuen Kultur identisch geworden ist. Der sokratische Skeptizismus ist Waffe gegen die bisherige Kultur und Wissenschaft.«

¹⁾ Immerhin findet G. Steiger in der »Elektra« des Euripides einige Spitzen gegen die ältere Technik. Philologus LVI, 561 ff. Und im Sinne der tragischen Furcht hat Hebler den Okeanidenchor in Aischylos' Prometheus, 687 ff., feinsinnig gedeutet. Siehe Archiv f. Gesch. d. Philosophie XVII, 8 f.

²⁾ Vgl. zum folgenden E. Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, 3. éd. (1887). Hier besonders Kap. I, §§ 3—6.

³⁾ Ungefähr gleichzeitig behandelte der Komiker Phrynichos, angesichts des Todes von Sophokles und Euripides, die attische Tragödie in ähnlichem Sinne.

⁴⁾ Ähnliche Vorwürfe aus komischen Dichtungen der späteren Zeit bei Athenaios (ed. Kaibel) VI, 222 und X, 444 c.

sittlichen Werte ins Wanken gebracht; an Leid fehle es seinen Helden nicht, wohl aber an Größe im Leiden; die tragische Wirkung entbehre also des erhebenden Einschlags, sie hebe das Allzumenschliche in den Heldengestalten der alten Zeit hervor oder dichte es in die Sage hinein¹⁾. Die Anklagen des Aristophanes wurden beklatscht — so gut wie die Tragödien des Euripides. Augenscheinlich galt die Achtung des Publikums der heroischen Tragödie, und seine Neigung gehörte doch dem Rührstück²⁾. Nur erstand dem pathetischen Drama zunächst kein so geschickter Wortführer wie Aristophanes, und so wurde die lebende Dichtung an einem Ideal gemessen, das man sich aus dem halbverstandenen Aischylos und allerlei eigenen Vorurteilen zurechtgemacht hatte. Kein Wunder, daß man schließlich mit der Tragödie, die sich diesem Muster nicht anpassen ließ, gar nichts mehr anzufangen wußte.

Die kleineren Komiker witzeln im Sinne des Aristophanes, nur ohne seinen Geist. Antiphanes³⁾ (um 385) spottet über die Tragiker, die den Mangel an eigenen Erfindungen durch billige Wirkungen mit »Prospekten und Maschinen« auszugleichen suchen; tiefer fühlt Timokles (um 345—315), wenn er dem Zuschauer rät, durch die Anschauung der schweren Leiden großer Helden seine eigenen Schmerzen und Nöte besser ertragen zu lernen⁴⁾:

Zunächst bedenke, Freund, was die Tragödie doch
Für Nutzen bringt; ist da vielleicht ein armer Kerl,
Der sieht den Telephus von noch viel größrer Not
Bedrängt als sich, und trägt um vieles leichter nun
Die eigne Last; ist einer nicht bei Troste mehr,
Der stellt sich flugs den rasenden Alkmäon vor.
Fehlt's an den Augen, schaut er auf den blinden Ödipus,
Starb ihm ein Sohn? Er tröstet sich mit Niobe.
Ist einer lahm? Nun, der sieht nach dem Philoktet.
Ein elend Greislein aber stellt sich Öneus vor.

Das mag scherzhaft gemeint sein, ist aber von Späteren sehr ernst

¹⁾ Vgl. auch die »Wespen« V, 1179.

²⁾ Dieser Freude am Rührenden verdankt wohl die bekannte Anekdote von Alexander v. Pherai ihre Entstehung, die schon bald nach seinem Tode (358 a. Chr.) umgelaufen sein mag. In ihrer einfachsten Form (bei Älian, *Varia* XIV, 40) erzählt sie, der Tyrann sei bei einer Darstellung der »Merope« in Tränen ausgebrochen und habe das Theater verlassen. Dem erschrockenen Schauspieler habe er versichert, er wolle es ihm nicht verargen, daß er ihn zu Tränen hinreißt, während ihn die Leiden seiner unglücklichen Mitbürger ungerührt ließen.

³⁾ Bei Athenaios (ed. Kaibel) VI, 222.

⁴⁾ Daß die Stelle (Athenaios V, 223 b—d) parodistisch gemeint ist, behauptet J. Bernays, *Rheinisches Museum*, N. F., XXXIV, 615. Vgl. die lateinische Übersetzung des Stephanus in meiner Ausgabe von Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel, Leipzig 1910, S. 106 und 139.

genommen worden und zeigt uns jedenfalls, daß die Tragödie als ein lehrreiches Rührstück heroischen Inhaltes angesehen wurde. Eine ähnliche Auffassung lag den Auseinandersetzungen der philosophischen Klassiker zugrunde. Auch unter ihnen hatte der eine auf das Vorbildlich-Heroische so starken Nachdruck gelegt, daß er der Tragödie, wie sie war, überhaupt kein höheres Daseinsrecht zugestehen konnte; der andere hatte das »Leiden« derart betont, daß ihm die Tragödie des Euripides als Muster der Gattung überhaupt erschien.

III. Die vorsokratischen Philosophen dürften weder Neigung noch Veranlassung gehabt haben, sich mit der Wirkung der Tragödie, die sie alle im Theater frisch und unmittelbar empfanden, wissenschaftlich zu beschäftigen. Traten sie dem Drama überhaupt theoretisch näher, so geschah es höchstens, um die Kunst auf ihre sittlichen und Erkenntniswerte zu prüfen, also nicht in ästhetischer Absicht. Tatsächlich muß die Tragödie mit ihren starken Anforderungen an die Illusionskraft des Zuschauers frühzeitig den Widerspruch eifriger Wahrheitsucher hervorgerufen haben; noch nach Jahrhunderten berichteten Plutarch (Sol. XXIX) und Diogenes Laertius (vit. philos. I. 2, Sol. § 11), daß Solon dem Thespis seine Mißbilligung ausgedrückt habe, weil er sich nicht schämte, vor allem Volke solche Lügen auszusprechen. So werden wir verstehen, daß späterhin der Sophist Gorgias über die Frage nachzudenken hatte, ob die tragische Kunst mit ihren Scheinwirkungen überhaupt berechtigt sei. Er antwortete natürlich bejahend in dem pragmatistischen Sinne seiner Schule, die auf objektive Wahrheit verzichtet und die Erkenntnis nach ihrer Nutzbarkeit bewertet. So lebte sein Name im Altertum fort in Verbindung mit einem durch Plutarch uns mehrfach überlieferten Gedankensplitter, in dem wir vielleicht die erste Spur einer Illusionsästhetik sehen können. Die Tragödie, sagt Gorgias da ¹⁾, führe leidvolle Vorgänge in täuschender Darstellung vor; aber solche Täuschung gereiche dem Dichter zur Ehre, weil er sie offen eingestehe ²⁾; und sie zeuge zugleich von dem geistigen Vermögen des Zuhörers, der einem derartigen Genusse sich hinzugeben vermöge ³⁾.

Augenscheinlich handelt es sich hier nicht um die Freude an der wohlgelungenen Nachbildung, mindestens nicht in der Hauptsache,

¹⁾ Ἡνδύησ' ἡ τραγωδία . . . παρασχοῦσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθειν ἀπάτην, ὡς Γοργίας φησὶν, ἢ δ' τε ἀπατήσας, δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. Ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦτο ὑποσχόμενος πεποιήκεν· ὁ δὲ ἀπατηθεὶς σοφώτερος· ἐδάλωτον γὰρ ὕφ' ἡδονῆς λόγων τὸν μὴ ἀναίσθητον. Plutarch, *De gloria Atheniensium* c. 5. Vgl. Egger a. a. O. 122 und F. Lortzing in Bursians Jahresbericht CLXIII, S. 173.

²⁾ Vgl. Schillers Lehre vom »aufrichtigen Schein«.

³⁾ Egger faßt die ἡδονὴ λόγων als »*plaisirs de l'esprit*« auf, während die lateinische Übersetzung der Didotschen Ausgabe lautet: »*voluntas orationis*«.

vielmehr steht im Vordergrund die Freude am Spiel zwischen Schein und Wirklichkeit, in der Gorgias ein Merkmal des gebildeten Menschen sieht — »denn einfältige und unverständige Menschen ergreife die Täuschung nicht leicht«¹⁾.

Vielleicht lehrten die Sophisten auch noch weiteres über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen²⁾; jedenfalls nähert sich Isokrates, der durch ihre Schule gelaufen war, der Frage von einer ganz anderen Seite her. Er nimmt die späteren Emotionstheorien auf ziemlich oberflächliche Weise vorweg, wenn er die Freude am Fabelhaft-Unerhörten, an Festspielen und Wettkämpfen, die er selbst sehr geringschätzig beurteilt, zur Erklärung der tragischen Lust heranzieht. Homer und die alten Dramatiker, meint er, hätten die menschliche Natur gut durchschaut. Darum habe jener die fabelhaften Mythen von den Kämpfen der Heroen erzählt, und diese hätten sie gar zu augenfälligen Handlungen umgestaltet, um dem Geschmack der Masse zu genügen³⁾.

IV. Platon⁴⁾ rückt die Kunst und damit auch die Tragödie unter die hohen Gesichtspunkte seines Idealismus, vermag aber gerade deswegen ihrem eigensten Wesen nicht voll gerecht zu werden. Platon schätzt das Schöne, insofern es, mit dem Guten und Wahren aufs engste verbunden⁵⁾, den Sinn der Welt im Abbild ahnen läßt; durch Mäßigung und Ebenmaß⁶⁾ fügt es Vielheit und Einheit in festen Verhältnissen aneinander und weist vom Endlichen auf das Vollendete⁷⁾. Diesem Ideal entsprechen aber die »nachahmenden Künste« sehr wenig; sie ahmen nicht das göttliche Urbild, sondern nur das irdische Abbild nach und führen uns damit nur noch um einen Schritt weiter von der Wahrheit ab; zudem aber ist das Bild, das sie geben, ungenau, da der Künstler es z. B. in einfachen, technischen Dingen mit dem schlichten Handwerker nicht an Sachkenntnis aufnehmen kann⁸⁾.

¹⁾ Plutarch, *De poetis audiendis* c. 1.

²⁾ Wenigstens nimmt G. Eggerking an, daß die Erörterung der tragischen Affekte von ihnen ausgegangen sei: »*De graeca artis tragicæ doctrina, imprimis de affectibus tragicis*«. Berliner Diss., 1912.

³⁾ Isokrates, ad Nicoclem c. 13.

⁴⁾ Vgl. zum folgenden besonders: E. Zeller, *Die Philosophie der Griechen*; E. Zeller, *Grundriß der Geschichte der griechischen Philosophie*, 11. Aufl., bearbeitet von F. Lortzing; Eduard Müller, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 2 Bände, Breslau 1834; J. Walter, *Die Geschichte der Ästhetik im Altertum ihrer begrifflichen Entwicklung nach*, Leipzig 1893; G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig 1900; W. Windelband, *Platon*, 4. Aufl., Stuttgart 1905.

⁵⁾ Timaios 87 c.

⁶⁾ μετρίτης καὶ ἁρμοστρίας. Philebos 64 e.

⁷⁾ Timaios 30 c.

⁸⁾ Politeia I. X.

Das gilt von allen Künsten und nicht zum wenigsten von der »tragischen Poesie«, worunter Platon übrigens auch das homerische Epos mit versteht¹⁾; diese Poesie, die vorzugsweise das Erhabene pflegen sollte, ist auf schwere Abwege geraten; entweder streicht sie das Gewöhnliche bombastisch heraus²⁾ oder sie lockt das Allzumenschliche im Menschen hervor. Daß die Freude am Tragischen aus Lust und Unlust gemischt sei³⁾, hat er gut beobachtet und erklärt es aus dem Bedürfnis des natürlichen Menschen nach starken, wenn auch traurigen Erregungen; doch weit entfernt, etwa eine emotionalistische Theorie des Tragischen darauf zu begründen, verlangt er von dem gebildeten Mann die Unterdrückung dieser Neigungen. Was aber viele seiner Zeitgenossen als hochtragisch empfanden, war eben ein gewisses Wühlen im Jammervollen und im Schrecklichen⁴⁾; und die Schaustellung des lauten Schmerzes auf der Bühne, den man im Leben aus Gründen des Anstandes und der sittlichen Selbstbeherrschung meidet, schien Darsteller und Zuschauer zu erniedrigen; der Schaden wird in Platons Augen um so größer, als die Gegenstände der Tragödie die Ehrfurcht vor den Göttern untergraben und die Verachtung gegen menschliche Schwäche, ja Leidenschaft und Niederträchtigkeit allmählich abstumpfen müssen⁵⁾. Der Reiz der Form, den Platon auf der einen Seite bewundert, erscheint ihm auf der anderen als besonders gefährlich, weil er nicht bloß die urteilslose Masse, an die sich die Dichter zunächst wenden, sondern auch ernste Männer in den Bann der tragischen Stimmung zu zwingen vermag⁵⁾.

So will denn der Philosoph die tragischen Künstler mit allem schuldigen Respekt vor ihren Leistungen doch ohne Erbarmen aus dem idealen Zukunftsstaat hinausweisen; nicht, als ob er damit die tragische Kunst selbst verdammen wollte; aber er stellt dem Erfahrungsbegriffe einen Normbegriff des Tragischen gegenüber: es ist derjenige einer erhabenen Mannesseele, wie sie sich in der klaglosen Überwindung des Lebens und des Leides bewährt. Hymnen und Loblieder zur Verherrlichung der Götter und zum Preise voll-

¹⁾ Theaitetos 152 c.

²⁾ In der Politeia VIII, 545 e gibt Platon τραγικῶς λέγειν geradezu durch ὀψήλο-λογεῖσθαι wieder.

³⁾ τὰς γε τραγικὰς θεωρήσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι. In der Politeia X, 606 a, b spricht Plato geradezu von dem »Tränenbedürftigen« in uns (φρηγῶδες), das »danach hungert, zu weinen und genug zu klagen und sich zu ersättigen, da es von Natur darauf angelegt ist, dergleichen zu begehren«. Vgl. auch ibid. X, 605 d. Phileb. 48, vgl. 502.

⁴⁾ Phaidros 268 c. Furcht und Mitleid erscheinen hier als notwendige Bestandteile der Tragödie.

⁵⁾ Politeia X, bes. 603 ff. Vgl. Gorgias 501.

endeter Helden und Heldinnen sollen die Sänger anstimmen; dann werden sie den vernünftigen Teil in der Seele ihrer Zuhörer pflegen, da sie die Betrachtung nicht auf das Zufällig-Menschliche, sondern auf das Unvergänglich-Göttliche, auf die Idee selbst richten¹⁾. Die tragische Form soll also im idealen »Staat« nicht mehr gelten; anders urteilt der Philosoph in jenen Entwürfen aus seiner letzten Zeit, die unter dem Namen der »Gesetze« auf uns gekommen sind; »es handelt sich um verschiedene Versuche, den sozialpolitischen Idealen der Politeia eine praktische Umgestaltung zu geben, vermöge deren sie in den tatsächlichen Verhältnissen des griechischen Lebens realisierbar erscheinen können«²⁾. Da werden denn auch Tragödie und Komödie unter dem Vorbehalt wieder zugelassen, daß diese keine Bürger verspotte, jene aber über das Leben und seine Ordnungen keine unrichtigen Lehren vortrage; somit wird nun das Kunstwerk an dem Staatsgebilde selbst gemessen, »denn unsere Verfassung ist eine Nachbildung des schönsten und besten Lebens, d. h. in Wahrheit der echten Tragödie«³⁾. So hat Platon den Begriff des Tragischen vollends nach der Seite des Heroischen, Moralisch-Vollkommenen, Bewunderungswürdigen umgebogen. Er hat damit nicht bloß einer Strömung unter seinen Mitbürgern Ausdruck verliehen, sondern auch die Dichtung und die spätere Ästhetik des Tragischen sehr stark und nicht immer zu ihrem Vorteil beeinflußt; er hat vor allem die Einführung der vollkommenen, vorbildlichen Charaktere auf dem Gewissen, und hat selbst seine Gegner zur Verwischung der Grenzen zwischen dem Ästhetischen und anderen Gebieten des geistigen Lebens verführt.

V. Auch die »Poetik« des Aristoteles gehört in diesen Zusammenhang. Sie gibt weder ein System der Dichtung in folgerechtem Zusammenhange, noch eine vollgültige Erklärung der attischen Tragödie nach Inhalt und Form⁴⁾, sondern bedeutet im Grunde nur eine Auseinandersetzung zwischen der diesseitigen Denkrichtung des Stagiriten und der jenseitigen des Platon, im Hinblick auf die Frage nach der Zulassung der Dichtung im Musterstaat. Aristoteles lehnt die Beurteilung der Tragödie nach festen, moralischen Maßstäben ab, ohne seinen Gegner zu nennen; aber indem er den Nachweis versucht, daß

¹⁾ Politeia X, 607 a; vgl. V, 468 d.

²⁾ Windelband a. a. O. 63.

³⁾ Nomoi VII, 817 c.

⁴⁾ Vielmehr bestehen zwischen den Ausführungen des Aristoteles und dem überlieferten Dramenbestande ebenso schwere Widersprüche, wie zwischen den antiken Lehrbüchern der Rhetorik und den erhaltenen Reden. Mit Recht sagt W. Süß (Deutsche Literaturzeitung 1913, Nr. 5): »Man übersieht viel zu viel, daß diese Kunsttheorien gar nicht aus empirischen Bedürfnissen, sondern aus sehr abstrakten Debatten herausgewachsen sind.«

eine Dichtung, auch wenn, ja gerade wenn sie die Leidenschaften erregt, letzten Endes auf das Innenleben des Menschen wohlthätige Wirkungen ausüben könne, lenkt er doch wieder in die ethische Betrachtungsweise ein; über diesem ferneren Ziel aber kommt die Betrachtung der eigentlich ästhetisch-künstlerischen Wirkung der Tragödie zu kurz — ja, durch den Vorgang des Aristoteles ist die Erörterung dieser wichtigsten Frage bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder mit Nebensachen verquickt und dadurch verwirrt worden. Erst in den letzten Jahrzehnten hat man den Sachverhalt eingesehen und die »Poetik« weniger dogmatisch als geschichtlich zu erklären begonnen¹⁾.

Auch Aristoteles geht von dem Begriff der Nachahmung aus, aber er faßt ihn anders auf als Platon. Für ihn haben ja die »Ideen« nicht die Bedeutung selbständiger, überweltlicher Werte, sondern als innerweltliche, den Dingen innewohnende Kräfte geben sie dem großen Weltprozeß seine Richtung; zu ihnen schwingt sich die denkende Vernunft des Menschen auf, wenn sie das Bleibende im Wechsel des Erscheinenden, das Notwendige über dem Zufälligen zu erfassen sucht; somit gibt die Tragödie, ihrem Wesen nach »philosophischer und ernster als die Geschichte« (c. 9), kein verwässertes, willkürliches Abbild aus dritter Hand, sondern den reinsten Sinn der Welt, wie er ernsten, denkenden Menschen erscheint (c. 2 und 4)²⁾ und sie zur künstlerischen Darstellung auffordert. Während also sein Vorgänger der tragischen Dichtung nur unter der Voraussetzung gründlicher Umgestaltung und Läuterung ein höheres Daseinsrecht zugestehen will, sieht Aristoteles schon durch die besten vorhandenen Tragödien (er rühmt besonders den »König Ödipus«) alle billigen Forderungen er-

¹⁾ Die ältere Literatur hat fast nur noch geschichtlichen Wert. Grundlage aller modernen Forschungen ist die Ausgabe von J. Vahlen (zuerst Leipzig 1867); dazu seine »Beiträge zu Aristoteles' Poetik« 1865—67, jetzt in seinen »Gesammelten Philologischen Schriften«. Eingehende Begründung der modernen »Entladungstheorie« durch J. Bernays, »Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie« 1875, hier zitiert nach: »Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas«, Berlin 1880. Die neueste Literatur ist angeführt bei Christ-Schmid (s. o.) S. 754 ff. und ausgiebig verwertet in den trefflichen englischen Arbeiten: Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, zuerst London 1894; Bywater, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford 1909; Margoliouth, *The Poetics of Aristotle*, London 1911. — Über das Verhältnis des Aristoteles zu Platon abschließend G. Finsler, *Platon und die Aristotelische Poetik*, Leipzig 1900. — Allgemein: Siebeck, *Aristoteles*, 2. Aufl., Stuttgart 1902. — Unsere Zitate folgen zum Teil der Übersetzung von Th. Gomperz (Leipzig 1897; mit einer Abhandlung: »Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles« von A. Frhr. v. Berger).

²⁾ Die Komödie weist Aristoteles ebenda geringeren Geistern zu, während Platon überzeugt ist, daß das Komische und das Tragische in derselben Brust beisammen wohnen müssen (Symposion 223 d).

füllt. Freilich, nur durch die besten! Er verwirft bloße Schau- und Hadesstücke (c. 18) und opfert wohl dem harten Urteil Platons über das Leidenschaftsdrama die spätere griechische Charaktertragödie auf, die den Hauptnachdruck auf die Darstellung des Gemütslebens legte. Mit einer starken, für die Folgezeit verhängnisvoll gewordenen Einseitigkeit rückt er die Handlung in den Mittelpunkt der Betrachtung: »denn das Trauerspiel ist eine nachahmende Darstellung nicht von Menschen¹⁾, sondern von Handlung und Leben ... Grundelement also und gleichsam Seele des Trauerspiels ist die Fabel« (c. 6); im »Aufbau der Begebenheiten« (σύστασις τῶν πραγμάτων) offenbart sich eben am ehesten die göttliche Grundlage des Weltlaufs, an die Aristoteles wie Platon glaubt; darum schließt er auch das Wunderbare nicht aus, wenn es nur nicht abenteuerlich wirkt, sondern auf sinnvollen Zusammenhang deutet. (»So die Tötung des Mörders des Mithys durch dessen in Argos befindliche Bildsäule, die auf ihn niederstürzte, als er sie betrachtete«, c. 9.)

Diese ernste Grundstimmung²⁾ teilt nun die Tragödie mit dem Heldenepos. Worin besteht dann aber, was Aristoteles gern die »der Tragödie eigene Lust« nennt (c. 13, 14, 26)? Ich glaube, er selbst gibt ziemlich deutliche Hinweise darauf, nicht bloß in der unten noch zu besprechenden Definition der Tragödie (c. 6), sondern vor allem da, wo er den Aufbau der Handlung und ihre Wirkung miteinander in Beziehung setzt: »Es soll nämlich, ganz abgesehen von der Anschauung, die Fabel so gebaut sein, daß denjenigen, welcher von dem Verlaufe der Begebenheiten (auch nur) vernimmt, Schauer sowohl als Mitleid auf Grund der Ereignisse selbst anwandelt« (καὶ ἐρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων, c. 14). Wie die an sich unlustvollen Erregungen ästhetisches Vergnügen gewähren können, darüber hat sich Aristoteles nicht ausgesprochen; Butcher³⁾ sieht in der Bestimmung des 6. Kapitels, die Tragödie bewirke durch »Mitleid und Furcht eine Reinigung solcher Affekte«, einen Hinweis auf die Freiheit der künstlerisch erregten Furcht- und Mitleid Gefühle von dem Schmerzlichen, das sie in der Wirklichkeit haben; aber Furcht bleibt Furcht, und Leid bleibt Leid, auch wo es sich um ästhetische Scheingefühle handelt; und wenn

¹⁾ Im Gegensatz dazu hatte Platon die Menschendarstellung betont (πράττοντας ἀνθρώπους μιμνῆται ἢ μιμητικὴ βίατος ἢ ἐκουσίας πράξεις, καὶ ἐκ τοῦ πράττειν ἢ εἰς οἰομένους ἢ κακῶς πεπραγέναι, καὶ ἐν τούτοις δὴ πάσιν ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας. *Politeia* X, 603 c.).

²⁾ Sie darf nicht mit dem »Erhabenen« verwechselt werden; dieser Begriff ist A. fremd, und wenn er der tragischen Handlung »Größe« zuschreibt, so bezieht sich das nur auf den Umfang der Handlung, wie Finsler a. a. O. 54 gegen Walter, *Geschichte der Ästhetik im Altertum* (Leipzig 1893) 577 ff. nachweist.

³⁾ A. a. O. 4. Aufl. (1907), S. 267 f.

wir nicht der Erregung als solcher einen starken Lustgehalt zugestehen wollen, so müssen wir wohl bei dem Bekenntnis stehen bleiben, daß auch dem Bewußtsein, daß alles nur Täuschung sei, Befriedigung entspringe. Gewiß wirken nun solche emotionalistischen und illusionistischen Regungen auch in der Auffassung des Aristoteles vom Tragischen mit — waren sie doch von seinen Vorgängern, besonders von Platon und von Gorgias, stark genug betont worden; aber vielleicht führt uns eine Stelle seiner Rhetorik, wo er von den gemischten Gefühlen spricht, noch um einen Schritt näher an die Wahrheit heran. Wen wir lieb haben, sagt der Philosoph, der beglückt uns auch, wenn er abwesend ist, und »selbst unter Trauer und Tränen erwächst eine gewisse Lust«¹⁾; Aristoteles erklärt aber diese Lust nicht aus der Freude am Weinen, sondern aus der lieben Erinnerung an den Abwesenden und seine Art²⁾. Was hier von »realen« Gefühlen gilt, wird wohl auch zur Erklärung des ästhetischen Erlebnisses mit herangezogen werden dürfen. Auch die tragische Handlung soll einerseits erschüttern und andererseits menschlich ergreifen; darum steht nicht die rein »pathetische Tragödie« am höchsten, sondern die »verflochtene«, die durch die »Peripetie«, durch Erkennungs- und Leidensszenen den Zuschauer erregt und bis zum Schlusse in Spannung erhält (c. 11, 18). Unter dem »Pathetischen« versteht also Aristoteles nur eine niedere Art des Traurigen, das für sich allein auch in künstlerischer Behandlung nur einen mäßigen tragischen Eindruck hervorrufen kann: »Wehe oder Verderben bringende Taten, wie Tötungen auf offener Bühne, maßlose Körperschmerzen, Verwundungen usw.« (c. 11). Höher stehen ihm die anderen, mehr innerlichen Vorgänge, die er nicht müde wird, zu erwähnen. Unter »Peripetie« verstand er wohl nicht einfach »Glücksumschlag« im allgemeinen, sondern eine Wirkung, die sich auf eine einzelne Szene beschränkt, und die, streng genommen, sich im Drama wiederholen kann: es ist »der Umschlag der Unternehmungen in ihr Gegenteil, und zwar nach innerer Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit« (c. 11). Die Peripetie liegt also vor, wo die allgemeine Lage den Helden zum Handeln verlockt, das dann gerade zu seinem Schaden ausschlägt³⁾. Insofern wir diese Wirkung vorausahnen, empfinden wir alle Grade der Furcht von der dumpfen Be-

1) καὶ ἐν τοῖς πένθει καὶ θρήνοις ἐγγίνεται τις ἡδονή. Rhetor. I, 11, 12.

2) ἡδονή δ' ἐν τῷ μεμνησθαι καὶ ὄραν πως ἐκείνου, καὶ οἷος ἦν. Ebenda.

3) Vgl. die neueren Erklärungsversuche bei Butcher, a. a. O. 329 ff. Die »tragische Ironie«, wo eine entscheidende Handlung des Helden einen seiner Absicht genau entgegengesetzten Ausgang nimmt, ist nur ein besonderer Fall dieser Peripetie. Vgl. auch Bywater a. a. O. 198 ff. und dazu Richards, *Classical Review* XXIV, 85 ff.

klemmung bis zum Entsetzen. Dagegen waltet im großen Ganzen doch die mitleidige Rührung vor, wenn nahe Verwandte einander erkennen in dem Augenblick, wo sie sich schwer zu schädigen im Begriffe stehen oder eben erst eine schwere Tat vollbracht haben. Man sieht, welche Stufenleiter von Gefühlen unser Philosoph, der im ganzen doch auf dem Standpunkt des Emotionalismus steht, unter »ἔλεος καὶ φόβος« zusammenfaßt. »Furcht« und »Mitleid« waren schon bei Platon als tragische Gemütsregungen genannt worden; die formelhafte Verbindung aber der beiden Begriffe scheint doch erst auf Aristoteles zurückzugehen, der sie in seiner Rhetorik in eine Art logischer Wechselbeziehung zueinander setzt: Wir fürchten für uns, was wir an anderen bemitleiden¹⁾. Daraus schloß man früher — und Lessing ist der eindrucksvollste Vertreter dieser Lehre geworden —, daß auch in der Tragödie eine feste psychologische Beziehung beider Affekte aufeinander vorliege: die tragische Furcht sei das auf uns selbst bezogene Mitleid, also eine egoistische Regung. Weder diese noch irgendwelche andere Meinung läßt sich halten, die Furcht und Mitleid in eines verschmelzen will; Aristoteles hält sie genau auseinander²⁾. Daß unserem Mitleid eine Beziehung auf uns selbst innewohnen kann, hat er natürlich gewußt, ja er betont diese Möglichkeit in seiner intellektualistischen Weise viel zu stark: »Mitleid ist ein Gefühl der Unlust über ein vernichtendes oder schmerzvolles Übel, das einen ergreift, der es nicht verdiente, und das wir für uns selbst oder für unsereinen zu gewärtigen haben« — das kann natürlich von dem tragischen Mitleid so gut gelten wie von dem gewöhnlichen — aber damit ist auch alles gesagt, was über egoistische Furcht in Sachen des Dramas gesagt werden kann; sie ist und bleibt ein außerästhetisches, ein dem künstlerischen Erlebnis fremdes Element. Die Furcht aber, die Aristoteles in der »Poetik« neben das Mitleid stellt, ist ein ästhetisches Scheingefühl, so gut wie das tragische Mitleid: ausdrücklich nennt er es die Aufgabe des Dichters, »die aus Mitleid und Furcht mittels einer nachbildenden Darstellung entspringende Lust zu erzeugen«³⁾. Diese tragische Furcht hat also mit der gemeinen nur den Unlustcharakter, die Beziehung auf Schreckliches und vor

¹⁾ Rhetor. II, 8.

²⁾ Zur Widerlegung der älteren Ansichten vgl. F. Knoke, Begriff der Tragödie nach Aristoteles, Berlin 1906.

³⁾ »τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν« (c. 14). Den Unterschied zwischen realen und Scheingefühlen haben auch die Cyrenaiker gekannt; sie wußten, daß die Ausbrüche nachgeahmten Schmerzes Lust bereiten, nicht aber diejenigen echter Leiden. Diogenes Laertius, Aristippos VIII, 90, worauf mich O. Külpe freundlich hinweist.

allem die scheinbar äußerliche, aber für den ganzen Ablauf des Affekts bedeutsame Bestimmung gemein, daß sie sich auf künftiges, auf drohendes Unheil richtet ¹⁾; auch daraus darf man nicht folgern, daß Mitleid und Furcht immer in einem genauen zeitlichen Wechselverhältnis ständen, als ob alles, was durch sein gegenwärtiges Eintreffen Mitleid erweckt, Furcht erregen müßte, wenn es bevorsteht, und umgekehrt; zum mindesten würde das die Beziehungen zwischen beiden Gemütsbewegungen, wie sie Aristoteles vorschweben, nur sehr unvollkommen wiedergeben. Rein physiologisch angesehen, hat die tragische Furcht wenig mit der Angst, desto mehr mit der Spannung gemein, während das tragische Mitleid der Wollust der Tränen verwandt ist; dort eine Steigerung, hier ein Nachlassen der motorischen Innervation; dort ein völliges Aufgehen im Gefühl, hier die Möglichkeit, zur Reflexion überzugehen. So nimmt denn auch Aristoteles im 13. Kapitel, wo er den gemeinen Verbrecher als tragischen Helden ablehnt, auf diesen reflektierenden Zug Rücksicht, den das Mitleid nach seiner Meinung immer hat, als wirkliches, wie als Scheingefühl: wir bemitleiden nur den unschuldig (oder doch über sein Verschulden) Leidenden, während unsere Furcht dem Manne unsresgleichen gilt, mag er schuldig sein oder nicht, wenn er nur nicht als Lump uns zurückstößt, daß wir nichts mit ihm zu tun haben wollen. So ist denn doch eine sehr nahe Beziehung zwischen uns und dem Helden hergestellt; aber nicht im Sinne der egoistischen Furcht; wir ziehen uns nicht von der Betrachtung seines Loses auf unser liebes Ich zurück, sondern geben uns ganz hin, bis wir uns selbst vergessen. Dies Verhältnis dürfte wohl Hebler am schönsten ausgedrückt haben: »Die Tragödie hat ihre Bestimmung bei dem Zuschauer verfehlt, dem es bei den entscheidenden Schicksalsschlägen nicht zumute ist, wie wenn es ihn selbst mit in den Abgrund zöge, in den er die tragische Person stürzen sieht. Kein bloßes kühles Sichhineindenken also in die Lage des anderen, sondern ein so inniges Sichhineinfühlen, daß die seelische Wirkung gleichartig mit der von der tragischen Person selbst erfahrenen ist. Diese Selbstidentifizierung des Zuschauers mit der tragischen Person wird es sein, was Aristoteles unter tragischer Furcht versteht« ²⁾. Mitleid und Furcht, wie die tragische Handlung sie erregt, sind also zwei selbständige Affekte, die nur logisch miteinander in Beziehung gesetzt, aber kaum jemals gleichzeitig und durch denselben Vorgang hervorgerufen werden können ³⁾; darum sagt Aristoteles mit Recht, daß eine mit Erkennung

¹⁾ Vgl. Rhetor. II, 8: ἔστω δὲ φόβος λύπη τις ἢ παραχρῆ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ.

²⁾ Archiv f. d. Geschichte d. Philosophie XVII, 8 f.

³⁾ »Die Furcht stößt als stärkerer Affekt das Mitleid aus«, sagt H. Laehr in Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft. IX.

verbundene Peripetie »entweder Furcht oder Mitleid« erregen könne¹⁾. Verschieden, wie die beiden Affekte sind, haben sie nun auch im Drama verschiedene Aufgaben zu erfüllen, und doch jeder an seinem Teile zu der tragischen Gesamtwirkung mit beizutragen. Vermöge der Gleichsetzung mit dem Helden, wie sie die tragische Furcht vermittelt, werden wir in tiefes Leid versetzt; die Aussicht auf seinen Untergang, den wir doch in unserer Phantasie vorwegnehmen, kann diesen leidvollen Eindruck nur verstärken, und Aristoteles wünscht eine volle Ladung des Leides²⁾ und einen Abschluß, der den Liebenswürdigen mit verschlingt; ja, der »gute Ausgang« mit seiner »poetischen Gerechtigkeit« für Böse und Gute erscheint ihm pöbelhaft (*διὰ τὴν τῶν θεατῶν ἀσθένειαν*) und eher der Komödie angemessen. Euripides, der ihn vermeidet, erscheint ihm gerade deshalb als der »tragischste unter den Dichtern« (c. 13). So weit glaubt Aristoteles das Unlustvolle der tragischen Handlung steigern zu dürfen, weil ihm auf der anderen Seite ebenso schwere Gewichte entgegenwirken. Denken wir an die Lehre der Rhetorik von den gemischten Gefühlen zurück, so verstehen wir, wie sich der Philosoph darum bemüht, daß der Held liebenswürdig dargestellt werde, ohne daß darüber der notwendige ursächliche Zusammenhang zwischen seinem Handeln und seinem Leiden verloren ginge.

»Unser Mitleid bezieht sich auf den unschuldig Leidenden«, auf den über Gebühr Bestraften. In der Person des tragischen Helden liegt, was uns über das Weh hinaushelfen kann; der Charakter ist es nicht allein, der die tragische Wirkung hervorruft, aber er hat eine Bedeutung für die Handlung, die Aristoteles nicht übersieht. Der Dichter hat nicht bloß auf die technische Vollendung seiner Charaktere zu achten, auf ihre innere Wahrheit und Geschlossenheit, er soll sie auch »würdig« darstellen (*χρηστά*, c. 15). Bösewichter verletzen uns, anstatt unsere Teilnahme zu erwecken; aber auch fleckenlose Tugendhelden können

seiner ausgezeichneten Studie über »Die Wirkung der Tragödie nach Aristoteles«, Berlin 1896, S. 82.

¹⁾ In der Erklärung dieser Stelle kann ich Heblers sonst so förderlichen Ausführungen über »Wesen und Aufgabe der Tragödie« nicht zustimmen (vgl. a. a. O. S. 11 f.). Furcht liegt z. B. vor, wenn die Erkennung zeigt, daß der Held im Begriffe steht, einen Verwandtenmord zu begehen; Mitleid, wenn sie eine derartige schwere Tat enthüllt, unter der nun der Täter zusammenbricht.

²⁾ Suchte er doch »mit einer gewissen Raffinerie« solche Stoffe heraus, die »das Bitterste in seiner ganzen Herbigkeit schmecken lassen« (C. Hebler, Arch. f. Gesch. d. Philos. XVII, 13). Vgl. c. 14: »Wenn aber die Unglückstat im Kreise der Freundschaft erfolgt, wie wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet oder zu töten oder sonst zu verderben im Begriffe steht — das sind die Stoffe, die man zu suchen hat.«

uns nicht erwärmen, und gegen ihr Leid bäumt sich unser menschliches Gefühl¹⁾ auf. Der Held muß also ein Mensch von unserem Schlage sein, nur nicht gerade ein Durchschnittsmensch, und er muß seinen Untergang selber durch einen »Fehler« (ἀμαρτία τις) herbeiführen (c. 13). Es ist außerordentlich schwer zu sagen, und vielleicht war sich Aristoteles selbst nicht völlig darüber klar²⁾, ob dieser »Fehler« ein reines Versehen bedeutet, was allerdings auf Ödipus zutreffen würde, oder eine Handlung, die dem Gesetz widerstreitet, aber doch unvermeidlich ist, oder endlich eine Handlungsweise, die auf einen Charakterfehler des Helden zurückgeht, etwa auf eine »menschliche Schwäche«³⁾ — vielleicht empfahl sich der Begriff gerade durch seinen weiten Umfang; nur mit Schlechtigkeit (κακία, μοχθηρία, πονηρία) deckt er sich nicht; auch wenn Aristoteles anderwärts (c. 15) der ernstesten Dichtung leidenschaftliche Helden zugesteht, z. B. »Zornmütige, Unbesonnene und andere mit Charaktermängeln Behaftete«, so verlangt er doch, daß sie zugleich »edel« oder »sittlich vornehm« seien (ἐπιεικεῖς). Eine von Grund aus böse Gestalt wie den Menelaos im »Orestes« des Euripides verwirft Aristoteles grundsätzlich (c. 25), läßt aber doch die Möglichkeit offen, daß die Einführung eines solchen Charakters »notwendig« sein könnte; der »Held« jedenfalls soll sicherlich insoweit »unschuldig« erscheinen, daß er unser »Mitleid« verdient, wie sein Schicksal andererseits am meisten unsere »Furcht« erregen wird, wenn er plötzlich von der Höhe des Glücks ins Verderben heruntergeschleudert wird, wie Ödipus; »so bleibt denn«, sagt er, »der in der Mitte stehende Charakter übrig. Ein solcher ist aber jener, der weder durch Trefflichkeit und Gerechtigkeit hervorragt noch auch auf Grund seines Unwertes und seiner Schlechtigkeit ins Unglück gerät; und zwar soll er zu den in großem Ansehen und in glücklicher Lebenslage Stehenden gehören, gleich einem Ödipus und Thyestes und anderen hoch angesehenen Mitgliedern derartiger Geschlechter« (c. 13). Damit hat er das Gesetz der »tragischen Fallhöhe« ausgesprochen, wie man seit Schopenhauer zu sagen liebt, obgleich er die ganz äußerliche Ausdeutung nicht vorträgt, als müßte der Held durchaus ein König oder

¹⁾ So faßt Bywater, a. a. O. 214, φιλόανθρωπον auf. Die von Twining u. v. a. vertretene Übersetzung »Gerechtigkeitsgefühl« läßt er nicht gelten. Dagegen Richards, *Classical Review* XXIV, 85 ff.

²⁾ Wie wenig sich Aristoteles über den Zusammenhang des Charakters mit dem gesamten seelischen Leben des Individuums klar geworden ist, zeigt seine Behandlung der Begriffe ἦθος, διάνοια und προαίρεσις zur Genüge.

³⁾ S. H. Butcher gibt im 8. Kapitel Belege für alle drei Bedeutungen aus der »Ethik« des Aristoteles. Bywater (S. 215) will nur die Bedeutung »Irrtum« zugestehen, wogegen Richards (*Classical Review* XXIV, 85 ff.) auf Stellen verweist, wie Aischylos Prom. 265 ἐκὼν ἐκὼν ἡμαρτον.

ein gewaltiger Herr sein; aber freilich lag eine solche Deutung nahe genug, zumal sie sich auf die Praxis der alten Dramatiker berufen konnte.

In seine Begriffsbestimmung der Tragödie hat Aristoteles jedenfalls nichts von der gesellschaftlichen Stellung der tragischen Person mit aufgenommen. Sie lautet in der Übersetzung von Gomperz: »Das Trauerspiel ist die Darstellung einer würdigen und in sich abgeschlossenen, eine gewisse Größe besitzenden Handlung in verschönerter Rede, unter partienweise gesonderter Verwendung der Verschönerungsarten, nicht in erzählender Form, sondern durch handelnde Personen — eine Darstellung, welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Entladung dieser Affekte herbeiführt« (c. 6) ¹⁾.

Bei der reinen Gefühlswirkung der Tragödie ist also Aristoteles nicht stehen geblieben, sondern hat mit der viel berufenen Katharsistheorie ein außerästhetisches Gebiet betreten. H. Spitzer ²⁾ hält diese Theorie sogar für das Ursprüngliche und meint, der Philosoph habe die Lehre, die ihn selbst nicht recht befriedigte, nachträglich durch eine moralistische »Schuld- und Sühne-Idee« ergänzt. Aber wir sahen oben, daß, wenn schon der Held an seinem Tode schuld sein soll, Aristoteles das doch nur um der idealen Wahrscheinlichkeit willen verlangt und keinesfalls »zur Befriedigung des moralischen Sinnes« — denn in dem Fehlen eigentlich moralischer Gesichtspunkte besteht ja gerade, was ihn von der älteren Generation, vielleicht sogar von dem Hellenentum der klassischen Zeit überhaupt unterscheidet. Eher könnte man seine Katharsistheorie, um ein heutiges Schlagwort zu gebrauchen, sozialethisch nennen — auf jeden Fall verdankt sie ihr Dasein dem Widerspruch gegen Platons Verdammung der tragischen Poesie.

In jedem Staate, davon ist Aristoteles überzeugt, ist die Tragödie berechtigt, und kann und muß sie den Bürgern nützlich werden — gerade durch die starke Gefühlswirkung, vor der Platon gewarnt hatte; Affekte sind ja nach seiner Meinung eher förderlich als verwerflich, solange sie das rechte Maß nicht überschreiten. Ihren gesunden Abfluß zu regeln, hilft eben die »Katharsis«. Der wahre Sinn dieses Ausdrucks ist nun aus den Andeutungen der »Poetik« allein nicht zu ermitteln; wie schon Lotze sah, »ist der Aristotelische Text zu fruchtbarer Deutung zu knapp« ³⁾. Sicher ist nur, daß Aristoteles die Wir-

¹⁾ ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

²⁾ A. a. O. 617 f.

³⁾ Bei Spitzer a. a. O. 615. Die älteren Deutungsversuche in übersichtlicher Zusammenstellung bei Bywater, S. 361 ff. Aus den letzten Jahren seien noch er-

kung der Tragödie¹⁾ unter einem Bilde darstellen will; und weiter hat die bahnbrechende Arbeit von Bernays uns gezeigt, daß er mit den Schlußworten seiner Begriffsbestimmung weder auf sittliche noch auf religiöse Sühnung zielt, sondern die Gemütsbewegungen, die das Drama hervorbringt, zu irgendwelchen physiologischen Vorgängen in Beziehung setzt, die man im Altertum als »Katharsis« bezeichnete; von alters hat man die Stelle der »Politik« herangezogen, wo Aristoteles²⁾ von den kathartischen Wirkungen der Musik spricht. Die Auffassung dieser Stelle bietet freilich wieder ihre Schwierigkeiten dar, denn auch hier ist der Begriff der Katharsis nicht eindeutig erklärt, sondern für genauere »Ausführungen über Poetik« zurückgestellt. Finsler hat in hohem Grade wahrscheinlich gemacht, daß hiermit nicht unser Büchlein über die Dichtkunst, sondern ein Abschnitt in dem uns verlorenen Schluß der »Politik« selbst gemeint sei. Um so genauer wollen die Ausführungen des Aristoteles über die Musik erwogen sein. Er unterscheidet verschiedene Klassen von Gesängen, die auch wieder verschiedenen Zwecken dienen; die »ethischen« sollen zur Bildung des Charakters verwendet werden, »dagegen³⁾ zum Anhören eines musikalischen Vortrages solche, die eine bewegte, zur Tat angeregte Stimmung, und auch solche, die Verzückerung bewirken. Nämlich der Affekt, welcher in einigen Gemütern heftig auftritt, ist in allen vorhanden, der Unterschied besteht nur in dem Mehr oder Minder, z. B. Mitleid und Furcht (treten in den Mitleidigen und Furchtsamen heftig auf, in geringerem Maße sind sie aber in allen Menschen vorhanden). Ebenso Verzückerung (in geringerem Maße sind alle Menschen derselben unterworfen); es gibt aber Leute, die heftigen Anfällen dieser Gemütsbewegung ausgesetzt sind. Nun sehen wir das an den heiligen Liedern⁴⁾, daß, wenn

wähnt: St. Haupt, Die Lösung der Katharsistheorie des Aristoteles, Znaim 1911; Heinrich Otte, Kennt Aristoteles die sogenannte tragische Katharsis? Berlin 1912; N. Festa, *La teoria aristotelica della catarsi nella tragedia. La nuova Cultura* I, 241 ff.; C. Rosental, Anmerkungen zur tragischen Katharsis, Wochenschr. f. klass. Philol. 1913, Nr. 9 u. 10.

¹⁾ Otte sucht zwar (a. a. O.) nachzuweisen, daß mit der Katharsis nur die künstlerische Bearbeitung leidvoller Begebenheiten gemeint sei. Dagegen macht Süß (Deutsche Literaturzeitung 1913, Nr. 5) mit Recht geltend, daß Aristoteles in der »Poetik«, wo er von der musikalischen Katharsis spricht, sicherlich die Wirkung im Auge hat; da er nun hier zugleich auf eine nähere Erläuterung des Begriffs im Zusammenhang mit der Dichtkunst hinweist, so kann auch mit der poetischen Katharsis nicht wohl etwas anderes als die Wirkung der Dichtung gemeint sein.

²⁾ Buch VIII, c. 6 und 7, abgedruckt in Vahlens Ausgabe der Poetik S. 81 f.

³⁾ Ich gebe oben die Übersetzung von Bernays (S. 7 f.) wieder. Das Eingeklammerte sind erläuternde Zusätze des Übersetzers.

⁴⁾ Gemeint sind die von dem mythischen Sänger Olympos hergeleiteten phrygischen Lieder. Bernays, Zwei Abhandlungen S. 11.

dergleichen Verzückte Lieder, die eben das Gemüt berauschen, auf sich wirken lassen, sie sich beruhigen, gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren¹⁾. Dasselbe muß nun folgerecht auch bei den Mitleidigen und Furchtsamen und überhaupt bei allen stattfinden, die zu einem bestimmten Affekt disponiert sind²⁾, bei allen übrigen Menschen aber, insoweit etwas von diesen Affekten auf eines jeden Teil kommt; für alle muß es irgendeine Katharsis geben und sie unter Lustgefühlen erleichtert werden können³⁾. In gleicher Weise nun wie andere Mittel der Katharsis bereiten auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude⁴⁾. Auf Grund dieser Stelle sieht Bernays die Aristotelische »Reinigung« als einen von Hause aus pathologischen Begriff an; weiterhin dann und an anderer Stelle als »eine von Körperlichem auf Gemütliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will«⁵⁾; die viel umstrittene Stelle der Poetik schlägt er demgemäß so zu übersetzen vor: »Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemütsaffektionen«⁶⁾.

Die Deutung von Bernays (der übrigens an H. Weil einen Vorgänger hatte) forderte frühzeitig zum Widerspruch heraus, zumal der Ausdruck »Entladung« selbst nicht ganz eindeutig ist; auch hat weder Aristoteles gesagt, noch Bernays hinreichend klargestellt, wie der »Entladungs«-Prozeß selbst zu denken sei. Mehrfach hat man sich bemüht, die Stelle mit Hilfe der medizinischen Literatur des Altertums genauer zu erklären, doch ist auch auf diesem Wege keine volle Einigung erzielt worden. So zieht Laehr die Humoralpathologie des Hippokrates heran⁷⁾. Krankheit ist Störung des rechten Verhältnisses

¹⁾ ὡςπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

²⁾ ταῦτὸ δὲ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς.

³⁾ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.

⁴⁾ χαρὰν ἀβλαβῆ.

⁵⁾ A. a. O. S. 16.

⁶⁾ A. a. O. S. 21. Bernays will zwischen πάθημα und πάθος wie zwischen Affektion und Affekt scheiden; Bonitz (Sitzungsberichte der Wiener Akademie 1867, S. 13 ff.) hat gezeigt, daß beide Ausdrücke im wesentlichen dasselbe bedeuten können, aber Finsler hat sehr wahrscheinlich gemacht, daß an unserer Stelle Bernays richtig »Gemütsaffektion« übersetzt hat; was τοιούτων anlangt, so ist jetzt allgemein anerkannt, daß Bernays die Umschreibung: τούτων καὶ τοιούτων mit Recht abgewiesen hat: »Solche«, d. h. »diese« Affekte.

⁷⁾ A. a. O. S. 25 ff.

der vier Säfte: Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle; die medizinische »Katharsis« stellt durch eine Art Schüttelbewegung die richtige Mischung wieder her; ähnlich wird das Gemüt des Menschen, wenn Lust am Unrechten und Unlust am Rechten sich eingeschlichen haben, durch eine heilsame »Bewegung« wieder zurecht gebracht. An Laehrs Darlegungen ¹⁾ ist mindestens so viel richtig, daß von einer »Entladung« im Sinne einer »Ausstoßung« der Affekte keine Rede sein kann; Aristoteles sieht eben im Affekt von Hause aus keinen ekstatischen und darum schädlichen Zustand, er will nur das Zuviel (sogut wie das Zuwenig!) vermieden sehen; wir können aber Bernays' Übersetzung darum ruhig beibehalten: es handelt sich um die Beseitigung der krankhaften Gefühlsaffektion, wodurch die gesunde Erregbarkeit zugleich wiederhergestellt wird ²⁾. Wir werden dem Stagiriten jedenfalls am besten gerecht, wenn wir unter der sicheren Führung Finslers wieder seinen Beziehungen zu Platon nachfragen; da stellt sich denn heraus, daß schon sein großer Vorgänger die medizinische und die musikalische Katharsis kennt. Er weiß davon, daß man durch maßvolle willkürliche Erschütterungen des Körpers die äußeren und die inneren Bewegungen naturgemäß abwehren und »die im Körper herumschweifenden Einflüsse ³⁾ und seine Elemente gegenseitig schön ordnen« kann; er hat aber den Ausdruck auch schon vom pathologischen auf das seelische Gebiet übertragen und vergleicht die Heilung bacchischer Raserei durch orgiastische Tänze mit den Wiegenbewegungen, womit die Mutter die innere Unruhe ihres Kindes zu überwinden und ihm wohlthätigen Schlummer zu gewähren sucht; der Vergleich des Korybantentaumels mit dem Wiegengesang »verbietet den Begriff der Entladung« einzusetzen. »Platon hat sich eine im ganzen sanfte Heilung vorgestellt, wenn auch das Einsetzen der Erschütterung einen gewissen Kampf hervorruft« ⁴⁾. Platon dachte dabei an alle Affekte und sein Ziel war die Herstellung eines erregungsfreien, rein vernünftigen Zustandes; Aristoteles beschränkt sich auf Furcht und

¹⁾ Sie berühren sich vielfach mit denjenigen von Baumgart in seinem Handbuch der Poetik (1887).

²⁾ Was Laehr weiterhin von der Befreiung der Seele von selbstischen Nebenrücksichten usw. sagt, geht doch über das von Aristoteles Gegebene hinaus und bedeutet eine Fortbildung seiner Lehre im Sinne der modernen, hier besonders der Kantischen Philosophie. Auch Baumgart ist hier meines Erachtens auf dem Holzwege, so förderliche Beiträge seine methodisch erarbeitete Theorie für die moderne Ästhetik des Tragischen liefern mag. — Auf ähnliche Weise, wie Laehr, hat neuerdings Margoliouth a. a. O. 65 ff. die Stelle erklärt: »*indirectly through pity and terror righting mental disorders to this type.*«

³⁾ καθήματα Timaios 89a. Vgl. Finsler a. a. O. S. 110 ff.

⁴⁾ Finsler a. a. O. 109. Vgl. Platons »Gesetze« VII, 90 c.

Mitleid, die ja auch Platon als die Pole der von der Tragödie zu erregenden Gefühle aufgeführt hatte; und die kathartische Wirkung, die das Trauerspiel mit Hilfe dieser Affekte ausübt, kommt einer homöopathischen Kur gleich und soll die rechte Mitte zwischen stürmischer Erregtheit und träger Ruhe herstellen.

Wenn wir Finslers Deutung annehmen, so »bewirkt« nach Aristoteles die Tragödie »durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Ausgleichung dieser Seelenleiden«¹⁾. Diese Ausgleichung ist kein gewaltsames Mittel; es handelt sich um maßvolle Erregungen, aber sie dürfen, wenn sie wirken sollen, nicht zu gelinde angewendet werden.

Was Aristoteles mit der Katharsis gemeint hat, worin die Verdienste und worin die Grenzen seiner Definition bestehen, hat Alfred von Berger scharfsinnig und feinfühlig auseinandergesetzt und damit einer Reihe törichter Einwände die Spitze abgebrochen²⁾. Das lustbringende Gefühl der Erleichterung, das die Tragödie hervorruft, ist nicht an die unmittelbare Entladung angesammelter Krafftülle im Zustande des echten Affekts gebunden; was zum Ausgleich kommt, sind vielmehr die ungelösten Affektspannungen, die das Leben mit seinen Kämpfen hervorgerufen hat, die ihre normale Lösung nicht gefunden haben und nun »habituell« geworden sind. Der Zuschauer fühlt sich von der Bühnenhandlung aufs tiefste ergriffen und läßt wohl gar seine Tränen um den Helden strömen, während es mit diesem »Mitleid« nicht viel andere Bewandnis hat, als mit dem Jammer der Mägde des Achilleus um den Patroklos, dessen Verlust gerade sie am schwersten empfinden! Das Mitleid ist nur die Form des Vorganges, allenfalls der zündende Funke, aber nicht die Mine selbst, die zur Entladung gebracht werden soll; was zurückbleibt, ist der normale, gesund empfindende Mensch. Damit aber bleibt Aristoteles, mag er auch der kleinlichen moralischen Belehrung das Wort nicht reden, doch auf dem sozial-ethischen Boden stehen, auf dem die griechische Diskussion der Frage sich nun einmal zu halten liebte; der künstlerischen Seite des Dramas wird er nicht gerecht. »Die Aristotelische Kunstlehre«, urteilt Wilamowitz, »streift an das Philistergefühl, daß man ins Theater gehe, um sich aus der Misere des Tageslebens auf ein paar Stunden dadurch zu entrücken, daß man sich recht ausweint oder auslacht«³⁾. Jedenfalls hat er eine bloße Nebenwirkung zur Hauptsache gemacht, nur um die »Berechtigung« des Trauerspiels in den Augen derer zu retten, die kein rein ästhetisches Urteil hatten. Dar-

¹⁾ Finsler a. a. O. S. 114 ff.

²⁾ Anhang zu Aristoteles' Poetik, übersetzt von Th. Gomperz (s. o.).

³⁾ Einleitung in die griechische Tragödie S. 237.

über sind die wertvollen Keime, die in seiner hohen Auffassung der »Nachahmung« lagen, in seiner tragischen Handwerkslehre nicht zur Entfaltung gekommen; wenn die Nachwelt trotzdem die Lehre von der »Katharsis« mit diesen und anderen sehr entwicklungsfähigen Elementen seines Büchleins in Verbindung gesetzt und sich mit ihrer Hilfe auf mannigfachen Umwegen zu einer tieferen Auffassung der Tragödie durchgerungen hat, so war nicht zum wenigsten die Unklarheit des Begriffs der »Reinigung« selbst daran schuld. Die Vieldeutigkeit des einen Wortes erlaubte immer wieder neuen Geschlechtern und Persönlichkeiten, ihren eigensten Gehalt mit der Formenlehre des Aristoteles zu verbinden, wie eine bedeutsame Sage aus uralter Zeit wieder und wieder schöpferische Dichter zur Bearbeitung und Neuschaffung anlockt ¹⁾.

VI. Die »Poetik« war nicht das einzige Werk des Aristoteles, worin er sich mit ästhetischen Fragen beschäftigte; der Tragödie werden außer seinem Jugenddialog »Über die Redner« vor allem die »Didaskalien« zugute gekommen sein, deren Verlust wir beklagen müssen. Auch seine Nachfolger und Schüler sind auf dem einmal betretenen Wege fortgeschritten; in den Händen der Peripatetiker hat die Theorie der Dichtung lange geruht. Der eigentliche Stifter der Schule, Theophrastos von Lesbos (etwa 372—287) ²⁾, schrieb über die Poetik im allgemeinen und über die Komödie wie über Musik im besonderen und dürfte damit noch auf die römische Theorie der Kunst eingewirkt haben; mindestens hat uns der Grammatiker Diomedes seine Definition der Tragödie aufbewahrt; wir können sie etwa wiedergeben als »eine leidvolle Darstellung eines heroischen Schicksals« ³⁾; hier tritt die

¹⁾ Sehr richtig unterscheidet Warstatt in seiner Münsterer Dissertation über »Das Tragische« (1908), S. 51 die beiden Wirkungen der Tragödie, die bei Aristoteles behandelt werden. Die Erregung der Gefühle Furcht und Mitleid ist verbunden mit der Tragödie als Kunstform und mit dem rohen tragischen Stoff. Die Katharsis dagegen — das geht schon aus den Darlegungen Lessings hervor und ist bei Baumgart klar ausgesprochen — ist erst eine Wirkung der künstlerischen Behandlung jenes Stoffes. Damit haben wir aber in der Katharsis nicht ein Merkmal des Tragischen, sondern nur der Tragödie, und auch der Tragödie nur, insofern sie ein Kunstwerk ist, d. h. nicht nur der Tragödie, sondern auch eines jeden Kunstwerkes als solchen, welcher Gattung auch immer es sein mag. Katharsis der Gefühle ist die allgemeine Wirkung der Kunst. Nur übersieht Warstatt, der mit der Literatur nicht genau vertraut ist, daß Aristoteles die Katharsis eben nur notgedrungen und im Hinblick auf Platon eingeführt hat. Über den bedingten Wert der Aristotelischen Poetik vgl. die verständigen Erwägungen von Unger, Hamann und die Aufklärung I, 71 f.

²⁾ Vgl. Christ-Schmid, II a⁵, S. 44 f.; Reich, Der Mimus, I, 290 ff.

³⁾ *Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio. A Theophrasto ita definita est: τραγωδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστασις. Comicorum Graecorum Fragmenta, Berlin 1899, 57.*

Willenshandlung noch vollständiger zurück als bei Aristoteles, und die Tragödie ist weniger an dem Epos gemessen, als im Gegensatz zur Komödie bestimmt, von der sie sich durch den Stoff (die Heldensage) und durch die Grundstimmung unterscheidet. Damit ist jene begrifflich-äußerliche Auffassung des Tragischen angedeutet, die in der Folgezeit nur noch zunehmen sollte.

Den Zusammenhang zwischen der Kunst des Euripides und dem neueren attischen Lustspiel hat auch der Peripatetiker Satyros betont, der um 200 schrieb, und dessen jüngst entdeckter Dialog über Euripides uns einen guten Einblick in die durchschnittlichen Anschauungen seiner Zeit gewährt; hier weist er auf die Ähnlichkeit der sachlichen und der Familienmotive in beiden Dichtungsgattungen hin; freilich hält er die »Erkennungen durch Ringe und Halsketten« für eine Unterabteilung der »Peripetie«, verwechselt diese also mit einem »Umschlag« schlechtweg und zeigt damit, daß er seinen Aristoteles wohl kannte, aber auch das Seine dazu tut, den Inhalt der »Poetik« zu verflachen¹⁾. Manches von dem, was die Schule sonst noch über das Drama zu sagen hatte²⁾, ging später in die Weisheit der Grammatiker über; weitaus die meisten hergehörigen Schriften der Peripatetiker aber sind verloren gegangen, wie die Schrift des Didymos »Über den tragischen Stil«, deren Spuren vielleicht noch in den handschriftlichen Biographien der großen Tragiker zu erkennen sind³⁾, oder die Poetik des Neoptolemos von Pergamon, aus der Horaz geschöpft haben soll, oder endlich die »Theatergeschichte« des gelehrten Königs Juba von Mauretanien, um nur einiges zu nennen. Was uns die Glossen zu den Texten der Tragiker oder zu der Elementargrammatik des Dionysius Thrax verraten, birgt zwar vielfach echtes peripatetisches Gut, verrät aber auch, abgesehen von byzantinischem Geschwätz, unverdaute Anleihen bei der späteren Philosophie.

¹⁾ Satyros Βίος Εὐριπίδου, im IX. Bande der Oxyrrhynchus Papyri, Nr. 1176. Teilweise auch bei H. v. Arnim, *Supplementum Euripideum* (Kleine Texte, Heft 112). Unsere Stelle: Fragm. 39, Col. 7. Vgl. dazu die wichtigen Erläuterungen von F. Leo in den Nachrichten der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse 1912, bes. S. 281. — Weitere Arbeiten der Peripatetiker zur Poetik, auch der Tragödie, bei Egger a. a. O. S. 347 ff.

²⁾ Ganz in den Bahnen der eben erwähnten peripatetischen Erörterungen hält sich auch ein Scholion zu Demosthenes, in Midiam (Oratores Graeci Didot, II, 686, zu 563, 1). Der Redner vergleicht seinen Gegner, der dunkler Herkunft ist, mit den untergeschobenen Kindern »in den Tragödien«. Solche Kinder, meint der Scholiast, seien zwar häufiger in den Komödien, aber in diesen handle es sich doch immer nur um Privatpersonen; dem Ernste seines Gegenstandes entsprechend, hätte Demosthenes auf die Tragödie, die heroische Gattung, hinweisen müssen.

³⁾ Vgl. A. Trendelenburg, *Grammaticorum Graecorum de arte tragica iudicia*, Bonn 1867.

Freilich haben sich die jüngeren Philosophenschulen des Altertums kaum mehr eingehend mit der Lehre vom Tragischen um ihrer selbst willen beschäftigt, und die »Poetik« des Aristoteles übte nicht entfernt so viel Einfluß aus, wie die Angriffe des Platon auf die Poesie ¹⁾; ob der göttliche Philosoph den Homer und die Tragiker mit Recht oder Unrecht aus dem Idealstaate verbannt habe, war eine beliebte Streitfrage in den Schulen ²⁾, aber um ein tieferes Verständnis der Wirkung der Tragödie bemühte sich niemand mehr, weil diese Wirkung überhaupt nicht mehr ernst genommen wurde. Dagegen berührten verschiedene Schriftsteller bei allgemeinen ästhetischen, rhetorischen oder literaturkritischen Erörterungen das Problem des Tragischen nebenher und gaben damit wertvolle Winke, die freilich erst eine späte Folgezeit wahrhaft auszunützen verstand. Sie zeigen uns nun ganz deutlich, daß die verschiedenen Stimmungswerte, die Platon und Aristoteles jeweils mit ihrem Begriff des Tragischen verbunden hatten, in der Folgezeit zu einer immer schärferen Scheidung zwischen verschiedenen Lagern führten: diejenigen Schriftsteller, die mehr unter dem Einflusse der Akademie stehen, legen den Hauptnachdruck auf die heroisch erhebenden, die anderen auf die pathetischen Merkmale der Tragödie. Von der größten Wichtigkeit wurde die Aufstellung und Abgrenzung des Begriffs des »Erhabenen« durch einen feingebildeten Rhetoriker des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, der nicht beim Äußerlichen seiner Kunst stehen blieb. Pseudolonginus ³⁾, wie wir ihn wohl nennen dürfen, vereinte mit dem sittlichen Ernste des Stoikers und mit dem Idealismus Platons eine gewisse Neigung für das Mystische; ihm war es vorbehalten, tiefer als Aristoteles in die Zusammenhänge zwischen der menschlichen Persönlichkeit und dem künstlerischen Schaffen, zwischen genialer Anlage und bewußter Technik einzudringen. Zwar beschäftigt sich auch seine Schrift zunächst nur mit dem Stil, doch erklärt er die Form immer aus dem Gehalt und gibt dabei manche Probe seines tief eindringenden Verständnisses für die Klassiker, besonders für Euripides. Die Tragödie hat es ihrer Natur nach mit »großen, wichtigen Gegen-

¹⁾ Die Epikureer urteilten über die Dichtung nicht günstiger. Auch sie fürchteten, daß der Zuschauer durch die dargestellten Affekte in seiner eigenen Leidenschaftlichkeit nur bestärkt werden könnte. So sollten Alkaios und Anakreon die Sinnlichkeit und den Trunk befördern, Archilochos und Hipponax die Kampflust entflammen. (Vgl. Sextus Empiricus, adv. Mathem. 1, I, c. 13, § 294 ff.) Da wird man auch über die Tragödie nicht freundlicher gedacht haben. Th. Gomperz, Wiener Eranos, 1909, 1 ff. berichtet über Angriffe auf die »Poetik« des Aristoteles.

²⁾ Vgl. Maximus Tyrius, Dial. XVII.

³⁾ Der wahre Verfasser war schon dem Altertum unbekannt, wie der hin und her ratende handschriftliche Titel zeigt: Διονυσίου ἢ Λογγίνου περὶ ὑψους.

ständen« zu tun¹⁾); sie wird sich also von allem fernhalten, was im Leben nur eine Scheingröße hat oder wohl gar die Verachtung des Weisen verdient: sie wird nicht Macht, Besitz, Ruhm und dergleichen preisen, sondern nur was immer und überall schätzenswert ist (c. 7). Die Kraft, das wahrhaft Erhabene zu fassen, wird dem Menschen von der Natur mit auf den Lebensweg gegeben, so gut wie »das nachhaltige und enthusiastische Pathos« (c. 8); immerhin kann er die angeborene Gabe durch Übung vergrößern, wie er die rein technischen Kunstgriffe des erhabenen Ausdrucks allmählich erlernen kann. Wie das »enthusiastische Pathos« die Phantasie des Dichters beflügelt und die Seele des Zuschauers erschüttert, das gerade zeigen die Tragödien des Euripides. »Allerdings bemüht sich Euripides hauptsächlich, den Wahnsinn und die Liebe mit erschütternder Tragik darzustellen (ἐκτραγωδησαι), und er ist darin, wie vielleicht in keinem anderen, besonders glücklich; aber es fehlt ihm wahrlich nicht an Mut, sich auch an andere Phantasiebilder zu wagen. Zwar ist er durchaus nicht für das Erhabene geschaffen (ἥμιστα μεγαλοφύης ὄν), dennoch aber zwingt er in vielen Fällen seine Natur aus eigener Kraft zu tragischer Größe« (αὐτὸς αὐτοῦ φύσιν γενέσθαι τραγικὴν προσηνάγκασεν c. 15).

Wir sehen: das Tragische wird auch hier »heroisch« genommen, aber nicht mechanisch, sondern dynamisch, nicht im Hinblick auf den Stoff, sondern im Sinne einer inneren Gewalt, die nach äußerer Betätigung drängt.

Viel äußerlicher faßt Plutarch, der Zeitgenosse unseres Verfassers, die Tragödie auf²⁾); wie er für Kunst überhaupt kein inneres Verständnis hat, sondern sie nur um ihrer technischen Vollendung und ihres sittlichen Lehrgehaltes wegen schätzt, so berichtet er mit Wohlbehagen jene Geschichte von dem Tyrannen Alexander von Pherai, dem die »Troerinnen« des Euripides die Fassung raubten, während ihn die Qualen seiner Untertanen ungerührt ließen³⁾); er braucht hierbei die auffallende Wendung, der Zuschauer sei »aus Lust in Trauer versetzt« worden, scheidet also zwischen dem künstlerischen Eindruck und seiner Einwirkung auf das reale Gefühl, wird aber dem ästhetischen Wert des Tragischen nicht eigentlich gerecht. In den »Tisch-

¹⁾ Ich führe hier den Wortlaut nach der trefflichen Übersetzung von H. F. Müller an (»Die Schrift über das Erhabene«), Heidelberg 1911. Vgl. auch desselben Verfassers »Analyse der Schrift περὶ ὕψους«. Programm, Blankenburg 1911/12.

²⁾ Er kennt wohl die »Poetik« des Aristoteles, denn er weiß, daß die Tragödie Handlungen darstellt, die »Schrecken und Mitleid« erregen. Symposiaka VII, 8.

³⁾ *De Alexandri M. fortuna*, or. II, c. 1, und *Vita Pelopidae*, c. 29. Vgl. oben S. 216, Anm. 2. — Die entgegengesetzte Wendung von Trauer zur Lust, die mit einem Schwinden des realen Gefühls zusammenhängen mag, beobachtet Plutarch bei Leichenmusiken. Symposiaka III, 8.

gesprächen«¹⁾ legt er sich dann die Frage nach dem Grund des Vergnügens an der Nachahmung von Zorn und Betrübniß vor — allerdings im Hinblick auf eine Komödie, so daß das Heroische ausgeschlossen ist, und ohne Rücksicht auf die Beobachtungen Platons und Aristoteles' über gemischte Gefühle. Die Erörterung ist interessant genug; die mitredenden Epikureer erklären die Freude am Leidvollen daraus, »daß der bloße Nachahmer dieser Leidenschaften vor demjenigen, der sie in Wirklichkeit empfindet, insofern einen großen Vorzug hat, daß er ihnen nicht unterworfen ist«; sie bleiben also bei einer rein negativen Bestimmung stehen: lusterweckend ist die künstlerische Darstellung, weil sie die Ruhe des Gemüths nicht stört, was die wirklichen Leidenschaften tun würden; Plutarchs eigene Erklärung aber ist um nichts besser: auch das Leidvolle kann ergötzen, wenn es gut nachgeahmt ist; wie die Biene aus allen Pflanzen Honig saugt, so pflegt auch der Mensch, dem die Natur Liebe für das Schöne und Geschmack für die Kunst verliehen hat, jedes Meisterstück, jedes Werk, das von Verstand und Einsicht zeugt, zu bewundern und hochzuschätzen; diese Freude an der gelungenen Nachahmung kennt auch Aristoteles, aber er sieht in ihr eine Wurzel der Kunst überhaupt und nicht ein Mittel, dem Philister die Darstellung des Leidvollen erträglich zu machen. Plutarch kann sich am Tragischen doch nur erfreuen, wenn es von geschickter Mache zeugt oder moralisch nützt. Von der »erhebenden Wirkung« der Tragödie spricht eine unter seinem Namen gehende Schrift über das Leben und die Dichtung Homers, deren stoischer Verfasser vielleicht einiges von Plutarch gelernt hat²⁾. Er verlangt für die Tragödie »würdige und erhabene Redeweise, Gesinnung und Handlung«³⁾, doch im rein äußerlich-heroischen Sinne; richtet er doch unmittelbar danach einen Ausfall gegen die »neuere Tragödie« mit ihren ruchlosen Handlungen, unerlaubten Ehen, Kinder- und Elternmorden, und »was sie sonst an Wunderzeug vorführt« (τερατεύεται); das heißt die Tragödie auf den Standpunkt des homerischen Epos zurückschrauben, und an solchen Strömungen hat es überhaupt nicht gefehlt.

Dion von Prusa (etwa 50—115)⁴⁾ gehört schon jener neuen Rich-

¹⁾ Plutarch, *Symposiaka* V, 1 (übersetzt von Kaltwasser).

²⁾ Vgl. Christ-Schmid a. a. O. II a⁵, 384, Anm. 5.

³⁾ Ποιήματα σεμνά και ἐπηρμημένα τῇ λέξει και τῇ διανοίᾳ και τοῖς πράγμασιν. *De vita et poesi Homeri*, c. 213.

⁴⁾ Dion Chrysostomus von Prusa, orat. LII: "Ἡ τε γὰρ τοῦ Αἰσχύλου μεγαλοφροσύνη, και τὸ ἀρχαῖον, εἶσι δὲ και τὸ αὐθαγὲς τῆς διανοίας και φράσεως πρόποντα ἐφαίνετο τραγωδία, και τοῖς παλαιοῖς ἤθεσι τῶν ἡρώων, οὐδὲν ἐπιβεβουλομένον, οὐδὲ στωμύλον, οὐδὲ ταπεινόν (Reiske II, 267). — 'Ὁ δὲ Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι· οὔτε τὸ αὐθαγὲς και ἀπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων, οὔτε τὸ ἀκριβὲς και ἀριμύ και πολιτικόν τὸ τοῦ Εὐρι-

tung von Kritikern an, die im späteren Altertum bald das Übergewicht gewinnen sollte: er betrachtet die Tragödie ausschließlich oder doch in erster Linie als sprachliches Kunstwerk. Schon hier aber zeigt sich, wie in der ganzen späteren Entwicklung der Ästhetik, daß Formalismus und Moralismus immer vortrefflich zusammengehen. Auch Dions Kritik der Philoktetesdichtungen der drei großen Tragiker liegt unzweifelhaft der platonische, heroisierende Begriff des Tragischen zugrunde. Ethische und stilistische Betrachtungsweise gehen unmerklich ineinander über, wenn er dem Aischylos eine Denk- und Ausdrucksweise nachrühmt, die der Sinnesart der alten Heroen vollkommen gemäß sei: »Da ist nichts von listigen Anschlägen, Gewäsch oder niedriger Gesinnung«. Zwischen ihm und Euripides stehe Sophokles etwa in der Mitte. Er habe weder die Kühnheit und Schlichtheit des älteren Genossen, noch verfüge er über die glänzende rhetorische Durchbildung, den psychologischen und philosophischen Scharfsinn und über die realistische Darstellungskunst des jüngeren. Dafür aber sei ihm eine gewisse feierliche und großartige Kunstweise von starker tragischer Wirkung und sprachlichem Wohlklange eigen, die (was so schwer zu vereinigen ist) Erhabenheit und Würde zugleich mit der höchsten Lust gewähre. Diese Ausführungen sind von hohem geschichtlichem Wert. Sie zeigen die Anfänge einer konstruktiven Betrachtungsweise, die bald genug in der Kritik das Übergewicht erhalten sollte. Die »politische« (oder, wie man später sagte, »biotische«) Darstellung, die unser Kritiker bei Euripides anerkennen muß, ohne sie wohl für recht tragisch zu halten, wurde dann weiterhin nicht sowohl der jüngeren Tragödie, als der Komödie zugeschrieben. Von der leidvollen Wirkung der tragischen Dichtung ist bei Dion kaum noch die Rede.

Auch von den Stoikern ist ein lebendiges Verhältnis zur Kunst von Hause aus nicht zu erwarten. Vielmehr muß ihnen die künstlerische Erregung des menschlichen Affektlebens zunächst bedenklich erscheinen. Immerhin vermögen sie der Tragödie wohl einen bedingten Nützlichkeitswert beizulegen, insofern sie das Leben von seiner leidvollen Seite darstellt; ohne die Gemütsruhe des Weisen durch ernste Gefahren zu stören, wird sie ihn vielmehr über die Hinfälligkeit alles Irdischen aufklären und ihm auf dem Weg zu dem idealen Zustande der »Apathie« förderlich und dienlich sein. Das ist alles, was man in dieser Schule über Wesen und Nutzen des Tragischen zu sagen weiß; so äußerlich und oberflächlich aber die Äußerungen der Stoiker

πίδου· σεμνήν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπή ποιήσιν, τραγικώτατα καὶ εὐπεύεστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείεστην εἶναι ἡδονήν, μετὰ βίους καὶ σεμνότητος ἐνδείκυσθαι (ib. 272). Für die Deutung dieser Stellen im einzelnen bin ich Hans v. Arnim verpflichtet.

klingen, so bedeutsam waren ihre Nachwirkungen bei dem ungeheuren Einfluß der ganzen Richtung auf das Denken der späteren Zeit. Epiktet weiß über die Tragödie nichts anderes zu sagen, als daß ihre Helden immer Fürsten und mächtige Personen sind, denen es im Anfang gut geht, während sie zuletzt Klagelieder anstimmen¹⁾. Es ist kaum anzunehmen, daß hier mißverständene Äußerungen des Aristoteles zugrunde liegen; Epiktet stützt sich wohl auf empirische Beobachtungen, die wahrlich nicht in die Tiefe der Sache dringen, die auch vielleicht nicht sein Eigentum sind. Aber in der Folgezeit werden wir diesen Bestimmungen des Tragischen immer wieder begegnen: vornehme Helden, fröhlicher Anfang und trauriger Schluß.

Tiefer gräbt auch der Kaiser Markus Aurelius nicht, der mit dem Begriff des »Tragischen« von vornherein den des leeren Pompes zu verbinden geneigt ist²⁾. Immerhin gesteht er der Tragödie in seiner kühlen Art die Verbreitung nützlicher Wahrheiten zu und leitet ihre Entstehung aus dem Bestreben her, die Menschheit an den natürlichen Gang der Dinge und an die Widerwärtigkeiten des Lebens zu gewöhnen³⁾. So ist einer der erlesensten Geister der Menschheit zum Mitbegründer einer der abgeschmacktesten Theorien des Tragischen geworden, jener Abhärtungslehre, deren Nachwirkungen uns in der Folgezeit immer wieder begegnen.

Endlich hat auch die neuplatonische Schule zu dem Problem des Tragischen oder doch zur Katharsislehre des Aristoteles Stellung genommen⁴⁾. Daß die »Poetik« in diesen Kreisen wohlbekannt war, beweist die Antwort des Jamblichos (oder wer sich sonst hinter der Maske des ägyptischen Priesters Abammon verbirgt) auf die Frage des Porphyrios nach den Gemütsregungen der Dämonen; die phallichen Lieder, meint der Neuplatoniker, könnten jedenfalls nicht zum Beweise dafür herangezogen werden, daß die Geister unlauteren Begierden zugänglich seien. Sie dienten nur dazu, den menschlichen

1) Μέμνησο, ὅτι ἐν τοῖς πλουσίοις καὶ βασιλεῦσι καὶ τυράννοις αἱ τραγωδίαὶ τόπον ἔχουσιν. οὐδείς δὲ πένθης τραγωδίαν συμπληροῖ, εἰ μὴ ὡς χορευτῆς· οἱ δὲ βασιλεῖς ἄρχονται μὲν ἀπ' ἀγαθῶν „Στέψατε δώματα.“ εἶτα περὶ τρίτον ἢ τέταρτον μέρος· „Ἴω Κιθαριῶν, τί μ' ἐδέχου.“ Diatr. I, 24.

2) In den »Selbstgesprächen« (XI, 3) lehnt er den aus bloßer Widersetzlichkeit (παράταξις) entspringenden Todesmut der Christen ab und verlangt, daß der Weise allezeit zum Sterben bereit sei, aber Überlegung und Würde zeige (λελογισμένως καὶ σεμνῶς), so daß er die anderen überzeuge »ohne Schaugepränge« (ἀτραγῶδως).

3) Ὅτι, οἷς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ψυχαγωγείσθε, τοῦτοις μὴ ἄχθεσθε ἐπὶ τῆς μείζονος σκηνῆς. Ebenda XI, 6.

4) Zum folgenden vgl. besonders Bernays a. a. O. 32 ff.; H. Baumgart, Poetik, 527 ff.; H. Laehr a. a. O. 125 ff.; Finsler a. a. O., S. 97; zuletzt H. Otte a. a. O. 45.

Affekten zu einer angemessenen Betätigung zu verhelfen; denn würden diese völlig unterdrückt, so äußerten sie sich nachträglich nur um so heftiger; erregte man sie dagegen nur bis zur Höhe des rechten Mittelmaßes, so würden sie, unter Gewährung maßvoller Freude, gleichsam befriedigend »abreagiert«, also gütlich und ohne Gewalt beruhigt¹⁾. Nun schreibt Porphyrios aber solche »kathartische« Wirkung nicht bloß der Tragödie, sondern ebensogut der Komödie zu — schon das macht uns mißtrauisch dagegen, ob seine Darstellung des Vorganges wirklich so unmittelbar, wie Bernays meint, an die Aristotelische Lehre und an die uns verlorenen Ausführungen über die Katharsis anschließt; natürlich arbeitet er mit Begriffen, die jedem Kenner des Aristoteles geläufig waren; aber von dieser Stelle wie von den folgenden gilt Finslers Wort: »Sie sind nichts weniger als unzweideutig und sagen nicht das, was Bernays in ihnen sucht. Die Späteren benützten ganz gern Aussprüche der alten Philosophen; aber sie dienten ihnen doch nur als Bausteine, die sie zu ihren eigenen Zwecken bearbeiteten, um ein neues Gebäude aufzuführen²⁾«. Besonders wichtig aber ist der Zusatz, daß der Zuschauer sich durch den Anblick »fremder Affekte« beruhigen soll; daß das nicht streng Aristotelisch sei, hat schon Laehr gesehen³⁾. Die Stelle läßt nur zwei Auffassungsweisen zu: entweder wir werden durch die vergleichende Anschauung fremder Leiden von unseren eigenen Affekten befreit und treten dem Schicksal ruhiger gegenüber: das erinnert an die stoische Abhärtungstheorie, paßt aber kaum zu der Denkweise der Neuplatoniker und auch kaum zu dem genauen Wortlaut der Stelle; oder wir müssen den Nachdruck auf das Wort »anschauen« legen: dann erweist sich das ästhetische Scheingefühl als die unschädliche Entladung gewisser Anlagen, deren volle Betätigung in der wirklichen Welt verderblich sein könnte. Darauf scheint nun schon der Schluß des angeführten Abschnitts zu führen, wonach wir uns »im Tempel durch das Ansehen und Anhören unsauberer Dinge (wie der phallischen Lieder) loskaufen von dem Schaden, den sie bei wirklicher Betätigung hervorrufen könnten«.

In dieselbe Richtung weist uns auch die von Bernays weiterhin

¹⁾ „Ἐἰς ἐνέργειαν δὲ βραχείαν καὶ ἄχρι συμμέτρου προαγόμεναι, χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται καὶ ἐντεῦθεν ἀποκαθαίρονται πειθοὶ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀναπαύονται· διὰ τοῦτο ἔν τε κωμῳδίᾳ καὶ τραγῳδίᾳ ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεία πάθη καὶ μετριώτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν, ἔν τε τοῖς ἱεροῖς θεάμασι τισι καὶ ἀκούσμασι τῶν αἰσχυρῶν ἀπολυόμεθα τῆς ἐπὶ τῶν ἔργων ἀπ' αὐτῶν συμπιπτοσύνης βλάβης.“ *Jamblichus de mysticis* I, 11 (nach Bernays, S. 40).

²⁾ A. a. O., S. 97.

³⁾ A. a. O., S. 126.

herangezogene Stelle aus den Vorlesungen des Proklos über Platons »Staat«; Proklos spricht zum Schein seine Verwunderung darüber aus, daß der Philosoph das Drama ausschließen wolle, während es doch zu einer »Aphosiosis« der Affekte diene, die man weder ganz unterdrücken könne, noch auch sich ohne Einschränkung entfalten lassen dürfe; sie brauchten also zur rechten Zeit eine Erregung, wie sie »ihnen beim Anhören dramatischer Dichtungen gründlich zu teil wird und uns für die übrige Zeit vor jeder Beunruhigung durch sie bewahrt«¹⁾. Bernays faßt »Aphosiosis« als Abfindung und verweist ganz richtig auf den Gebrauch des zugehörigen Zeitwortes²⁾ für das »Abmachen einer religiösen Pflicht oder irgendeines Geschäftes, bloß um der Form zu genügen und sich mit sich selber oder mit anderen abzufinden«. Nur faßt er das Substantivum in demselben engen Sinne und nimmt außerdem an, daß der Ausdruck als völlig gleichbedeutend mit »Katharsis« in den verlorenen Teilen der Poetik gebraucht worden sei; Proklos habe ihn nur vorgezogen, weil das letztere Wort bei ihm einen zu beschränkten technischen Sinn angenommen hätte. Sonderbar, daß wir sonst so gar keine Spur von einer »Aphosiosis« in dem angegebenen Sinne bei Aristoteles finden! Sollte hier nicht eher der Begriff der »Katharsis« etwas abgeschattet und zugleich bereichert sein? Baumgarts Wiedergabe durch »Beschwichtigung« will freilich wenig verfangen: vielmehr, glaube ich, ist eben die Möglichkeit einer »Abfindung« durch die Natur des ästhetischen Scheinerlebnisses bedingt, das die Gemütskräfte gleichsam nur zu halber, zu maßvoller Tätigkeit aufruft. Proklos scheint mir nun diesen Begriff weder unmittelbar von Aristoteles übernommen noch etwa erfunden zu haben; er stützt sich wohl auf eine Weiterbildung der Katharsistheorie, wie sie die Peripatetiker allmählich, unter immer stärkerer Berücksichtigung der psychologischen Erfahrung vollzogen haben mochten. In der Auflösung des berührten Problems spricht Proklos weiter über die erzieherische Einwirkung der Dichtung auf das menschliche Affektleben und erwähnt, daß im Hinblick darauf Aristoteles und die Verfechter dieser Dichtungen manchen Einwand gegen Platons Bedenken erhoben hätten; doch auch da ist von der eigentlichen Katharsistheorie nicht die Rede, sondern allein von der »Aphosiosis«, die Proklos als gefährlich verwirft; was er dem Gesetzgeber statt ihrer empfiehlt, ist eine »Aperasis«; dieser Ausdruck wird, wie Bernays gezeigt hat³⁾, z. B. in der Botanik

¹⁾ Δεόμενα δὲ τινος ἐν καιρῷ κινήσεως, ἣν ἐν ταῖς τούτων ἀκροάσειν ἐκπληρουμένην ἀνενοχλήτους ἡμᾶς ἀπ' αὐτῶν ἐν τῷ λοιπῷ χρόνῳ ποιεῖν. Proclus, diss. IV, 1 in Platonis *republicam*, p. 360, ed. Basil., nach Bernays, S. 45.

²⁾ Ἀφροσιῶσθαι, vgl. Bernays a. a. O., S. 46 ff. ³⁾ A. a. O. S. 52.

vom Ableiten anschwellender Pflanzensäfte, in der Medizin vom Erbrechen gebraucht, in allen Fällen also von der freiwilligen Entfernung unbrauchbarer Stoffe; nur in diesem Sinne will der Neuplatoniker von der »Behandlung« der Affekte wissen, die als eine Äußerung des »Vielfachen«, des bösen Prinzips also, dem »Einfachen«, der Tugend ein für allemal entgegenstehen.

Ich sehe in dem Texte des Proklos keinen hinreichenden Grund zu der Annahme, daß Apherisis entweder ein von Aristoteles selbst gebrauchter, mit Katharsis gleichbedeutender Ausdruck oder »von den Gegnern in absichtlicher Vergrößerung seiner Anschauungsweise gemünzt« wäre (jenes ist die Ansicht von Bernays, dies die von Baumgart). Die »Aphosiosis« scheint zwar nicht an sich verwerflich, da die von ihr erregten Gefühle den wirklichen eben nur von fernher ähneln¹⁾; aber Proklos fürchtet, daß es bei den Scheingefühlen eben nicht bleibt, daß die Kunst vielmehr, indem sie sich an das Affektleben im Menschen (τὸ παθητικόν) wendet, seine wirklichen Neigungen in Mitschwingungen versetzt; so kann es kommen, daß sie »das Leben der jungen Leute mit den durch die Nachahmung erweckten Übeln erfüllt und an Stelle maßvoller Abfindung der Gefühle ihrer Seele einen schlimmen und unverilgbaren Hang einprägt«²⁾. So kann die Komödie die Vergnügungssucht, die Tragödie aber eine weibische Tränenseligkeit (φιλόλοπον) großziehen. Auch hier zeigt sich eben der große Unterschied in der Auffassung der künstlerischen Nachahmung bei Platon und bei Aristoteles. In Platons »Ion«³⁾ erzählt der Rhapsode, wie sich beim Vortrage bemitleidenswerter Dinge seine Augen mit Tränen füllen, während beim Bericht furchtbarer Ereignisse sein Haar sich sträube und das Herz zu klopfen beginne; ganz ähnlich aber verhalten sich die Zuhörer, indem sie bald weinen und trübe dreinschauen, bald der Rede mit Schrecken folgen. So schlinge sich eine Kette tiefster Wirkung vom Dichter durch den Vortragenden zum Zuhörer — einer Wirkung freilich, die Platon nur verwerflich finden kann. Oswald Külpe hat gezeigt, daß hier derselbe Zustand beschrieben wird, den wir heute als »sympathische Einfühlung« bezeichnen würden. Aristoteles kennt ihn auch und schildert besonders die Wirkung der »enthusiastischen« Kunst ganz ähnlich; aber er kennt daneben eine mehr »besonnene« Art des dichterischen Schaffens. »Diejenigen«, sagt

¹⁾ Αἱ γὰρ ἀφοσιώσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν, ἀλλ' ἐν συνσταλμέναις ἐνεργείαις, σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς ἐκεῖνα ἔχουσαι ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις. A. a. O., S. 362, Bernays, S. 50.

²⁾ Μὴ τὸ ἐπαγωγὸν αὐτῶν εἰς συμπάθειαν τὸ ἀγώγιμον ἔλκυσαν τὴν τῶν παιδῶν ζωὴν ἀναπλήρη τῶν ἐκ τῆς μιμήσεως κακῶν, καὶ ἀντὶ τῆς πρὸς τὰ πάθη μετρίως ἀφοσιώσεως ἔξιν πονηρὰν ἐντέλῳσι ταῖς ψυχαῖς καὶ δυσέκνεπτον. Ebenda, hier nach Bernays, S. 49.

³⁾ Ion, 533 D bis 536 D.

er, »wirken am überzeugendsten aus der gleichen Natur heraus, die selbst die Leidenschaften haben, die sie darstellen: der stürmisch Erregte macht in seiner Unruhe, der Zornige in seinem Unwillen den wahrsten Eindruck. Andere suchen sich die Gegenstände ihrer Kunst möglichst deutlich vorzustellen, als wenn sie der Handlung beiwohnten, und finden auf diese Weise das Passende und vermeiden das Ungehörige«¹⁾. Die Lehre von den vorgestellten Gefühlen ist bei Aristoteles weder sehr deutlich herausgearbeitet, noch sind ihre letzten Folgerungen gezogen; eine spätere Zeit aber suchte wohl die Tragödie zu retten, indem sie die Eigenart des ästhetischen Scheinerlebnisses immer stärker betonte. Die Neuplatoniker bleiben sich vielleicht des Zusammenhanges zwischen den verschiedenen Betätigungen des menschlichen Gefühls besser bewußt, aber sie übertreiben die realen Nebenwirkungen der Kunst und verwirren damit die ästhetische Erörterung nur noch mehr. Im Hinblick auf jene Nebenwirkungen verwirft Proklos das Drama, während Jamblichos gerade um ihrer enthusiastischen Realwirkung willen²⁾ die Olympos-Weisen als göttlich in Schutz nimmt und ihre Rechtfertigung durch Aristoteles vom medizinischen Standpunkt her als eine Entweihung abweist. Auf die Tragödie freilich hat, soviel ich sehe, weder Jamblichos noch ein anderer seinen Grundsatz angewendet — unter dem Eindruck der Verdammung durch Platon und der mattherzigen »Rettung« durch Aristoteles ist sie im Altertum nirgends zu ihrem gebührenden Rechte gekommen.

VI. Die Verhandlungen der Neuplatoniker über das Problem des Tragischen haben auf die Folgezeit wenig eingewirkt, und auch für die geschichtliche Betrachtung haben sie nur insofern Wert, als sie auf jene älteren Überlieferungen hinweisen, die wir zwischen der Aristotelischen »Poetik« und der gelehrten Arbeit der Grammatiker ansetzen müssen, und deren Überreste uns hauptsächlich in den Scholien erhalten sind³⁾. Der Grundstock der Tragikerscholien geht

¹⁾ So O. Külpe (»Die Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen«) in: Philosophische Abhandlungen, Max Heinze zum 70. Geburtstag gewidmet. Berlin 1906, S. 116. Vgl. Aristoteles, Poetik, c. 17: διὰ εὐφροῦς ἢ ποιητικῆ ἐστὶν ἢ μανικῶς. τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.

²⁾ Vgl. Bernays, S. 53 ff.

³⁾ Die Überlieferung der Scholien bedingt die große Schwierigkeit, das Alte und Jüngere zu scheiden und innerhalb des Alten die einzelnen Quellen zu sondern und ihre Vermischung nachzuweisen. Hier können natürlich nur einige Bemerkungen gegeben werden. Die Literatur über die Tragikerscholien verzeichnet Christ-Schmid I, S. 308 f. u. 387. Vgl. vor allem: A. Römer in den Sitzungsberichten der Münchener Akademie, philol. Kl. 1888 (II), 231 ff. und im Philologus LXV (1906), so wie E. Lord, *Literary criticism of Euripides* usw. Diss. der Yale University, 1908. Zuletzt G. Eggerking, *De Graeca artis tragicæ doctrina, imprimis de affectibus tragicis*. Berliner Diss. 1912.

auf Didymos von Alexandria zurück, der in der zweiten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts zusammenfügte, was Aristarchos und andere in ihren Kommentaren geboten hatten.

Lord hat überzeugend nachgewiesen, daß auch die älteren uns erhaltenen Glossen nirgends unmittelbar auf die kunstkritischen Äußerungen des Aristoteles zurückgehen; freilich erinnern uns manche Sätze stark an die »Poetik«, doch verleugnet sich nirgends die vermittelnde Tätigkeit der peripatetischen Schule; mittelbar hat allerdings Aristoteles auf diesem Umwege, wie Eggerking zeigt, weit stärker nachgewirkt als etwa die Kritik des Aristophanes.

Im allgemeinen bewegen sich eben die kunstkritischen Bemerkungen, die etwa in den älteren Sophokles-Scholien aufgespeichert sind¹⁾, in den Geleisen der späteren, peripatetischen Ästhetik. Von der Katharsis ist nun nicht mehr groß die Rede, auch das Begriffspaar »Furcht und Mitleid« spielt nicht mehr dieselbe Rolle wie bei Aristoteles; dagegen wird im Sinne des späteren griechischen Dramas die heroische Würde des Trauerspiels im Bunde mit schmelzender Sentimentalität am höchsten gewertet. Die Schreckensrufe der ermordeten Klytaimestra geben uns die volle Ladung Pathos, ohne daß wir doch durch das Widerliche des Anblicks der Szene selbst verletzt würden²⁾; gegen seine Würde vergeht sich der Held auch nicht, wenn er seinen eigenen Wert betont, wie Aias³⁾; dagegen darf auf dem Odysseus, auch wenn er den Anblick des rasenden Helden scheut, der Vorwurf der Feigheit nicht sitzen bleiben⁴⁾; wiederum wird an unzähligen Stellen betont, mit wieviel künstlerischer Weisheit der Dichter das »Pathos zu erwecken« und zu steigern versteht, sei es geradezu durch die klagende Ausdrucksweise⁵⁾, sei es durch wohlberechnete Gegensätze⁶⁾ und Steigerungen⁷⁾; und wenn Teukros am Schlusse des »Aias« den kleinen Sohn des Helden an die Hand nimmt, so findet der Scholiast die Stelle wahrhaft tragisch und pathetisch zugleich⁸⁾, also der Würde und dem rührenden Charakter des Trauerspiels entsprechend.

Wir sehen, daß es nur dem Geiste des Zeitalters entspricht, wenn

¹⁾ Her. v. P. N. Papageorgios in der Bibliotheca Teubneriana, 1888.

²⁾ Elektra 1404.

³⁾ Aias 421.

⁴⁾ Aias 76: οὕτω γὰρ ἀφαιρθεῖη τῆς τραγωδίας τὸ ἀξίωμα.

⁵⁾ Vgl. z. B. zu El. 86 und 134 oder zum *Oedipus rex* 1333, 1399, 1725. Am Schluß des Aias (1133 ff.) dagegen wird das sophistische Redegefecht getadelt: der Dichter werde frostig und zerstöre die tragische Wirkung: ἐψυχροῦσατο καὶ ἔλυσε τὸ τραγικὸν πάθος.

⁶⁾ Vgl. zu Aias 66, Elektra 1137 und Oedipus 34.

⁷⁾ Elektra 1098.

⁸⁾ Aias 1409. (Τραγικὰ καὶ ταῦτα καὶ πάθους ἐχόμενα.)

der Verfasser des vielberufenen »Tractatus Coislinianus« den Schmerz den Vater der Tragödie nennt. Was diese Arbeit anlangt, so dürfte heute ziemlich allgemein anerkannt sein, daß sie zwar die »Poetik« voraussetzt, aber daß schon ihre unmittelbare Vorlage zu jenen späteren Schriften gehörte, welche, »auf Aristoteles' Poetik fußend, die Lehre des Meisters bald zu erweitern, bald zu variieren oder zu korrigieren bemüht sind«¹⁾. Diese Quellenschrift, die dem ersten vorchristlichen Jahrhundert angehört haben dürfte²⁾, zeigt bereits eine neue Art, über die Tragödie zu philosophieren. Von der ganzen Katharsislehre sind nur ein paar unbedeutende Sätzchen übrig geblieben, die vor allem wieder das Pathetische betonen: »Die Tragödie benimmt der Seele ihre krankhafte Anlage zur Furcht durch die Vorführung von Jammer- und Schreckensszenen«; ihr »Ziel ist die Erregung von Furcht im richtigen Maße, ihre Mutter ist die Unlust«³⁾. Doch sind eben diese Andeutungen so winzig und ihre Deutung so schwierig⁴⁾, daß wir über Vermutungen hier nicht hinauskommen. Dagegen weist uns der »Tractat« mit seinen Hauptbestandteilen auf eine kritische Richtung, die keine Föhlung mehr mit lebendiger Dichtung hatte, und die mit treuem, trockenem Gelehrtenfleiß die bunte Fülle der Erscheinungen in Kästen und Kästchen mit vielen Unterabteilungen einzuordnen und alles zu vergleichen suchte. Aristoteles hatte, wie wir sahen, von vornherein zwei große Unterarten der Dichtung nach der Grundstimmung ihrer Träger unterschieden und innerhalb der ersten Gattung die Tragödie stetig gegen das Epos gehalten, mit dem sie nach Stoff und Gedankengehalt so nahe verwandt ist. Der jüngerer Zeit lag mehr an der Form, ihr mußte als nächster Verwandter der Tragödie das komische Drama erscheinen. Eifrig bemühte man sich also um die Unterschiede beider Gattungen, wobei einzelne Äußerungen des Aristoteles aus ihrem Zusammenhange gerissen und gewaltsam ausgepreßt wurden. Die Schiefheit und Äußerlichkeit dieser Deutungen

¹⁾ Kaibel, Die Prolegomena περί κωμωδίας (Abhandlungen der Göttinger Gesellschaft, phil.-hist. Klasse, Neue Folge II, 4, 1898), S. 53. Vgl. auch Kaibels Ausgabe und Erklärung (*Comicorum Graecorum fragmenta*, S. 50 ff.).

²⁾ So J. Kayser, *De veterum arte poetica quaestiones selectae*, Leipziger Diss. 1906, S. 43 ff. Ebenda S. 5 die neuere Literatur über den »Coislinianus«.

³⁾ § 2. ἡ τραγωδία ὑφαίρει τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς ψυχῆς δι' οἴκτου καὶ δέους καὶ ὅτι συμμετρίαν θέλει: ἔχειν τοῦ φόβου. ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην. ὅτι dürfte doch wohl mit Kaibel als Zeichen des Exzerpts gedeutet werden und nicht, wie bei Baumgart (*Poetik*, S. 662) mit »weil« übersetzt werden.

⁴⁾ Bernays faßt die unklaren und darum vieldeutigen Worte im Sinne seiner Lehre und sieht (S. 142) in der geforderten »Symmetrie« das »Ebenmaß der Furcht mit dem Mitleid«. Ähnlich versucht Laehr (S. 135) eine Erklärung im Sinne seines Grundsatzes, daß »das Mitleid die Furcht auf ihrer sittlichen Höhe hält«.

wurde aber womöglich noch erhöht, indem die einzelnen Gelehrten je nach ihrer geistigen Art oder besser nach der Schule, durch die sie gelaufen waren, philosophische Gedankengänge und andere Früchte ihrer Belesenheit bunt hineinmischten in die ästhetische Erörterung.

So kam der krause Mischmasch zustande, den wir in den Schriften der Grammatiker finden und das mittelbar auf die Poetik des Mittelalters und der Renaissance einen so nachhaltigen, aber nicht förderlichen Einfluß ausüben sollte.

Die Überreste dieser Ästhetik des Tragischen im Schulmeisterstil finden wir in verschiedenen griechischen und lateinischen Schriften an; die letzteren, die wieder unter besonderen Einflüssen stehen, verdienen eine Behandlung für sich. Unter den Griechen aber ragt Dionysios der Thraker hervor, dessen »Elementargrammatik« freilich stark mit späteren Einschüben durchsetzt auf uns gekommen ist; dazu treten dann die zahlreichen Erläuterungen des Werkes aus dem 6. bis 7. Jahrhundert, die wiederum oft mit breitem byzantinischem Geschwätz übersponnen sind. Im Grunde gibt dieser ungeheure Stoff, der jetzt in sauberster Aufbereitung vor uns liegt¹⁾, überraschend wenig für unsere Zwecke her.

Wie äußerlich wird nun das »Heroische« der Tragödie aufgefaßt und dem »biotischen«, wir würden vielleicht sagen realistischen Stil der Komödie gegenübergestellt! Der Würde des Gegenstandes gemäß verlangen die Scholiasten des Dionysios äußeren Prunk, das tragische »Riesenmaß der Leiber« und eine gewisse überschwengliche Sprache²⁾. Solche Sprache reden freilich gewöhnliche Sterbliche nicht, mögen sie auch jene Vornehmheit der Gesinnung, jenen Ernst besitzen, den Aristoteles als kennzeichnend für die tragisch-epische Dichtung ansieht. Schon in der »Poetik« fanden wir Stellen, die eine gewisse Standeshöhe des tragischen Helden zu empfehlen schienen; kein Wunder, daß

¹⁾ Vgl. Dionysius Thrax, *Ars Grammatica*, ed. G. Uhlig (= *Grammatici Graeci*, pars I, vol. I); *Scholia in Dionysii Thracis artem*, ed. A. Hilgard (in derselben Sammlung, pars I, vol. III). Die vielverschlungenen Wege, auf denen die Scholien ihre heutige Gestalt erlangt haben, können und brauchen hier nicht verfolgt zu werden; von wesentlich verschiedenen Standpunkten ist bei den einzelnen Erklärern, die einander ungescheut ausschreiben, doch nicht die Rede. Vgl. übrigens Hilgard, *De artis grammaticae ab Dionysio Thrace compositae interpretationibus veterum in singulos commentarios distribuendis* (Heidelberger Programm, 1880). F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, II. Leipzig 1892, S. 172 f., Anm. 149.

²⁾ Vgl. z. B. die unter dem Namen Melampos oder Diomedes gehenden *Scholia Marciana in Dionysium*: zu den Textworten „τὴν μὲν τραγῳδίαν ἡρωικῶς ἀναγνώμεν, τὴν δὲ κωμῳδίαν βιωτικῶς“ (Uhlig, p. 6) bemerkt das Scholion: ἡρωικῶς = „μετὰ ὄγκου τινὸς μιμούμενοι τὰ μεγέθη τῶν σωμάτων τῶν ἡρώων τῆ τῶν λόγων ὑπερβολῇ“. Hilgard, p. 306.

die Folgezeit, die unter dem Einfluß der äußerlich heroisierenden Richtung stand, den Schwerpunkt ganz vom Ethischen weg auf das soziale Gebiet verlegte: der Tragödie kommen also, im Gegensatz zur Komödie, »heldenmäßige Handlungen und Figuren«¹⁾ zu — natürlich auch übermenschliche Leiden. Aristoteles hatte ganz allgemein den Umschlag von Glück in Unglück als den tragischsten empfohlen (c. 13); nun werden die einzelnen Fälle des schrecklichen Leidens (*παθεῖν δεινά*) der tragischen Helden genauer festgestellt: der eine redet von Todesfällen und Klagen²⁾, der andere einfach von Mord und Totschlag³⁾; ja die Tragödie wird geradezu als »Leichenrede« bezeichnet⁴⁾ oder doch als ein Gedicht, das mit der »Auflösung des Lebens« endet; und wenn der Stagirit vorurteilsfrei die Vorteile historischer Gegenstände für das ernste Drama erwogen hatte (c. 9), so wird nun das eherne Gesetz daraus geschmiedet, daß die Tragödie nur die Heldengeschichte behandeln dürfe. Über solche äußerlichen Bestimmungen, die noch dazu gern listenmäßig zusammengefaßt werden⁵⁾, sind die wenigsten hinausgekommen.

Immerhin versucht wohl einmal ein Scholiast sich an einer selbständigeren Umbildung des überkommenen Stoffes, gerät aber dabei auf den Holzweg der moralischen Besserungstheorie; da wird der Gedanke der Abhärtung⁶⁾, den die Stoiker aufgebracht hatten, mit den kunstmörderischen Grundsätzen der poetischen Gerechtigkeit und des warnenden Beispiels verbunden; Aristoteles hatte bei Gelegenheit des tragischen Irrtums (c. 13) eindringlich vor dem »lustspielmäßigen« Ausgang gewarnt, wo die Guten belohnt und die Bösen bestraft werden; das hinderte aber den Gewährsmann unserer Scholiasten nicht, die hausbackenste »Schuld- und Sühnetheorie« aufzubauen: die alten Tragiker haben, um auch an ihrem Teil dem Gemeinwesen zu nützen, die Geschichte von dem Leiden und Untergang

¹⁾ Vgl. unten, Anm. 5.

²⁾ *πάθη τινά, ἕσθ' ὅτι καὶ θανάτους καὶ θρήνους.* Hilgard 17.

³⁾ Hilgard 306. Siehe unten.

⁴⁾ *Λόγος ἐπιτάφιος.* Hilgard 306 (Cod. Marcianus), auch 172 (Vaticanus).

⁵⁾ So heißt es z. B. im Cod. Marcianus: *Δεῖ δὲ γινώσκειν, ὅτι πολλὴ διαφορὰ τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγωδία περὶ ἥρωικῶν πραγμάτων καὶ προσώπων λέγει, ἡ δὲ κωμωδία ἀπήλλακται τούτων· καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγωδία τὰ τέλη περὶ σφαγῶν καὶ φόνων ἔχει, ἡ δὲ κωμωδία περὶ ἀναγνωρισμοῦ· καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγωδία ἱστορίαν καὶ ἀπαγγελίαν ἔχει πράξεων γενομένων, ἡ δὲ κωμωδία διάπλοσμα βιωτικῶν πραγμάτων· καὶ ὅτι πάλιν ἡ μὲν τραγωδία διαλύει τὸν βίον, ἡ δὲ κωμωδία συνίστησι.* Hilgard, p. 306.

⁶⁾ Auch diese Lehre wurde gelegentlich wieder in neuer Form vorgetragen. So rät der Rhetor Libanios (4. Jahrh. n. Chr.), Unglücklichen im Theater die Schicksale der Könige zu zeigen, um sie zu trösten; das erinnert deutlich an die S. 216 angeführten Verse des Timokles (Lib. or. XVI, p. 510 d).

der Helden der Vorzeit dramatisch dargestellt, um sie damit vor Fehlern zu warnen: »Wenn schon solche Helden so viel dulden mußten, offenbar um früher begangener Schuld willen, wieviel schwerer werden dann wir und die sich gegen uns versündigen, dereinst leiden müssen? So müssen wir also nach Möglichkeit ein fleckenloses und philosophisches Leben führen«¹⁾. So vereinzelt solche Stellen sein mögen, sie beweisen uns doch, daß in der uns so lückenhaft überlieferten spätgriechischen Lehre vom Drama bereits jene moralisierenden Gedankengänge vorkamen, die wir nachher im Mittelalter wieder antreffen. Im Mittelpunkt standen freilich die äußerlich-formalen Erörterungen, und noch im 12. Jahrhundert wärmte Joh. Tzetzes in seinem langatmigen, vorwiegend technischen Lehrgedicht »Über die tragische Dichtung« den alten Kohl wieder auf²⁾.

Um es kurz zusammenzufassen: Es ist dem klassischen Altertum nicht gelungen, das Erlebnis des Tragischen in seiner verhältnismäßig reinsten ästhetischen Form aus dem Zusammenhange der Bewußtseinsvorgänge herauszulösen und zu untersuchen. Insbesondere brachte die Geschichte der tragischen Dichtung selber eine Vermischung der ästhetischen mit ethischen Gedankenreihen mit sich. Von hier aus betrachtet, erscheint das Altertum verantwortlich für alle späteren Theorien von der Besserung durch gute und der Abschreckung durch böse Beispiele, für alles Gefasel der Renaissance von der Abhärtung, ja Abstumpfung der Seele gegen das Leid des Lebens. Hier liegen aber auch die fruchtbaren Keime für Lessings Mitleidslehre und für Schopenhauers oder E. v. Hartmanns tragischen Pessimismus. Auf Aristoteles berief sich mit mehr oder weniger Berechtigung die Nachahmungstheorie des 18. Jahrhunderts, aber mit dem gleichen Rechte wie Batteux kann ihn Dubos seinen Vater nennen, der Begründer des modernen Emotionalismus. Tatsächlich haben doch die griechischen Denker an jene Gefühlsgrundlagen gerührt, die dann unser Zeitalter mit seiner »Ästhetik des Tragischen« erst einer gründlichen wissenschaftlichen Untersuchung unterwerfen sollte. Freilich muß schließlich noch einmal darauf hingewiesen werden, daß alle theoretischen Erwägungen der Griechen unserer Fähigkeit, tragisch zu empfinden, und damit auch unserem Denken über das Tragische nicht entfernt so viel genützt haben wie die schöpferischen Taten des Aischylos von Eleusis und seiner Nachfolger.

¹⁾ εἰ γὰρ οἱ τηλικούτοι ἥρωες τοιαῦτα ἔπασχον, δηλονότι ἀμαρτημάτων αὐτοῖς προσηργμένων, πόσω μᾶλλον ἡμεῖς καὶ οἱ καθ' ἡμᾶς ἄνθρωποι ἀμαρτήσαντες πεισόμεθα; δεῖ οὖν, ὡς οἶόν τε βίον ἀναμάρτητον καὶ φιλοσοφώτατον μεταδιώκειν. Hilgard 17.

²⁾ Vgl. Tzetzes, περί τραγικῆς ποιήσεως, V. 184 f.: Ἄκουε λοιπὸν τί τέλος τραγωδίας· μίμησις ἡθῶν, πράξεων, παθημάτων, ἥρωικοῦ τρόπου τε τῆς τραγωδίας.

Bemerkungen.

Der „Biographismus“ in der Literaturgeschichte.

Von

Richard M. Meyer.

Der Herausgeber dieser Zeitschrift hat in seiner Eröffnungsrede zum ersten Kongreßtag für Ästhetik und Kunstwissenschaft Bedenken gegen die »biographische Methode« in der Literaturgeschichte ausgesprochen. Es ist wohl nicht zu bezweifeln, daß seine Anschauungen in weiten Kreisen und gerade auch in denen geteilt werden, die dieser Zeitschrift nahestehen: sie sind nachdrücklich z. B. sowohl von dem Germanisten Max Herrmann (in seiner Einleitung zu der Ausgabe von Goethes »Werther«) als auch von dem Philosophen Georg Simmel (in seinem Goethe-Buche) ausgesprochen worden. Es sei mir demgegenüber gestattet, für das sogenannte biographische Prinzip eine Lanze einzulegen — ich brauche nicht erst zu sagen: nicht für unvé.ständige Anwendungen. Denn wenn man uns mit denen schlagen will, welche Methode und welche Wissenschaft ist vor Schlägen sicher?

Am großartigsten hat ja sicher Simmel in jenem bedeutenden Werke den Gegensatz gegen jene Methode ausgeführt — zunächst nur als den seiner eigenen Art gegen die biographische, aber doch mit einer unverkennbaren Geringschätzung dieser überhaupt. Was er anstrebt, ist eine Metaphysik der dichterischen Persönlichkeit. Es soll der lebende Kern der Individualität in seiner zeitlichen Unberührbarkeit erfaßt und als der eigentliche Träger sowohl des Wirkens wie des Erlebens dargestellt werden. Im letzten Sinne ist das ja unser aller Streben, und jede Charakteristik auch eines ganz unphilosophischen Literarhistorikers strebt diesem Ziele zu. Aber wir fürchten: es ist eine Selbsttäuschung — auch sogar bei Simmel selbst —, wenn der Philosoph dies Ziel ohne allen »Biographismus« zu erreichen glaubt. Gewiß, wir suchen auch Dichter und Helden ferner Perioden in ihrer Eigenheit zu begreifen, bei denen das Werk als einziges biographisches Denkmal blieb! Aber zunächst ist das Werk selbst wirklich oft genug ein lesbares Stück Lebensgeschichte, und wenn Dante in feierlichem Ernst oder Wolfram von Eschenbach spielend Daten ihres äußeren Lebens in ihr großes Werk verpflanzt haben, taten sie es jedenfalls nicht, damit des einen Heimat oder des anderen Stand übersehen würde. Dann aber: ist es wirklich der Fall, daß uns die Seele der großen Unbekannten so viel deutlicher vor den geistigen Augen steht als die der allzu Bekannten, bei denen angeblich die Menge der Tatsachen den Blick beirrt? Und endlich: wo sogar ein Gedicht die Seele seines Dichters ganz ins Helle stellt (und wo weder technische Absichten noch konventionelle Gewohnheiten oder gar böse Schicksale des Werkes sich zwischen seinen dichterisch innersten Drang und dessen Ausdruck drängen!), — selbst da wird uns doch eben nur der Dichter dieser Dichtung geoffenbart! Aber wie Goethe noch mehr ist sogar als der Verfasser des »Faust«, so wird auch der Dichter des »Hiob« mehr als nur das gewesen sein. . . . Der Moderne hat gut reden, weil er von dem, was er prinzipiell für überflüssig erklären mag, hinter seinem eigenen

Rücken doch wieder Gebrauch zu machen imstande ist; aber wenn wir mit menschlicher Sehnsucht dem Meister des »Parcival« in die Augen sehen, dem der »Medea« in das Herz blicken möchten — sie sollten uns das Recht nicht beschneiden wollen, auch aus Wolframs oder Euripides' Schicksalen zu lernen!

Denn — was vielleicht das Wichtigste ist! — ist denn nicht gerade bei dem Genius das Leben selbsteigenes Werk? Wie Goethe sich über Solgers Wort freute, daß dem Architekten in den »Wahlverwandtschaften« aufregende Dinge seinem Wesen nach gar nicht begegnen könnten, so werden wir auch bei wirklichen Menschen das Leben als einen Prüfstein der Persönlichkeit nicht nur gebrauchen können, sondern gebrauchen müssen. Und schon dies selbst ist wichtig gerade auch für das Verständnis der dichterischen Persönlichkeit, wie weit sie vom Leben schon rein äußerlich beeinflußt wird. Dichter wie Platen, Eichendorff, Mörike sind wenigstens nach der frühesten Entwicklung von Erlebnissen fast unberührt; aber Goethe, Lenau, Heine? Und will es wirklich ein Literaturhistoriker verantworten, was wir tatsächlich (und durch Goethe selbst!) über die Entstehung von »Werthers Leiden«, was wir tatsächlich über die Entstehung der »Matratzengruft« wissen, zur Erkenntnis der Schöpfer nicht zu verwerten? Welche methodische Rücksicht kann uns zwingen, unser Verständnis künstlich zu erschweren oder zu verringern?

Aber es helfe gar nichts zum Verständnis! behaupten die Antibiographisten. Möge selbst im ganzen das Leben etwas beweisen für den Dichter, im einzelnen für die Dichtung soll es wertlos sein. . . .

Ich lese gerade eben die große Rede, die der Lordkanzler von Großbritannien über »Höhere Nationalität« gehalten hat. (Es ist ein deutscher Begriff: Nietzsches »Übernational«.) In Lord Haldane vereinigen sich zwei der größten geistigen Traditionen unserer Tage: die der deutschen Philosophie und die des englischen Rechts. Und dieser Schüler von Kant und Lord Mansfield, der Student von Göttingen und Lincolns Inn, erklärt: »das Verständnis unseres Rechts ist, sogar für den bloßen Praktiker, mit der Kenntnis seiner Geschichte untrennbar verbunden«. Und doch ist das Recht ein »System«, wie es die Literaturgeschichte nie sein kann; doch ist der Platz einer einzelnen Bestimmung etwa im Parlamentarismus viel leichter aus anderen *a priori* abzuleiten, als selbst Kuno Fischer Lessing aus seinen Vorbedingungen hätte ableiten können. Und die Einzelheiten dieser durchaus historisch-empirischen Welt, die wir Nationalliteratur nennen, sollten von dem historischen Boden losgelöst werden dürfen?

So wenig wie der abstrakte Goethe mehr ist als eben eine Abstraktion aus den hundert Erscheinungsformen des tatsächlich bekannten wirklichen Johann Wolfgang, so wenig existiert ein »Werther«, der nicht unter dem Einfluß von Lotte und Jerusalem entstanden wäre; und diesen Erdenrest zu tragen sollten wir, wenn wir sogar reine philosophische Engel sind, nicht peinlich finden, sintemal der Dichter selbst diese Dinge zu erleben und in wiederholter Spiegelung zu erleben erlaubt fand! Die Zimperlichkeit, die eine Dichtung durch Annäherung an reale Tatsachen zu erniedrigen meint, ist ganz gewiß am wenigsten im Sinne Goethes; er würde von dem rein abstrakten Dichter, nach dessen irdischen Erlebnissen nicht gefragt werden darf, kräftig rufen: »Und wenn er keinen — — hat, wie soll der Edle sitzen?« Wie sich das äußere Erlebnis in das innere wandelt, wie die erschaute Figur in die dichterische, das zu beobachten soll der Dichter nicht leiden, der auf seine Modellstudien zum »Wilhelm Meister« selbst aufmerksam gemacht hat? Statt dieses »Satyros«, den wir von einem ganz genau atmosphärisch bestimmten jungen »Dichtlord« aus bestimmten Beziehungen zu Herder entwachsen sehen, sollen wir eine im leeren Raum von dem sich objektivierenden Genius hervorgebrachte Allgemein-

heit anerkennen, die »Bekentnis« wäre nicht einer Stimmung, nicht eines Erlebnisses, die beide wir schon ihrem Erzeugnis zu Ehren gar nicht genau genug kennen können, sondern immer nur wieder Bekentnis des metaphysischen Goethe schlechtweg? Nur aus Furcht, man könne uns »Modelljäger« nennen, sollen wir auf das Glück verzichten, edlen Seelen nachzufühlen mit solcher Intensität, wie sie nur die Versetzung in die Situation selbst geben kann? Oder sagt uns das gewiß auch ohne alle Erklärung schon wunderschöne Gedicht »Über allen Wipfeln« nicht noch mehr, wenn wir seine Geschichte kennen und gleichsam mit dem jüngeren Goethe es einschreiben, mit dem alten es lesen? Was ist denn dichterische Einfühlung im vollsten Sinne, wenn die nicht, die glückliche Umstände uns bei der von Goethe selbst interpretierten, biographisch interpretierten »Harzreise im Winter« erlauben? Und wenn der Dichter selbst die schwankenden Gestalten anruft, die festzuhalten er so oft versucht, — reizt es nicht auch uns, sie zu sehen, ehe sie noch dichterisch fest wurden, beizuwohnen ihrem Entstehenwollen, Geburtshelfer zu sein bei der Umzauberung eines Merck in den Carlos?

Daß ich es nur gestehe: bei dieser Zerschneidung der Dichtung in die uns allein erlaubte »fertige« und jene unserem »Vorwitz« verbotene, die sich vor den Toren der Niederschrift drängt, empfinde ich ein wenig von jener allzu deutschen Rangunterscheidung des »Offiziellen« von dem nicht Offiziellen, des Anerkannten von dem — was doch auch da ist. Unsere Konzession zum Betrieb literarhistorischer Forschung soll nur bis zur Auslegung des Gedruckten gehen; und wir sind die Kleinlichen, wenn uns der ganze Mensch und sein ganzes Leben und sein ganzes Treiben mit den schwarzen Zeichen verwachsen scheint wie der Erdboden mit dem Baum!

Gegen eine Methode aber, mit deren sicheren Ergebnissen tatsächlich auch alle ihre Verächter arbeiten und arbeiten müssen, wenn sie nicht literarhistorische Naturphilosophie treiben wollen, wird (nicht bloß von Dessoir) das gefährliche Dogma von der »Freiheit der Poesie« ausgespielt, die von allen tatsächlichen Angaben, von allen biographischen Daten gar nicht erreicht werden könne. Von allem Streit um Determinismus und Gesetzmäßigkeit abgesehen — ist das nicht eben erst das Problem, das znnächst einmal als solches gestellt werden muß? Wenn sich ein starker Einfluß biographischer Bedingungen auf das Kunstwerk aufzeigen läßt, nun, dann ist eben die dichterische Kunst »frei« mindestens nicht in höherem Maße, als andere Kundgebungen auserlesener Geister auch. Kein vernünftiger Mensch bezweifelt, daß auch die günstigsten Umstände aus einem beliebigen Gamaschenknopf keinen Napoleon machen werden; aber wenn der unglückliche Kaiser Maximilian nicht in seinen letzten Tagen auch noch von der Dysenterie geplagt worden wäre, möchten seine Besieger doch nicht ganz so wohlfeil zu mexikanischen Napoleons geworden sein. Ist denn nicht vor allem die grundlegende Frage nach der Entwicklung des Genies eine biographische Frage? Erfordert sie nicht die Untersuchung von Luft und Licht, Nahrung und Bewegung wie jede biologische Untersuchung? Und mag der Dichter noch so feurig rufen: »Frei muß ich sein im Dichten und im Denken!« — so fügt er doch gleich selbst hinzu: »Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein«, und ein Handeln ist das Vollenden, ja schon das Aufzeichnen des »frei« ersonnenen Gedichts!

Aber wirklich — auch nur frei ersonnen? Man nehme nur die Modellfrage, nicht die wichtigste vielleicht, aber gewiß die bezeichnendste der biographischen Unterfragen. Gehen wir auch hier von der leidlich sicheren Tatsache aus. Unbezweifelt ist es, daß Goethe für die Frau Elisabeth im »Götz« seine eigene Mutter als Modell benutzt, daß er auch selbst das durch die Namengebung huldigend an-

gedeutet hat. Dies zugegeben — was bedeutet es für die dichterische Freiheit? Zunächst dies: da Goethe kein Gratulationsgedicht mit durchsichtigen Masken dichten wollte, sondern ein Gemälde einer bestimmten Zeit und Gegend, der die Frau Rat nicht angehörte, so muß bei der dichterischen Vision für eine bestimmte, zunächst nur »musikalisch« vorschwebende »Rolle« sich ihm das Bild seiner Mutter mit solcher Bestimmtheit vorgeschoben haben, daß er sie mit bewußtem Anachronismus gleichsam lebend in das Reformationszeitalter hineinzusetzen gezwungen war! Er war, nachdem sich das Aperçu geregt hatte: Götzens Gattin sieht aus wie meine Mutter!, nicht mehr frei in der Zeichnung dieser Gestalt. Und deshalb nun weiter: er war an dies Modell gefesselt — selbstverständlich nur so, wie ein kongenialer Übersetzer an sein Original gefesselt ist; so, daß er alles ändert oder beseitigt, was in die deutsche Übersetzung nicht paßt — aber doch so, daß eben das Vorbild erkenntlich bleiben muß. Gewisse Gesten, Redewendungen, ja auch Anschauungsnuancen werden von dem Modell auf das Abbild übergehen; und Frau Elisabeth wird eine Deutlichkeit erhalten, wie sie auch bei Goethe nicht jede Figur besitzt. — Nun aber: wenn ich als Leser mir diese Gestalt vergegenwärtigen will, soll ich es mir da verbieten, wie der Dichter selbst durch die Erinnerung an das lebendige Modell seine Zeichnung noch zu ergänzen? Hat er nicht selbst darauf unwillkürlich gerechnet? ist die Nachzeichnung von intimen Modellen nicht oft genug nur ein skizzierendes Libretto, das von dem Leser nach der Andeutung vervollständigt werden soll? »Darauf antwortete Frau Aja so ungefähr — nun, Ihr wißt ja, wie sie spricht!«

Der Philolog am wenigsten darf irgend ein Mittel zur Interpretation aus der Hand geben; der Dolmetsch soll nicht aus dem Kopf übersetzen. Aber gerade auch unter den Philologen ist die Ablehnung des »Biographismus« und die Schwärmerei für die unbedingte Freiheit der Dichtung neuerdings Mode geworden — eine natürliche Reaktion gegen kleinliche Abhängigkeitsriecherei, mag die sich nun auf Abhängigkeit von Mustern oder von Personen beziehen. Welche Gefahren diese neue antimethodische Methode, die seltsamerweise gerade bei den klassischen Philologen Verehrer und Apostel findet, in ihrer Praxis mit sich bringt, habe ich vor kurzem in einem Aufsatz »Kritische Poetik« (in den »Neuen Jahrbüchern«) dargelegt. Die Manier, dem abstrakten »Dichter« unbesehen alles zuzutrauen, was ihm zuzutrauen man im Einzelfalle für gut hält, führt vor allem zwei schwere Bedenklichkeiten mit sich: ein radikales Verkennen jeglicher psychologischer, technischer, sprachlicher Entwicklung, und ein doktrinäres Verleugnen jeglichen Wertunterschiedes innerhalb einer Dichtung. Wir wissen auch von Goethe ganz gut, daß er schlechte Verse machen konnte, daß er unglückliche Wendungen gebrauchen, daß er Lieblingsmotive in ungeeigneter Weise verwenden konnte; und wenn zwar nicht die angebliehen germanistischen »Goethepaffen«, doch aber der klassische Philolog Ernst Maaß das abstreiten möchte, gut, so einigen wir uns auf Schiller. Aber niemals würden Rothe oder Draheim oder Drerup einen »Fehler« bei Homer zugeben; da wird zu geheimer Weisheit, was vielleicht einfach ein uralter Schreibfehler war, und zu einem künstlerischen Wunder, was weniger orthodoxe Zeiten als einen leichten Schlummer Homers auffaßten. Nun sehe man sich aber als ein typisches Muster der in jeder Hinsicht für die »freie Dichtung« kämpfenden Schule einmal Engelbert Drerups soeben erschienenenes »Fünftes Buch der Ilias« an! Ich will mich auf die Frage nicht einlassen, ob wirklich der Dichter gewinnt, wenn man seine Athena als eine säuerliche alte Jungfer und Dione als ein geschwätziges altes Weib ansieht; und die Frage, ob solche Typen der Komödie, die ja im Leben sicher nie gefehlt haben, schon im 8. Jahrhundert vor Christus deutlich genug in der literarischen Tradition standen, um dem Publikum Homers zugemutet werden zu können, ist

ganz dem klassizistischen Forum zu überlassen; die Erfahrung eines Jahrtausends eifriger Homerlektüre spricht freilich nicht dafür! Aber man sehe, zu welchen Verrenkungen des Verständnisses dieser beständige Ankampf gegen jede Kritik führt! Wie unaufhörlich das Verlegenheitsroß der parodistischen oder burlesken Absicht vorgeritten wird und am Ende der Dichter gleichzeitig der fromme Sänger einer frommen Gesellschaft und der Blumauer der Antike sein soll, der sich zu »künstlerischen Zwecken« ein unaufhörliches Possenspiel mit den Götterfiguren bewußt gestattet! Man sehe, wie jede sachliche Schwierigkeit mit dem »poetischen Gesetz« wegerklärt wird: »daß beim Dichter nicht selten unmittelbare gedankliche Beziehungen vorliegen, wo der Dichter es nicht für notwendig hält oder auch durch künstlerische Erwägungen davon abgehalten wird, mit ausdrücklichen Worten darauf hinzuweisen: der Dichter sagt nicht alles, was ihm im Sinne liegt!« (S. 101; unterstrichen wie im Original). Wenn dies Gesetz nicht einfach die denkbar größte Plattitüde ist, so ist es das bequemste Mittel, jede technisch oder psychologisch unentbehrliche Erklärung zu beseitigen: es entsteht eine Interpretation, die sich kürzer in die Worte fassen läßt, der Dichter habe dies so gewollt, weil er es so gewollt habe. — Führt nun aber diese grundsätzliche Befreiung des Dichters von jedem Zwange wirklich wenigstens zu einer ästhetisch befriedigenderen Einsicht? Nein; über die Charakteristik des Diomedes, über die von Pandaros' Rede und hundert andere Dinge sind schließlich die ästhetischen Kommentatoren in so vollem Widerspruch, wie es die philologischen nur irgend konnten. Und sagt man nun: der Erklärer muß eben selbst ein Dichter sein, und Drerup hat durch Mitteilung von eigenen Versen sich ausdrücklich als Nichtdichter bekannt, so daß in schwierigen Fragen eben auf einen Kompetenteren gewartet werden muß, der mit ihm das Prinzip teilt, aber nicht den Mangel an Stilgefühl — so ist zu erwidern, daß trotz allem periodisch (z. B. eben wieder von Paul Ernst) erhobenen Widerspruch die Literaturhistoriker immer noch im ganzen ein besseres Verständnis der Dichter bewährt haben, als die Dichter — ausgenommen selbstverständlich auf der einen Seite die Dichter, die Methode mit Instinkt vereinigten, wie Lessing, Goethe, die Romantiker, und auf der anderen diejenigen, die ihnen besonders verwandte Naturen charakterisierten, wie Eulenberg in den glücklichsten seiner »Schattenbilder«. Aber ist es nicht bezeichnend, daß gerade dieser werthe Freund der Poeten und Gegner ihrer Richter auf seine Weise zum »Biographismus« zurückkehrt und seine Goethe, Lenau, Hoffmann, um sie recht verständlich zu machen, in charakteristische Lebensmomente ihrer wirklichen Existenz hineinstellt?

Wir wissen es alle, daß das klare Wasser der philologischen Methode durch ungewaschene Hände oft, und manchmal auch durch schmierige Objekte unrein geworden sein kann; aber deshalb gleich alles ausschütten? Nirgends herrscht so wie in Deutschland das jedem unreifen Hochmut wohlthuende Wort »überschätzt«! Jeden Monat erhalte ich Programm oder Probeheft einer neuen Zeitschrift und unweigerlich beginnen sie nicht mit einem positiven Bekenntnis, sondern mit der Erklärung, Dehmel, oder Hauptmann, oder George, oder auch Goethe, oder auch Shakespeare seien bei gewissen Verdiensten »unzweifelhaft überschätzt worden«. Die Wissenschaft neigt dazu, diese Manier der ungeduldigen Jüngsten nachzuahmen, die durch die alte Geschichte sich warnen lassen sollten, wie der Enkel von dem Mantel für den unter der Treppe gebetteten Großvater ein Stück abschneidet, um später den Vater damit zu bedecken. . . . Länder mit einiger Tradition verstehen es nicht, wie eilig man bei uns bewährte Methoden aufgibt. »Es ist der größte Fehler der deutschen Industrie,« sagte mir einmal ein amerikanischer Fabrikant, »daß sie zu rasch neue Maschinen baut.« Kann man nicht verbessern statt zu verwerfen,

prüfen statt zu urteilen? Sicherlich kommen wir mit jener biographischen Bureaokratie nicht in die Tiefe, für die es heißt: »*Quod non est in actis, non est in mundo*«; aber muß es nun gleich mit gewaltsamem Absehen von unschätzbaren Hilfsmitteln des Verständnisses und der Forschung heißen: »*Quod est in actis, non est in mundo*«?

Année Esthétique.

Im April 1915 soll im Verlag von Felix Alcan, Paris, und unter der Leitung von Prof. Viktor Basch, Paris, eine Übersicht über die vom Juli 1913 bis Juli 1914 veröffentlichten Schriften aus unserem Gebiet erscheinen. Die Ankündigung bezeichnet die *Année Esthétique* als »*un recueil destiné à faire connaître, par des analyses et des revues d'ensemble, les principaux résultats des recherches faites au cours de l'année, dans les différentes branches de l'esthétique et de la science de l'art: esthétique générale, esthétique psychologique, esthétique expérimentale, doctrine générale de l'art, histoire des arts, technique des arts.*«

Besprechungen.

Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique*. kl. 8°. 339 S. Paris, Armand Colin.

Diese Einführung in die Ästhetik faßt die Ästhetik als Philosophie der Kunstkritik. Warum? Weil der Kritiker mit jeder allgemeinen Bemerkung, etwa über das Problem der Tragödie, auch Ästhetik treibt? Dann sollte man die Kritik lieber angewandte Ästhetik nennen. Oder weil der Ästhetiker beim Problem des Tragischen einzelne Fälle, wie den Ödipus, im Bewußtsein haben wird? Aber die Kritik geht doch letztlich immer auf das einzelne Werk, die Ästhetik dagegen bleibt nicht dabei, ihr ist das einzelne Werk nur Hilfe und Mittel. Lalo gibt diesen Unterschied auch zu. Eher könnte man die Ästhetik eine Philosophie der Kunstgeschichte nennen, denn auf Historie stützt sie sich immer noch mehr und notwendiger als auf die Kunstkritik, aber die Fragestellungen der Ästhetik sind oft so durchaus andere als die der Geschichte, und ihre Ziele so gänzlich andere, als etwa allgemeine Lehren aus der Kunstgeschichte zu ziehen, wie es das kleine Buch von Woermann »Was uns die Kunstgeschichte lehrt« tut, daß auch diese Auffassung nicht zutrifft. Oder hat der Verfasser schließlich bei jener Definition im Auge gehabt, daß nach seiner Meinung das zentrale Problem der Ästhetik das des Wertes ist? Auch das rechtfertigt jene Benennung nicht.

Das Buch gliedert sich in vier Teile: 1. Die Methoden der Ästhetik, 2. Schönheit der Natur und Schönheit der Kunst (nebenbei gesagt ist bei Lalo der oberste ästhetische Wertbegriff immer noch die Schönheit), 3. der ästhetische Wert, 4. Impressionismus und Dogmatismus, sc. der Kritik und der Ästhetik. Über den ersten Teil können wir hier hingehen, soweit er sich mit den falschen Methoden befaßt. Falsch wäre die nur deduktive, die nur induktive, die nur metaphysische oder nur positivistische und dergleichen einseitige Methoden. Richtig ist die Vereinigung aller

Methoden. Es ist eine gute Bemerkung, daß dies keinen prinzipienlosen Eklektizismus, sondern gerade eine Kraft des Denkens bedeutet; es ist in der Tat leichter, wie Konrad Fiedler bemerkt hat, viele Dinge unter einem Gesichtspunkt zu sehen, als eines unter verschiedenen. Sehr gut ist auch die Bemerkung, daß die wahren Methoden ein Teil der Untersuchung selbst sind, nicht vor ihr gegeben, sondern mit ihr sich herausstellend und ausbildend — wie von der Bewegung die Richtung unzertrennlich ist. Wirklich, die Methode wird je nach dem Stoff verschieden sein müssen. Schließlich wird man auch zustimmen, wenn der Verfasser das Problem des Wertes, wie schon erwähnt, in den Mittelpunkt rückt; es ist nur ein bißchen viel gesagt, wenn er statuiert: Das wahre Problem der ästhetischen Methode ist das Problem des Wertes. Man würde lieber hören: das wichtigste Problem, denn es gibt noch andere. Auf diesen Punkt wird sich ein großer Teil der weiter unten folgenden Kritik beziehen. (Übrigens muß man das Problem der Wertung von dem des Wertes wohl noch unterscheiden, indem man unter jenem die Aufsuchung der Gesichtspunkte versteht, wonach gewertet wird oder zu werten ist, nachdem man den Begriff des ästhetischen Wertes überhaupt klargelegt hat.)

Wie Lalo meint, teilt sich sein Hauptproblem in drei Fragen: 1. Gibt es wirklich Werte oder nur Tatsachen; mit anderen Worten, hat sich der Ästhetiker auf die Feststellung und Darlegung dessen, was ist, zu beschränken, oder darf er sich vorwagen zu einem Urteil, zu einer Schätzung nach irgendeinem Maßstabe dessen, was sein soll; kurz, bleibt sein Vorgehen theoretisch beschreibend oder normativ? 2. Sind die Werte, wenn es für die Wissenschaft welche gibt, d. h. wenn sie von der Wissenschaft erfaßbar sind, lediglich individuell und in diesem Sinne nur subjektiv oder auch überpersönlich und objektiv? Wechseln sie von Individuum zu Individuum oder gar in demselben Individuum von Moment zu Moment — oder haben sie irgendeine kollektive Gültigkeit? Ist also die Ästhetik eine Kunstwissenschaft oder nur im besten Falle ein Kunstwerk, das sich auf der Kunst aufbaut? 3. Sind die ästhetischen Werte Selbstwerte, hat die Kunst ihr Maß in sich selbst oder außer sich, gibt es eine Autonomie der Kunst?

Was die erste grundlegende Frage anlangt, so sehe ich da kein Dilemma; ein Wert ist doch auch eine Tatsache, wenn er konstatiert wird. Man kann auch über Werte rein feststellend, beschreibend, erklärend, kurz theoretisch verhandeln. Die Wissenschaft hat es nur in diesem Sinne mit ihnen zu tun! Denn Wissenschaft sagt immer nur, was ist. Ihr kann aber auch der Wert als eine Tatsache gegeben sein, denn er wird zunächst erlebt und keineswegs nur — und auch nicht zuerst — geprüft und gemessen; bewußte Maßstäbe braucht man überhaupt erst beim Urteil, das in viel höherem Grade Bewußtheit und Reflexion voraussetzt als das bloße Gefühl eines Wertes. Die Maßstäbe werden viel seltener »angewendet« als sie wirklich gelten, beides ist nicht dasselbe! Das Primäre ist das letztere. Der Tatbestand, den die Wertwissenschaft vorfindet, oder der erlebte Wert ist eine Realität. Es steht in dieser Hinsicht genau so mit den Werten wie mit den Gesetzen in der Kunst. Wenn Künstler das Wort Gesetz brauchen, wie z. B. Hebbel, so bedeutet es tatsächliche Ablaufsregelmäßigkeiten von Vorgängen im Künstler wie im Aufnehmenden, die natürlich keineswegs formuliert oder überhaupt bewußt zu sein brauchen. (Es gibt freilich auch Werte, die nicht so unmittelbar empfunden werden, denen eine Reflexion vorhergehen muß, damit man ihrer inne wird, aber das sind nicht die häufigsten Fälle.) Die Ästhetik als Wissenschaft findet Werte, stellt sie fest, beschreibt und erklärt sie, prüft sie allenfalls auch auf ihre Gültigkeit, aber — sie selber wertet niemals! Das tut etwa die Kritik oder jeder einzelne Konsument für sich privatim, das tut aber keine Wissenschaft;

wenigstens nicht die eigentliche oder theoretische, sondern höchstens die angewandte, eben die Kritik. Deshalb aber etwa der reinen Wissenschaft die Beschäftigung mit den Werten oder gar mit dem Begriff des ästhetischen Wertes als solchem abschneiden zu wollen, wie das oft genug unternommen worden ist, dazu liegt gar keine Veranlassung vor.

Wenn es aber eine ästhetische Wertlehre gibt, so brauchen wir m. E. auch keine normative Ästhetik! Das Normieren ist nur eine façon de parler, auf die man verzichten kann, denn sie gibt nur denselben Sachverhalt wie die tatsächliche Feststellung des Wertes in anderer Form. Und für wen wären denn Normen in der Ästhetik, wenn man durchaus gewisse Erkenntnisse von Werten in diese façon de parler kleiden wollte, wie es z. B. Volkelt noch einmal bewußt und entschieden getan hat (daher bei ihm kein Mißverständnis möglich ist und die Normierung sich nicht wie bei vielen anderen heimlich einschleicht)? Für den Künstler? Der kümmert sich nicht darum. Und wenn er's täte, so wäre das, was er befolgt, keine Wissenschaft, sondern eine Technik, eine Praktik. Die Lektüre Volkelts zeigt aber auch am besten, daß diese äußere Form unwesentlich ist, und daß die Grenzüberschreitung, das Heraustreten aus der Gesinnung und den Interessen der Wissenschaft, das wir in dem Normieren erblicken können, nichts sagt über den Wert oder Unwert des in dieser Form gebotenen Inhalts: denn auch aus diesen Teilen des Volkeltischen Werkes ist wissenschaftliche Ausbeute zu ziehen. Aber es bleibt bestehen, daß Wissenschaft nur erkennen und die Normierung etwas anderes will. Für die Wertwissenschaft ist der Wert nicht das Ende, sondern der Anfang; er muß ihr gegeben sein, um ein Gegenstand für sie zu werden; er ist ihr Objekt, nicht ihr Produkt.

Hiernach ist so viel klar, daß die Frage, ob Werte ein Objekt der Wissenschaft sein können, eine ganz andere Frage und auch anders zu beantworten ist als die, ob die Normierung als Aufgabe der Wissenschaft Berechtigung hat. Speziell im ästhetischen Gebiet gibt die Feststellung eines Wertes nur etwas über Vorgänge der Rezeption und allenfalls auch über Vorgänge der Produktion an (man erinnere sich des oben angeführten Gedankens von Hebbel), aber sie braucht durchaus nicht die Produktion beeinflussen zu wollen. In alledem also wird Lalo zu korrigieren sein.

Im Erleben des Wertes ist ja noch nichts von einer Forderung enthalten. Denn etwas ganz anderes als die Forderung, einen Wert herzustellen, ist etwa der Wunsch nach allgemeinerer Anerkennung, den man einem Werte gegenüber verspürt, oder das Ansinnen, das man, wie Kant bemerkt hat, innerlich an andere stellt, diesem Werte zuzustimmen (woraus Kant sein a priori auf ästhetischem Gebiet ableiten wollte). Selbst wenn man eine noch nicht als Wert empfundene Wirklichkeit an einem empfundenen Wert mißt, hat auch das noch nicht notwendig oder unumgänglich etwas »Imperativisches«, wie Lalo meint. Wenn ein Wort Hebbels sagt: Das Schöne ist nicht eine Tatsache, sondern ein Postulat, so darf das auch nicht mißverstanden werden. Hebbel meint: Das Schöne ist ein Ideal und wird nie erreicht; er spricht vom Schaffenden. In der Tat ist ja das »Schöne«, wenn wir einmal so sagen wollen, eine unendliche Aufgabe, und es gibt kein Absolutschönes oder -schönstes, erstens weil so vielerlei Schönes nebeneinander steht, also ein Fortgang ins Unendliche gleichsam in der Breitenrichtung möglich ist, und zweitens gilt derselbe Vorgang auch in der Höhenrichtung, denn das Schönste kann ja möglicherweise immer noch überboten werden.

Aber Lalo hat Recht, wenn er meint, eine Ästhetik, die nur beschreiben, feststellen wolle, ohne auch Werte festzustellen, wäre keine ästhetische Wissenschaft.

Er meint, die moderne Ästhetik beschränke sich bisweilen aus Müdigkeit oder Reaktion mit Unrecht auf das bloße Beschreiben und Auseinandersetzen (nur daß er irrt, wenn er meint, sie verzichte zu Unrecht auch darauf, normativ zu sein). Und er führt ganz hübsch und richtig aus, daß der Großmeister dieser Art, Taine, doch immer wieder ein jüngerer malgré lui wäre. Das ist fein beobachtet und interessant, aber das hätte Taine vermeiden können. Was sich jedoch nicht vermeiden läßt, wenn man von Kunst spricht, das ist, daß man von Werten spricht. Von Werten sprechen aber und selber Wertungen vornehmen, ist nicht dasselbe. Das Richtige für die Ästhetik liegt also in der Mitte: zwar nicht werten, auch nicht heimlich wie Taine, aber doch von Werten reden.

Das Wort Gesetz hat bei Lalo, wie so oft bei anderen, einige Mißverständnisse verschuldet. Lalo spricht viel von den Gesetzen und daß die moderne Ästhetik sie vor allem sucht. Aber es begegnen ihm auch da Falschurteile. Zunächst sagt er: Wert bezeichnet nichts anderes als Gesetz (er fügt aber nicht hinzu, daß der Satz umgekehrt nicht gelte, daß also keineswegs jedes Gesetz, auch jedes ästhetische Gesetz, einen Wert betreffe! Das ist sein erstes Mißverständnis in dieser Hinsicht, ich komme noch weiter darauf zurück). Lalo ist sich natürlich über den sozusagen naturwissenschaftlichen und nicht etwa juristischen Charakter dieser Gesetze klar; er weiß, daß der Begriff Gesetz in der Kunstwissenschaft so wenig wie in der Naturwissenschaft den Sinn von Vorschriften hat, die irgend jemand gäbe und die befolgt werden sollten. Aber es scheint ihm das zweideutige Wort Gesetz doch gelegentlich einen Streich zu spielen, und wenn er nachgewiesen hat, daß Wert ein anderes Wort für gewisse Gesetze ist, so glaubt er damit schon nachgewiesen zu haben, daß die Ästhetik zur Aufstellung von Normen berechtigt sei. Das ist natürlich ein Trugschluß. Ästhetische Gesetze, die diktiert würden, gibt es nicht; ästhetische Gesetze, die wirken und in diesem Sinne gelten, sind natürlich überall vorauszusetzen und aufzusuchen wie in jeder Wissenschaft.

Diese Gesetze sind abzuleiten aus der Natur des Menschen oder an sie anzuknüpfen, an ihre vielen Seiten, wie das z. B. Schmarsow bewunderungswürdig getan hat. Aber man sollte nicht einmal sagen: die Natur des Menschen diktiert die Gesetze, sondern nur: die Natur des Menschen drückt sich auch in den ästhetischen Gesetzen aus, oder: der gesamte Umfang der ästhetischen Gesetze ist ein Teil der Natur des Menschen. Wie jedes Gesetz, auch in der Naturwissenschaft, Ursache und Wirkung verbindet, so ist das, worauf ein ästhetischer Vorgang wirkt, eben der Mensch. Und die Natur des Menschen erklärt die ästhetische Wirkungsweise der Eindrücke. Auch Lalo hat richtig erkannt, daß — wie er nun leider wieder normierend oder allzu bewußte Vorgänge betrachtend sagt — »der Maßstab hier der Mensch sei, und zwar der ganze Mensch, physisch, psychisch, soziologisch«; nur ist auch von dieser Seite wieder einzusehen, wie schwer seine Position dann ist, wenn er von da aus normieren will: denn man kann festgestellte Wirkungsweisen bestimmter gegebener Eindrücke zwar erklären aus bestimmten Seiten an der Natur des Menschen, aber der umgekehrte Weg, aus einem so vagen und leeren Begriff wie der Natur des Menschen bestimmte Einzelnormen abzuleiten, ist doch eigentlich nur als allgemeines Postulat aussprechbar, denn im einzelnen würde sich sofort zeigen, daß man damit gar nichts anfangen kann.

Diese Anknüpfung an die Natur des Menschen ist für Lalo einer der Gesichtspunkte, unter denen er von der Relativität des Wertes spricht. Die Relativität des Wertes ist zwar ein sehr allgemeiner Begriff, aber doch mit mannigfach gutem Inhalt anzufüllen. Bei Lalo hat man bisweilen das Gefühl, daß er diese Relativität im Gefühl einer gewissen Unsicherheit betont, in das ihn der unnötige Anspruch

auf Normierungen versetzt. Er faßt jedenfalls auch die Normen »relativ«. Daß man das mindestens tun muß, wenn man von Normen spricht, geschweige wenn man sich unterfängt, Normen aufzustellen, zeigt schon der Gedanke von Hebbel über das Schöne als Ideal, wie ich ihn aufgefaßt habe. Darin hat Lalo freilich recht: wenn man durchaus normieren will, kann man es auch trotz des relativen Charakters der Werte. Lassen wir aber die Normen und bleiben wir bei der Relativität der Werte. Man kann damit zunächst die Tatsache meinen, daß die Feststellung eines wirklich allgemein gültigen Wertes nur in einer unendlichen Annäherung denkbar ist, aber auch die andere Tatsache, daß mit dem Fortschritt der Erkenntnis, der Selbstbesinnung Einschränkungen in dem Geltungsbereich gefundener Werte gemacht werden müssen, Beschränkungen auf gewisse Kreise von Individuen und dergleichen. Beide Anwendungen des Gedankens hat Lalo, ohne sie systematisch auseinanderzuhalten. Er spricht viel von der Relativität des Wertes. Ich versuche seine Gedanken in die leichtest faßliche Anordnung zu bringen.

Da der Wert nur eine Relation eines Vorganges zum Menschen ist, so ist ein »Wert an sich« ein Unsinn; trotzdem kann es natürlich allgemeinere als bloß individuelle Werte geben; da wir aber in der Feststellung der absoluten Allgemeingültigkeit nie zu Ende kommen, so gibt es einen »absoluten Wert« für uns nur als regulatives Prinzip des Forschens, als Richtungspunkt, dem man sich nähern kann. Außerdem gibt es nicht einen obersten Wert, sondern eine Stufenleiter; deren oberste Spitze können wir kaum bezeichnen, jeder der unteren Grade aber umfaßt viele gleich hohe Werte. (Schließlich könnte man an »objektive Werte« noch in einem ganz anderen Sinne denken, der gar nichts mehr mit dem subjektiven Gefallen und Vorziehen zu tun hätte; etwa im Sinne von Hegels objektivem Geist; aber solche Werte sind mindestens am allerschwersten festzustellen, und zur Erklärung könnte man nur eine soziologische Begründung versuchen. Von soziologischen Methoden hält nun Lalo viel, steht aber da den modernen, häufig recht unklaren Forderungen einer ausschließlich soziologischen Ästhetik näher als der Begriffsklarheit Hegels; er will mit seinen soziologischen Ansprüchen nur die subjektiven Wertempfindungen erklären, kommt aber auch darin nicht über allgemeine und vage Ausführungen hinaus; davon später.)

Bei der Annäherung an einen absoluten allgemeinen Wert nähert man sich zugleich dem Gesetz im strengen Sinne. Der Relativismus, darin hat Lalo wieder recht, führt in der Kunstkritik keineswegs notwendig zur bloß individuellen Impression, sondern verträgt sich mit einem gewissen »Dogmatismus«, worunter er etwas anderes versteht als den Anspruch auf absolute Werte, die man bereits festgestellt hätte; er meint mit jenen Worten nur ein Suchen nach solchen Werten und eine Annäherung, wie sie gerade auch die experimentelle Ästhetik erstrebt, — die nach ihm die jüngste Form des Dogmatismus ist, weil sie auf Gesetze ausgeht. — Lalo ist nicht immer ganz präzise in seiner Darstellung und auch nicht so systematisch, wie es hier erscheinen kann, aber seine Gedanken lassen sich so zusammenstellen und würdigen.

Er sagt also: Ein Wert ist nur ein anderer Ausdruck für ein Gesetz. Er meint dabei einen allgemeineren Wert, aber er müßte es auch aussprechen, denn Gesetzen folgt schließlich auch eine rein individuelle Wertung, nur daß in diesem Falle die Gesetze zu kompliziert sind, als daß wir sie erfassen könnten. Leider ist Lalo aber auch geneigt, umgekehrt anzunehmen, daß ästhetische Gesetze ausschließlich Wertfeststellungen seien — es wurde bereits oben darauf hingewiesen. Das stimmt nun durchaus nicht. Das zufällige Beispiel der letzten in diesen Blättern erschienenen experimentellen Arbeit, Dessoirs Aufsatz

über das Beschreiben von Bildern, zeigt, daß ästhetische Untersuchungen auch andere Tatbestände als Werte zum Gegenstand haben können. Es wäre ungeheuerlich, wenn man, wie Lalo will, alles, was nicht Wertfrage ist, aus der eigentlichen Ästhetik hinausweisen wollte. Gewiß ist es richtig, daß bei einer ästhetischen Tatsache, d. h. einem ästhetischen Erlebnis, immer eine gewisse Wertbetonung dabei und unzertrennlich davon ist, aber die ästhetische Wissenschaft kann solche Zusammenhänge trennen und kann vieles aufs Korn nehmen, was nicht selber Wertung ist; sie kann von der Wertbetonung streckenweise abstrahieren. Lalo sieht die Dinge hier zu grob; man kann z. B. von einem Gemälde, wissenschaftlich abstrahierend, ohne auf Bewertung einzugehen, noch ganz andere Dinge aussagen, als, wie Lalo persiflierend meint, daß die Holztafel so und so groß sei und so und so viel hundert Gramm Pigment trage; auch das »Werk in unserem Bewußtsein«, das er diesen Banalitäten als das Wichtige mit Recht gegenüberstellt, ist nicht dasselbe wie »unser Urteil darüber«, wie er dann irrtümlich fortfährt. Weit entfernt! Ein bewußtes Urteil (und ein anderes Urteil gibt es nicht, unterhalb des Bewußtseins gibt es nur dunkle Wertbestimmungen) braucht nicht einmal immer dabei zu sein. Es gibt genug Feststellungen bloßer Tatsachen, wo man rein beschreibend vorgehen kann, und das sind nicht bloß Feststellungen über objektive Teile an Werken, wie Farben, Tonarten und dergleichen, sondern auch Feststellungen über psychologische Wirkungsweisen, z. B. über eine Stimmung. Eine solche Feststellung enthält noch nichts von einer Aussage über den Wert dieser Stimmung oder über den Wert des Ausdrucks, den sie gefunden hat. Und doch ist oft schon viel gewonnen, wenn ich z. B. von einem Gemälde weiß, wie das Quale der Wirkung ist, die das Bild auf mich ausübt; dann bleiben mir zur weiteren Klärung meines Bewußtseins noch zwei Richtungen der Fragestellung übrig: 1. woher kommt das? und 2. wie steht es mit der Wertbetonung des Erlebnisses? Es gibt also, das behaupte ich entschieden, auch der Kunst gegenüber bloße Tatsachen- oder Erkenntnisurteile von hoher Wichtigkeit und keineswegs nur Werturteile über Gefallen und Mißfallen, und die ersteren sind nicht etwa bloß historische oder sonst rein verstandesmäßige, sondern es gibt auch wirklich ästhetische Urteile der Art. Ich stimme Lalo auch nicht zu, wenn er sagt: Was wir suchen, ist nicht eine Darlegung und eine Wertung, sondern die Darlegung der Wertung. So ausschließlich handelt es sich eben nicht um diese letztere. Wir können auch Darlegungen von Tatbeständen in der Ästhetik suchen und geben, die gar nichts von der Wertung enthalten. Wenn er weiter sagt, die Ästhetik könne nichts auseinanderlegen, ohne zu urteilen, so ist das ganz falsch. Man kann, wie immer wieder versichert werden muß, ästhetisch-wissenschaftlich arbeiten, ohne über Werturteile zu sprechen, geschweige daß man selber solche formuliert. Das sind keine Haarspaltereien, sondern klare Tatsachen, deren Anerkennung unumgänglich ist, wenn man zu einer haltbaren Auffassung des Wertbegriffes kommen will. Übrigens sollte der Verfasser »Urteil« nicht einfach in dem Sinn von Werturteil brauchen. Beides ist nicht dasselbe. Urteil ist ein formuliertes, auf bewußtem Denken beruhendes Fürwahrhalten, die Wertung dagegen kann jeden möglichen Bewußtseinsgrad von der bloßen Wertbetonung bis zum Urteil haben. Nicht jede Wertung ist ein Urteil und nicht jedes Urteil ist ein Werturteil.

Ja weiter: die Wertbetonung ist in viel höherem Grade schwankend als das Quale der Wirkung. Ich vermeide das Wort Qualität, weil es meist im wertenden Sinne gebraucht wird. Eine stille Abendlandschaft z. B. wirkt niemals aufregend; das ist eine viel gesichertere Tatsache und läßt sich viel allgemeiner behaupten als irgend ein Urteil über Gefallen und Mißfallen, das man an der Landschaft oder

dem Bilde haben kann. Oder: Kein Mensch kann Michelangelo schwächlich oder süßlich nennen, fast so wenig wie man denken kann $2 \times 2 = 5$; sagen kann man natürlich beides, aber das besagt gar nichts. Manchen Naturen ist nun die Kraft und Anspannung Michelangelos zu stark, zu anstrengend, je nach ihrer psychophysischen Organisation; vielen bedeutet Michelangelo eine Erfrischung, wie man sie etwa von einem starken elektrischen Strom haben kann, anderen dagegen eine Übrumpelung und Zumutung, die bisweilen, wie es sensitiven Malern tatsächlich gegangen ist, bis zum körperlichen Schmerz führen kann. Dabei brauchen wieder nicht alle Naturen, die seine Kunst als Übrumpelung empfinden, diese Übrumpelung unangenehm zu empfinden — selbst darin sind noch Variationen möglich und wirklich. Je weiter man sich in das Gebiet der Wertbetonungen begibt, desto mehr nimmt die Verschiedenheit zu; zugleich freilich ist klar, daß alle diese Differenzen, von denen soeben beim Beispiel Michelangelos die Rede war, wieder nach psychologischen Gesetzen verständlich und sogar in eine graduell abgestufte Reihe zu bringen sind. Die Frage nach der Möglichkeit allgemein gültiger Urteile gegenüber der Kunst wird durch diese Einsichten stark gefördert (wobei abermals zu beachten ist, daß die Aufgabe der Ästhetik nicht darin besteht, solche Urteile zu liefern, sondern die Möglichkeit und Tatsächlichkeit solcher übereinstimmenden Urteile festzustellen und zu erklären!). Die Tatsachenurteile zwar werden eher und mehr übereinstimmen als die Werturteile, denn die Verschiedenheit der Menschen ist größer im Wertes als im tatsächlichen Auffassen des Quale eines künstlerischen Eindrucks.

Über die Verschiedenheit der Kunsturteile überhaupt möge hier eine Einschaltung gestattet sein, die zwar nicht Lalosche Gedanken betrifft, aber durch Lalos Streben zum Dogmatismus veranlaßt ist. Das häufige Abweichen der Urteile auch zwischen wohl vorbereiteten, ästhetisch erzogenen Leuten kann aus mehreren Quellen kommen. Die Einsicht aber in diese Quellen erklärt, ordnet und beruhigt. Entweder nämlich fixieren die Betrachter an dem Kunstwerk nicht genau dieselben Elemente und Formen mit gleicher Aufmerksamkeit; und das kann wieder von Zufällen abhängen (z. B. von der momentanen Bewußtseinslage). Die Individuen können aber auch ihre sinnliche Auffassungsfähigkeit in verschiedenem Grade ausgebildet haben. Oder es kann genau derselbe Reiz auf verschiedene Individuen verschieden wirken (wie z. B. im sinnlichen Gebiet das Phänomen der Farbenblindheit zeigt). Doch wird die sinnliche Verschiedenheit nicht so groß sein, wie man gewöhnlich denkt, z. B. ist Farbenblindheit immerhin selten, und in ihr gibt es Abstufungen, die wieder bestimmten Regeln folgen. Drittens kann die Verschiedenheit der Urteile von dem dauernden — erbten oder erworbenen — Bewußtseinszustand abhängen. Vielfach werden sich die Abweichungen in graduelle Abstufungen ordnen lassen; so z. B. die Unterschiede einer flacheren oder tieferen Auffassung, also der verschiedene Grad, in dem man dem Künstler nachzukommen vermag. Die Kunst bearbeitet ja die unerschöpfliche Natur stets in starker Auswahl, und vor Kunstwerken können oder brauchen daher die Aufnehmenden mindestens nicht so weit zu divergieren wie vor der Natur. Zwar können, wie schon berührt wurde, ganz große Künstler ebenfalls unendlich verschieden wirken, aber doch eben deshalb, weil sie selber unendlich reich sind. Z. B. hat jeder, der etwas von Goethe weiß, seinen eigenen Goethe; doch ist dieser ausgewählte Goethe nicht etwa von den aufnehmenden Individuen in den historischen Goethe hineingetragen, sondern herausgeholt; denn in dem historischen sind alle möglichen und zum Teil widersprechenden Seiten darin, genau so wie Dürer von der Natur sagte, daß alle Kunst in ihr stecke und nur

herausgeholt zu werden brauche. Man wende doch die alte Formel von dem »umfassenden« Goethe auch auf die Theorie des Goetheverständnisses an: Goethe war eben in der Tat umfassender als alle seine Anhänger, und jeder der vielen Privatgoethe ist nicht etwa falsch, sondern ist richtig (nur ist keiner der ganze Goethe). Also selbst die große Verschiedenheit der Urteile über die größten und reichsten Künstler braucht uns beim Suchen nach festem Boden der Theorie nicht zu verwirren. Schließlich aber darf eine letzte Fehlerquelle, von der die übertriebene Meinung von der individuellen Verschiedenheit der Eindrücke eines künstlerischen Werkes ausgeht, nicht vergessen werden; das bewußte oder gar das ausgesprochene und womöglich noch besonders knapp, prägnant und wirksam formulierte Kunsturteil — das ist ja himmelweit entfernt von dem rein rezeptiven Eindruck! Es ist doch oft genug gesagt worden, daß das Urteil, wenn es sich zu früh einstellt, störend und fälschend auf das reine Auffassen wirkt; in diesem Sinn sprach Schopenhauer von den Kunstwerken als von Fürsten, vor denen man warten müsse, bis sie zum Besucher sprechen. Und wieviel Fehlerquellen dann gar aus der Unbeholfenheit im Aussprechen der Urteile, aus dem Mangel an sachgemäßen Begriffen von dem besonderen Gebiet der Kunst fließen, das ist gar nicht abzusehen.

Wenn man alles dies berücksichtigt; wenn man selbst in einer so vagen Erklärung für Abweichungen des Kunsturteils, wie der Gedanke des momentanen Bewußtseinszustandes ist, einfache gesetzliche Beziehungen zu sehen beginnt, dann ordnet sich das Ganze der Kunsterlebnisse und Kunsturteile aus einem sinnlosen Durcheinander zu einem begrifflichen Nacheinander, Nebeneinander oder Übereinander. Zum Beispiel ist es ferner, um zu dem Erklärungsgesichtspunkt des verschiedenen »momentanen Bewußtseinszustandes« noch etwas Konkretes anzuführen, selbstverständlich, daß derselbe Mensch demselben Kunstwerk morgens anders gegenübersteht als abends. (Wieviel aus dieser einfachen Einsicht für die Dramaturgie zu gewinnen ist, soll hier nur angedeutet werden; Wagner kannte den Zustand des gewöhnlichen abendlichen Theaterbesuchers und wollte ihm ausweichen, weil seine Werke darauf keine Rücksicht nehmen wollten.) Namentlich wird die Stärkeskala der Eindrücke zu verschiedenen Zeiten des Tages verschieden wirken; morgens ist man frisch, abends braucht man stärkere Anstöße. Gerade das Quantitative an den Eindrücken ist aber besonders günstig für den theoretischen Versuch einer graduellen Einordnung verschiedener Eindrücke und Urteile. (Das wurde beim Beispiel Michelangelos schon etwas berührt.) Bei der Stärke der Eindrücke kommt nun nicht nur die eingeborene Energie und Vitalität, die bei jedem Individuum verschieden ist, in Betracht, sondern auch das Alter des Menschen, die Ermüdung, der seine Lebensenergie ausgesetzt gewesen ist. Das höhere Alter reagiert nicht mehr so kräftig und ist für das Starke oft zu mürbe. Die Lebensermüdung ist also ebenso in Rechnung zu setzen wie die Ermüdung des Tages, von der wir eben sprachen. Auch der Gesichtspunkt der unverbrauchten oder verbrauchten Rasse, der alten Kulturfamilien oder der neu aufsteigenden Geschlechter ist hier theoretisch aufschlußreich. Diese quantitativen Energiegesichtspunkte beziehen sich nun zwar nur auf das Quantitative an den Kunsterscheinungen, es gibt aber ganz große Kunstgebiete, die man mit dem Begriffe der Energie in der Hauptsache erfassen kann. Man kann ja sozusagen das ganze Feld der ästhetischen Phänomene in zwei große Hauptgebiete teilen, ein mehr qualitatives und ein mehr quantitatives. Man erinnere sich an die Behandlung dieses Gedankens in der Schrift von Karl Groos über den ästhetischen Genuß. (Ich selbst habe solche Gedanken in einem früheren Heft dieser Zeitschrift gelegentlich der Bytkowskischen Arbeit über »kontemplative und ekstatische Kunst«

weiter ausgeführt.) Für das ganze große Gebiet nun der mehr quantitativen ästhetischen Eindrücke würde sich die Anordnung verschiedener Urteile über ein Werk in einer Stufenleiter ziemlich leicht ergeben; damit wäre aber ein großes, ordnendes Prinzip, das die Verschiedenheit vieler Kunsturteile beherrscht — d. h. erklärt und verbindet, sie in allgemeinere Begriffe einfängt —, gewährleistet.

Übrigens ist es auch praktisch gar nicht nötig, daß alle Betrachter gegenüber einem Kunstwerk dasselbe empfinden und fühlen. Der Künstler wenigstens, der sich immer länger mit dem Werk beschäftigt hat als die meisten seiner Konsumenten, wird es selbstverständlich finden, daß gewöhnlich der Aufnehmende bei weitem nicht alles herausholt — einige wenige Beispiele wissenschaftlicher Monographien ausgenommen. Ja es ist dem Schöpfer in gewissem Grade gleichgültig, was von all dem verschiedenen Guten, das seiner Überzeugung nach in dem Werke steckt, von dem und jenem Betrachter herausgeholt wird, wenn es nur etwas ist, was auch ihm am Herzen lag. Je reicher und tiefer das Werk ist, desto mehr Möglichkeiten bietet es ja; außerdem aber stehen seine Teile in solchen organischen Beziehungen, daß jedem Kunstfreund auch von diesem Allgemeinsten der Form etwas spürbar wird. (Damit ist nicht die sogenannte »große Form« gemeint, weil diese zu würdigen vielmehr das Schwerste ist, sondern es ist nur der Eindruck gemeint, daß in dem Werk eine innere Ordnung und organische Zusammenhänge walten.) Es können sogar mehrere Betrachter ein Werk gleichmäßig werten, wenn sie nicht dieselben Elemente, sondern verschiedene im Auge haben; das muß zur Ergänzung von früheren Ausführungen gesagt werden.

Dies alles betrifft zwar nur die Stellung des Aufnehmenden zu Komplexen, eben zu ganzen Kunstwerken, aber auch diese und nicht nur Elementarvorgänge haben in der Ästhetik großen Raum zu beanspruchen.

Um aber endlich wieder Lalo sein Recht zu geben: am Schluß des Buches kommt er in einem Abschnitt über den »sozialen Charakter jedes ästhetischen Wertes« auf das Wertproblem zurück. Man stolpert da über einen seltsamen Satz: »Die ästhetischen Werte sind ihrer Natur nach überindividuell, d. h. soziologischer Natur, um mit diesem Namen die einzige experimentelle (!) Realität zu nennen, die wirklich über das Individuum hinausgeht« usw. Höchst verwunderlich. Und nicht minder der apagogische Beweis, der dafür geführt wird: den Beweis sollen geben »die geringen Resultate der Individualisten aus der Fechnerschen Schule«. (Fechners auch?) Fast noch schwächer ist die positive Ausführung. »Der ästhetische Tatsachenkreis in seiner historischen Entwicklung frappt durch die natürliche Gliederung der Stile und Schulen nach Zeit und Raum.« Gewiß, das sieht jeder; es ist aber eben deshalb so viel oberflächlicher als Fechners Bemühungen! Lalo meint, die wirkliche ästhetische Wissenschaft frage nicht amorphe Summen von Individuen und ziehe daraus Mittelwerte, sondern sie fange gleich mit organisierten, technischen u. dgl. Gruppen wie z. B. den Stilen und Schulen an. Er betrachtet ferner z. B. den Rundbogen in den verschiedenen Jahrhunderten: »Seit dem 12. Jahrhundert hat er einige Jahrhunderte gegolten und wurde seit dem 16. verworfen; wenn ihn heute jemand anwendet, ist er für uns ein bloßer Kopist (!). Heute schaffen alle schöpferischen Künstler einheitlich, wie durch Zufall, in charakteristischen Bogenlinien, dem modernen Stil« — ich glaube, man wird genug haben von dieser soziologischen Methode! Das also sollen konzise Begriffe sein, die für die Ästhetik Grundlagen schaffen? Der Verfasser erzählt, wie Brunetièrre nach Statistik gerufen habe, um die Entwicklung literarischer Gattungen zu erweisen; z. B. — das Beispiel wollen wir uns doch ja nicht versagen — »von 1640—1660 wurden fast 100 Tragödien in Frankreich gespielt. (Was tun wir mit dieser äußer-

lichen Tatsache?! Im selben Zeitraum sank die Tragödie (das soll heißen in ihrer Spielfrequenz) von 7 zu 7 Jahren von 39 auf 16, dann auf 12 Stücke; während umgekehrt die Komödie von 18 auf 25 und dann auf 28 gespielte Werke stieg. Das ist doch gewiß ein entscheidendes äußeres Zeichen«, setzt Lalo hinzu. Ich bedaure. Mit solchen komplizierten Tatsachen kann man, mindestens bei der Grundlegung einer wissenschaftlichen Ästhetik, nichts anfangen, die immer, wie alle Wissenschaft, zunächst auf Elementarvorgänge ausgehen muß. Aber noch ein Beispiel. »Mornet hat mit dieser Methode unter dem lebhaften Beifall Lansons entgegengesetzte Tatsachen in parallele Reihen geordnet, nämlich die Reihe, die durch ihr Anwachsen eine neue Tendenz markiert, und daneben eine andere, die durch ihr Abnehmen eine Bewegung anzeigt, die aus der Vergangenheit noch andauert.« Lalo setzt wieder enthusiastisch hinzu: »Man muß sich überzeugen, daß kein anderes Vorgehen ermöglicht, mit mehr Richtigkeit eine so verworrene Entwicklung wie z. B. die des Naturgefühls zu klären.« Ist das wirklich so? Was hat man denn, wenn man solche Zahlen hat? Sie treffen doch etwas unvergleichlich viel Äußerlicheres, als etwa Fechners Feststellungen. Und spielt der Zufall, d. h. Ursachen, die mit den ästhetischen oder überhaupt mit den Vorgängen der inneren Entwicklung nichts zu tun haben, bei jener Methode keine störende Rolle? Es genügt einfach, bei Lalo weiter zu lesen; er meint nämlich, daß die heutigen Kritiker einen annähernden Ersatz für solche Methoden im Studium der — Bilderpreise suchen, die nacheinander in verschiedenen Verkäufen der Werke eines Malers erzielt werden, oder auch der Auflagen, die ein literarisches Werk erlebt. Also die Spekulationen des Kunsthandels in der exakten Ästhetik!

Sehen wir uns aber den Hauptgedanken dieses Teiles genauer an; was kann es heißen, daß die einzige berechtigte Verallgemeinerung eines Urteils mit einer Sozialisierung verbunden sein müsse? Lalo denkt daran, daß man beim Urteil über die Ilias oder über eine gotische Kathedrale an die ganze Zivilisation erinnert wird, die diese Werke hervorgebracht hat. Ja, im Eindruck ist das vielleicht ein Element, aber sicher meist nur ein ganz peripheres unter vielen anderen. Es kommt freilich vor, daß man vor Werken ganz strengen Stils unmittelbar und unabweislich die Vorstellung einer langen Tradition bekommt, die zur Ausbildung eines solchen Stils nötig war; aber diese Eindrücke sind bemerkenswert, weil sie selten sind. Und bei der wissenschaftlichen Betrachtung des ästhetischen Eindrucks handelt es sich zunächst überhaupt nicht um solche komplexe Fälle. Wahrscheinlich schwebt Lalo vor, daß man die Kunstwerke historisch so erklären müsse, aber das ist ja etwas ganz anderes. Oder: Weisheiten wie die, daß die Kunst ein Publikum voraussetzt, was sollen uns die hier, wo es sich darum handelt, den Begriff des ästhetischen Wertes zu begreifen? Auch wie weit der Künstler an ein Publikum denkt, das sagt uns dafür gar nichts. Lalo meint, wenn wir von einem Werke gegenüber gleichgültigen Zuschauern betonen, daß es schön sei (er meint wertvoll), so könne das nur heißen, das Werk verdiene, von einem großen Kreise aufgenommen zu werden. Das geht aber um den Hauptpunkt herum. Jene Vorstellung ist gewiß auch mit dem Werturteil verknüpft, aber sie ist nur damit verknüpft, weil andere Vorstellungen, die eigentliche Wertvorstellung, im Mittelpunkt stehen. Das Werk bietet eben durch seine eigentlichen Werte die Möglichkeit, daß sich ein großer Kreis daran erfreue, und verdient deshalb, daß sich ein solcher Kreis darum bemühe. Aber das allgemeiner verbreitete Vergnügen ist wohl nicht der Hauptgesichtspunkt bei der Wertung, geschweige der einzige. Die Vorstellung eines breiteren Publikums, für die unser Eindruck und unser Urteil stichhaltig sei, begleitet das Urteil wohl, aber sie ist nicht das Urteil. Übrigens hat Kant diesen

Nebengedanken bereits entdeckt, als er von der Zumutung sprach, die wir anderen Beschauern stellen, unser ästhetisches Urteil über ein Werk anzuerkennen. Aber es gilt nun, und das sah auch Kant, dieses Gefühl der berechtigten Zumutung zu erklären, zu rechtfertigen! Und dazu hat Lalo keinen Ansatz gemacht. Ähnlich oberflächlich ist, was Lalo über den Ruhm des Künstlers sagt; z. B. der Ruhm Wagners bestehe darin, daß es Wagnerianer gäbe. Sieht er nicht, daß diese Tatsache, daß Wagner viele Anhänger hat, gar keine ästhetische Tatsache ist? Das Ästhetische sind die Einzeleindrücke und Einzelurteile, die die äußere Berühmtheit Wagners begründen. Wenn wir sagen, »es ist und bleibt der Ruhm Wagners«, so meinen wir damit ein Verdienst, das seine äußere Berühmtheit begründet. Und die Allgemeingültigkeit, die in dem Urteil über ein solches Verdienst angestrebt oder in Anspruch genommen wird, ist eine ganz andere Allgemeinheit als die, daß es viele Wagnerschwärmer gibt, von denen manche noch dazu recht wenig Verständnis haben.

Einen Augenblick, so scheint es, kommt Lalo dem Zentralpunkt näher, nämlich als er davon spricht, daß wir den ästhetischen Wert immer als einen möglichen Erfolg vorstellen. In der Tat meinen wir mit der Feststellung eines allgemeiner gültigen Wertes etwas Ähnliches wie die »dauernden Wahrnehmungsmöglichkeiten«, wodurch John Stuart Mill in der Erkenntnistheorie den Dingbegriff definierte; aber es gilt eben zu erklären, wie wir dazu kommen und mit welchem Recht wir es tun. Jene Verallgemeinerung ist sozusagen die Folge der Wertung, aber nicht ihre Ursache oder sie selbst. Die Tatsache der Wertung selber enthält nach psychologischem Befund keineswegs immer bewußte soziologische Elemente; und sie entwicklungsgeschichtlich, etwa nach Spencerscher Weise, hinein zu erklären, das wäre genau so vage wie die meisten derartigen Erklärungen. Diese Unterscheidungen sind aber noch gar nicht nötig, um Lalo zu kritisieren. Das zeigt die Tatsache, daß bei ihm eine so naive und unbekümmerte Formulierung möglich ist, wie: »Der Ruhm ist der Maßstab für den ästhetischen Wert und durch den Ruhm gewinnt er eine objektive und historische Realität.« Das ist nicht mehr soziologisch, sondern einfach allzu populär gedacht. Zwar hebt auch Lalo gelegentlich hervor, daß die äußere Anerkennung mehr die Wirkung als die Ursache der eigentlichen ästhetischen inneren Bewußtseinsvorgänge ist, und warnt davor, seine Auffassung mit der gröblichen eines banalen Empirismus zu verwechseln; aber er bleibt wirklich vielfach selber zu grob in seiner Darstellung. Er unterscheidet z. B. richtige ästhetische Urteile von falschen sehr unzulänglich: je mehr Eindrücke ein Urteil bestätigen, bis es Tradition ist, desto besser! Gewiß ist eine Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß ein allgemeiner gültiges Urteil abgegeben wird, wenn der Urteilende viel gesehen hat, kultiviert und auch im Urteilen geübt ist; so sagt Sainte-Benve: »Die wirklich guten Sachen erscheinen immer mehr gut, je mehr man vergleicht«; aber das ist etwas anderes als was Lalo meint; er ist wirklich nicht immer auf der Höhe des Niveaus, das ihm in Momenten erreichbar ist, und er verwahrt sich gegen oberflächliche Auslegungen, gegen die ihn doch seine eigene Darstellung nicht schützt. Wenn er z. B. sagt: »Der ästhetische Wert ist nicht, sondern wird oder vollzieht sich, lebt oder stirbt fortwährend«, so verwechselt er Sein mit Dasein, was gerade bei der Frage der Gültigkeit von Werten besonders schmerzlich ist; was ich vorhin mit dem Worte »Wahrnehmungsmöglichkeiten« andeutete, das kann man doch in dem eben zitierten Satz Lalos gewiß nicht etwa ausgedrückt finden. Als Wahrnehmungsmöglichkeit ist der Wert eben, und der Wert ist auch derselbe, ob er öfter oder nur einmal erlebt wird — wenn er eben wirklich allgemein gültig ist, so ist er ein für allemal, wenn er auch

nicht empfunden wird; Werte, die nur werden, fortwährend leben und sterben, sind vorübergehende Werte, Werte von sehr beschränkter Gültigkeit.

Wie Lalo übrigens gegenüber dem Inhaltlichen der einzelnen Wertungen sich den soziologischen Gesichtspunkt denkt, darüber steht nichts mehr in dem Buch, und gerade hier wäre ein sehr fruchtbares Feld für die soziologische Methode. Man kann z. B. ein bestimmtes Einzelproblem, wie die Wertbetonung der Mitte in den bildenden Künsten, zum guten Teil mit soziologischen Gesichtspunkten erhellen und kann über das rein Formale an der Komposition in der Malerei gut mit Hilfe gesellschaftlicher Rangvorstellungen handeln; aber das betrifft eben alles den Inhalt bestimmter Formprinzipien oder einzelner Werte, nicht aber den Wert als solchen oder den Akt der Wertung. Dieser enthält, wie gesagt, nach meiner Ansicht nur soziologische Nebentöne im Bewußtseinsbefund, und die Erklärung durch unbewußte Vererbung aus Erfahrungen der Art oder aus dem Kulturgang der Geschichte würde faßbares Material immer nur zur Erklärung bestimmter Einzelwertungen liefern.

Doch genug, man hat gesehen: das Buch verhilft gut zu einer Klärung mancher Begriffe, aber man muß sie recht oft selber besorgen.

Friedenau.

Erich Everth.

Hans aus der Fuente, Wilh. von Humboldts Forschungen über Ästhetik. Gießen 1912, Töpelmann. Philosophische Arbeiten, herausgegeben von H. Cohen und P. Natorp. IV. Bd., 3. Heft. IV u. 144 S.

Die Arbeit gibt ein fleißiges Referat aus Humboldts ästhetischen Schriften, ohne doch einen einheitlichen Gesichtspunkt zu finden: er wäre, glaube ich, in Humboldts Bedürfnis zu suchen, zu charakterisieren, d. h. das Universum als ein wohlgeordnetes und bis zum Rande gefülltes System aufzufassen, innerhalb dessen jedes Ding und jede Einzelexistenz ihren genau bestimmbareren Platz hat, den es eben festzustellen gilt. Humboldt ist deshalb doch wohl mehr Metaphysiker, als Fuente in seiner Polemik gegen Spranger (S. 46, Einl. u. ö.) zugeben möchte; wogegen wir ihm in dem Lob der Analysen Fritzsches (S. 50, 77 u. ö.) beistimmen. — Unrichtig scheint uns wieder die unhistorische Isolierung, eine Arbeit über Humboldt den Ästhetiker und Sprachphilosophen, in der Herder nicht genannt wird! Übrigens sind gerade die Abschnitte über Sprachphilosophie (S. 73 f.) neben denen über das System der Künste (S. 86 f.) gut gelungen; was uns an diesen Forschungen (etwa in dem pedantischen Buch über »Herrmann und Dorothea«) altmodisch vorkommen muß, bleibt freilich unerklärt.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Chr. Schrempf, Lessing. B. G. Teubner, Leipzig 1913 (Aus Natur und Geisteswelt 493).

Kein Beruf verleiht in solchem Grade einen *character indelebilis* wie der des Geistlichen — höchstens ist auch wieder in diesem Sinne der des Schauspielers zu vergleichen. Auch der *prêtre défroqué* bleibt im Habit; wie sehr, beweist wieder dies Büchlein des wegen seiner Überzeugungen so mannhaft aus seinem Beruf geschiedenen früheren Pfarrers Schrempf. Gewiß gehen die Eigenschaften des geistreichen Werkchens, die hierdurch gekennzeichnet sind, aus dem lobenswertesten Streben nach Unparteilichkeit hervor; und deshalb gibt uns auch die Kälte, mit der Lessing von einem ihm mannigfach verwandten Geist behandelt wird, kein Recht, in seiner eigenen Manier die Frage aufzuwerfen, ob der Verfasser einer wahren Liebe fähig

sei . . . Aber dieses Bemoralisieren selbst, die Art, wie mit Lessing wegen seiner Art der Wohltätigkeit gerechnet wird, oder wie ihm vorgehalten wird, er habe zu viel Zeit totgeschlagen, dies und Ähnliches wirkt doch pastoral im ungünstigen Sinne. Dann die predigthafte Anlage, die unaufhörlich und ermüdend mit dem Text spielt: er war mehr als — aber eben deshalb auch weniger als — (oder umgekehrt); und endlich und vor allem die naive Selbstverständlichkeit, mit der der Verfasser verlangt, daß Lessing als Theolog, Ästhetiker, Philosoph Schrempfs Ansichten gehabt haben müßte, um recht zu haben. Ist es denn z. B. so ganz, wie der Verfasser meint, ausgemacht, daß es etwas wirklich Gräßliches in Wirklichkeit überhaupt nicht gibt (S. 92)? Aber unaufhörlich tut der Verfasser Lessings Meinungen in dieser Weise mit glatter Selbstverständlichkeit ab und wundert sich dann, daß so wenig übrig bleibt! Ich fürchte, wenn Lessing Schrempfs Werk in solcher Weise durchgehen würde, bliebe noch weniger!

Wenn aber für des Verfassers ebenso apodiktisch aufgestellte (und wiederholte) wie anfechtbare Behauptung, es gebe keine produktive Kritik, sein Büchlein vielleicht eher als die Kritik Lessings eine Stütze bieten könnte, so liegt das nicht nur daran, daß der Glauben an die eigene Autorität noch gefährlicher ist als der Lessing vorgeworfene an die fremde Autorität; sondern mehr noch daran, daß der Verfasser sich prinzipiell und mit einem gewissen Eigensinn weigert, auf historische Fragen einzugehen. Nun ist ein Werturteil im luftleeren Raum notwendig doktrinär; und das Buch würde deshalb prinzipiell unfruchtbar sein, wenn der lebhafte Scharfsinn und die gut schwäbische Originalität des Verfassers uns nicht doch alle Augenblicke zu gesundem Nachdenken über allzu selbstverständlich gewordene Meinungen zwingen würde.

Berlin.

Richard M. Meyer.

H. E. Fischer, Briefwechsel von Imm. Kant in 3 Bänden. München bei Georg Müller.

Es ist nicht dieses Ortes nachzuprüfen, inwiefern heute bereits eine Neuauflage der Briefe von und an Kant nottat. Es sei nur festgestellt, daß die vorliegende Neubearbeitung von H. E. Fischer mit nicht zu überbietender Sorgfalt hergestellt ist und ein vorzügliches Einleitungs- und Schlußkapitel enthält. Fischer befragt die Briefe, welche Zeitströmungen Kant bei seinem Auftreten gefördert oder gehindert haben, und ferner, welche seiner Lehren bei den Zeitgenossen die größte, welche die geringste Debatte hervorriefen. Dabei ergibt sich ihm als interessantes Resultat, daß Kant sich im Beginn seiner Laufbahn am meisten »durch die überwiegende Hingabe der Zeit an die schönen Künste« gehemmt sah. »Auf dem Gipfel seiner Laufbahn,« so fährt Fischer fort, »umbrandet von den lebhaftesten geistigen Debatten, war für solche Klage kein Grund mehr, es sei denn gerade in bezug auf seine kunsttheoretischen Ansichten. Zu einer eingehenderen brieflichen Auseinandersetzung über die Grundlehren der Kantischen Ästhetik kommt es nicht; neben gelegentlichen Bemerkungen und Fragen über Einzelheiten kommen nur von einigen Seiten, besonders von Reinhold, Beck und Schiller allgemeine Äußerungen über den Gesamteindruck des Werkes. »Immerhin«, so schließt Fischer seine feinen, gedankenreichen Ausführungen, »bleibt es in einer Blüteperiode der Kunst eine auffällige Tatsache, daß in dem Briefwechsel Kants seine Ästhetik kaum zu Worte kommt.«

Berlin.

Hugo Marcus.

Willy Rosalewski, Schillers Ästhetik im Verhältnis zur Kantischen. Beiträge zur Philosophie. Nr. 1. Heidelberg 1912.

Die Studie, die auf Anregung Natorps entstanden ist, gibt nach einer Darstellung der Grundmomente in Kants Begründung der Ästhetik einen kritischen Abriss von Schillers Ästhetik, in der Schillers ästhetische Ansichten vor dem Beginn seiner kantischen Studien, sodann das vermeintliche objektive Prinzip des Geschmacks, das Ideal der Schönheit, das Kulturideal der Humanität und die ästhetische Erziehung und die Theorie der Tragödie behandelt werden. Die Ergebnisse, zu denen die Untersuchung kommt, werden von dem Verfasser am Schlusse in folgende Thesen zusammengefaßt: 1. Schiller hat kein objektives Prinzip des Geschmacks gefunden. 2. Er hat das Ideal der Schönheit, welches Kant nicht gefunden hatte, richtig bestimmt, jedoch mit der Einschränkung, daß er irrthümlicherweise der Anmut die Würde als Beglaubigung beigesellt, entsprechend seinem ethischen Doppelideal. 3. Durch die Beziehung des Kunstgefühls auf das ethische Ideal der Humanität hat Schiller eine systematische Ergänzung von Kants Ästhetik ermöglicht, hat sich selbst aber auf die Darstellung der pädagogischen Bedeutung dieser Beziehung (in der Theorie der ästhetischen Erziehung) beschränkt, in der natürlich keine Erweiterung von Kants Ästhetik liegt. 4. In der Theorie des Erhabenen und in der Anwendung derselben auf die tragische Kunst hat Schiller, noch einseitiger als Kant, das Gefühl des Erhabenen als reines Freiheitsgefühl gefaßt, statt den Gefühlsverlauf des Erhabenen in der Harmonie ausmünden zu lassen.

Die Arbeit, die offenbar auf gründlicher Sachkenntnis beruht, steht auf dem Standpunkt des methodischen Idealismus und der Kantauffassung der Marburger Schule. Sie teilt alle Eigenarten mit dieser, so vor allem die konstruktive Neigung, sowie das bei ihren jüngeren Vertretern verschiedentlich hervortretende beneidenswerte Selbstgefühl, im Besitze der allein seligmachenden Wahrheit (natürlich nicht der abgeschlossenen, sondern der Methode zur unendlichen Erweiterung der Wahrheit) zu sein, von welchem aus mit bemerkenswerter Entschiedenheit die »Fehler«, die Schiller etwa mit seinem Begriff der schönen Seele gemacht habe, ja sogar Einseitigkeiten bei Kant konstatiert und korrigiert werden. Ist die Arbeit demgemäß nicht als eine eigentliche historische Untersuchung zu bezeichnen, so wird die scharfe, wenn auch einseitige Durchleuchtung der Grundbegriffe der Schillerschen Ästhetik Beachtung finden.

Friedenau.

Max Frischeisen-Köhler.

Richard Herbertz, Die philosophische Literatur. Ein Studienführer. Stuttgart 1912.

Ein nach Fächern geordnetes Verzeichnis wichtiger in deutscher Sprache erschienener philosophischer Literatur, welches naturgemäß in Auswahl wie in den erläuternden Beurteilungen stark subjektiv gehalten ist, aber manchen vielleicht ein brauchbares Hilfsmittel sein wird. Der Abschnitt über Ästhetik gibt zu erheblichen Beanstandungen keinen Anlaß.

Friedenau.

Max Frischeisen-Köhler.

Philosophische Abhandlungen. Hermann Cohen zum 70. Geburtstag dargebracht. Berlin 1912.

In der reichhaltigen Sammlung philosophischer Abhandlungen, welche Freunde und Schüler Hermann Cohens, dem Begründer der Marburger Schule, zu seinem 70. Geburtstag (4. Juli 1912) dargebracht haben, sind die letzten vier Beiträge Fragen

der Ästhetik und Kunstwissenschaft gewidmet. In ihnen behandelt C. Horst die Versöhnung zwischen Kunst und Gemeinschaft, W. Kinkel die Ästhetik des reinen Gefühls, W. Heimsoeth die Objektfrage in der Kantischen Ästhetik und A. Görland die Schicksalsidee in der Geschichte der Tragödie. Selbstverständlich sind auch diese Abhandlungen wie die übrigen im Geiste des methodischen Idealismus gehalten, den Hermann Cohen als das wahre Erbe Kants entwickelt hat und der das Glaubensbekenntnis der Marburger Schule bildet.

Von den ästhetischen Beiträgen berührt der Aufsatz Kinkels, der noch vor dem Erscheinen von Cohens Ästhetik des reinen Gefühls geschrieben wurde, Fragen von prinzipieller Bedeutung. In ihm untersucht Kinkel einmal die Methode der Ästhetik und sodann das Verhältnis der Kunst zur Natur und Sittlichkeit. Nach Kinkel wird die Ästhetik nur dann zu fruchtbaren wissenschaftlichen Resultaten gelangen können, wenn sie wiederum an Kant anknüpft und sich dessen transzendentaler Methode bedient. Im scharfen Gegensatz dazu stehen die auf Psychologie oder gar auf das psychologische Experiment sich stützenden Richtungen in der Ästhetik der Gegenwart. Die Unhaltbarkeit der experimentellen Ästhetik will der Aufsatz zunächst erweisen. Denn diese fragt nur herum, was die Menge sagt, was der Menge gefällt; sie ist nichts anderes als eine erneute Philosophie des gesunden Menschenverstandes und von der Exaktheit fern, die das auszeichnende Merkmal der Disziplinen ist, die die Subjektivität der Individuen auszuschalten sich bemühen. Alle psychologische Ästhetik, sei sie nur experimentell oder introspektiv, bleibt beim Individuum stehen und kann daher nur zu vagen und zufälligen Verallgemeinerungen gelangen. In der Notwendigkeit, beständig eine Anleihe bei dem populären Bewußtsein zu machen, das dann schließlich der letzte Schiedsrichter wird, liegt der letzte Grundfehler dieser Richtungen, welcher auch nicht durch Dessoir und Jonas Cohn überwunden sein soll. Die wahre Ästhetik dagegen geht von der Grundfrage nach der Möglichkeit des ästhetischen Seins, des Reiches der Schönheit und der Kunst aus. Sie zeigt, wie die Kunst aus den Stoffgebieten des natürlichen und sittlichen Seins eine neue eigene Wirklichkeit für das reine Gefühl im Kunstwerk erzeugt. Indem sie ihre Frage objektiv an die Möglichkeit dieser neuen Seinsart richtet, vermeidet sie alle Gefahr der Psychologie und des Subjektivismus. Die Kunst ist wirklich, nämlich in den Werken der großen Künstler: wie ist sie möglich, d. h. auf welchen allgemeinen Seinsvoraussetzungen des Kulturbewußtseins der Menschheit beruht sie: das ist das Problem der Ästhetik. In der Kunst handelt es sich um eine völlige Neuschöpfung der Wirklichkeit aus dem reinen Gefühl der Humanität heraus. Von diesem Gefühl der Humanität erhält das Kunstwerk seinen Gehalt. Das Neue der künstlerischen Natur entspringt nicht der Willkür und der Laune des Künstlers. Indem dieser sein Objekt erzeugt, aber gemäß den Gesetzen der ewigen Natur und der ewigen Sittlichkeit, wird es ihm zur Sprache des Unsagbaren, nirgends sonst in der Welt Verwirklichten, nämlich des hehren und reinen Gefühls der Humanität.

Es ist natürlich nicht möglich, hier in Kürze zu den knappen Ausführungen Kinkels Stellung zu nehmen. Es darf aber darauf hingewiesen werden, daß seine Angriffe gegen die psychologische Ästhetik nicht gerade durchgreifend erscheinen; überdies wird er den einzelnen Vertretern dieser Richtung nicht ganz gerecht; so hätte beispielsweise, wenn Meumann, als experimenteller Ästhetiker, erwähnt und abgelehnt wurde, auf dessen besonnene und eingehende Abhandlung über »Die Grenzen der psychologischen Ästhetik« (in Philosophische Abhandlungen, Max Heinze gewidmet, Berlin 1906) hingewiesen werden können. Endlich erscheint das »Gefühl der Humanität« ohne eigentliche methodische Begründung, d. h. recht

dogmatisch auf dem Schauplatz. So anregend die schlicht und klar geschriebene Abhandlung ist, anders Denkende dürfte sie schwerlich überzeugen.

Friedenau.

Max Frischeisen-Köhler.

Heinrich Bulle, Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen. 320 Tafeln, 210 Abbildungen im Text. München und Leipzig, G. Hirth's Verlag G. m. b. H., XXXVI u. 740 S. Zweite, ganz neu bearbeitete Auflage.

Wilhelm Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. Mit mehr als 700 Abbildungen. München, R. Piper und Co., 1913. 4°. VI und 675 S.

Vor kurzer Zeit noch erfreute sich die stoffgeschichtliche Betrachtung großer Beliebtheit; mit regem Eifer forschte man den Wandlungen eines Motivs nach. Das Thema war ein bestimmter Inhalt; und seine Veränderungen bildeten die Variationen. Da setzte der Kampf um das Formproblem der Kunst ein, um ihre Gestaltungsprinzipien. Die Inhalte entquellen dem allgemeinen Kulturleben, aber die Form erwächst der immanenten Gesetzlichkeit der Kunst. Erst von dieser Seite aus eröffnet sich ihr eigenes, nur ihr angehöriges Reich. Aber die Schroffheit der entgegengesetzten Standpunkte mußte in eine versöhnende Einheit einmünden, denn in sich waren beide zur Unfruchtbarkeit in höherem Sinne verurteilt. Die stoffgeschichtliche Betrachtung konnte strahlende Kulturbilder aufrollen, doch das »Künstlerische« verschloß sich ihr: die Qualität des Kunstwerkes. Daß in den Werken eines Watteau oder Fragonard die Rokokogesellschaft treu sich spiegelt, daß der Impressionismus eines Manet oder Monet einem naturwissenschaftlich-demokratischen Zeitalter entspricht, mag richtig oder falsch sein; aber das begründet nicht die Meisterschaft jener Künstler. In gewisser Hinsicht lebt ja auch in den Riesenbildern A. v. Werners die ereignisschwere Epoche der Reichsgründung, und doch sind sie wahrlich keine künstlerischen Höhenleistungen. Also der »Stoff« allein führt nicht tief genug in die Kunst hinein, er löst gleichsam von ihr nur eine Schicht ab, die letzten Endes als oberflächlich erscheint; das eigentliche Wesen wurzelt nicht in ihr. Und da wagte man den kühnen Sprung zur Form, zur reinen Form unter möglichster Ausschaltung des Stofflichen. Sicherlich glückten nun vorher nicht gehante Einsichten in den Strukturaufbau des Kunstwerkes: seine räumlichen, linearen, farbigen Elemente wurden nach allen Seiten hin zergliedert und in ihren Beziehungen klargelegt, der Rhythmus und die Komposition usw. Aber was bedingt denn eigentlich die ganze Formgestaltung? woher rührt ihre Notwendigkeit? Man blieb einfach im Tatsächlichen. Diese Formmerkmale zeichnen Watteau und Fragonard aus, und jene Manet und Monet. Und wollte man über diese Steckbriefe hinaus, so begnügte man sich zum Teil mit den primitiven Erklärungen von Abstumpfung und Erholung, um überhaupt die merkwürdige Erscheinung des Formwandels irgendwie begreiflich zu machen. Erst ganz allmählich reifte die Überzeugung, daß eben diese Formbestimmtheiten von einem gewissen Geist, von einem gewissen Lebensgefühl durchtränkt sind, und daß hier der Samen ruht, der den Aufbau der Pflanze vorzeichnet. Also man drang wieder zum Menschen vor, zu dem eigentümlichen Wollen einer Zeit, das in ihren verschiedensten Betätigungen ausstrahlt und sich auswirkt. Nur haschte man nicht mehr nach den nackten Stoffen, sondern nach der gestaltenden Stellungnahme zur Welt, nach dem Formgesetz. Nun war man in die Möglichkeit versetzt, Stilfolgen aufzuhellen, und verhartete doch im Kunstwerk, weil man von innen kam und nicht nur von außen anklopfte. Aber

gerade von innen gelangt man nicht zu A. v. Werner: er berichtet bloß. Seine Form ist tot, leer, gleichgültig. Aber in den duftigen, zarten, hellen Farben eines Watteau oder Fragonard, in der geistvollen Kultiviertheit ihrer Bildausschnitte und Kompositionen, in der zärtlichen Verliebtheit ihrer Pinselührung, da lebt das Rokoko. Jetzt galt es noch eine sehr schwere Aufgabe: die Tragweite des Individuums abzugrenzen gegenüber der allgemeinen Gesetzlichkeit des Stils, das Einzigartige des Kunstwerks im Verhältnis zu seiner Entwicklungsbindung. Und dabei tasten wir noch vielfach im Dunkeln; hier bleibt methodisch noch das meiste unklar. Aber auch die anderen — hier kurz aufgestellten — Gesichtspunkte bedürfen noch mancher Sicherung und Durchleuchtung. In dieser Richtung müht sich die allgemeine Kunstwissenschaft; aber auch die historischen Kunstdisziplinen greifen ein und müssen eingreifen, denn sie liefern die praktische Probe: den Beweis für den Ertrageichum des Standpunktes, für seine Arbeitsfähigkeit im Dienste der Forschung.

Diese allgemeine Einleitung war notwendig, um die prinzipielle Bedeutung der beiden umfangreichen Werke zu kennzeichnen, die der Besprechung vorliegen. Beide stellen sich bewußt in das neue Lager; Bulle etwas rechts mit der achtbaren Vorsicht des erprobten Forschers, Hausenstein ganz links mit dem stürmischen Elan drängender Jugend. Weder der »schöne Mensch« Bulles noch der »nackte Mensch« Hausensteins sollen Themen stoffgeschichtlicher Betrachtung sein, sondern die Formwandlungen werden untersucht, aber nicht nur in sich, sondern gerade in ihrer Abhängigkeit von der »seelischen Verfassung« — wie Bulle sagt — der betreffenden Völker. Die ganze Anlage des Werkes von Bulle ist in diese Richtung eingestellt: allgemeine Ausführungen leiten die einzelnen Abschnitte ein; sie schlagen den Grundakkord an: das Leben erhebt sich, das Sinn und Wollen der Kunst bestimmt. Hierauf folgt die Durchführung der formalen Motive; so z. B. »der stehende Mann«, die »angelehnte Figur«, die »bewegte Stellung«, die »bekleidete Frau«, die »kurzbekleidete« und die »nackte Frau«, »sitzende« und »gelagerte« Gestalten, das »Knien und Kauern«, die »Kinder«, »unbärtige« und »bärtige Köpfe«, das »Relief«, »Zeichnung und Malerei«. Den Schluß bilden »Nachweise und Nachträge«, die den wissenschaftlichen Apparat enthalten. Selbstverständlich geht es bei dieser Betrachtungsart nicht ohne gelegentliche Vergewaltigungen; so berührt es doch eigentümlich, wenn etwa die Laokoongruppe unter die bärtigen Köpfe eingereiht wird. Aber derartige Mängel liegen im Wesen der Entwicklungszüge einzelner Formmerkmale, die nicht breite Querschnitte geben, sondern einzelne Linien verfolgen ohne Rücksicht darauf, welche Gebiete diese Linien durchschneiden, und ob dabei nicht umfassende Komplexe durchsäht und so isoliert werden. Aber diese notwendigen und nicht individuellen Mängel — Bulle verhütet sie, soweit es irgend geht — muß man in Kauf nehmen, und sie wiegen nicht allzu schwer angesichts der verschwenderisch reichen Fülle des Gebotenen. Sehr sympathisch berührt auch der Ausschluß alles Geistreichelnden, das die Wasser kränzelt, ohne ihre Tiefen zu ermessen. Das Buch ist erfüllt von einer trockenen Gediegenheit und Sachlichkeit, der jedoch die innere Wärme nicht fehlt, und die sich freihält von der betriebsamen und überhitzten Rhetorik zahlreicher Kunstbücher, die »Kunst« statt »Kunstwissenschaft« bieten wollen.

Wenn ich nun ausführlicher bei dem Werk von Hausenstein verweile, so geschieht es nicht deshalb, weil ich es etwa höher schätze als jenes von Bulle, sondern weil es mehr Angriffspunkte dem Vertreter der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft offen läßt. Ich will mit etwas relativ Äußerlichem beginnen, das aber keineswegs unwichtig ist: Bulles Illustrationsmaterial ist durchaus im Text ver-

arbeitet; wer den Bildtafeln aufmerksam folgt, erlebt in sich bereits zwingende Entwicklungsgänge. Die ganze Anlage ist planvoll, durchsichtig und wohl gegliedert; ganz anders aber bei Hausenstein. Wer das Buch durchblättert, den quält und ängstigt ein verworrenes Chaos; hier und da glücken treffliche Zusammenstellungen: so z. B. die Gegenübersetzung von Mantegnas totem Christus in der Brera zu Mailand und Trübners gleichnamigem Bilde aus der Mannheimer Kunsthalle, oder der Vergleich zweier weiblicher Rückenakte von Pordenone und Degas, oder auch die *Femme couchée* von Courbet neben dem Eremiten und der schlafenden Angelica von Rubens im Wiener Hofmuseum. Aber im allgemeinen herrscht eine regellose Verwirrung, die das Entlegenste bunt durcheinanderwirft, so daß es einander stört, wie schlecht gehängte Bilder in einem überfüllten Museumssaal. Dabei wird nur ein Teil des Abbildungsmaterials im Text berücksichtigt; die größere Hälfte bleibt unverwertet, sogar meist ohne jede nähere stilistische Angabe, was bei einem Buche besonders peinlich wirkt, das mit einem größeren Leserkreis rechnet und keine hohen Kenntnisse voraussetzen darf. Und diesen halbfertigen Eindruck des vielfach im Entwurf Steckengebliebenen macht nicht nur die Illustrierung, sondern auch leider der Text: oft sammelt er sich um eine literarische Arbeit, deren Ergebnisse reichlich verwendet, und aus der ausführliche Zitate gegeben werden, die dann Hausenstein mit scharfsinnigen Bemerkungen umkleidet. Da fehlt durchaus die glättende Hand der letzten Gestaltung, die aber auch die Härte zu rücksichtslosen Strichen aufbringen muß. Die Arbeit wurde in einem viel zu frühen Stadium unterbrochen und veröffentlicht. Und dieser Mangel, der den Genuß der Lektüre empfindlich beeinträchtigt und den Wert des Buches herabsetzt, ist um so beklagenswerter, weil Hausenstein — ein zweifellos geistvoller Kunstforscher mit trefflichen Anlagen — bei einiger Beschränkung des Stoffes weit mehr hätte bieten können, Gefestigteres und Gereifteres. In drei Teilen baut er sein Werk auf: »die Gestalt des Menschen und die Gesellschaft«; »die kulturellen Voraussetzungen des Nackten« und »die Schönheit der Gestalt«. Die Kunst erscheint ihm als eine »Äußerung der Weltgeschichte. Es ist der Plan des Buches, das Kunstgeschichtliche als einen Teilausdruck der Weltgeschichte zu betrachten. Die bewegende Endursache des kulturellen Geschehens ist die sozialökonomische Materie. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung, die bis ins Letzte der wissenschaftlich erkennbaren — oder sagen wir bescheidener: geistig begreifbaren — Zusammenhänge dringen will, ist gezwungen, den Verbindungen nachzuspüren, die zwischen den Problemen des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lebens und den Problemen der künstlerischen Kultur bestehen — für uns bestehen müssen, solange wir die Fülle menschlicher Daseinselemente nicht als ein ordnungsloses Gemenge, sondern als eine kosmische Synthese beziehungsreicher Kräfte ansehen«. Aber bei der Soziologie des Stils handelt es sich um die Einflüsse des Sozialen nicht auf die Stoffbestimmung, sondern auf die Formbestimmung. Leider wird die Ruhe des Historikers aber gestört durch die begeisterte Aufregtheit seines Sozialismus, der gleich einleitend unsere »Vitalität« wurzeln läßt »in der organisierten Macht proletarischer Einzelinstinkte« und ihr Wachstum erblickt in dem »unaufhaltsamen Emporsteigen einer neuen Klasse, die das Antlitz der Erde verändert«; und nicht minder leidet die Gerechtigkeit des Urteils durch stürmische Parteinahme für Expressionismus gegen Impressionismus. »Das Zeitgenössische — es ist das Absolute«; Hausenstein hätte besser getan, diesem schrecklich billigen und gefährlichen Satz mehr zu mißtrauen. Ich will nun einige Beispiele geben, aus denen die methodischen Mängel klar werden sollen, wobei ich mich aber fast nur auf die Zitate beschränke. Auf Seite 66 sagt Hausenstein: »Die definitiven Formen, die Polyklet der menschlichen Erscheinung gab, haben die

demokratische Ästhetik mit einer glänzenden Qualität imprägniert. Nach Polyklet begannen die Dinge freilich rasch, dem Verfall zuzustreben. Die demokratische Ästhetik enthielt wie die soziale Welt, der sie angehörte, die Zielrichtung aufs Differenzierte, Momentane, Individuelle: auf die Impression. Wie die bürgerliche Wirtschaft die Initiative des Individuums von allen hemmenden Konventionen befreit, so befreit die bürgerliche Kunst das Phänomen von der Disziplin konservativer Stilschablone. Wie der bürgerliche Liberalismus das wirtschaftende und politische Individuum emanzipiert, so emanzipiert die bürgerliche Kunst das Besondere der Form, das nicht Integrale, das Spezielle. Wie der ökonomische Liberalismus die schnellfüßige Zeit mit Geldeswert mißt, so gewinnt der flüchtige Augenblick, der eine spezifische Formentfaltung zeitigen kann, dem Genie des bürgerlichen Künstlers gesteigerte ästhetische Bedeutung. Aber wie der bürgerliche Liberalismus schließlich in einem regellosen Chaos mündet, das in toller Anarchie alle positiv regulierende Kultur aufhebt, so mündet die bürgerliche Kunst zuletzt allenthalben in der Weltgeschichte in einem chaotischen Naturalismus, der in der impressionistischen Anschauung sensationeller Einzelphänomene die organisierende Übersicht über das Ganze verliert und die lapidaren Proportionen, den eigentlichen Gegenstand schöpferischen Interesses, aus den Augen läßt. Der naturalistische Illusionismus des vierten Jahrhunderts überschlägt sich zuletzt, wie sich der ökonomische Individualismus Griechenlands überschlägt. Ein anarchisches Gemenge von individuellen Sonderinteressen — so fällt Hellas dem Einzigen zu, der die Kraft hat, die Welt als sein Eigentum zu betrachten«. Ist das nicht in starre Dogmen gepreßte künstlerische Parteipolitik, die vielleicht richtige Ansätze maßlos ins Unbegrenzte emporwuchern läßt und sich überall mit voreiligen Wertungen vordrängt? Und wie hilflos und oberflächlich wird diese Einseitigkeit, wenn sie dem Genie sich nähert, dieses brutal erfaßt und in die Formel zwingt. Man lese auf Seite 97 folgende Stelle: »Wir müssen differenzieren. Die Behandlung der nackten Form ist in Venedig etwas ganz anderes als in Florenz. Die florentinische Aktbehandlung erinnert viel mehr als venezianische an die nordische Formenbehandlung. Der florentinischen Aktkunst ist eine gewisse bürgerliche Enge zu eigen; es fehlt das musikalische Pathos der venezianischen Form, die rauschende Orchestration eines Frauenaktes von Tizian oder Palma. Der Gegensatz beruht im Grunde auf einem Unterschied der ökonomischen und sozialen Organisation des Lebens, auf einem Unterschied der primären Existenzgestaltung. Venedig ist fast nur Großhändlerstadt: eine Republik von Handelskönigen. Florenz ist eine Stadt von gewerblicher Bürgerlichkeit, eine Stadt mit mächtigen Zünften. Daher erklärt sich der Gegensatz: der Mangel an Gefühlsüberschwang in der florentinischen Kunst und das Dithyrambische der venezianischen Form, das Illusionistisch-Endliche in der Kunst Donatellos, das grenzenlos Ausschwingende der Kunst Tizians.« Wenn man die Epitheta umdreht, gibt es ebenso einen Sinn; Hausenstein sucht materialistisch alles in äußeren Umständen und vergißt, daß diese bereits größtenteils auf innere Strukturverhältnisse zurückgehen.

So waren (vgl. Seite 207) gewiß die Spartiaten ein armes Volk; aber Hausenstein irrt, wenn er meint, sie hätten bloß deshalb die Nacktheit gepflegt, »weil die Möglichkeit einer intensiven oder extensiven Bekleidungskultur« fehlte. Diese Möglichkeit hätte sich wahrlich bei dem energischen und kriegsstarken Volke gefunden, wenn der innere Wille dazu vorhanden gewesen wäre. Ihn begünstigte das arme Land, aber es schuf ihn nicht. Und nun nur noch ein Beispiel für die Art, wie selbstsicher bisweilen Hausenstein an schwierigen Problemen vorübergeht, weil er das »Nächstliegende« immer ergreift. Darum glaubt er, daß in der Urzeit die

Darstellung des Nackten durch das erotische Bedürfnis motiviert war. »Nicht nur, daß das Genitale in provokanter Absicht stark modelliert ist; auch die sekundären Geschlechtsformen — Hinterteil und Bauch und Oberschenkel — sind in einem erotischen Sinn übermäßig stark betont. Monolithe, die auf französischem Boden gefunden wurden, verraten dieselben Absichten: auf diesen Steinen ist bloß die Form eines weiblichen Busens herausgehauen. Sie sind der plastische Ausdruck eines inbrünstigen erotischen Stammelns, einer noch kaum künstlerisch artikulierten Urbegierde.« Aber es ist fraglich, ob das Erotische damals diese Umsetzungen finden konnte, wo Gelegenheit zur Befriedigung fast immer vorhanden war, und ob nicht kultische Bedürfnisse (z. B. Fruchtbarkeitszauber) eher im Hintergrunde jener Leistungen stehen. Wie dem auch sei — ich maße mir hier gewiß kein entscheidendes Urteil an — das Problem darf nicht dadurch verdunkelt werden, daß wir angesichts dieser Darstellungen an Erotisches denken und unseren eigenen Eindruck einfach um paar Jahrtausende zurückschieben.

Aber es wäre ungerecht, nach diesen Proben das Buch Hausensteins beurteilen zu wollen. Es bietet in Einzeluntersuchungen vielfach Ausgezeichnetes, und bisweilen tauchen auch Gedanken auf, denen Großzügigkeit nicht abzusprechen ist. Keiner wird ganz ohne Gewinn das Buch lesen; und die meisten werden gar manches aus ihm lernen können. Unsere Pflicht war es vor allem die Methode klarzulegen, und sie ist nicht Hausensteins Stärke. Hoffentlich findet er bis zur nächsten Auflage des Werkes — das schon als reiches Bilderbuch auf starken Absatz rechnen kann — Gelegenheit, durch manche Umarbeitung seine Darstellung zu vertiefen, damit sie nicht nur anregt und aufregt, sondern überzeugt.

Rostock i. M.

Emil Utitz.

Theodor Lipps, Zur Einfühlung. Sonderausgabe der »Psychologischen Untersuchungen«, II. Bd., 2. und 3. Heft. Verlag von Wilhelm Engelmann in Leipzig, 1913. 8°, S. 111—491.

Ein sehr bemerkenswerter Zug in der ästhetischen Forschung der letzten Jahre ist das Zurücktreten des Einfühlungsgedankens und die scharfe Kritik, die an ihm geübt wird. Ich habe in meinem Sammelbericht über »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« (Erster Band der Jahrbücher der Philosophie, Berlin 1913) Art und Weise dieser Strömung zu kennzeichnen versucht. Gegen sie kämpft nun Lipps an, indem er aufs neue in ausführlichen Untersuchungen die Bedeutung und die Tragweite der Einfühlung zu rechtfertigen strebt. Und ich glaube, es wird nur wenige geben, die dieses Buch aus der Hand legen, ohne von staunender Bewunderung vor dem meisterhaften Scharfsinn erfüllt zu sein, mit dem hier Lipps schwierigste Probleme aufrollt und von immer neuen Seiten beleuchtet. Reife des Könnens und jugendlicher Elan machen die Lektüre dieses durchaus nicht leicht geschriebenen Werkes zu einer Quelle tiefsten Genusses; und geradezu dramatisch bewegt sind jene Stellen, wo Lipps in vielfachen Wiederholungen tiefer und tiefer in eine Frage sich eingräbt, um Geschautes aussprechen zu können, bewußt dessen, wie schwach das Wort ist, und wie wenig die Dinge treffend, die in feinsten Verflechtungen sich verweben. Da blitzen bisweilen Feinheiten der Analyse auf, denen gegenüber das meiste der älteren Psychologie stumpf und roh erscheint. Dem Kritiker aber erwächst eine unüberwindliche Schwierigkeit; er müßte lange Partien des Werkes abschreiben, um von seinem blendenden Reichtum eine angemessene Vorstellung zu geben, und beschränkt er sich auf reinliche Herausschälung durchgehender Grundprobleme, wird der Ertrag ärmlich und steht in keinem Verhältnis zu der dargebotenen Fülle. Denn

der Hauptwert des Lippsschen Schaffens — und dies gilt nicht nur von diesem Buche — steckt in der ungemeinen Anregungskraft und in der Ergiebigkeit der Betrachtungsweise, nicht aber in den Gesamtergebnissen. All die gegen die Einfühlung vorgebrachten Bedenken werden auch jetzt nicht verstummen, sie werden im Gegenteil wohl sogar neue Nahrung erhalten, aber eines muß auch der schärfste Gegner zugeben: Lipps hat neue Probleme entdeckt, die sich nicht verschleiern oder durch alte Termini überbrücken lassen. Man kann nun bezweifeln, daß die Einfühlung das erlösende Wort spricht; und ich selbst habe die stärksten Zweifel. Aber ein weites, wichtiges Neuland stellt der Forschung offen, und Lipps hat es gefunden. Uns geht an dieser Stelle nur ein Teil dieses Landes an, nämlich der ästhetische. Und ihm schenkt Lipps keine unmittelbare und eigene Betrachtung in seinem Buche. Ja indem die Einfühlung ihm immer mehr zum Zentralproblem der gesamten Psychologie und Philosophie wird, rückt sie weit über das Ästhetische heraus; und der bereits häufig geäußerte Einwand gewinnt an Schärfe, die Einfühlung sei eine allgemein psychologische Tatsache, nicht aber der den ästhetischen Wert begründende Akt. Selbst wenn sich Einfühlung überall fände, wo wir ästhetisch erleben, könnte sie an sich und für sich allein nicht den Wesenskern des ästhetischen Verhaltens ausmachen, sondern es müßte entweder irgend etwas zu ihr hinzukommen oder sie müßte in einer ganz bestimmten Richtung und Form sich entwickeln, und auf diesen Momenten läge der Hauptnachdruck, und nicht auf der einfachen Tatsache des Einfühlens. Daß wir einfühlen, besagt ästhetisch gar nichts; entscheidend wäre lediglich der Nachweis eines spezifisch ästhetischen Einfühlens, aber dieser Beweis ist nicht erbracht. Oder das Einfühlen geht in die ästhetische Geisteshaltung ein, so folgt daraus nur, daß die Einfühlung nicht unverträglich ist mit dem Ästhetischen, nicht aber, daß ihr in sich ästhetische Würde eignet. Und auch ihre notwendige Gegebenheit gestattet noch nicht diese Schlußfolgerung: ich muß — ich will ein ethisches Beispiel hier heranziehen — um fremdes Leid wissen, um zu ihm Stellung zu nehmen, sei es positiv durch Mitgefühl und Opferbereitschaft, sei es negativ durch Schadenfreude und Grausamkeitswollust. Hier ist »Einfühlung« notwendig, weil durch sie das fremde Leid erst für mich wird, durch sie sich aufbaut; sie schafft den ethischen Gegenstand. Und so könnte sie vielleicht unentbehrlich zur Herstellung aller oder gewisser ästhetischer Gebilde sein, ohne selbst ästhetischen Wert beanspruchen zu dürfen. Der psychologische Gesamtbestand, in dem und durch den ästhetisches Erleben sich verwirklicht, fällt nicht zusammen mit dem Wesenhaft-Ästhetischen, und es heißt das letztere zersetzen, wenn man es psychologisch ausweitet. Aber ich will hier diese Gedanken nicht weiter verfolgen, deren Durchführung ja eine Grundlegung der Ästhetik umfassen müßte, sondern ich will mich bestreben, in knappen Zügen den Lippsschen Standpunkt zu skizzieren.

Energisch verwahrt sich Lipps gegen die Gegner, die ihm oftmaligen Wechsel seiner Lehren vorwerfen. »Wehe dem Philosophen und Psychologen, der, wie er das erneute Durchdenken und eventuell das Umdenken dessen, was er einmal gedacht und ausgesprochen hat, nicht mehr vermag, mit der Sache fertig ist. Und doppelt wehe dem, der in jüngeren Jahren schon mit der Sache fertig ist. Es ist zu fürchten, daß ein solcher auch in anderem Sinne ‚fertig‘ sei. Freilich wird für jeden die Zeit kommen, da er meint, er könne nun an seinen ehemaligen Gedanken nichts mehr korrigieren und ihnen nichts mehr hinzufügen. Dann hat er einen individuellen Abschluß erreicht. Niemals aber darf er auch jetzt sagen, daß die absolute Wahrheit nun von ihm gewonnen sei. Immer noch könnte eine neue Seite an der Sache später gefunden werden oder eine neue Ausdrucksweise später sich

als zweckmäßig erweisen. Darum verlange ich denn auch nicht, daß meine Darlegung der Natur der Einfühlung, . . . oder daß, wenn man will, meine Theorie der Einfühlung in allen Einzelheiten Anerkennung finde. Und verlangte ich das auch, so erwarte ich doch nichts dergleichen. Jeder wird am Ende doch bei seiner klugen oder törichten Meinung bleiben und sie nach wie vor für das Wahre halten. Aber dies verlange ich allerdings, daß man Tatsachen sehe, die für jedermann offenkundig sind. Wir alle sprechen etwa von Kräften, Strebungen, Tätigkeiten in den Dingen, von Heiterkeit in den Objekten usw. Und ich verlange, daß man sich frage, ob das, was diese Worte meinen, vielleicht in einer Art der sinnlichen Wahrnehmung gefunden werde. Meint man aber dies, so versuche man, die Art der sinnlichen Wahrnehmung, die man im Auge hat, genauer zu bestimmen und glaublich zu machen, daß in der Tat die behauptete Wahrnehmung den Sinn der Worte uns übermitteln könne. Und ich verlange, daß man sage, wie etwa sie dies anfangen kann. Kann man aber dies Verlangen nicht erfüllen und muß man zugestehen, daß das durch jene Worte Bezeichnete jedesmal ein Bewußtseinserlebnis sei, das wir nur in uns selbst zu finden vermögen, und sieht man zugleich, daß die Eigenart dieser Bewußtseinserlebnisse jedesmal durch den uns gegenüberstehenden Gegenstand bestimmt sei, nun, so hat man die Einfühlung oder Beispiele derselben. Und damit bin ich im wesentlichen zufrieden.« Und in der Tat ist dies der Kern des ganzen Einfühlungsproblems; und dieses Grundthema kehrt nun in unzähligen Variationen wieder.

Jeder Gegenstand, auch derjenige, den ich »schaffe«, ist der, der er ist, und macht sein eigenes Recht mir gegenüber geltend. »Er fordert, als der anerkannt zu werden, der er ist.« Gewiß kann ich mich so oder so zu Gegenständen verhalten, ich kann trennen und verbinden, ich kann zusammennehmen und zerteilen, urteilen, schließen, ich kann auch vergleichen und werten und Zwecke setzen, und ich kann es ebensowohl unterlassen. Ich kann alles dies tun, wie eben meine Natur mich treibt. Dann bin ich der Bestimmende, oder meine Willkür, meine Laune, meine Gewohnheit, meine Vorliebe usw. ist das Bestimmende. »Aber mit allem dem kann ich es nicht hindern, daß auch die Gegenstände ihr Wort mitreden. Ich will, aber die Gegenstände sagen mir, was ich soll oder muß, was in ihnen als diesen Gegenständen »liegt.« Zu bemerken ist noch, daß selbstverständlich das Zusammennehmen ebenso wie das Auseinanderrücken nur im Bewußtsein sind. Es wird beides von uns und nur in uns erlebt, es wird nicht außerdem noch sinnlich wahrgenommen. »Es trägt also das Ganze und das Gegliederte als solches ein nur erlebbares, ein geistiges Moment in sich. Und es hat kein Dasein irgendwelcher Art ohne dies Moment. Und nicht so ist die Sache zu denken, daß das Ganze nur existierte, nachdem das Zusammennehmen stattgefunden hat, und das Gegliederte nur, nachdem das Gliedern stattgefunden hat, sondern das eine und das andere besteht nur, indem und solange das Zusammennehmen beziehungsweise das Gliedern stattfindet. Kurz, es hat das Ganze wie das Gegliederte außerhalb des Bewußtseins eines Zusammennehmens oder Gliedernden keine Existenz.« Wenn wir nun zu einzelnen Beispielen übergehen, so kann ich einer Linie in meinen Gedanken diese oder jene Form geben. Immer gebe ich ihr damit eine Bestimmtheit. »Aber nur, wenn ich sie als eine gerade denke, kommt diese Bestimmtheit, die ich ihr gebe, ihr selbst zu, nur diese Bestimmtheit ist ihre eigene oder gehört ihr, gebührt ihr, nur darauf hat sie ein Recht, nur diese gilt von ihr, nur diese ist in ihr »gegenständig begründet«. Oder ich werte. Ich werte etwa einen Besitz, die gemeine Behaglichkeit des Lebens oder irgendwelches Amusement sehr hoch. Dabei aber habe ich das Bewußtsein oder ich gewinne es aus nachträglichem Nachdenken, daß dies alles

in sich selbst oder tatsächlich einen geringeren Wert hat, daß eine geringere Wertung ihm gebührt, „daß der Gegenstand, den ich werte, eine niedrigere Wertung fordert.“ Dagegen fordert die edle Gesinnung oder das große Kunstwerk die höchste Wertung oder hat darauf ein Recht.« Und dieser Umweg hat uns wiederum zur Einfühlung geführt: denn ihr Wesen besteht in nichts anderem, als daß eine Bestimmtheit meiner, also ein subjektives Moment, für mich eine Bestimmtheit eines von mir aufgefaßten oder für mich vorhandenen Gegenstandes ist, »daß also diese Bestimmtheit für mein Bewußtsein in dem Gegenstand liegt, d. h. an ihm von mir miterlebt wird und nach Aussage meines Erlebens zugleich in dem Sinne zu dem Gegenstand ‚gehört‘, daß die Bestimmtheit ihre Eigenart hat, weil der Gegenstand, der mir geistig vor Augen steht, derjenige ist, der er ist.« Denken wir etwa an die Heiterkeit einer Landschaft; indem die Landschaft für mich da ist, »fühle oder erlebe ich, als zu ihr gehörig, als mit ihr, weil sie eine so beschaffene ist, notwendig gegeben, als von ihr sozusagen ausgestrahlt, als ihre Atmosphäre, die Heiterkeit. Ich betone dabei, daß ich die Heiterkeit erlebe oder fühle, nicht etwa bloß, wie es bei der Süße der Kirsche der Fall sein kann und der Fall zu sein pflegt, sie vorstelle und weiß, daß sie da tatsächlich stattfindet.« Dabei nehme ich hier den Sinn der Aussage, die Landschaft sei heiter, in dem mir einzig verständlichen oder zugänglichen Sinn, d. h. »ich nehme an, der Sprechende wolle damit der Tatsache Ausdruck geben, daß er die so beschaffene Landschaft sieht oder sich vorstellt und nun, als durch ihre Beschaffenheit bedingt, die uns allen wohlbekannte eigenartige Gemütsverfassung, Heiterkeit genannt, fühlt oder erlebt, und zugleich die Eigenart der Gemütsverfassung erlebt als durch die Beschaffenheit der Landschaft bedingt. Denn auch dies muß an dieser Stelle betont werden, daß es nicht genügt, daß die Eigenart meiner Gemütsverfassung tatsächlich durch die Beschaffenheit der Landschaft bedingt ist. Vielmehr muß diese Bedingtheit auch für mein Bewußtsein bestehen, wenn für mich die Heiterkeit eine Bestimmtheit der Landschaft sein soll. Daß sie aber für mein Bewußtsein besteht, dies besagt hier, daß ich sie erlebe«. Nun erhebt sich aber die Frage, wie denn eine Bestimmtheit, die in Wahrheit eine Bestimmtheit meiner ist und nur in mir von mir vorgefunden werden kann, doch für mich zu einer Bestimmtheit beliebiger Gegenstände zu werden vermag. Lipps antwortet darauf, eine Bestimmtheit meiner, die ich nur in mir vorfinden kann, sei für mich immer eine Bestimmtheit eines Gegenstandes, wenn dieselbe in der Auffassungstätigkeit, durch welche der Gegenstand für mich ins Dasein tritt, »liegt«, und hinsichtlich ihrer Eigenart durch die Beschaffenheit der Auffassungstätigkeit, nämlich die gegenständliche Beschaffenheit derselben, d. h. dadurch, daß sie auf diesen bestimmten Gegenstand gerichtet ist, wenn sie mit einem Wort »gegenständlich« bedingt ist. Freilich ist damit keine eigentliche Erklärung geboten und das Rätsel bleibt ungelöst, und wo es sich um die Einfühlung in die fremde sinnliche Erscheinung handelt, sagt Lipps geradezu, daß er nur den Rekurs auf den »Instinkt« kennt und die Tatsache als eine instinktive bezeichnet, weil er sie nicht weiter erklären kann.

Durch das Bestreben von Lipps, verschiedene Einwände zu entkräften, wird vielleicht seine Auffassung der Einfühlung noch klarer: gewiß, weil der Gegenstand für mein Bewußtsein ein so beschaffener ist, flößt er mir Freude oder Entsetzen ein oder ich verlange nach ihm. Und die Wirkung auf mich oder mein Verhalten zu dem Gegenstand wären vielleicht ganz anderer Art, wenn die Gegenstände andere wären. Aber darum hat doch die Wirkung eines Gegenstandes oder mein Verhalten zu ihm die bestimmte Eigenart, nur weil die Gegenstände sich so, wie sie es tun, in das Ganze meiner Interessen einfügen oder, allgemeiner gesagt, weil sie in bestimmter Weise zu meiner individuellen Eigenart sich verhalten. Nicht die

Gegenstände als solche bedingen demnach in solchen Fällen die Eigenart der Bestimmtheit meiner, sondern ihr Verhältnis zu mir tut dies. Die Bestimmtheit meiner ist hier also in Wahrheit doch nicht gegenständlich bedingt. Die Wirkung der Gegenstände, so kann ich dies kurz ausdrücken, liegt nicht in ihrer Natur, Sie ist nicht ihre Wirkung, sondern eine Wechselwirkung oder das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen der Beschaffenheit der Gegenstände und meiner individuellen Eigenart. Demgemäß heißt »gegenständlich bedingt« — und das ist die Einfühlung — immer »nicht individuell bedingt«. Weiterhin ist im Auge zu behalten der Gegensatz dessen, was in mir ist, und dessen, was ich bin. Ich strebe etwa danach in ein Konzert zu gehen, dessen Programm mich besonders anzieht. Und ich bin auch im Begriffe, es zu tun. Da aber ergibt sich, daß ich jetzt einen Unglücklichen retten könnte. Vielleicht könnte ich dies ohne große Mühe. Nur müßte ich den Konzertbesuch aufgeben. In solchem Falle wird gewiß der Gedanke an das Konzert und demnach auch mein Wunsch, es zu besuchen, schließlich ganz verdrängt werden. Solange dies aber nicht der Fall ist, stehen beide Strebungen sich gegenüber. Das Streben, den Unglücklichen zu retten, wird wohl zum herrschenden werden und mich, für den Augenblick wenigstens, ganz beherrschen. Das Streben aber, das Konzert zu besuchen, steht relativ selbständig daneben. Dann ist jenes Streben im spezifischen Sinne mein Streben. Das entgegengesetzte Streben aber ist gleichfalls in mir und drängt sich mir gegen jenes auf. Wie man sieht, ist es, allgemein gesagt, der Gegensatz meiner Tätigkeit und der Tätigkeiten, die in mir nebeneinander stattfinden können, der Gegensatz des einen Ich und seiner Gliederung in mehrere relativ selbständige Teil-Iche, worum es sich hier handelt. Es ist ein Gegensatz, der sich nicht erklären läßt, den aber die Psychologie um so sicherer konstatieren muß. Schließlich beruht ja alle Gliederung der Welt auf dieser Tatsache des Selbstbewußtseins, also dieser fundamentalsten psychologischen Tatsache. Alle Gliederung der Welt ist ein Wort ohne Sinn ohne sie. So kann die Heiterkeit der Landschaft in mir sein, ohne daß ich doch selbst im spezifischen Sinne heiter bin. Daß eine Landschaft für mich heiter sei, dies heißt nach Aussage meiner Erfahrung gar nichts anderes, als daß ich die Heiterkeit in ihr erlebe oder fühle. Und da ich Heiterkeit nur als Bestimmtheit meiner selbst erleben oder fühlen kann, so heißt dies, daß ich mich in der Landschaft erlebe oder fühle. Zwischen dem Urteil, oder richtiger dem Urteilsakt, dem Glauben also, einerseits und dem willkürlichen Vorstellen auf der anderen Seite steht noch ein Drittes oder Mittleres, nämlich der Eindruck; neben dem Glauben, daß es so sei, und dem Vorstellen, in dem ich willkürlich oder im willkürlichen Spiele der Phantasie einem Gegenstande eine Bestimmtheit gebe, von der ich vielleicht recht wohl weiß, daß sie dem Gegenstande nicht zukommt, der Eindruck, als ob es so sei. Nur der zwingende Eindruck, oder derjenige, in dem wir einer Nötigung uns bewußt werden, ist hier gemeint. Dadurch entfernt sich der Eindruck, von dem wir reden, von der Willkür des Vorstellens und rückt dem Urteilsakt näher. Doch ist er auch von diesem verschieden. Auch der Astronom hat den zwingenden Eindruck, als sei der Mond nur wenig weiter als die Wolken oder als seien die Sterne ungefähr gleich weit von seinem Auge entfernt. Aber er glaubt nicht an das, was er zu sehen glaubt. Es scheint ihm, als ob es so wäre. Aber es scheint ihm auch nicht, daß es in Wahrheit so sei. Wenn ich von dem gültigen Gegenurteil weiß, aber auch ihm mich nicht allein hingebende, so bleibt mir trotz des Gegenurteils der Eindruck und eine größere oder geringere Urteilsnötigung, als ob es so sei, wie in jener Forderung von mir anzunehmen gefordert ist. Zwischen dem Urteile einerseits und irgendwelchem Verhalten, das doch nicht mir als geltend erscheint, steht danach der Eindruck in der Mitte. Er

kann zum entsprechenden Urteil werden, aber er besteht auch, wenn es zu keinem entsprechenden Urteile kommt. Die Einfühlung nun ist ein solcher Eindruck. Sie ist ein Einfühlungseindruck, entsprechend etwa dem sinnlichen Eindruck vom Wirklichen. Wird aber der Einfühlungseindruck zum entsprechenden Urteile, so nennen wir dies Urteil ein Einfühlungsurteil oder ein animistisches Urteil. Solche animistische Urteile sind alle Urteile, daß in den Dingen dasjenige liege, was doch nur als Bestimmtheit meiner selbst in mir erlebt werden kann. Und gesetzt, einem Eindruck trete kein gültiges Gegenurteil gegenüber, er werde also nicht durch ein gültiges Gegenurteil verhindert, zum Urteil zu werden, so entsteht dies Urteil mit Notwendigkeit.

Eingehend bekämpft Lipps die Versuche, die Einfühlung in Assoziationsvorgänge auflösen zu wollen. Nur ein einziger Punkt sei hier erwähnt: das Gerede, die aufrechtstehende Säule erinnere mich an mein eigenes Aufrechtstehen, nützt nichts, denn die Säule steht ja an sich gar nicht aufrecht, d. h. ihre Teilchen halten nicht so sich zusammen, wie es das Aufrechtstehen sagt, ohne daß ich sie innerlich zusammenhalte und wiederum dies mein Tun in sie einfühle. Demnach ist hier die Einfühlung Voraussetzung für die behauptete Erinnerung. Durch sie erst gibt es für mich die sich aufrichtende Säule. Die Teile der Säule sind freilich ohne mein Zutun da, wo sie sind. Und insofern ist das Aufrechtstehen der Säule ein von mir und meinem Tun unabhängiges, eine von mir vorgefundene Bestimmtheit der Säule. Jeder Gegenstand aber, dies leuchtet ein, ist für uns nur da, indem wir ihn auffassen, und die Säule als Ganzes ist für uns nur da, indem wir sie geistig aufbauen. Indem wir sie aber aufbauen oder auffassen, hat unser geistiges Tun eine Eigenart. Und indem es sie hat, weil der Gegenstand, den wir erfassen und aufbauen, dieser bestimmte ist, ist unser Tun in diesen Gegenstand eingefühlt oder für unsern Eindruck eine dem Gegenstand zugehörige Bestimmtheit desselben. Denn darin besteht das Wesen der Einfühlung allgemein und darin besteht es auch hier. Mit gleicher Energie wendet sich Lipps gegen die »berühmten oder berichtigten Organempfindungen«. Gesetzt, ich betrachte die Säule und beachte sie, so erfüllt mich auch die Tätigkeit, durch deren Einfühlung die Säule für mich zu einer sich aufrichtenden wird, und daraus entsteht die Tendenz der Tätigkeit, in der Richtung nach meinem Körper hin sich auszustrahlen oder so oder so sich sinnlich kundzugeben. Vorausgesetzt ist dabei nur, daß die Tätigkeit an sich eben dieselbe bleibt. So kommt es, daß die Tätigkeit, die vorher auf das Dasein der Säule für mich gerichtet war, nun auch zur körperlichen Tätigkeit wird, d. h. zur gleichartigen Tätigkeit, die aber auf körperliche Vorgänge gerichtet ist. Gesetzt nun, diese körperliche Tätigkeit kommt zustande, so heißt dies, sie wird zur Tätigkeit des Hervorrufens von körperlichen Vorgängen, und diese Vorgänge empfinden wir, oder wir empfinden, indem sie geschehen, etwas, was wir in die Organe verlegen. Würde man die fraglichen Organempfindungen künstlich hervorrufen, ohne dabei die eingefühlte Tätigkeit in Anspruch zu nehmen, würde es sich herausstellen, daß die Organempfindungen des gewöhnlichen Lebens, die ja ein gewisses mittleres Maß nicht zu überschreiten pflegen, eine sehr geringe Eindrucksfähigkeit haben, wie nach jedermanns Meinung etwa die Verkürzungen und Verlängerungen unserer Augenmuskeln, die wir beständig vollziehen, mit wenig Lust oder Unlust verbunden sind. Freilich können anderseits auch wiederum Organempfindungen von starker Unlust und auch wohl Lust begleitet sein; aber in solchen Fällen offenbart sich eine wichtige Tatsache, nämlich daß unser Beachten und Betrachten eines Objektes jedesmal eine geistige Loslösung ist des betrachteten Objektes, ein Fürsichstellen desselben, insbesondere ein Trennen von dem anderen Objekt, das wir unseren

Körper nennen. Vor allem für die ästhetische Betrachtung etwa eines Kunstwerkes ist die Reinlichkeit dieser Loslösung charakteristisch. »Die Schaffung dieser ästhetischen ‚Distanz‘ oder ‚Ferne‘, so könnte man sagen, diese Art der inneren Einstellung ist ihr eigentlichstes Lebenselement. Niemals begegnet es mir demgemäß, daß ich bei der Betrachtung, und vor allem bei der ästhetischen Betrachtung eines Objektes solche Elemente, die in Wahrheit meinen Körper konstituieren, meinen Körper nämlich, soweit dies Objekt mir unmittelbar erscheint, dem von mir betrachteten Objekte und vor allem dem von mir betrachteten Kunstwerke zurechne. Niemals etwa geschieht es meinen bestimmten und von jedermann leicht nachzuprüfenden Erfahrungen zufolge, daß ich jene Elemente für konstituierende Elemente des von mir betrachteten Objektes und vor allem des von mir ästhetisch betrachteten Kunstwerkes halte. Und niemals geschieht es demgemäß auch, daß ich mit der Gefühlswirkung jener Elemente das Konto des betrachteten Objektes und vor allem des Kunstwerkes belaste.« Zweifellos ist die ästhetische Betrachtung eines Objektes eine Betrachtung des Objektes mit allem dem, was für uns in ihm liegt, d. h. von uns in dasselbe eingefühlt ist. Und das in das Objekt von uns Eingefühlte ist immer in erster Linie unsere Tätigkeit. Indem sie eingefühlt ist, ist sie die Tätigkeit des Objektes. Aber von dieser eingefühlten Tätigkeit sollen eben die Organempfindungen getrennt werden. Diese sind nicht eingefühlt, und sie sind auch nicht dasjenige, was das Objekt der Betrachtung, so wie dies in der sinnlichen Wahrnehmung gegeben ist, konstituiert. Sondern sie sind diejenigen, aus denen mein Körper wiederum, so wie er in der sinnlichen Wahrnehmung mir vorliegt, sich konstituiert.

So dürfen wir vielleicht abschließend die Einfühlung als einen Eindruck bezeichnen, der bei vielen zum Urteil wird, in vielen Fällen aber in den Augen der Wissenschaft nicht sich behaupten kann. Nur in einem Falle folgen wir alle der Urteilsnötigung, urteilen also dem Eindrücke entsprechend: nämlich bei der Selbstobjektivierung. Wir alle glauben an die »Anderen« und glauben, daß sie denken und wollen usw. wie wir. Und auch an die tierischen Lebeorganismen glauben wir, obgleich ihre Lebensäußerungen um so mehr den unsrigen ungleichartig sind, je tiefer sie stehen. Aber schon hier wissen wir nicht, wie weit die Selbstobjektivierung gehen darf. »Und vielleicht nun hat die Einfühlung jederzeit ein gewisses Recht. Sie ist vielleicht eine Ahnung von dem, was in Wirklichkeit stattfindet und allein stattfindet. Nicht alles einzelne, in das wir uns belebend einfühlen, wäre dann das, wozu wir es damit machen, ein Ich, ein Analogon unser selbst. Aber es könnte sein, daß das Wirkliche überhaupt doch ein solches wäre. Daß das Wirkliche überall ein Bewußtsein oder Ich wäre, und das sinnlich Wahrnehmbare ein Hinweis darauf. Damit sage ich nicht, daß es so sich verhalte, nur von einer möglichen Betrachtungsweise ist hier die Rede. Und ich gestehe, daß ich keine andere durchzuführen vermag.« Auf diese gedrängte Wiedergabe der Grundanschauungen zurückblickend, erhält vielleicht unsere anfängliche Kritik in positivem und negativem Sinne ihre Bestätigung. Keine der vielen Fragen, die Lipps aufwirft, verläßt er, ohne sie irgendwie bereichert und vertieft zu haben; unermüdlich ist er im Aufspüren neuer Seiten eines Problems. Aber das Problem der Einfühlung scheint über alle Grenzen gewachsen zu sein, so daß Psychologie, Ästhetik, Ethik, Logik, Erkenntnistheorie und Metaphysik sich in ihm verankern. So begreiflich nun der echt philosophische Radikalismus des Entdeckers ist, der in seiner Funderfreude alles aus einem Prinzip zu entwickeln trachtet, so berechtigt ist die Abwehr, welche fürchtet, daß hier zahlreiche Probleme zugunsten eines einzigen umgebogen und nicht in ihrer Eigenart erkannt werden, und daß schließlich selbst der Erklärungswert der Einfühlung leidet,

wenn mit ihrer Hilfe alles erklärt werden soll. Ich will hier nur ein besonders charakteristisches Beispiel geben: große Bedeutung mißt Lipps der Einfühlung in das numerische Ganze bei. Voraussetzung ist, daß ich die numerische Zusammenfassung z. B. der Bäume in meinem Garten vollbringe und dadurch die Anzahl der Bäume, etwa ihre Siebenheit für mich erst schaffe. Die Eigenart aber dieser numerischen Zusammenfassung, mit anderen Worten die Größe der Anzahl, die Siebenheit in unserem Falle, ist doch gegenständlich bedingt. Die Bäume sind für mich sieben, oder welche Anzahl sie sonst ergeben mögen, auf Grund des Gegebenen oder des Wirklichen. »Insofern ist der Akt, den ich vollbringe, mir vorgeschrieben, d. h. seine Eigenart oder sein Ergebnis ist mir vorgeschrieben. Wir fassen zusammen und stellen zwischen dem Zusammengefaßten die numerische Beziehung her. Dies ist unsere Sache. Das Zusammenfassen und Beziehen ist unser Tun, und es ist sonst nichts. Zugleich ist doch ihr Ergebnis und damit ihre Eigenart durch das Wirkliche bestimmt, ist also auch seine Sache. Was wir tun, empfangen wir zugleich, wir sind rezeptiv dem Ergebnis oder der Eigenart eines spontanen Tuns gegenüber. Eine Bestimmtheit unser selbst, ein subjektives Moment also, nämlich eben das Zusammenfassen, ist damit für uns zugleich eine Bestimmtheit eines Objektes. Und dies ist der Sinn der Einfühlung.« Das Zusammennehmen, das ich vollbringe, scheint von den Gegenständen selbst vollbracht. »Die Bäume, die Bücher, die Monde des Jupiter scheinen sich selbst zur Anzahl zusammenzufassen.« »Ich habe den ‚Eindruck‘, als ob sie selbst sich zusammenfaßten. In der Tat ist es ja so: nicht in Wahrheit, aber doch für mich. Ich kann auch sagen, ich muß die Zusammenfassung in die Gegenstände hineindenken, wenn ich den Gegenständen, so wie sie jetzt vor meinem geistigen Auge stehen oder für mich da sind, gerecht werden will. Sie fordern dies von mir, und zwar vermöge ihrer Natur; d. h. bloß eben darum, weil das Gedachte nicht in Wahrheit, aber jetzt für mich ein solches ist.« So ist ein spontanes Tun — das Zusammenfassen — hier das eingefühlte Moment. Stimmt nun nicht aber in dieser Analyse manches sehr bedenklich? Gesetzt den Fall, ich stehe vor Bäumen, und ich zähle, daß ihrer sieben sind; liegt da das Zusammenfassen oder gar das Zählen — unzweifelhaft meine Tätigkeit — irgendwie in den Bäumen? Nein, keineswegs; die Bäume sind da, und wenn mich ihre Anzahl interessiert, so zähle ich sie, und sicherlich ist das Ergebnis dieses Zählens gegenständlich begründet. Aber das »scheinbare« — oder wie ich sagen würde: im Eindruck ausgeprägte — Zusammenfassen der Bäume ist doch etwas ganz anderes als das Numerische, das mit dem Eindruck in diesem Sinne nichts zu tun hat. Wenn die Bäume als Gruppe wirken, als geschlossene, einheitliche Masse, oder wenn ihre Äste durch die Linienführung sich ergänzen, oder sie in den Farben einander das Gleichgewicht halten, dann liegen Zusammenfassungen vor. Habe ich eine Birne, einen Schuh und ein Buch, so sind dies drei Gegenstände, und ich muß, um ihre Dreierheit zu erkennen, sie irgendwie zusammenfassen; aber liegt nun dieses Zusammenfassen so in ihnen, wie die Freude oder der Trotz in einer Miene, die Heiterkeit in einer Landschaft? Muß ich, um den Bäumen auf einem Felde gerecht zu werden, ihrer Anzahl bewußt werden? Nein, nur wenn ich zähle, muß ich richtig zählen, sonst werde ich nicht gerecht. Aber der Eindruck fordert dieses Zählen ebensowenig, wie ein Antlitz heischt, daß man die Anzahl seiner Furchen errechnet. Und so kann man das Problem von Lipps anerkennen, daß im Zählen von Gegenständen manche bisher nicht genügend beachtete Schwierigkeiten von großer Tragweite stecken, ohne doch die Lösung anzunehmen, die meiner Meinung nach den ganzen Einfühlungsbegriff zersetzt. Deshalb wird auch die Forschung in Zukunft den Weg nehmen müssen, den sie be-

reits in den letzten Jahren mit Erfolg eingeschlagen hat: die einzelnen Probleme in sich behandeln und vor allem die Einfühlung sichten von all dem, was nur äußerlich der Einfühlung ähnelt, psychologisch aber ihr recht fernsteht. Aber mögen wir da auch zu ganz anderen Ergebnissen vordringen, als Lipps sie darbietet, die Probleme rühren von ihm: die große Aufgabe hat er gestellt und sie so vertieft und durchdacht, daß er letzthin auch der Vater der Fortschritte ist, die er selbst vielleicht beklagt und als dunkle Irrgänge bedauert. Aber es ist das Schicksal großer Probleme, daß sie ihr eigenes Leben leben; und die Größe liegt darin, sie zu erkennen; und möglicherweise geht dies überhaupt nicht ohne die Einseitigkeit des Radikalismus. Die Luft, welche die Taube trägt, hindert sie zugleich am Flug.

Rostock.

Emil Utitz.

Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Mit 96 Vollbildern. Im Inselverlag zu Leipzig 1913. 8°. 120 S.

Im Jahre 1903 hat Rilke im zehnten Bändchen der von Richard Muther herausgegebenen »Kunst« eine kleine Schrift über Rodin veröffentlicht; vier Jahre später trat er mit einem Rodin-Vortrag auf. Jener Essay und dieser Vortrag bilden das neue Buch, dem noch 96 Bildtafeln beigefügt sind, die allerdings — wenig scharf — eine besonders für Rodin sehr gefährliche Verwaschenheit zeigen. Mit großer Freude begrüßt man aber einige der berühmten Handzeichnungen, die nicht vergessen werden dürfen, wenn von Rodin die Rede ist. Rilkes Stellung zu ihm ist bekannt; nicht als Kritiker steht er ihm gegenüber und auch keineswegs als Gelehrter; sondern er blickt aus einem ungeheueren Erleben heraus und will andere teilnehmen lassen an dem Erleben. Und weil er ein Künstler ist, wird aus dem Erleben Kunst. Und weil es gute Kunst ist, hat sie auch ihren persönlichen Zug: immer fühlt man die Eigenart Rilkes, auf jeder Seite, in jedem Satz. Aber nie drängt sie sich vor, sondern sie ist wie in einen weiten Mantel eingehüllt durch die geradezu fromme Verehrung des Meisters, dem die Schrift gilt, und durch die schlicht-inbrünstige Hingabe an sein Werk. Bisweilen prägt er — Rodin nur meinent — Sätze, die tief in das Schaffen aller Großen leuchten, so wenn er sagt: »Und kamen Zweifel, kamen Ungewißheiten, kam die große Ungeduld der werdenden zu ihm, die Furcht eines frühen Todes oder die Drohung der täglichen Not, so fand das alles in ihm schon einen stillen, aufrechten Widerstand, einen Trotz, eine Stärke und Zuversicht, alle die noch nicht entfalteten Fahnen eines großen Sieges.« Oder er dringt zu einem Kunstgesetz vor: »Wie groß auch die Bewegung eines Bildwerkes sein mag, sie muß, und sei es aus unendlichen Weiten, sei es aus der Tiefe des Himmels, sie muß zu ihm zurückkehren, der große Kreis muß sich schließen, der Kreis der Einsamkeit, in der ein Kunst-Ding seine Tage verbringt. Da war das Gesetz, welches, ungeschrieben, lebte in den Skulpturen vergangener Zeiten. Rodin erkannte es.« Sehr wichtig scheint mir, was Rilke über die Porträts Rodins zu sagen hat, denn da zeigt sich, daß man mit dem Begriff des »Impressionismus« allein den großen Künstler sicher nicht erschöpft: »Er hat keinen gebildet, den er nicht ein wenig aus den Angeln gehoben hätte in die Zukunft hinein; wie man ein Ding vor den Himmel hält, um seine Formen reiner und einfacher zu verstehen. Das ist nicht, was man verschönern heißt, und auch charakteristisch machen ist kein passender Ausdruck dafür. Es ist mehr; es ist: das Dauernde vom Vergänglichen scheiden, Gericht halten, gerecht sein.« Aber am schönsten wird doch das Buch, wo Rilke einfach seine Eindrücke beschreibt, etwa den der Bürger von Calais: Rodin »wandte alle Aufmerksamkeit dem Moment des Aufbruchs zu. Er sah, wie diese Männer ihren Gang begannen; er fühlte, wie in jedem noch einmal das ganze Leben war,

das er gehabt hatte, wie jeder, beladen mit seiner Vergangenheit, dastand, bereit, sie hinauszutragen aus der alten Stadt. Sechs Männer tauchten vor ihm auf, von denen keiner dem anderen glich; nur zwei Brüder waren unter ihnen, zwischen denen vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit bestand. Aber jeder einzelne hatte auf seine Art den Entschluß gefaßt und lebte diese letzte Stunde auf seine Weise, feierte sie mit seiner Seele und litt sie an seinem Leibe, der am Leben hing. In seiner Erinnerung stiegen Gebärden auf, Gebärden der Absage, des Abschiedes, des Verzichts. Gebärden über Gebärden. Er sammelte sie. Er bildete sie alle. Sie flossen ihm aus der Fülle seines Wissens zu. Es war, als stünden in seinem Gedächtnis hundert Helden auf und drängten sich zu dem Opfer. Und er nahm alle hundert an und machte aus ihnen sechs. Er bildete sie nackt, jeden für sich, in der ganzen Gesprächigkeit ihrer fröstelnden Leiber. Überlebensgroß: in der natürlichen Größe ihres Entschlusses«. Und dann bespricht er die einzelnen Gestalten; wie wundervoll anschaulich ist es, wenn er von dem alten Mann sagt, er habe einen »Ausdruck von Müdigkeit, der über sein Gesicht fließt bis in den Bart«, oder von dem Schlüsselträger: »seine Hände beißen in den Schlüssel«. Am ausführlichsten gedenkt er der vagen Gebärde jenes Mannes, der »durch das Leben geht«. »Diese Gestalt, allein in einen alten, dunklen Garten gestellt, könnte ein Denkmal sein für alle Jungverstorbenen. — Und so hat Rodin jedem dieser Männer ein Leben gegeben in dieses Lebens letzter Gebärde.« Rilke kritisiert nicht Rodin, und ich will keineswegs die Schrift Rilkes kritisieren und etwa ihre Glaubwürdigkeit prüfen an den prächtigen Gesprächen Rodins, die Paul Gsell 1912 veröffentlicht hat. Es ist nicht Kunstwissenschaft, die Rilke bietet, und die Wissenschaft wird sich nicht überall auf ihn stützen können, aber dazu sind auch nicht so schöne Bücher da, wie dieses, das so voll von Verehrung und Bewunderung ist, die ein Künstler dem anderen zollt; und der Lorbeerkrantz, den er dem anderen selbstlos flicht, ist nicht der schlechteste, den er sich selbst geflochten.

Rostock.

Emil Utitz.

A. Wolkoff-Mouromtsoff, *L'à peu près dans la critique et l'imitation dans l'art*. Bergamo 1913. 4^o. 508 S.

Ein Werk, das Beachtung verdient, denn in ihm versucht ein namhafter Maler die Grenzen seiner Kunst zu ziehen. Der Autor ist freilich (auch als Künstler) in Deutschland ganz unbekannt; er ist Russe von Geburt, und seine Aquarelle, die er mit dem Pseudonym Roussoff zeichnet, befinden sich beinahe ausschließlich in den Händen von englischen Privatleuten: sie stellen venezianische und ägyptische Landschaften dar. Nur so viel sei erwähnt, daß sie hoch im Preise stehen, also daß hier nicht von einem Scheitern auf dem Gebiete der praktischen Kunst (was ja manchmal zu Versuchen auf Gebieten der Kritik führt) die Rede sein kann.

Weiter ist der Umstand von Bedeutung, daß der Verfasser zugleich Naturwissenschaftler ist. Er war eine Zeitlang Professor der Pflanzenphysiologie in Odessa. Darin liegt — abgesehen von der vollkommenen Sachkenntnis — die Stärke sowie freilich auch die Schwäche seines kritischen Verfahrens. Die in unserer Zeit seltene Vielseitigkeit Wolkoffs erinnert manchmal an Leonardo da Vinci und ist ein Vorzug, verglichen mit der Tatsache, daß die modernen (und viele ältere) Kritiker meist wenig mit dem Handwerk bekannt und beinahe immer von den Kulturwissenschaften herkommen.

Den Haupt- und Mittelpunkt des glänzend ausgestatteten und mit sehr zahlreichen photographischen Reproduktionen verzierten Buches bildet die Behauptung,

daß es in der Kunst ein objektives Schöne überhaupt nicht gibt, daß alle Kunst Nachahmung ist und der Kunstgenuß Freude an dem relativ besten Gelingen dieser Nachahmung. Der Stoff ist auf 12 Kapitel verteilt. Das 1. Kapitel, »L'œil« betitelt, handelt hauptsächlich von dem malerischen Gedächtnis, ohne das kein Maler oder Bildhauer bestehen kann, und von dem durchgreifenden Unterschiede zwischen dem künstlerischen und dem schriftstellerischen Gedächtnisse. Die Kritik dieses letzteren wird im 2. Hauptstück gegeben; an vielen Beispielen, an Raphael Mengs, an Taine und Thode und anderen wird nachgewiesen, wie schlecht die Kunstgelehrten im allgemeinen zu sehen wissen: häufig werden von ihnen die unbeabsichtigten Fehler in der Zeichnung als beabsichtigte Idealisierung gepriesen.

Im 3. Kapitel wird ausgeführt, daß alle Wertschätzung auf Vergleichung beruht, und daß eine Schätzung, die darüber hinausgeht, völlig subjektiv ist. Es gibt kein Schönes im absoluten Sinne.

Im 4. Hauptstück wird näher dargelegt, daß es auch kein Schönes gibt, das nicht schon in der Natur enthalten wäre. Das »*plus beau que nature*« wird geißelt und der Autoritätsglaube der Griechenschwärmer in diesem Stücke nachgewiesen.

Im 5. Kapitel wird eine Unterscheidung vorgenommen der reellen und der fingierten Malerei und die letztere Gruppe eingeteilt in dekorative, konventionelle und karikierende Malerei. Dann folgt eine scharfe Kritik des Impressionismus.

6. Schilderung der koloristischen Schwierigkeiten. Die *petite histoire*, die das Bild erzählt, ist kein malerischer Gegenstand. Die Kunst besteht in der treuen Nachahmung ohne direkte Farbenvergleichung und ohne Messung.

Im 7. Abschnitt wird die künstlerische »Mache« besprochen. Der Zweck der Kunst bleibt immerhin, größte Ähnlichkeit mit dem geringsten Aufwand von Mitteln zu erzielen. Hier schaut der moderne Naturforscher um die Ecke.

Besonders reichhaltig ist das 8. Hauptstück. Hier wird ausgeführt: die allgemeine Liebe der Künstler zur Natur. Aber es handelt sich stets um das Wie der Wiedergabe. Das Was ist gleichgültig. Darüber hinausgehende künstlerische Absichten werden den Malern durch die Kunsthistoriker nur fälschlich in die Schuhe geschoben. Dann wird die Schwierigkeit beim Erhaschen des günstigen Moments geschildert. Drei Phasen der wissenschaftlichen Ästhetik werden unterschieden. Sodann wird der Satz verteidigt, daß die größten Künstler am meisten der Verwechslung untereinander ausgesetzt seien, da sie die Ähnlichkeit mit der Natur (und so untereinander) am besten erreichen.

Kapitel 9 enthält in der Hauptsache Beispiele, um die im vorgehenden gegebenen Sätze zu beweisen, und dann den Satz, daß der Zweck der Kunst sei: ein Stück der Natur wahr und in allen Feinheiten der Färbung wiederzugeben.

Kapitel 10 beginnt mit Bemerkungen zu Lessings Laokoon und mit dem Nachweis von dessen Irrtümern in bezug auf griechische Kunst. Darin der Satz: die Malerei gibt nicht den Charakter des Menschen, und die Porträts, die als die charakteristischsten gelten, sind meist nicht die ähnlichsten.

Der dekorativen Malerei mit einigen Bemerkungen über die Bedeutung der Patina ist das 11. Kapitel gewidmet. Das 12. enthält wieder Beispiele.

Schließlich folgen noch »*Conclusions*«, in denen nochmals der prinzipielle Aus-schluß eines jeden mechanischen Verfahrens bei der Kunst betont wird. Dann wird ein Blick geworfen auf die Not vieler großen Maler, als eine Folge des Gegensatzes

zwischen dem Geschmack der Führer und demjenigen ihrer Zeit. Die gegenwärtige Entartung, die Verirrung zum Kubismus und Futurismus wird als eine Folge der Vorspiegelung falscher Ideale hingestellt. Auch die Photographie, insofern sie richtige Zeichnung zum Gemeingut und somit banal gemacht hat, habe dazu mitgewirkt.

Man sieht, die Disposition läßt zu wünschen übrig; und manche der aufgestellten Sätze, die die Kunst zu einer Art von Sport herabzuwürdigen scheinen, sind wohl unschwer zu widerlegen. Aber im ganzen ist in diesem Buch ein scharfer Beobachter und ein seiner Kunst kundiger Maler zum Wort gekommen.

Heidelberg.

Adolf Mayer.

Henri Bergson, Das Lachen. (Übersetzt von J. Franken-Berger und W. Fränzel.) Diederichs, Jena 1914. 134 S.

Das vorliegende Buch gibt nicht, wie vielleicht mancher nach dem Titel vermuten könnte, eine Plauderei über das Lachen, sondern gibt gründliche wissenschaftliche Arbeit über die soziale Funktion des Lachens, über die »wichtigsten Kategorien« des Komischen — wie das Vorwort selbst ergänzend sagt — und über das Lustspiel insonderheit. Ja, es dürfte die in methodischer und inhaltlicher Hinsicht bedeutsamste Bearbeitung dieser Gegenstände sein und noch darüber hinaus interessante Streiflichter auf Tragödie und Kunst überhaupt werfen.

Das methodisch Bedeutsame liegt darin, daß Bergson nicht in erster Linie auf eine möglichst einfache Erklärung des Komischen oder gar eine schlichte Definition desselben ausgeht, sondern darauf: in möglichster Vollständigkeit allen Arten des Komischen gerecht zu werden, und daß er nach dem Auffinden des fruchtbarsten Ausgangspunktes auch solche Fälle, die sich nicht ohne weiteres unter die dort zu gewinnende Charakterisierung des Komischen »subsumieren« lassen, auf einem indirekten Wege auf denselben zurückzuführen weiß, indem er die assoziative Übertragung dieses Charakters der Komik von einer Erscheinungsform auf eine nächstverwandte und so fort als das Prinzip aufweist, das die Vermittlung zu übernehmen hat.

Die »leitende Idee« seiner Untersuchung ist es: die soziale Funktion des Lachens zu bestimmen, da die Voruntersuchung lehrt, daß Komik nur in der »menschlichen Sphäre«, und zwar nur vorkommt, wenn der »Intellekt« unter »zeitweiliger Anästhesie des Herzens« »mit fremden Intellekten kommuniziert«, »wenn eine Anzahl als Gruppe zusammengehöriger Menschen ihre Aufmerksamkeit alle auf einen lenken, ihr Gefühl beiseite schieben und lediglich ihren Intellekt spielen lassen«.

Als Prototyp aber für alle Komik und daher als geeignetster Ausgangspunkt erscheint ihm der Zerstreute, d. h. derjenige, der in unsozialer Weise unfähig ist, sich den wechselnden Ansprüchen des Lebens anzupassen, weil seine Gedanken, wie bei dem Gelehrten und Verliebten, einer perseverierenden, »fixen« Idee nachhängen, gleichgültig ob sich diese Zerstreutheit in Stolpern über Hindernisse, Anrennen von Personen und anderen körperlichen Ungeschicklichkeiten, oder in verkehrten Antworten, unbemerkten Zweideutigkeiten, Verwechslung von Personen und derartigen mehr geistigen Versehen äußert.

In allen diesen Fällen verdankt das Lachen nach Bergson dem (meist unbewußten) Bedürfnis seinen Ursprung: diese sonst nicht strafbaren und der Gesellschaft doch nicht ungefährlichen Einzelverfehlungen und Absonderungstendenzen origineller Individuen oder eigenartiger Berufsklassen auf harmlose und doch emp-

findliche Weise als unsozial zu kennzeichnen und diese Outsider so auf den normalen Weg zurückzuführen.

Gestehen wir dies dem Verfasser zu, so fragt es sich, wie er nun seine zweite Aufgabe erfüllt, alle Arten der Komik auf diese »Zerstreuung« direkt oder, wie angedeutet, indirekt zurückzuführen. Er versucht dies zunächst mit der äußerlichen, körperlichen Komik gewisser Verunstaltungen und gewisser Gesichtsausdrücke: jede körperliche Abnormität, die zu einer Ungelenkigkeit und zu einem Verhalten führt, das mit dem der übrigen Menschen leicht in einen Konflikt geraten kann, wie übermäßige Länge, vollends übermäßige Länge einzelner Extremitäten, Buckligkeit, Schwerhörigkeit, Stottern fällt der Komik und dem Lachen des Kindes und Ungebildeten als unsozial anheim wie das Benehmen des Zerstreuten, weil dieselben als naive und herzlose bloße Zuschauer leicht vergessen, daß der Betreffende »nichts dafür kann«, wie die Redensart in der Kindersprache bei uns ganz charakteristisch lautet. Das Lachen wird hier auf äußerlich ganz ähnliche Fälle, wo es aber nicht ändernd und bessernd wirken kann, wie wir sagten »assoziativ« übertragen.

Und dies geschieht in gleicher Weise natürlich bei Gesichtsausdrücken, die geistige Abnormitäten unsozialer Art verraten, wie »Tapsigkeit«, »Fahrigkeit«, Vergesslichkeit und schließlich alle Modifikation von »Dummheit« und Beschränktheit. Voraussetzung ist nur, daß unser Mitleid nicht dabei erregt wird.

Es ist ohne weiteres verständlich, daß in der künstlichen Nachahmung — wie wir im Sinne Bergsons hinzufügen können — auch der Gebildete weit eher dieses Mitfühlen ausschaltet und schlichter Zuschauer wird, der lacht, als ob es sich nicht um unabänderliche soziale Fehler handle. Und so erschließt sich uns mit einem Schlage das weite Gebiet der künstlerischen Darstellung des Lächerlichen in Theaterkomik oder zeichnerischer Karikatur.

Und in ähnlicher Weise wie die Verwandtschaft dieser äußeren Komik legt Bergson die aller tiefer liegenden Komik mit jenem Prototyp des »Zerstreuten« dar und erweitert das Gebiet des Komischen mehr und mehr, indem er zeigt, wie alles, was an ein Komisches erinnert, schließlich ganz unabhängig von seinem sozialen Unwert seinerseits wie durch Ansteckung diesen selben Charakter annimmt.

Das Wesen des Lustspiels erblickt er dementsprechend darin: all die sich so ergebenden verschiedenen Arten des Komischen an Typen zu geißeln, die genug Lebenswahrheit besitzen, daß wir das uns umgebende Leben in ihnen wiedererkennen, und doch der Naturwahrheit durch ihre Übertreibung und durch die ganze Art der Situationen fern genug stehen, um nicht unsere innere und daher ernste Teilnahme zu erregen.

Es ist ohne weiteres ersichtlich, wie das Wesen des Trauerspiels und sonstiger ernster Kunst für Bergson im Gegensatz hierzu gerade darin bestehen muß: Individualitäten oder individuell Erlebtes so darzustellen, daß es uns innerlich packt.

So stellt Bergson das Lustspiel und alle sonstige satyrische und komische Kunst als ein Mittelding hin zwischen Kunst und Leben.

Denn (S. 101) »das Leben verlangt, daß wir die Dinge in dem Bezug sehen, den sie zu unseren Bedürfnissen haben. Leben besteht in Handeln. Leben heißt, von den Dingen nur den nützlichen Eindruck aufnehmen und durch geeignete Reaktionen darauf antworten — die anderen Eindrücke müssen sich verdunkeln, oder sie dürfen uns nur verworren treffen«. »In dem, was Sinne und Bewußtsein uns von den Dingen und von uns selber sehen lassen, sind die dem Menschen unnützen Unterschiede ausgelöscht, die dem Menschen nützlichen Ähnlichkeiten betont... Die Dinge sind mit Rücksicht auf den Nutzen, den ich aus ihnen ziehen kann, klassifiziert worden. Und viel mehr als Farbe und Form der Dinge apperzipiere

ich diese Klassifikation . . . Alle Worte vollends (mit Ausnahme der Eigennamen) bezeichnen Arten.« Und so schiebt sich auch noch »das Wort, das nur die gewöhnlichste Funktion und die banalste Seite einer Sache festhält, zwischen diese Sache und uns . . .« Selbst »von unseren Gefühlen« erfassen wir »nur die unpersonliche Seite, die die Sprache ein für allemal hat festlegen können . . .« Und »so entgeht uns das Individuelle (im Leben) sogar in unserer eigenen Individualität«.

»Aber von Zeit zu Zeit erzeugt die Natur . . . Seelen, die dem Leben unbefangener gegenüberstehen.« Und das sind die Künstler. Und ihre Aufgabe ist es, »dies innere Leben allmählich unserer Wahrnehmung zu erschließen« und »wenigstens für einen Augenblick . . . unsere Vorstellungen von Formen und Farben von den Vorurteilen frei zu machen, die sich zwischen unsere Wahrnehmungen und die Wirklichkeit geschoben haben«, in diesem Sinne »das tiefere, sonst unbeachtete Wesen der Dinge und des seelischen Lebens zu erschließen und schließlich auch »in uns, ganz in der Tiefe . . .« etwas aufleben und »erzittern« zu lassen, »das nur auf seine Zeit wartete«.

Und was der Künstler so aus »einer natürlichen, der Struktur des Sinnes oder des Bewußtseins eingeborenen Unbefangenheit« heraus tut, das versucht der Philosoph durch »gewollte, überlegte und systematische Unbefangenheit, die das Werk der Reflexion . . . ist«. Und so leuchtet eine ganze Weltauffassung¹⁾ durch jene feine Analyse der verschiedenen Arten der Komik hindurch, die die weitesten Kreise deutscher Leser in dieser Übersetzung dankbar aufnehmen werden.

Halle a. S.

Waldemar Conrad.

¹⁾ Zur Orientierung über Bergson sei hingewiesen auf den Artikel von H. Schoen, »Heinrich Bergsons philosophische Anschauungen« (Zeitschr. für Philos. u. philos. Kritik 1912, Bd. 145) und die kurze Besprechung seiner früheren vier philosophischen Hauptschriften von K. Prager (ebenda).

Schriftenverzeichnis für 1913.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

- Cochez, J., *L'esthétique de Plotin II.* Revue néoscholastique Nr. 80.
- Fauconnet, André, *L'esthétique de Schopenhauer.* XXII u. 462 S. Paris, F. Alcan. 7,50 Fr.
- Funder, Albert, *Die Ästhetik des Frans Hemsterhuis und ihre historischen Beziehungen.* Mit einigen Zusätzen von Adolf Dyroff. Aus: Renaissance und Philosophie. Beiträge zur Geschichte der Philosophie. Herausgeb. von Adolf Dyroff. 9. Heft. 157 S. 8°. Bonn, P. Haustein. 4 M.
- Grubich, Hans, *Die Stellung der Ästhetik im Hegelschen System und ihr Verhältnis zur Religionsphilosophie.* I. Die Grundzüge der Hegelschen Ästhetik. Programm. Hohensalza.
- Heinse, J. J. W., *Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie.* Kritisch herausgeb. und eingeleitet von Arnold Winkler. 2. Aufl. Textausgaben und Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Herausgeb. von Arnold Winkler. I. VIII, 203 S. 8°. Wien, E. Schmid Verl. 4 M.
- Kühnemann, Eugen, *Vom Weltreich des deutschen Geistes.* Reden und Aufsätze. XI, 451 S. 8°. München, C. H. Beck. Kart. 7 M.
- Ludovici, Ant. M., *Nietzsche and art.* Boston 1912. 8°. 16 u. 236 S. 1,50 \$.
- Lurie, E., *Schleiermachers Ästhetik.* Berner Dissertation.
- Schacht, R., *Kants Ästhetik und die neuere Biologie.* Archiv für Geschichte der Philosophie XXVI, 3.
- Schnupp, W., *Klassische Prosa. Die Kunst- und Lebensanschauungen der deutschen Klassiker in ihrer Entwicklung.* 1. Abteilung: Lessing, Herder, Schiller. VI, 559 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 6 M., geb. in Leinw. 7 M.
- Stammer, M. O., *Schleiermachers Ästhetizismus während 1796—1802.* Rostocker Dissertation.
- Vogtherr, Heinrich, *Kunstbüchlein.* Straßburg 1572. Zwickauer Faksimiledrucke Nr. 19. III, 60 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Zwickau, F. Ullmann. 6 M., geb. 8 M.
-
- Bernheimer, Erich, *Philosophische Kunstwissenschaft.* Beiträge zur Philosophie. 4. VIII, 310 S. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 6 M.
- Brieu, Jacques, *La méthode générale et scientifique.* La Nouvelle Revue, 15. November.
- Bulle, H., *Vom Wesen der Kunst.* Deutsche Rundschau, Juni.
- Canmaus, *Entretiens philosophiques, surtout sur l'art.* Bruxelles.
- Croce, Benedetto, *Grundriß der Ästhetik.* 4 Vorlesungen. Autorisierte deutsche Ausgabe von Theodor Poppe. Aus: Wissen und Forschen. Schriften zur Einführung in die Philosophie. 5. Bd. IV, 85 S. 8°. Leipzig, F. Meiner. 2 M., geb. 2,60 M.

- Graf, A., Questioni di critica. *Rivista di Roma*, September und Oktober.
- König, Eduard, Die vergleichende Forschungsmethode und ihre Gefahren. *Die Geisteswissenschaften* I, 4.
- Ritterhaus, E., Zur Frage der Komplexforschung. *Archiv für die gesamte Psychologie* XXVIII, 3—4.
- Spitzer, Hugo, Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik. Graz, Lauschner.
- Volckelt, Johannes, System der Ästhetik. 3. Bd. *Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik*. XXIV, 590 S. 8°. München, C. H. Beck. 10,50 M., geb. in Leinwand 12 M.
- Wilde, Oscar, *Derniers essais de littérature et d'esthétique*. Übersetzt von Albert Savine. Paris, P. v. Stock & Cie. kl. 8°. 320 S.

2. Prinzipien und Kategorien.

- Geiger, Moritz, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. III, 118 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 3,60 M.
- Görland, Albert, Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie. Ein Kapitel einer Ästhetik. VII, 149 S. 8°. Tübingen, J. C. B. Mohr. kart. 3 M.
- Hoffmann, Karl, Die Tragik der heroischen Tat. *Die Tat* V, S. 473.
- Kohnstamm, Oskar, Zwecktätigkeit und Ausdruckstätigkeit. *Archiv für die gesamte Psychologie* Bd. 19, S. 111.
- Lipps, Theodor, Zur Einfühlung. gr. 8°. Leipzig, W. Engelmann. 18 M.
- Medicus, Fritz, Schönheit und Wahrheit. *Die Geisteswissenschaften* I, 7.
- Rosenthal, L., La genèse du réalisme avant 1848. *Gazette des beaux arts*, September und Oktober.
- Schacht, R., Kleist ein Klassiker? *Die Grenzboten* 72, 42.
- Schlesinger, Abraham, Der Begriff des Ideals III. *Archiv für die gesamte Psychologie* Bd. 29, S. 312.
- Schulhoff, Hedwig, Individualpsychologie und Romantik. *Literarisches Echo* XVI, 3.
- Victor, Symbol und Wirklichkeit. *Die Rheinlande* XIII, S. 398.
- Vorin, P., L'erreur et la vérité dans l'art, ou comment comprendre l'art? Paris, Egmond & Cie. 8°. 210 S. mit Abbildungen.

3. Natur und Kunst.

- Diwald, Karl, Die Landschaft als Lehrmittel. X, 263 S. gr. 8°. Wien, A. Pichlers Wwe. & Sohn. 4,25 M.
- Haeckel, Ernst, Die Natur als Künstlerin. Nebst: Breitenbach, W., Formenschatz der Schöpfung. Aus: *Leuchtende Stunden*. Herausgeb. von Franz Goerke. Mit 76 Bildertaf., darunter 2 farbigen. 114 S. Lex. 8°. Berlin, Vita. 1,75 M., geb. 2,80 M.
- Humboldt, Alexander von, Briefe an Ignaz v. Olfers, Generaldirektor der königl. Museen in Berlin. Herausgeb. von E. W. M. v. Olfers. XVII, 237 S. gr. 8°. Nürnberg, U. E. Sebald. 4 M., geb. 4,50 M.
- Marcus, Hugo, Erinnerung und Landschaft. *Die Gegenwart* XLII, 36/7.
- Paulhan, F., *L'esthétique du paysage*. Paris, F. Alcan. kl. 8°. 216 S. mit 14 Tafeln.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

- Blumenfeld, Untersuchungen über die scheinbare Größe im Sehraum. *Zeitschrift für Psychologie* LXV, 4 u. 5.

- Bradford, E. J. G., A note on the relations and aesthetic value of the perceptive types in color appreciation. *American Journal of Psychology* Bd. 24, S. 545.
- Bullough, Edward, Psychical distance as a factor in art and an aesthetic principle. *British Journal of Psychology* V, 2.
- Claparède, C., Existe-t-il des images verbo-motrices? *Archives de Psychologie* XIII, 1.
- Finnbrogason, G., L'intelligence de l'expression des sentiments. *Revue bleue*, 29. November.
- Geißler, L. R., Experiments on color saturation. *American Journal of Psychology* Bd. 24, S. 171.
- Gutberlet, G., Neueste Theorien über die Konsonanz und Dissonanz. *Philosophisches Jahrbuch* XXVI, S. 421.
- Katz, Über individuelle Verschiedenheiten bei der Auffassung von Figuren. *Zeitschrift für Psychologie* LXV, 3.
- Klages, Ludwig, Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. 105 S. mit 39 Figuren. gr. 8°. Leipzig, W. Engelmann. 3,20 M.
- Krueger, F., Consonance and dissonance. *Journal of Philosophy, Psychology and scientific methods* X, 7.
- Lander, Fr., Elementar-ästhetische Wirkungen geometrischer Figuren. *Wundts psychologische Studien* IX, 1 u. 2.
- Levi, A., *La fantasia estetica*. Firenze, Seeber.
- Martin, Quantitative Untersuchungen über das Verhältnis anschaulicher und unanschaulicher Bewußtseinsinhalte. *Zeitschrift für Psychologie* LXV, 6.
- Matz, W., Untersuchungen über das kindliche Bildurteil. Sammelreferat. *Zeitschrift für angewandte Psychologie* VIII, 1 u. 2.
- Oehler, Richard, Stimmung. *Die Rheinlande* XIII, S. 353.
- Pintner, R., Inner speech during silent reading. *Psychological Review* XX, 2.
- Prümers, Adolf, Der Streit um die Dissonanz. *Neue Zeitschrift für Musik* 79, 48.
- Quez, Powelson and M. F. Washburn, The effect of verbal suggestion on judgement of the affective value of colors. *American Journal of Psychology* Bd. 24, S. 267.
- Ruckmich, C. A., A Bibliography of rhythm. *American Journal of Psychology* Bd. 24, S. 508.
- Rutz, Otmar, Die Seele als formgestaltende Kraft. *Philosophisches Jahrbuch* XXVI, 1.
- Souriau, P., *L'esthétique de la lumière*. Paris, Hachette & Co. 8°. 439 S. mit 76 Abbildungen.
- Strunz, Franz, *Die menschliche Rede und das Leben*. 39 S. gr. 8°. Wien, F. Deuticke. 1 M.
- Swindle, P. F., On the inheritance of rhythm. *American Journal of Psychology* Bd. 24, S. 180.
- Thumb, A., Satzrhythmus und Satzmelodie in der altgriechischen Prosa. *Fortschritte der Psychologie* I, S. 139.
- Walsking, R., *Der goldene Schnitt*. Halle. Programm.
- Werner, Heinrich, Über die künstlerischen individuellen Prozesse. *Archiv für systematische Philosophie* XIX, 4.
- Wirtz, H., Geschmacksbildung. *Socrates, Zeitschrift für das Gymnasialwesen* I, S. 373.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

- Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. 712 S. mit 181 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer. 14 M., geb. in Leinw. 17 M.
- Markins, Yoshis, Memory and imagination. The nineteenth Century, September.
- Selz, O., Die Gesetze der produktiven Tätigkeit. Archiv für die gesamte Psychologie XXVIII, 3 u. 4.
- Tiessen, Heinz, Fortschritt und schöpferische Funktion. Allgemeine Musikzeitung XXXX, 22/23.
- Wilde, Oscar, Ce qui fait l'artiste. Aus dem Nachlaß. Revue bleue, 13. Dezember.

2. Anfänge der Kunst.

- Giese, Fritz, Das freie literarische Schaffen bei Kindern und Jugendlichen. (Aus dem Institut für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung.) XIV, 220 u. IV, 242 S. mit Figuren. Leipzig, J. A. Barth. 14 M.
- Hoernes, Moritz, Die Forschungsmethoden der prähistorischen Archäologie. Die Geisteswissenschaften I, 3.
- Kirschner, Josef, Die Kunst im Leben des Kindes. 18 S. 8°. Prag, A. Haase. 0,50 M.
- Piper, Otto, Bedenken zur Vorgeschichtsforschung. VII, 152 S. mit Abbildungen. gr. 8°. München, R. Piper. 4 M., geb. 5 M.
- Schuchhardt, Karl, Westeuropa als alter Kulturkreis. Mit 19 Figuren. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 1 M.
- Wagner, Paul Andreas, Das freie Zeichnen von Volksschulkindern. Mit 20 Tafeln. Zeitschrift für angewandte Psychologie VIII, 1 u. 2.

3. Tonkunst und Mimik.

- Bie, Oskar, Die Oper. Mit 133 Abbildungen und 11 handkolorierten Tafeln. 571 S. Lex. 8°. Berlin, S. Fischer. Geb. in Pappband 25 M., in Leder 35 M.
- Bie, Oskar, Die Rassefrage in der Musik. Rheinische Musik- und Theaterzeitung XIV, 12.
- Bloch-Wunschmann, Walter, Hebbels Verhältnis zur Musik und zu Musikern. Neue Musikzeitung XXXIV, 12.
- Bonaventura, A., Saggio storico sul teatro musicale italiano. Livorno. kl. 8°. 410 S. mit Abbildungen.
- Canstatt, Tony, Das poetische Empfindungsleben des reproduzierenden Musikers. Neue Musikzeitung XXXIV, 13.
- Charou, Alexandra, Über die Ausnutzung des inneren Tastgefühls der Gelenke für den Rhythmus und die Nuancierung in der Musik. Musikpädagogische Blätter XXXVI, 3.
- Dubitzky, Franz, Das Wasser in der Musik. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgeb. von Ernst Rabich. 57. Heft. 20 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,30 M.
- Dubitzky, Franz, Der Charakter der Akkorde bei Wagner. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIV, S. 153, 193, 223.

- Dubitzky, Franz, Der Charakter der Tonarten bei Wagner. Die Musik XII, 15.
- Dubitzky, Franz, Das Wesen des Taktes. Die Stimme VII, 8.
- Geigenmüller, A. E., Musikpsychologisches. Allgemeine Musikzeitung XXXIX, 42.
- Glaserapp, C. Fr., Siegfried Wagner und seine Kunst. Gesammelte Aufsätze über das dramatische Schaffen Siegfried Wagners. Neue Folge I. Schwarzschanenreich. XVI, 95 S. Lex. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M., geb. 8 M.
- Goldmann, H., Musik und Baukunst. Allgemeine Musikzeitung XXXIX, 49.
- Halm, A., Leitmotiv und Bedeutung. Die Rheinlande XIII, S. 320.
- Hartog, J., Richard Wagner. 308 S. mit Abbildungen, Bildnissen und Faksimiles. kl. 8°. Leipzig, J. M. Meulenhoff. Gebunden in Pergament 1,50 M., in Prachtband 2 M.
- Hauck, P., Wagner und die Philosophie des deutschen Idealismus. (J. G. Fichte und Schiller.) Grenzboten 72, 32.
- Heuß, Alfred, Über Wagners Stellung zur Musik. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIV, S. 262.
- Heuß, Alfred, Musik und Szene bei Wagner. Ein Beispiel aus Tristan und Isolde und ein Beitrag zur Charakteristik G. Mahlers als Regisseur. Die Musik XI, 10.
- Hirschberg, Leopold, Robert Schumanns Tondichtungen balladischen Charakters. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgeb. von Ernst Rabich. 51. Heft. 41 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,50 M.
- Hudry-Manos, La forme des sons. Mit Abbildungen. La Revue Nr. 23.
- Hübner, Otto R., Die Musik als Erzieherin. Allgemeine Musikzeitung XL, 10.
- Istel, Edgar, Die Probleme der deutschen komischen Oper. Österreichische Rundschau XXXVII, 3.
- Laker, Karl, Das musikalische Sehen. Anschauliche Darstellung von Begriffen und Gesetzen der Musiklehre. Mit 54 Tafeln, 18 Textfiguren. XVI, 131 S. Lex. 8°. Graz, Leuschner & Lubensky. 10 M.
- Lange, W., Richard Wagner, ein religiös-sittliches Problem. Leipziger Dissertation.
- Lecomte, George, L'émotion musicale et les instruments de musique. Revue mensuelle fondée par la Société Internationale de Musique IX, 12.
- Lichtenberger, Henri, Das musikalische Drama im heutigen Frankreich. Österreichische Rundschau XXXVII, 1.
- Moißl, Franz, Beziehungen der alten Musik zur Kunst unserer Tage. Cäcilienvereinsorgan III, 2.
- Nagel, Willibald, Über die Strömungen in unserer Musik. Kritische Randbemerkungen zur modernen Kunst. Musikalisches Magazin. Herausgeb. von Ernst Rabich. 55. Heft. 41 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,55 M.
- Niemann, Walter, Die Musik seit Richard Wagner. 1.—4. Aufl. XVI, 296 S. Lex. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 5 M., geb. 6 M.
- Niemann, Walter, Musikalischer Impressionismus. Westermanns Monatshefte, Februar.
- Oettingen, Arthur v., Das duale Harmoniesystem. VIII, 312 S. mit 1 farb. Tafel. gr. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. 12 M., geb. in Leinw. 13,50 M.
- Péladan, De l'interprétation Wagnérienne. Revue bleue, 8. November.
- Rapp, Adolf, Die Erscheinung Wagners im Geistesleben. Archiv für Kulturgeschichte XI, 4.
- Rasch, Hugo, Der Stil der dramatischen Darstellung. Allgemeine Musikzeitung XL, 11.

- Révész, G., Über die beiden Arten des absoluten Gehörs. Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft XIV, 5.
- Riesenfeld, Paul, Alte italienische Sinnbilder der Musik. Neue Musikzeitung XXXIV, 12.
- Rutz, Ottmar, Die Allgegenwart des Musikalischen. Der Merker III, 21.
- Schellenberg, Ernst Ludwig, Über musikalisches Illustrieren. Neue Zeitschrift für Musik 79, 46.
- Schmitz, Eugen, Das Komische in der Musik. Hochland X, 2.
- Schmitz, Eugen, Der Subjektivismus in der Musik. Hochland X, 4.
- Schünemann, Georg, Der Stil in der Musik. Allgemeine Musikzeitung XXXX, 22/23.
- Schurmann, Bruno, Musik und Kultur. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls. VII, 273 S. mit 1 eingedr. Bildnis. 8°. Regensburg, G. Bosse. Geb. in Leinw. 3 M.
- Schurzmann, K., Das musikalische Wunderkind. Musikpädagogische Blätter XXXV, 24.
- Schweder, Die Ästhetik des Dirigierens. Der Musiksalon V, 3/4.
- Soydel, Martin, Die »Ausschöpfung der Bewegungen« als physiologisches Prinzip des Stimmansatzes. Die Stimme VII, 7.
- Specht, Richard, Verdis dramatische Technik. Die Musik XIII, 1.
- Storck, Karl, Rhythmus und musikalische Erziehung. Der Türmer XIV, 6.
- Striffling, L., Esquisse d'une histoire du goût musical en France au 18^{me} siècle. Paris, Ch. Dalagrave. 287 S.
- Teichfischer, Paul, Die Entwicklung des Choralvorspiels unter besonderer Berücksichtigung Joh. Seb. Bachs und der Meister der neuesten Zeit. Vortrag. Musikalisches Magazin. Abhandlungen über Musik und ihre Geschichte, über Musiker und ihre Werke. Herausgeb. von Ernst Rabich. 54. Heft. 71 S. 8°. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 0,90 M.
- Vittori, V., Simboli Wagneriani. Palermo, R. Sandron. kl. 8°. 272 S.
- Volbach, Fritz, Zwei akustische Studien. I. Die Klangfarbe. II. Das akustische Problem der Blasinstrumente. Allgemeine Musikzeitung XXXX, 19.
- Wagner, Richard. Sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biographischen Einleitungen. Herausgeb. von Carl Siegmund Benedict. VIII, 459 S. mit Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 5 M., geb. 6,50 M.
- Waiblinger, Erwin, Zur psychologischen Begründung der Harmonielehre. Archiv für die gesamte Psychologie Bd. 29, S. 258.
- Waltz, Hermann, Ästhetisches und Geschichtliches über das Lied. Musik für Schulgesang VII, 7.
- Weigle, G. F., Klangfarbensinn und Klangfarbentaubheit. Zeitschrift für Instrumentenbau XXXIII, 17.
- Wiehmeier, Theodor, Artikulation und Phrasierung. Allgemeine Musikzeitung XXXIX, 49.
- Wolf, Alfred, Vom Tempo. Die Musik XII, 6.
- Wolzogen, Hans v., Vom Dichter Wagner. Eckart VII, 8.

Am men n, Wilhelm, Das Hoftheater in Darmstadt. Eine Würdigung seiner künstlerischen Wiedergeburt. 47 S. mit 8 Tafeln. gr. 8°. Darmstadt, K. Heß. 1,80 M.

- Bab, Julius, Nebenrollen. Ein dramaturgischer Mikrokosmos. 254 S. kl. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. 3 M., geb. 4 M.
- Bahr, Hermann, Erinnerung an Burckhard. 136 S. mit 3 Bildnissen. 8°. Berlin, S. Fischer. 3 M., geb. 4 M.
- Brandenburg, Hans, Der moderne Tanz. Mit 129 Reproduktionen nach 54 Zeichnungen von Hugo Böttinger, Dora Brandenburg-Polster, J. Grandjouan, Erwin Lang, Alex. Sacharoff und nach 75 Photographien (auf 76 Tafeln). 164 S. Lex. 8°. München, G. Müller. In Pappband 12,50 M., gebunden 15 M., Luxusausgabe 30 M.
- Diebold, Bernhard, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 18. Jahrhunderts. Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgeb. von Berthold Litzmann. 25. VIII, 166 S. 8°. Leipzig, L. Voß. 5,50 M.
- Gregori, Ferdinand, Maskenkünste. Betrachtungen und Charakteristiken. VII, 239 S. 8°. München, G. D. W. Callwey. 4 M., geb. 5,50 M.
- Jacobs, Monty, Deutsche Schauspielkunst. Zeugnisse zur Bühnengeschichte klassischer Rollen, gesammelt. VI, 520 S. mit 33 Tafeln. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 6 M., geb. in Leinw. 7,50 M.
- Jacobsohn, Siegfried, Das Jahr der Bühne. 2. Bd. 1912/13. XV, 184 S. gr. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. 3 M., geb. 4 M.
- Kosch, Wilhelm, Das deutsche Theater und Drama im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick auf die Folgezeit. Mit 57 Porträts nach Originalzeichnungen von Max Zöllner. VII, 237 S. 8°. Leipzig, Dyk. 4 M., in Pappband 4,80 M.
- Pündter, Ernst, Englische Hamlet-Darsteller und Darstellung im 17. und 18. Jahrhundert. Beiträge zur englischen Theatergeschichte. 177 S. 8°. Weimar, G. Kiepenheuer. 2,50 M.
- Putlitz, Joachim zu, Der dramatische Schriftsteller und das Kinodrama. Der Greif 1, 1.

4. Wortkunst.

- Arnold, Paul Johann, Der Ausbau des Novellenbegriffs. Das literarische Echo XV, 24.
- Bab, Julius, Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik. 6 Reden. VII, 208 S. 8°. Berlin, G. Bondi. 2,50 M., geb. in Leinw. 3,50 M.
- Bab, Julius, Über Zola. Sozialistische Monatshefte XIX, 22.
- Bamberg, Walter, Die Verwendung des Monologs in Goethes Dramen unter Berücksichtigung der Technik bei Goethes unmittelbaren Vorgängern. Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgeb. von Berthold Litzmann. 26. VIII, 46 S. 8°. Leipzig, L. Voß. 1,80 M.
- Baumann, Gustav, Ursprung und Wachstum der Sprache. VI, 153 S. gr. 8°. München, R. Oldenbourg. 4,50 M.
- Becker, Karl, Werdegang und Bilanz des französischen Symbolismus. Germanisch-romanische Monatsschrift V, 10.
- Belzner, E., Homer und das vorhomerische Jahrtausend Griechenlands. Münchner Programm.
- Benz, Richard, Die Entdeckung der deutschen Prosa. Die Tat V, S. 60.
- Benz, Richard, Vorlesen von Dichtung. Die Tat V, S. 113.
- Benzmann, Hans, Der Balladenstil Theodor Fontanes. Eckart VII, 12.
- Bethge, Hans, Rainer Maria Rilke. Der Weckruf 9.

- Blei, Franz, Vom Gedicht. Die Aktion III, 31.
- Böckel, Otto, Psychologie der Volksdichtung. 2. verb. Aufl. VI, 419 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 7 M., geb. in Leinw. 8 M.
- Brahm, Otto, Kritische Schriften über Drama und Theater. Herausgeb. von Paul Schlenther. XVI, 487 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 5 M., geb. 6,50 M.
- Brod, Max, Von Gesetzmäßigkeiten der Kritik. Die weißen Blätter I, 2.
- Brüll, Oswald, Poesie und Wissenschaft. Die Theorie Macauleys im Lichte neuerer Autoren. Das literarische Echo XV, 1529.
- Büsch, Th., Der leibliche Mensch im Leben der Sprache. I. Stehen, Sitzen, Liegen. Programm. Münsteriefel.
- Davidts, Herm., Die novellistische Kunst Heinrichs von Kleist. Bonner Forschungen, herausgeb. von Berthold Litzmann. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. 5. Bd. Neue Folge. VIII, 151 S. gr. 8°. Berlin, G. Grote. 4 M.
- Dirtrich, Ottmar, Die Probleme der Sprachpsychologie und ihre gegenwärtigen Lösungsmöglichkeiten. VIII, 148 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 3,20 M., geb. in Leinw. 3,80 M.
- Dünnebier, Hans, Gottfried Keller, der Epiker. Preußische Jahrbücher 154, S. 483.
- Dünnebier, Hans, Gottfried Keller und Ludwig Feuerbach. IX, 280 S. 8°. Zürich, Internationaler Verlag für Literatur, Musik und Theater »Weltensegler«. 2,75 M.
- Dünwald, Willy, Thomas Mann. Die Schaubühne IX, 36.
- Eick, Hugo, Schillers Bühnenstil. März VII, 45.
- Ermatinger, Emil, Weltanschauung und Dichtung. Neue Jahrbücher für das klassische Altertum. Jahrg. 16, Bd. 31, Heft 3.
- Ewald, Oskar, Über philosophische und literarhistorische Methode. Das literarische Echo, XV. Jahrgang, 953.
- Falkenberg, Hellmuth, Wort und Seele. Eine Untersuchung über die Gesetze in der Dichtung. 132 S. 8°. Leipzig, F. Meiner. 2,50 M., geb. 3 M.
- Falkenfeld, Hellmuth, Glossen zu Wedekind. Die Tat V, 8.
- Finger, Richard, Heinrich von Kleists Geheimnis. 63 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, Puttkammer & Mühlbrecht. In Pappband 1,20 M.
- Fränzel, Walter, Geschichte des Übersetzens im 18. Jahrhundert. Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgeb. von Karl Lamprecht. 25. Heft. VIII, 233 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 7,50 M.
- Franke, Karl, Grundzüge der Schriftsprache Luthers in allgemeinverständlicher Darstellung. Gekrönte Preisschrift. 2. Teil: Wortlehre. VIII, 366 S. gr. 8°. Halle, Buchh. des Waisenhauses. 8,40 M.
- Geiger, Albert, Herder und das Drama. Das literarische Echo XVI, 5.
- Gercke, Alfred, Die Entstehung der Aeneis. VII, 205 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 5 M.
- Gilow, Hermann, Heinrich von Kleist im Lichte des falschen Symbolismus. Deutsche Literaturzeitung XXXIV, 45.
- Gohin, M. F., La valeur poétique de la langue française. Revue hebdomadaire, 28. Juni.
- Green, A. Romney, The Greek genius. Poetry and Drama, 2. Juni.
- Gregory, Ferdinand, Vom Bau und Wesen des Dramas. Das literarische Echo XVI, 5.
- Güldenstübbe, M. von, Das Ziel der Dichtung. Preußische Jahrbücher 154, S. 175.
- Gundolf, Friedrich, Stefan George in unserer Zeit. Heidelberg, Weiß. 1 M.

- Hahne, Franz, Das Hamletproblem. Germanisch-romanische Monatsschrift V, 8/9.
- Hebbel als Denker. Herausgegeben von Bernhard Münz. Bibliothek der Philosophen, geleitet von Fritz Mauthner. 9. Bd. XXXII, 443 S. 8°. München, G. Müller. 4,50 M., geb. 7 M.
- Heinemann, Kurt, Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen. 88 S. mit 11 Tafeln. gr. 8°. München, A. Buchholz. 3 M.
- Heiß, Hanns, Balzac. Sein Leben und seine Werke. X, 328 S. mit 1 Bildnis. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 6 M., geb. 7 M.
- Herrigel, Hermann, Novelle und Roman. Das literarische Echo XVI, 2.
- Heuß, Theodor, Stefan George und sein Kreis. Die Hilfe Nr. 40.
- Heyck, Eduard, Balzac. Deutsch-Österreich I, 39.
- Hildebrandt, Adalbert, Carlyle und Schiller. Programm. 20 S. Lex. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.
- Hübener, Gustav, Die stilistische Spannung in Miltons »Paradise lost«. Studien zur englischen Philologie. Herausgegeben von Lorenz Morsbach. 51. Heft. V, 57 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 1,80 M.
- Hugle, Alfons, Samuel Lublinski, Paul Ernst und das neue Drama. 47 S. gr. 8°. Heidelberg, Saturn-Verlag. 1 M.
- Hungerland, Heinz, Deutsche Stamm-, Sprach- und Literaturgeschichte in den Grundzügen. Mit 1 (farbigen) Karte und 1 Zeittafel. XII, 98 S. kl. 8°. Stockholm-Leipzig, N. Pehrsson. 2,85 M.
- Isemann, Bernd, Thomas Mann und der Tod in Venedig. Eine kritische Abwehr. 33 S. gr. 8°. München(-Schwabing), E. W. Bonsels & Co. 1 M.
- Jahn, Rudolf, Alte und neue Prinzipien der Literaturgeschichtsschreibung. Das literarische Echo XVI, 5.
- Jensen, Adolf, und Wilhelm Lamszus, Die Poesie in Not. Ein neuer Weg zur literarischen Genesung unseres Volkes. V, 103 S. 8°. Hamburg, Verlag der »Pädagogischen Reform«. In Pappband 2 M.
- Junge, H., Die Bedeutung der Geschichte für Hebbels künstlerisches Schaffen. Referat. Diskussion. Mitteilungen der literarhistorischen Gesellschaft Bonn unter dem Vorsitz von Berth. Litzmann. 8. Jahrgang. Nr. 2. S. 31—62. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 0,75 M.
- Kanehl, Oskar, Der junge Goethe im Urteile des jungen Deutschland. 175 S. gr. 8°. Greifswald, L. Bamberg. 3,60 M.
- Klatt, Willibald, Flaubert und die Sexualwissenschaft. Deutsche Literaturzeitung XXXIV, 45.
- Köster, Albert, Erich Schmidt. Das literarische Echo XV, S. 1169.
- Korrodi, Eduard, Die Zeitgenossen in der Literaturgeschichte. Wissen und Leben VII, 1.
- Krüger, Johanna, Friedrich Schlegels Bekehrung zu Lessing. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von Franz Muncker. 45. XI, 100 S. gr. 8°. Weimar, A. Duncker. 3,60 M.
- Kunze, Kurt, Die Dichtung Richard Dehmels als Ausdruck der Zeitseele. Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, herausgegeben von Karl Lamprecht. 26. XII, 120 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. 4 M.
- Langer, Felix, Die Realität der Dichterwelt. Das literarische Echo XV, 23.
- Lauschus, Leo, Über Technik und Stil der Romane und Novellen Immermanns. Bonner Forschungen, herausgegeben von Berthold Litzmann. Schriften der literarhistorischen Gesellschaft Bonn. Neue Folge. 6. VIII, 136 S. gr. 8°. Berlin, G. Grote. 4 M.

- Lemm, Siegfried, Zur Entstehungsgeschichte von Emile Zolas Rougon-Macquart und der Quatre évangiles (nach unveröffentlichten Manuskripten). Beiträge zur Geschichte der romanischen Sprachen und Literaturen. Herausgeb. von Max Friedrich Mann. VIII. III, 83 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2,40 M.
- Leo, Friedrich, Geschichte der römischen Literatur. 1. Bd. Die archaische Literatur. IV, 496 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 12 M., geb. 15 M.
- Levenstein, Martin, Literaturwissenschaft und Dichtung. Preußische Jahrbücher 149, 3.
- Lewy, Ernst, Zur Sprache des alten Goethe. Ein Versuch über die Sprache des Einzelnen. 32 S. 8°. Berlin, P. Cassirer. 1,50 M.
- Lohre, Heinrich, Otto Ludwigs Romanstudien und seine Erzählungspraxis. Programm. 19 S. Lex. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.
- Mayer, Adolf, Zur Psychologie des Reimgefühls. Die Kultur XIV, 4.
- Maync, Harry, Geschichte der deutschen Goethe-Biographie. Ein kritischer Abriß. 74 S. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag. 1,20 M., geb. 2,20 M.
- Maync, Harry, Hebbel und Otto Ludwig. Die Geisteswissenschaften I, 9.
- Maync, Harry, Die Methoden der Literaturwissenschaft. Internationale Monatschrift VIII, 3.
- Mehring, Sigmar, Jungfranzösische Lyrik. Das literarische Echo XV, S. 675.
- Mehring, Sigmar, Der dramatische Knittelvers. Das literarische Echo XVI, 4.
- Meinaw, G., Zum ästhetischen Aufbau des deutschen Romans. 15 S. gr. 8°. Innsbruck, Wagner. 0,70 M.
- Meyer, Kuno, Über die älteste irische Dichtung. 1. Rhythmische alliterierende Reimstrophcn. Aus: »Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissensch.« 61 S. Lex. 8°. Berlin, G. Reimer. 3 M.
- Meyer, Richard M., Deutsche Parodien. Deutsches Lied im Spottlied von Gottsched bis auf unsere Zeit. Pandora, geleitet von Oskar Walzel. 12. Bd. XX, 22 S. kl. 8°. München, G. Müller & E. Rentsch. Geb. in Pappband 2,50 M., in Leinw. 3,50 M., Luxusausg. 10 M.
- Meyer, Richard M., und Ezard Nidden, Krisis, Krach, Bankrott der Literaturgeschichte. Kunstwart XXVII, 3.
- Meyer, Richard M., Methoden und Stellung der neueren deutschen Literaturgeschichte. Die Geisteswissenschaften I, 7.
- Meyer, Richard M., Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert. Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet. Das Weltbild der Gegenwart. Ein Überblick über das Schaffen und Wissen unserer Zeit in Einzeldarstellungen. Herausgeb. von Karl Lamprecht und Hans F. Helmolt. 17. Bd. VII, 284 S. gr. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. in Leinw. 6,50 M.
- Meyer-Benfey, Heinrich, Hebbels Dramen. 1. Heft: Judith. XXIV, 163 S. gr. 8°. Göttingen, O. Hapke. 2 M.
- Meyer-Benfey, Heinrich, Das Drama Heinrich von Kleists. 2. (Schluß-)Bd. Kleist als vaterländischer Dichter. XVI, 593 S. gr. 8°. Göttingen, O. Hapke. Kart. 12 M.
- Michaelis, Paul, Philosophie und Dichtung bei Ernest Renan. Romanische Studien. Herausgeb. von Emil Ebering. 13. Heft. 147 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. 4 M.
- Müller-Freienfels, Richard, Der »Held« in der modernen Literatur. Die Tat V, 8.
- Petermann, Bruno, Der Streit um Vers und Prosa in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Geschichte der romanischen Sprachen und Literaturen. Herausgeb. von Max Friedrich Mann. IX, 90 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2,80 M.

- Rank, Otto, Die Nacktheit in Sage und Dichtung. Eine psychoanalytische Studie. Imago II, 4.
- Reik, Theodor, Arthur Schnitzler als Psycholog. VII, 303 S. gr. 8°. Minden, J. C. C. Bruns. 4 M., geb. in Leinw. 5 M., in Leder 7,50 M.
- Reitz, Walter, Die Landschaft in Theodor Storms Novellen. Sprache und Dichtung. Forschungen zur Linguistik und Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Harry Maync und S. Singer. 12. Heft. 82 S. gr. 8°. Bern, A. Francke. 3 M.
- Rose, Fritz, Wortidiosynkrasie. Das literarische Echo XV, 295.
- Rubinyi, M., Das Problem der Lautnachahmung. Germanisch-romanische Monatschrift V, 10.
- Rudolph, M., Die Eigenart der Tragödie Friedrich Hebbels. Gymnasialprogramm Arnstadt.
- Schissel v. Fleschenberg, Otmar, Entwicklungsgeschichte des griechischen Romanes im Altertum. XX, 109 S. 8°. Halle, M. Niemeyer. 3,40 M.
- Schlegel, A. W., Geschichte der deutschen Sprache und Poesie. Vorlesungen, gehalten an der Universität Bonn seit dem Wintersemester 1818/19. Herausgegeben von Jos. Körner. Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts. Nr. 147. 3. Folge. Nr. 27. IV, XXXVIII, 184 S. 8°. Berlin(-Steglitz), B. Behrs Verl. 4,50 M.
- Scholz, Heinrich, Goethes Urphänomen. Preußische Jahrbücher 154, S. 327.
- Schotthoefler, J., Die jungfranzösische Kritik. Das literarische Echo XVI, 2.
- Schücking, Levin L., Literaturgeschichte und Geschmacksgeschichte. Germanisch-romanische Monatsschrift V, 11.
- Schumann, Harry, Ernst Hardt und die Neuromantik. Ein Mahnruf an die Gegenwart. Mit einem Geleitwort von Arno Holz. Aus: »Altpreußische Monatsschr.« III, 35 S. gr. 8°. Lötzen (Ostpr.), Paul Kühnel. 1,25 M.
- Schumann, Wolfgang, Neue Klänge im Drama. Kunstwart XXVII, 6.
- Soltau, Hellmuth, Romantische Ironie. Blätter des deutschen Theaters III, 33.
- Spiro, Heinrich, Das poetische Berlin. 2 Teile in 1 Bande. 166 u. 177 S. 8°. München, G. Müller & E. Rentsch. 3,50 M., geb. 5 M.
- Spiro, Heinrich, Das Werk Wilhelm Raabes. 187 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 3 M., geb. 4 M.
- Sprengler, Josef, Dramaturgie vom Menschen aus. Die Kultur XIV, S. 282.
- Stählin, Karl, Über Rußland, die russische Kunst und den großen Dichter der russischen Erde. XV, 266 S. mit 165 Abbildungen. 8°. Heidelberg, Carl Winter. In Pappband 6 M.
- Stanciov-Cerna, P., Die Gedankenlyrik. Leipziger Dissertation.
- Stenzel, Wilhelm, Paul Verlaine. Der Mensch und der Dichter. 70 S. gr. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. 2 M.
- Sterzinger, Othmar, Die Gründe des Gefallens und Mißfallens am poetischen Bilde. Archiv für die gesamte Psychologie Bd. 29, S. 15.
- Stössinger, Felix, Lenaus Modernität. Die neue Rundschau XXIV, 11.
- Stoeßl, Otto, Lebensform und Dichtungsform. Der Brenner IV, 4.
- Strauß, Emil, Hölderlin. Die neue Rundschau XXIV, 10.
- Stümcke, Heinrich, Von Aufgaben und Leistungen der Literaturgeschichtsschreibung. Bühne und Welt XV, 1/2.
- Traumann, Ernst, Goethes Faust. Nach Entstehung und Inhalt erklärt. 2. Band. Der Tragödie 2. Teil. X, 424 S. 8°. München, C. H. Beck. Geb. in Leinw. 6 M., in Liebhaberbd. 10 M.
- Ulrich, Paul, Studien zum Roman Gustav Freytags. Programm. 24 S. Lex. 8°. Berlin, Weidmann. 1 M.

- Vulliod, A., Peter Rosegger. Sein Leben und seine Werke. Deutsche Ausgabe von Moritz Necker. XIII, 412 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, L. Staackmann. 6 M., geb. in Leinw. 7 M.
- Wagner, F. W., Die neueste Lyrik. Die Ähre, Zürich. II, 1.
- Wulffen, Erich, Shakespeares Hamlet, ein Sexualproblem. 186 S. 8°. Berlin, C. Duncker. 4 M.
- Zitelmann, Katharina, Die chinesische schöne Literatur. Preußische Jahrbücher 154, 1.

5. Raumkunst.

- Baumstark, A., Vom Kampf um die Orienthypothese in der Geschichte der christlichen Kunst. Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland 152, 10.
- Duhem, H., Impressions d'art contemporain. Paris, E. Figuière. 328 S. kl. 8°.
- Hartlaub, S. T., Kunst und Kunstgeschichte. Die Guldtkammer IV, 3.
- Mittenzweig, Kuno, Unser Verhältnis zum Stil. Deutsche Kunst und Dekoration XVII, 1.
- Muthesius, Hermann, Architektur und Kunstgewerbe in Garten und Landschaft. In: Das Jahr 1913, Teubner.
- Waldmann, Emil, Die Antike und wir. Neue Rundschau XXIV, 9.
- Wölfflin, Heinrich, Über den Begriff des Malerischen. Logos IV, 1.

- Behne, Adolf, Romantiker, Pathetiker und Logiker im modernen Industriebau. Preußische Jahrbücher 154, S. 171.
- Fischer, Bruno, »Konstruiert« und »Geschaut«. Berliner Architekturwelt XVI, S. 219.
- Galahad, Sir, Im Palast des Minos. Mit 12 Autotypetaf. und 1 Plan. XVI, 120 S. 8°. München, A. Langen. 3,50 M., geb. 4,50 M.
- Gerstenberg, Kurt, Deutsche Sondergotik. Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. 190 S. mit 41 Abbildungen auf 16 Tafeln. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 12 M., geb. in Halbperg. 14 M.
- Groß, Henry, Über runde Ecken im Stadtbilde. Berliner Architekturwelt XVI, S. 349.
- Haupt, Albrecht, Das Grabmal Theoderichs des Großen zu Ravenna. Leipzig, A. Kröner. In Mappe 24 M.
- Hoeber, Fritz, Der kunstgeschichtliche Charakter der deutschen Renaissancearchitektur. Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVI, 4 u. 5.
- Högg, E., Die Baukunst als Wissenschaft. Antrittsrede. Flugschrift des Dürerbundes zur Ausdruckskultur. 113. 12 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,15 M.
- Holzappel, Edgar, Die Errichtung eines Museums der Baukunst in deutsch-nationalem Sinne. Vortrag. 20 S. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 0,40 M.
- Jacobsthal, Paul, Über Wege und Tendenzen neuerer archäologischer Forschung. Die Geisteswissenschaften I, 7.
- Konwiarz, Richard, Alt-Schlesien. Architektur. Raumkunst. Kunstgewerbe. Herausgegeben und eingeleitet. Lichtbilderaufnahmen von Heinrich Goetz. XXV, 239 S. mit 478 Abbildungen und Plänen. 30,5 × 25 cm. Stuttgart, J. Hoffmann. Geb. in Leinw. 30 M.
- Koldewey, Robert, Das wieder erstehende Babylon. Die bisherigen Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen. Sonderschrift der deutschen Orientgesellschaft. 6.

- Mit 255 Abbildungen und Plänen, davon 7 in farbigem Lichtdruck. VII, 328 S. Lex. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs. Geb. in Leinw. 15 M.
- Malkowsky, Georg, Kultur- und Kunstströmungen in deutschen Landen. Die preußischen Ostmarken. I. Schlesien in Wort und Bild. XI, 230 S. Lex. 8°. Braunschweig, G. Westermann. Geb. in Pappbd. 6 M., in Leinw. 6,75 M.
- Ranck, Chr., Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 121. VIII, 88 S. mit 71 Abbildungen. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.
- Reber, Franz v., Über einige Probleme altkretischer Architektur. Sitzungsberichte der königl. bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. Jahrg. 1913. 8. 30 S. gr. 8°. München, G. Franz' Verlag. 0,80 M.
- Scheffler, Karl, Die Architektur der Großstadt. IV, 193 S. mit 60 Abbildungen. 8°. Berlin, B. Cassirer. 7,50 M., geb. in Leinw. 9 M.
- Schliepmann, Hans, Schmuck in der Architektur. Berliner Architekturwelt XVI, 10.
- Seesselberg, Friedrich, Das flache Dach im Heimatbilde, als kulturelles und wirtschaftliches Problem gefaßt und im Auftrage der Bau- und Kunstberatungsstelle Werdandi-Berlin. Berlin, Weiß & Co. 7,50 M.
- Sluytermann, K., Alte Innenräume in Belgien. 100 Taf. mit VII, 32 S. Text. 42,5 × 32,5 cm. Leipzig, K. W. Hiersemann. In Leinw.-Mappe 100 M.
- Wagenführ, Max, Die neuzeitliche Baukunst. Die Kunstwelt III, 4.
- Wurz, Emil, Der Ursprung der kretisch-mykenischen Säulen. 86 S. mit 161 Abbildungen. Lex. 8°. München, G. Müller & E. Rensch. 9 M.
-
- Alexandre, Arsène, L'art décoratif de Léon Bakst. 99 S. mit 77 Abbildungen. 4°. Paris, M. de Brunoff.
- Gischler, W., Geschmackswandlungen im modernen Kunstgewerbe. Die Rheinlande XIII, S. 183.
- Heinersdorff, Gottfried, Die Glasmalerei. Ihre Technik und ihre Geschichte. Mit einer Einleitung und einem Anhang über moderne Glasmalerei von Karl Scheffler. 56 u. 155 S. mit 159 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer. Geb. in Leinw. 12 M.
- Schinnerer, Johann, Moderne Illustrationskunst. Mit 69 Abbildungen. Dekorative Kunst XVII, 13.
- Schuette, Marie, Alte Spitzen (Nadel- und Klöppelspitzen). Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler. 6. 255 S. mit 172 Abbildungen. 8°. Berlin, R. C. Schmidt & Co. Geb. in Leinw. 8 M.
- Wolff, Hans, Die Buchornamentik im 15. und 16. Jahrhundert. Deutschland II. Monographien des Buchgewerbes. Herausgegeben vom deutschen Buchgewerbeverein. 5. 104 S. mit Abbildungen und 2 Tafeln. kl. 8°. Leipzig, Deutscher Buchgewerbeverein. 1,50 M.
- Zimmermann, Ernst, Chinesisches Porzellan. Seine Geschichte, Kunst und Technik. 2 Bde. Text und Tafeln. X, 235 u. 32 S. mit 143 z. T. farbigen Taf. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Geb. in Leinw. 50 M., Subskr.-Pr. 40 M.
-

Bus, Charles du, L'évolution du jardin. Gazette des beaux arts, September.

6. Bildkunst.

- Biermann, Georg, Bernhard Hoetger. Der Künstler und sein Werk. Text 12 S. 55 (7 farb.) Taf. 32,5 × 26 cm. München, Verlag neue Kunst. 20 M., geb. in Leinw. 26 M., in Halbfrz. 30 M., Vorzugsausg. 60 M., Museumsausg. 250 M., nach Erscheinen 300 M.
- Brandt, Paul, Das Problem der Arbeit in der bildenden Kunst. Gymnasialprogramm, Düsseldorf.
- Bredt, E. W., Erfolgreiche Künstler und andere. Mit einem Nachwort. 62 S. kl. 8°. München, F. Seybold. In Pappbd. 1 M.
- Buß, Georg, Aus der Blütezeit der Silhouette. Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie. Xenien-Bücher. 34. 68 S. und 8 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag. In Pappbd. 0,50 M.
- Cloquet, L., Traité de perspective pittoresque. 134 S. mit 417 Abbildungen. 8°. Paris, H. Lourens.
- Coellen, Ludwig, Die künstlerischen Möglichkeiten des Futurismus. Die Rheinlande XIII, S. 357.
- Ehrenberg, A., Die ästhetische Statik. Ein Beitrag zur Lösung des Formproblems in der bildenden Kunst nebst einer Begriffsbestimmung des Naturalismus. 47 S. mit 7 Taf. gr. 8°. Berlin, L. Simion Nf. In Pappbd. 2,60 M.
- Fechheimer, Hedwig, Die Plastik der Ägypter. V, 59 S. und 156 S. Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, B. Cassirer. 10 M., geb. in Halbperg. 12 M.
- Feldhaus, Franz M., Leonardo der Techniker und Erfinder. 166 S. mit 131 Abbildungen und 9 Taf. Lex. 8°. Jena, E. Diederichs. 7,50 M., geb. in Halbfrz. 10 M., in Leder 15 M.
- Gießler, Der Blick des Menschen als Ausdruck eines Seelenlebens. Zeitschrift für Psychologie LXV, 3.
- Haendcke, Berthold, Die Aktkunst in der deutschen Malerei und Plastik während des 19. Jahrhunderts. Die Kunstwelt III, 4.
- Hagemeister, Karl, Karl Schuch. Sein Leben und seine Werke. Mit 60 Abbildungen, vielen Briefen Schuchs und einem Auszug aus einem Tagebuch. 192 S. gr. 8°. Berlin, B. Cassirer. 7,50 M., geb. in Halbperg. 9 M.
- Hamann, Richard, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 448. u. 449. Bändchen. I. Text. VI, 358 S. 450. u. 451. Bändchen. II. Abbildungen. 162 S. mit 257 Abbildungen. Je 1 M., in Leinw. je 1,25 M.; in 1 Halbperg.-Bd. geb. 6 M.
- Heidrich, Ernst, Vlämische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung und Erläuterungen. Die Kunst in Bildern. 288 S. Lex. 8°. Jena, E. Diederichs. Geb. in Pappbd. 6 M., in Leinw. 7 M., in Kalbsldr. 12 M.
- Hildebrandt, Hans, Adolf Hölzel als Zeichner. 38 S. mit 9 Abbildungen. gr. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 1 M., geb. 1,50 M.
- Kossinna, Gustav, Der germanische Goldreichtum in der Bronzezeit. I. Der Goldfund vom Messingwerk bei Eberswalde und Die goldenen Kultgefäße der Germanen. Mannus-Bibliothek, herausgeb. von Gustav Kossinna. 12. IX, 55 S. mit 24 Abbildungen und 17 Tafeln. Lex. 8°. Würzburg, C. Kabitzsch. 4 M.
- Kruse, John, Die Farben Rembrandts. IV, 57 S. mit 76 (1 farb.) Taf. Lex. 8°. Stockholm, Nordiska Bokhandeln. 35 M.
- Landucci, Luca, Ein florentinisches Tagebuch 1450—1516. Nebst einer anonymen Fortsetzung 1516—1542. Übersetzt, eingeleitet und erklärt von Marie Herzfeld.

- Das Zeitalter der Renaissance. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der italienischen Kultur. Herausgegeben von Marie Herzfeld. I. Serie. 6. Bd., 390 S. mit 16 Vollbildern. 8°. Jena, E. Diederichs. 7 M., geb. 8,20 M., Liebhaberausg. geb. 15 M.
- Mayer, August L., Kleine Velazquez-Studien. 60 S. mit 15 Taf. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 5 M., geb. 6 M.
- Mayer, August L., Geschichte der spanischen Malerei. 2 Bde. VIII, 276 und VIII, 292 S. mit 286 Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 40 M., geb. 46 M.
- Meier-Graefe, Julius, Eugène Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. Mit 145 Abbildungen (im Text und auf Tafeln), 2 Faksimiles und einer Anzahl unveröffentlichter Briefe. V, 274 Bl. u. S. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. 26 M., geb. in Leinw. 30 M.
- Meier-Graefe, Julius, Delacroix. Nene Rundschau XXIV, 12.
- Michaelis, Adolf, Zum Gedächtnis. Die wissenschaftliche Gesellschaft in Straßburg 1835—1910. 55 S. mit 2 Bildnissen. Lex. 8°. Straßburg, K. J. Trübner. 2,40 M.
- Müller, Franz, Die antiken Odyssee-Illustrationen in ihrer kunsthistorischen Entwicklung. VIII, 155 S. mit 9 Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 6 M.
- Muther, Richard, Aufsätze über bildende Kunst. In 3 Bänden herausgegeben von Hans Rosenhagen. 318, 302 u. 300 S. 8°. Berlin, J. Ladyschnikow. Geb. in Leinw. 18 M., in Halbfrz. 24 M.
- Ollendorff, Oskar, Raphael-Studien. 47 S. mit Titelbild. Lex. 8°. Berlin, Hyperionverlag. 2 M.
- Raphael, Max, Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. 130 S. mit 32 Abbildungen. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 6 M., geb. in Halbperg. 8 M.
- Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin. Mit 96 Vollbildern auf Tafeln. 120 S. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. Geb. in Halbleinw. 4 M.
- Rupp, Fritz, Rudolf Gudden. Ein zeitgenössischer deutscher Künstler. 41 S. mit Abbildungen und 24 Taf. Lex. 8°. Frankfurt a. M., Englert & Schlosser. 5 M.
- Schubring, Paul, Ratschläge zur Betrachtung alter Bilder. Die Kunstwelt III, 3 und 4.
- Segantini, Giovanni. Sein Leben und seine Werke. Mit einer Einführung von Gottardo Segantini. 52 Taf. mit 23 S. Text mit eingeklebten Abbildungen. 30,5 × 24 cm. München, F. Bruckmann. Geb. in Leinw. 40 M.
- Soffici, A., Cubismo e oltre. 32 S. mit Abbildungen. kl. 8°. Firenze, Voci.
- Stratz, C. H., Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst. X, 322 S. mit 252 Fig. Lex. 8°. Berlin, J. Springer. Geb. in Leinw. 12 M.
- Strzygowsky, Josef, Malerei und Plastik, Kunstforschung. In: Das Jahr 1913. Leipzig, B. G. Teubner.
- Sydow, Eckart v., Cuno Amiet. Eine Einführung in sein malerisches Werk. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. 106. 29 S. mit 11 Lichtdrucktafeln. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 5 M.
- Voll, Karl, Frankreichs klassische Zeichner im 19. Jahrhundert. 58 S. mit 34 Abbildungen, 64 Taf. und 64 Bl. Erklärungen. Lex. 8°. München, Holbein-Verlag. Geb. in Ldr. 20 M.
- Waldmann, Emil, Die Farbenkomposition in Raffaels Stanzenfresken. Zeitschrift für bildende Kunst II, 3.
- Waldmann, Emil, Griechische Originale. 80 u. 337 S. mit 207 Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Geb. in Halbperg. 8 M.

- Waldmann, Emil, Wilhelm Leibl. Eine Darstellung seiner Kunst. Gesamtverzeichnis seiner Gemälde. XII, 195 S. mit 232 Abbildungen in Text und auf Tafeln. 31 × 24 cm. Berlin, B. Cassirer. 75 M., geb. 85 M.
- Weber, Ernst, Der Weg zur Zeichenkunst. Ein Büchlein für theoretische und praktische Selbstbildung. Aus Natur- und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen. 430. Bdchn. Mit 82 Abbildungen und 1 Farbtafel. IV, 80 S. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.
- Winckelmanns kleine Schriften zur Geschichte der Kunst des Altertums. Herausgegeben von Hermann Uhde-Bernays. 295 S. mit 10 Taf. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 6 M., geb. in Halbperg. 7 M.
- Zucker, Paul, Raumdarstellungen und Bildarchitekturen im Florentiner Quattrocento. III, 170 S. mit 41 Abbildungen. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 14 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

- Behne, Adolf, Kunst und Milieu. Die Gegenwart XL, 38/39.
- Beringer, Josef August, Deutsche Kunstnöte. Süddeutsche Monatshefte, November.
- Burggraf, Julius, Goethepredigten. VIII, 364 S. gr. 8°. Gießen, A. Töpelmann. 4 M., geb. 5 M.
- Coellen, Ludwig, Snobismus und Kunstinteresse. Die Rheinlande XIII, S. 71.
- Dietze, M., Die ethischen Grundlagen des Deutschtums in Philosophie und Dichtung. Norddeutsche Schriftensammlung, herausgegeben von M. Ernst. 1. 31 S. gr. 8°. Berlin-Charlottenburg, Soziologischer Verlag. 1,20 M.
- Dittmar, Kurt, Die Bedeutung Richard Wagners für unsere Kultur. Vortrag. 32 S. 8°. Sondershausen, E. Stolberg. 0,80 M.
- Fruchtwenger, Ludwig, Kosten und Preis der geistigen Arbeit. Das literarische Echo XV, 1097.
- Fulda, Ludwig, Berlin und das deutsche Geistesleben. Der Greif I, 3.
- Goldbaum, Wenzel, Rechte und Pflichten des Schauspielers nach geltendem Recht. Zugleich ein Beitrag zum Reichstheatergesetz. 56 S. 8°. Berlin, F. Vahlen. 1,60 M.
- Jourdain, Frantz, L'art populaire. La Revue XXIV, 24.
- Lalo, Charles et Anne-Marie, La faillite de la beauté. Mercure de France, 1. August.
- Lehmann, Henni, Das Kunststudium der Frauen. Ein Vortrag. Veröffentlichung des Vereins Frauenbildung — Frauenstudium. 27 S. gr. 8°. Darmstadt, Verlagsanstalt A. Koch. 1 M.
- Leyen, Friedrich von der, Volksliteratur und Volksbildung. Deutsche Rundschau XL, 1.
- Malkowsky, Georg, Die Kunst im Dienste der Staatsidee. Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II. 243 S. mit 96 Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, Patria-Verlag. In Pappbd. 5 M., geb. 6 M.
- Michel, Wilhelm, Lebenswerte der Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration XVII, 1.
- Michel, Wilhelm, Das Weltanschauliche der neuen Malerei. Deutsche Kunst und Dekoration XVII, 1.
- Mothes, Rudolf, Das Recht an Schrift- und Kunstwerken. Aus Natur und Geisteswelt. 435. VI, 138 S. kl. 8°. Leipzig, B. G. Teubner. 1 M., geb. in Leinw. 1,25 M.

- Müller, v., Kunst- und Volkserziehung. Zeitschrift für pädagogische Psychologie XIV, 9.
- Rauecker, Bruno, Die Bedeutung des Kunstgewerbes für den Aufbau des deutschen Handels. Zeitschrift für bildende Kunst 115, 1.
- Ree, Paul, Religion und Kunst. Vortrag in der Vortragsreihe »Die Religion im Leben der Gegenwart«, Nürnberg 1912/13. 23 S. 8°. Ulm, H. Kerler. 0,50 M.
- Schriftsteller, Verleger und Publikum. Eine Rundfrage. Zehnjahreskatalog. 142 u. 128 S. mit Tafeln. kl. 8°. München, G. Müller. 0,50 M.
- Schunck, Max, Religion und Dichtung. Vortrag in der Vortragsreihe »Die Religion im Leben der Gegenwart«, Nürnberg 1912/13. 39 S. 8°. Ulm, H. Kerler. 0,50 M.
- Servaes, Franz, Kunst und Gesellschaft. Deutsche Kunst und Dekoration XVII, 2.
- Storck, Karl, Die soziale Idee der Kunst. Der Türmer XVI, 3.
- Vuilhermoz, E., Claude Debussy et la pensée contemporaine. La grande Revue, 25. Juli.
- Wallfisch, J. H., Richard Wagners Parsifal und das Bibelchristentum. 23 S. gr. 8°. Königsberg, Harmonie-Verlag. 0,80 M.
- Weese, Artur und L. Born, Die bernische Kunstgesellschaft 1813—1913. Festschrift zur Feier ihres 100jährigen Bestehens. 147 u. 20 S. mit Abbildungen. Lex. 8°. Bern, A. Francke. 10 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

- Bühne und Welt. Halbmonatsschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, begründet von G. Eisner und H. Stümcke. Herausgeber: Wilhelm Kiefer. Verantwortlich: Wilhelm Kiefer und F. B. Duisberg. 16. Jahrg. Oktober 1913 bis September 1914. 24 Hefte. 1. Heft. 48 S. mit 4 Taf. Lex. 8°. Hamburg, Verlag von »Bühne und Welt«. Vierteljährlich 3,50 M., einzelne Hefte 0,60 M.
- Frühling. Halbmonatsschrift für neudeutsche Dichtung und Kultur. Herausgeber: Hanns Dessin und Fritz Chlodwig Lange. 1. Jahrg. September 1913 bis August 1914. 24 Nummern. Nr. 1. 16 S. 8°. Gießen, Münchowsche Hofbuchdruckerei. 10,50 M., vierteljährlich 2,75 M., einzelne Nrn. 0,50 M.
- Die Geisteswissenschaften. Wochenschrift für das gesamte Gebiet der Philosophie, Psychologie, Mathematik, Religionswissenschaft, Geschichtswissenschaft, Sprach- und Literaturwissenschaft, Kunstwissenschaft, Rechts- und Staatswissenschaft, Gesellschaftswissenschaft, Volkswirtschaftslehre und Statistik, Militärwissenschaft, Länder- und Völkerkunde, Pädagogik. Herausgeber und verantwortlich: Otto Buek und Paul Herre. 1. Jahrg. Vierteljahr Oktober bis Dezember 1913. 13 Hefte. 1. Heft. 28 S. Lex. 8°. Leipzig, Veit & Co. Vierteljährlich 7 M.
- Der Greif. Cottasche Monatsschrift. Herausgeber: Karl Rosner und Eduard von der Hellen. Verantwortlich: Karl Rosner. 1. Jahrg. 1. Vierteljahr Oktober bis Dezember 1913. 3 Hefte. 1. Heft. 88 S. mit 1 Faksimile. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf. 1 M.
- Kritische Rundschau. Halbmonatszeitung für deutsche Kultur. Herausgeber und Schriftleiter: Hans Ludwig Held. 1. Jahrg. Oktober 1913 bis September 1914. 24 Nummern. Nr. 1. 8 S. 46,5 × 30 cm. München, H. Schmidt. 3 M., einzelne Nrn. 0,15 M., Ausg. auf besserem Papier 6 M.
- Die Kunst-Gemeinde. Blätter für deutsche Literatur und Kunst. Organ der Kunstgemeinde Groß-Berlin. Herausgeber und verantwortlich: Max Teschner. 1. Jahrg. Oktober 1913 bis September 1914. 12 Nummern. Nr. 1—3. 50 S. 8°. Steglitz, M. Teschner. Halbjährlich 1 M., einzelne Nrn. 0,20 M.

- Leipziger Zeitgeist. Halbmonatsschau für Kultur, Leben, Theater. Herausgeber und Redakteur: Paul Möritz. 1. Jahrg. September 1913 bis August 1914. 24 Nummern. Nr. 1. 32 S. 8°. Leipzig, K. Vieweg. 0,20 M.
- Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift. Redakteur: Erik Ernst Schwabach; in Österreich-Ungarn: Hugo Heller. 1. Jahrg. September 1913 bis August 1914. 12 Nummern. Nr. 1. 98 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag der weißen Bücher. 18 M., vierteljährlich 5 M., einzelne Nrn. 2 M.
- Wiecker Bote. Herausgeber und Schriftleiter: Oskar Kanehl. 1. Jahrg. August 1913 bis Juli 1914. ca. 12 Hefte. 2. Heft. 15 S. gr. 8°. Wieck-Eldena i. P., O. Kanehl. 0,25 M.
-

305

XI.

Innere Nachahmung und Erinnerungsverklärung auf musikalischem Gebiete.

Von

Richard Baerwald.

1. Methodik.

Die nachfolgenden Darlegungen benutzen Ergebnisse einer Enquete, die im Herbst 1909 von der Berliner »Psychologischen Gesellschaft« unter dem Titel »Die Psychologie des motorischen Menschen« verbreitet wurde und deren Fragen in einer Reihe philosophischer, medizinischer und pädagogischer Zeitschriften, unter anderem auch in der »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« zum Abdruck gelangten. Wir wollen zunächst diejenigen Teile des Fragebogens kennen lernen, die für uns von Interesse sein werden. Es war dafür Sorge getragen worden, daß völlig unmusikalische Personen sich nicht an der Beantwortung der betreffenden Fragen beteiligten, oder daß ihre Antworten nicht verwertet wurden.

Aus dem Fragebogen der Enquete »Die Psychologie des motorischen Menschen«:

Frage 9: ... »B: Haben Sie sich manchmal darauf ertappt, daß Sie Musik, die Sie gerade hörten, unwillkürlich mitsangen oder mitpiffen, oder sie wenigstens durch kleine Ausatemungsstöße im Rhythmus der Melodie markierten? Antwort: a) Ja, häufig. b) Ja, aber selten. c) Nein.«

»C: Neigen Sie dazu, zu gehörter Musik unwillkürlich den Takt zu schlagen, sei es mit dem Fuß, der Hand, dem Finger, dem Kinnbacken usw.? (Die Frage ist auch dann zu bejahen, wenn Sie sich diese Eigenheit geflissentlich abgewöhnt haben sollten. Musiklehrer, die sich die Taktiergewohnheit vielleicht erst beim Unterricht zugelegt haben und sich nicht sicher entsinnen, ob sie sie schon vorher besessen haben, lassen die Frage besser unbeantwortet.) Antwort: a) Ja, häufig. b) Ja, so stark, daß es störend wirken kann. c) Ja, selten. d) Ja, aber nur andeutungsweise. e) Nein.«

(In derselben Weise wurden auch bei den späteren Fragen die

möglichen Antworten über Vorhandensein, Stärke und Häufigkeit der behandelten Erscheinungen vorgeschrieben, daneben aber auch »Extrabogen« mit detaillierteren Schilderungen erbeten. Nur durch dieses Vorgehen ließ sich eine zahlenmäßige Behandlung der Ergebnisse erreichen.)

Frage 22 (Vorfrage über ausübende oder rezeptive Beschäftigung mit Musik).

Frage 23: »Haben Sie jemals bei sich jene Kapellmeisterbewegungen beobachtet, die den musikalischen Gefühlsinhalt symbolisch zum Ausdruck bringen, z. B. gleitende, wagerechte, weit ausladende Bewegungen der flachen Hand bei majestätischen, Ballen der Faust bei kraftvollen Stellen, gewaltsames Zusammenpressen der gefalteten Hände bei höchster, bedrückender emotionaler Spannung? Oder sind Ihnen ähnlich symbolische Augen- und Atembewegungen vorgekommen, z. B. tiefes Einatmen bei breiten, erhabenen Stellen?«

(Die Fassung dieser Frage war ungenau; ihre Beispiele gehören zum Teil nicht zu den symbolisierenden, sondern zu den Auslösungsbewegungen. Vgl. S. 312—313. Trotzdem hat sie ihren Zweck erfüllt.)

Frage 24: »Machen Sie beim Denken oder Hören einer Melodie oder Harmonie gelegentlich unwillkürlich die Klaviergriffe, Geigengriffe usw., die zur Hervorbringung des betreffenden Tongebildes erforderlich wären?«

Frage 25: »Haben Sie bemerkt, daß die in Frage 9, 23 und 24 erwähnten, das Hören begleitenden Bewegungen (lautes oder leises Mitsingen, Kapellmeisterbewegungen, Taktmarkieren in irgendeiner Form, Klaviergriffe) auf den ästhetischen Genuß des Kunstwerkes Einfluß hatten, ja vielleicht ihn geradezu bedingten, so daß bei bewegungslosem Zuhören stärkere Gefühlswirkungen ausblieben? Antwort: a) Ich habe nicht bemerkt, daß die Mitbewegungen den musikalischen Genuß beeinflussen. b) Sie verstärken den Genuß. c) Ohne diese Bewegungen komme ich zu keinem rechten Genuß.«

Frage 26: »A: Spielen Sie ein Stück auswendig?

B: Wenn ja, so verfolgen Sie, fern von Ihrem Instrument mit geschlossenen Augen sitzend, das Musikstück in der Erinnerung und beobachten Sie, welche Vorstellungsmaterialien dabei verwendet werden! Wir lassen die Liste der Vorstellungsarten, die wahrscheinlich nur in Betracht kommen können, folgen: 1. Tonvorstellungen. 2. Gesichtsbild der gedruckten Noten. 3. Vorstellung der Kehlkopfbewegungen, die nötig wären, die betreffenden Töne zu singen. 4. Motorische Vorstellungen der Arm-, Hand- und Fingerbewegungen, die nötig sind, um die betreffenden Töne zu spielen. (Man denkt daran, wie die Griffe sich anfühlen« usw.)

(Die übrigen, im Fragebogen noch aufgezählten Elemente des musikalischen Vorstellungskomplexes interessieren hier nicht.)

Frage 27: »Die meisten Menschen empfinden den unmittelbarsten und stärksten musikalischen Genuß, wenn sie im Konzert oder mit Hilfe eigenen Spiels das Kunstwerk hören. Die spätere Erinnerung an das Gehörte weckt bei ihnen nur einen schwachen Gefühlsnachhall.

Einigen Menschen aber ergeht es umgekehrt. Fällt ihnen ein paar Tage nach einem Konzert eine gehörte Stelle wieder ein, so geht ihnen jetzt erst das gefühlsmäßige Verständnis dafür auf, jetzt erst empfinden sie, wie diese Töne in der Seele des Komponisten geklungen haben müssen, ja manchmal erscheint ihnen der rein innerlich wieder auferstandene Tongedanke so verklärt, so überaus schön, daß wirkliche Töne, selbst in virtuosester Vorführung, nie den gleichen ästhetischen Wert besitzen könnten.

Natürlich ist nicht davon die Rede, daß man manchmal ein gehörtes Tonstück erst nachträglich verstehen lernt, indem man Partitur oder Klavierauszug studiert, dadurch den musikalischen Vorstellungskomplex bereichert und auf früher nicht wahrgenommene Feinheiten aufmerksam wird. Die Verklärung, an die hier gedacht wird, kettet sich vielmehr an die einfache, durch keine neuen intellektuellen Zutaten erweiterte Erinnerung des Gehörten. Sie bedeutet einen Sieg der Phantasie über die Wahrnehmung.«

Es wird uns besonders darauf ankommen, die Antworten auf obige Fragen in Beziehung zu setzen zu dem Vorstellungstypus der Beantworter. Deswegen muß hier noch einiges über die Fragestellung gesagt werden, mit deren Hilfe die motorische, visuelle oder akustische Reproduktionsanlage ermittelt wurde.

Die sprechmotorische Disposition wurde auf zwei Weisen untersucht. Erstens mit Hilfe der Selbstwahrnehmung: die Beantworter mußten sich einige Zahlsätzchen aus dem Einmaleins und einige dreistellige Zahlen vorstellen und sich dabei prüfen, ob inneres Reden mitbeteiligt war. Zweitens mit Hilfe der Erinnerung an unwillkürliche Reaktionen: Es wurde gefragt, ob »lautes Denken« vorkomme, ob man sich zuweilen darauf ertappe, daß lebhaft vorgestellte Worte sich auf die Lippen drängten und unwillkürlich geflüstert oder laut gesprochen würden.

Auch für die Ermittlung der schreibmotorischen Anlage wurde die Erinnerung an solche Irradiationsbewegungen benutzt. Die Frage lautete: »Ist es Ihnen vorgekommen, daß Sie Worte, an die Sie gerade lebhaft dachten, unwillkürlich mit dem Finger in die Luft, auf den

Tisch, die Handinnenfläche, den Daumennagel und dergleichen malten?« Ebenso wurde nach dem unbewußten Kritzeln von Worten auf Papier gefragt.

Neben der sprech- und schreibmotorischen Disposition kam die »sachmotorische« in Betracht, die es mit der kinästhetischen Reproduktion solcher Bewegungen zu tun hat, denen nicht, wie den Sprech- und Schreibbewegungen, ein sprachlicher Symbolwert zukommt. Die sachmotorische Anlage wurde geprüft durch Erinnerung an einige unwillkürliche Körperbewegungen »imitativen« Charakters. Es wurde gefragt, ob man beim Kegel-, Billard-, Tivolispielen »jene ziemlich belustigend aussehenden Bewegungen des Rumpfes und der Hände an sich beobachtet habe, die den Anschein erwecken, als wollte der Spieler die verkehrt laufende Kugel noch nachträglich und aus der Ferne in die richtige Bahn zurückdrücken«. Und ferner: »Sind Sie schon in der Lage gewesen, ein Kind füttern zu müssen? Haben Sie dabei beobachtet, daß Sie den Mund öffneten, wenn Sie den Löffel dem Munde des Kindes näherten?«

Wenn die erwähnten Irradiationsbewegungen sich häufig konstatieren ließen oder wenn bei der Selbstwahrnehmungsprüfung der sprechmotorischen Anlage das innere Reden sofort und deutlich, ohne besondere Übung und Aufmerksamkeitsverstärkung, zutage trat, so galt der Beantworter auf dem betreffenden Vorstellungsgebiete als »stark motorisch«. Die Beobachtung des inneren Redens wurde mit Unterbrechungen dreimal vorgenommen. Stellte sich dabei das innere Reden nur ein- oder zweimal sofort, deutlich und mühelos ein, so galt der Beantworter als »fluktuierend sprechmotorisch«.

Für manche Berechnungen war es notwendig, nicht nur festzustellen, ob der Beantworter auf den einzelnen Gebieten des Sprechens, Schreibens und der allgemeinen Körperbewegung motorisch war, sondern auch eine Abstufung der »gesamtmotorischen« Anlage verschiedener Personen zu gewinnen. Den obersten Rang nahmen da die »dreifachen« Motoriker ein, die gleichzeitig sprech-, schreib- und sachmotorisch waren. Erwies sich jemand zugleich als sprech- und schreib- oder als sprech- und sachmotorisch, so war er »zweifacher« Motoriker. Weiterhin folgten die »gesteigerten Sprechmotoriker«, die sowohl bei der Selbstprüfung inneres Reden feststellten wie auch sich erinnerten, daß sie zu häufigem Lautdenken neigten. Hier wird sich wahrscheinlich der Einwand erheben: dadurch, daß die sprechmotorische Anlage einer Person durch zwei Prüfungsmittel, und nicht bloß durch eines, konstatiert wird, erscheint sie wohl als sicherer, aber doch noch nicht als stärker! Gewiß, diese Kritik ist da berechtigt, wo es sich um eine einzelne Person handelt;

wird aber eine ganze Menge zum Teil fragwürdigen Materials bearbeitet und eine Gruppe stark sprechmotorischer Personen gebildet, so wird das Durchschnittsniveau der motorischen Anlage höher, wenn die Prüfung eine vielseitigere und genauere ist, so daß das Eindringen falscher, d. h. schwachmotorischer Fälle verhindert wird. Die Notwendigkeit, die gesteigerten Sprechmotoriker noch zu der Gruppe mit stärkerer motorischer Gesamtanlage zu zählen, hat sich aus der Erfahrung zahlreicher Kontingenzberechnungen ergeben. — Eine weitere Stufe motorischer Gesamtdisposition bildeten die »einfachen« Motoriker, deren motorische Anlage sich nur auf einem Gebiete und nur durch eine Prüfungsart zeigte. »Schwachmotorische« endlich hießen diejenigen, die auf keinem Gebiete Symptome starker motorischer Anlage aufwiesen.

Auch das visuelle und akustische Vorstellen wurde geprüft; hier konnte natürlich nur die Feststellung durch unmittelbare Selbstwahrnehmung in Betracht kommen. Die wortvisuelle, sachvisuelle und wortakustische Reproduktion wurde in der Weise untersucht, daß der Beantworter probieren mußte, ob es ihm gelang, einerseits Zahlen und Worte visuell und akustisch, andererseits Bilder, Gesichter, Landschaften, Möbel, Farben visuell vorzustellen. War die Reproduktion sowohl deutlich wie mühelos, so galt der Berichterstatter als stark visuell beziehungsweise akustisch. Für die Feststellung des tonakustischen Vorstellens war diese Art der Prüfung zu leicht. Ob jemand stark tonakustisch war, wurde teils bestimmt auf Grund der Frage 26 B 1 (vgl. S. 306), teils auf Grund des Versuches, ob man sich unsingbar hohe Töne des Klaviers, der Geige, der Flöte, der Sopranstimme, der Vogelstimme, der Lokomotivpfeife leicht, sicher, lebhaft und sinnfällig vorstellen könne. Ein Teil der hier erwähnten Fragen war in dem ursprünglichen Fragebogen, der fast ausschließlich der motorischen Anlage galt, noch nicht enthalten und gab Anlaß zur Verteilung eines besonderen Nachtragfragebogens.

Auf die zahlreichen und komplizierten methodologischen Fragen, die sich an die soeben geschilderte Untersuchung der Vorstellungstypen durch vergleichende Selbstwahrnehmung knüpfen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden; kritische Einwendungen, die sich etwa ergeben haben, bitten wir zu vertagen bis zur Veröffentlichung des Werkes, das die gesamten Ergebnisse der Enquete behandeln wird. Das letzte Wort bei der Beurteilung einer Methode hat schließlich der Erfolg; sie hat gesiegt, wenn sie übereinstimmende Zusammenhänge und durchgehende Gesetzmäßigkeiten offenbart. An

diesem Maßstab gemessen, erscheint unsere Fragestellung allerdings noch verbesserungsbedürftig; namentlich die Prüfung der sachmotorischen Anlage läßt zu wünschen übrig. Das ist auch nicht verwunderlich, da man die Fehlerquellen, die eine Methode zu meiden hat, stets erst durch die Anwendung kennen lernt und wir uns auf nur wenige frühere Erfahrungen stützen konnten. Aber auch schon in ihrer jetzigen, noch unreifen Gestalt hat unsere Befragung sich als brauchbar genug erwiesen, um deutliche und einfache, nicht durch zu viele Quereinflüsse verwischte Kontingenzen ganz eindeutig feststellen zu können; und das genügt für unseren vorliegenden Zweck.

Auf einige begrifflich-methodische Prinzipienfragen möchte ich aber doch kurz eingehen, damit wenigstens Zweck und Tendenz der obigen Fragen verständlich werden.

Zu den Wortvisuellen z. B. rechnen wir nicht bloß den »aktuellen Visuellen«, der beim Wortdenken innerlich liest, sondern auch den Vertreter des »potentiellen visuellen Typus«, der die Fähigkeit hat, dann, wann er es will, deutliche Gesichtsbilder der gedruckten oder geschriebenen Worte mühelos zu reproduzieren, auch wenn er von diesen hochentwickelten Vorstellungsdispositionen gewöhnlich keinen Gebrauch macht. Nicht allein die Verwendung, sondern auch das Haben, das Heraufbeschwörenkönnen soll für den Vorstellungstypus entscheidend sein. Dieser erweiterte Begriff war bisher nicht üblich, aber es liegen gute Gründe vor, ihn einzuführen. Der aktuelle Typus nämlich, mit dem man sich gemeinhin beschäftigt hat, die faktische Gewohnheit, seine Vorstellungen aus optischen, akustischen oder kinästhetischen Elementen aufzubauen, hat vielfach mit der eigentlichen Anlage des Menschen wenig zu tun, sondern kann ganz »phänomenologisch« sein, kann aus allerlei zufälligen äußeren Einflüssen, Objektwirkungen, Gewöhnungen usw. hervorgehen. Demgegenüber ist der potentielle Typus, das deutliche und mühelose Reproduzieren können einer bestimmten Vorstellungsart, nicht nur weit leichter und sicherer festzustellen, sondern er bringt auch mehr die konstitutionelle Vorstellungsanlage zutage und zeigt deswegen, soweit die bisherigen Resultate beider Untersuchungsrichtungen einen Vergleich zulassen, mehr klare Kontingenzen und übereinstimmende Gesetzmäßigkeiten. Die obigen Fragen zur Bestimmung des Vorstellungstypus, zumal diejenigen, welche an die direkte Selbstbeobachtung des Beantworters appellieren, beziehen sich in erster Linie auf den potentiellen Typus; darum dirigieren sie ohne weiteres die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Reproduktionsrichtung, ohne sich um die Veränderungen zu kümmern, die dadurch im üblichen Denkhabitus entstehen; darum haben sie auch meist die Form: »Versuchen Sie, ob Sie dieses oder

jenes vorstellen können!« Ein Teil der methodologischen Einwände dürfte durch diesen Hinweis erledigt sein.

Ferner: dem Begriffe des Motorikers subsumieren wir nicht bloß den »Vorstellungsmotoriker«, der reine kinästhetische Reproduktionen leicht und deutlich bilden kann, sondern auch den »Empfindungsmotoriker«, der sein Denken durch leise Zuckungen und Bewegungsansätze kinästhetisch illustriert, z. B. sein Sprachdenken beständig mit rudimentären Innervationen der Sprachmuskulatur begleitet. Dieser erweiterte Begriff des motorischen Typus ist von jeher üblich gewesen, braucht deswegen hier nicht besonders gerechtfertigt zu werden. Akzeptieren wir ihn aber, so ergibt sich, daß die Feststellung von unwillkürlichen Irradiationsbewegungen, wie sie in den obigen Fragen erwähnt wurden, von Mitbewegungen, die das Vorstellen von Bewegungen, Worten, Figuren begleiten und es äußerlich sichtbar machen, ein Mittel sein muß, um motorische Anlage zu prüfen; denn solche Irradiationen sind ja nur eine erweiterte Form der leisen Innervationen, die den Empfindungsmotoriker charakterisieren. Wer häufig »laut denkt«, wird auch sonst beim Denken und Lesen leise die Lippen, die Zunge, den Kehlkopf mitbewegen; wer den Evolutionen von Turnern, Tänzern, Athleten nicht zuschauen kann ohne belustigendes Mitzappeln, dessen sachmotorisches Vorstellen wird auch sonst von Zuckungen begleitet werden. Die beiden Faktoren, die empfindungsmotorische Anlage bedingen können, nämlich deutliche kinästhetische Vorstellung und Irradiabilität (Reflexerregbarkeit), sind auch am Entstehen der unwillkürlichen Mitbewegungen beteiligt. Hieraus ergibt sich die Berechtigung, so, wie wir es oben ausgeführt haben, Lautdenken, unwillkürliche Schreibbewegungen und imitative Körperbewegungen als Erkennungszeichen sprech-, schreib- und sachmotorischer Anlage zu verwenden.

2. Die musikalischen Mitbewegungen.

Eine Schilderung, Klassifizierung und psychologische Analyse der musikalischen Irradiationsbewegungen ist schon deshalb von Interesse, weil die meisten Personen, die sie ausführen, sich ihrer gar nicht oder nur wenig bewußt sind, so daß ein theoretischer Hinweis ihnen zu einer Entdeckungsreise im Gebiete ihrer eigenen Persönlichkeit wird. Die zahlreichen Einzelbeobachtungen, die uns von den Beantwortern der Enquete geliefert worden sind und für die nachfolgende Schilderung benutzt werden, versehen uns für diesen Zweck mit einem besonders ausgiebigen Material.

Die unwillkürlichen Reaktionen, die das Wahrnehmen von Kunstwerken begleiten, sind so vielgestaltig, daß sie sich nur zum Teil als »innere Nachahmung« bezeichnen lassen¹⁾, nur zum Teil imitativ sind. Der Terminus »innere Nachahmung« wird daher vielfach in einem zu weiten, nicht mehr ganz zutreffenden Sinne gebraucht.

Unter den unwillkürlichen Bewegungen, die das Hören von Musik in uns auslöst, ist das Mitsingen und sind die Klavier- und Geigenriffe wohl immer imitativ. Das Mittaktieren ist es gleichfalls, sofern es sich an den bewußt werdenden Wahrnehmungsinhalt der gehörten Musik anschließt, also nicht einfach reflektorisch ist. Ferner fallen in diese Rubrik die nachahmenden Armbewegungen oder -zuckungen, die ein im Fortissimo mit rapiden Läufen oder mächtigen Sprüngen spielender Pianist bei uns auslöst, ebenso die direkte Nachbildung der Bewegungen des Kapellmeisters. Den später zu charakterisierenden symbolischen Bewegungen nähern wir uns bereits, wenn wir bei aufwärts rollenden Läufen die Schultern hochziehen, oder wenn wir Bewegungen ausführen, die ein — gar nicht vorhandener — Kapellmeister verwenden könnte, also im Takt den rechten Arm hin und her bewegen oder beim Dekrescendo die flache Hand senken, als wollten wir die Welle der Tonflut dämpfen. Den imitativen Bewegungen verwandt sind die korrigierenden, die namentlich den Rhythmus nicht so darstellen, wie er ist, sondern wie er nach Ansicht des Hörers sein sollte. Sie stellen sich namentlich bei unregelmäßigem oder verschlepptem Rhythmus ein.

Nicht mehr zu den imitativen Bewegungen gehören die »Apperzeptionsbewegungen«, die die Auffassung des zu Hörenden unterstützen. Das beinahe erstickende Atempressen bei Stellen höchster Spannung ist nur teilweise Ausdrucksbewegung, zum Teil hat es auch den Zweck, nichts zu überhören. Eine Sängerin schildert ihre Haltung im Konzert: »Ich habe genau die Empfindung beim Hören von Musik, als fielen die Augen aus den Höhlen . . . ich sitze meist ganz nach vorn gebeugt, es zieht mich hin.« Bezeichnend ist es, wie unter dem mächtigen Einflusse des Gefühls die Apperzeptionsbewegungen häufig eine übertriebene Form annehmen, so daß sie die Rolle von Ausdrucksbewegungen mitspielen.

Diese Ausdrucks- oder Auslösungsbewegungen bilden eine dritte Kategorie. Gewiß darf man auch sie nicht als »innere Nachahmung« bezeichnen und den imitativen Bewegungen zuzählen; wohl entsprechen sie natürlich den Gefühlen, aus denen sie beim Kunstgenießenden hervorgehen, und diese Gefühle korrespondieren wieder mit den im Kunstwerke objektivierten, aber deswegen ist man

¹⁾ Vgl. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, Berlin 1912, Bd. I, S. 48 ff.

doch nicht berechtigt zu sagen, die unwillkürlichen Ausdrucksbewegungen des Hörers oder Beschauers seien eine Nachbildung des wahrgenommenen Inhaltes. Welche unmittelbare Ähnlichkeit hätten z. B. die vier ersten Töne der C-Moll-Sinfonie mit dem Faustballen, das sie beim Hörer veranlassen?

Die Auslösungsbewegungen, die das Hören von Musik begleiten, finden sich zum Teil bei allen, die sie ausführen, in nahezu gleicher Form. Bei freudvoll majestätischer Musik richtet sich der Oberkörper auf, bei schmerzlichen und wehmütigen Stellen runzelt sich die Stirn, bei erhabenen erfolgt tiefe Einatmung und die Augen werden größer, bei spannenden stockt der Atem, Kongestionen zum Gesicht und Palpitationen können sich einstellen, die Hände pressen sich gegeneinander oder es »zeigt sich ein Anpressen der Finger an eine eventuell vor mir befindliche Lehne, verbunden mit Anhalten des Atems; sowohl die Finger wie das Halten des Atems lösen sich dann entsprechend der musikalischen Auflösung«; bei kraftvollen, stark rhythmischen Stellen ballt sich die Faust. Neben diesen alltäglichen Ausdrucksbewegungen und Irradiationen finden sich aber auch seltenere, die auf die Kompliziertheit der musikalischen Gefühle hindeuten und ihrerseits geeignet sind, durch die von ihnen bewirkten Organempfindungen jene Gefühle aufs mannigfaltigste zu modifizieren. »Bei manchen Stellen läuft es eiskalt den Rücken hinunter, besonders bei unerwarteter Harmonie«. Die schneidenden Dissonanzen moderner Musik sind besonders geeignet, diese Empfindung auszulösen. Zwei Beantworter schildern fast übereinstimmend eine sehr merkwürdige Sensation: »Beim Hören von Stellen, welche mich besonders ergreifen, spanne ich unwillkürlich in meinem Körper alles an, nicht im Sinne eines Sich-steif-machens, sondern als ob sich der Körper dehnen, weiten, alle Glieder von ihrer sonstigen Steifigkeit befreien müßte.« »Ich habe das Gefühl, als würde die Haut des ganzen Körpers von innen heraus auseinandergedehnt.« Diese Dehnungsempfindung beruht wahrscheinlich auf zwei Ursachen, auf dem tiefen Einatmen bei erhebenden Stellen und auf der vorwiegenden Innervation der Streckmuskeln, die für exzitative Lustgefühle bezeichnend ist. Vor einiger Zeit beobachtete ich selbst eine wahrscheinlich auf ästhetischem Gebiete sehr seltene Ausdrucksbewegung. Bei einer überraschenden und zugleich sehr schönen Stelle eines Griechischen Liedes schloß ich die Augen, duckte mich zusammen, zog den Kopf zwischen die Schultern und legte ihn dabei etwas schräg auf die Seite. Es war die ausgeprägte Pantomimik des Kleinmuts, der Verzagtheit, die hier durch den Eindruck einer überwältigenden Schönheit ausgelöst wurde.

Ausdrucksbewegungen dieser Art stellen oft ein »Abreagieren« des übermäßig aufgestauten Gefühls dar, sie sind »Ausströmungen der Erregtheit mit affektlösender Wirkung«. Zuweilen nun finden sie aus dem bewußten Bedürfnis nach einer derartigen Befreiung heraus statt, sie sind dann keine bloßen Irradiationen mehr, sondern halbe oder ganze Willensbewegungen. In diesem Sinne könnte man auch das Applaudieren zu ihnen zählen, das seine Beliebtheit und Leidenschaftlichkeit oft dem Wunsche verdankt, dem Übermaß des aufgestauten Gefühls irgendwie Luft zu machen.

Neben den imitativen, den Apperzeptions- und Auslösungsbewegungen gibt es nun noch eine vierte Art unwillkürlicher Reaktionen, die das Hören von Musik begleiten und die von den drei übrigen

Kategorien wesentlich verschieden sind, bisher aber nicht von ihnen abgetrennt wurden, wohl weil der Terminus »Ausdrucksbewegungen« sie mit zu umfassen schien. Ich möchte sie die symbolisierenden Bewegungen nennen; sie haben mir bei Abfassung der Frage 23 (Kapellmeisterbewegungen) in erster Linie vorgeschwebt. Der psychologische Hergang bei ihnen ist ein weit komplizierterer als bei den anderen geschilderten Bewegungen. Die Musik weckt zunächst ein lebhaftes Gefühl; dieses bewirkt ein mehr oder minder bewußtes Bedürfnis nach Ausdruck. So weit gleichen die symbolisierenden Bewegungen denjenigen Ausdrucksbewegungen, die den Willenshandlungen sich annähern. Aber nunmehr tritt ein Zwischenglied auf. Das Gefühl weckt einen Vorstellungskomplex, der ihm entspricht, also der Musik, die das Gefühl hervorgerufen hatte, gleichfalls emotional verwandt ist. Zu diesem Komplex gehören auch kinästhetische Vorstellungen, zuweilen besteht er ganz und gar aus solchen. Und nunmehr betätigt sich das Ausdrucksbedürfnis dadurch, daß es diese motorischen Vorstellungen aktualisiert, sie in Bewegung verwandelt. Nehmen wir als Beispiel die in Frage 23 erwähnten, von mehreren Beantwortern bestätigten »gleitenden, wagerechten, weit ausladenden Bewegungen der flachen Hand«, wie sie sich bei ruhig majestätischen oder sehr weichen, süßen Legatostellen (Mozart) einfinden. Im letzteren Fall beschreibt meine Hand eine flach und weich geschwungene Linie nach aufwärts. Von dieser symbolischen Geste schreibt Herr Karl Schmetterer-Wien: »Die Bewegungen dürften daher entstanden sein, daß die Musik mein Gefühls- und Vorstellungsleben erregt, was zum Ausdruck drängt, ferner aus dem Umstand, daß ich die Töne, Motive, Akkorde innerlich undeutlich als Gebilde sehe und sie darzustellen suche.« Hier wird die Intervention einer zwischen Gefühl beziehungsweise Ausdrucksbedürfnis und Bewegung sich einschaltenden symbolischen Vorstellung besonders klar, weil dieselbe in optischer Form auftritt; in den meisten derartigen Fällen ist sie rein kinästhetisch.

Die symbolisierende Mitbewegung gleicht der gewöhnlichen Ausdrucksbewegung darin, daß sie ein Gefühl entladen will; der imitierenden Bewegung wieder darin, daß die Bewegung Aktualisierung einer kinästhetischen Vorstellung ist. Oft nähert sie sich der imitativen Mitbewegung noch mehr, in den Fällen nämlich, wo die symbolische Vorstellung ihre emotionale Ähnlichkeit mit der gehörten Musik dem Umstande verdankt, daß beide auch inhaltlich ähnlich sind. Wenn man beim Hören einer aufwärts gehenden Tonfolge die Schultern hebt, so hat vielleicht auch schon dem Komponisten, als er jene Kadenz schrieb, die Bewegung des Emporgetragenwerdens vorgeschwebt.

Die eigentliche Ausdrucksbewegung ist reflektorisch und deswegen

stereotyp wie alle Reflexe; man kann sie klassifizieren und ihre immer wiederkehrenden typischen Formen beschreiben, wie es Piderit und Darwin getan haben. Die symbolisierende Bewegung dagegen, bei der sich Vorstellung und Assoziation einmischen, ist originell und individuell, wechselnd mit den Personen und Zeiten. Es gibt wohl auch typische symbolisierende Bewegungen, ebenso wie es notwendige und allgemeingültige Assoziationen gibt, aber sie sind nicht die einzigen und werden überdies aufs mannigfachste modifiziert und abgewandelt.

Eine solche typische Symbolbewegung schilderte Dr. Lat-Prag: »Bei kraftvoll ansteigenden Stellen beobachtete ich Spannung im rechten Unterarm, Ballen der Faust, am Höhepunkte eine zuckende Bewegung dieser, quasi den Niederschlag des Dirigenten.« So gedeutet würde diese auch von anderen beobachtete ansatzweise Hiebbewegung eine imitative sein; aber sie kann nicht bloß verschiedene Form, sondern auch verschiedene Vorstellungsgrundlage haben; sie bedeutet häufig einen Anklang an kriegerisch heroische Stimmungen, eine Reminiszenz an geträumte Heldentaten und Schwerlstreiche unserer Knabenjahre. — Von zwei künstlerisch beziehungsweise ästhetisch gebildeten Damen wird die Neigung zum symbolisierenden Tanz beobachtet, der natürlich da, wo er nicht nur ansatzweise auftritt, über das Gebiet der unwillkürlichen Mitbewegung hinausgeht. Er hat ausgesprochenen Entladungscharakter und wird mit den Worten »sonst zersprengt mich die innerliche Kraft« motiviert. Maria Waser-Zürich schreibt: »Es machte sich starkes Bedürfnis geltend, nicht nur jede Art von Musik, sondern auch Bilder, Erlebnisse, kurz jeden starken Eindruck irgendwie durch Tanz oder rhythmische Bewegungen auszudrücken. . . . Das imitative Verhalten beim Anhören von Musik, das mir als Kind natürlich war — ich entsinne mich, jede Musik durch Bewegungen, am liebsten durch den Tanz begleitet zu haben —, hat sich nach und nach verloren und macht sich nur zu Beginn eines Konzertes oder in Augenblicken der Zerstreuung geltend.« Das erkennbare Zurückgehen der symbolisierenden Bewegungen mit zunehmendem Alter dürfte eine allgemeine Erscheinung sein und drei Gründe haben: erstlich die schon von mehreren Psychologen bemerkte, durch unsere Enquete neu bestätigte Tatsache, daß die motorische Anlage in den Kinder- und Jugendjahren kulminiert, später aber zugunsten der visuellen und akustischen zurücktritt, zweitens das Kühlerwerden der Gefühle, die somit immer weniger der Entladung bedürfen, und drittens den Umstand, daß in dem Maße, wie wir uns in das Technische der Musik einarbeiten und auf die Stimmführung, die kontrapunktische Verflechtung, die Wiederkehr der Themen usw. achten lernen, die Flut der Bilder und sachlichen Assoziationen zurücktritt, die der symbolisierenden Bewegung als Vorstellungsgrundlage dienen könnten. — Ein gutes Beispiel symbolisierender Bewegungen, die durch eine ganz unverkennbare Nebenassoziation geleitet werden, bietet Herr Dr. Feigs-München: »Eine mir persönlich bekannte Sängerin löst mit den vollen, runden Tönen ihrer wundervollen Altstimme ein ganz eigenartiges Streben bei mir aus. Es formen sich mir unwillkürlich die Hände zur Schale, auf der ich die großen, herrlichen Töne fassen und emporheben möchte. . . . Das gleiche Erlebnis hatte derselben Sängerin gegenüber ihr eigener Bruder, der wohl meine Handbewegungen sah und im Einverständnis mit mir sie auch machte. „Nicht wahr!“ sagte er zu mir.«

Man erkennt leicht, daß die symbolisierende Mitbewegung aus derselben Wurzel erwächst wie nach der sogenannten »Ausdruckstheorie«

das künstlerische Schaffen. Ein überwältigendes Gefühl wird entladen, indem man es objektiviert, es in sichtbarer Form aus sich herausstellt. Ein Kritiker der Ausdruckstheorie hat neuerdings behauptet, sie könne das Zustandekommen des Kunstwerkes nicht erklären; wo es nur auf Entladung innerer Spannungen ankomme, müßte ein wildes, regelloses Austoben fast noch bessere Dienste leisten als ein sorgsam formendes künstlerisches Schaffen. Ich halte diesen Einwurf für unberechtigt; ganz gewiß kann das Objektivieren des Gefühls im Kunstwerk die innere Befreiung und Beruhigung fördern. Psychologisch ist dieser Vorgang wohl so zu verstehen, daß wir dem Gefühl und seiner Vorstellungsgrundlage, indem wir aus ihnen gewissermaßen ein neues, fremdes Wesen mit eigenem Leben und selbständiger Existenz machen, ihren verstärkenden Resonanzboden, das Ichgefühl, rauben¹⁾. Das hinausprojizierte, sichtbar gewordene Gefühl gehört nicht mehr zum »Ich«, es geht uns nichts mehr an, es hat die Bundesgenossenschaft des Ichgefühls verloren, und durch diese Veränderung wird es gemildert und gedämpft. Ich hoffe, dereinst die Theorie zur Diskussion stellen zu können, daß wir in unserer Seele ein kompliziertes System von Hilfstrieben und Hilfsgefühlen haben, deren einzige Funktion es ist, anderen Gefühlen und Trieben als Rückhalt zu dienen und sie zu verstärken; zu ihnen gehört auch das Ichgefühl, und nur von diesem Punkte aus kann man, wie mir scheint, seine Existenz begreifen. Das vorliegende Problem nun zeigt uns tatsächlich, wie nach der Entfernung des stützenden Ichgefühls andere Gefühle zusammenbrechen und somit eine Entladung von ihnen stattfinden kann. Die Tatsache, daß wir uns symbolischer Mitbewegungen bedienen, um unserem übervollen Herzen Luft zu machen, beweist den Entladungswert der Gefühlsobjektivierung und kommt der ästhetischen Ausdruckstheorie zu Hilfe. Wäre der gleiche Effekt durch regelloses Austoben ebensogut zu erreichen, so wäre der Mensch bei der viel einfacheren, leichter entstehenden Auslösungsbewegung stehen geblieben.

Wenden wir uns zu den Ursachen und Bedingungen, die beim Zustandekommen der musikalischen Mitbewegungen im Spiele sind, so finden wir, daß sie zum Teil zweckvoll sind und trotz ihrer Unbemerksamkeit und scheinbaren Unwillkürlichkeit doch offenbar einem

¹⁾ Unter »Ichgefühl« oder »Ichliebe« verstehe ich die parteinehmende Lust an allem, was zur eigenen Persönlichkeit gehört, jene Lust, die uns beschleicht, wenn wir unser Gesicht im Spiegel sehen, unseren Namen lesen, unsere Heimat wiedersehen, an unsere Erlebnisse gemahnt werden, Spuren unserer Arbeit erblicken, Ansichten, die wir selbst haben, von anderen aussprechen hören. Das kontrastierende »Fremdheitsgefühl« ist die Unlust oder Antipathie, mit der wir auf alles ganz Unbekannte, Unvertraute, von unserer Eigenart Wesensverschiedene reagieren.

indirekt oder unbewußt wirkenden Wollen ihre Entstehung verdanken. Einen halb absichtlichen Charakter hat schon das korrigierende Mittaktieren, von dem oben (S. 312) die Rede war. Manche musikalische Mitbewegungen werden zur Erleichterung der Aufmerksamkeitskonzentration bei schwierigem Vorstellungsinhalt benutzt, ähnlich wie die Mitbewegung des Lautdenkens sich leicht beim Lesen oder Überlegen komplizierter oder abstrakter Gedanken einstellt. »Ich glaube,« sagt ein Beantworter der Enquete, »daß das immerhin seltene Taktschlagen bei mir durch meine Unfähigkeit bedingt ist, beim ersten Hören ein Stück in allen seinen Feinheiten zu erfassen, mit ihm ‚mitgehen‘ zu können.« Weiterhin spielt das Streben nach Verdeutlichung, Konkretisierung, Verwandlung bloßer Gedanken in sinnfällige Wahrnehmung eine Rolle. Herr Dr. Lat-Prag erklärt, daß er »beim Lesen von Noten, Partituren und dergleichen Kapellmeisterbewegungen mit dem rechten Arm mache; mir scheint dadurch das Tempo, Melos, die Art des vorgestellten Vortrages deutlicher lebendig zu werden«. Auch beim Hören der Musik benutzt man zuweilen das Mittaktieren, um »sich über den Takt zu vergewissern«, obgleich man doch annehmen sollte, daß er hier bereits sinnfällig gegeben sei. Darin zeigt es sich, daß die verdeutlichende Wirkung des Taktschlagens nicht bloß darauf beruht, daß es Gedachtes in Wahrnehmung verwandelt; es kommt hier noch ein anderes Moment hinzu: der Eindruck, den der regelmäßige Rhythmus hervorruft, und das Vergnügen, das er bereitet, beruht zum großen Teil auf den Bewegungen, die er, meist rein reflektorisch, im Körper auslöst¹⁾; durch Mittaktieren hilft man also den Zweck, dem der Rhythmus dient, erfüllen und macht ihn dadurch naturgemäß deutlicher und wirksamer. — Endlich finden wir: wie das Lautdenken sich häufig einstellt, wenn man die Gedanken entwickelt, die man in einer Rede oder Debatte vorzubringen gedenkt, so dient auch die scheinbar ungewollt auftretende musikalische Mitbewegung der Einstudierung künftiger Kunstübung, erfüllt also auch in diesem Falle einen Zweck; man macht unwillkürliche Klaviergriffe, wenn man Noten liest, die man zu spielen vorhat.

Neben den zweckvollen Mitbewegungen haben wir die emotionalen, die sich als Entladung starker Gefühle einstellen, bei denen also kein Wollen im Spiele zu sein braucht. Alles, was geeignet ist, die Intensität des Gefühls zu erhöhen, kann zur Gelegenheitsursache musikalischer Mitbewegungen werden. Dahin gehört die Stärke des sinnlichen Reizes; es wird berichtet, daß die Mitbewegungen sich nur im Fortissimo einstellen oder nur beim imponierenden Ton des

¹⁾ Müller-Freienfels, »Psychologie der Kunst«, Bd. II, S. 54 ff.

Orchesters. Gehäufte oder lange aufrecht erhaltene Dissonanzen regen sie an, mit der Auflösung verschwinden sie. Unerwartete Wendungen und Harmonien führen zu Mitbewegungen, denn Überraschung steigert die Gefühle (darum macht ein überraschendes Geschenk mehr Freude als ein erbetenes). Daß die emotionalen Mitbewegungen im Gegensatz zu den korrigierenden, die sich umgekehrt verhalten, bei einem guten Virtuosen stärker anklingen als bei schlechter Musik, ist gleichfalls leicht zu verstehen. — Was dagegen das Gefühl herabsetzt, reduziert auch die Mitbewegungen. So beobachtet Herr E. W.: »Weniger stark zeigen sich diese Symptome, wenn ich in einem Konzert die Partitur verfolge, sie sind aber auch vorhanden.« Durch das Mitlesen eines Klavierauszuges oder einer Partitur während des Hörens von Musik wird das verstandesmäßige Analysieren begünstigt, die gefühlsmäßige Rezeption daher etwas in den Hintergrund gedrängt.

Was anderweitige Bedingungen der Mitbewegungen angeht, so ist es erklärlich, daß das unwillkürliche Mittaktieren mit Vorliebe bei Märschen, Tänzen, bei »flotten Sachen« und »straffem Rhythmus« einsetzt. Es ist ja vielfach als Reflex, ausgelöst durch den rhythmischen Eindruck, aufzufassen. — Zwei Berichtstatter finden, daß die Mitbewegungen sich gern an das Hören schon bekannter Musik anschließen und hier eine besondere Rolle spielen. Herr Dr. Lat sagt von dem schon erwähnten Ballen der Faust und der Hiebbewegung bei kraftvoll ansteigenden Stellen: »Bei bekannten Stücken scheint sich mir darin eine Art Herrschaft über das Tongewoge auszusprechen.« Die Bedeutung dieses Verhältnisses wird uns im folgenden Kapitel offenbar werden.

Ähnlich dem Lautdenken und den sachmotorischen Reaktionen leiden auch die musikalischen Mitbewegungen unter dem andauernden Kampfe, den der bewußte Wille namentlich des gebildeten Menschen gegen alle unnötigen Reflexe und Irradiationen führt; sie können ja unter Umständen recht lächerlich anmuten und für den Nachbar im Konzertsaal störend werden. Da sie aber, zumal beim Motoriker, oft schwer vermeidbar, manchmal auch für den ästhetischen Genuß unentbehrlich sind, so nehmen sie die verschiedensten Formen an, um sich unsichtbar zu machen. Sie reduzieren sich auf bloße Zuckungen; das Mittaktieren verwandelt sich in ein rhythmisches Zusammenpressen der Zähne oder der gefalteten Hände oder, wie ein Beantworter scherzhaft schreibt, »es hat sich in die rechte große Zehe zurückgezogen«. Am liebsten aber wählt es die Form eines »sehr markanten rhythmischen Ausstoßens und Wiedereinziehens der Luft«, die dem »Phonationsexhalieren« beim inneren Reden entspricht.

3. Steigern die musikalischen Mitbewegungen den ästhetischen Genuß?

Frage 25 führt uns auf einen der Hauptkampfplätze der gegenwärtigen Ästhetik. Es ist das vielberufene Problem der »inneren Nachahmung« und ihrer Bedeutung für den künstlerischen Genuß, mit dem wir es hier zu tun haben.

Karl Groos¹⁾, der Vorkämpfer der Lehre von der ästhetischen Geltung der inneren Nachahmung, dehnt deren Begriff so weit, daß er neben den imitativen Mitbewegungen auch die apperzeptiven, symbolisierenden und Ausdrucksbewegungen umfaßt. Auch das »Wischen« des Auges über die Umrisse der Form, das tiefe Einatmen bei großen und erhebenden Eindrücken, die einem die Brust weit machen, gehört in diesem Sinne zur »inneren Nachahmung«. Empirisch stellt Groos fest, daß derartige Bewegungen, wenn sie auch nicht unbedingt unentbehrlich für den ästhetischen Genuß sind, ihn doch erheblich steigern, ja daß man sie absichtlich im Dienste der Kunstfreude benutzen kann. »Nach meiner Erfahrung läßt sich manchmal der Übergang zum intensiven Genießen willkürlich durch Innervationen von imitativem Charakter erzeugen.«

Welche Gründe führt Groos zur Erklärung dieser Tatsachen an? Nach ihm ist die innere Nachahmung die Ursache des »inneren Miterlebens«, des »Mitgerissenseins« mit dem künstlerischen Eindruck. Ohne körperliches Ergriffensein bleibt der Hörer oder Beschauer kalt und gelangt nur zu jener ruhigen, passiven, mehr verstandesmäßigen ästhetischen Betrachtung, die zwar von manchen Ästheteten als die eigentlich berechnete geschildert, von Groos aber, wohl mit Recht, nicht als Kunstgenuß im höchsten Sinne angesehen wird. Warum aber entscheidet die innere Nachahmung über das teilnehmende Gefühl? Unsere Gefühle bestehen, wie die neuere Psychologie zeigt, zum großen Teile aus Organempfindungen, setzen also Veränderungen und Vorgänge im Gebiet der inneren Organe, d. h. des Herzschlags, des Blutkreislaufs, der Sekretionen, der Verdauungsprozesse usw. voraus. Die am Kunstgenuß beteiligten Mitbewegungen nun rufen solche Organempfindungen dadurch hervor, daß sie »das Mittel bilden, um die Erregung weiter ins Innere zu leiten, bis sie, besonders im Gebiete der Viszeralempfindungen, diejenigen Emotionen hervorrufen, die schon früher mit ähnlichen Bewegungen der Glieder, des Rumpfes, des Gesichtes verbunden waren«. Führt die innere Nachahmung z. B. zum Runzeln der Stirn, so schließen sich Aufeinanderbeißen der Zähne und allerlei organische Wutsymptome assoziativ daran, und dem Gefühle der Wut ist dadurch sein wichtigster Baustoff, es sind ihm seine Organempfindungen durch die innere Nachahmung geliefert worden.

Diese Begründung enthält sicherlich Richtiges, das uns noch zuzugute kommen wird. Aber so, wie sie von Groos geboten worden ist, kann sie mindestens nicht die ganze Wahrheit enthalten, denn sie

¹⁾ »Der ästhetische Genuß«, Gießen 1902. — »Ästhetik« in der Festschrift für Kuno Fischer, 1904. — »Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern«. Zeitschr. f. Ästhetik IV, 2.

kollidiert, wie wir bald erkennen werden, an einem bestimmten Punkte mit den Tatsachen. Es liegt nämlich implizite in ihr die Annahme, daß die innere Nachahmung ein ganz allgemeingültiger Wert sei, daß sie bei allen Menschen ohne Unterschied des Typus und der Spezialanlage den ästhetischen Genuß steigern müsse. Wenn man wirklich ohne Mitbewegungen dem Kunstwerk kalt gegenübersteht, so ist man auf ästhetischem Gebiete, wenn es auch eine kühl-indifferente Art des Kunstgenusses geben mag, ein armer Krüppel. Wenn die Mitbewegungen deswegen, weil sie durch Weiterleitung der Erregung nach innen Gefühle schaffen, als notwendige Bedingung dafür gelten, daß überhaupt ein warmes, leidenschaftliches Gefühl beim Kunstgenuß zustande kommt, so sind sie ein allgemeingültiger, vom Typus unabhängiger Vorteil. Jeder ohne Unterschied müßte durch sie beim ästhetischen Genießen gewinnen, es wäre unmöglich, daß manche nur durch sie gestört und gehemmt werden könnten.

Daß Groos tatsächlich den allgemeingültigen ästhetischen Wert der inneren Nachahmung annimmt, geht aus allen Stellen seiner einschlägigen Arbeiten hervor, in denen er die Frage behandelt, ob die Mitbewegungen für den Kunstgenuß unentbehrlich, und ob sie vielleicht nur für den motorischen Typus wertvoll seien. In »Der ästhetische Genuß« geht er zwar nicht ganz so weit wie Lalo, der erklärt: »*Un sens n'a pas d'usage esthétique que par la collaboration du sens musculaire*«; schon hier wird zugegeben, daß auch ohne Mitbewegungen und entsprechende Organempfindungen ästhetischer Genuß möglich sei, aber jene bedeuten doch ein unbedingt und für alle Menschen wertvolles und ausschlaggebendes Plus des Genusses und der ästhetischen Empfänglichkeit. Das innere Miterleben, beruhend auf innerer Nachahmung oder entsprechender motorischer Reproduktion, gilt als Kern des ästhetischen Genießens. »Alles, was zu dem vollen Aufgehen im ästhetischen Genuß gehört, wird getragen von diesem mächtigen Strome.« »Die Frage, ob das (nämlich der Wert der realen inneren Nachahmung) vielleicht nur für Motorische gelte, glaube ich so beantworten zu müssen: . . . Ich nehme an, daß die spezifisch ästhetische Veranlagung eine kräftige motorische Veranlagung voraussetzt, daß also mit dieser auch jene abnimmt; und ich halte es außerdem nicht für wahrscheinlich, daß es Menschen gibt, denen das Motorische absolut fehlt.« (Der ästhetische Genuß S. 210—211.) Hier ist es völlig klar, daß der Wert der inneren Nachahmung als ein allgemeingültiger, vom Typus unabhängiger aufgefaßt wird. Für den Motoriker hat sie nur darum einen höheren Wert wie für andere, weil er mehr Mitbewegungen besitzt, die ästhetischen Wirkungen der inneren Nachahmung also besser fruktifizieren kann. — In seiner späteren Schrift

»Das ästhetische Miterleben« scheint es, daß Groos auf dem Wege war, der Typenästhetik entgegenzukommen, die die Mitbewegungen nur für das Kunstgenießen des Motorikers wirksam sein läßt; er blieb aber, wie mir scheint, bei der bloßen Intention stehen. Er sagt: »Außerdem muß ich darauf hinweisen, daß das innere Miterleben . . . vermutlich nur für diejenigen Personen eine ausschlaggebende Bedeutung besitzt, welche sinnlich und reproduktiv dem motorischen Typus angehören. Ich neige aber der schon . . . ausgesprochenen Ansicht zu, daß . . . den motorisch Veranlagten eine gewisse Vorzugsstellung eignet.« Zunächst sieht das wie ein Widerspruch aus. Wenn die innere Nachahmung nur für den Motoriker wertvoll ist, während das ästhetische Genießen anderer Typen auf anderer Grundlage beruht, wie kann der Motoriker durch sie eine Vorzugsstellung erhalten? Wenn, um ein illustrierendes Gleichnis heranzuziehen, ich 1000 Mark besitze, bin ich wohl reicher als ein anderer Europäer, der sie nicht besitzt, für den sie aber auch wertvoll sein würden; ich bin aber nicht reicher als ein Innerafrikaner, dessen Geldwerte nicht aus Metall, sondern aus Kaurischnecken bestehen, sich also mit den meinigen gar nicht vergleichen lassen. Wenn also immer noch die Vorzugsstellung des Motorikers behauptet wird, so kann das wiederum nichts anderes heißen, als daß die Mitbewegungen auch für andere Typen wertvoll sein würden, und daß nur deshalb das innere Miterleben nur für den motorischen Typus ausschlaggebende Bedeutung besitzen soll, weil nur er über dieses Hilfsmittel ästhetischen Genusses verfügt.

Zu der gleichen Konsequenz nötigt die Lehre vom ästhetischen Werte innerer Nachahmung, die Vernon Lee und C. Anstruther-Thomson in ihrem bekannten Aufsatz »*Beauty and Ugliness*«¹⁾ entwickelt haben. Hiernach wirkt die schöne, regelmäßige, symmetrische Form ästhetisch, weil sie, ähnlich der Marschmusik, rhythmische und bilaterale, also harmonische und wohltuende Nachahmungsbewegungen der Atmung, der Augen, der Gleichgewichtshaltung auslöst, sozusagen eine Bewegungsdiätetik veranlaßt. Auch diese Wirkung der Mitbewegungen, wenigstens wenn man sie als den Weg zum ästhetischen Genuß und nicht bloß als einen der möglichen Wege hinstellt, wäre ihrem Werte nach eine allgemein menschliche, vom Typus unabhängige; besäßen der visuelle und akustische Typus die Mitbewegungen in gleichem Maße wie der motorische, so hätten sie für ihre Freude an der Kunst den gleichen Vorteil davon.

Diese angebliche Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit der Förderung, die die Mitbewegung dem ästhetischen Genuß angedeihen lassen

¹⁾ *Contemporary Review*, Oktober und November 1879.

soll, kollidiert nun mit den Tatsachen. Vernon Lee hat in einer Umfrage¹⁾ festgestellt, daß eine ganze Reihe von Personen beim Betrachten von Kunstwerken durch innere Nachahmung entweder nicht unterstützt oder sogar im Genuß beeinträchtigt wurde, daß ihnen die körperliche Ruhe als günstigste Bedingung des künstlerischen Schauens erschien. In den Befunden unserer eigenen Enquete werden wir diesen Tatbestand bestätigt und noch erweitert finden.

Solche Beobachtungen, auf die man beim Befragen anderer Personen sofort stoßen mußte, zwangen zu einer Korrektur und Anpassung jener Theorie, die in der inneren Nachahmung den allgemeingültigen Kern des ästhetischen Genießens sah.

Groos versuchte sich anscheinend nicht bloß mit den Lippsschen Einwendungen, sondern auch mit beobachteten Ausnahmen der eben erwähnten Art ins Einvernehmen zu setzen, wenn er betont, daß die innere Nachahmung nicht zu stark werden darf, wenn sie nicht störend wirken soll, daß sie auf »bloße Andeutungen imitativer Prozesse« beschränkt bleiben, den »Charakter bloßer Symbole« behalten muß²⁾. »Wenn beim Wahrnehmen der Form die altgewohnte Tendenz zur inneren Nachahmung so verwirklicht wird, daß die sensorischen und reproduzierten Einstellungen zu schwach und zu wenig lokalisiert sind, um uns von der Konzentration auf das Objekt abzuziehen, und doch stark genug, um eine kräftige Wirkung auf den Gesamtzustand des Bewußtseins auszuüben, so kann die Einfühlung den Charakter des Miterlebens annehmen. Ein Schritt mehr, und der Zauber ist zerstört, die deutlichere Lokalisation der Einstellungen läßt das Bewußtsein des eigenen leiblichen Zustandes gesondert hervortreten. An Stelle der Selbstversetzung tritt die Selbstbesinnung. . . Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder«³⁾. Es ist offenbar, daß diese an sich richtige Beobachtung noch nicht genügt, um den Ausnahmen voll gerecht zu werden; sie erklärt nicht, warum manchen Menschen die innere Nachahmung prinzipiell und in jeder Form als abträglich für den künstlerischen Genuß erscheint; sie erklärt nicht den später zu besprechenden Befund unserer Enquete, daß manche, die sogar den Wert der Mitbewegungen kennen und anerkennen, gerade in den Momenten höchsten künstlerischen Genusses darauf verzichten.

Vernon Lee glaubt die Ausnahmen mit der Theorie der inneren Nachahmung oder Einfühlung versöhnen zu können, indem sie scheidet zwischen der »dramatischen Nachahmung«, d. h. der Nachbildung der

¹⁾ »Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben«, Zeitschr. f. Ästhetik V, 2 S. 160–163.

²⁾ »Der ästhetische Genuß« S. 204.

³⁾ Kuno-Fischer-Festschrift S. 517.

in einem Kunstwerk dargestellten menschlichen Handlung und Bewegung, und der nachahmenden oder reproduzierenden Einfühlung in die ruhende, namentlich in die rein lineare, vom dargestellten Inhalt absehende Form. Die erstere Art der inneren Nachahmung, die dramatische, soll störend wirken, die letztere dagegen den ästhetischen Genuß fördern können. Denn was wir genießen und schön finden sollen, ist eben nicht die hinzugedachte Handlung, sondern die Form des Kunstwerks, die tatsächlich stillsteht, mit der dramatischen, inhaltlichen Handlung also in Widerspruch steht. Wenn wir an die Handlung denken, werden wir der in sich selbst ruhenden, im Gleichgewicht befindlichen Haltung des Kunstwerks, werden wir ihrem schönen, nur für diese eine Stellung geltenden Linienspiel untreu, lassen wir uns von der entscheidenden Form ablenken; wenn wir nur daran denken, daß jener Zentaur das hoch erhobene Felsstück sogleich abschleudern wird, können wir uns nur wenig für die ausgeglichene Komposition interessieren, die ja dann nur einem Zufallsmoment angehört. Darum also die Störung des Genusses durch dramatische Nachahmung. Vernon Lee stützt sich darauf, daß auch in »*Beauty and Ugliness*« nur von der einführenden Nachahmung von Mustern, nicht von Handlungen die Rede war, daß Groos selbst an sich nur selten die dramatische Nachahmung beobachtet (»die Haltung des sterbenden Galliers lockt mich nicht aus der eigenen, aufrechten Haltung heraus, weil ich hauptsächlich mit Augen- und Atembewegungen ‚nachahme‘«), daß die von ihr befragten Personen durchweg die dramatische Nachahmung für ästhetisch indifferent oder schädlich erklären¹⁾. — Wir werden sehen, daß auch diese Feststellungen wertvoll sind; aber als Erklärung für die Fälle, in denen innere Nachahmung dem ästhetischen Genuß feindlich ist, sind sie falsch oder unzureichend. Allgemeingültige, vom Typus absehende Leugnung des ästhetischen Wertes der inneren Nachahmung, gleichviel welcher Art, erweist sich als ebenso verkehrt wie seine allgemeingültige Behauptung. Es ist nicht richtig, daß dramatische Nachahmung immer den Genuß beeinträchtigt, die zuständigsten Beobachter wie Groos und Müller-Freienfels²⁾ haben in manchen Fällen ihren fördernden Einfluß beobachtet. In der Musik gibt es keinen Gegensatz von bewegtem Inhalt und ruhender Form wie in der Plastik und Malerei; trotzdem werden wir bei den musikalischen Mitbewegungen die Tatsache wiederfinden, daß sie bei manchen Personen prinzipiell den Genuß stören, und derartige anti-ästhetische Mitbewegungen beziehen sich zum Teil, wie das Mittak-

¹⁾ »Weiteres über Einfühlung usw.« S. 162—163 u. S. 174.

²⁾ Z. B. »Psychologie der Kunst« Bd. I S. 52—53.

tieren, auf die »Form« der Musik, nicht auf den »Inhalt«, wenn man von einem solchen reden will. Kurz, auch Vernon Lee hat das Rätsel nicht gelöst, ihre Erklärung scheidet namentlich an dem erweiterten Tatsachenmaterial, das unsere Enquete zur Frage der störenden Mitbewegungen bietet.

Gehen wir zu den Befunden unserer Umfrage über, so beweist schon die Musterung der Detailbemerkungen zur Frage 25, daß es eine ansehnliche Zahl gibt, für die Mitsingen, Mittaktieren, Mitgreifen und »Kapellmeisterbewegungen« aller Art genußsteigernd wirken, ja manche erklären derartige Mitbewegungen für die unbedingt notwendige Voraussetzung ihres Musikgenusses. Diejenigen aber, die diese Erfahrungen am uneingeschränktesten gemacht haben, gehören zugleich zu unseren stärksten Motorikern. Den gleichen Zusammenhang zwischen genußsteigernder Wirkung der Mitbewegungen und motorischer Anlage kann man übrigens schon aus der Literatur entnehmen; Stricker, der Musik nur mitsingend genießen kann; Anstruther-Thomson, die die in »*Beauty and Ugliness*« niedergelegten Beobachtungen an sich selbst gemacht hat; Müller-Freienfels, der gleichfalls findet, daß er, wenn er schlecht disponiert ist, durch absichtliche innere Nachahmung seine Genußfähigkeit zu wecken vermag, sie alle sind erklärte Starkmotoriker, und auch Groos wird man, seinen Theorien nach, wohl in diese Reihe zu rechnen haben.

In schroffem Gegensatz zu diesen Erfahrungen berichtet eine beträchtliche Anzahl von Personen — allein unter denen, die uns »*Extrabogen*« mit Detailausführungen geliefert haben, zähle ich deren 9¹⁾ —, daß sie Musik nur bei völliger Bewegungslosigkeit genießen können, daß Mitbewegungen sie stören, oder aber, daß ihnen zwar die genußsteigernde Mitbewegung keineswegs fremd sei, aber gerade bei ernster, ergreifender Musik, oder in den Momenten höchster Begeisterung und Ekstase, eine vollständige Erschlaffung und Passivität über sie kommt, manchmal verbunden mit einer Anzahl höchst charakteristischer Nebensymptome, wie Rieselgefühl, Augenschluß usw. Finden in diesem Zustand Muskelkontraktionen statt, so haben sie tonischen Charakter, sie bestehen im Ballen der Faust, im Festklammern der Hände an der Seitenlehne usw., aber niemals sind sie eigentliche Bewegungen.

Einige bezeichnende Mitteilungen dieser Art seien hier angeführt. M. Waser erklärt: »Sowohl Taktschlagen wie inneres Singen verschwinden, sobald ich ganz im Anhören versunken bin.« Fr. M. S.: »Befinde ich mich in der Oper oder in

¹⁾ An der Beantwortung der Enquete beteiligten sich 159 Personen, von denen etwa ein Drittel sich nicht auf die Unterstreichung der vorgeschriebenen Antworten beschränkte, sondern spezielle Beobachtungen mitteilte.

einem Konzerte und höre ich ernste, schwere Musik, so gebe ich nicht einmal andeutungsweise den Takt, da mich hier die geringste Bewegung im musikalischen Genießen empfindlich stören würde. Dasselbe hat statt, wenn ich etwas Tiefestes schön spielen höre. Dagegen kann ich mich nicht enthalten, bei leichter, tänzeler und koketter Musik den Takt wenigstens andeutungsweise durch leichtes Klopfen mit den Fingern zu geben.« Frl. G. N.: »Mittaktieren nur bei leichter Musik, die mir nicht zu Herzen geht. Bei ergreifender Musik schließe ich oft die Augen.« Herr Dr. Feigs berichtet, daß das »Mitmusizieren« auf den Gipfelpunkten des Genusses aufhört, es treten dann »Momente der vollkommenen Auflösung in das Werk« ein. »Die Irradiationen sind in diesen Fällen: Körperliche Erschütterung, Rieselgefühl rückenabwärts und momentanes Zittern oder die Empfindung des innerlichen Ruhigausgebreitetseins und Tränen.« Gelegentlich zeigt sich bei ihm in solchen Augenblicken Händepressen und Fäusteballen, aber diese Auslösungen tragen ein anderes Gepräge als die sonst üblichen Mitbewegungen. Herr Stud. M. schreibt: »Wenn ich besonders von einer Melodie ergriffen werde, verhält sich mein ganzer Körper wie gelähmt. Im Konzert lehne ich mich gewöhnlich im Sessel an, halte die Lehne zu beiden Seiten fest und bewege mich gar nicht während der ganzen Dauer des Spiels. . . Ich bin geneigt, zu einem gehörten Gassenhauer, Walzer oder Marsch unwillkürlich den Takt zu schlagen, nicht aber zu einer Beethovenschen Sinfonie.« »Bei einem Stücke, das mich ergreift, bemerke ich Ansätze zu solchen Bewegungen wie Ballen der Faust, aber nur in der Form des Ansatzes. Es ist, als wenn die Kraft zur Ausführung dieser Bewegung fehlte.« Herr A. St., dessen Bericht über die Wirkungen seiner Mitbewegungen uns noch beschäftigen wird, sagt: »Bei völliger Hingebung aber an das Stück (was mir selten gelingt) hören diese Bewegungen auf; mein Zustand ist dann ähnlich dem des reinen Schauens.« Herr Dr. Müller-Freienfels, für dessen ästhetisches Genießen die innere Nachahmung so wertvoll ist, erwähnt trotzdem als Symptom höchster Begeisterung: »Schließen der Augen, Zurücklegen des Kopfes und der Arme, Rieseln in den Schläfen, der Kopfhaut, im Rücken, sowie ein Herunterziehgefühl«. Auch hier haben wir es offenbar mit einer Art Lähmung, einem Versinken in Passivität zu tun. Schließlich sei noch auf eine bezeichnende Stelle aus einem Briefe Goethes an Zelter hingewiesen, die ich Herrn Dr. Feigs verdanke: »Die ungeheure Gewalt der Töne . . . falte ihn auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt.« Vielleicht haben wir in diesem Falle eine Kombination der auf S. 313 beschriebenen Dehnungsempfindung mit der Passivitätssensation ästhetischer Hingabe.

Diese Gegensätze und scheinbaren Widersprüche wollen versöhnt sein, und sie können es nur werden, wenn wir in die Ursachen und Bedingungen eindringen, die der Genußsteigerung durch Mitbewegungen zugrunde liegen. Wir finden dabei, daß dieses Problem keine einfache Lösung zuläßt, daß es mehrere solcher Ursachen gibt, von denen uns zwei als die ausschlaggebenden zumeist beschäftigen müssen.

Um die erste von beiden zu verstehen, nehmen wir unseren Ausgang von einer allgemein bekannten psychologischen Tatsache: kinästhetische Vorstellung und Empfindung ist jederzeit mit dem Charakter der »Spontaneität« ausgestattet, d. h. sie verbindet sich mit dem oben beschriebenen Ichgefühl. Gerade der Gegensatz der Vorstellungs-

typen illustriert diese Besonderheit des motorischen Reproduktions- und Empfindungsgebietes am deutlichsten. Der Motoriker fühlt sich selbst innerlich redend, fühlt sich beim Denken spontan oder, wie man ungenau zu sagen pflegt, »aktiv«. Dagegen erscheint der rein Visuelle sich selbst als passiver Zuschauer dessen, was ihm auf seiner Denkbühne vorgespielt wird, und der rein Auditive hat den Eindruck, daß ein fremder Souffleur ihm seine Gedanken zuraunt. Im Gegensatz zum Motoriker verbinden sich die Vorstellungsreihen des Visuellen und Auditiven nicht selten, statt mit Ichgefühl, mit ausgeprägtem Fremdheitsgefühl. »Es denkt in mir«, könnten sie von sich sagen.

In organischer Verbindung mit diesem Grundfaktum, das uns alles Folgende erklären hilft, steht der von Groos hervorgehobene Tatbestand, daß die Mitbewegungen, wie sie sich bei der ästhetischen Rezeption einstellen, die Ursache und Bedingung des »inneren Miterlebens« sind. In diesem Begriff steckt eigentlich zweierlei. Erstens bedeutet er, daß die Gefühle, die in dem Kunstwerk verkörpert sind, sich sympathetisch auf den Beschauer übertragen. Diese Überleitung wird faktisch durch Mitbewegungen gefördert, denn sie geben für die Gefühlsassoziation ein erweitertes und darum anschaulicheres Sinnesmaterial: neben dem optischen und akustischen auch ein kinästhetisches. Man kann die Wut des Othello besser vorstellen und in sich nachbilden, wenn man ihn nicht nur in leidenschaftlicher Bewegung sieht, nicht nur seine heisere, erregte Stimme hört, sondern auch die Ausdrucksbewegungen seines inneren Aufruhrs bei sich empfindet. Auch mag Groos darin recht haben, daß die kinästhetischen Empfindungen der Mitbewegung dank der Weiterleitung nach innen ein besonders stark gefühlsassoziiierendes Sinnesmaterial sind. Zweitens aber bedeutet der Terminus »inneres Miterleben« dies: wenn wir ein Kunstwerk betrachten, so überträgt die Mitbewegung, die innere Nachahmung das Ichgefühl, das ihr wie jeder anderen Bewegungsempfindung oder Bewegungsvorstellung anhaftet, auf den Gefühls- und Gedankengang des Objekts. »Ich« bin es nunmehr, der als Coriolanus kämpft, als Gretchen liebt und leidet, meine Gedanken ergrübelt Faust, meine Beredsamkeit fließt von Marc Antons Lippen, ich fliege als Adler oder stürze als Wasserfall von der Klippe. Alles Geschaute und Gehörte ist Ich, ist meine Persönlichkeit geworden¹⁾. —

¹⁾ Diese Worte dürfen nicht mißverstanden werden. Es steht nicht so, daß Herr M., wenn er Coriolanus sieht, denkt: »Coriolanus und M. sind jetzt identisch«. Das ist wenigstens ein seltener Fall, der gewöhnlich nur eintritt, wenn einem einfällt: »Was täte ich jetzt an Stelle des Helden?« Meist steht es so, daß man nur den Helden vorstellt und diese Idee nicht mit der eigenen Ichvorstellung, die ganz aus dem Spiele bleibt, sondern mit dem parteinehmenden Ichgefühl

Umgekehrt weckt auch wieder das, was ohnedies mit Ichgefühl gesättigt ist, die Mitbewegung zufolge der Verwandtschaft, die durch gemeinsame Spontaneität gestiftet wird. Jetzt verstehen wir, warum bei manchen Personen die innere Nachahmung gerade bei bekannten Stücken einsetzt (vgl. S. 318). Denn das Bekannte, Vertraute gehört zum Ich, ist unser geistiges Eigentum, darin fühlen wir uns zu Hause. Darum beginnen wir bei einer bekannten Stelle eines Konzerts mitzutaktieren, so unser Eigentumsrecht bekundend. Und tun wir es, so wirkt die Spontaneität der Mitbewegung wieder zurück, wir fühlen in ihr, wie unser Gewährsmann sagte, »unsere Herrschaft über das Tongewoge«, wir fühlen uns durch sie als Komponisten oder Kapellmeister.

Das innere Miterleben nun wirkt genußsteigernd. Warum das? Betrachten wir wieder die beiden Momente, die wir soeben im inneren Miterleben unterschieden haben, gesondert!

Die sympathetische Gefühlsübertragung schafft in uns Affekte; hierdurch muß ästhetische Freude geweckt werden, denn ästhetischer Genuß ist »Funktionslust«, und zwar keineswegs, wie manchmal mit unzulässiger Verengerung behauptet wird, bloß Lust an der vorstellenden, sondern auch Lust an der Gefühlsfunktion. Diejenige Kunstart stellen wir hoch, die uns vieles und Neuartiges »erleben«, d. h. fühlen läßt, eine Wendung, die gerade der gegenwärtigen Kunstkritik sehr geläufig ist.

Die Übertragung des Ichgefühls, die wir als zweite Folge der Mitbewegungen erkannt haben, wirkt wiederum auf zwei Weisen genußsteigernd. Erstens ist das Ichgefühl, wie wir schon festgestellt haben, eine Art Mikrophon der Gefühle; alle Gemütsregungen verstärken sich, wenn sie sich mit Ichliebe verbinden; alle Eindrücke affizieren uns stärker, wenn sie als »unsere« gelten, wenn wir wissen oder fühlen: »*mea res agitur*«. In dem Momente, in dem ich nicht mehr bloß einen fremden Menschen auf der Bühne sich aufregen sehe, sondern mich in ihn und seine Lage hineinversetze, schwellen die sympathisch übertragenen Gefühle zu mächtiger Stärke an; und diese Hineinversetzung wird eben durch Mitbewegung, dank dem Spontanei-

verbindet. Deswegen ist auch der Streit ganz überflüssig, ob man sich in das fremde Ich hineinprojiziert oder dieses in sich hineinzieht. Letzterer Ausdruck ist immerhin etwas besser als ersterer, weil man zu den sonst mit Ichgefühl verbundenen Vorstellungsmassen momentan noch eine neue hinzugewinnt. Aber am richtigsten ist es zu konstatieren, daß die gewohnheitsmäßige und die jetzt geborgte Ichvorstellung in gar kein Verhältnis zueinander gesetzt werden, daß weder jene in diese projiziert noch diese in jene hineingezogen noch beide einander gleichgesetzt werden. Nichts weiter liegt vor als eine Gefühlsübertragung.

tätscharakter aller Bewegungsempfindung, ermöglicht. Wir haben hier die Umkehrung des Vorgangs, den wir früher (S. 316) besprochen haben, nämlich der Entladung und Dämpfung eines Gefühls durch Objektivierung. Stellen wir das Gefühl in Gestalt eines geschaffenen Werkes oder einer symbolisierenden Bewegung aus uns heraus, rauben wir ihm einen Teil unseres Ichgefühls, so nimmt es ab; ziehen wir ein fremdes Gefühl in uns hinein und sättigen wir es mit unserem Ichgefühl, so lodert es auf. »Entichung« zerstört, »Verichung« vermehrt die Gefühle.

Und diese Verichung, veranlaßt durch Mitbewegung, hat zweitens noch eine Wirkung, die in Lipps' ästhetischen Darlegungen eine Rolle gespielt hat. Indem wir fremde Gefühle, Wollungen, Gedanken und Handlungen mit Hilfe innerer Nachahmung zum »Ich« kreieren, schaffen wir ein neues Ich mit Fähigkeiten und Vollkommenheiten, die unser altes nicht hatte und die zu einem Triumph unseres Selbstgefühls führen. Vielleicht gehört in diesen Zusammenhang eine Beobachtung, die Vernon Lee beim Hören bekannter Musik macht: »*I feel a rushing in my throat and chest as if I had a great voice (which I have not) and were restraining it with difficulty.*« Noch deutlicher wird die ichsteigernde Wirkung der Mitbewegung oder motorischen Einfühlung illustriert durch die Bemerkung einer überaus stark motorisch veranlagten Bildhauerin: »Ich modellierte einen Speerwerfer; die Anregung kam bei den olympischen Spielen in Frankfurt a. M. Den Mann, der damals den Speer warf, kann ich mir absolut nicht (optisch) vorstellen, aber ich fühlte alle Bewegungen mit, die er machte, und so stark, daß ich mir einbildete, ich müßte unbedingt ebenso schön werfen können, wenn man mir einen Speer in die Hand gäbe.« Ich habe gefunden, daß, wo diese Lustquelle mitwirkt, die normale Ichvorstellung ziemlich häufig gegenwärtig ist; daß ich z. B., wenn ich von einem energischen, die Umwelt beherrschenden, sieghaften Menschen lese, diese Eigenschaften auf mein reales Tun und Wirken übertrage. Man kostet die Freude an den neuen Kräften doppelt aus, indem man sein gewohntes Ich durch sie erweitert denkt.

Dies also wären die Gründe, derentwegen Mitbewegungen und das durch sie veranlaßte innere Miterleben genußsteigernd wirken können. Nunmehr kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück, zu der Frage: Wie kommt es, daß die innere Nachahmung nicht bei allen Menschen und zu allen Zeiten die ästhetische Empfänglichkeit steigert, ja, daß sie sie unter Umständen beeinträchtigt, daß sie gerade durch die intensivste künstlerische Ergriffenheit ausgeschlossen werden kann? Auf den ersten Blick scheint es, als seien wir der Lösung dieser Frage durchaus nicht näher gekommen als unsere Vorgänger. Verstärkte

sympathetische Gefühlsübertragung müßte doch allen Menschen ohne Unterschied ein intensiveres und darum lustvolleres Erleben sichern, Gefühlssteigerung und Persönlichkeitsvervollkommnung durch »Verichung« des Kunstwerks müßte unabhängig von Typus und Situation wirken, da die Mission des Ichgefühls, Gefühle zu verstärken, und die Freude an der Vollkommenheit der eigenen Persönlichkeit unbedingt allgemein menschliche Tatsachen sind.

Um die trotzdem vorliegende Beschränkung im Wirkungsgebiete der inneren Nachahmung zu verstehen, wollen wir uns mit den typischen Unterschieden beschäftigen, die im Ichbewußtsein ästhetisch Genießender zutage treten. Müller-Freienfels, dem wir die Grundlegung innerhalb dieses wichtigen Problemkreises verdanken¹⁾, unterscheidet drei solcher Typen: 1. den Mitspieler, »der fremde Zustände und Ichvorstellungen miterlebt, der seinem eigenen Ichgefühl die fremde Ichvorstellung wie eine Maske überzieht«, der bald mit Othello rast, bald mit Desdemona zittert. Wir erkennen in ihm die Wirkungen der inneren Nachahmung, er repräsentiert das innere Miterleben. 2. Den Zuschauer, der sein normales Ich keinen Augenblick vergißt und dem Kunstwerk kritisch und analysierend gegenübersteht, nie seinen Inhalt miterlebend, weil es ihm mehr auf das Wie als das Was, mehr auf die Technik, das künstlerische Können, die Form als auf das dargestellte Objekt ankommt. Dies ist die Betrachtungsweise der technisch geschulten Künstler, Kunstkenner und Ästheten. 3. Den Ekstatiker, »bei dem jede Ichvorstellung ganz ausgeschaltet ist, der gleichsam in Eins verschmilzt mit dem Objekte«. Die Kunst ist ihm nur ein Mittel der geistigen Selbstentäußerung, der Ekstase.

Während ich die Abgrenzung und Schilderung der ersten beiden Typen, des Mitspielers und Zuschauers, für richtig halte, scheint mir bei der des Ekstatikers in zwiefacher Weise eine Änderung geboten. Es stimmt nämlich gerade für den ausgeprägten Ekstatiker nicht, daß bei ihm die Ichvorstellung ausgeschaltet ist; das Ichgefühl fehlt ihm, nicht die Ichvorstellung. Und außerdem stecken in diesem Typenbegriff zwei ganz verschiedene Arten ästhetischer Betrachtungsweise, die notwendig unterschieden werden müssen. Wir wollen der einen derselben den Namen des Ekstatikers lassen und den Vertreter der anderen als den »Schauenden« bezeichnen, im Sinne des reinen, willensfreien, sowohl von der Ichvorstellung wie vom Ichgefühl erlösten Schauens. Der Schauende begehrt nichts, weder will er urteilen und analysieren, wie der »Zuschauer«, noch macht er die Begehungen und Leidenschaften des Kunstwerkes mit wie der »Mit-

¹⁾ »Psychologie der Kunst«, Bd. I, S. 163 ff.

spieler«, einzig das Schwelgen im Betrachten und Vorstellen des Schönen beherrscht ihn. Stürmt der Mitspieler in dionysischem Affekte dahin, so waltet im Schauenden die apollinische Ruhe des Losgelöstseins von der Welt.

Die Ekstase ist ein seltener Zustand, bewährt sich nur in wenigen Gipfelpunkten des Gefühlsverlaufes, die freilich imstande sind, ein ganzes Menschenleben zu verklären. Kein Mensch kann daher dauernd Ekstatiker sein, nur Angehörige der drei anderen Typen geraten vorübergehend in diesen ihrem sonstigen ästhetischen Verhalten wesensfremden Zustand. Der Schauende dagegen kann seine Verhaltensweise dauernd behalten, ohne sie mit einer anderen zu vertauschen. Ekstase ist ein Ergebnis der tiefsten, aufwühlendsten Gefühlserregung, der Zustand des Schauenden dagegen bedingt eine ruhige, harmonisch ausgeglichene Gefühlslage. Was aber die Hauptsache ist: das Ichbewußtsein verhält sich in beiden Verfassungen ganz verschieden. Der Schauende vergißt sich ganz, weder hat er ein eigenes noch übernimmt er ein fremdes Ich, weder Ichvorstellung noch Ichgefühl spielt bei ihm eine Rolle. Der Ekstatiker dagegen denkt an sein Ich im Gegensatze zur Welt, ja das intensive Denken an das Verhältnis beider kann sogar den zentralen Vorstellungsinhalt des ganzen Vorganges bilden. Aber er hat die Ichvorstellung nur, um sie zu verneinen — Verneinen und Vergessen darf man nicht verwechseln —, um zu wünschen, daß sein Ich untergehe im großen Alleinen der Welt. Das Ichgefühl, die Ichliebe, die Parteinahme des Individuums für sich selbst, der Außenwelt gegenüber, ist geschwunden.

Es sei gestattet, hier einige eigene Erfahrungen vorzubringen. Zustände der Ekstase habe ich in früheren Jahren wiederholt erlebt, zumal beim Anhören des vierten Satzes der Neunten Sinfonie; und wie mir die Bekenntnisse einiger Beantworter der Enquete zeigen, scheint diese erhabene Schöpfung die spezielle Eignung zu besitzen, empfängliche Hörer in eine derartige Verzückung zu versetzen. Kam aber diese seltsam beseligende Verfassung über mich, deren äußere Sensationen: warmes Überrieseln, krampfhaftes Zusammenpressen der Hände usw. wir schon kennen gelernt haben, so erfuhr ich eine eigentümliche, zwangsmäßige momentane Verschiebung meiner gesamten Weltanschauung. Ich bin erkenntnistheoretischer Realist und habe jene metaphysische Überzeugung, die hinter die Erscheinungswelt eine geheimnisvolle, höhere übersinnliche Welt verlegt, stets in Wort und Schrift bekämpft. In meinen Ansichten vom Zusammenhange des Weltganzen stehe ich unter dem Eindrucke des Kampfes ums Dasein; wohl glaube ich an eine gewisse Planmäßigkeit der Gesamtentwicklung, aber dennoch kann ich mir die Welt nicht als einen Organismus

denken, da ich dessen angebliche Organe, die Individuen und Individuengruppen, im wildesten Kampfe miteinander sehe, und noch schärfer natürlich muß ich die weitergehenden Fassungen des Welt-einheitsgedankens ablehnen, so die spinozistische, die an eine einige Weltsubstanz glaubt, oder gar die parmenideisch-schopenhauerische, die alle Differenz und Veränderung an ihrem einen Weltwesen leugnet. So stehe ich in normalem Gemütszustande dem Pantheismus in jeder Fassung recht skeptisch gegenüber. Um so merkwürdiger war es, daß ich in den kurzen Zeiten der musikalischen Ekstase ganz außer stande war, mich mit dieser meiner gewohnten Weltansicht abzufinden; zwangsweise drängte sich mir die Idee auf, daß dem Universum eine geheime, übersinnliche Einheit zugrunde liegen müsse, eine zentrale Sonne, aus der alle Wesen als verirrte Strahlen emaniert seien und in die sie wieder zurückfluten müßten, und eine tiefe Sehnsucht ergriff mich, in diesen Mutterschoß alles Seins heimzukehren, in diesem Alleinigen zu vergehen und mich aufzulösen. In jüngeren Jahren riefen diese wiederkehrenden mystischen Erfahrungen eine starke Erschütterung meiner philosophischen Überzeugungen hervor; ich fragte mich, ob man eine in den vollkommensten Momenten unseres Daseins so vernehmlich zu uns redende Stimme überhören dürfe mit dem Hinweis auf kalte Verstandesgründe und nüchterne Tatsachen; und ich glaube auch jetzt, daß das, was jenen Denkwang zu einer so göttlichen, erhabenen, ehrfurchtgebietenden Macht stempelt, sein kosmischer Ursprung ist. Es ist das große Weltgesetz der Integration, der Zusammenfassung der Individuen zu Organismen höherer Ordnung, das hier in der Menschenbrust als Trieb wiederkehrt, und zwar nicht bloß in der niederen Form des einfachen Solidaritätsgefühls, das bloß den Menschen zum Menschen, das Volk zum Volke zieht, sondern in der höchsten Form eines Zusammenschlusses aller Wesen zur Welteinheit. Wenn das Universum kein Organismus ist, so strebt es doch überall, einer zu werden, und was uns in der Ekstase verkündet wird, ist zwar keine vollendete Tatsache, wohl aber das »heuristische Prinzip« der Weltentwicklung. Der Neuplatonismus, die mittelalterlichen Mystiker, der Spinozismus beweisen, daß solche ekstatischen Zwangsphilosopheme zu allen Zeiten in gleicher Weise wiederkehrten, daß sie also ganz sicher in der menschlichen Organisation begründet sind, und wenn sie bei Menschen mit labiler Gemütsverfassung, bei Epileptikern, Hysterikern und Neurasthenikern am leichtesten sich einstellen, so wird man sie doch ebensowenig als krankhaft ablehnen können wie manche genialen Produktionen, die sich auch mit Vorliebe in derartigen Lockerungszuständen der menschlichen Psyche ergeben.

Nicht immer, und ganz gewiß nicht bei allen Menschen entläßt sich die ekstatische Ergriffenheit in abstrakten Weltanschauungsgedanken; in Zeiten geringerer musikalischer Erregung führt sie zu mehr gefühlsmäßigen Vorgängen. Dann wird sie eine Art müder Untergangssehnsucht, verbunden mit einem Gefühl süßer Geborgenheit, oder eine Sensation des Hinabgezogenwerdens, des Versinkens in einem mit Blumenblättern gefüllten Abgrund. Immer aber zeigt sich im Grunde dasselbe Bild; immer ist es das Verhältnis des Ich zur Welt, das da gedacht, gefühlt, symbolisiert wird, und immer wird das Ich, zwar durchaus nicht vergessen, aber dem Wunsche nach verneint und im Weltganzen aufgelöst.

Wie wir sahen, findet sich die ekstatische Betrachtungsweise in Momenten höchster Ergriffenheit bei Personen, die sonst einem anderen Typus des Ichbewußtseins beim ästhetischen Genießen angehörten. So erklären sich zum Teil jene auf S. 324—325 wiedergegebenen Beobachtungen, nach denen die Mitbewegungen auf den Gipfelpunkten des Genusses aufhörten; hier waren vermutlich ekstatische Zustände eingetreten, bei denen mit dem Versiegen des Ichgefühls, des Kerns aller Spontaneität, auch die den spontanen und aktiven Zuständen verwandte innere Nachahmung unterblieb; Ekstase und reines Schauen, die beiden vom Ichgefühl freien Verfassungen, kennzeichnen sich durch Passivität. Das Eintreten der Ekstase hängt aber nicht bloß von subjektiven Bedingungen ab, sondern zum Teil auch von der Art des Stoffes, des betrachteten Kunstwerks. Daß gerade der letzte Satz der Neunten Sinfonie eine solche Verneinung des Ichgefühls zur Folge hat, beruht teilweise auf dem Umstand, daß er das Hohelied der Menschenverbrüderung ist und in einer unsagbar schönen Stelle (»Über Sternen muß er wohnen«) in der Anschauung des Höchsten versinkt. Ebenso stellen sich ekstatische Erhebungen leicht am Ende einer Tragödie ein, wo der Verzicht auf Selbstbejahung auch dem sympathetisch mit dem untergehenden Helden fühlenden »Mitspieler« nahegelegt wird. — In derselben Weise finden wir Alternieren zwischen der Verfassung des Mitspielers und des Schauenden, was um so leichter eintreten kann, als beide Zustände durch »Hingegebensein«, durch Vergessen der normalen Ichvorstellung charakterisiert sind. Welcher Zustand gerade die Oberhand behält, das hängt teils von der subjektiven Disposition ab — in aktiver Stimmung, in Zeiten lebhaften Ichgefühls wird man leichter Mitspieler, in passiven Momenten leichter Schauender werden —, teils wieder von der Natur des Stoffes; die Schilderung menschlicher Leidenschaften und Handlungen macht uns eher zum Mitspieler, diejenige von Landschaften oder Idyllen eher zum Schauenden. Dionysische, rauschartige Kunst weckt inneres Miter-

leben, apollinische drängt es zurück. Hier möge *in extenso* die schon erwähnte Selbstbeobachtung des Herrn A. St.-Freiburg folgen, die uns diese Verhältnisse gut verdeutlicht:

Zu Frage 23 (Kapellmeisterbewegungen): »Häufig! Es ist das Verlangen, sich völlig in den betreffenden Gefühlsinhalt einzuleben; zu sein wie Einer, der ihn — diesen Inhalt — in diesem Augenblick produzierte. Wenn mich ein Musikstück wirklich überwältigt und ich mich darin vergesse, dann fällt auch die symbolische Bewegung weg. Die Bewegungen treten da auf, wo ich mich mit etwas identifizieren will: bei Entschlüssen, bei dramatischen Situationen auf der Bühne, in der Natur.«

Zu Frage 25 (Genußsteigerung durch Mitbewegung): »Ja, bei aktiver Verfassung; dann verstärken sie den Genuß. Bei völliger Hingebung aber an das Stück (was mir selten gelingt) hören diese Bewegungen auf; mein Zustand ist dann ähnlich dem des reinen Schauens. — Es hängt auch vom Stück ab: Beethoven wird mich eher motorisch erregen, Bach oder Mozart eher nicht.«

In den Beobachtungen dieses Herrn trat auch sonst der Zusammenhang zwischen aktiver Verfassung und motorischer Disposition sehr stark in den Vordergrund.

Wir haben jetzt die »Verichung« des Objekts, das innere Miterleben mit den anderen Modifikationen des Ichbewußtseins beim ästhetischen Genuß verglichen, und nunmehr werden wir auch unsere Ausgangsfrage beantworten können: warum kann die Umkleidung des ästhetischen Objekts mit unserem Ichgefühl, wie sie sich beim Mitspieler findet und eine Folge der inneren Nachahmung ist, nicht die einzige, nicht die für alle Menschen und Lagen vorteilhafteste Stellungnahme des Ichbewußtseins sein?

Gewiß, das innere Miterleben steigert unsere Gefühle und erweitert unsere Persönlichkeit; jeder, der sich dieser Art der Kunstbetrachtung ergibt, würde diese Vorteile einheimsen können. Aber auch die anderen Modifikationen des Ichbewußtseins haben ihre Vorzüge, und zwar solche, die sich mit der Haltung des Mitspielers nicht vereinigen lassen und die für gewisse Personen, Objekte und Geistesverfassungen als die wichtigeren erscheinen, so daß man durch inneres Miterleben unter Umständen mehr verlieren als gewinnen kann.

Der Mitspieler, der ganz im Objekt versinkt, kann ihm nicht kritisch gegenüberstehen; er kann dieses Objekt, weil es für ihn gar kein »Werk«, sondern ein eigenes Erleben ist, auch nicht als geschaffenes Werk eines Künstlers nach technischen Gesichtspunkten analysieren; er wird nur allzu leicht über dem Inhalt, der Handlung, dem dargestellten Gegenstand die künstlerische Form, das »Wie« der Behandlung vergessen, so daß sein Genießen und Urteilen naiv und ein Kolportageroman ihm unter Umständen wertvoller wird als ein handlungsarmes Meisterwerk. Darum kann es für einen urteilsfähigen, technisch geschulten Kunstgenießenden vorteilhafter werden, auf Mitbewegung, inneres Miterleben und Mitspielen zu verzichten, sein Ich

vom ästhetischen Objekt ganz geson^vert zu halten und die Stellungnahme des »Zuschauers« zu wählen.

Und ferner: das Ichgefühl verstärkt wohl die Gefühle, aber es verengert auch den Gefühlskreis; es dient mit Vorliebe den robusten egoistischen Gefühlen, denjenigen, die nicht nur dem Ich gehören, sondern auch ihm gelten, die Erhaltung und Förderung des Eigenlebens zum Triebziel haben. Die höchsten Triebe und Gefühle, die ins Unpersönliche hinausstreben: die des reinen Schauens, der Nächstenliebe, der religiösen und ekstatischen Vereinigung mit dem Weltgrunde, haben mit der Ichliebe weniger zu schaffen, da bei ihnen die schroffe Gegenüberstellung von Ich und Umwelt aufhört, die einem parteinehmenden Gefühle Nahrung geben könnte. Diesen höchsten Funktionen, Trieben und Gefühlen wird also das rege Ichgefühl des innerlich Miterlebenden eher Konkurrenz machen. Und weiterhin steckt in jenen vom Ichgefühl begünstigten egoistischen Trieben immer etwas vom Leide des Willens, des verzehrenden Begehrens; es mag durch die ästhetische Umbiegung der Gefühle — die den mißverständlichen Ausdruck »Scheingefühle« veranlaßt hat — gemildert sein, aber ganz aufgehoben ist die Lebensnot beim Mitspieler nicht, wie uns die Wirkung allzu erschütternder oder niederdrückender Dichtungen beweist. Wenn also dem Schauenden und dem Ekstatiker sich die Wirksamkeit höchster Funktionen eröffnet, die ihm ein »Glück ohne Reu'« bieten, ihn nach Schopenhauers ästhetischer Grundeinsicht von der Qual des Wollens erlösen, so kann auch das ein Grund sein, um mit Vorteil auf Mitbewegung und inneres Miterleben zu verzichten.

Groos hatte zwar zugegeben, daß neben dem inneren Miterleben noch andere Arten ästhetischen Genusses existierten, aber sie sollten diesem Kerne alles Kunstgenießens nicht gleichwertig sein. In Wahrheit scheint es, daß verschiedene Ästhetiker, wenn sie die unterschiedlichen Modifikationen des Ichbewußtseins mustern, sie durchaus nicht in übereinstimmender Weise bewerten. Manche halten die Betrachtungsweise des »Zuschauers« für keinen echten ästhetischen Genuß, weil sie überwiegend verstandesmäßig vorgeht, nur kühle Gefühle weckt und das Kennzeichen aller ästhetischen Hingabe, die Reduktion des Ichbewußtseins in irgend einer Form, vermissen läßt. Dagegen pflegen Ästheten, die selbst als Zuschauer zu betrachten gewohnt sind, wiederum die Haltung des »Mitspielers« wegen seiner oft naiven, unkritischen Art des Kunstgenusses für eine primitive, minder entwickelte Weise ästhetischer Betätigung auszugeben, womit sie die Groosche Wertung geradezu auf den Kopf stellen. Daß aber jemand die Art des »Schauenden« oder gar des »Ekstatikers« für unzulänglich erklärt hätte, ist mir noch nicht vorgekommen. Es ist nichts mit den Vor-

zugsstellungen, mit den königlichen Wegen in der Ästhetik; die Typen-ästhetik ist überall siegreich im Vordringen.

Groos hat natürlich recht, wenn er die Gabe des inneren Miterlebens speziell dem Motoriker zuschreibt; denn die Mitbewegungen, die dem inneren Miterleben zugrunde liegen, sind ein Symptom motorischer Anlage, und die rege Beteiligung des Ichgefühls, die den Mitspieler auszeichnet, bedeutet Spontaneität, deren enge Beziehung zur motorischen Vorstellung und Empfindung wir kennen. Aber daß der Motoriker, weil er innerlich miterlebt, ein Privileg auf ästhetischen Genuß besitze, das anderen Vorstellungstypen nicht zu eigen ist, das wird sich jetzt nicht mehr aufrecht erhalten lassen.

Was den Haupteinwand betrifft, den Lipps gegen den genußsteigernden Wert der inneren Nachahmung erhebt¹⁾: niemals könne uns ein Objekt schön erscheinen, weil uns bei unserer Betrachtung desselben unser körperliches Dasein angenehm erscheint, Freude an meinem Spiel, an meiner Mitbewegung sei nicht Freude am Objekt, Freude an einer nachahmenden Kopie vertrage sich nicht mit dem Wesen der ästhetischen Sympathie, die keinen Gegensatz von Subjekt und Objekt mehr kenne — so ersieht man wohl aus unseren Ausführungen, daß hier der wirkliche Sachverhalt geradezu umgekehrt wird. Die Mitbewegung, indem sie das Objekt mit Ichgefühl durchdringt, reißt eben die Schranke zwischen Subjekt und Objekt nieder. Den Genußwert der inneren Nachahmung kann man unmöglich anfechten, wohl aber seine überindividuelle Geltung.

Die Mitbewegungen der ästhetischen Betrachtung wirken aber nicht bloß dadurch genußsteigernd, daß sie zum inneren Miterleben, zur Verstärkung der sympathetischen Gefühlsübertragung, zur Verbindung des Objekts mit Ichgefühl führen; sie sind dem Motoriker noch aus einem anderen, nicht minder wichtigen Grunde ästhetisch wertvoll.

Die individuellen Unterschiede, die wir als Vorstellungstypen bezeichnen, sind keine rein intellektuelle, sondern in weit höherem Grade eine emotionale Erscheinung; sie beruhen nicht bloß darauf, daß beim einen die optischen, beim anderen die akustischen oder kinästhetischen Vorstellungen, inter- oder intraindividuell, stärker entwickelt, klarer, disponibler sind, sondern vor allem auch darauf, daß sich die Gefühle beim Visuellen vorzugsweise an optische, beim Auditiven an akustische, beim Motoriker an kinästhetische Vorstellungen oder Empfindungen ketten. Unsere Enquete hat für diese emotionale Seite

¹⁾ Lipps, Dritter ästhetischer Literaturbericht, Teil 3. Archiv für systematische Philosophie 1900 S. 390.

des Problems der Reproduktionstypen Material in Menge geboten. Jeder der drei Haupttypen hat in seinem bevorzugten Sinnes- und Reproduktionsgebiet sozusagen die »Muttersprache seines Gefühls«, gleichwie wir Deutschen ein deutsches Gedicht, *ceteris paribus*, mit wärmerer Gemütsbeteiligung lesen als ein fremdsprachliches. Wird also durch Mitbewegungen ein optischer oder akustischer Eindruck ins Kinästhetische übersetzt, in die Muttersprache des Motorikers, so ist es selbstverständlich, daß letzterer einen Gefühlsgewinn davon hat.

Ich selbst, der ich mich zu den stärkeren Motorikern rechnen muß, habe beständig Gelegenheit, die außerordentliche Bedeutung festzustellen, die die Beteiligung kinästhetischer Empfindungen für meine Freude an der Musik besitzt. Gewisse Griffe und Bewegungen beim Klavierspiel sind für mich ausgesprochen lustvoll, und Kompositionen, die zu ihnen Veranlassung geben, erwecken einen erhöhten Genuß. Derartige sympathische Bewegungen beruhen z. B. auf einem symmetrischen Manövrieren beider Arme, sei es, daß Läufe von unten und oben her der Mitte des Klaviers sich nähern oder sich von ihr entfernen, oder daß Sprünge beider Hände nicht im gleichgerichteten, sondern im symmetrischen Sinne stattfinden. Ein merkbares motorisches Vergnügen bereitet es mir auch, wenn die rechte Hand alternierend zwei Tonpaare spielt, deren erstes vom zweiten und fünften, deren zweites vom ersten und dritten oder vierten Finger angeschlagen wird. Rubinsteins »Kamenoï Ostrow« (Mademoiselle Friedebourg) enthält auf seinen ersten beiden Seiten durchweg Akkorde, die diese Greifbewegungen erfordern, und zum Teil aus diesem Grunde ist mir jenes Spiel der »Glocken über dem Wasser« besonders lieb geworden. Daß die Bewegungslust als Ingredienz musikalischen Genusses auch sonst beobachtet wird, beweist eine Briefstelle der oben erwähnten, motorisch veranlagten Bildhauerin, in der es heißt: »Es ist mir ein Vergnügen, Geige zu spielen, schon wegen des angenehmen Gefühls, das ich beim Bogenstrich empfinde. Ich spiele besser Piano, aber viel lieber Geige.« Sicherlich haben manche Komponisten, die ihre Werke nicht rein im Kopf, sondern auf dem Klavier phantasierend ausarbeiteten, Lieblingsbewegungen gehabt, die den Gang ihrer Erfindung beeinflußten, ähnlich den typischen Bewegungsformen, die Maria Waser in den Zeichnungen und Bildern großer Maler nachgewiesen hat. So kommt es wohl, daß ich manche Komponisten, z. B. Schumann und Brahms, mir als motorisch kongenial empfinde, während die Griffe anderer, z. B. Griegs, mir unangenehm erscheinen. Bei Orchester- und Kammermusikkompositionen, die nur für das Klavier übertragen worden sind, glaube ich solche motorischen Lust- oder Unlusttönungen nicht wahrzunehmen.

Sicher ist es, daß ich selbst beim Phantasieren in merkbarer Weise von motorischen Vorstellungen und der Vorliebe für gewisse Greifempfindungen geleitet werde; die oben erwähnten Favoritbewegungen spielen z. B. dabei eine große Rolle. Wenn ich zu phantasieren beginne, habe ich nur ganz ausnahmsweise eine akustische Idee; oft schwebt mir eine bestimmte Greifempfindung vor, manchmal auch leitet mich ein gewisser Regelmäßigkeitstrieb bezüglich der Intervalle; beginne ich z. B. in der rechten Hand mit der aufwärts steigenden Tonverbindung *h d a s*, so habe ich ein Bedürfnis, mit der linken Hand *f* hinzuzufügen, um die Lücke auszufüllen. Dabei werden die Distanzen teils als kinästhetische Greif-, teils als optische Tastenvorstellungen gedacht — beide Arten der Repräsentation sind schwer trennbar —, aber ganz sicher nicht akustisch. Häufig auch scheint es, daß ich ganz ohne »Vorlage« loszuspielen beginne, d. h. ich merke überhaupt keine Vorstellungen, die mich leiten, die Finger scheinen wie automatisch zu spielen. Diese Erscheinung, ähnlich dem von Segal beobachteten automatischen Hersagen gelernter Sprachsymbole, findet sich, soweit ich sehen kann, nur bei Motorikern und ist entweder so zu deuten, daß wirklich vorhandene kinästhetische Vorstellungen zu rasch von der nachfolgenden, analogen Bewegungsempfindung assimiliert werden, um sich bemerkbar zu machen, oder so, daß hier nach Art des Empfindungsmotorikers die Empfindungen der Bewegung die Stelle der motorischen Vorstellung übernehmen. So erklärt es sich, daß noch ein anderer sehr starker »dreifacher« Motoriker unter den Beantwortern unserer Enquete berichtet: »Wenn ich mich ans Klavier setze und phantasiere, dann höre ich nicht erst die Melodie und führe sie dann auf dem Klavier aus, sondern auf mein inneres Gefühl folgt unmittelbar der Ausdruck durch das Spielen.« Beim Motoriker haben also auch im musikalischen Produzieren die kinästhetisch musikalischen Vorstellungen und Empfindungen die Führung, weil sich sein Gefühl an sie kettet, so daß sie sein wichtigstes künstlerisches Material werden.

In noch speziellerer Form vermag ich diesen Zusammenhang bei mir zu beobachten: meine musikalischen Gefühle haften weit mehr an den Kehlkopfbewegungsempfindungen als an den Greifempfindungen der Hände; ist das kinästhetische Gebiet die Muttersprache meines Gefühls, so habe ich in ihr wieder einen bevorzugten Dialekt. Wenn ich mich z. B. beim Phantasieren durch die Greifbewegungen leiten lasse, so wird meine Erfindung leicht arm und schablonenhaft, bewegt sich nur in ausgefahrenen Gleisen. Dann versuche ich wohl, mir eine Melodie oder ein Motiv innerlich singend auszudenken, und sofort wird das Ergebnis weit gefühlswärmer und bekommt ein regeres

Leben. In ähnlicher Weise kann ich mich gegen das mechanische, gefühllose Herunterspielen eingeübter Stücke schützen; sobald ich die führende Stimme innerlich mitzusingen anfangen, beteiligt sich auch das Gemüt. Allerdings wird das innerlich Gesungene zugleich akustisch vorgestellt; aber nach meinen sonstigen Erfahrungen, zumal nach denen, die wir im nächsten Kapitel zu besprechen haben, ist es ganz unwahrscheinlich, daß die Flutwelle des Gefühls bei mir etwa aus der akustischen Region kommen könnte; sie haftet vielmehr ziemlich sicher an den Reproduktionen der Gesangsbewegungen. In umgekehrter Form zeigt sich die enge Beziehung zwischen Gefühl und Kehlkopfbewegung darin, daß ich, wenn mich eine gehörte oder selbstgespielte Stelle sehr ergreift, sie unbedingt mitsingen muß, und dieses Bedürfnis ist ein so gebieterisches, daß ich es auch im Zusammenspiel mit anderen nicht ganz unterdrücken kann. — Gehörte Musik läßt mich, wenn ich sie rein akustisch, bewegungslos vernehme, häufig kalt; begleite ich sie mit Taktierbewegungen oder Klaviergriffen, so habe ich ganz allgemein das Gefühl verstärkter Aktivität, Aufmerksamkeit und Anteilnahme. Beginne ich aber Stellen, die ich schon kenne, innerlich mitzusingen, mischt sich also die Kehlkopfempfindung oder deren Reproduktion ein, so erhält plötzlich der gehörte musikalische Gedanke individuellen Charakter und erschließt sich mir in seiner vollen Schönheit; diese Wirkung können Mitbewegungen des Armes oder der Finger niemals haben.

Die Auffassung, daß der einseitige Motoriker Musik nur, oder ganz überwiegend, als Bewegungsempfindung schön finden und genießen kann, scheint dem anders Veranlagten kaum verständlich zu sein. Was in aller Welt, meint er, kann an Ruckempfindungen des Kehlkopfes oder an dem kinästhetischen Eindruck trommelnder Finger Schönes sein? Bezweifelt man so den ästhetischen Wert der musikalischen kinästhetischen Vorstellungen, so leugnet man mit der Genußfähigkeit zugleich die musikalische Begabung des reinen Motorikers, da der Schönheitsblinde auch zur künstlerischen Produktion untauglich ist. Ballet (»Die innerliche Sprache« S. 61) zitiert eine Stelle aus Strickers »*Du langage et de la musique*«, worin letzterer betont, daß seine musikalische Reproduktion rein motorisch ohne jede akustische Beimischung wäre, und fügt hinzu: »Man begreift, daß bei einer solchen Beanlagung und fast völligem Mangel an Gehörsbildern Stricker, wie er übrigens selbst zugibt, nur ein mittelmäßiger Musiker sein konnte. . . . Man kann sich noch viel weniger (als einen malerisch Begabten ohne Visualisation) einen dieses Namens würdigen Musiker vorstellen, der nicht in ausgesprochener Weise Hörer wäre.«

Diese Ansicht ist unzweifelhaft falsch. Es gibt, wie auch Bekun-

dungen von Beantwortern unserer Enquete zeigen, musikalisch hochbegabte und sehr empfängliche Personen unter denen, die Musik rein motorisch reproduzieren. Der Einwand, auch bei ihnen sei wahrscheinlich die akustische Vorstellung Trägerin des musikalischen Gefühls und Genusses, nur bleibe sie unbewußt oder unbemerkt, erscheint mir nicht stichhaltig, denn gefühlsstarke Vorstellungen können eben nicht unappreciiert bleiben, sie drängen am stärksten ins Bewußtsein empor. Lehrreich ist auch das Beispiel der taubstummblienden Helen Keller, die von dem rein taktil übertragenen musikalischen Eindruck — sie fühlt die Schwingungen der Luft, des Instruments, die Kehlkopfbewegungen eines Sängers, dessen Hals sie berührt — wirklichen Genuß hat.

In der Tat wird uns das Zustandekommen motorischer Musikfreude verständlich, wenn wir einmal genauer untersuchen, welche Teile und Arten des musikalischen Eindrucks sich ins Kinästhetische übersetzen lassen. Natürlich ist der Rhythmus ohne weiteres durch Bewegung und Bewegungsempfindungen auszudrücken, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Musikfreude der einseitigen Motoriker eine überwiegende Lust am Rhythmus bedeutet. Dasselbe gilt vom Tempo und den dynamischen Verhältnissen. Auch die Intervalle haben ihr Bewegungsbild; die Finger greifen weiter beziehungsweise ein entfernterer Finger beteiligt sich, der Kehlkopf schraubt sich höher, wenn eine Quarte, als wenn eine Terz zu spielen oder zu singen ist. Alle Wirkungen, die durch strikten oder freien Rhythmus, durch regelmäßige Architektur der Melodie oder unendliche Melodie, durch Accelerando oder Ritardando, durch Crescendo oder Decrescendo, durch Staccato oder Legato, durch abwärts- oder aufwärtsgehende Tonfolge zu erzielen sind, der Ausdruck der Phantastik oder Erhabenheit durch große Tonstufen, der Aufregung oder Zierlichkeit durch rasch folgende Töne in kleinen Intervallen, alles das ist restlos durch Bewegungsempfindungen wiederzugeben. Selbst das Nebeneinandergehen mehrerer Stimmen, die kontrapunktische Verflechtung läßt sich durch gleichzeitige Bewegung mehrerer Finger oder beider Hände, mit und ohne Beteiligung des Kehlkopfes, motorisch ausdrücken. Das einzige unübersetzbare Element, das kein anderer Sinn als der akustische wiederzugeben vermag, ist außer der nur mangelhaft übersetzbaren Klangfarbe die Harmonie oder Disharmonie simultaner Klänge. Die Bewegungsempfindungen kennen weder Obertöne noch Schwingungszahlquotienten noch Verschmelzungsgrade noch Schwebungen noch Ähnlichkeit zwischen den gleichnamigen Tönen mehrerer Oktaven oder zwischen Grundton und Quinte; alle Momente, die bei der Tonharmonie eine Rolle spielen können, fehlen ihnen.

Allein die aus der Konsonanz oder Dissonanz sich ergebenden Gefühle der Lust und Unlust, der Spannung und Lösung, wenn sie auch nicht direkt auf dem Boden kinästhetischer Musikvorstellung erwachsen können, lassen sich leicht aus dem akustischen Gebiete auf ihn verpflanzen. Ein derartiges Abfärben musikalischer Gefühle beobachten wir besonders bei den musikalisch-optischen Vorstellungen. Müller-Freienfels sagt¹⁾: »Auch heute habe ich beim Lesen eines Septimeakkordes ein ganz anderes Gefühl als etwa beim Lesen eines Dreiklangs, ohne daß ich etwa dabei den Akkord deutlich innerlich hörte und auch ohne daß ich ihn durch ein sukzessives Singen der Einzeltöne mir innerlich konstruierte.« In ähnlicher Weise wird das Gefühl mancher Musiker durch das Lesen falscher Tonverbindungen beleidigt, ohne daß inneres Hören dabei eine Rolle spielte. Am bezeichnendsten sind in dieser Hinsicht die Selbstbeobachtungen des Komponisten Robert Franz; er schreibt²⁾: »Bei der vor zirka 12 Jahren eintretenden radikalen Taubheit ging mir nach und nach das Vermögen verloren, Töne in der Vorstellung nachzubilden; sie wurden immer bleicher und schattenhafter. Dieser für den Musiker so entsetzliche Zustand dauerte einige sechs Jahre, bis plötzlich die Augen für die Ohren vikariierend einzutreten begannen. Jetzt perzipiere ich die Tonunterschiede weit feiner wie früher, und empfinde mittels der Augen genau dasselbe, was vordem mittels der Ohren. . . . Sehe ich z. B. eine nichtswürdige Tonverbindung, so habe ich dabei dasselbe Gefühl, als ob ich sie wie früher hörte; natürlich wirken edle Verhältnisse das entgegengesetzte Empfinden.« Stumpfs Vermutung, es müsse hier doch ein »außerordentlich verfeinertes geistiges Hören« vorliegen, ist kaum wahrscheinlich, da Robert Franz strikt das Gegenteil behauptet. Sie ist aber auch unnötig; es kann sich sehr wohl um übertragene Gefühle gehandelt haben, die in dem Maße, wie der Gesichtssinn vikariierend für den verlorenen Tonsinn in den Vordergrund trat, in dem Maße also, wie Robert Franz ein Visueller und sein optisches Vorstellen zur Muttersprache seines Gefühls wurde, sich zusehends verstärkten. Ganz ebenso nun können bei einem stark Motorischen die aus der akustischen Region übertragenen Gefühle der Konsonanz und Dissonanz erst auf dem fruchtbareren Boden der kinästhetischen Reproduktion zur vollen Entfaltung gelangen.

Vernon Lee hat, wie wir oben (S. 322—323) sahen, die Behauptung aufgestellt, daß dramatische Nachahmung von Werken der bildenden Kunst den Genuß störe, Nachahmung der Bewegungen und Kräfte

¹⁾ »Vorstellen und Denken«, Zeitschr. f. Psychologie Bd. 60 S. 398.

²⁾ Stumpf, »Tonpsychologie« Bd. I S. 414—416.

dagegen, die wir in die ruhende Form einfühlen, ihn fördern. Wir haben erkannt, daß diese Unterscheidung nicht imstande ist, die Fälle, in denen innere Nachahmung den Genuß beeinträchtigt, zureichend zu erklären; aber es ist trotzdem möglich, daß Vernon Lee hier eine richtige Tatsache erkannt hat, der sie nur eine unzutreffende, oder wenigstens nicht allgemeingültige, Erklärung beigelegt hat. Es könnte wirklich der Fall sein, daß dramatische Nachahmung ästhetisch minder günstig wirkt als Mitbewegung im allgemeinen, denn es ist auffallend, daß unter den Beantwortern der von Vernon Lee veranstalteten Umfrage nicht ein einziger sich durch dramatische Nachahmung gefördert glaubt, während wir in unserer Enquete auf Schritt und Tritt auf die Genußsteigerung durch musikalische Mitbewegung stoßen, und daß selbst Groos die dramatische Nachahmung nur wenig zu benutzen scheint. Und dieser Unterschied in den Wirkungen verschiedener Mitbewegungsarten wird auch ganz plausibel, sobald wir auf unsere Erklärung zurückgreifen, daß der Motoriker sich deshalb durch innere Nachahmung gefördert sieht, weil sie für ihn eine Übersetzung optischer und akustischer Eindrücke in die Muttersprache seines Gefühls bedeutet. Bedenken wir: wenn wir eine dramatische Nachahmungsbewegung ausführen, z. B. beim Anblick des Laokoon die Geste des Zurückstoßens oder Fernhaltens machen, so geben wir die motorische Illustration eines Objekts, das auch ohne Mitbewegung unbedingt als Bewegung vorgestellt werden muß; zwar steht die Gruppe tatsächlich still, aber sie stellt doch einen Vorgang, eine Handlung dar, und wenn wir überhaupt verstehen, was sie bedeutet, so müssen wir die entsprechende Bewegungsvorstellung notwendig hinzuassoziiieren; zunächst allerdings in der optischen Form, die aber nicht leicht ohne ihr kinästhetisches Parallelbild auftreten wird. Kurz, der Motoriker gewinnt hier nicht viel durch seine Mitbewegung, er braucht nicht noch ins Motorische zu übersetzen, was ohnedies, auch von dem schwach motorischen Beschauer, kaum anders als unter Heranziehung kinästhetischer Reproduktionen gedacht werden kann; der störenden und ablenkenden Wirkung der Mitbewegung steht also hier nur ein mangelhafter Gegenwert gegenüber. Anders dagegen verhält es sich mit der Einfühlung von Kräften in ruhende, namentlich rein lineäre Formen. Der gotische Pfeiler braucht nicht in jedermann die Vorstellung des Sich-Emporreckens, der bauchige Krug nicht die Idee einer tiefen Einatmung zu wecken, das sind durchaus keine durch das Objekt vorgeschriebenen, notwendigen Assoziationen. Hier hilft also die innere Nachahmung wirklich, einen an sich rein optischen Eindruck ins Kinästhetische zu übertragen, so daß sich der Motoriker durch sie gefördert fühlen muß. Und ebenso steht es mit der musikalischen

Mitbewegung; die gehörte Sinfonie zwingt uns nicht, an Taktier-, Greif-, Gesangsbewegungen zu denken; treten entsprechende Formen innerer Nachahmung doch ein, so bedeuten sie ein für den Motoriker vorteilhaftes Plus. So könnte sich der von Vernon Lee gesehene Unterschied, so könnte sich die Differenz in den Ergebnissen ihrer und unserer Umfrage recht wohl erklären lassen.

Auch dieser zweite Grund für die Steigerung des ästhetischen Genusses durch innere Nachahmung zeigt uns wieder, daß sie erstens nur für den Motoriker gilt — denn nur er hat in den kinästhetischen Empfindungen seine emotionale Muttersprache —, und daß zweitens der Motoriker durch die Förderung, die ihm die Mitbewegungen gewähren, keine Vorzugsstellung vor den anderen Typen erhält, denn der Visuelle hat in den optischen, der Auditive in den akustischen Vorstellungen und Empfindungen eine ebenso vollwertige Muttersprache des Gefühls, und eine Übersetzung ins Kinästhetische wäre für ihn völlig wertlos. Die bloß individuelle oder typenmäßige Geltung des ästhetischen Wertes innerer Nachahmung wird also von dieser Seite her aufs neue beleuchtet.

Den Zusammenhang der genußsteigernden Wirkung der musikalischen Mitbewegungen mit der motorischen Disposition habe ich auch zahlenmäßig festzustellen versucht. Ich verglich zu diesem Zwecke die Antworten auf Frage 25, in denen die vier in der Enquete berücksichtigten Mitbewegungen (Mittaktieren, Mitsingen, Mitgreif- und Kapellmeisterbewegungen) bald als »wertlos« (Frage 25, Antwort a), bald als »genußverstärkend« (Antwort b), bald als »unentbehrlich« (Antwort c) bezeichnet wurden, mit der gesamtmotorischen Anlage. Es antworteten auf Frage 25 von den

Dreifachen Motorikern:	1	unentbehrlich	11	genußverstärkend	9	wertlos
Zweifachen Motorikern:	1	„	16	„	16	„
Gesteigert Sprechmotorischen:	—	„	4	„	4	„
Einfachen Motorikern:	—	„	4	„	12	„
Schwachmotorischen:	—	„	1	„	10	„

Der Zusammenhang ist deutlich ¹⁾. Aber man könnte ihn in dem-

¹⁾ Die statistischen Feststellungen unserer Enquete fußen auf der methodologischen Annahme, daß auch kleinere Zahlen sichere Korrelations- und Kontingenzberechnungen zulassen, sofern sie sich der »gegenseitigen Bestätigung« bedienen, d. h. sofern mehrere Ergebnisse die gleiche Gesetzmäßigkeit zeigen. Im vorliegenden Falle liegt die gegenseitige Bestätigung darin, daß der gesuchte Zusammenhang nicht nur in einem einfachen Vierfelderschema zutage tritt, sondern daß in fünf verschiedenen Stufen durchweg die Solidarität der verglichenen Erscheinungen bestehen bleibt; die Tabelle hat den Wert von vier Vierfelderschemen, die alle die gleiche Kontingenz aufweisen.

selben Sinne auslegen, in dem auch Groos zugab, daß in erster Linie der Motoriker von der inneren Nachahmung Vorteil hätte. Man könnte glauben, die Mitbewegungen steigerten bei jedem, ohne Unterschied des Typus, den ästhetischen Genuß; aber nur der Motoriker sei in der Lage, diese günstige Wirkung auszunutzen, weil nur er die Mitbewegungen häufig genug mache; und jedenfalls habe nur er im Punkte der inneren Nachahmung so viel Erfahrung, daß er Frage 25 mit Sicherheit bejahen könne.

Schon *a priori* läßt sich erkennen, daß dieser Einwand nicht ohne Einschränkung berechtigt ist. Die motorische Einübung ist auf dem Gebiete musikalischer Kunstbetätigung so tiefgreifend, daß auch viele schwache Motoriker sich Mitsingen, Mittaktieren, Klaviergriffe usw. antrainieren. Aber gerade weil dem so ist, sind wir in der günstigen Lage, den genußsteigernden Einfluß der Mitbewegungen bei stärkeren und schwächeren Gesamtmotorikern auch da vergleichen zu können, wo beide in hohem Maße an solche unwillkürlichen musikalischen Reaktionen gewöhnt sind. Wir führen also die obige Konfrontation der Antworten auf Frage 25 mit der gesamtmotorischen Anlage noch einmal durch, beschränken uns aber jetzt auf diejenigen Personen, die in Frage 9, 23 und 24 der Enquete mindestens zwei von den vier musikalischen Mitbewegungen als »häufig« bezeichnet haben, die also nicht gut durch mangelnde Erfahrung daran verhindert sein können, die genußsteigernde Wirkung innerer Nachahmung zu erproben oder auszusagen. Unter diesen häufig Reagierenden also antworteten auf Frage 25 von den

Dreifachen Motorikern:	1	unentbehrlich	11	genußverstärkend	7	wertlos
Zweifachen Motorikern:	1	„	15	„	7	„
Gesteigert Sprechmotorischen:	—	„	2	„	3	„
Einfachen Motorikern:	—	„	3	„	8	„
Schwachmotorischen:	—	„	—	„	3	„

Die Korrelation erscheint mit einer kleinen Ausnahme — die zweifachen Motoriker empfinden die Mitbewegungen häufiger genußverstärkend als die dreifachen — gewahrt. Hier ist es also klar: die Mitbewegungen sind nicht in erster Linie dann wertvoll für den ästhetischen Genuß, wenn sie häufig auftreten, sondern sie sind wertvoll nur für den Motoriker. Allerdings könnte es Bedenken erregen, daß die Zahlen, abgesehen von denen der stärksten Motoriker, recht klein geworden sind; naturgemäß traf der Wegfall derjenigen Antworten, in denen über nur seltenes Auftreten der Mitbewegungen berichtet wurde, vorzugsweise die schwächeren Motoriker. Der Umstand aber, daß die kleinen Zahlen dieser letzten Tabelle durch eine Art Reduktion aus den größeren der oben (S. 342) wiedergegebenen Tabelle entstanden

sind, in denen die gleiche Gesetzmäßigkeit waltet, macht das Vorliegen einer bloß zufälligen Übereinstimmung unwahrscheinlich.

Neben den beiden Hauptgründen, die wir soeben für die Genußsteigerung durch innere Nachahmung kennen gelernt haben, gibt es noch allerlei minder wichtige Nebenmomente, die diesen Zusammenhang erklären helfen.

Es ist, wie schon erwähnt wurde, wahrscheinlich, daß der ästhetische Einfluß des Rhythmus namentlich auf den, reflektorischen oder gewollten, Mitbewegungen beruht, die durch rhythmische Klänge und Geräusche ausgelöst werden. Hierdurch wird es gleichfalls erklärlich, daß Mitaktieren und Mitatmen den Genuß steigern kann, und zwar um so mehr, je stärker das rhythmische Gefühl ausschlaggebend für die musikalische Empfänglichkeit einer Person ist. Instrukтив sind in dieser Beziehung die Selbstbeobachtungen des Herrn Dr. B. Er ist nur schwach motorisch veranlagt, hält sich auch für wenig aktiv und wenig emotional; die Bedingungen also, die sonst die innere Nachahmung wertvoll machen, fehlen bei ihm. Sein musikalischer Sinn wendet sich einseitig dem Rhythmus zu, während ihn das Intervall nicht anspricht. »Die rhythmische Bewegung ist beim Gehen und bei der Musik das stimulierende Moment, und ich bin geneigt, mein Rauchbedürfnis der günstigen Wirkung der rhythmischen Tätigkeit zuzuschreiben und nicht der narkotischen Wirkung, die ich an mir nie direkt beobachten konnte. . . . Das Klavierspielen habe ich als Kind wieder aufgegeben . . . wegen Unfähigkeit, die Bewegungsimpulse mit den gewollten Tonfolgen zu koordinieren, da ich die Intervallgröße nicht abschätzen kann.« Die Lust am strikten Rhythmus, die Indifferenz gegen Intervall und Melodie scheint auch sein Wertungsverhältnis zu den verschiedenen musikalischen Instrumenten zu bestimmen. »Ich höre sehr gern, fast leidenschaftlich Klavier.« Dagegen ist es »bemerkenswert, daß mir die menschliche Stimme in der Musik nichts sagt und der im Gegensatz zum Klavier doch menschlichere Ton des einzelnen Streichinstruments mißfällt.« Und nun bemerkt Herr Dr. B.: »Bei einem guten Klavierspieler bekomme ich im Fortissimo lebhaftere Bewegungsimpulse in die Arme; in diesem Fall erhöhen die Bewegungsimpulse den Genuß beträchtlich.« Auch »wird meine Atmung unwillkürlich in nicht näher beobachteter Weise beeinflusst«. Hier sind offenbar die Bewegungsimpulse einem speziellen Rhythmiker bei seiner Art des Musikgenusses zu Hilfe gekommen.

Ferner können Mitbewegungen, oder auch andere, beliebige, die ästhetische Rezeption begleitende Bewegungen genußsteigernd werden, indem sie in der früher geschilderten Weise gefühlsladend wirken. Frl. J. L. berichtet: »In meiner Jugend war es Sitte, daß die Damen in den Sinfoniekonzerten Handarbeiten machten. Diese Gewohnheit, die sehr viele Gegner hatte, bedeutete damals für mich eine Annehmlichkeit, indem die Bewegungen der Hände, die ja an sich in gar keiner Beziehung zu der gehörten Musik standen, für mich eine Ableitung der starken Erregung, in die die Musik mich versetzte, nach außen darstellte.«

Schließlich sei daran erinnert, daß die Mitbewegungen die Einfühlung unterstützen und dadurch einen wesentlichen ästhetischen Wert gewinnen können¹⁾.

¹⁾ Müller-Freienfels, »Die assoziativen Faktoren im ästhetischen Genießen«. Zeitschr. f. Psychol. 1909, S. 107—108.

4. Die musikalische Erinnerungsverklärung.

Mit der Tatsache der »Muttersprache des Gefühls« vertraut, werden wir auch eine eigenartige Erscheinung verstehen können, die sich vorwiegend beim musikalischen Motoriker geltend macht: die musikalische Erinnerungsverklärung.

Es ist mir seit meiner Knabenzeit aufgefallen, daß sehr oft Stellen eines Tonkunstwerks, die zunächst, während ich sie hörte, nur geringen Eindruck auf mich machten, mir plötzlich in ihrer vollen Schönheit aufgingen, sobald ich einige Zeit später in Gedanken auf sie zurückkam. Sie erschienen mir dann so leuchtend, so verklärt, wie sie als Kombination sinnlicher Töne gar nicht zu wirken vermocht hätten. Anlässlich einer Diskussion, die sich im Anschluß an einen musikpsychologischen Vortrag in der »Psychologischen Gesellschaft« entspann, warf ich die Frage auf, wie dieses seltsame Erlebnis zu erklären sei. Niemand antwortete, es schien, daß andere die Erscheinung noch nicht beobachtet hatten. Erst durch diese Erfahrung wurde ich gewahr, daß es sich hier um ein, vielleicht seltenes, differentiellepsychologisches Phänomen handelte.

Daß ich jedoch mit der Gefühlssteigerung, die meiner musikalischen Reproduktion im Verhältnis zur Tonwahrnehmung zu eigen war, nicht ganz allein stand, bewies mir eine Stelle, die ich in dem Hauptwerk des dänischen Dichters J. P. Jacobsen, in »Niels Lyhne« fand. Hier wird von dem Hauslehrer Bigum gesagt: »An den Bewegungen des Augapfels konnte man sehen, daß er ein wenig schwerhörig war. Dies hinderte ihn aber nicht daran, ein großer Musikliebhaber und ein leidenschaftlicher Violinspieler zu sein; denn die Töne, sagte er, höre man nicht nur mit den Ohren; der ganze Körper höre: Augen, Finger und Füße, und ließe das Ohr einen vielleicht einmal im Stiche, so fände die Hand mit seltsam instinktmäßiger Genialität doch den rechten Ton ohne Hilfe des Ohrs¹⁾. Überdies seien alle hörbaren Töne doch schließlich nur falsch, und der, dem die Gnadengabe der Töne geworden, trage in seinem Innern ein unsichtbares Instrument, im Vergleich zu dem die herrlichste Cremoneser Geige nur eine Kalebasse-Violine der Wilden sei, und auf diesem Instrument spiele die Seele, von ihren Saiten erklingen die idealen Töne, und auf ihm hätten die großen Tondichter ihre unsterblichen Werke gedichtet. Die äußerliche

¹⁾ Man beachte auch hier wieder das Spielen ohne »Vorlage« beim ausgeprägten Motoriker.

Musik, die die Luft der Wirklichkeit durchzitterte, die die Ohren hörten — sie sei nur eine elende Nachahmung, ein stammelnder Versuch, das Unsagbare zu sagen; sie sei der Musik der Seele zu vergleichen, wie die mit Händen geformte, mit dem Meißel gehauene, mit dem Maß gemessene Statue dem wundersamen Marmortraum des Bildhauers zu vergleichen sei, den die Augen niemals schauen, die Lippen niemals preisen würden¹⁾.« Bezeichnend genug, daß auch Jacobsen hier die musikalische Erinnerungs- oder Phantasieverklärung für eine allgemein menschliche Erscheinung hält! Erst die vergleichende Selbstbeobachtung kann solche Irrtümer beseitigen.

Ursprünglich war ich geneigt, die musikalische Erinnerungsverklärung auf ein Gefühlsübergewicht der Reproduktion über die Empfindung zurückzuführen. So erklärt, wäre sie eine sehr paradoxe Erscheinung gewesen, da im allgemeinen die Empfindung sich mit stärkeren Gefühlen zu verbinden pflegt als ihr Erinnerungsnachhall. Erst später stieß ich plötzlich auf die zureichendere Deutung: die musikalische Erinnerungsverklärung mußte eine Folge meiner starken motorischen Veranlagung sein! Wenn ich ein Stück erstmalig im Konzert hörte, war ich auf akustische Empfindungen angewiesen, die bei mir nur einen schwachen Gefühlston besaßen. Fiel es mir dagegen später wieder ein, so dachte ich es meinem Typus gemäß motorisch, innerlich singend, übertrug es also in die Muttersprache meines Gefühls. Kein Wunder, daß die Erinnerung dem sinnlichen Hören emotional überlegen war. Ähnlich mußte es Jacobsen ergangen sein, der ja in den ersten Zeilen der soeben zitierten Stelle seine musikalisch-motorische Anlage so unzweideutig bekundet.

Daß ich mit dieser Erklärung auf dem rechten Wege war, schien um so einleuchtender, als dadurch noch einige andere Eigentümlichkeiten meines musikalischen Auffassens und Genießens verständlich wurden. Es war auffallend, wie schlecht ich beim ersten Hören, trotz reichlicher musikalischer Übung, verstand. Selbst ein leichtes Haydn'sches oder altitalienisches Stück erschien mir zuerst ganz chaotisch und machte durchaus keinen Eindruck; beim zweiten Hören dagegen waren mir selbst schwierigere Stücke unvermittelt klar und wurden gefühlsmäßig »verstanden«. Wohl brauchen auch andere mehrfaches Hören, um sich in ein kompliziertes Kunstwerk einzuleben, aber die komplette ästhetische Unbrauchbarkeit des ersten Hörens, wie ich sie bei mir beobachtete, war offenbar meine Spezialität. Bemerkenswert war es dabei, daß mir nur das Noch-einmal-Hören des ganzen Stückes etwas nützte; die schon beim ersten Hören vorkommenden Wieder-

¹⁾ Niels Lyhne, Reclamausgabe S. 45 f.

holungen, wie sie zum organischen Aufbau der Komposition gehörten, hatten keine Wirkung auf mein Verstehen und Genießen. Auch diese Eigenheiten nun ließen sich durch meine motorische Anlage erklären. Beim zweiten Hören konnte ich innerlich mitsingen, weil ich schon wußte, welche Töne folgen würden, hier war die Übersetzung in meine emotionale Muttersprache möglich, beim ersten Hören dagegen war sie es noch nicht. Und war beim ersten Hören die rein akustische Vorstellungsweise erst einmal stereotyp geworden, so blieb sie auch bei den vorkommenden Wiederholungen der Themen oder Satzstücke bestehen, das innere Singen konnte nicht plötzlich, mittendrin, einsetzen. Darum war diese Art der Wiederholung emotional unwirksam.

Ferner ist es mir von jeher aufgefallen, wie wenig für mein musikalisches Genießen die Vollkommenheit der Darbietung verschlug. Es war mir nahezu gleichgültig, ob ich einem großen Virtuosen und Kapellmeister, oder ob ich eine Ausführung zweiten oder dritten Ranges hörte, und mein eigenes, mangelhaftes Primavistaspiel machte mir mindestens ebensoviel Freude wie das ausgezeichnetste Konzert. Ich interessierte mich auch nie für den ausübenden Künstler, für die momentane Darbietung, sondern dachte beständig, wie dieser musikalische Gedanke vom Komponisten konzipiert sein, was er sich dabei gedacht, dabei gefühlt haben mochte. Die sinnliche Wahrnehmung war nichts als ein Werkzeug, mit dem ich mir ein musikalisches Phantasiebild erarbeitete, und nur dieses letztere genoß ich; hatte die Phantasie Mängel der Wahrnehmung zu korrigieren, so beeinträchtigte das den Genuß nicht. Auch diese Besonderheit läßt sich offenbar von meiner einseitig motorischen Veranlagung ableiten, denn das musikalische Phantasiebild schuf ich mir innerlich singend, beim Hören des Konzerts dagegen war ich zu akustischer Rezeption gezwungen.

In den letzten Jahren hat sich der geschilderte Habitus meines musikalischen Genießens geändert; die musikalische Erinnerungsverklärung habe ich seit langem nicht mehr in so auffallender Form beobachtet wie früher, mein Verstehen beim ersten Hören ist erheblich besser geworden, meine Würdigung der Leistung des ausübenden Künstlers gewachsen. Es hängt das offenkundig mit der Tatsache zusammen, daß auch ich mit zunehmendem Alter minder motorisch werde — wofür es Anzeichen genug gibt — und das akustische und namentlich visuelle Vorstellen dafür an Terrain gewinnen.

Auf den Zusammenhang zwischen M.E.V. (musikalischer Erinnerungsverklärung) und motorischer Anlage aufmerksam geworden, habe ich ihn auch bei anderen Personen, die ich deswegen befragte, festzustellen versucht. Gelegenheit dazu gab mir ein jährlich wiederholter Vortragszyklus, in dem ich die Vorstellungstypen und außerdem die M.E.V. besprach. Die große Mehrheit derer, die mir Auskunft gaben

und M.E.V. an sich beobachtet hatten, erklärte sich für stark motorisch. Bei einigen von ihnen (8) protokollierte ich die Antworten. Unter ihnen beobachteten sieben teils durch Selbstwahrnehmung deutliches inneres Reden, teils neigten sie zu unwillkürlichen Reaktionen, wie Lautdenken, Mitsingen, Mittaktieren, Kapellmeisterbewegungen. Nur einer erklärte sich für schwach motorisch und meinte, sein musikalisches Vorstellen sei rein akustisch. Auf die Frage, ob das Verstehen beim erstmaligen Anhören von Musik besonders schlecht sei, bekam ich meist unsichere oder verneinende Antworten, was leicht begreiflich ist; denn es ist eine allgemeine Erfahrung, daß Musik beim ersten Hören nicht so eindrucksvoll wirkt wie beim zweiten und dritten, und es wird sich gewöhnlich schwer angeben lassen, ob die Unvollkommenheit des ersten Eindrucks eine besonders große ist. Immerhin bejahten zwei motorische Personen, die M.E.V. besaßen, auch diese Frage, und eine von ihnen, die mehrfach erwähnte, überaus stark motorische Bildhauerin, fand ihre Unfähigkeit, Musik überhaupt beim Hören zu verstehen, und die Beschränkung des musikalischen Genusses auf das Erinnerungsbild des Tonkunstwerkes so ausgeprägt, daß sie deswegen an ihrer musikalischen Begabung zweifelte. Die Unabhängigkeit des Genusses von der Vollkommenheit der Darbietung, wie ich sie bei mir beobachtet hatte, wurde nicht bestätigt.

Die weitaus genauesten und spezialisiertesten Mitteilungen über den ganzen geschilderten Erscheinungskomplex hat Vernon Lee geliefert. Sie berührt das Thema schon in ihrem Buche »*Hortus vitae*« (Tauchnitz-Ausgabe S. 47 ff.). Es heißt dort: »*In a great many cases the happiest conjunction of music and the soul occurs during what the profane call silence.*« — »*We should consider concerts and musical festivals as fatiguing, even exhausting employments, the strain of which was rendered pleasant by the anticipation of much ease and delight to come.*« — »*For if we care veraciously for music, we think of it, or think it, as it ought to be performed, not as we should ourselves perform it. Nay more, I feel convinced that truly musical persons, such as can really understand a master's thoughts, are not distressed by the shortcomings of their own performance, the notes they play or sing merely serving to suggest those which they hear.*« Die emotionale Überlegenheit des musikalischen Phantasiebildes, die Unfähigkeit des Verstehens beim rein akustischen Musikhören, die Unabhängigkeit von der Vollkommenheit der Darbietung, die einzig als Sprungbrett benutzt wird, das dem Aufschwunge zur musikalischen Phantasievorstellung dient — alle diese auch von mir beobachteten Momente sind hier deutlich ausgesprochen. Doch werden hier die Erscheinungen einfach konstatiert, an ihre Gründe wird noch nicht gedacht. Tiefer dagegen dringt Vernon Lee in ihrer Antwort auf Frage 27 unserer Enquete. Sie schreibt u. a.: »*Making music very badly myself is a far greater pleasure than listening.*« — »*Listening to music easily tires and bores me; also sitting still at a concert is odious to me; I suffer from want of something to occupy my visual attention. For this reason I can sit out an opera better than a concert. I enjoy music most in a church, particularly if I can change my place occasionally. I have enjoyed inferior fugues in St. Mark's at Venice far more than the finest Bach Fest performances in the frightful Thomaskirche.*« »*I come away from a concert thinking I shall remember nothing, and a couple of days after a melody suddenly appears. This melody may acquire a charm — the charm connected with desire — which it had not when originally heard. Also my recollection of certain passages which I have got to know by reading them myself badly at the piano often gives me more pleasure in my memory than when I hear them well performed, because I do not care much for the sensual part of music compared with the structure of the mere intervals and rhythm. I prefer my recollection of the melodies of the Zauberflöte to the performance*

simply because my recollection, being purely melodic (no harmonies or timbre) is clearer. Man erkennt hier als negativen Grund der geschilderten Eigenheiten, daß auch bei Vernon Lee die akustischen Empfindungen und Vorstellungen relativ gefühllos sind, daß die spezifisch akustischen Momente der Musik, Klangfarbe und Harmonie, ihr keinen Genuß bieten, und daß bei akustischer Darbietung der Drang von der unbefriedigenden Empfindungsart hinweg zur visuellen und motorischen sich störend geltend macht. — Obgleich alle diese Beobachtungen genau mit den meinigen übereinstimmen, leugnete Vernon Lee doch, M.E.V. zu besitzen. Auf den Widerspruch zwischen dieser Verneinung und ihren Einzelaufführungen aufmerksam gemacht, antwortete sie mir: *»I have no ‚Erinnerungsverklärung‘ with regard to music. What I have about music is a pleasure in actively rehearsing, i. e. performing in my mind and often with slight muscular participation, of melodies which I know well, and this pleasure is often greater than when I hear the piece of music containing those melodies performed by some one else, but never greater than when I perform the piece myself. The phenomenon is not one involving comparison between reality and remembrance, but between the performance listened to by a person with little habit of listening to music, and the performance actually performed by the person herself, whether performed completely and objectively audibly on an instrument or by the voice, or the performance of fragments in the memory.«* Diese scharf pointierte Erklärung beweist, daß Vernon Lee diejenige Erscheinung, die ich »musikalische Erinnerungsverklärung« nenne, nämlich das emotionale Übergewicht des Musikdenkens über das Musikhören, doch besitzt; auch sucht sie ihre Ursache in derselben Richtung wie ich, nämlich in der Beteiligung der eigenen Tätigkeit, der motorischen Empfindung oder Vorstellung. Nur der Grund, weswegen der musikalische Genuß auch bei ihr diese Beteiligung erfordert, fehlt ihr noch, die Theorie der »Muttersprache des Gefühls« ist ihr fremd. Wenn sie trotzdem das, was sie in sich beobachtet, nicht M.E.V. nennt, so geschieht dies nur auf Grund einer besonderen begrifflichen Zusammenordnung. Die Erscheinung, die sie mit der M.E.V. zusammenfaßt, nämlich den größeren Genuß des Selbstspielens im Vergleich zum Musikhören, finde auch ich bei mir wieder, und natürlich aus dem gleichen Grunde: weil auch beim Selbstspielen kinästhetische Empfindungen der Fingerbewegungen mitwirken. Der einzige sachliche Unterschied zwischen den Erfahrungen der Vernon Lee und den meinigen liegt hierin: für sie haben alle motorischen Empfindungen den gleichen Genußwert, gleichviel ob es solche der Fingerbewegungen oder des inneren Singens sind; darum ist die Lust am Musikdenken bei ihr der Freude am Selbstspielen nicht überlegen. Bei mir dagegen besitzen die Kehlkopfbewegungsvorstellungen einen weit höheren Gefühlswert als die Fingerbewegungsvorstellungen beziehungsweise -empfindungen (vgl. S. 337). Daher findet jene auffallende Idealisierung des musikalischen Gedankens, die mir in der vom inneren Singen bestrittenen Erinnerung entgegentrat, beim Selbstspielen niemals statt, der Ausdruck »Verklärung«, auf die Lust am Selbstspielen angewendet, würde mir übertrieben erscheinen. Mit einem früher gebrauchten Gleichnis möchte ich sagen: Vernon Lee besitzt die gleiche Muttersprache des Gefühls, aber nicht denselben Dialekt wie ich; deshalb der Unterschied!

Auch in den Einzelbeobachtungen, die von anderen Beantwortern unserer Enquete beige-steuert werden, erscheint die M.E.V. wiederholt in Verbindung mit den motorischen Vorstellungen und Empfindungen, die die musikalische Reproduktion begleiten. »Ich erlebe«, sagt Herr T., ein sehr starker, dreifacher Motoriker, »die reinsten Kunststoffenbarungen, jedenfalls die lebendigsten Regungen beim inneren Hören, das meist auch ein eigenes inneres Musizieren, Singen, Geigen usw. zum

Gegenstände hat.« — Von mehreren Personen wird berichtet, daß die M.E.V. eine Enttäuschung beim zweiten Hören zur Folge hat. »Von einigen Stellen habe ich eine Erinnerungsverklärung. Wenn ich dann diese Stelle im Konzert höre, sogar von einem viel besseren Orchester als damals, da ich die betreffende Partie zum ersten Male kennen lernte, habe ich eine gewisse Enttäuschung, weil ich mir die Stelle viel idealer dachte.«

Betrachten wir nunmehr, ob die zahlenmäßigen Zusammenstellungen die Kontingenz zwischen M.E.V. und motorischer Anlage, die bereits aus den vorgeführten Einzelbeobachtungen hervorzugehen scheint, bestätigen.

Die M.E.V. zeigte sich bei den auf Grund der Selbstwahrnehmung

Stark Sprechmotorischen . . .	14mal häufig, 11mal selten, 23mal nicht
Fluktuierend ¹⁾ Sprechmotorischen	4 „ „ 1 „ „ 7 „ „
Schwach Sprechmotorischen . .	3 „ „ 8 „ „ 20 „ „
Häufig Lautdenkenden	12mal häufig, 8mal selten, 14mal nicht
Selten oder nicht Lautdenkenden	9 „ „ 11 „ „ 35 „ „
Stark Sachmotorischen	15mal häufig, 10mal selten, 24mal nicht
Schwach Sachmotorischen . . .	1 „ „ 3 „ „ 9 „ „
Stark Schreibmotorischen . . .	9mal häufig, 12mal selten, 10mal nicht
Schwach Schreibmotorischen . .	11 „ „ 7 „ „ 39 „ „

Durchweg finden wir hier den Zusammenhang der M.E.V. mit den verschiedenen Arten motorischer Anlage bestätigt. Noch deutlicher wird die Solidarität, wenn wir M.E.V. mit der motorischen Gesamtanlage vergleichen. Die M.E.V. fand sich bei den

Dreifachen, zweifachen Motorikern

u. gesteigerten Sprechmotorikern	19mal häufig, 14mal selten, 23mal nicht
Einfachen Motorikern	2 „ „ 4 „ „ 13 „ „
Schwachen Motorikern	0 „ „ 2 „ „ 11 „ „

Die Korrelation erscheint hier wenigstens in einer Richtung beinahe als eine absolute: wer nicht mindestens auf einem Gebiet stark motorisch ist, bei dem kommt M.E.V. höchstens ausnahmsweise vor. Allein eine Musterung der Fragebogen derjenigen Personen, die sie häufig bei sich konstatiert haben, zeigt, daß einige von ihnen in die Reihe der einfachen beziehungsweise schwachen Motoriker herabsinken würden, falls Befragung und Antwortenverwertung auf Grund der strikteren methodischen Grundsätze erfolgte, zu denen wir durch die Erfahrungen der Enquete gelangt sind; indessen würde die gefundene Korrelation durch diese Verschiebung nur einige Ausnahmen erleiden, keinesfalls würde sie zweifelhaft oder undeutlich werden.

Weiterhin verglich ich die M.E.V. mit mehreren Symptomen musi-

¹⁾ Vgl. S. 308.

kalisch-motorischer Anlage, nämlich mit der Tendenz zu unwillkürlichen Klavier- und Geigengriffen (Frage 24) und mit der Verwendung von Gesangs- und Greifbewegungsvorstellungen beim Denken an ein auswendig gelerntes Instrumentalstück (Frage 26B 3—4). Durchgängig fand sich auch hier Kontingenzt; doch erübrigt sich wohl die ausführliche Wiedergabe des Zahlenmaterials. Denn erstlich ist es selbstverständlich, daß ein Zusammenhang zwischen M.E.V. und motorischer Anlage, der sich schon bei den allgemeinen, nicht musikalischen Eigenheiten des Motorikers gezeigt hatte, bei seinen musikalischen erst recht zutage treten muß. Und zweitens könnte die hier gefundene Kontingenzt indirekt zustande kommen. M.E.V. kann sich naturgemäß nur bei Personen zeigen, die Interesse für Musik und Übung in ihrer Auffassung und Ausübung haben; bei ganz Unmusikalischen, die von einem gehörten Stück nur eine schattenhafte Erinnerung behalten, kann das Phänomen auch bei starker motorischer Anlage nicht hervortreten — wofür eine Reihe von Beispielen vorliegt. Andererseits aber hängen auch die genannten Symptome musikalisch-motorischer Disposition: unwillkürliche Klaviergriffe, Musikdenken in kinästhetischen Kehlkopf- oder Fingerbewegungsvorstellungen, mit der Musikübung zusammen, sie sind mindestens ebensooft Produkte spezieller Trainierung wie allgemeiner motorischer Anlage. Beide Seiten also, die hier miteinander verglichen wurden, werden durch musikalische Ausbildung begünstigt, und darum liefert die zwischen ihnen bestehende Kontingenzt keinen ebenso strikten Beweis für die uns interessierende Tatsache, daß M.E.V. eine Spezialität des Motorikers ist, wie die obigen Tabellen, in denen sie mit den nicht musikalischen motorischen Eigenheiten konfrontiert wurde.

Vorsichtshalber endlich habe ich die M.E.V. auch mit der sprach- und sachvisuellen, der sprach- und tonakustischen Anlage verglichen. Denn es konnte ja eingewendet werden, die M.E.V. hänge einfach mit der Lebhaftigkeit der Reproduktion überhaupt zusammen. Je anschaulicher die innere Vergegenwärtigung einer Person sei, um so leichter könne sie durch ihren Gefühlsreichtum die Wahrnehmung überflügeln. Wäre dem so, so hätten wir in der Kontingenzt der M.E.V. mit der motorischen Anlage nur eine Teilerscheinung eines allgemeinen, vom Vorstellungstypus unabhängigen Zusammenhanges. Allein unsere Resultate sprechen wenigstens nicht für diese Möglichkeit. Zwischen der sprachlichen oder sachlichen Visualisation und M.E.V. war überhaupt keine Beziehung zu finden, ebensowenig zwischen M.E.V. und sprachakustischem Vorstellen. Dagegen zeigten sich Spuren eines Parallelismus von tonakustischer Anlage und M.E.V. Letztere wurde nämlich beobachtet von den

Stark Tonakustischen	16mal häufig, 16mal selten, 34mal nicht
Nicht sicher stark Tonakustischen	3 „ „ 6 „ „ 13 „ „

Dieser scheinbare Zusammenhang kann Zufall sein; denn die Zahlen sind klein, die Kontingenzt ist wenig deutlich, gegenseitige Bestätigung liegt nicht vor, und die

Prüfungsmittel, mit denen wir die tonakustische Anlage bestimmt haben (vgl. S. 309), sind so wenig zuverlässig, daß namentlich diejenigen, die die betreffenden Fragen negativ beantwortet haben, noch keineswegs als »schwach tonakustisch« bezeichnet werden dürfen. Ich habe sie deshalb auch nur als »nicht sicher stark tonakustisch« charakterisiert. Indessen ist es *a priori* wahrscheinlich, daß die gefundene Kontingenz wirklich besteht, aber nichts dafür beweist, daß, ähnlich der motorischen, auch die tonakustische Anlage M.E.V. hervorbringen könne. Denn hier kehrt der obige Einwand wieder: M.E.V. wird ebenso wie lebhaftes tonakustisches Vorstellen durch musikalische Übung und Ausbildung gefördert, beide brauchen nur deshalb einen parallelen Verlauf zu nehmen, weil sie aus der gleichen Quelle gespeist werden.

Für die Annahme also, daß bei manchen Personen die Reproduktion prinzipiell ein emotionales Übergewicht über die Wahrnehmung haben könne, läßt sich mindestens kein Beweis erbringen. Meine früher erwähnte, ursprüngliche Erklärung für das Zustandekommen der M.E.V. (vgl. S. 346) ist vorläufig nicht aufrecht zu erhalten. Trotzdem behält sie einen wahren Kern. Unter Umständen nämlich kann doch ein Erinnerungskomplex gefühls- und genußreicher sein wie der anlaßgebende Wahrnehmungskomplex, dann nämlich, wenn er letzterem nicht völlig gleicht, sondern um lustbetonte Elemente reicher, oder um unlustbetonte ärmer ist als jener. Der erstere Fall könnte bei phantasievollen Menschen vorliegen, bei denen die musikalische Vorstellungsmasse mit jeder Reproduktion schneeballartig wächst und sich mit einem immer üppigeren Rankenwerk schmückender visueller oder gedanklicher Assoziationen umgibt. So könnte in manchen Fällen die Auffassung von Müller-Freienfels¹⁾ gerechtfertigt sein, der die M.E.V. für eine Eigenheit des »imaginativen« Typus ansieht, obgleich ihre Hauptursache, die motorische Anlage, dadurch nicht getroffen wird. Wichtiger und verbürgter scheint mir der entgegengesetzte Tatbestand: M.E.V. ist manchmal ein Sonderfall der »idealisierenden Erinnerung«, jener glücklichen Gefühlsrichtung mancher, wenn auch nicht aller Personen, die aus der Reproduktion früherer Erlebnisse fast alle peinlichen und unangenehmen Momente ausscheidet und nur die lustbetonten zurückbehält. Die Lustgefühle haben bei ihnen einen höheren Einprägungswert als die negativen Gefühlstöne. So ist es auch wohl möglich, daß alles Störende, was dem Anhören eines Konzertes anhaftet, die Nebengeräusche, die ablenkenden Bewegungen der Nachbarn, das nicht immer ästhetisch wirkende Auftreten der Virtuosen, in der Erinnerung auslöscht und nur der gleichsam destillierte musikalische Genuß übrig bleibe. »Ganz losgelöst von hemmenden Nebeneindrücken genieße ich (Musik) in der Erinnerung oft viel besser«, sagt ein Beantworter der Enquete und deutet damit diese gelegentlich mitwirkende Ursache der M.E.V. an. Es ist bezeichnend, daß gerade

¹⁾ »Psychologie der Kunst« Bd. I, S. 121 ff.

er zu den wenigen schwächeren Motorikern gehört, die Frage 27 mit »Ja, häufig« beantwortet haben. Man erkennt, woher die seltenen Ausnahmen der Kontingenz zwischen motorischer Anlage und M.E.V. stammen.

Noch eine zweite Nebenursache der M.E.V. ist zu erwähnen. Sie zeigt sich zuweilen bei lückenhafter musikalischer Erinnerung. In früheren Jahren habe ich es oft erlebt, daß mir eine Melodie einfiel, die mir überaus schön erschien, die ich aber weder einem bestimmten Werke noch auch einem mir bekannten Komponisten zuweisen konnte. Gelang es mir endlich nach einigem Suchen, sie in den zugehörigen Zusammenhang einzuordnen, so wurde sie im gleichen Momente selbstverständlich und alltäglich, der Zauber, den sie als »Mädchen aus der Fremde«, als geheimnisvolle Unbekannte besessen hatte, war mit einem Schlage dahin. Verwandt mit dieser Erscheinung ist vielleicht die weitere Beobachtung, daß musikalische Erinnerungsverklärung sich bei diffusen und unanalysierten, gleichsam kondensierten musikalischen Vorstellungsmassen zeigt. Herr A. St.-Freiburg bemerkt bei sich »häufige Erinnerungsverklärung, entweder eines Motivs aus dem Stück oder der Impression des Stückes als Ganzen, wobei mir die Teile selten gegenwärtig bleiben«. Ähnlich schreibt Herr Dr. Müller-Freienfels: »Es kann in der Erinnerung ein nicht genau vorstellbarer Akkord, eine Melodie, die ich nur noch ungefähr denken kann, eine geradezu entzückende Wirkung auf mich haben, viel stärker als wenn ich sie selber spiele. Ich zerstöre durch die tatsächliche Vorstellung sehr leicht den ganzen Zauber. Keats Worte: *„Heard melodies are sweet, but those unheard are sweeter“* findet in mir eine merkwürdige Bestätigung.« Auf besondere Befragung teilte mir Herr Dr. Müller-Freienfels mit, daß derartige lückenhafte und kondensierte musikalische Erinnerungen bei ihm nicht, wie in meiner eigenen, oben geschilderten Erfahrung unlokalisiert seien, er wisse das Werk, aus dem sie stammten, ganz genau. Meist werde die betreffende Melodie nur rhythmisch vorgestellt.

Zur Erklärung dieser Erscheinungen greifen wir, soweit mein eigener Fall in Betracht kommt, wohl am besten auf Lipps' Theorie der Stauung und Absorption zurück. Der Melodievorstellung, die ich nicht einzuordnen vermag, sind die Assoziationswege verschlossen, die ein Abfließen und Sichverbreiten der psychischen Energie ermöglichen, es entsteht hier wie auch sonst bei Dissoziation der Gehirntätigkeit eine emotional überwertige Vorstellung. Bei den Beobachtungen von A. St. und Müller-Freienfels dagegen wirkt der Umstand, daß mehrere Gefühle, die nicht mehr durch getrennte Vorstellungsgrundlagen auseinandergehalten werden, in ein vertieftes und ver-

stärktes Gesamtgefühl zusammenfließen. Man denke an folgende Erfahrung: wir kommen an eine Stelle im Wald, bei der uns ein wunderschönes Erinnerungsgefühl beschleicht, wie ein leiser Nachhall aus alter, besserer Zeit. Wir stöbern in unserer Lebensgeschichte nach und finden, hier haben wir einmal in lustiger Gesellschaft gegessen und getrunken. Hätten wir von Anfang an dieses Erlebnis explizite vorgestellt, so wären dadurch die primitiven und robusten Gefühle geweckt worden, die ihm entsprechen. Weil es aber nur unbewußt oder vielleicht auch gar nicht gegenwärtig war und sich nur durch sein Gefühl im Bewußtsein vertreten ließ, so verband dieses sich mit der ästhetischen Lust, die der Anblick der Waldstelle an sich geweckt hätte, verstärkte und verfeinerte sich im Bunde mit ihr und führte zu einem Gesamtgefühl, das in seiner Schönheit durch die Veranlassung kaum motiviert wurde. Ebenso kann auch eine musikalische Vorstellungsreihe, die in eine diffuse Totalvorstellung zusammensinkt oder in der einige Momente undeutlich werden, zu einer verklärenden Gefühlskondensierung führen. Immerhin beweist die enge Kontingenz zwischen motorischer Anlage und M.E.V., daß solche Nebenursachen der letzteren nur in seltenen Fällen mit im Spiele sind.

XII.

Der Begriff der musikalischen Form.

Von

Hermann Erpf.

Einleitung: Problem und Methode.

Das Problem der »Form« tritt ein in die Musikästhetik mit Hanslicks Buch »Vom Musikalisch-Schönen«.

Während die allgemeine philosophische Ästhetik, soweit sie sich überhaupt mit Musik befaßt, auch weiterhin nur allgemeinere Probleme behandelt, spielen in der speziellen musikalischen Ästhetik die Auseinandersetzungen über »Form« und »Inhalt« und ihr Verhältnis fortan eine große Rolle. Man ist dabei neuerdings allgemein zu einer Ablehnung des schroffen, rein formalistischen Standpunktes Hanslicks gekommen; eine weitergehende Einigung über die vorliegende Frage ist aber nicht erreicht worden. Die Meinungen gehen immer noch sehr auseinander.

Der Hauptgrund dafür dürfte ein sehr äußerlicher sein: der Begriff der »Form« wird nicht, oder nur mangelhaft definiert; jeder Ästhetiker versteht unter »Form« etwas anderes, ja, das Wort »Form« wechselt seine Bedeutung oft innerhalb eines und desselben Werkes. Das ist schon bei Hanslick der Fall; man kann bei ihm nicht zu einer klaren, eindeutigen Anschauung dessen, was er unter »Form« verstanden wissen will, gelangen. Die Folge solcher mangelhaften begrifflichen Bestimmungen sind endlose Mißverständnisse und Meinungsverschiedenheiten.

Es soll daher versucht werden, einen bestimmten, eindeutigen Begriff der musikalischen »Form« aufzustellen und scharf von allem mit »Inhalt«, »Ausdruck« usw. zu Bezeichnenden zu trennen, um damit alle künftigen Arbeiten auf diesem Gebiete, wenn nicht zur Annahme dieses Formbegriffs, so doch zu einer Auseinandersetzung mit ihm und exakter Formulierung des eigenen Standpunktes zu veranlassen.

Den natürlichen Ausgangspunkt für eine solche Untersuchung bildet die musikalische Formenlehre im weitesten Sinne, die

Musiklehre. Es ist in der Tat verständlich, daß um und nach Hanslick eine begriffliche Umschreibung des Phänomens der »Form« nicht erfolgte, weil damals eben diese Grundlage dafür fehlte. Die Musiklehre um die Mitte des 19. Jahrhunderts beschränkte sich fast ausschließlich auf ein mehr oder weniger äußerliches Demonstrieren an Meisterwerken zu Lehrzwecken. Nachdem aber inzwischen sämtliche Disziplinen der Musiklehre wieder methodisch-wissenschaftlich bearbeitet und dabei alte, verlorengegangene Erkenntnisse wieder zur Anerkennung gebracht und weiter ausgebaut worden sind, ist die nötige Basis für die beabsichtigte Untersuchung gegeben.

Diese soll, wie sich aus dem Vorstehenden schon ergibt, also durchaus in festem, engem Anschluß an die bestehende empirische Formenlehre erfolgen und nicht etwa von der Seite der Ästhetik ausgehen. Es soll nicht im Anschluß an ein bestimmtes ästhetisches System dessen Anschauung über Formales auf die Musik übertragen und angewandt werden, sondern vielmehr umgekehrt: es soll versucht werden, das Letzte, Zusammenfassende zu sagen, was der Musiker von seinem Standpunkt aus über das vorliegende Problem sagen kann. So wird dem Ästhetiker Material dargeboten, was er begrüßen wird, während er einen Eingriff in sein Gebiet zurückweisen mußte. Ebenso soll nicht untersucht werden, ob und wieweit die zu entwickelnden Formulierungen für andere Künste Sinn und Geltung haben, da das wieder die Befugnis des Musikers überschreiten würde. Noch nach einer weiteren Seite hin sei die Aufgabe beschränkt: alle psychologischen Aussagen, die vorkommen werden, sollen durchaus im Sinne der deskriptiven Psychologie verstanden werden. Es soll nirgends eine »Erklärung« psychischer Phänomene versucht werden, die allein dem Psychologen zusteht, sondern es sollen nur psychologische Tatbestände aufgewiesen und beschrieben werden, deren Nachprüfung durch Selbstanalyse, mit Hilfe welcher sie auch gefunden wurden, jederzeit möglich ist, und die dem Psychologen wieder nur als Material zur Einordnung in sein System gegenüber-treten.

Kurz gesagt: die Untersuchung soll den Charakter einer allgemeinen Theorie der musikalischen Form tragen und soll die für die spezielle Formenlehre (im weitesten Sinne) maßgebenden Gesichtspunkte begrifflich herausarbeiten.

Erster, theoretischer Teil.

1. Die materialen Formbedingungen als schematische Formkriterien.

1. Form und Beziehung. — Sucht man von der Seite der speziellen Formenlehre her zu allgemeinen begrifflichen Formulierungen zu gelangen, so erreicht man dies wohl am leichtesten dadurch, daß man die allgemeine Aufgabe und Absicht dieser Wissenschaft zu präzisieren sucht; die Feststellung dieser allgemeinen Aufgabe wird wieder am raschesten erfolgen können, wenn es gelingt, eine allgemeine, gemeinsame Methode der verschiedenen Disziplinen der Formenlehre aufzuweisen.

In der Tat liegt eine solche gemeinsame Methode zugrunde und läßt sich leicht zeigen. Ob die Musiklehre als Harmonielehre, als Kontrapunktlehre, als Lehre von der Rhythmik, Metrik usw. oder als Formenlehre im engeren Sinne auftritt: immer werden bestimmte, größere oder kleinere Tonkomplexe aus einem musikalischen Organismus herausgehoben, einander gegenübergestellt und in Beziehung gesetzt. Die Art und Weise der Auswahl dieser Tonkomplexe soll zunächst nicht untersucht werden, da die Beantwortung dieser Frage sofort zu Spezialisierungen führen würde, während ja gerade die allgemeine, gemeinsame Methode gesucht werden soll. Diese besteht eben im Herausgreifen, Gegenüberstellen und Untersuchen der gegenseitigen Beziehungen der Komplexe.

Die Natur der resultierenden Beziehungen ist eine sehr verschiedenartige. Es mögen funktionelle, graduelle, quantitative und noch andere Arten von Beziehungen vorkommen. Alle bieten aber eine gemeinsame Möglichkeit der Einteilung: das Inbeziehungsetzen der einander gegenübergestellten Komplexe geschieht nämlich mit Hilfe ihrer später noch näher zu bestimmenden Merkmale, und je nachdem sich diese Merkmale ganz, teilweise oder gar nicht entsprechen, lassen sich die Beziehungen »gleich«, »ähnlich« und »ungleich« unterscheiden.

Damit ist die Aufgabe und Absicht der Formenlehre zunächst einmal ganz allgemein umschrieben: sie besteht im Aufsuchen dieser Beziehungen; alle Sätze der Formenlehre haben das Gemeinsame, daß sie Aussagen enthalten über die Gleichheit, Ungleichheit oder Ähnlichkeit von größeren oder kleineren Tonkomplexen. Diese selbst werden gegenseitig, entsprechend den drei Beziehungsarten, als »Wiederholung«, »Kontrast« und »Variante« charakterisiert, wobei diese Ausdrücke hier

in dem ganz allgemeinen Sinne zu verstehen sind, den die Ableitung ihnen gegeben hat, nämlich sowohl für kleinste wie für größte Tonkomplexe in Betracht kommend.

Als wesentliche Frage erhebt sich nun die, nach welchen Merkmalen die Tonkomplexe untersucht und ihre Beziehungen festgestellt und unterschieden werden.

2. Das Material und seine Merkmale. — Die zu suchenden Merkmale sind offenbar diejenigen des Materials, aus dem die Komplexe sich zusammensetzen. Dieses Material sind die Töne.

Ein Ton ist eindeutig bestimmt durch folgende vier Merkmale oder Qualitäten: 1. seine Höhe, 2. seine Dauer, 3. seine Stärke und 4. seine Klangfarbe. Diese vier Eigenschaften kommen allen Tönen zu. Erst wenn alle vier vorhanden sind, kommt das Phänomen eines Tones überhaupt zustande. Die in der Musik gebrauchten Töne sind aber erst durch zwei weitere Qualitäten vollständig charakterisiert, nämlich durch die (5.) harmonische und (6.) metrische, die nicht von den obigen ableitbar, sondern durchaus selbständig sind.

Zu diesen sechs Toneigenschaften zunächst einige Bemerkungen:

Eine doppelte Qualität in der Tonhöhe, wie sie behauptet worden ist, glaube ich nicht annehmen zu dürfen, da sich diese Behauptung nur auf pathologische Erscheinungen stützt. Man könnte genau so gut aus der Tatsache der Farbenblindheit auf eine doppelte Qualität der Farbe schließen. Die doppelte Qualität der Tonhöhe ist weder physikalisch-experimentell nachweisbar, noch ist sie der psychologischen Selbstanalyse zugänglich. — Die Klangfarbe muß durchaus als selbständige Qualität gelten; sie ist nicht, als Obertonerscheinung, zurückführbar auf die Qualität der Tonhöhe, und zwar aus zwei Gründen: erstens spielen nicht nur die Obertöne, sondern auch andere Erscheinungen dabei eine Rolle; zweitens kommt ja eine »Klangfarbe« nur dann zustande, wenn die sie konstituierenden Momente ungetrennt, gemeinsam aufgefaßt werden. Eine Ausscheidung einzelner Bestandteile, etwa ein Hinhören nach bestimmten Obertönen, zerstört das Phänomen der Klangfarbe sofort. — Unter »metrischer Qualität« eines Tones ist zu verstehen seine bestimmte, eindeutige Stellung innerhalb des Metrums (Taktmaßes); die »harmonische Qualität« enthält ein Doppeltes: die Bezogenheit des Tones auf die gleichzeitige Harmonie (als Terz, Quinte, Durchgang, Vorhalt usw.) und die Bezogenheit dieser Harmonie auf eine Tonika (als T, S oder D). Es ist behauptet worden, daß es »ataktische« (besser »ametrische«) Musik gäbe, beziehungsweise gegeben hätte, und ebenso wurde von einer »Polyodie« im Gegensatz zur »Polyphonie« gesprochen, die Möglichkeit einer »aharmonischen« Musik also angenommen. Diese Fragen sind hier nicht

zu entscheiden. Gibt es solche Musik, so fallen für sie eben die Qualitäten 5, oder 6, oder beide, weg. Für die Musik der letzten Jahrhunderte ist jedenfalls daran festzuhalten, daß die harmonische und die metrische Qualität, trotz ihres psychologisch-physiologischen, physikalisch nicht kontrollierbaren Ursprungs, genau so gut zur Charakterisierung der in der Musik gebrauchten Töne gehören, wie deren Höhe, Stärke, Dauer und Klangfarbe. Mit dem psychischen Ursprung ist es allerdings gegeben, daß das harmonische und metrische Hören sich erst allmählich so herausgebildet hat, wie wir es heute besitzen, und sich auch noch fortbilden wird. Eine Entwicklungsgeschichte des harmonischen und metrischen Hörens ist daher möglich und notwendig. Sie würde auch zu zeigen haben, ob es je »aharmonische« und »ametrische« Musik gegeben hat und ob wir heute tatsächlich im Begriffe sind, die Errungenschaften einer sehr langen Entwicklung wieder aufzugeben.

Als selbständige, nicht aufeinander zurückführbare Tonqualitäten sind somit jedenfalls festzuhalten:

1. die der Tonhöhe,
2. die der Tondauer,
3. die der Tonstärke,
4. die der Klangfarbe,
5. die harmonische und
6. die metrische Qualität.

Diese umschreiben das Material der Tonkunst, den Ton, in seiner ganzen Bestimmtheit und bilden die Merkmale, nach denen Töne und Tonkomplexe verglichen werden können.

3. Die Formkriterien. — Sind somit einerseits die verschiedenen möglichen Arten der Beziehungen, andererseits die sämtlichen Merkmale des Materials, an dem sie in Erscheinung treten, aufgefunden, so muß die Kombination beider eine Reihe von Formeln ergeben, die die allgemeinen Normen aller vom Standpunkt der Musiklehre aus möglichen Urteile darstellen. Man erhält, unter Einführung einiger gebräuchlicher, hier aber ganz im definierten Sinne zu verstehender Ausdrücke:

1. Beziehung der Tonhöhe = melodische Beziehung.
2. „ „ Tondauer = rhythmische Beziehung.
3. „ „ Tonstärke = dynamische Beziehung.
4. „ „ Klangfarbe.
5. Harmonische Beziehung.
6. Metrische Beziehung.

Dabei ist jede dieser Beziehungen wieder nach ihren drei Unterarten Wiederholung, Variante und Kontrast gespalten zu denken.

Die ganze Urteils- und Begriffsbildung der musikalischen Formen-

lehre beruht also auf diesem System von wenigen Grundbegriffen, welche somit als die »Formkriterien« zu bezeichnen sind. Alle musikalischen Formen lassen sich mit ihrer Hilfe untersuchen, vergleichen und einordnen.

Gleichzeitig umschreiben die Formkriterien das ganze Gebiet der überhaupt möglichen Formung des Tonmaterials; alle jemals zustande gekommenen Tonorganismen fallen ihrer formalen Seite nach in ihren Bereich.

Die Kriterien sind aber durchaus schematisch; sie passen ja über alle und jede Tonformen und geben deshalb keinerlei Anhalt für den Aufbau, die Konstitution spezieller Formen. Auf der Grundlage der Materialuntersuchung ließen sich keine Formgesetze, keine Vorschriften für die konstitutive Natur der musikalischen Formen ableiten. In dem Tonmaterial selbst zeigen sich keine bestimmten Anordnungstendenzen, keine erkennbare Neigung zur speziellen, besonderen Gruppierung der Wiederholungen und Kontraste. Wir werden also nach anderen Instanzen suchen müssen, die für die Auswahl bestimmter Konstellationen aus dem Bereich des überhaupt Möglichen, wie er durch die Formkriterien umschrieben wird, verantwortlich sind.

2. Die psychischen Formforderungen als konstitutive Formgesetze.

1. Form und Einheit. — Die zu suchenden Formgesetze sind psychischen Ursprungs. Die Analyse der psychologischen Prozesse des Formenaufnehmens, des Musikhörens, wird zeigen, daß diese Gesetze nur Formulierungen unserer psychischen Formbedürfnisse, Formforderungen, und die musikalischen Formen selbst ihrer Konstitution nach die Projektionen derselben im Bereich der Formungsmöglichkeiten sind.

Der allgemeinste Sinn der Formung überhaupt ist die Einheit, die Ermöglichung einer einheitlichen Auffassung. Das kann und soll hier nicht bewiesen werden; der Satz ist aber auch nicht in einem ästhetisch-dogmatischen, sondern ganz im empirischen Sinne zu verstehen. Was wir einheitlich, d. h. als Ganzes aufzufassen vermögen, bezeichnen wir eben als »geformt«, anderes als »formlos«.

Bestimmte Tonkonstellationen werden diesem Einheitsbedürfnis entsprechen, andere weniger oder nicht. Es wird sich herausstellen, daß die einzelnen Tonqualitäten dabei eine sehr verschiedene Rolle spielen, daß in ihnen ganz bestimmte, teils sich widersprechende, teils übereinstimmende Anordnungstendenzen liegen, deren sich gegenseitig

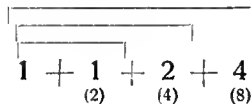
störendes oder unterstützendes Zusammenwirken die musikalischen Formen erzeugt. Es scheint daher das Einfachste zu sein, die sechs Tonqualitäten der Reihe nach auf ihre Anordnungstendenzen hin zu untersuchen, d. h. diejenigen Konstellationsgesetze aufzustellen, denen die Töne unter Berücksichtigung jeweils einer ihrer Qualitäten folgen würden. Dabei würden aber sehr wichtige Formungsphänomene verloren gehen, nämlich diejenigen, die durch das gegenseitige Stören und Zusammenwirken der Anordnungsgesetze der einzelnen Qualitäten entstehen. Statt von den Tonqualitäten soll daher von bestimmten typischen, stetig wiederkehrenden Formungserscheinungen ausgegangen und an ihnen die formaufbauend wirksamen Momente in ihrem Ineinandergreifen aufgezeigt werden.

2. Die achttaktige Periode. — Die metrische Qualität nimmt insofern eine Ausnahmestellung ein, als ihre Gebilde erst durch das Zusammenwirken der anderen Qualitäten eindeutig festgestellt und bestimmt werden. Erst Melodie, Rhythmus und Harmonie in ihrem Ineinandergreifen lassen den metrischen, taktischen Verlauf eines Tonstücks erkennen. Die metrische Qualität ist also gewissermaßen weniger selbständig als die anderen. Das hat dazu geführt, daß sie in ihrer elementaren Natur verkannt wurde und das Metrische vielfach nur als Höher- und Weiterbildung des Rhythmischen galt. Das ist aber unbedingt abzulehnen; metrische und rhythmische Qualität sind scharf auseinanderzuhalten, sie sind beide primär und nicht aufeinander zurückführbar.

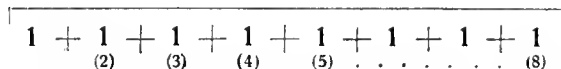
Rhythmus ist, wie schon oben definiert wurde, Tondauerverhältnis, Metrum ist Schwergewichtsverhältnis.

Gemäß den Auffassungsmöglichkeiten, die in unserem psychischen Verhalten liegen, geschieht die Anordnung der rhythmischen Werte in folgender Weise. Die Einheiten des zeitlichen Verlaufs eines Tonstücks werden zunächst geteilt in möglichst leicht verständlichen Verhältnissen, so etwa in zwei, drei oder vier gleiche Teile (Zählzeiten). Die Teilung in 5 oder 7 Teile ist schon sehr schwer aufzufassen und festzuhalten. Jeder Teil kann sich weiter spalten, so daß Bildungen wie 2.3, 3.2, 3.3, 4.3 usw. entstehen. Alle komplizierteren rhythmischen Bildungen werden auf diese einfachen Schemata bezogen und von ihnen aus verstanden. Das Auffassungsvermögen setzt jedoch bestimmte Grenzen. Sehr große und sehr kleine Zeitwerte können nicht mehr ihrer Dauer nach genau verglichen werden. Die in der Musik gebräuchlichen Werte halten sich gewöhnlich nahe der leicht auffaßbaren Mitte; nach der Seite der kleinen Werte hin verbietet schon die zunehmende technische Schwierigkeit ihrer Hervorbringung ein Zuweitgehen.

Beim psychischen Aufnehmen rhythmischer Bildungen handelt es sich also um ein Vergleichen, Spalten, Zuordnen und Erkennen von Tondauerwerten und ihren Beziehungen; es liegt hier ein Verhalten vor, welches als ein analytisches bezeichnet werden kann. Demgegenüber steht die Apperzeption metrischer Bildungen als ein spezifisch synthetisches Verhalten; es handelt sich nicht mehr um ein Vergleichen, also Auseinanderhalten, sondern um ein Zusammenfügen, Aufbauen. Dieses Zusammenfügen der metrischen Einheiten, der Takte, geschieht aber nicht im einfachen additiven Sinn, sondern nach einem weit komplizierteren Anordnungsgesetz. Der psychische Mechanismus beim Hören arbeitet so, daß zunächst ein Moment (Taktschwerpunkt) aufgefaßt wird; diesem als »Aufstellung« folgt ein zweites als »Antwort«, worauf beide in der Erinnerung sofort als eine neue Einheit (Gruppenschwerpunkt) zusammengefaßt werden. Ein entsprechender Bau folgt; beide werden wieder zu einer neuen, höheren Einheit (Halbsatz) in der Erinnerung zusammengefaßt, die als Aufstellung die Folge einer Antwort gleicher Konstitution erwarten läßt. Das geht jedoch nicht so weiter; unsere Fähigkeit, diesen komplizierten Aufbau festzuhalten und zu verfolgen, hat sehr bald eine Grenze. Die systematische Untersuchung zeigt, daß die Komponisten fast immer bis zum achten Takt aufbauen, dann abbrechen und mit einer neuen Bildung beginnen. Es mag in raschen Sätzen vorkommen, daß bis zum 16. Takt gegangen wird (falls nicht zwei oder mehr Takte der Notierung erst die metrische Einheit bilden); ebenso mag in langsamen Sätzen manchmal schon nach vier Takten ein gänzlich neuer Aufbau beginnen (wenn nicht ein Takt der Notierung zwei oder mehr metrische Einheiten enthält). Im allgemeinen ist jedoch daran festzuhalten, daß die Auffassungsmöglichkeit bis zum achten Takt geht und die achttaktige Periode daher die Grundlage der metrischen Gestaltung bildet. Schematisch dargestellt repräsentiert sich also der Aufbau der achttaktigen Periode so:



und ja nicht etwa so:



Die ungenügende Unterscheidung von Metrum und Rhythmus hat dazu geführt, auch einen metrischen Aufbau zu behaupten, der von einer dreitaktigen Einheit ausgeht, wie die rhythmische Dreiteilung durchaus viel gebraucht und leicht verständlich ist. Eine dreitaktige Gruppierung ist jedoch im obigen Schema nicht unterzubringen, und

dessen Ableitung hat gezeigt, daß von einer Dreitaktigkeit als primärer metrischer Bildung nicht die Rede sein kann. Wo in der Literatur Dreitaktgruppen vorkommen, werden sie vielmehr durchaus (wenn nicht die Takte der Notierung eigentlich nur Zählzeiten sind) als Störungen des metrischen Aufbaus empfunden und sind folgendermaßen zu beurteilen:

$$\begin{array}{c} \overbrace{1 + 1 + 1} \\ (1) \quad (2=3) \quad (4) \end{array} \text{ oder } \begin{array}{c} \overbrace{1 + 1 + 1} \\ (1) \quad (2=1) \quad (2) \end{array}$$

Hier sind entweder die Takte so ineinandergeschoben, daß der Beginn der zweiten (antwortenden) Gruppe mit dem Schluß der ersten zusammenfällt ($2 = 3$), oder daß auf dem zweiten Takt plötzlich noch einmal von vorn begonnen, d. h. der zweite Takt zum ersten zurückgedeutet wird ($2 = 1$) und nochmals ein eigentlicher zweiter Takt folgt. Im ersten Fall würden 4 Takte, im zweiten 2 + 4 Takte die Bildung zur achttaktigen Periode ergänzen, die dann also das erstemal aus 7, das zweitemal aus 9 Takten der Notierung besteht. Derartige Störungen des normalen Periodenbaus gibt es eine Reihe unterscheidbarer Arten; ihre Ursachen und Gründe werden noch aufzuzeigen sein.

Die Lehre von der achttaktigen Periode als metrischem Grundgebilde ist vielfach mißverstanden und bekämpft worden. G. Adler zitiert z. B. in seinem Buche »Der Stil in der Musik« (I, S. 88) ein paar Takte von Schein, deren metrischer Aufbau mit den darin vorkommenden Umdeutungen von Riemann mit Hilfe der übergeschriebenen Taktzahlen klargelegt ist. Adler schlägt an deren Stelle eine andere taktische Bezeichnung vor, die in einer glatten, durchlaufenden Abzählung der Takte besteht. Er gelangt dementsprechend auf den Schluß zu der metrisch gänzlich belanglosen Zahl 14, und wenn er hinzufügt: »Man darf nicht statt der reell vorliegenden Sechstaktigkeit einer Phrase eine fiktive Achttaktigkeit unterschieben«, so ist damit über das bei Riemann vorliegende Problem überhaupt nichts ausgesagt. Die Lehre von der achttaktigen Periode ist keine Theorie und keine Hypothese. Sie ist nur die einfache Feststellung eines Empfindungstatbestandes, wie sie sich jedem aufdrängen muß, der seinem eigenen Musik-erleben einmal analytisch nachgeht. Selbstverständlich gehört es nicht zum Musik-erleben, daß die Takte wirklich nachgezählt und als der soundsovielte jeweils einzeln ausgeschieden werden, ebensowenig, wie etwa die Intervalle ihren Schwingungsverhältnissen nach einzeln registriert werden. Aber wie den einzelnen Intervallen und ihren Alterationen, so kommen auch den normalen und alterierten metrischen Bildungen ganz spezifische Erlebniswerte im Verlauf eines Tonstücks zu; und wie etwa eine Harmonielehre nicht irgend-

eine Theorie oder eine schematische Einteilung der Harmonien zu ihrer Grundlage wählen darf, sondern eben diese psychischen Erlebniswerte, so muß auch die Lehre von den metrischen Bildungen auf dieser Grundlage beruhen.

Nachdem die achttaktige Periode als das Anordnungsgesetz der metrischen Qualität erkannt ist, wird zu untersuchen sein, wie sich aus diesen metrischen Bausteinen die größeren Formungen zusammensetzen, d. h. welche Einheitsmittel für den größeren Bau, für den die der metrischen Qualität nicht ausreichen, in Betracht kommen. Zuvor muß jedoch die innere Struktur der achttaktigen Periode und das Mitwirken anderer Instanzen als der metrischen bei ihrem Aufbau näher beleuchtet werden. Dabei spielen Harmonie und Rhythmus (Riemanns »formgebende Prinzipien«) eine große Rolle.

3. Das Motiv. — Die Taktschwerpunkte, die Träger des metrischen Verlaufs der achttaktigen Periode, sind auch die Träger der kleineren Gebilde, aus denen sich diese zusammensetzt, der Motive. Deren Konstitution ist eine rhythmisch-harmonische.

Das Anordnungsgesetz der harmonischen Qualität ist die Kadenz, deren allgemeinste, alle anderen in sich schließende Form die folgende ist: T S D T. Das Durchlaufen dieser Harmonien empfinden wir als eine in sich geschlossene, einheitliche Folge. Das Weglassen einzelner Glieder, das Ersetzen derselben durch vertretende, d. h. vom Ohr für vertretungsfähig erklärte Harmonien, das Einfügen von Zwischenbildungen ergibt eine reiche Fülle harmonischer Möglichkeiten. Es wird nun zu erwarten sein, daß sich das harmonische Geschehen innerhalb der achttaktigen Periode so anordnet, daß beide sich in ihrem Wirken unterstützen. Die harmonische Qualität wird also mit ihrem Mittel der Kadenzbildung die metrischen Schwergewichtsbeziehungen ihrer Anordnung nach nachzubilden suchen. Eine sehr häufige Form ist in der Literatur die folgende:

$$\dots | \underset{(2)}{T} | \underset{(4)}{D} | \underset{(6)}{T} | \underset{(8)}{S} | D | T$$

Hier wird die Kadenz zweimal durchlaufen und die Anordnung und Wirkung der Harmonie entspricht genau der des metrischen Schemas. Die Träger der Harmoniewechsel sind die metrisch wichtigen Taktschwerpunkte; dem T | D als Aufstellung entspricht das D | T als Antwort; der Zusammenfassung beider antwortet die weiter ausgeführte, den zweiten Halbsatz zusammenschließende Kadenz T S D T. Alles verhält sich genau entsprechend dem metrischen Verlauf. Andere, reichere oder weniger reiche harmonische Anordnungen können den metrischen Bau in ähnlicher Weise nachbilden. Es ist aber durchaus nicht notwendig, daß sich Harmonie und Metrum immer so

streng aneinander anschließen; ist durch andere Mittel, etwa durch die gleich zu besprechenden rhythmischen, der Periodenbau hinreichend klargelegt, so kann die harmonische Führung wesentlich freiere Formen annehmen. Auch braucht der achte Takt nicht notwendig zur Tonika zurückzuführen; die Harmoniebewegung kann innerhalb der achttaktigen Periode von der Tonika zur Dominante, von der Subdominante zur Tonika oder zur Dominante führen. Solche Bildungen können dann natürlich nicht frei für sich stehen, sondern kommen nur in größeren Zusammenhängen vor.

Schließlich kann die Harmoniefolge aber auch Formen annehmen, die sich nicht mehr mit der Struktur der achttaktigen Periode decken. Tritt z. B. auf einen achten Takt, auf den die Tonika zu erwarten wäre, statt deren eine andere Harmonie ein, etwa die Subdominante, so wird dadurch die Schlußwirkung des achten Taktes paralytisiert, die Funktion des betreffenden Taktschwerpunkts schlägt um: der achte Takt wird etwa zum sechsten zurückgedeutet, und eine nochmalige Folge von zwei Takten führt zur Tonika und bringt damit den wirklichen achten Takt. Hier liegt also ein Fall vor, wo die Anordnungsgesetze der metrischen und der harmonischen Qualität in Konflikt kommen. Die Eigenwilligkeit der Harmonie stört den metrischen Schluß, allein das Metrum fordert darauf um so gebieterischer die Tonika, um zu seinem befriedigenden Ende zu gelangen. Das Produkt dieses Kampfes um die Vorherrschaft ist eine erweiterte achttaktige Periode, die, obwohl sie in der Notierung zehn oder gar noch mehr Takte enthält, ihrer Funktion nach einer achttaktigen Periode immer noch entspricht.

Wie die Harmonie mit ihren Mitteln die metrische Grundform nachbildet beziehungsweise alteriert, so werden auch Bildungen aus dem Bereich der rhythmischen Qualität herangezogen, um die Formwirkung der achttaktigen Periode zu unterstützen, unter Umständen auch sie zu modifizieren. Die rhythmischen Motive gruppieren sich um ihre Träger, die Taktschwerpunkte, so, daß die beiderseitig liegenden Teile, die als »Auftakt« und »Endung« bezeichnet werden, sich ungefähr das Gleichgewicht halten. Ist dies nicht der Fall, so erhalten sie einen ganz spezifisch alterierten Charakter: lange Auftakte mit kurzen Endungen haben etwas Drängendes; kurze Auftakte mit langen Endungen (Anschlußmotiven) wirken beruhigend.

Beim Aufbau der achttaktigen Periode spielen die Motive folgende Rolle: Taktschwerpunkte, die rhythmisch gleiche, melodisch meist variierte Bildungen tragen, treten einander korrespondierend gegenüber als Aufstellung und Antwort; Taktschwerpunkte, die verschiedene rhythmische Bildungen tragen, schließen sich zusammen zur höheren

Einheit, der Gruppe. »Nachahmung trennt, Kontrast verbindet« (Riemann). Demgemäß werden zu Anfang einer achttaktigen Periode sich meist zwei gleiche rhythmische Motive folgen, um die ersten beiden Taktschwerpunkte zu charakterisieren, dann aber zwei rhythmisch verschiedene Motive die folgende Zweitaktgruppe zusammenschließen. In der Tat sind solche Bildungen in der Literatur sehr häufig; der viertaktige Nachsatz ist dagegen meist durch eine weitausgreifende harmonische Kadenz zusammengehalten und nicht durch eine fortgesetzte Folge verschiedener rhythmischer Motive; die rhythmischen Korrespondenzen, wie sie gewöhnlich auftreten, wirken hier, auf der zusammenfassenden harmonischen Grundlage, nicht scharf trennend, sondern heben nur die Taktschwerpunkte deutlich hervor. So wirken Harmonie und Rhythmus in mannigfachster Weise zusammen, unterstützen sich oder lösen sich gegenseitig ab in der Erfüllung der Aufgabe, die metrischen Verhältnisse klarzustellen. Streng verbindliche Gesetze lassen sich nicht aufstellen; es gibt sowohl achttaktige Perioden, die kaum einen Harmoniewechsel, als auch solche, die lauter gleiche rhythmische Motive enthalten. Bestimmte, in der Literatur besonders häufige Typen der rhythmisch-harmonischen Gestaltung der achttaktigen Periode dürften sich kaum finden lassen. Man kann wohl eine Reihe einfachster Schemata für die Harmoniebewegung und für die Anordnung der rhythmischen Bildungen geben, aber die Kombination beider ergibt eine unendliche Fülle von Möglichkeiten.

Das Motiv, die kleinste Einheit des musikalischen Aufbaus, ist also seiner Natur nach eine rhythmisch-harmonische Bildung; die Motive bestimmen nach ihrer rhythmisch-harmonischen Konstitution, unter Beihilfe der gleich zu erörternden melodischen, dynamischen und agogischen Verhältnisse, die Taktschwerpunkte und damit den ganzen Verlauf der achttaktigen Periode.

Das melodische Element ist nicht in der bedingenden Weise am Aufbau beteiligt, wie Rhythmus und Harmonie. Es dient mehr nur zur Unterstützung, zur Verdeutlichung der Verhältnisse. Rhythmische Wiederholungen werden, daher gewöhnlich melodisch nachgeahmt, d. h. die Intervallschritte der Melodie wiederholen sich in gleichen oder ähnlichen Verhältnissen, aber von einem anderen Ton ausgehend. Die jeweiligen Höhepunkte der einzelnen Melodiebruchstücke werden dabei vom Ohr besonders berücksichtigt und verglichen. Sie ordnen sich deshalb mit Vorliebe so, daß der zweite Takt den ersten, die zweite Gruppe die erste und der zweite Halbsatz den ersten je um eine Sekunde oder auch ein größeres Intervall übersteigt, wodurch wieder eine Art Nachbildung der metrischen Verhältnisse mit melodischen Mitteln zustande kommt. — Die dynamische Qualität hat kein

erkennbares eigenes Anordnungsgesetz. Die dynamischen Verhältnisse dienen wieder dazu, die Wirkung der eigentlich formaufbauenden Bildungen zu unterstützen. Die dem Motiv innewohnende und natürlicherweise zukommende Dynamik ist diese: $\leftarrow \rightarrow$; Unterteilungsmotive kommen in folgender Weise in Betracht: $\leftarrow \leftarrow \leftarrow$ $\rightarrow \rightarrow \rightarrow$. Gelegentlich kann die Dynamik sich auch gegen den Zwang der anderen Qualitäten auflehnen, indem sie etwa Betonungen auf schlechte Takteile bringt. Durch die anderen Instanzen muß dann hinreichend dafür gesorgt sein, daß der Verlauf trotz dieser Störungen klar erkennbar bleibt. Die Agogik ist in analoger Weise wie die Dynamik zu verstehen. Die agogischen Dehnungen und Verkürzungen dürfen, obwohl es sich eigentlich um Dauerverhältnisse handelt, nicht mit den rhythmischen Gebilden verwechselt oder zusammengestellt werden. Es ist eine Eigentümlichkeit unseres psychischen Auffassens, daß rhythmische Verhältnisse trotz geringer Abweichungen doch noch richtig verstanden werden. Diese Abweichungen bilden eben die agogischen Phänomene. Werden sie zu groß, so verschwindet sofort die agogische Wirkung und die rhythmische, d. h. Dauerverhältnis-auffassung tritt für sie ein. Die agogische Möglichkeit wird benutzt ganz in Analogie zu Dynamik: Dehnungen dienen wie die Betonungen dazu, die Taktschwerpunkte zu markieren.

Gebilde aus den Bereichen aller anderen Qualitäten werden also herangezogen, um die Verhältnisse des metrischen Aufbaus klarzulegen und seine Formwirkung zu unterstützen. Es darf aber nicht übersehen werden, daß die metrische Qualität genau so primär und elementar ist, wie die anderen; sie ist ja für den Aufbau vom Umfang der achttaktigen Periode das eigentlich Maßgebende und zieht die anderen Qualitäten in ihren Dienst. Sie ist nur in ihrer Äußerungsart nicht so selbständig, weshalb es auch einer langen historischen Entwicklung bedurfte, bis ihr Notenschriftzeichen, der Taktstrich, anfänglich in ganz anderem Sinne verwendet, sich allmählich zu dem herausgebildet hat, was er jetzt ist: dem Zeichen für den Taktschwerpunkt, den Träger der Taktmotive.

4. Die Kontrapunktik. — Die bisherigen Betrachtungen bezogen sich nur auf homophone, akkordisch begleitete Musik. Ganz neue Formungserscheinungen treten ein, wenn neben der Oberstimme noch andere thematische Bildungen sich bemerkbar machen.

Es wird zunächst zu untersuchen sein, wie solche Nebenbildungen beschaffen sein müssen, um neben der Hauptstimme Anspruch auf Beachtung zu haben. Die Entscheidung über diese Frage liegt natürlich nur wieder beim Ohr. Es gibt ja z. B. Fugen, die streng nach kontrapunktischen Gesetzen gearbeitet sind und auf dem Papier,

für das Auge, ganz diesen Eindruck machen, die aber doch beim Hören ganz ähnlich homophoner Musik wirken. Hier findet eben eine Ausscheidung anderer thematischer Gebilde neben der Oberstimme nicht statt. Diese Ausscheidung ist in der Tat an bestimmte Bedingungen gebunden. Parallele Oktaven-, Terzen- und Sextengänge zu einer Melodiestimme werden nicht gesondert aufgefaßt, sondern nur als Melodieverstärkung oder harmonische Ausdeutung derselben gehört. Das gilt auch dann noch, wenn die zweite Stimme die erste nicht nur von einem Intervall aus melodisch nachbildet, sondern melodisch selbständig, in Gegenbewegung oder beliebig in wechselnden Intervallen zur Hauptstimme geführt ist. Solange die Stimmen in gleichen Notenwerten sich bewegen, bleibt der Eindruck homophoner Musik im wesentlichen bestehen. Erst wenn eine melodische und rhythmische Differenzierung eintritt, liegen kontrapunktische Bildungen vor, d. h. also erst dann, wenn beide Stimmen motivisch selbständig gearbeitet sind. Der Verfolg zweier oder mehrerer solcher Tonreihen bietet aber Schwierigkeiten und ist nur durch Übung zu erlernen. Bei drei, höchstens vier Stimmen dürfte die Grenze liegen, die unser Auffassungsvermögen zieht. Mehrstimmige Kompositionen sind immer in Rücksicht darauf gearbeitet und verzichten auf die ganz freie Führung von mehr als drei oder vier Stimmen. Die übrigen Stimmen erhalten Haltetöne, parallele Terzen und Sexten zu den Hauptstimmen usw. Experimentell, auf dem Papier, ist man ja weiter gegangen, aber die Wirkung solcher Versuche ist stets eine verwirrende, und das Ohr hilft sich, indem es eben eine Stimme als die führende heraushört, daneben höchstens noch zwei bis drei andere zu verfolgen und die verwirrende Wirkung der übrigen zu beseitigen, zu überhören sucht.

Überhaupt ist es eine Eigenschaft unseres kontrapunktischen Hörens, immer eine bestimmte Stimme als eigentliche Hauptstimme, als Trägerin des Verlaufs des Tonstückes aufzufassen und ihr die übrigen unterzuordnen. Die Funktion der Hauptstimme ist nicht an eine bestimmte, etwa die oberste Stimme gebunden, sondern kann ihnen beliebig zukommen, ja sogar von einer zur anderen überspringen. Dies geschieht besonders da, wo dem kontrapunktischen Gewebe ein prägnantes, charakteristisches Thema zugrunde liegt, das bald da, bald dort auftaucht. Diejenige Stimme, die einen solchen thematischen Einsatz bringt, wird dann immer sofort als Hauptstimme gefaßt. Widerspricht die metrische Funktion des Anfangstaktes des einsetzenden Themas derjenigen des Taktes, auf den der Einsatz erfolgt, so findet, da die das Thema bringende Stimme sofort für den Aufbau maßgebend ist, eine metrische Umdeutung statt. Die thematischen Einsätze erfolgen mit Vorliebe, um stark die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, auf

einen metrisch bedeutsamen Takt, sehr oft auf den 4. oder 8. Infolgedessen finden sich in kontrapunktischer Musik besonders häufig die Umdeutungen $4 = 1$; $4 = 5$; $8 = 1$; $8 = 5$.

Entsprechend diesen Möglichkeiten lassen sich zwei Arten von Kontrapunktik prinzipiell unterscheiden. Bei der ersten hat und behält eine Hauptstimme (gewöhnlich die oberste) die Führung. Die kontrapunktischen Nebenstimmen ordnen sich ihr in metrischer Beziehung unter, bilden ihren metrischen Verlauf mit allen etwaigen Komplikationen genau nach. Hierher gehören alle Arten von motivisch gearbeiteten Begleitfiguren sowie die sogenannten »kontrapunktischen Manieren« (Riemann). Eine Störung des metrischen Baus aus kontrapunktischen Ursachen findet hier im allgemeinen nicht statt. Anders bei der zweiten Art: dort treten die Stimmen abwechselnd hervor, übernehmen die Führung und zwingen die anderen unter sich, womit zahlreiche Anlässe zu metrischen Umdeutungen gegeben sind. Hier ist das eigentliche Gebiet der Störungen des Normalverlaufs der achttaktigen Periode.

In der letzteren Gruppe der kontrapunktischen Bildungen sind von besonderem Interesse wieder diejenigen, bei denen die verschiedenen Stimmensätze dasselbe Thema bringen. Dann entstehen die eigentlichen kontrapunktischen Formen: Kanon und Fuge. Der Unterschied zwischen beiden ist der, daß der Kanon die Stimmen in stetiger Imitation fortspinn, während die Fuge von einem kurzen, abgeschlossenen Thema ausgeht und es zum Träger des ganzen Stimmengewebes macht.

5. Die Formung im großen: Wiederholung, Variante und Kontrast. — Für den engen Bereich der achttaktigen Periode und ihrer Modifikationen wurden die Gesetze aufgewiesen, nach denen sich in ihm die Beziehungen, die Wiederholungen, Varianten und Kontraste der Töne und Tongruppen ordnen: es sind bestimmte Äußerungstendenzen, bestimmte psychische Anordnungsforderungen der Tonqualitäten. Nun bleibt zu untersuchen, wie der weitere Aufbau stattfindet, wie sich die achttaktigen Perioden zu größeren Gebilden zusammenfügen.

Der einfachste Weiterbau, wie er sich in der Tat auch oft vorfindet, wäre die glatte Wiederholung. An ihr läßt sich gleich ein wichtiges Gesetz feststellen. Die psychische Wirkung einer solchen notengetreuen oder leicht variierten Repetition ist ein starkes Verlangen nach etwas Neuem, nach etwas anderem; also: Wiederholung fordert Kontrast. Dieses Gesetz ist schon innerhalb der kleineren Bildungen von Wichtigkeit: Tonwiederholungen, Wiederholungen gleicher Harmonien, gleicher Harmoniewechsel, gleicher Motive wirken in hohem Grade kontrastfordernd. Die Hauptbedeutung hat das Gesetz aber für den Aufbau im großen.

Die Aufstellung eines Kontrastes, wie er nun etwa einer solchen Wiederholung folgen soll, ist an zwei Bedingungen geknüpft:

Erstens: Der Kontrast muß als Kontrast verständlich sein; er darf sich nicht so weit von der ersten Aufstellung entfernen, daß die gemeinsame Auffassung unmöglich ist. Mit anderen Worten: der Kontrast darf kein absoluter sein; es müssen immer noch Beziehungen vorhanden sein, die eine einheitliche Auffassung der beiden einander gegenübergestellten Gebilde ermöglichen, damit überhaupt das Phänomen des Kontrastes entsteht. Wie zwei Töne, die nach ihren sämtlichen Qualitäten differieren, zwei Motive, die keinerlei Beziehungen haben, keinen Kontrast bilden können, so bedarf auch die Gegenüberstellung thematischer Gruppen zusammenschließender Grundlagen, auf denen sie als Kontraste auseinandertreten können.

Zweitens: Die Gegensätze müssen auch wirklich als solche charakterisiert sein; d. h. sie müssen so beschaffen sein, daß sie einander in sich geschlossen gegenübertreten. Dazu ist vor allem ungefähr entsprechende Länge erforderlich; sodann müssen die beiden Teile einheitliche Grundlagen in sich enthalten, so daß jeder für sich als Ganzes zusammengeschlossen erscheint. Bringt die Aufstellung schon Gestaltungen verschiedenster Art, und ist der Gegensatz ebenfalls reich in sich gegliedert oder enthält er gar Anklänge an das thematische Material der Aufstellung, so wird der beabsichtigte Kontrast nicht genügend heraustreten. Die Kontrastmittel für die Gegenüberstellung der Bildungen im großen müssen stärker sein als die Mittel für die Gliederung innerhalb der beiden Teile, und sie müssen sich auf die Teile als Ganzes beziehen.

Nur wenn diese beiden Bedingungen erfüllt sind, treten sich zwei thematische Gruppen gleichwertig als Aufstellung und Kontrast gegenüber. Ein Mittel, das sie beide zugleich erfüllt und deshalb auch sehr häufig dazu herangezogen wird, gibt die harmonische Qualität dem Komponisten an die Hand; die Bezogenheit jeder thematischen Gruppe auf ihre eigene Tonika erfüllt die zweite Bedingung: daß jeder Teil in sich geschlossen geformt und als Ganzes vom anderen abgehoben werden soll. Sind aber die beiden Toniken selbst wieder sehr nahe verwandte Harmonien, tritt die zweite zudem nicht selbständig auf, sondern bleibt das Gefühl für die erste Tonika als eigentliche beherrschende Haupttonart auch nach der Modulation bestehen, so ist die Grundlage für die Verknüpfung und einheitliche Aufnahme der beiden Kontraste ebenfalls gegeben und damit auch die zweite Bedingung erfüllt. Bestimmte harmonische Anordnungen entsprechen den geforderten Wirkungen ganz besonders; davon noch später. Nicht immer ist es die Harmonieführung, die die zwei Bedingungen der

Kontrastbildung erfüllt. Eine andere Möglichkeit ist die, daß der Zusammenhalt durch gemeinsames thematisches Material ermöglicht, das Voneinanderabheben dagegen durch eine gänzlich verschiedene Struktur bedingt wird, wie das bei den Durchführungsteilen der Sonatenform gewöhnlich der Fall ist.

Die psychische Wirkung eines nach den genannten zwei Bedingungen konstituierten Kontrastes ist nun folgende: der ganze Verlauf wird nicht als fertig und abgeschlossen empfunden; das Formgefühl bleibt vielmehr unbefriedigt, die Form unbestimmt und offen. Der befriedigende Abschluß stellt sich erst dann ein, wenn durch Wiederholung des ersten Teils, der Aufstellung, das Gleichgewicht wieder hergestellt und die Form gleichsam geschlossen ist. Erklären läßt sich dieses Phänomen (hier) nicht; es ist lediglich konstatierbar als ein psychisches Formbedürfnis und bildet einen außerordentlich wichtigen Faktor bei der musikalischen Formgebung. Es postuliert die Grundform des musikalischen Geschehens, die Gruppierung A B A.

Nicht immer sind aber die Kontrastbildungen streng nach den beiden formulierten Bedingungen gegeben, und ihre psychische Wirkung erfährt dann jeweils eine der Abweichung entsprechende Modifikation. Eine genaue Untersuchung der Literatur nach dieser Richtung hin würde vielleicht einige häufiger vorkommende Typen zutage fördern. Es kommt z. B. vor, daß kurz vor Abschluß eines Satzes ein Kontrast eingeschoben wird, der vermöge seiner geringen Ausdehnung nicht mit den vor ihm liegenden Teilen in Korrespondenz tritt, dem aber eine kurze, nochmalige Aufstellung des Hauptthemas abschließend folgt. Die Wirkung eines solchen, gleichsam nur nach rückwärts, nicht nach vorn bezogenen Kontrastes ist eine stark zum Schluß drängende, der das nochmals folgende Hauptthema dann entspricht.

Die Variante steht, wie ihrer Natur, so auch ihrer Wirkungsweise nach zwischen der von Wiederholung und Kontrast. Ist die Abweichung eine geringe, so kommt die Wirkung der einer Wiederholung, ist sie eine starke, so kommt sie der eines Kontrastes nahe. Es kann zwischen beiden die Mitte eingehalten werden, so daß eine fortgesetzte Folge von Wiederholungen möglich wird, ohne daß die (kontrastfordernde) Wirkung der Wiederholung oder die (Rückkehr erheischende) Wirkung des Kontrastes in den Vordergrund tritt: das ist der Fall bei der musikalischen Form der Variationen über ein gegebenes Thema.

Zur schärferen Trennung und gegenseitigen Abschließung der einander gegenübergestellten thematischen Gruppen sowie zum letzten Abschluß ganzer Sätze dienen Mittel, die als Mittel der Schluß-

wirkung bezeichnet werden können. Diese sind, geordnet nach den Qualitäten: das melodische Mittel der Rückkehr zum Grundton, das harmonische der Kadenz, das metrische der Schlußbestätigung. Die letztere besteht darin, daß nach Abschluß einer achttaktigen Periode ihre zwei, oder auch mehr, letzten Takte wiederholt werden, was im Sinne einer »Bestätigung«, einer endgültigen nochmaligen Bekräftigung des Schlusses wirkt. Solcher Schlußbestätigungen setzen sich oft eine ganze Anzahl aneinander. Natürlich ist hier nichts von der Wirkung einer thematischen Wiederholung, die ja Kontrastbildung fordern würde, zu spüren; die melodisch-rhythmisch-harmonische Wiederholung dient hier nur zum Wiedererkennen des Endbruchstücks einer größeren metrischen Bildung. Die gewichtige, bekräftigende Repetition der letzten Takte (die oft mit einem *allargando* verknüpft ist) wirkt aber stark abschließend. Es ist immer darauf zu achten, welche Qualität gerade bei einer bestimmten Bildung für ihre Formwirkung verantwortlich ist; hier war es die metrische, die die Abschlußwirkung verursachte. Ganz ähnlich liegt der Fall dort, wo zum Schluß über einer harmonischen Kadenz plötzlich eine ganz neue rhythmisch-melodische Bildung einsetzt. Hier liegt nicht ein thematischer Kontrast vor. Das formal wirksame ist eben die stark abschließende Kadenz; die melodische Ausschmückung ist nebensächlich und kommt daneben nicht in Betracht. Beispiele für diese letztere Bildung finden sich ziemlich häufig in Mozarts Klaviersonaten.

Die Schlußwirkungsmittel werden oft zusammen benutzt, doch treten sie auch einzeln auf, und namentlich bei kleinen Formen genügt schon eines zum vollkommenen Abschluß. Metrische Schlußbestätigung und melodische Rückkehr zum Grundton erfolgen durchaus nicht immer; Abschlüsse ohne harmonische Rückkehr zur Tonika erfolgen nicht, oder kaum.

Bei den Aufgaben, die die Formung im großen bietet, ist auch der Ort, wo die Klangfarbe zu formalen Wirkungen herangezogen wird und eine formale Bedeutung erhält. Die Qualität der Klangfarbe besitzt keine erkennbaren Anordnungsgesetze; doch kann sie mit ihren Mitteln die Formgebilde der anderen Qualitäten nachschaffen und dadurch zur Verdeutlichung der Formungsabsicht beitragen. Das geschieht weniger bei den kleineren, als namentlich bei den großen Formelementen: beim Voneinanderabheben der thematischen Gruppen.

Kehrt ein Thema innerhalb eines größeren Zusammenhangs mehrmals wieder, wie das bei den Rondoformen und der Variationsform der Fall ist, so gilt dafür ein Gesetz, welches als Gesetz der Steigerung bezeichnet werden kann. Es läßt sich folgendermaßen formulieren: wenn ein Thema bei einer Wiederholung verändert auftritt,

so geschieht diese Veränderung immer im Sinne einer Bereicherung, einer Steigerung. Die Bereicherung kann geschehen nach einer oder nach mehreren der sechs Qualitäten: die Melodie kann verziert und koloriert werden; die Harmonik kann bereichert werden; metrisch-kontrapunktische Erweiterungen können hinzutreten; neue Klangfarben können addiert werden. Durch starke Gleichheitsbeziehungen muß jedoch ausreichend dafür gesorgt sein, daß das Thema wiedererkannt wird. Deshalb werden der harmonisch-metrische Bau sowie auch die Hauptzüge der melodischen Entwicklung im allgemeinen gewöhnlich festgehalten. Die Veränderung muß natürlich nicht eintreten; es kann durchaus notengetreu wiederholt werden. Tritt sie aber ein, so geschieht sie stets im Sinne einer Bereicherung.

Schließlich läßt sich aus der Wirkungsweise von Wiederholung und Kontrast ein Prinzip ableiten, das zu einer Wertbeurteilung der Formen dienen kann. Da einerseits alle Wiederholungen und Ähnlichbildungen kontrastfordernd wirken, die Kontraste aber nach der ersten Bedingung für ihre Konstitution immer noch starke Beziehungen zur Aufstellung andererseits haben müssen, so ergibt sich hier ein Widerspruch, der die Wurzel des Prinzips der Mannigfaltigkeit in der Einheit, seiner formalen Bedeutung nach, bildet. Gleichzeitig ergibt sich ein Wertmaßstab zum Vergleich der Formen: wir werden die Form als die reichste, wertvollste bezeichnen, die zahlreiche Kontrast- und Gleichheitsbeziehungen in sich vereint, die bei steter Berücksichtigung der Ermöglichung einer einheitlichen Auffassung eine große Mannigfaltigkeit entwickelt.

Zusammenfassung: Die Untersuchung ist ausgegangen von Erwägungen über die Absicht und Methode der musikalischen Formenlehre, führte von hier zu einem Ausblick auf die Möglichkeit der Formung überhaupt sowie zu festen Kriterien zur Untersuchung der Formen, gab dann die wichtigsten Gesetze, die über das Zustandekommen der historisch vorliegenden musikalischen Formen ihrer Konstitution nach Auskunft erteilen. Die Ergebnisse lassen sich zusammenfassen in der folgenden Definition mit mehreren kurzen Leitsätzen, die ganz in dem Sinne, den die Ableitung ihnen gegeben hat, zu verstehen sind und die zusammen den gesuchten festen, eindeutigen »Begriff der musikalischen Form« bilden sollen:

Als »Form« eines musikalischen Kunstwerks bezeichnen wir die Summe der Beziehungen zwischen seinen Teilen.

Diese Beziehungen lassen sich einteilen:

Ihrer Natur nach in Wiederholung, Variante und Kontrast.

Nach den Qualitäten des Materials, an dem sie in Erscheinung

treten, in melodische, rhythmische, dynamische, Klangfarben-, metrische und harmonische Beziehungen.

Die musikalischen Formen lassen sich untersuchen und beurteilen mit Hilfe der Formkriterien, die durch Kombination der beiden Gruppen von Beziehungsarten erhalten werden.

Die Formkriterien umschreiben zugleich den ganzen Bereich der Formungsmöglichkeiten.

Die Auswahl spezieller Formen aus diesem Bereich geschieht nach bestimmten Anordnungstendenzen der einzelnen Qualitäten. Diese sind psychischen Ursprungs und bilden die eigentlichen konstitutiven Formgesetze.

Die Wertstufenleiter der Formen bestimmt sich nach ihrem Reichtum an Teilbeziehungen.

Zweiter, angewandter Teil.

1. Die historischen Formen.

Der Versuch, die methodische Anwendung der entwickelten Prinzipien im Dienste musikgeschichtlicher Forschung zu zeigen, sei einem späteren Abschnitt vorbehalten. Zunächst soll an den beiden wichtigsten historischen Beispielen, für die die Regeln des Aufbaus genau kodifiziert sind, aufgewiesen werden, daß diese Regeln, die in der Art und Weise, wie sie in den Lehrbüchern vorgetragen werden, oft den Eindruck der Willkürlichkeit machen, nur der spezielle Ausdruck der entwickelten Formgesetze sind.

Die Formen der Sonate und der Fuge, denn um diese wird es sich handeln, sind die reichsten, entwickeltsten Formen, die die Musikgeschichte hervorgebracht hat. Beide sind aus weniger reichen Formen ganz allmählich durch das Eindringen von immer mehr Beziehungen entstanden und sind, die Fuge von Bach, die Sonate von Beethoven, zu Höhepunkten geführt worden, die die weitere Entwicklung weder wiedererreicht, noch gar überschritten hat.

Ehe sie im einzelnen näher betrachtet werden, seien die harmonischen Verhältnisse in Erwägung gezogen, die bei beiden eine ähnliche, auffallende Bevorzugung ganz bestimmter Tonartenfolgen zeigen.

1. Der Modulationsplan. — Wie im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung gezeigt wurde, werden die Tonarten, die innerhalb eines Satzes neben der Haupttonart stark zur Geltung kommen, immer sehr nah mit dieser verwandt sein. Es kommen demgemäß in Betracht die Tonarten der Variante, der Parallele, der Dominante und der Subdominante; in zweiter Linie auch terzverwandte Tonarten, die aber seltener vorkommen und von geringerer Bedeutung sind.

Die Modulationen nach Variante und Parallele sind beide sehr gebräuchlich, und diese Tonarten sind gegen die Haupttonart leicht verständlich. Auffällig ist dagegen die außerordentlich starke Bevorzugung der Oberdominante gegenüber der Subdominante. Der Grund dafür dürfte in der folgenden Eigentümlichkeit unseres harmonischen Hörens zu suchen sein.

Jeder als Tonika aufgefaßte Durdreiklang wird sehr leicht zur Dominante; die Umdeutung $T = D$ und damit die Modulation zur Subdominante erfolgt außerordentlich leicht, viel leichter als die zur Oberdominante mittels der Umdeutung $T = S$. Die Ursache davon liegt vielleicht darin, daß im Durdreiklang die einen Dominantakkord charakterisierende Sept als Oberton schon enthalten ist und das Ohr daher zu einer Auffassung der Harmonie in diesem Sinne neigt.

Infolge der genannten Tatsache wird eine Modulation zur Subdominante sehr leicht als endgültig empfunden. Wollte man nun in einem Sonatensatz das zweite Thema, oder bei einer Fuge den zweiten Stimmeinsatz in der Subdominante einführen, so läge die Gefahr nahe, daß das Gefühl für die Haupttonalität gestört würde. Es würde leicht die vorausgehende Tonika nur als präludierende Dominantenepisode und die nachfolgende Subdominante als eigentliche Tonika verstanden werden, während die Auffassung der Subdominante als nur vorübergehend kontrastierender Tonart, von der wieder zur eigentlichen Tonika zurückgekehrt werden müßte, sehr schwer wäre.

Für die Modulation nach der Dominante liegen die Verhältnisse dagegen außerordentlich günstig: die Modulation zur Dominante erfolgt nur schwierig; sie wird daher nicht leicht als endgültig empfunden. Außerdem führt ihr Bestreben, Dominante zu werden, ja wieder zur eigentlichen Tonika und weist immer auf diese zurück. Die Dominante wird also wirklich leicht als eine nur vorübergehend zur Tonikabedeutung gelangte, nicht endgültige, sondern nur kontrastierende Harmonie empfunden, und die ursprüngliche Tonika ist immer als eigentliche Haupttonart darunter durchzufühlen. Daher die außerordentlich starke Bevorzugung der Dominanttonart als Tonart für das zweite Thema in Dursätzen.

Noch ein anderes Phänomen erklärt sich gleichzeitig: das des oft bedeutsamen Hervortretens der Subdominante am Schluß der Sätze. Nachdem nämlich durch den Verlauf des ganzen Satzes die eigentliche Tonika sicher charakterisiert ist und sich das Gefühl für sie endgültig festgesetzt hat, ist die Gefahr nicht mehr vorhanden, daß eine Ausweichung nach der Subdominantseite dieses Gefühl noch stören könnte. Hier wird dann die Subdominante wirklich als Subdominante gefaßt und bildet ein ganz neues Kontrastmittel. Kurz vor

dem Ende eines Satzes eingeführte Kontraste wirken aber stark abschließend; diese Art der Verwendung der Subdominante ist also recht geeignet, den Abschluß in zwingender, gewichtiger Weise herbeizuführen.

In der Tat gibt es in der Literatur dafür sehr zahlreiche Beispiele. Bach geht im Modulationsplan seiner Fugen der Subdominantseite der Haupttonart zuerst geflissentlich aus dem Wege, um sie dann kurz vor dem Ende mit sehr nachdrücklicher Schlußwirkung einzuführen. Beethoven moduliert in zwei Sätzen seiner D-dur-Messe kurz vor Schluß scheinbar regelrecht in die Subdominante, indem er die zu ihr führende kleine Sept der Tonika bringt, ohne nachher durch ein Widerrufungszeichen den Leitton zur Tonika wieder in seine Rechte zu setzen. Trotzdem bleibt das Tonalitätsgefühl vollkommen aufrecht erhalten, und die Abschlußwirkung der Subdominante ist sehr stark. Beispiele von solcher Kühnheit dürften in der Literatur kaum wieder anzutreffen sein.

Für die Mollharmonik liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Zu erwarten wäre, entsprechend der Durharmonik, daß sich in Moll die Modulation vorwiegend nach der Subdominantseite richtete. Das ist aber nicht der Fall. Der Grund mag der sein, daß die Benutzung der Durdominante der Tonart der Subdominante das Gefühl für die eigentliche (Moll-) Tonika irritieren würde. Außerdem besitzen die Mollakkorde nicht jene eigentümliche Strebungstendenz der Durdreiklänge; einer Modulation nach der Dominante stehen also (zumal die Tonika ja deren leitereigene Subdominante ist) nicht die Bedenken im Wege, die in der Durharmonik für die Modulation nach der Subdominante galten.

Geht, was vorwiegend der Fall ist, in Mollsätzen die Modulation zu einer Durtonart, so wird dazu gewöhnlich nicht die einer der beiden Dominanten gewählt. Beide sind nämlich nicht sehr leicht von der Haupttonart her verständlich, weil ihre Harmonik sehr entfernte Gebiete (der Hauptmolltonart) berührt. Infolgedessen wendet sich die Modulation mit großer Vorliebe nach einer mit ihrer Harmonik näherstehenden Tonart, nämlich der der Parallele, deren ganze Harmonik schon leitereigen in der Molltonika enthalten ist. Neben ihr kommt noch in Betracht die Subdominantparallele, die als einzigen in der Haupttonika nicht leitereigenen Ton deren leicht verständliche erniedrigte Sekund enthält, weniger die Tonart der Oberdominantparallele, weil ihr Leitton die in der Molltonika nicht leitereigene dorische Sext ist.

2. Die Sonate. — Nach diesem Ausblick auf die modulatorischen Verhältnisse ist die Beurteilung der Sonaten- und Fugenform ohne weiteres zugänglich.

Die Konstitution fast aller Sonatensätze geht zurück auf das Grundschema, das bei Verwendung mehrerer thematischen Gruppen in Betracht kommt: auf die Liedform A B A. Das kontrastierende Mittelthema steht bei Sätzen dieser ganz einfachen, dreiteiligen Gestaltung fast immer bei Dur sätzen in der Dominante, bei Moll sätzen in der Parallele. Erweiterungen dieser Form sind zunächst A B A B A oder A B A C A; A B A C A D A usw. Diese Formungen sind schon nicht mehr so gedrungen wie die einfachste. Sie sind gleichsam fortlaufende Reihungen, bei denen eine feste innere Gliederung und damit ein Abschlußzwang bei einer bestimmten Stelle eigentlich fehlt. Diese sind jedoch sofort wieder hergestellt, wenn die Anordnung so geschieht: A B A C A B A, da diese Form im großen die Gruppierung

A B A wiederholt. B steht hier gewöhnlich in der Dominante; das zweitemal ebenfalls in der Haupttonart. C hat, als Kontrast gegenüber der ganzen Gruppe A B A, eine entsprechend längere Ausdehnung und

steht in einer stärker kontrastierenden Tonart als B, nämlich in der Subdominante, die hier nicht mehr mißverstanden werden kann, oder in der Parallele oder der Variante. (Als Moll tonarten kontrastieren die beiden letzteren stärker gegen die Hauptdur tonart als die Dominante, obwohl sie an sich ja eigentlich näher verwandt wären.) Die vierfache Wiederholung des A würde leicht ermüden, weshalb dieses Thema bei seiner Wiederkehr oft leicht variiert wird. Die komplizierteren Rondoformen erscheinen meist in bewegteren Sätzen, fast immer im Schlußsatz der Sonate, während Sätze in ruhigem Tempo einfache Rondoformen oder die Liedform bevorzugen.

Für langsamere Sätze kommt auch stark in Betracht die Variationenform. Die Variierung geschieht so, daß in der früher geschilderten Weise die Mitte zwischen Wiederholung und Kontrast eingehalten wird, so daß weder die kontrastfordernde Wirkung der Wiederholung noch die wiederholungsfordernde Wirkung des Kontrastes eintritt. So können sich eine ganze Anzahl von Variationen aneinander setzen. Sie ordnen sich nach dem Gesetz der Steigerung, gewöhnlich in der Weise, daß die Figuration des Themas in immer kleineren Notenwerten sich ergeht. Sind ihrer jedoch sehr viele, oder entfernen sie sich allmählich sehr weit von der ursprünglichen Gestalt, so macht der endliche Abschluß Schwierigkeiten, und es müssen besondere Mittel eingreifen, um ihn herbeizuführen. So hängt Beethoven z. B. in den Variationen der Sonate op. 26 As-dur der letzten Variation eine abschließende (melodisch frei gestaltete) Coda an. In mehreren Variationensätzen aus seinen letzten Sonaten erscheint am Schluß das Thema nochmals in seiner ersten, originalen Gestalt. Beide werden dann

aufeinander bezogen und bilden zusammen einen festen, abschließenden Rahmen für die innerhalb liegenden Variationen. Auch eine Fuge als Abschluß, die das Hauptthema nochmals kräftig zur Geltung bringt und die Tonart in ausholenden Kadenzierungen umläuft, ist häufig.

Die eigentliche *Sonatenform*, die des ersten Satzes, ist die beziehungsreichste der in der Sonate gebrauchten Formungen. Sie beruht ebenfalls auf dem Grundschema *ABA*. *A* und *B* sind aber hier nicht verschiedene thematische Gruppen; sie enthalten vielmehr dasselbe motivische Material, was die Beziehung zwischen ihnen herstellt. Sie kontrastieren dagegen durch die verschiedene Behandlungsweise des Materials: *A* baut achttaktige Perioden in regelmäßiger, gleich noch näher zu beschreibender Weise nebeneinander auf; *B* baut das in ihnen enthaltene motivische Material gleichsam ab, benutzt es zu neuen Kombinationen, liebt metrische Komplikationen und weit ausgreifende Modulationen oder, wie der technische Ausdruck lautet, »führt es durch«.

Der Teil *A* enthält zwei kontrastierende thematische Gruppen *a* und *b*, die einander regelrecht gegenübergestellt sind. Die zweite steht bei Dur-sätzen in der Dominante, bei Moll-sätzen gewöhnlich in Dur, und zwar in der Tonart der Parallele oder der Subdominantparallele. Der Aufbau von *A* ist also klar verständlich. Bei der Aneinanderfügung von *A* und *B* ergibt sich jedoch eine Schwierigkeit. Wollte man auf die Aufstellung *ab* ohne weiteres den Durchführungsteil *B* folgen lassen, so würde nicht klar werden, wozu der Teil *B* oder seine Anfangspartien in Beziehung treten; es könnte hier leicht eine weitere Kontrastwirkung *a, b, c . . .* oder etwas Ähnliches eintreten. Es müssen also *a* und *b* deutlich als in *A* zusammengehörig charakterisiert werden, dem dann als Ganzem das kontrastierende *B* gegenübertreten kann. Das einfachste Mittel, um diese Auffassung zwingend herbeizuführen, ist die Wiederholung von *A*. Diese stellt unzweideutig fest, daß und wie *a* und *b* zusammengehören; als Wiederholung wirkt sie außerdem kontrastfordernd, und das folgende *B* wird daher unzweifelhaft als Kontrast zu *A* als Ganzem aufgefaßt und empfunden. Die Repetition des ersten Teils eines Sonatensatzes ist also organisch in seinem Aufbau bedingt und somit notwendig.

Die den ersten Sonatensätzen vielfach vorausgehenden *Adagios* haben gewöhnlich nur den Sinn einer Einleitung, einer die Haupttonart feststellenden und mehrmals umschreibenden Kadenzierung. Für den Aufbau des ganzen Satzes kommen sie meist nicht in Betracht und zeigen auch keine bedeutende thematische Gliederung.

Die Zusammenfassung der drei oder vier Sätze der Sonate geschieht genau in entsprechender Weise wie die Gliederung innerhalb der ein-

zelenen Sätze. Die Merkmale, die hier die Sätze einander gegenüberstellen, trennen und verbinden, müssen nur eben solche sein, die sich auf die einzelnen Sätze als Ganzes beziehen. Da kommen in Betracht Tonart, Taktart und Tempo. Die beiden Ecksätze entsprechen sich also gewöhnlich nach Tonart und Tempo; der oder die Mittelsätze heben sich ab durch Benutzung anderer, aber nah verwandter Tonarten, durch Tempo und Takt. Der Zusammenhalt ist hier nicht mehr so zwingend wie innerhalb der einzelnen Sätze, weil die verbindenden Beziehungen nur ganz allgemeine sind, weil vor allem die thematische Beziehung fehlt. Diese muß aber im allgemeinen fehlen, da sonst Zweifel über die Abschlüsse und die Zusammengehörigkeit der einzelnen Sätze sich einstellen können.

3. Die Fuge. — Die Form der Fuge beruht auf ganz anderen Prinzipien als die der Sonate. Ein kontrastierendes zweites Thema gibt es hier nicht, ja es gibt überhaupt kein im Sinne der Sonate konstituiertes Thema. Die Gliederung im großen wird bei der Fuge ausschließlich durch die Harmoniebewegung herbeigeführt. Die Fuge besteht aus mehreren Abschnitten (»Durchführungen«), von denen der erste und der letzte in der Haupttonart stehen und zusammen den Rahmen des Ganzen bilden. Der oder die dazwischen liegenden Abschnitte stehen in kontrastierenden Tonarten oder können sich frei modulierend bewegen. Die Durchführungen werden getrennt und verbunden durch modulierende, nicht thematische Zwischenspiele. Die erste Durchführung bringt so viele Eintritte des Themas, wie Stimmen vorhanden sind, und zwar in Abständen von der Länge des Themas (oder etwas länger) wechselweise in Tonika und Dominante, um sie scharf voneinander abzuheben und deutlich hervortreten zu lassen. Da hier die Dominanttonart schon stark benutzt ist, und da die Subdominante für die Schlußwirkung aufbewahrt werden soll, so wendet sich die Modulation im ersten Zwischenspiel (es ist nur von der Fuge in der Ausprägung, die ihr Bach gegeben hat, die Rede) nach einer anderen nahe verwandten Tonart, und zwar fast immer nach der der Parallele. Darin erfolgt die zweite Durchführung, oder sie wendet sich von hier aus nach einigen weiteren, nah verwandten Tonarten. Die Zahl der Eintritte des Themas ist gewöhnlich wieder gleich der Anzahl der Stimmen, nur die Reihenfolge ist verändert, und die Stimmen tauschen gegenüber der ersten Durchführung *dux* und *comes* aus. Weitere Zwischenspiele und Durchführungen können folgen; schließlich tritt die Haupttonart wieder in ihre Rechte, und eine letzte Durchführung, vielfach mit Engführungen des Themas (die aber auch schon früher erscheinen können) sowie mit starker Betonung der Subdominante führt zum Schluß. Dieses einfache Grundschema kann durch

mancherlei Lizenzen kompliziert und erweitert werden; die Fuge läßt in dieser Beziehung viel mehr Freiheit und Spielraum als die Sonate. Infolgedessen ist sie auch schwieriger zu handhaben, und es besteht nach zwei Seiten Gefahr: einerseits, daß durch allzu strenge Befolgung der Regeln des Aufbaus dieser sich zu sehr aufdrängt und eine schematische Wirkung hervorbringt; andererseits, daß zu viele Freiheiten der Behandlung den Zusammenhalt des Ganzen gefährden und der Mangel fest gefügter Beziehungen die einheitliche Auffassung erschwert oder vereitelt. Dieser letztere Mangel scheint, ganz im Allgemeinen, den Fugen vor Bach anzuhafte, der erstere dagegen den nach Bach geschriebenen. Eine nähere Untersuchung des Entwicklungsprozesses der Fugenform (die noch nicht vorliegt) würde das aufzuweisen haben. Vielleicht liegt hier einer der vermutlich wenigen oder gar der einzige Typus der historischen Entwicklung musikalischer Formen vor.

Die vorstehenden Betrachtungen der Formen der Sonate und Fuge sind sehr allgemein gehalten; namentlich wurde Erörterungen über Abweichungen von dem üblichen, normalen Aufbau aus dem Wege gegangen. Es galt ja auch, zunächst einmal das Typische an der Konstruktion dieser wichtigsten musikalischen Formen und dessen Übereinstimmung mit den entwickelten allgemeinen Formungsgesetzen zu zeigen. Die Abweichungen sind eben Abweichungen, d. h. sie bedürfen einer speziellen Erklärung, die nur im speziellen Fall aus den vorliegenden Verhältnissen heraus zu geben ist. Dabei würde ein Teil dieser Abweichungen noch den Formgesetzen entsprechen, aber in anderer Weise, als das beim allgemeinen Schema der Fall ist. Ein anderer Teil würde als willkürlich, als tatsächlich von den Formgesetzen abweichend zu erklären sein, und die hierher gehörigen Formen wären als weniger festgefügte, minder beziehungsreiche zu bezeichnen. Ein dritter würde schließlich Formungseinflüsse zeigen, die auf andere, außermusikalische Ursachen zurückgehen; von diesen werden die wichtigsten, die bei der Verbindung der Musik mit poetischen Formen in Erscheinung tretenden, noch zu betrachten sein.

2. „Form“ und „Inhalt“. — Text- und Programmkomposition.

Das Problem des »Inhalts« selbst liegt außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung. Doch muß eine scharfe Abscheidung und begriffliche Trennung von »Form« und »Inhalt«, die bis jetzt nicht gegeben wurde, erfolgen.

Diese wird auf Grund der vorausgegangenen Betrachtungen sehr leicht sein: da als »Form« die Summe aller Teilbeziehungen, also aller Innenbeziehungen des Kunstwerks definiert wurde, so wird der »Inhalt« im Bereich der Außenbeziehungen zu suchen sein.

Faßt man das Kunstwerk als Objektives, als Summe von Bestimmtheiten, so ergibt sich als wichtigste dieser Außenbeziehungen die Beziehung zum aufnehmenden Subjekt. In diesem Sinne gehört dann allerdings die »Form« mit zum »Inhalt«; der Formbegriff ist hier dem Inhaltsbegriff subordiniert. In der Auffassung des ästhetischen Formalismus werden nun alle übrigen Inhalte, die sich nicht auf Innen-, Teilbeziehungen zurückführen, als außerästhetisch abgelehnt, so daß tatsächlich die »Form« als einziger »Inhalt« des Kunstwerks bleibt.

Faßt man das Kunstwerk dagegen als Subjektives, als Summe psychologischer Erscheinungen, so lassen sich in diesem Empfindungskomplex deutlich die Elemente unterscheiden, die von Innen-, Teilbeziehungen und die von Außenbeziehungen hervorgerufen werden. Die ersteren entsprechen dann der »Form«, die letzteren dem »Inhalt« des Kunstwerks. Wieder scheidet der formalistische Ästhetiker die Außenbeziehungen als nicht zugehörig ab und leugnet damit einen »Inhalt«, wogegen der idealistische Ästhetiker in dem weiten Bereich der Außenbeziehungen bestimmte feste Grenzen abzustecken sucht, die das Ästhetische vom Außerästhetischen, bloß Zufällig-Assoziativen trennen.

Bei Hanslick, um seine Lehre als Beispiel heranzuziehen, liegen die Verhältnisse folgendermaßen:

Es kommt bei ihm nicht zu einer scharfen Trennung von »Form« und »Inhalt«. Diese Begriffe decken sich bei ihm teilweise. Als Formalist zieht er dann die Grenze zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem so, daß nur das von ihm nicht ganz widerspruchsfrei als »Form« Bezeichnete zum Ästhetischen gehört.

In der vorliegenden Untersuchung sind die beiden Begriffe scharf geschieden; sie sind sich koordiniert und zusammen subordiniert unter den Begriff der Beziehung. Die Definition des Formbegriffs ist streng nach den logischen Anforderungen erfolgt; dem Inhaltsbegriff fehlt jedoch eine genaue Bestimmung der *differentia specifica*: die Abgrenzung der in Betracht kommenden Außenbeziehungen von den ästhetisch belanglosen ist nicht erfolgt und bliebe einer Inhaltslehre vorbehalten.

Eine solche soll hier nicht versucht werden; doch mögen einige kurze Bemerkungen dazu Platz finden, die zugleich die Brücke schlagen sollen zur Betrachtung des zweiten, in der Überschrift dieses Kapitels

angedeuteten Problems, das mit dem ersten nicht eigentlich in direktem Zusammenhang steht.

Zur Untersuchung der Außenbeziehungen des musikalischen Kunstwerks dürfte vor allem eine Unterscheidung von Wichtigkeit sein, nämlich die zwischen denen, die sich auf das Kunstwerk als Ganzes, und denen, die sich nur auf kleinere oder größere Teile richten, zwischen Ganzheits- und Einzelheitsbeziehungen. Unter den ersteren würde das zu nennen sein, was man als »Idee« des Kunstwerks zu bezeichnen pflegt; bei den zweiten würden die Gebilde eine wichtige Rolle spielen, die man als »Tonmalereien« zusammenfaßt. Man spricht nun häufig davon, daß bei gewissen musikalischen Kunstwerken, die man als »Programm Musik« bezeichnet, sich der »Inhalt« (gemeint ist aber die »Idee«, die nicht den ganzen Inhalt ausmacht) seine »Form« selber schaffe. Dieser Sprachgebrauch ist nicht ganz richtig und kann leicht zu Mißverständnissen führen. Ein »Inhalt« kann sich seine »Form« nicht selbst schaffen, denn sofern er eine bestimmte formale Anordnung voraussetzt und erzwingt, muß er ja selbst schon entsprechend geformt gewesen sein. So verhält es sich mit der Programm Musik und auch mit der Textkomposition. Die »Idee« äußert sich hier nicht ohne weiteres in musikalischer Form: sie tritt erst ein in eine poetische Form, und diese bestimmt dann die musikalische Anordnung.

Untersucht man Programm- und Textkompositionen mit Hilfe der Formkriterien, so findet man, daß diese zwar sehr wohl anwendbar sind, daß aber die sich ergebenden Zusammenhänge, wie zu erwarten war, den konstitutiven Formgesetzen vielfach nicht entsprechen. Die Auseinandersetzung der poetischen mit der musikalischen Form kann in sehr verschiedener Art und Weise stattfinden, und je nachdem wird die eine oder die andere Seite die Vorherrschaft haben.

Ein sehr einfacher Fall solcher Auseinandersetzung liegt etwa vor im strophisch komponierten Lied. Im kleinen, innerhalb der einzelnen Strophe herrscht hier die musikalische Form der achttaktigen Periode und zwingt die poetische nötigenfalls durch verschiedene Mittel (Wortwiederholung usw.) unter sich. Im großen herrscht aber die poetische Form des strophischen Gedichts, die musikalisch keinen Sinn hat, und die auf den musikalisch Urteilenden gelegentlich von unerträglicher Wirkung werden kann.

Ein komplizierterer Ausgleich findet beim sogenannten »durchkomponierten« Lied statt. Die musikalische Form ignoriert hier den ihr nicht genehmen Strophenbau ganz und folgt frei der gedanklichen Form des Gedichts. Läßt diese es zu, so ist es leicht möglich, daß dabei wieder rein musikalische Formen, wie die Liedform A B A, oder

Rondoformen zustande kommen. Nunmehr liegt es nahe, die Dichtung gleich so einzurichten, daß sie einer musikalischen Form Raum gibt, und in der Tat ist das zu allen Zeiten geschehen. Das klassische Beispiel dafür ist die Da-capo-Arie.

Für das dramatisch-musikalische Kunstwerk gelten dieselben Möglichkeiten. Gerade hier, in der Oper gelangte ja die musikalische Form zur völligen Herrschaft über das poetisch-dramatische Formungsprinzip. Das Musikdrama dagegen zwingt die musikalische Gestaltung in den Dienst der dramatisch-poetischen Form. Während die größeren musikalischen Formungen dabei nicht zustande kommen, bleibt die achttaktige Periode im allgemeinen noch erhalten und maßgebend. Das dramatisch-poetische Formprinzip kann aber noch weiter eindringen und auch die achttaktige Periode zerstören. So oft bei Wagner; z. B. wenn zum Zweck einer dramatischen Steigerung ein Motiv durch lange Takte hindurch wiederholt wird, wobei ein musikalischer Verlauf eigentlich nicht stattfindet. Obgleich hier die motivische Bildung noch deutlich vorhanden ist, hat die achttaktige Periode ihren Sinn verloren. Das musikalische Motiv mit seinen gewöhnlich melodisch steigenden Wiederholungen ist direkt in den Dienst der dramatischen Steigerung getreten. Mit dem Eintritt des Höhepunktes tritt meist die achttaktige Periode wieder in ihre Rechte. Der Prozeß der Unterordnung der musikalischen unter die poetische Form kann aber noch weiter gehen und schließlich sogar zur Zerstörung der kleinsten musikalischen Formelemente, der Motive, führen. Wenn z. B. in einer neueren Oper die Erzählung von einem Kegelspiel mit Paukenwirbel (Rollen der Kugel) und Xylophongeklapper (Fallen der Kegel) illustriert wird, so ist damit jede erkennbare musikalische Formung aufgegeben, und es fragt sich, ob man hier noch von Musik reden kann. Übrigens gab es früher ganz ähnliche Dinge auch schon, und man ist heute geneigt, darauf als auf sehr naive Spielereien herabzusehen, während man neuere Versuche dieser Art als ganz besondere Instrumentationseinfälle preist.

Für die Programmmusik liegen die Verhältnisse genau so wie für die Textkomposition. Auch hier wird die musikalische Gruppierung der poetischen Formung, die die »Idee« erhalten hat, untergeordnet, und wieder kann die Unterordnung auf sehr verschiedene Art und Weise geschehen. Der extreme Fall der Programmmusik ist der, daß diese poetische Form eine epische ist, d. h. daß das Programm in einer Erzählung einer fortlaufenden Handlung besteht. Da muß die Musik engsten Anschluß an das Programm suchen; sie wird schließlich durch eine Reihe fortgesetzter Einzelheitsbeziehungen mit ihm verbunden sein. An dieser Stelle verbinden sich Programmmusik und

Tonmalerei, die prinzipiell nicht in einem besonderen, bestimmten Zusammenhange stehen. Es gibt sowohl ausgesprochene Programmmusik ohne jede Tonmalerei als auch absolute Musik, in der Tonmalereien vorkommen. Ein näheres Zusehen würde rasch eine Reihe verschiedener Arten von Tonmalerei auseinanderhalten lassen. Vor allem die, bei der eine Nachbildung eines außermusikalischen Verlaufs mit musikalischen Mitteln alleiniger Zweck ist, von der, bei der andere Absichten noch mit in Betracht kommen. Die Tonmalerei, wie sie sich bei Beethoven (auch bei Bach) findet, nimmt die Nachahmung äußerer Momente nur als Anlaß und Anhalt der Motivgestaltung. Die Motive aber und ihre Konstellationen haben daneben noch ganz andere Funktionen. Diese Art von Tonmalerei ist »mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«.

Soweit bei der Text- und Programmmusik rein musikalische Formen zustande kommen, sind diese ohne weiteres verständlich. Andere, nicht musikalische Formungen fallen außerhalb des Rahmens dieser Untersuchung. Die Betrachtung konnte sich also auf das prinzipiell Wichtige, auf einen Überblick über die Möglichkeiten beschränken.

3. Zur Methodik der musikgeschichtlichen Forschung.

Die Musikgeschichte ist eine noch verhältnismäßig junge wissenschaftliche Disziplin. Sie hat deshalb bis jetzt noch nicht Zeit gefunden, bestimmte, feste Forschungsmethoden herauszubilden, wie sie auf anderen Gebieten bestehen. In der heutigen musikalischen Geschichtsschreibung liegt vielfach noch etwas Willkürliches, Zufälliges, sowohl was die Auswahl und Begrenzung des Stoffes als die Art und Weise der Behandlung anbetrifft.

Jedenfalls lassen sich zwei Arten musikalischer Geschichtsschreibung unterscheiden, die, obwohl sie im einzelnen Forscher und im einzelnen Werk fast immer beide vertreten sind und sein werden, doch ihrer Methode nach prinzipiell zu trennen sind. Die eine wird jeweils die Stellung der Musik in einer bestimmten Kulturepoche, ihre Bedeutung und Wertung in derselben untersuchen; die andere wird den Entwicklungen der einzelnen Meister, ihren Einflüssen aufeinander, ihren Zusammenschlüssen zu Schulen, Richtungen usw. nachgehen. Man mag, um Bezeichnungen für sie zu haben, die erste die kulturhistorische, die zweite die spezialwissenschaftliche Musikgeschichtsschreibung nennen; die erste wird sich jedenfalls auf eine Untersuchung der Inhalte, die zweite auf eine Untersuchung der Formen (in dem definierten Sinne) im wesentlichen beschränken. Die erste

wird sich der in der allgemeinen Kulturgeschichte gebräuchlichen und ausgebildeten Methoden bedienen müssen und können; die zweite bedarf dagegen besonders ausgebildeter Methoden, deren Grundlage naturgemäß in der musikalischen Formenlehre zu suchen ist.

Die Formkriterien, wie sie früher entwickelt wurden, gelangen hier zu ihrer historischen Anwendung, d. h. sie werden nicht mehr dazu benutzt, die einzelne Form in ihrer Konstitution zu untersuchen, sondern dienen nunmehr dazu, die historisch gegebenen Formen miteinander zu vergleichen. Die »Formkriterien« werden in dieser Anwendung zu »Stilkriterien«, und mit ihrer Hilfe läßt sich der historische Stilbegriff festlegen und definieren.

Das Wort »Stil« wird ja in außerordentlich verschiedenem Sinne angewandt, ohne daß sich der Anwendende immer bewußt ist, was er gerade darunter versteht. Wenn der Ästhetiker vom »erhabenen Stil« und der Musikhistoriker vom »Kammermusikstil« redet, so sind doch hier zwei gänzlich verschiedene Begriffe mit demselben Ausdruck bezeichnet. Es ist also auch hier darauf zu dringen, daß, bei nicht ganz unzweideutigen Stellen, immer angegeben wird, in welchem Sinne das Wort »Stil« gerade verstanden werden soll. Was im folgenden als »Stil« definiert wird, soll nur der in der musikalischen Formengeschichte, der historischen Formentwicklungsforschung zu brauchende Stilbegriff sein.

Dieser ergibt sich auf der Grundlage der vorausgegangenen Untersuchung folgendermaßen: Der »Stil« eines musikalischen Kunstwerks, eines Meisters, einer Schule, einer Epoche ist bestimmt durch die von den umgebenden Kunstwerken, Meistern, Schulen, Epochen unterscheidenden, mit Hilfe der Form-(Stil-)Kriterien festzustellenden Formmerkmale. — Die negative Form der Definition drückt deutlich aus, daß es sich hier um einen historischen Begriff handelt. Man kann nicht vom »Stil« eines Phänomens schlechthin reden, sondern erst bei Vergleich mehrerer Phänomene tritt das Stilproblem überhaupt zutage. Der »Klavierstil Beethovens« ist nicht bestimmbar; wohl aber kann man eine Reihe von Merkmalen angeben, die Beethovens Klavierkompositionen von denen Mozarts oder Schumanns unterscheiden.

Die Durcharbeitung des gesamten historischen Materials mit Hilfe der Stilkriterien und des entwickelten Stilbegriffs, eine durchgeführte Formengeschichte also (wie sie heute noch lange nicht vorliegt, ja kaum begonnen ist), würde jedenfalls einige genau bestimmbare Typen der Formenentwicklung zutage fördern, die sich in verschiedensten Kunstepochen in ähnlicher Weise vollziehen würden. Gleichzeitig würde sich eine genaue und eingehende Periodisierung

der Musikgeschichte ergeben; die einzelnen Stilarten würden in ihrer Eigenart scharf heraustreten und zu charakterisieren sein, und es würden sich schließlich bestimmte, konkret definierbare Erscheinungen im Stilbildungs- und -Verfallsprozeß feststellen lassen.

G. Adler verfolgt diese Absichten in seinem Buche »Der Stil in der Musik«. Er geht aber einen anderen, eigentlich den umgekehrten Weg. Sein Stilbegriff ist, wie er selbst sagt, nicht im logischen Sinne definiert, sondern nur umschrieben. (Er stellt den Stil fest als »die Art und Weise, wie der Künstler seine Gedanken und Stimmungen faßt«; auch: »Ein Werk ist stilhaft, wenn es in einem ausgeprägten Stil gehalten ist«.) Infolgedessen sind seine »Stilprinzipien« nicht von einem zentralen Begriff (eben dem des »Stiles«) aus systematisch abgeleitet, sondern sie sind willkürlich und ohne inneren Zusammenhang der historischen Beobachtung und Erfahrung entnommen. Der bis jetzt allein vorliegende erste Teil des Werkes läßt noch nicht deutlich erkennen, wie das Ganze sich gestalten wird. Indessen scheint es mir, als ob »Stilprinzipien«, d. h. Begriffe, nach denen die historischen Stile untersucht werden sollen, vor allem einer außerhistorischen Verankerung bedürften, um sie gegen alle historischen Zufälligkeiten (der Überlieferung, der Zugänglichkeit des Materials usw.) zu sichern. Eine solche dürfte nur möglich sein im Anschluß an die allgemeine musikalische Formenlehre (wie es hier versucht wurde) oder an ein bestimmtes ästhetisches System. Da die Geltung eines solchen aber auch wieder historisch bedingt und begrenzt ist, so ist wohl der erstere Weg vorzuziehen.

Von dieser Grundlage aus dürfte die Zeit zur Aufstellung von »Stilprinzipien« aber noch nicht gekommen sein, denn dazu bedarf es vor allem einer gründlichen Untersuchung des gesamten vorliegenden Materials in bezug auf die Formen und ihre Entwicklung. Riemanns »Handbuch« ist diesen Weg gegangen und hat zum erstenmal eine auf einheitlicher, methodisch einwandfreier Grundlage beruhende Periodisierung der Musikgeschichte versucht. Der weitere Ausbau wie aber auch die Kritik an dieser Periodisierung werden sich dieser Grundlagen bewußt sein müssen.

Noch ist sehr viel zu tun. Die bisherigen Ergebnisse sind nur sehr allgemeine. Es steht ja heute noch nicht einmal die Entwicklung der Sonatenform widerspruchsfrei und allgemein anerkannt fest, und an Untersuchungen über die Entwicklung der Fugenform fehlt es noch ganz und gar. Die Formenerforschung dürfte also für die nächste Zeit eine der wichtigsten und dringendsten Aufgaben der Musikgeschichte bilden.

Über dekorative Malerei.

Von

Karl Doehlemann.

Tafel I. u. II.

Bei jedem Kunstwerk kann man von einer gewissen dekorativen Wirkung sprechen; so ist z. B. bei einem Gemälde die Art und Zusammenstellung der Farben aus diesem Gesichtspunkt zu beurteilen. Wenn ferner das Gemälde an der Wand hängt, so wird es bis zu einem gewissen Grade mit dem Rahmen und mit der Wand zusammen zu betrachten sein. Das ist eine zweite dekorative Wirkung. Natürlich besitzt ein Bild außer dem Farbenmosaik an und für sich noch andere künstlerische Qualitäten, die zum mindesten ebenso wichtig, unter Umständen noch wichtiger sind.

Ich nenne nun ein Kunstwerk dekorativ, wenn es in erster Linie mit Rücksicht auf seine Umgebung zu betrachten ist, und erst in zweiter Linie als selbständiges Kunstwerk.

Wir wollen uns bei den folgenden Betrachtungen auf die Malerei beschränken und auf ihre Verwendung zum Schmucke der Wand. Dabei bleibt es sich gleich, ob sie als Fassadenmalerei die Außenwand ziert oder als Innendekoration auftritt.

Dem freien künstlerischen Schaffen liegen logische Überlegungen fern; im Gegensatz dazu sollen im folgenden die möglichen Fälle der dekorativen Wandmalerei gewissermaßen theoretisch abgeleitet werden.

1. Der erste Fall ist offenbar der, daß die Malerei die Wand fortbestehen läßt, ja sie noch stärker betont. Das tritt ein, wenn wir die Wand mit einem ornamentalen, flächenhaften Muster zieren, ebenso wie wir ja auch einen Teppich an die Wand hängen. Ich will diese Art der Dekoration kurz ornamentale Malerei nennen.

2. Als zweite Möglichkeit betrachten wir den gerade entgegengesetzten Fall: die Wand soll durch irgendeinen Schmuck negiert, d. h. möglichst weggetauscht werden. Das wird nur in der Weise möglich sein, daß die Malerei dann gewissermaßen die Rolle des Architekten übernimmt und in ihrer Art weiterführt. Nun ist es die Aufgabe des Architekten, Innenräume oder Raumformen zu schaffen, indem er dieselben durch die Wände begrenzt. Auf einer Wand

kann die Malerei die gleiche Aufgabe lösen, indem sie die Fläche dazu benützt, uns einen anderen Raum im Bilde wiederzugeben. So kann z. B. auf der Wand der Blick in einen zweiten Raum dargestellt werden als eine Fortsetzung des wirklichen Raumes. Der künstlerische Effekt bei dieser Art von Dekoration wird der sein, daß der ursprüngliche Raum dadurch scheinbar vergrößert und erweitert wird. Wir veranschaulichen dies durch eine Wand des Palazzo Labia in Venedig (Abb. 1). Hier stellt der Künstler, Tiepolo, dar, wie Antonius die als Rokokodame erscheinende Kleopatra auf das Schiff geleitet. Dadurch, daß die Treppe unten sich direkt an den Fußboden anzuschließen scheint, ferner durch den Durchblick, der in den Fenstern rechts und links von den beiden Türen dargestellt ist, wird die Illusion, daß wir in den freien Raum hinaussehen, so stark als möglich angeregt.

Hier ist auch die Deckenmalerei zu nennen, welche in hervorragendem Maße zur Erhöhung der Innenräume verwendet werden kann, indem sie beispielsweise die Architektur des gegebenen Raumes fortsetzt.

Ich habe in früheren Untersuchungen¹⁾ diese Art von Malerei als Illusionsmalerei bezeichnet: nur mit einem Worte muß ich, um den Gegensatz zum Folgenden zu illustrieren, auf eine charakteristische Eigentümlichkeit dieser Dekorationsmethode hinweisen.

Das Wesentliche derselben besteht darin, daß sie sozusagen einen realen Raum darstellt, der sich an den wirklichen Raum, in dem sich der Beschauer befindet, anschließt. Es soll also eine Art Täuschung im Beschauer erweckt werden, und deswegen bleibt in den meisten Fällen der Rahmen des Bildes weg. Denn gerade der Rahmen grenzt ja den idealen Bildraum gegen den realen ab. Fällt er fort, so ist damit angedeutet, daß der reale Raum sich im Bilde fortsetzen soll.

Diese dekorative Wandmalerei überschreitet zuweilen die Grenze, die der Architekt ihr stellt, indem sie überhaupt keine strengen Begrenzungen mehr bestehen läßt und dafür irrationale Flächen, z. B. eine Landschaft oder einen Wolkenhimmel einführt. Wenn etwa an der Decke eine Himmelfahrt dargestellt ist und der Blick sich in duftige Wolken verliert, so tritt eben an Stelle einer architektonischen Wirkung eine malerische.

3. Die beiden genannten Möglichkeiten stellen die extremen Fälle dar und sie waren leicht begrifflich zu fixieren. In der Mitte zwischen beiden steht der folgende dritte Fall. Es ist möglich, daß man einerseits auf den figuralen Schmuck der Wand nicht verzichten will, daß man

¹⁾ Raumkunst und Illusionsmalerei: Jahresbericht der Deutschen Mathematiker-Vereinigung 14. Bd., 1905.

aber auch anderseits die Wand nicht illusionistisch auflösen möchte. Nun braucht jede figurale oder landschaftliche Szene einen gewissen Bildraum, und dieser tritt dann eben an Stelle der Wand; anderseits soll die architektonische Begrenzung doch noch vorhanden sein. Das sind zwei Forderungen, die sich gegenseitig auszuschließen scheinen; und doch läßt sich die Aufgabe durch einen Kompromiß lösen. Zunächst muß man darauf verweisen, daß die Tiefen- oder Raumwirkung, sowohl in der Natur als auch im Bilde, verschieden stark sein kann. Wenn wir eine Straße mit ungleich orientierten Häusern, mit Erkern und weit vorspringenden Dächern bei bedecktem Himmel, also in zerstreutem Lichte betrachten, so liefert sie uns gar keinen starken Tiefeneindruck. Die gleiche Straße zeigt aber die allerstärkste Raumwirkung, wenn die Sonne in der richtigen Stellung durch die Kontraste der Schlagschatten alle Flächen mit einem starken Relief ausstattet.

Will man also diese Form der Wandmalerei verwenden, so wird man die Tiefenwirkung nicht mehr als notwendig betonen, man wird weder allzu kühne Verkürzungen anwenden noch besonders kräftig wirkende Schlagschatten.

Namentlich dürften alle jene malerischen Effekte besser vermieden werden, welche in besonderem Maße den Bildraum als von Licht und Luft erfüllt erscheinen lassen; also gerade die modernen, impressionistischen Errungenschaften, die den Luftton, das Flimmern des Lichtes im Raum wiedergeben und die Auflösung der Konturen und Körperfarben zur Folge haben.

Auf diese Weise gelingt es, dem Bilde seine Tiefe zu belassen, aber doch gleichzeitig zu erreichen, daß das Bild sich noch in den architektonischen Rahmen einfügt. Die Farbgebung wird dabei sehr wesentlich sein: leichte gebrochene Farben lösen die Wandfläche wohl weniger auf als satte tiefe Tinten.

Alles was ich als charakteristisch für diese Art des Wandschmuckes angeführt habe, läuft darauf hinaus, daß der Bildraum als idealer oder gedachter Raum betont wird. Denn dieser ideale Raum zerstört die Wandfläche sozusagen weniger. Es wird ferner der Rahmen des Bildes hier stets vorhanden sein. Jede illusionistische Tendenz würde bei dieser Behandlung der Wandfläche äußerst störend wirken.

Als Hauptvertreter dieser Art der Wanddekoration, die ich als »Flächenmalerei« bezeichnen will, nenne ich Puvis de Chavannes. Seine Wandmalereien im Pantheon in Paris werden jeden überzeugen, daß es in der Tat möglich ist, eine Bildwirkung zu erreichen, ohne die architektonische Wirkung zu zerstören, und der Eindruck ist ein um so stärkerer, je weniger es den anderen Künstlern in dem gleichen Raume gelungen ist, dies Ziel zu erreichen.

4. Endlich gibt es noch eine vierte und letzte Möglichkeit, die Wand dekorativ zu behandeln. Sie beruht darauf, daß wir einen Gegenstand, der sich vom Beschauer aus gerechnet vor der Wand befindet, auf diese abbilden. Man könnte diese Dekorationsmethode deswegen als plastische Wandmalerei bezeichnen. Sie ist im letzten Grunde auch illusionistisch, nur mit dem Unterschied, daß sie Objekte darstellt, die gegen den Beschauer vorspringen. Da man aber ganze Räumlichkeiten in dieser Art wohl nicht zur Darstellung bringen wird, sondern eher einzelne Objekte, so dürfte die Bezeichnung »plastische Malerei« treffender sein. Sie ist sogar die allerhäufigste, und wir begegnen ihr überall, z. B. in der Fassadenmalerei, wenn Fensterumrahmungen, Tore, Hallen, Pilaster, Girlanden auf der Mauerfläche wiedergegeben werden. Sehr schön finden wir sie zuweilen in den Pendentifs der Kuppeln von Barockkirchen. Als Beispiel sei (Abb. 2) der h. Matthäus von Domenichino in der Kirche S. Andrea della Valle zu Rom erwähnt. Die Überschneidung des Kreuzes links oben und des Buches rechts oben lassen keinen Zweifel über die plastische Tendenz dieser Malerei aufkommen. Die ganze Figur ruht auf Wolken, welche ein zum Teil verdeckter Putto trägt. Es ersetzt also die Malerei direkt die Plastik, und diese Auffassung fügt sich auch gut in die ganze Tendenz des Barock und Rokoko ein, die doch dahin geht, durch Vereinigung aller Künste starke, malerische Wirkungen zu erzielen.

In ähnlicher Weise sehen wir auf den Fassaden unserer oberbayerischen Bauernhäuser, die ja meistens dem 18. Jahrhundert angehören, Wolkenballen benutzt, um Figuren und ganze Szenen aus der biblischen Geschichte zu tragen. An dem sogenannten »Neunerhaus« in Mittenwald (Abb. 3) ruhen die Gestalten der Apostel auf solchen Wolkenkissen, die über den Fensterumrahmungen angebracht sind. Die Gruppe der Verkündigung sowie der Toreingang sind gleicherweise plastisch zu denken. In anderen Fällen ist es bei diesen Darstellungen manchmal nicht ganz klar, ob die Darstellung als plastisch, d. h. erhöht gegen die Wandfläche, oder als Flächenmalerei, also gegen die Wand vertieft anzusehen ist. Es kommt dann der Beschauer über ein gewisses Gefühl der Unsicherheit oder Unbestimmtheit nicht hinweg.

Für Innenräume hat diese plastische Malerei noch eine besondere Bedeutung. Nehmen wir beispielsweise an, auf einer Wand wäre eine Reihe von Pilastern dargestellt, deren Vorderflächen eine bestimmte Ebene bestimmen, die nur in der Malerei, d. h. in der Vorstellung existiert. Außerdem sehen wir noch die wirkliche Wandfläche vor uns. Es scheint nun das Auge das Bestreben zu haben, diese beiden Flächen zu identifizieren, also die im Bilde vorderste Fläche als Wand-

fläche anzusehen. Die Begrenzung des Raumes tritt dann aber scheinbar ebensoviel hinter die vordere Pfeilerfläche zurück, wie diese eigentlich vor der Wandfläche gedacht ist. Die Wand wird für unsere Vorstellung zurückgeschoben: wir haben den Eindruck einer Vergrößerung des Raumes. Derartige Wandmalereien treten schon in den pompejanischen Zimmern auf, die infolge ihrer Kleinheit eine gewisse Vergrößerung allerdings gut vertragen konnten.

Fast überflüssig scheint es zu bemerken, daß natürlich auf der gleichen Wand die verschiedenen Systeme der Malerei nebeneinander zur Verwendung kommen können. So zeigt z. B. die Wand des Palazzo Labia (Abb. 1) außer der illusionistischen Malerei in der Mitte auch gleichzeitig in den Portalen, Pilastern und Gesimsen plastische Malerei in üppigster Verwendung. Endlich könnte man einwenden, daß es uns gleichgültig sein kann, wo die Bildebene zu denken ist. In der Tat weiß jeder Praktiker, daß man bei der Darstellung eines Objektes die Bildebene oft ganz beliebig wählt, so daß sie das Objekt durchschneidet. In dem schließlichen Bild spielt sie gar keine Rolle mehr. Aber bei der vorliegenden Untersuchung handelt es sich speziell um Wandmalerei: wir haben also eine ganz bestimmte, feste Ebene vor uns, und die Forderung nach räumlicher Klarheit bedingt es dann, daß wir alle Objekte in ihrer Lagenbeziehung gegen die Wandfläche uns klar vorstellen müssen. Die Klarheit der räumlichen Anordnung ist in diesem Falle ein wesentlicher Bestandteil der Schönheit der Darstellung.

Zur Begründung einer animistischen Ästhetik.

Von

Alfred Werner.

I. Grundlegendes.

1. Die Ästhetik im Anschluß an eine auf der »Philosophie als Grundwissenschaft« fußende Psychologie.

Der ästhetische Genuß wird von den meisten modernen Ästhetikern mit Recht als Kernproblem der Ästhetik hingestellt. Fast allgemein glaubt man dabei, über ästhetischen Genuß Klarheit gewonnen zu haben, wenn man ihn als besondere »Seelentätigkeit« bezeichnet, die dann näher beschrieben wird. Es soll sich um eine »Tätigkeit« oder »Funktion« der Seele handeln, mag man nun insbesondere von »Einfühlung«, »Verschmelzung«, »innerer Nachahmung«, »Pendelspiel der Seele« oder »psychischer Bewegung« sprechen. Wer aber das Gegebene, das wir »Tätigkeit« nennen, in seiner Bedeutung vorurteilsfrei prüft, kommt zu dem Ergebnis, daß jenes Wort für die Erklärung ästhetischen Genusses in der Tat nur ein sinnleeres Wort bedeutet. In dieser Erkenntnis liegt zugleich die Einsicht, daß ästhetischer Genuß und ästhetisches Bewußtsein bisher noch keineswegs wissenschaftlich, d. h. in zergliedernder Betrachtung fraglos klar bestimmt worden ist.

Doch warum ist ästhetisches Genießen keine Seelentätigkeit?

Zunächst muß man sich über den Sinn des Wortes »Tätigkeit« klar werden. J. Rehmke¹⁾ hat dieses Lieblingswort der modernen Philosophie, das wie etwas Selbstverständliches von Mund zu Munde geht, auf seinen Sinngehalt des öfteren untersucht. In dieser Arbeit sprechen wir über die Seelentätigkeit ausführlicher in der Kritik der »inneren Nachahmung«. Hier mag nur gesagt sein, daß unvermitteltes Wirken eines Einzelwesens, also hier der Seele, um deren »Tätigkeit«, um deren unvermitteltes Wirken auf sich selbst, es sich in unserem Falle handelt,

¹⁾ J. Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol., Leipzig 1905, S. 422 ff.; 480 ff. Derselbe, Das Bewußtsein, Heidelberg 1910, S. 7—10; 12 f. u. a. a. O. Derselbe, Anmerkungen zur Grundwissenschaft, Leipzig 1913, S. 67—96.

in der Wirklichkeit nicht zu finden ist. Steht doch mit dem Worte Seelentätigkeit entweder ein Einheitswirken zur Verhandlung wie im Willenswirken oder ein Bestimmtheitswirken, z. B. ein Triebwirken, wobei ein Gefühl, das zum Einzelwesen Seele gehört, die wirkende Bedingung abgibt für die Veränderung eines anderen Einzelwesens. Stets jedoch können wir zwei Einzelwesen nachweisen, wenn von Wirken und Wirkung die Rede ist. Wirkende und grundlegende Bedingung gehören als Allgemeines zu einem von zwei Einzelwesen, niemals ein und demselben Einzelwesen zu. Darum ist es sinnlos, ästhetisches Genießen, also ein besonderes Fühlen, für eine »Tätigkeit« oder »Funktion« der auf sich selbst wirkenden Seele zu halten. Um nicht selbst in derartige weitverbreitete, für die Ästhetik verhängnisvolle Irrtümer zu verfallen, die der jeweilig zugrunde liegenden Psychologie aufs Konto zu schreiben sind, geben wir allen den Seelenlehren, auf die sich die Ästhetiker bisher gestützt haben, den Abschied. Zunächst gilt es, das Fundament zu sichern, auf dem die Ästhetik stehen kann. Damit werden wesentliche, für alle Geisteswissenschaften wichtige Fragen berührt, die in neuester Zeit vor allem von Rehmke und Husserl als brennend erkannt wurden. Wenn wir auch im übrigen aus Gründen, die wir darlegen werden, mit Husserl und seinen Anhängern nicht übereinstimmen, darin wissen wir uns eins mit den Phänomenologen: um sicher zu bauen, gilt es zunächst, den gemeinsamen Boden zu untersuchen, auf dem sich die verschiedenen Geisteswissenschaften erheben. Vollkommene Vorurteilslosigkeit in der Untersuchung des allgemeinsten Gegebenen gilt es zu wahren, wenn wir richtige Aussagen machen wollen, d. h. Aussagen, denen ein Gegebenes entspricht. Diese Fragen nach dem Allgemeinsten, die eigentlichen Grundfragen, sind nun bereits vorurteilsfrei durch die »Philosophie als Grundwissenschaft«¹⁾ beantwortet. In ihr wird zunächst alles in Zweifel gezogen, bis der Ausgangspunkt, der eigentliche Ansatz, gefunden ist, an dem niemand mehr zweifeln kann. Der von der Grundwissenschaft gefundene Ansatz, ihre Voraussetzung, enthält nun aber im Gegensatz zu allen übrigen Wissenschaften kein Urteil in sich. Darum ist diese Grundwissenschaft allein die einzige vorurteilsfreie Wissenschaft. Das »Gegebene schlechtweg« ist dieser vorurteilsfreie Ansatz, »das Gegebene schlechtweg oder das Gegebensein des Gegebenen überhaupt«²⁾. Es führte zu weit, die besonderen Resultate der »Philosophie als Grundwissenschaft«, mit denen wir arbeiten, auf diesem engen Raume vorzuführen. Wesentlich für unsere Untersuchung, die es mit besonderen Bestimmtheiten, will ge-

¹⁾ J. Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft. Leipzig 1910.

²⁾ a. a. O. S. 82.

nauer sagen mit Bestimmtheitsbesonderheiten der Seele, zu tun hat, ist die Klarheit über die Grundlage der von uns angewandten Psychologie. Nach der vorigen Ausführung ist es verständlich, daß diese Psychologie, deren Gegenstand »nicht selber Allgemeinstes ist, sondern Allgemeineres als sein Allgemeines noch in sich hat«¹⁾, jene allgemeinsten Fragen, die sie selbst nicht mehr prüft, vorher durch die Grundwissenschaft beantworten läßt. Die Grundwissenschaft bildet darum das Fundament für die allgemeine Psychologie; diese wiederum ist der Unterbau der Ästhetik, deren Gegenstand, wo es sich um ästhetischen Genuß und ästhetisches Bewußtsein handelt, besonderes Seelisches ausmacht.

2. Die Gefühlslehre; das Gefühl bei Th. Lipps und J. Rehmke.

Wer den »ästhetischen Genuß« psychologisch bestimmen will, tut gut daran, vorher zu sagen, was er unter »Genuß« versteht. Niemand leugnet, daß stärkere oder geringere Lust in jedem Genusse enthalten ist. Mag man den Genuß seinem Sinngehalte nach weiter fassen, wie es Kaarle S. Laurila²⁾ tut, mag man ihn mit Konrad Lange³⁾ enger begrenzen, die Berechtigung, von ästhetischen Lustgefühlen zu sprechen, wird von den modernen Ästhetikern nicht bestritten. Dabei bleibe es zunächst dahingestellt, ob die »ästhetischen Gefühle« Gefühlsvorstellungen oder Gefühle sind, ob ferner neben den Lustgefühlen zum ästhetischen Genusse auch Gefühle der Unlust gehören.

Ohne diese letzten Fragen hiermit berühren zu wollen — sie sollen an anderer Stelle beantwortet werden —, setzen wir der Einfachheit halber für »Genuß« »Lust an Gegenständlichem« ein. Wohl sieht man bisweilen von dem Gegenständlichen ab, das die genießende Seele zusammen mit Lust aufweist, und nennt dann die »Lust« allein den Genuß; aber zuständige »Lust« hat unsere Seele, wie jeder bestätigt, stets an etwas. Dieses Etwas, psychologisch das Gegenständliche genannt, sind Wahrnehmung oder Vorstellung oder auch ein Zusammen von Wahrnehmung und Vorstellung. Wir scheiden nun zwischen Lust und Genuß. Lust steht im Gegensatze zur Unlust und ist eine der beiden Bestimmtheitsbesonderheiten des zuständigen Bewußtseins. »Genuß« als sogenannte »Lust an Gegenständlichem« bezeichnet uns also ein Zusammen von Bestimmtheitsbesonderheit des zuständigen

¹⁾ Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft S. 44 ff.

²⁾ Laurila, Zur Theorie der ästhetischen Gefühle. Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft IV. Bd., 4. Heft, 1909.

³⁾ K. Lange, Das Wesen der Kunst. Berlin 1901, 2 Bände.

und des gegenständlichen Bewußtseins, mithin nicht allein die Lust, die eine Bestimmtheitsbesonderheit des zuständlichen Bewußtseins ist.

Sprechen wir von einem lustvollen oder Lust habenden Bewußtsein, so beschäftigt uns freilich sein Zuständliches allein. Reden wir hingegen von einem genießenden Bewußtsein, so richten wir den Blick auf Zuständliches und Gegenständliches zusammen. Oft nennt man nun Lust als eine Bestimmtheitsbesonderheit des zuständlichen Bewußtseins mit dem Worte »Gefühl«.

Denselben Namen trägt aber in unserem Sprachgebrauch auch das Zusammen von Zuständlichem und Gegenständlichem. Folgen wir diesem Sprachgebrauch, so fällt auch das von uns Genuß genannte Gegebene unter die Benennung »Gefühl«.

Und dann läßt sich wiederum der Genuß ein Lustgefühl nennen, und der besondere Genuß, den wir ästhetischen Genuß heißen, ist demnach als ästhetisches Lustgefühl zu bestimmen, das wir in seiner Besonderheit näher betrachten wollen.

Die erste Aufgabe besteht hiernach darin, festzustellen, was wir unter »Gefühl« verstehen und in welchem Sinne wir das vieldeutige Wort anwenden wollen.

Erst dann wird uns die Lösung unserer eigentlichen Aufgabe beschäftigen, das besondere, nämlich das ästhetische Gefühl fraglos zu begreifen. Daß gerade in der Gefühlslehre die Ansichten schroff auseinandergehen, ist leider eine Tatsache und bildet einen wesentlichen Grund, daß man auch in ästhetischen Fragen nicht zur Einigung gelangen konnte.

Zwei so bedeutende Theorien wie die Einfühlungslehre in der Fassung, die ihr Theodor Lipps gegeben, und die Illusionslehre von Konrad Lange gebrauchen das Wort Gefühl in verschiedenem Sinne.

Noch bedauerlicher ist es, wenn ein und derselbe Ästhetiker mit demselben Worte mehreres, das eine Mal dieses, das andre Mal jenes bezeichnet, ohne jedesmal darauf hinzuweisen, in welchem Sinne er das Wort Gefühl verwendet. — Werden nun gar »Scheingefühle«, »abgeschwächte Gefühle«, »vorgestellte Gefühle«¹⁾, wenn es gerade beliebt, schlechtweg auch Gefühle genannt ohne den Hinweis, daß es sich z. B. in dem besonderen Fall um Gefühlsvorstellung, also tatsächlich doch um Vorstellung, nicht um Gefühl handelt, so gibt solche »Begriffsverwirrung« zu verhängnisvollen Mißverständnissen Anlaß.

Wie J. Rehmke nachgewiesen hat, durchzieht das Wort Gefühl den gewöhnlichen Sprachgebrauch in dreifachem Sinne. Gefühl bedeutet: 1. ein Zuständliches (Lust oder Unlust), 2. ein Zusammen von Zu-

¹⁾ Vgl. hierzu Lange, Das Wesen der Kunst.

ständigem und von »begleitendem« Gegenständlichen und 3. ein Zusammen von Zuständigem und von »maßgebendem« und »begleitendem« Gegenständlichen desselben Seelenaugenblickes¹⁾. Seelenaugenblick bezeichnet jeden besonderen Augenblick des Einzelwesens Seele. Dieser wiederum ist eine Einheit von mehreren seelischen Bestimmtheiten. Solche Augenblickeinheiten weist nicht nur die Seele oder das Bewußtsein, sondern jedes Einzelwesen, also auch jedes Ding auf. Während wir aber in jeder Augenblickeinheit des Dinges, dem sogenannten Dingaugenblick, als Dingbestimmtheiten stets Größe, Gestalt und Ort feststellen können, treffen wir bei der Zergliederung jeder Augenblickeinheit der Seele, dem sogenannten Seelenaugenblicke, stets die gegenständliche, zuständige, denkende und die Subjektbestimmtheit.

Das Wort »Gefühl« nun werden wir in dem dritten von uns angegebenen Sinne verwenden. Das Zuständige des Gefühls macht entweder die Lust oder die Unlust aus, das »maßgebende« Gegenständliche des Gefühls ist Wahrnehmung oder Vorstellung oder auch Wahrnehmung und Vorstellung zusammen; das »begleitende« Gegenständliche endlich ist die sogenannte Innenempfindung, wohl auch Körperempfindung genannt. Folgendes Beispiel mag dies erläutern: Wir befinden uns bei gewaltigem Sturm auf hoher See und haben ein schreckliches Angstgefühl. Unser Zuständliches ist Unlust, die ihrem Grade nach besonders stark ist. Das maßgebende Gegenständliche bilden Wahrnehmung und Vorstellung. Wahrnehmung sind das Schwanken des Schiffes, das Heulen des Sturmes, das blauschwarze, tobende Meer mit weißleuchtendem Gischt. Vorstellungen sind der drohende Untergang, der nahe Todeskampf, das schmerzvolle Entsetzen unserer Lieben daheim. Das begleitende Gegenständliche, unsere Innenempfindung, bezeichnen wir in diesem Fall wohl am einfachsten als »Beklemmung«.

Nun herrscht vor allem Streit darüber: 1. ob unser Bewußtsein im selben Augenblick Lust und Unlust zugleich aufweisen könne; 2. ob es außer dem Unterschiede Lust — Unlust und dem Gradunterschiede noch andere Verschiedenheit des Zuständlichen gäbe.

Wir verschaffen uns Klarheit über diese beiden Fragen, indem wir der Rehmkeschen Gefühlslehre die von Th. Lipps gegenüberstellen und die Ansichten beider mit den Tatsachen unseres Seelenlebens vergleichen. Allein die Selbstbeobachtung aber kann uns hier den letzten Aufschluß geben. Im Jahre 1903 gibt Lipps eine Definition von »Gefühl«, mit der wir uns auf den ersten Blick einverstanden erklären können: »Gefühle sind unmittelbar erlebte Qualitäten oder Bestimm-

¹⁾ Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 365 ff.

heiten des Ich«¹⁾. Unter »Ich« würden wir an dieser Stelle das Einzelwesen Bewußtsein verstehen. Während man oft das mit einem menschlichen Leibe verbundene Bewußtsein allein »Seele« nennt, setzen wir in dieser Arbeit die Worte Bewußtsein und Seele in ihrer Bedeutung völlig gleich. Spricht man doch auch von einer Tierseele und meint das mit dem tierischen Körper in Wirkenseinheit verknüpfte oder ehemals in Wirkenseinheit verknüpft gewesene Geistwesen oder Bewußtsein. Lipps meint mit dem Worte »Ich« jedoch das »unmittelbar erlebte Ich, das ‚phänomenale‘ Ich oder das Ichphänomen«, das er wunderbarerweise von »Seele« unterscheidet. Wenn ich mich unmittelbar erlebe, so gehen doch die Worte »ich« und »mich« sicherlich auf dasselbe Gegebene, auf ein und dasselbe Einzelwesen »Bewußtsein«, das man in unseren Tagen so gerne mit dem Worte »Ich« kennzeichnet. Für Rehmke kommt nun im Worte »ich«, das ein Bewußtsein bezeichnet, auch die Subjektbestimmtheit mit zum Ausdruck, die jedem Bewußtsein zugehört. Diese Subjektbestimmtheit liegt auch in dem Sinn der Worte: Ich fühle, stelle vor, denke. Wäre sie nicht als dem Bewußtsein zugehörig mitgegeben, so könnte ich nicht mehr von meinem Fühlen, Vorstellen, Denken, sondern nur schlechtweg von Fühlen, Vorstellen, Denken sprechen.

Das Bewußtsein, »das Ich«, das auch Lipps kennt, denn »Psychologie« ist ihm »die Lehre vom Bewußtsein«²⁾; dies »Bewußtsein« oder »Ich« heißt nun in dritter Bezeichnung auch die Seele. Es ist ein Irrtum, zu dem sogenannten »unmittelbar erlebten primären Ich«, mit anderen Worten zu dem unmittelbar erlebten Bewußtsein, die Seele gleichsam als »Substrat« oder »Träger« noch hinzudenken zu müssen. Das Bewußtsein, das jeder im Selbstbewußtsein unmittelbar »erlebt«, das er, um mich eines anderen Ausdrucks zu bedienen, »hat«, d. h. von dem er »weiß«, dieses Bewußtsein ist gerade das besondere Gegebene selbst, das wir auch eine Seele nennen. Es gibt aber sicherlich auch zu Mißverständnis Anlaß, wenn Lipps den Körper als »sekundäres Ich« bezeichnet. Spreche ich von meinem Körper, so bezeichne ich den Leib oder Körper, der mit meinem Bewußtsein, meinem Geist, meiner Seele oder in vierter Benennung mit meinem »Ich« in Wirkenseinheit verknüpft ist.

Wie wir uns darum unter »sekundärem Ich« kein zweites Bewußtsein neben dem einen, durch das Selbstbewußtsein bekannten, vorstellen können, so vermögen wir auch keinen Sinn mit den Worten »überindividuelles Ich« und »ideale Persönlichkeit«, die Lipps für das

¹⁾ Lipps, Leitfaden der Psychologie 1903, S. 17.

²⁾ Lipps, Leitfaden der Psychologie 3. Aufl., 1909, S. 1.

ethische und ästhetische Gefühl in Anspruch nimmt, zu verbinden. Allerdings muß ein Bewußtsein besondere Bestimmtheiten, demnach also Bestimmtheitsbesonderheiten aufweisen, um »ästhetisch« genannt zu werden. Lipps verleitet jedoch zu dem Mißverständnis, als ob jeder von uns mehrere Bewußtseinswesen aufwiese und nicht — wie die Erfahrung lehrt — ein einziges Bewußtsein wäre, das in sich einen Wechsel von Bestimmtheitsbesonderheiten aufweist.

Wenn wir demnach ästhetisches Bewußtsein und ästhetisches Gefühl betrachten, so werden wir allerdings Bestimmtheitsbesonderheiten dieses Bewußtseins nachzuweisen haben. »Gefühl« nennt nun Lipps an anderer Stelle ¹⁾ »das unmittelbare Erleben« der »Zuständlichkeiten des Ich, wie Heiterkeit, Kummer usw.« . . . »Das Gefühl ist ein Bewußtseinserlebnis, d. h. ein Erleben, ein Innewerden, allgemeiner gesagt, ein Bewußtsein von etwas« ²⁾.

Hieraus ersehen wir zunächst, daß Lipps das Wort Gefühl nur im Sinne unseres »Zuständlichen« fassen will. Lipps kennt dann aber eine Unmenge von »Gefühlen«. Er gruppiert sie in der Hauptsache in Gegenstandsgefühle, Lust-, Unlust- und Quantitätsgefühle, in Mischgefühle, Konstellationsgefühle und allgemeine Zustandsgefühle. Ein Kapitel für sich bilden die Selbstgefühle, die neben den Gefühlen der »sinnlichen Wahrnehmung« zu den Gegenstandsgefühlen gehören ³⁾.

Es ist hier nicht der Ort, auf diese Gefühle einzugehen, da uns dies von unserem Ziel zu weit abführte. Wir fragen vielmehr, wie sich Lipps zu unserer ersten Frage stellt, ob unser Bewußtsein im selben Augenblick Lust und Unlust zugleich aufweisen könne. Die sogenannten »Mischgefühle« geben uns schon die klare Antwort. Es heißt bei Lipps: »Diese Lust-Unlust- oder Unlust-Lustgefühle sind eigenartig neue Gefühle. Sie können Gefühlmischungen oder Gefühlsverwebungen heißen. Sie sind einheitliche Gefühle, in denen aber, unbeschadet ihrer Einheitlichkeit, beides, Lust und Unlust, als ‚Partialgefühl‘ nebeneinander steht; so etwa wie grüngelb eine einheitliche Farbe ist, die doch das Grün und Gelb in sich unterscheiden läßt.« . . .

»Als besondere Arten solcher Mischgefühle seien erwähnt das Gefühl der Rührung, der Wehmut, endlich vor allem das Gefühl des Humors und der Tragik« ⁴⁾. Der psychologisch nicht geschulte Laie wird Th. Lipps sofort beipflichten. Wenn er Laura Marholms »Buch der Frauen« gelesen hat, kann er hier eine Stelle aus Marie Baschkirtzews Tagebuch anführen: »Wird man es glauben? Ich finde alles

¹⁾ Lipps, a. a. O. S. 37 ff.

²⁾ a. a. O. S. 314.

³⁾ a. a. O. S. 314 ff.

⁴⁾ a. a. O. S. 332.

gut und schön, auch die Tränen, auch den Schmerz. Ich liebe es, zu weinen, ich liebe es, zu verzweifeln, ich liebe es, traurig zu sein. Ich liebe das Leben trotz allem. Ich will leben. Ich verlange das Glück und bin glücklich, elend zu sein. Mein Körper weint und schreit, aber etwas in mir, das über mir ist, genießt das alles¹⁾.

Hier scheint in der Tat in der Unlust ein Lustmoment zu liegen. Zunächst übersieht man den schnellen Wechsel von Lust und Unlust, der uns vielfach veranlaßt, ein Zugleich von Lust und Unlust, ein Zugleichhaben, Zugleicherleben von beiden zu behaupten. Vor allem aber verleitet zu jener irrigen Meinung der Umstand, daß man die gegenständliche, d. h. die vorgestellte Lust oder Unlust, mit der zuständlichen, d. h. der tatsächlichen Lust oder Unlust, also, kurz gesagt, daß man Lustvorstellung und Unlustvorstellung mit Lust und Unlust, als ob es Gleiches wäre, zusammenwirft. Diese Verwechslung von zuständlicher Lust oder Unlust mit »gegenständlicher«, das ist vorgestellter Lust oder Unlust, gibt die zureichende Erklärung ab für Marie Baschkirtzevs seltsame Worte. Eine solche Erklärung können aber manche Psychologen von vornherein nicht annehmen, nämlich diejenigen nicht, die erklären, daß ein Gefühl (Lust oder Unlust) niemals vorgestellt werden könne. Wir kommen später noch dem Problem näher, ob unser Bewußtsein unter seinem Gegenständlichen bisweilen auch vorgestelltes Zuständliches aufweise, ob es mit anderen Worten Gefühlsvorstellungen gebe. Tatsache ist es indes, daß wir Lust und Unlust, dieses Zuständliche, niemals zugleich haben. Bin ich lustig, so bin ich nicht unlustig; bin ich unlustig, so bin ich nicht lustig. Wir schließen uns darum den Ausführungen Rehmkes an: . . . »über dieses angebliche Zugleichsein von Lust und Unlust als Bestimmtheitsbesonderheit ein und desselben Bewußtseinsaugenblickes weiß unsere Seele nichts zu melden. Mag auch noch so oft das Wort vom ‚Tropfen Wermut, der in den Becher der Freude fällt‘ und von dem ‚Schmerz, der die Freude dämpft‘, gebraucht werden, die Tatsache, die zu diesem Worte Veranlassung gegeben hat, kann trotz alledem nicht die sein, daß die Seele Schmerz und Freude, Lust und Unlust zugleich gehabt habe. Es hat noch keinen Menschen gegeben, der, wie man z. B. wohl den ‚Humor‘ zu kennzeichnen pflegt, mit dem einen Auge lachte und zugleich mit dem anderen Auge weinte . . .²⁾. Wir wenden uns nunmehr unserer zweiten Frage zu, ob es neben dem Unterschiede Lust-Unlust und dem Gradunterschiede des Zuständlichen überhaupt noch andere Unterschiede im Zuständlichen gebe. Selbstver-

¹⁾ L. Marholm, Das Buch der Frauen, 1899.

²⁾ Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 312 f.

ständig wird unter Zuständlichem »nicht etwa ein Einzelwesen in der Seele, sondern vielmehr eine Besonderheit zuständlicher Bewußtseinsbestimmtheit des seelischen Einzelwesens«¹⁾ verstanden. Lipps nennt eine große Zahl verschiedener Lustqualitäten: »Diese Lust ist im einzelnen unendlich vielfacher Art. Sie ist etwa das eine Mal Lust am Pikanten, ein anderes Mal schmerzlicher Genuß. Schließlich wird, wenn das Unlustgefühl gegenüber dem Häßlichen abgestumpft ist, der Hautgout, das Perverse, das ausgesucht Quälerische zum Mittel der Luststeigerung. Immer ändert sich dabei zugleich der Charakter des Lustgefühles«²⁾.

Den verschiedenen sogenannten »Charakter des Lustgefühls« führen wir jedoch auf die verschiedene, das Zuständliche begleitende Innenempfindung zurück, die von Lipps überhaupt zu wenig berücksichtigt und dann meist in unvorsichtiger Weise dem Zuständlichen zugelegt wird. Es handelt sich hier also um das Gefühl (2), das Zusammen von Zuständlichem und »begleitendem« Gegenständlichen. Auch die Lippschen »allgemeinen Zustandsgefühle« dürfen wir hier einordnen, wie folgende Sätze von Lipps bestätigen: »Ich fühle mich anders, wenn mein gesamtes psychisches Leben frei, leicht, als wenn es schwer, gedrückt, gehemmt, träge abläuft. Ich fühle mich ebenso anders, wenn ich stark, als wenn ich nur wenig von dem, was ich erlebe oder vorstelle, in Anspruch genommen bin; anders in der inneren Ausfüllung als in der inneren Leere«³⁾.

Abgesehen von dem »Intensitätsgefühl«, das nichts anderes als den stärkeren oder schwächeren Grad der Lust oder Unlust ausdrücken soll, unterscheidet Lipps bei den Quantitätsgefühlen: »das Gefühl des Breiten, Massenhaften, oder Voluminösen, etwa bei tiefen Tönen, das Gefühl des Spitzen, Dünnen, etwa bei hohen Tönen, andererseits das Gefühl der Ruhe oder Langsamkeit bei jenen, der größeren Lebendigkeit oder Raschheit bei diesen«⁴⁾. Es ist einleuchtend, daß wir keine breite, massenhafte, spitze, dünne, langsame Lust haben. Dabei spricht man aber doch von Gefühlen des Massenhaften, Spitzen, Langsamen usf. Ohne nun dabei auf ein Gegenständliches zu sehen, sind jene Redeweisen nicht zu verstehen. So hat Lipps an jener Stelle Gefühl in unserem Sinne von Gefühl (3) als dem Zusammen von Zuständlichem, »maßgebendem« und »begleitendem« Gegenständlichen gebraucht.

Hiermit haben wir die Verwendung des Wortes Gefühl in dreifachem Sinne bei Lipps nachgewiesen.

¹⁾ Rehmke, a. a. O. S. 301.

²⁾ Lipps, a. a. O. S. 330 ff.

³⁾ Lipps, a. a. O. S. 337.

⁴⁾ Lipps, a. a. O. S. 329.

Aus unserer Darstellung ergibt sich, daß wir als Zuständliches nur die Lust und die Unlust, und zwar jede von beiden in verschiedenen Graden, kennen. Es gibt aber nicht noch anders unterschiedene Lüste oder Unluste. Der Gegenbeweis von Lipps ist haltlos, da er, abgesehen von seinen reinen Lust- oder Unlustgefühlen, zu einer anderen Mannigfaltigkeit des Zuständlichen als der vielgradigen Lust und Unlust nur dadurch gelangt, daß er etwas, was nicht Zuständliches ist, als Zuständliches ansieht. Hat er doch bald begleitendes, bald maßgebendes, bald maßgebendes und begleitendes Gegenständliches, von denen er doch absehen wollte, augenscheinlich gerade im Auge, wenn er jene angeblichen verschiedenen Qualitäten von Zuständlichem, also von Lust oder Unlust, aufzählt. Die vermeintliche besondere Qualität des Zuständlichen, die Lipps für das ästhetische Gefühl behauptet, findet später noch besondere Erwähnung.

Die Scheidung, die Lipps zwischen Gefühl und Stimmung vornehmen will, kann er selbst nicht durchführen, weil das Gegebene, das wir Stimmung zu nennen gewohnt sind, von ihm nicht getroffen wird. »Stimmung ist nicht an sich ein Gefühl. Sondern es ist eine Zuständlichkeit meiner, ich bin so oder so gestimmt. Daran knüpft sich erst als unmittelbarer Bewußtseinseindruck ein Gefühl. Dies die Stimmung begleitende Gefühl nennen wir Stimmungsgefühl«¹⁾. Stimmung ist demnach für Lipps »Zuständlichkeit«. Versteht man unter Zuständlichkeit Lust oder Unlust allein, so ist damit für die Unterscheidung von »Gefühl« und »Stimmung« gar nichts gewonnen. Wird doch dieselbe Lust oder Unlust, die das eine Mal für Stimmung ausgegeben wird, ein andermal von Lipps Gefühl, Lust- oder Unlustgefühl, genannt.

Soll aber in den Sinn des Wortes Zuständlichkeit bei Lipps mehr hineingelegt werden, so haben wir nach ihm bereits Gefühle, »Stimmungsgefühle«, oder die mit ihnen der Bedeutung nach identischen »allgemeinen Zustandsgefühle« und keine »Stimmungen« vor uns. Die »allgemeinen Zustandsgefühle« haben wir, wenn wir vom maßgebenden Gegenständlichen absehen und allein das Zusammen von Zuständlichem und begleitendem Gegenständlichen (Gefühl) betrachten. — So heißt es bei Lipps: »Ich fühle mich anders, wenn mein gesamtes psychisches Leben frei, leicht, als wenn es schwer, gedrückt, gehemmt, träge abläuft«²⁾. Haben wir hier freie, leichte, schwere, gedrückte Gefühle vor uns, so fragt sich nur, worin sie sich von freien, leichten, schweren, gedrückten Stimmungen unterscheiden. Wir sprechen wie beim freien, leichten, schweren, ge-

¹⁾ Lipps, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst 1903, I. Bd., Kap. IX.

²⁾ Lipps, Leitfaden d. Psychol. S. 337.

drückten »Gefühl«, im Gegensatz zu einer freien, leichten, von einer schweren, gedrückten »Stimmung«. Zuständlich haben wir in der freien Stimmung sicherlich Lust, in der gedrückten sicherlich Unlust. Im Zuständlichen kann das der Stimmung gegenüber dem Gefühl Eigene nicht gesucht werden. Haben wir doch auch in heiteren Gefühlen dieselbe Lust, in trüben Gefühlen dieselbe Unlust. Richten wir den Blick auf das Gegenständliche der Stimmung, so finden wir allerdings einen Unterschied gegenüber dem Gegenständlichen des Gefühles.

Während ich im Gefühl von einem maßgebenden Gegenständlichen weiß, trifft dies für die Stimmung keinesfalls zu. Im Gegenteil, alles Gegenständliche weiß ich in gleicher, wenn auch geringer Deutlichkeitsstellung. In der Stimmung kann darum von einem maßgebenden und einem begleitenden Gegenständlichen, zwischen denen wir im Gefühl unterscheiden, nicht mehr die Rede sein. So verstehen wir die Rehmkeschen Worte:

»Die Stimmung ist, wie das Gefühl, ein Zusammen des Zuständlichen und Gegenständlichen des Seelenaugenblicks, in dem zwar, wie im Gefühl, die Innenempfindung eine besondere Rolle spielt, jedoch alles Gegenständliche in einer und derselben Deutlichkeitsstellung sich befindet, so daß in der Stimmung ein maßgebendes Gegenständliches fehlt. So kann man denn Stimmung und Gefühl gegenseitig aneinander messen und sagen: Stimmung ist ein Gefühl ohne ein maßgebendes Gegenständliches, Gefühl ist Stimmung mit einem maßgebenden Gegenständlichen«¹⁾).

II. Das ästhetische Bewußtsein.

1. Das vollentwickelte Bewußtsein.

Ästhetischer Genuß ohne den ästhetisch Genießenden findet sich nicht. Erinnern wir uns an die Formel: Ästhetischer Genuß = ästhetisches Lustgefühl, so bleibt noch die Frage offen: Verstehen wir unter ästhetischem Lustgefühl das Lustgefühl am Ästhetischen in übertragener Bezeichnung, z. B. an einer Melodie, oder verstehen wir darunter die Bestimmtheitsbesonderheit eines Bewußtseins? In der Tat gilt es, die Bestimmtheitsbesonderheit desjenigen Bewußtseins aufzudecken, das wir schlechtweg ein ästhetisches Bewußtsein nennen dürfen. Beim Anhören einer Melodie z. B. können einem Bewußtsein gewisse von uns aufzuzeigende Bestimmtheitsbesonderheiten eigen sein; ist dies tatsächlich der Fall, so nennen wir ein solches Bewußt-

¹⁾ Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 372 ff.

sein ein ästhetisches. In übertragener Bedeutung bezeichnen wir auch bisweilen sein Gegenständliches und genauer gesprochen das von diesem Bewußtsein Wahrgenommene, »die äußere Form«, den Kunstleib, in unserem Melodiefall die Tonfolge, als ästhetisch. Habe ich nun auch Genuß an diesem »Ästhetischen«, dem Gegenständlichen, so brauche ich darum nicht ohne weiteres ein ästhetisch Genießender zu sein. Ich kann sehr wohl an solchem Ästhetischen einen außerästhetischen Genuß haben.

In den letzten Jahren hat man sich oft darum bemüht, den »künstlerischen Genuß« des Kindes darzulegen. Vom pädagogischen Standpunkt aus sind das lobenswerte Bestrebungen. Wir täten allerdings besser, nicht von ästhetischem oder künstlerischem Genuß, sondern vielmehr vom Genuß des Kindes an der Kunst zu sprechen. — Wenn nun gar zu dem Zwecke, über das Grundproblem der Ästhetik ins reine zu kommen, psychologische Studien an Tieren getrieben werden, so kommt dabei für unser Problem gar nichts heraus. Karl Groos bringt das, im Gegensatz zu seiner späteren Ansicht, in seinem geistvollen Buche: »Die Spiele der Tiere«¹⁾ mit feinem Takt wiederholt zum Ausdruck. So schreibt er von den Tieren: »Was sie empfinden werden, ist das sinnliche Wohlbehagen des physiologisch angenehmen Eindruckes, wie es in uns etwa durch milde Luft, einen klaren blauen Himmel und grüne Wälder auch ohne eigentlich ästhetische Betrachtung entsteht.« Wenn nun jemand die verschiedenartigsten Gefühle von künstlerisch ganz Ungebildeten psychologisch bestimmt, um sich über ästhetischen Genuß klar zu werden, so hat er das Problem verkannt. Genuß am Künstlerischen ist nicht immer künstlerischer oder ästhetischer Genuß. Selbstverständlich ist es interessant, darzulegen, wie mannigfaltig die Genüsse sein können, die wir an Kunstwerken erleben.

Man rede dann aber nicht mit Müller-Freienfels²⁾ von künstlerischem Genießen, sondern vom Kunstgenießen oder vom Genuß an der Kunst. Wir schließen uns Volkelts Ausführungen an: »Ohne Zweifel ist es nun Hauptaufgabe der Ästhetik, nicht etwa das rohe, oberflächliche, ungeübte, sondern das vollentwickelte ästhetische Verhalten in seinen Bestandteilen, Verknüpfungen und Forderungen kennen zu lernen«³⁾. Das »vollentwickelte ästhetische Verhalten«, oder mit anderen Worten das »vollentwickelte ästhetische Bewußtsein« ist ein Ideal. Wie nun mancher Ethiker einen idealen Maßstab gebraucht,

¹⁾ K. Groos, Die Spiele der Tiere. Jena 1896.

²⁾ R. Müller-Freienfels, Affekte und Triebe im künstlerischen Genießen. Arch. f. d. ges. Psychol. Leipzig 1910.

³⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik I. Bd., S. 53. München 1905.

mit dem er dem einzelnen Glück und Rechte zumißt, wie der Pädagoge von dem idealen Zögling, dem idealen Schulmeister spricht, mit derselben Berechtigung darf der Ästhetiker über das vollentwickelte ästhetische Bewußtsein seine Aussagen machen. Sprechen wir von vollentwickeltem ästhetischem Bewußtsein, so ist damit nicht etwa ein anderes Bewußtsein gemeint als im Alltagsleben. Für das Bewußtsein, oder mit anderen Worten für das Wissende, den Geist, die Seele, tritt nicht etwa ein anderes Bewußtsein, eine andere Seele ein. Dasselbe Bewußtsein wird vielmehr nur in gewissen Bestimmtheitsbesonderheiten getroffen, die ihm als ästhetischem Bewußtsein eigen sind. Bisweilen nun weist das Bewußtsein im Zugleich alle die Besonderheiten auf, die es zum ästhetischen Bewußtsein machen. Denken wir jedoch an einen besonderen Fall, z. B. an den Genuß, den uns ein Schauspiel bietet, so gibt jeder zu, daß er nicht immer, vielleicht nur in kurzen Minuten, im wahren Sinne des Wortes ästhetisch genossen habe, daß seine Seele nur in wenigen Minuten alle Bestimmtheitsbesonderheiten aufgewiesen, die es zum ästhetischen Bewußtsein stempeln. Ideal nennen wir das Bewußtsein, dem in der Betrachtung eines jeden Kunstwerkes alle von uns darzulegenden Besonderheiten eignen.

2. Ästhetisch und schön; ästhetisch und ethisch.

Bevor man nun an die Zergliederung des ästhetischen Bewußtseins geht, muß man sich darüber klar sein, daß die Ästhetik nicht allein »die Lehre vom Schönen« ist, daß also »ästhetisch« und »schön« keine Wechselbegriffe sind. Die Erfahrung bestätigt, die ganze Skala vom Schönsten bis zum Häßlichsten, vom Tragischen bis zum Komischen usw. muß gleichberechtigt Platz erhalten in einer modernen Ästhetik. Auch die stiefmütterliche Behandlung, die Lipps dem Häßlichen gegenüber dem Schönen zukommen läßt, ist ungerechtfertigt. Er definiert: »Die Ästhetik ist die Wissenschaft vom Schönen; implicite auch vom Häßlichen«¹⁾.

Ästhetisch wertvoll und ästhetisch wertlos deckt sich nimmer mit schön und häßlich oder gar mit ethisch wertvoll, ethisch wertlos, worauf Lipps abstellt. Es ist falsch, wenn Volkelt allein das »menschlich Bedeutungsvolle« als Genußobjekt hinstellt. Diese Behauptung ist ebenso unhaltbar wie der Satz von Lipps: »Zugleich aber betrachtet die ästhetische Betrachtung das an sich ethisch Wertvolle, das den Inhalt

¹⁾ Lipps, Ästhetik I, S. 1.

des wertvollen ästhetischen Objektes ausmacht¹⁾. Ein Kunstwerk mag garstige Häßlichkeit ausdrücken wie A. Rodins »Vieille Heaulmiere«: ein zusammengekauertes, mumienhaft verschrumpftes altes Weib überkommt das Gefühl des Ekels, der Schmach, der Verzweiflung. Dieses Werk ist die großartigste Verkörperung schmutzigen Elends, eine wahre Apotheose jeder pessimistischen Lebensanschauung. Die gewaltige Kraft des Ausdrucks, die ihr Rodin verliehen, stellt diese Statuette dabei in die erste Reihe neuzeitlicher Kunstschöpfungen. Wer wollte dieses grandiose Kunstwerk jedoch ästhetisch wertlos nennen, weil es unsagbar häßlich ist? Wer kann sich vermessen, ihm ethischen Wert zuzuerkennen, weil er ihm ästhetischen nicht absprechen darf? Die meisten Ästhetiker schließen vor dem ethisch-ästhetischen Problem die Augen, oder sie neigen zu beschönigenden Kompromissen. Wer jedoch der Wahrheit die Ehre gibt, muß uns beipflichten, daß viele ästhetisch wertvolle Kunstwerke, unter ethischem Gesichtspunkt betrachtet, von Grund aus zu verdammen sind. Es führt zu weit, an dieser Stelle ethische Probleme zu diskutieren. So viel ist gewiß: der Ethiker verlangt, die »Vieille Heaulmiere« solle Ekel und Abscheu erwecken; der ästhetische Genießer dagegen hat in ihrer Betrachtung tiefen Genuß, die starke Lust am Ausdrucksvollen. Vielleicht neigt man dennoch zu der Behauptung, die Kunstwerke üben auf die Genießenden »sittlichen Einfluß« aus, und nennt kurz entschlossen alle Kunstwerke außer-ästhetisch, die dieser Forderung, »sittlichen Einfluß« auszuüben, nicht genügten. »Die Muse, mit stiller Kraft wirkend, macht die Seele edler« ist ja ein beliebtes Aufsatzthema in unseren Schulen.

Zugegeben, jene Pädagogen und Ästhetiker hätten recht, für die das Dargestellte, das Kunstwerk, seinem »geistigen Gehalt« nach immer »ethisch wertvoll«, im weitesten Sinne vielleicht ästhetisch schön sein müsse, um den Titel Kunstwerk tragen zu dürfen. Ist nicht vielleicht ästhetisches Genießen als solches aller Ethik zuwider oder doch in vielen Fällen? Kann ich nicht mit »interesselosem Wohlgefallen« eine Sturmflut, eine Feuersbrunst, die anderen Menschen das Leben kostet, ästhetisch genießen, wo ich mich »interessiert« helfend betätigen sollte? Der Ästhetiker hat eben andere Maßstäbe als der Ethiker. Dieser kann und muß zum Problem ästhetischen Genießens bejahende oder ablehnende Stellung einnehmen. Hat er keinen Grund, ästhetisches Genießen überhaupt für unmoralisch zu erklären, so bleibt für ihn immer noch die Entscheidung, wann der ästhetische Genuß berechtigt, d. h. ethisch wertvoll, wann er indifferent, d. h. für die ethische Betrachtung gleichgültig, und in welchen besonderen Fällen (Sturmflut, Feuersbrunst) er unberechtigt, d. h. hier der Sittlichkeit zuwider ist.

¹⁾ Lipps, Leitfaden d. Psychol. 1909, S. 343.

Lipps geht sicherlich zu weit, wenn er behauptet, »aller Kunstgenuß überhaupt ist danach Genuß eines ethisch Wertvollen«¹⁾. Die weiteren Beispiele, die wir bringen, beweisen, daß wahre Kunstwerke, die sicherlich ästhetisch genossen werden können, weder »schön« noch nach ihrem Bedeutungsgehalt »ethisch wertvoll« sind. Die »trunkene Alte« des jüngeren Myron in der Münchener Glyptothek ist ein großes Kunstwerk, das der Kunstverständige ästhetisch genießen kann. Dabei ist mir die Schönheit oder der sittliche Wert der weinseligen Alten niemals aufgegangen.

Die »Hille Bobbe« des Franz Hals im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum ist auch kein schlechtes Kunstwerk. Dargestellt ist ein garstiges altes Weib.

Jene zahlreichen ausgezeichneten Gemälde des Adrian Brouwer, auf die München stolz sein kann, zeigen zankende, trunkene, raufende Bauern. Denken wir ferner an Gestalten der Dichtung wie Richard III., Franz Moor, Geßler, Mephisto, Leonhard in Maria Magdalena, so haben wir genug Beispiele dafür, daß die Kunst es nicht nur mit Schönem oder ethisch Wertvollem zu tun hat. Wie klein und hilflos stände wohl der moderne Kritiker da, der mit so schwächlichen Maßstäben die großen selbstherrlichen Werke eines Hodler oder eines Rodin beurteilen sollte!

Ich wäre dafür, statt »ästhetisch« »ausdrucksvoll« zu setzen, womit ich meine Zergliederung ästhetischen Genusses rechtfertigen will, Worte aber wie »künstlerisch schön« können zu Mißverständnissen Anlaß geben. So schreibt Werner Weisbach²⁾ von Velazquez: »In seinen Bildnissen von Zwergen und Narren hat er der Welt gezeigt, wie auch das Naturhäßliche durch die Art der Wiedergabe künstlerisch schön sein kann.«

Jedes wahre Kunstwerk bringt, wie wir zeigen werden, Seelisches, nämlich Gefühle oder Stimmungen, zum Ausdruck. Es ist ausdrucksvoll. Jeder Genuß am Ausdrucksvollen, den die Seele als willenloses Bewußtsein »hat« oder mit anderen Worten »erlebt«, ist künstlerischer oder ästhetischer Genuß.

3. Die Methode.

Übernehmen wir oben den Volkeltschen Satz: »Ohne Zweifel ist es Hauptaufgabe der Ästhetik, nur das vollentwickelte ästhetische Verhalten kennen zu lernen«, so ist hiermit bereits eine Frage nach dem

¹⁾ Lipps, Komik und Humor 1898, S. 227.

²⁾ W. Weisbach, Impressionismus. Berlin 1910, Bd. I, S. 103.

Wege unserer Untersuchung berührt. Wir sagten schon, das Seelenleben von Tieren oder von Kindern wird uns über unser Problem keinen Aufschluß geben. Nur der vorurteilsfreie gebildete Kunstverständige wird uns zur Frage: Was ist ästhetischer Genuß? seinen Beitrag liefern. Doch auch hier muß der Wissenschaftler als letzte Instanz die Selbstbeobachtung zu Rate ziehen. Auf Grund der Selbstbeobachtung werden wir Bestimmtheiten und Bestimmtheitsbesonderheiten darlegen, die unser Bewußtsein aufweist beim Anhören eines Liedes, einer Dichtung, bei der Betrachtung eines Schauspiels, eines Tanzes, eines Gebäudes, eines Gemäldes, einer Plastik.

Da wir jedoch nicht den Genuß an den Werken der Dichtung, der Malerei usw. darlegen, sondern den berechtigten, d. h. ästhetischen Genuß an der »Kunst schlechtweg« psychologisch bestimmen wollen, so gilt es, das Gemeinsame in allen jenen Genüssen herauszuheben.

Auf diese Art werden wir uns über das Minimum des ästhetischen Genusses, wie sich Geiger¹⁾ ausdrückt, klar werden. »Das Minimum des zum ästhetischen Genuß Erforderlichen« wollen wir allein darstellen, ohne zu vergessen, daß der ästhetische Genuß, sofern darunter mehr als das allen künstlerischen Genüssen Gemeinsame verstanden wird, immer »so einfach konstruiert sei«. Wir wenden uns jedoch gegen Untersuchungen, wie sie schon Fechner in seiner bekannten Schrift: »Zur experimentellen Ästhetik« zum ersten Male unternommen hat, wie sie ähnlich auch heute noch geführt werden.

Wenn man überhaupt an eine bloße Formwohlgefälligkeit glaubt, so vergesse man Fechners eigenen Ausspruch nicht: »Dabei bleibt zuzugestehen, daß sie für die höhere Ästhetik insofern nur ein untergeordnetes Interesse hat, als die Schönheit aus höherem Gesichtspunkt immer an der Erfüllung von Forderungen hängt, welche über den Gesichtspunkt einer Formwohlgefälligkeit an sich weit hinausgreifen«²⁾.

Darum sind wir zu unseren Resultaten nicht gelangt durch die Genußzergliederung an »abstrakten Formen«, sondern an bedeutenden Kunstwerken. Wohlbegründet spricht Volkelt, dem wir uns hier anschließen, seine Ablehnung des »geometrischen Wohlgefällens« aus: »Wenn z. B. Fechner die Wohlgefälligkeit des Quadrats und verschiedener Rechteckformen untersucht und auf Grund hiervon eine Anzahl von Regeln aufgestellt hat, durch die gewisse Formen als mustergültig ausgezeichnet, andere als mißfällig beiseite geschoben werden, so glaube ich vielmehr, daß auch die als mißfällig verworfenen Formen unter

¹⁾ Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. Jahrb. f. Philos. u. phänomenol. Forschung 1913, S. 655.

²⁾ G. J. Fechner, Zur experimentalen Ästhetik. Leipzig 1871.

Umständen, d. h. wenn die Natur des Gegenstandes, der Stil und die individuelle künstlerische Art eine bestimmte Beschaffenheit haben, ästhetisch wirksam werden können«¹⁾).

...»Die geometrischen Figuren sind überhaupt kein vollgültiger ästhetischer Gegenstand. Sie gehören weder dem Kunstbereiche, noch dem Gebiete des Naturästhetischen an, sie sind vielmehr Gebilde einer künstlichen Abstraktion«²⁾).

4. Die Zergliederung des ästhetischen Bewußtseins.

a) Terminologisches.

Das ästhetisch genießende Bewußtsein weist — wie wir zeigen werden — als zuständliches stets Lust, als gegenständliches Bewußtsein stets Vorstellung auf. Diese besondere Vorstellung, oder mit anderen Worten das besondere Vorgestellte, ist fremdes Seelisches, und zwar vorgestelltes fremdes Gefühl oder vorgestellte fremde Stimmung. Die Worte fremdes Seelisches, d. h. fremdes Gefühl oder fremde Stimmung, sollen zum Ausdruck bringen, daß dieses Seelische als Gefühl oder Stimmung zu einem anderen als dem ästhetisch Genießenden, nämlich zu der Kunstseele, gehört. Seinem Bewußtsein gehört dieses Seelische, wie wir darlegen wollen, nur insofern zu, als es eine Bestimmtheitsbesonderheit des Vorstellenden bedeutet. Diese Gefühle und Stimmungen, ästhetische Gefühle (II) im engeren Sinne, sind, psychologisch gesprochen, d. h. wenn wir den Blick auf den Genießenden richten, Vorstellungen; Gefühls- und Stimmungsvorstellungen des ästhetischen Bewußtseins, das an diesem besonderen Gegenständlichen zuständlich Lust hat.

Man vermenge diese ästhetischen Gefühle (II) — die vorgestellten Stimmungen seien in dieser Bezeichnung auch mit eingeschlossen — nicht mit den ästhetischen Gefühlen (I), ästhetischen Gefühlen im weiteren Sinne.

Sprechen wir von ästhetischen Gefühlen (I), so meinen wir die soeben gekennzeichneten ästhetischen Gefühle (II) zusammen mit der zuständlichen Lust und der Körperempfindung des genießenden Bewußtseins. Ästhetischer Genuß, d. h. Lust an besonderem Gegenständlichen, mit anderen Worten Lust + besonderem Gegenständlichen, ist darum nur eine andere Bezeichnung für ästhetisches Gefühl (I). Mit ästhetischem Genuß oder ästhetischem Gefühl (I) in weiterer Bezeichnung wird dasselbe Gegebene

¹⁾ Volkelt, System der Ästhetik I, S. 569.

²⁾ Volkelt, System der Ästhetik I, S. 568.

begriffen. Dieses Gegebene sind Bestimmtheitsbesonderheiten des zuständigen und gegenständlichen Bewußtseins des Genießenden, und zwar: zuständig Lust, gegenständlich als maßgebend: vorgestelltes Gefühl oder vorgestellte Stimmung eines »Anderen«; als begleitend: die eigene Körperempfindung. Jenes »Andere« nennen wir die Kunstseele.

Vor allem unterscheide man nun zwischen ästhetischen Gefühlen in engerer und weiterer Bedeutung. Hätte man nicht von vornherein ästhetische Gefühle (I) und ästhetische Gefühle (II) skrupellos durcheinander geworfen, der harte Streit, ob die »ästhetischen Gefühle« Vorstellungen oder Gefühle seien, wäre niemals aufgekommen. Inwiefern die sogenannten ästhetischen Gefühle Vorstellungen oder Gefühle sind, ist leicht zu entscheiden. Wer unter ästhetischen Gefühlen ästhetische Gefühle (I) im weiteren Sinne versteht, hat es mit Gefühlen¹⁾, insbesondere mit Lustgefühlen, zu tun. Will man unter ästhetischen Gefühlen lediglich ästhetische Gefühle (II) im engeren Sinne bezeichnen, so handelt es sich stets nur um Vorstellungen und zwar um vorgestellte Gefühle oder vorgestellte Stimmungen. Unsere Definitionen stellen wir zur klaren Übersicht untereinander. Diese Bestimmungen sind psychologischer Natur. Sie bezeichnen nicht das Gegebene schlechtweg, sondern das Gegebene, insofern es einem vorstellenden und fühlenden Bewußtsein als Vorstellung und Gefühl zugehörig ist. Jenes Gegebene wird hier demnach als Bestimmtheitsbesonderheit des Bewußtseins vorgeführt. Diese Bestimmtheitsbesonderheit oder vielmehr diese Bestimmtheitsbesonderheiten sind von grundlegender Bedeutung, weil wir die Seele, die sie aufweist, ästhetisches Bewußtsein nennen.

Lust = Bestimmtheitsbesonderheit des zuständigen Bewußtseins.
 Genuß = Lust an Gegenständlichem. Mit anderen Worten: Genießendes Bewußtsein weist auf: als zuständige Bestimmtheitsbesonderheit Lust; als gegenständliche Bestimmtheitsbesonderheit Wahrnehmung oder auch Wahrnehmung und Vorstellung im Verein.

Ästhetischer Genuß = Lust an besonderem Gegenständlichen.
 Mit anderen Worten: Ästhetisch genießendes Bewußtsein weist auf: als zuständige Bestimmtheitsbesonderheit Lust, als gegenständliche Bestimmtheitsbesonderheit vorgestellte fremde Gefühle oder vorgestellte fremde Stimmungen, d. h. Vorstellungen der Gefühle und Stimmungen der »Kunstseele«.

Ästhetisches Gefühl (I) = Ästhetischer Genuß.

Ästhetisches Gefühl (II) = Vorstellung von Gefühlen und Stimmungen der Kunstseele.

¹⁾ Vgl. Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 365.

b) Das ästhetische Bewußtsein; das zuständige Bewußtsein.

Weist beim ästhetischen Genuß unser zuständliches Bewußtsein tatsächlich stets Lust, niemals Unlust auf? Das Gegenteil unserer Behauptung scheint auf der Hand zu liegen. Jedoch erinnern wir daran, daß wir unter Lust stets die Lust verstehen, die jeder kennt. »Wird das Wort Gefühl, wie hier auf die bloßen Erlebnisse, Lust und Unlust eingeschränkt, so ist die Frage nach seinen Arten im eigentlichen Sinne damit erledigt, es sind ihrer diese beiden und nicht mehr. . . . Die Lust an einer behaglichen Wärme rein als solche ist nicht anderer Art als die an einer entsprechenden Melodie oder an der glücklichen Vollendung einer künstlerischen Leistung; sie ist lediglich größer oder geringer. . . .«¹⁾ Wir behaupten nun: nur dieses Zuständige, die Lust, weise das Zuständige des ästhetisch Genießenden auf. Eine kurze, aber einleuchtende Antwort auf die obige Frage, die wir geben wollen, sollte unsere Gegner, wie Laurila und Volkelt, von vornherein überzeugen: Wie können wir sinnvoll von einem Genuß sprechen, wenn wir unlustig sind? Für uns ist jeder beliebige Genuß stets Lust am Gegenständlichen; für Laurila und andere ist Genuß unter Umständen auch Unlust am Gegenständlichen. Man weiß dann allerdings mit dem gebräuchlichen Sinn des Wortes Genuß, das ohne Lust nicht zu verstehen ist, gar nichts mehr anzufangen. Man möchte vielleicht seine Zuflucht zu den von uns abgelehnten Mischgefühlen nehmen; man möchte ferner erklären: ästhetischer Genuß nimmt nicht einen, sondern viele Seelenaugenblicke in Anspruch. In den meisten Seelenaugenblicken haben wir Lust, in einigen Unlust. So schreibt Laurila²⁾: »Volkelt erwähnt an einer Stelle, daß einem künstlerisch gestimmten Betrachter auch ein Kranker, Krankenlager und Krankenzimmer zu einem künstlerischen Anblick werden könne, womit natürlich gesagt ist, daß auch solchen Erscheinungen gegenüber ein ästhetisches Verhalten möglich ist. Ich möchte ihn nun fragen, ob er wirklich meint, daß ein solcher Anblick auch einen vorwiegend lustvollen Eindruck macht und daß man also solche Erscheinungen mit Lustgefühlen betrachtet.« Daß es möglich ist, einen solchen Anblick ästhetisch zu genießen, wird unsere Untersuchung des Gegenständlichen ergeben; daß wir dabei lustgestimmt sind, insofern wir überhaupt genießen, sollte eigentlich nicht wundernehmen. Ich kenne kein ästhetisches Bewußtsein, das z. B. in der Betrachtung des Rembrandtschen Hundert-

¹⁾ H. Ebbinghaus, Grundzüge der Psychologie 1. Aufl., S. 577.

²⁾ Laurila, »Zur Theorie der ästhetischen Gefühle«, Zeitschr. f. Ästhetik und allg. Kunstwissensch. 1909, IV. Bd., 4. Heft, S. 518.

guldenblattes unlustig gewesen wäre. Wir haben den Eindruck, als wenn unzählige Lahme, Blinde, Gelähmte Christi Hilfe anriefen, und haben dennoch intensiven Genuß an der Radierung. Vielleicht hat dieses Beispiel etwas Überzeugendes. Die Dichtung jedoch, vor allem Lyrik und Drama, scheint uns Lügen zu strafen. Wenn Wallenstein auf der Bühne jene müden Worte spricht, deren Zweideutigkeit er sich selbst nicht bewußt ist: »Ich denke einen langen Schlaf zu tun, denn dieser letzten Tage Qual war groß«; so könnte man in der Tat einen Augenblick stutzen, ob wir nicht doch Unlust verspürten. Der verständnisvolle Zuschauer denkt bereits an den »langen Schlaf«, aus dem Wallenstein nicht mehr erwacht. Doch warum sollten wir an »ernsten« Vorstellungen, an vorgestellten ernsten Ereignissen, wie beim Anhören jener Worte Wallensteins, keinen Genuß, keine Lust haben? Wäre dann nicht der Genuß am Tragischen, also an jeder Tragödie, von vornherein ausgeschlossen? Die Tatsachen aber belehren uns eines Besseren. Lesen wir die letzten Gedichte Lenaus: »Eitel nichts!« oder »Blick in den Strom«, kommt nicht wirklich so etwas wie Rührung oder Melancholie über uns? Ich glaube jedoch: wer jene Dichtungen tatsächlich genießt und sie darum wieder und wieder liest, der hat auch Lust daran. Wer sich jedoch derartig in die »Illusion« hineinsteigert, als sei er selbst jener unglückliche Sänger, der hat unberechtigte, d. h. außerästhetische Vorstellungen, die für sein Zuständliches in unerfreulicher Weise maßgebend werden. Hiermit ist zugleich die Frage nach dem Zwecke der Kunst beantwortet, sofern man überhaupt von einem Zweck der Kunst sprechen darf, die doch in Wirklichkeit kein Bewußtsein ist, von dem allein Zwecke, d. h. Gewolltes, ausgesagt werden können. Da Kunstwerke von ihren Betrachtern nur ästhetische Bewußtseinswesen verlangen, so will alle Kunst zugleich die Lust des Betrachters. In diesem Sinne ist Lust und Genuß einziges Gewolltes, einziger Zweck aller Kunst. Ist doch ästhetisches Bewußtsein, das die Kunst, wie wir hoffen, allein verlangt, ohne Genuß, ohne Lust, niemals zu finden. — Sollte die Kunst aber in eisiger Zurückgezogenheit für niemanden da sein wollen — ich glaube nicht an diesen Egoismus —, dann müssen wir dem Schlagwort: »Kunst ist Selbstzweck« recht geben, so stark es auch immer die Lachmuskeln des ästhetischen Genießers gereizt hat. — Wir dürfen nun niemals vergessen, wie unergiebig das Zuständliche für die Zergliederung eines jeden Genusses ist. Wir haben uns vielmehr überzeugt, daß die Lustqualitäten nur in ihrem Grade verschieden sind, daß wir, genauer gesprochen, in jedem Genuß als Zuständliches nur Lust in stärkerem oder schwächerem Grade haben. Jede Theorie, die unser Problem zu lösen glaubt, indem sie allein das Zuständliche untersucht, ist damit

schon gerichtet. Denn es geht nicht an, in das Zuständliche noch etwas hineinzugeheimnissen, weil es sich hier um ästhetischen Genuß handle; vielmehr gilt es nun für uns, die mit in Frage kommenden Bestimmtheitsbesonderheiten des gegenständlichen Bewußtseins klar zu bestimmen.

Maßgebendes Gegenständliches.

Der ästhetisch Genießende macht sicherlich keinen Unterschied zwischen seinem Gegenständlichen als Wahrnehmung und Vorstellung. Selbst dem Psychologen, der nachträglich eine reinliche Scheidung vorzunehmen sucht, ist damit eine schwierige Aufgabe zugefallen. Und doch ist es gerade dieses Problem, das man zu lösen versuchen mußte, solange man sich über künstlerische Fragen Klarheit zu verschaffen mühte. Den ersten entscheidenden Schritt tat in dieser Beziehung G. Th. Fechner ¹⁾. Er scheidet zum erstenmal zwischen »dem direkten und dem assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks«. »Insofern der Eindruck, welchen Formen, Farben, Töne, sowie die Verhältnisse von Formen, Farben, Tönen durch ihre eigene Beschaffenheit machen, von dem Eindruck, den sie als Träger gewisser Bedeutungen, im Dienste gewisser Zwecke oder Ideen machen, jedenfalls zu unterscheiden ist, nenne ich der Kürze halber ersteren den direkten, letzteren den assoziativen Eindruck, oder insofern beide zu einem einheitlichen Eindruck verschmelzen, ersteren den direkten, letzteren den assoziativen Faktor des Eindrucks.«

Külpe ²⁾ macht den assoziativen Faktor von drei Bestimmungen abhängig, »wenn anders er als Bestandteil eines ästhetischen Eindrucks soll gelten dürfen. Erstlich muß er mit dem zugehörigen direkten Faktor eine Einheit, eine Gesamtvorstellung bilden, zweitens muß er selbst einen Kontemplationswert darstellen, und drittens in einem notwendigen und eindeutigen Zusammenhange mit dem direkten stehen.« Unsere Wahrnehmungen wären hiernach der direkte, unsere Vorstellungen der assoziative Faktor, die dann zusammen das maßgebend Gegenständliche für das Zuständliche ausmachten. Stoßen wir nun schon bei der Zergliederung des Genusses, den wir z. B. an einem Gemälde haben, mit der Fechner-Külpeschen Methode auf Schwierigkeiten, so versagt sie vollständig, wo es sich um ästhetischen Genuß an der »Lesepoesie« handelt. Wie wollen wir hier den »direkten Faktor« abgrenzen? Die besondere Wahrnehmung, die sonst den direkten Faktor bildet — wie bei einem Gemälde, Linien und Farben auf der Leinwand —, ist hier für den »ästhetischen« Eindruck belanglos.

¹⁾ G. Th. Fechner, Zur experimentalen Ästhetik. Leipzig 1871.

²⁾ O. Külpe, Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrsschr. f. wissensch. Philos. 1899.

Schwarze Lettern auf weißem Papier, die wir diesmal wahrnehmen, machen doch den direkten Faktor nicht aus! Andere Wahrnehmungen sind jedoch nicht gegeben. Külpe sagt selbst: »Aber beim Lesen werden eben doch diese Bestandteile des direkten Faktors eines poetischen Werkes nicht perzipiert, nicht sinnlich wahrgenommen, sondern auch bereits reproduziert, aus unserer Erfahrung hinzugetragen. . . .«

»Ja nicht nur dies kann stattfinden, es läßt sich auch der Fall denken, daß infolge der sehr geläufigen Assoziation zwischen den Schriftzeichen und den zugehörigen Bedeutungen, die es ja auch dem Taubstummen ermöglicht, Gelesenes zu verstehen, gelegentlich auch die reproduzierten Gehörsvorstellungen fehlen werden. Dann würde der Genuß eines poetischen Werkes lediglich eine Funktion des assoziativen Faktors werden, da die gesehenen Worte keine Träger einer hier in Betracht zu ziehenden ästhetischen Wirkung sein können«¹⁾. Damit ist die Unfruchtbarkeit jener Scheidung zwischen direktem und assoziativem Faktor schon offensichtlich gemacht.

Wir fragen darum auch gar nicht mehr, worin der direkte und der assoziative Faktor zu suchen sei, sondern stellen die Frage: Worin liegt das gegenständliche Gemeinsame bei allem ästhetischen Genuß? Damit nehmen wir von vornherein eine völlig andere Stellung ein als Fechner und Külpe. Wir scheiden nicht zwischen direktem und assoziativem Faktor, zwischen Wahrnehmung und Vorstellung. Wir fragen also zunächst gar nicht danach, ob das Gehabte wahrgenommen oder vorgestellt sei. Was ist dem ästhetischen Bewußtsein gegeben? lautet die Frage. Das Gegebene soll hier bestimmt, begriffen werden, nicht das Bewußtsein, dem es gegeben ist. Finden wir in den verschiedenen Kunstwerken, die unser besonderes Gegebenes ausmachen, das ihnen allen Gemeinsame, so ist unsere Aufgabe gelöst. Auf das Gemeinsame kommt es uns an, nicht auf die mannigfaltigen Besonderheiten der Kunstwerke. Gegeben ist dem ästhetischen Bewußtsein stets eine Einheit, die aus »äußerer und innerer Form«, aus »Kunstleib« und »Kunstseele« besteht. Erst wenn mit dem Kunstleib zugleich die Kunstseele gegeben ist, steht die Einheit, das Kunstwerk vor uns. »Wenn ein Stück Holz . . . eine Seele hat, dann ist es ein Kunstwerk«²⁾. In allen Künsten ist der Kunstleib gar verschieden; alle Kunstseelen jedoch weisen ein Gemeinsames auf. Stets sind uns an ihnen Gefühle oder Stimmungen gegeben. Diese Gefühle und Stimmungen sind darum das allen Kunstwerken Gemeinsame, das eigentlich Ästhetische.

¹⁾ Külpe a. a. O.

²⁾ Paul Thiem, Der Prinz und sein Onkel 2. Aufl., S. 92.

Auch im Naturgenuß ist uns Leib und Seele gegeben. Wolken, Winde, Wiesen, Wälder bilden die »äußeren Formen«, die Leiber; zugleich mit ihnen sind uns Seelen gegeben, denen Stimmungen und Gefühle zugehören.

Fragen wir jetzt in psychologischer Betrachtung, ob diese Gefühle und Stimmungen der Kunstseelen zum Wahrgenommenen oder Vorgestellten des ästhetischen Bewußtseins gehören, so lautet die Antwort: zum Vorgestellten. Kann ich doch die Gefühle oder Stimmungen anderer Bewußtseinswesen niemals wahrnehmen, wie ich eine Farbe, wie ich meinen Körperzustand wahrnehme, sondern nur vorstellen. Diese Gefühle und Stimmungen der Kunstseele gehören darum als Vorgestelltes, das ist als Bestimmtheitsbesonderheit des vorstellenden Bewußtseins, zum ästhetischen Bewußtsein. Da die ästhetische Seele an einer ihr selbst zugehörigen Bestimmtheitsbesonderheit Lust hat, ist aller ästhetische Genuß im wahren Sinne des Wortes Selbstgenuß. Weil ferner die dem ästhetischen Bewußtsein gegebenen Gefühle und Stimmungen als Seelisches einer Seele eignen, ist ästhetischer Genuß immer Seelengenuß. Weil in jedem Kunstwerk, in jedem Stück Natur, für den ästhetischen Betrachter eine Seele liegt, sprechen wir von einer animistischen Ästhetik.

Nach der rohen animistischen Auffassung jedoch hat die Seele als »Seelenstoff«¹⁾ ihren Sitz im Körper; dem ästhetischen Bewußtsein ist sie aber als Geistwesen, als immaterielle Seele, in Einheit mit einem Leibe gegeben.

In der animistischen Auffassung stellt man sich die Körperseele als etwas »Wirkliches« vor; das ästhetische Bewußtsein dagegen steht völlig diesseits der Frage von Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit; es hat allein mit dem Gegebenen schlechtweg, abgesehen von der Frage seiner Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit, zu schaffen.

Vielleicht macht man uns den Vorwurf, wir sündigten gegen die Tatsachen unseres Seelenlebens, die es bestätigten, daß ein ästhetisches Bewußtsein nicht »vorstelle«, sondern »intensiv fühle«. Dieser Vorwurf wäre, wie leicht einzusehen ist, ungerechtfertigt. Scheiden wir doch, was hier wesentlich ist, zwischen ästhetischen Gefühlen (I) in weiterem Sinne und ästhetischen Gefühlen (II) in engerem Sinne. Die Zergliederung des ästhetischen Bewußtseins hat zur Genüge dargetan, daß wir auch fühlen, nicht nur vorstellen. Bei jedem ästhetischen Genuß, so sagten wir, ist das zuständige Gemeinsame Lust, dies uns allen Bekannte, mag sie nun stärker, mag sie schwächer sein. Berechtigter aber scheint eine Anschuldigung zu sein, die gegen uns

¹⁾ G. Heinzelmann, Animismus und Religion. Gütersloh 1913, S. 15.

wahrscheinlich der Kunstwissenschaftler erheben wird. Wird er uns nicht zu einseitigen Inhaltsästhetikern stempeln, denen die »Sinnenfreude an der Form« niemals aufgegangen sei? Trifft uns dieser Vorwurf nicht mit Recht? Stellen wir nicht als die ästhetischen Gefühle (II) im engeren Sinne, obwohl es sich dabei doch lediglich um das Gegenständliche des ästhetischen Bewußtseins handeln soll, Gefühle und Stimmungen, also Seelisches hin? Allerdings, und was wir hier behaupten, können wir auch nicht zurücknehmen. Jeder beobachte nur sich selbst bei den mannigfaltigsten ästhetischen Genüssen; mag er den weichen Klängen eines Adagio lauschen, mag er sich in die Betrachtung eines Gemäldes versenken oder auf einsamer Wanderung seine Lust haben an der sonnig-lachenden oder schmerzlich-klagenden Natur. Die helle Freude, der tiefe Schmerz, der nicht immer für den Betrachter in der Natur liegt, die freudig oder schmerzlich bewegte Seele der Natur, die allein dem ästhetischen Bewußtsein gegeben ist, diese heiteren oder ernsten Gefühle der Naturseele sind das wahrhaft Künstlerische. Vom Naturleibe weiß jeder Betrachter; die Naturseele, deren mannigfache Gefühle und Stimmungen wir in glücklichen Minuten unseres Lebens genießen, ist uns in der ästhetischen Betrachtung allein gegeben. Von allen ästhetischen Werken ist die Natur das größte und prachtvollste. Das Ästhetische an ihr, die Naturseele, läßt in ihrem überschwenglichen Reichtum an Stimmungen und Gefühlen jedes Werk von Menschenhand arm und kärglich erscheinen. —

Die »äußere Form« ist jedem von uns auch in außerästhetischer Einstellung geboten. Das grundlegende Ästhetische, wodurch Kunstwerke, eigentlich Kunstleiber, erst zu Kunstwerken werden, ist darum allein die Kunstseele. Jeder Kunstleib wird nur dann zum Kunstwerk, wenn er seine Seele findet. Melodien und Gedichte hört jeder, Gemälde und Statuen schaut jeder, von den Gefühlen und Stimmungen der Kunstseele aber weiß allein der ästhetische Betrachter.

Bisweilen erklärt man, das Gemeinsame aller Kunstwerke — man meint aller Kunstleiber — liege allein in ihren Eigenschaften. Selbstverständlich gibt es für die wissenschaftliche Betrachtung kein Einzelwesen Farbe oder Ton, vielmehr nur farbiges oder tönendes Ding, das der menschlichen Seele durch ihren so oder anders beschaffenen Körper vermittelt wird. Es handelt sich aber für das ästhetische Bewußtsein gar nicht um das Ding, sondern um das Tönen des Dinges. Die Töne werden vom ästhetischen Bewußtsein als Einzelwesen betrachtet, und es handelt sich für das ästhetische Bewußtsein eben um besondere Töne, nicht um schwingende Saiten und tönende Instrumente. Diese vom ästhetischen Bewußtsein wie Einzelwesen aufgefaßten Töne machen in der Musik den Kunstleib aus, nie und

nimmer die Instrumente. Was haben nun besondere Farben, besondere Töne, abgesehen davon, daß beides in Wirklichkeit »Dingeigenschaften« sind, miteinander gemein? Wer nicht von einer Theorie voreingenommen ist, wird uns zugeben, daß diese besonderen Töne, diese besonderen Farben, gar nichts Gemeinsames haben. Meint man vielleicht, das Gemeinsame in einem leuchtenden Rot, einem hellklingenden, hohen Ton, sowie in einem gesättigten Schwarz, einem tiefen Ton, komme in ihrem heiteren oder ernststen Stimmungsscharakter zum Ausdruck, so stützt eine solche Aussage unsere eigene Ansicht. Dann stellen wir das Gegenständliche, die besonderen Farben, die besonderen Töne stimmungsbeseeelt vor. Wir haben in beiden Fällen vorgestellte Stimmungen. Stehen diese Stimmungen im Blickpunkt des Bewußtseins und haben wir dabei zuständlich Lust, so verhalten wir uns »ästhetisch«. Im übrigen mag man, wenn es überhaupt möglich ist, an der »bloßen Form«, an Farben und Tönen schlechtweg, an dem »Kunstleibe«, seine Lust haben; sie ist nur niemals Lust am »Ästhetischen«. Wenn der Kunstwissenschaftler bei der Stilbestimmung auf das »rein Formale« blickt, so ist das eine besondere Aufgabe, die uns vielleicht dazu befähigt, ein Kunstwerk geschichtlich einzuordnen; diese besondere Aufgabe jedoch hat mit »ästhetischem Bewußtsein« gar nichts zu schaffen. Liegt doch der Ästhetik die Gefühls- und Stimmungsbeseeltheit der »Formen« am Herzen, also die »innere«, nicht die »äußere Form« des Kunstwerks.

Gefühle und Stimmungen, die das ästhetische Bewußtsein vorstellt, sind die ästhetischen Gefühle (II). Diese Gefühls- und Stimmungsvorstellungen sind das Allgemeine, das wir den Begriff »ästhetisch« nennen. Die Besonderungen des Ästhetischen sollen nun in dieser Arbeit nicht untersucht werden. Will man diese finden, so muß man die Besonderheiten aufweisen, die zum ästhetischen Allgemeinen — den vom ästhetischen Bewußtsein vorgestellten Gefühlen und Stimmungen — hinzukommen. Für unsere Untersuchung genügt, daß wir zu einem Gemeinsamen aller ästhetischen Genüsse gekommen sind, das nur unserem vorstellenden Bewußtsein zugehört. Wir meinen aber nicht, damit schon jeden künstlerischen Genuß in seiner Fülle gegenständlich bestimmt zu haben. Man könnte uns an den Wohlklang von Worten, an die Wohlgefälligkeit von Formen erinnern, die den Kern des ästhetischen Genusses nicht ausmachen, ihn aber zweifellos erhöhen.

Es kommt eben an dieser Stelle allein an auf das Gemeinsame und Grundlegende in jedem ästhetischen Genuß. Zu diesem Gemeinsamen des Genusses gehört das Gefallen am Wohlklang der Worte in der Tat nicht. Was wir genießen, ist überhaupt

nicht immer wohlgefällig in der Form oder wohlklingend. Man erinnere sich an das Beispiel von Külpe, wo der Taubstumme ein poetisches Werk genießt, ohne sich den Klang der Worte überhaupt vorstellen zu können. — Das Gemeinsame im Gegenständlichen unserer mannigfaltigen ästhetischen Gefühle (II) liegt, wie wir an Beispielen aus dem Reiche der Künste darlegen, in vorgestellten Gefühlen und Stimmungen. In der Poesie liegen die Beispiele, die klar für uns sprechen, leicht zur Hand. Der Roman ist nicht weniger ergiebig als Lyrik und Drama. Dennoch kommen in ihm Schilderungen und Situationen vor, in denen scheinbar von Gefühl oder Stimmung nichts zu spüren ist. Wir denken an Schilderungen von Landschaften, von Interieurs, auch an das, was man gern mit dem Schlagwort Milieu bezeichnet. Oft erkennen wir gerade an solchen Schilderungen den echten Künstler. Seine Fähigkeit besteht darin, diese toten Dinge zu beleben, Unbewußtes bewußt zu machen. Die stummen Dinge werden seltsam beredt. Der Dichter zwingt uns, sie für »gefühlsbeseelt« zu halten.

Ich führe eine Stelle aus einem Pierre-Lotischen Romane an, die klar zum Ausdruck bringt, was ich meine:

»Oben gab es ein ununterbrochenes Sausen im Mastwerk, auch das Meer, in dessen Mitte man war, wurde laut und rüttelte von Zeit zu Zeit, wie aus Ungeduld, alles zusammen. Bei jedem Stoß rollte es den Kopf des armen Yves über den feuchten Boden . . . Und auch das Meer war diese Nacht düster und bössartig; man hörte es an den Schiffswänden, so lang sie waren, heranspringen und sein Geheul ausstoßen.«

Nach dieser Schilderung vermögen wir uns vorzustellen, wie das Meer, ein beseeltes Wesen, seine Wut austobt im Rütteln und Stoßen, Heranspringen und Heulen. Vielleicht zeigt man uns als Gegenbeispiele die vielen »gefühlskahlen« Stellen in guten Romanen. Sie können aber unsere Überzeugung nur stützen, da sie für den ästhetisch Genießenden unergiebig und oft unerträglich werden.

Daß wir uns unter den Menschen, die im Drama auftreten, keine Puppen, sondern jederzeit fühlende Wesen vorstellen sollen, ist eine alte Weisheit. — Aus der Lyrik bringen wir die charakteristische Strophe eines Stimmungsgedichtes von Richard Dehmel:

Nacht für Nacht.
 Still, es ist ein Tag verflossen,
 Deine Augen sind geschlossen,
 Deine Hände, schwer wie Blei,
 Liegend Dir so drückend ferne,
 Um Dein Bette schweben Sterne,
 Dicht an Dir vorbei.

Unser Bewußtsein hat im zeitlichen Nacheinander mannigfache Vorstellungen, die alle gleichwertig betont sind: dunkle Nacht, die geschlossenen Augen der Müden, ihre schwerlastenden Hände, an ihrem Bette vorüberschwebende Sterne. Über diesen Zeilen liegt der Hauch weicher Melancholie. Unser Bewußtsein hat ein melancholisches Stimmungsbild gegenständlich, zumal die aufeinanderfolgenden Vorstellungen beim Lesen nicht schwinden, sondern schließlich, im zeitlich spätesten Seelenaugenblick, alle in gleicher Deutlichkeitsstellung dastehen. In der Musik ist es ebenso wie in der Poesie. Vielleicht stellt das ästhetische Bewußtsein beim Genuß klassischer Musik (Beethoven) besonders Gefühle, beim Genuß moderner Musik (Grieg) in erhöhtem Maße Stimmungen vor. Meist tritt auch das Zuständliche, das Lust- oder Unlustvolle der vorgestellten Stimmung, mehr in den Blickpunkt des Bewußtseins, während bei Dichtwerken das Gegenständliche der vorgestellten Stimmungen und Gefühle stärker betont zu sein pflegt. Die Musik nennt man mit Vorliebe Ausdruckskunst. Was drückt sie aus? Stimmungen und Gefühle. Musikverständige, besonders ausübende Künstler, lehnen sich oft dagegen auf, die Musik solle dem Genießenden nur Gefühle bringen. Weil das Zuständliche als Zuständliches, d. h. die vom ästhetischen Bewußtsein gehabte Lust und auch das Zuständliche als Gegenständliches, d. h. die vorgestellte Lust oder Unlust, stärker betont werde als das übrige Gegenständliche, so glauben sie, letzteres werde ganz übersehen. Daher sagen die Musikverständigen oft: Musik soll dem Genießenden nicht nur Gefühle, sie soll ihm auch »Gedanken« geben. Das Mißverständnis liegt darin, daß jene unter Gefühl nur Zuständliches oder Zuständliches und Gegenständliches, sofern dieses selbst ein vorgestelltes Zuständliches ist, verstehen. Unser Gefühlsbegriff umfaßt mehr. Für uns ist Gefühl = Zuständliches + maßgebendem und begleitendem Gegenständlichen. Aber auch bei der Stimmung darf das Gegenständliche nicht außer acht gelassen werden. Franz Liszt gebraucht das Wort Stimmung im Sinne unseres »Gegenständlichen + Zuständlichem«. Man lese das Vorwort zu seinem »Prometheus«, das außerdem unsere Behauptung bestätigt, der Genießende solle sich unter Tönen Gefühle und Stimmungen vorstellen. »Es genügte, in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythos seine Wesenheit, gleichsam seine Seele bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung . . . Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage«¹⁾.

¹⁾ W. Klatte, Zur Geschichte der Programmmusik. Sammlung: Die Musik von R. Strauß, S. 58 f.

Hat es nicht etwas Verblüffendes, aus jedem Porträt, jeder Landschaft, jedem Innenraum, aus allen Werken der Malerei und der Griffelkünste, aus jedem Bildhauerwerk ein Gefühl oder eine Stimmung ablesen zu wollen? Gab es nicht Künstler — leben sie nicht unter uns? —, die, allem Gefühlsmäßigen abhold, die Wirklichkeit wiedergeben, wie sie das Auge sieht? Wo bleiben da Gefühle und Stimmungen? Was haben Künstler, wie die ravnatischen und römischen Mosaikisten, oder in moderner Zeit die Menzel und Liebermann, Hodler und Amiet mit Gefühl zu schaffen? Wer allerdings unter Gefühl und Stimmung nur die Skala des Sentimental-Weichlichen versteht, der nennt jene Großen mit Recht gefühlsarm, kalt und herb. Er vergißt, wie unendlich viele Gefühle des Kalten und Herben, Spröden und Resignierten in Kunstwerken anklingen! Sind diese Gefühle und Stimmungen keine Gefühle, keine Stimmungen? Sind sie nicht oft erfreulicher als das weich hinschmelzende »Sentimento«?

Beruhet indes unser »Genuß« tatsächlich nur auf vorgestellten Gefühlen und Stimmungen? Ist das betreffende Gegenständliche nicht oft die bloße Form, die Verteilung der Schatten- und Lichtmassen, der Aufbau, die »Einheit in der Mannigfaltigkeit«, das »Augengerechte«? Gibt es in der Tat »formale Momente, die an sich ausdruckslos sind und einer Entwicklung rein optischer Art angehören«¹⁾? Es hat nur einen Sinn, von »Momenten ohne Gefühlston« zu sprechen, wenn wir bei jenen »formalen Momenten« von dem Gefühlston absehen. In den Linien des Quattrocento spricht sich ein anderes Gefühl aus als in den Formen des Cinquecento; noch ganz abgesehen von allem Gefühlsausdruck des Mienenspiels beim Spätgotiker oder beim Renaissance-menschen. Der Kunsthistoriker hat ein Recht, jene formalen Momente allein zu betrachten.

Die bloße Wahrnehmung tut es freilich nicht, wenn der Satz zu Recht besteht: »Das Auge scheint aber nur auf die Intensität des Lichts entschieden mit Lust oder Unlust zu reagieren, für Formen indifferent zu sein«²⁾. Wer von Andrea del Sartos Komposition behauptet, es seien »lauter Kurven, Aus- und Einwärtsbewegung; man hat den Eindruck, der Raum sei lebendig geworden«³⁾, der hat schon mit der Vorstellung des lebendigen Raumes seine Betrachtungsweise, die das Auge allein angehen sollte, völlig aufgegeben. Im übrigen mag der Sachverständige die rein »formalen Elemente« betrachten, ohne in den Irrtum Wölfflins zu verfallen; für das ästhetische Bewußtsein jedoch sind die Formen gefühls- und stimmungsbeseelt. »Die-

¹⁾ Wölfflin, Die klassische Kunst 1899, S. 208.

²⁾ Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur.

³⁾ Wölfflin, Die klassische Kunst S. 262.

selbe Fähigkeit, unter Formen das Glück und Unglück des Daseins zu bemerken, welches sie verbergen, macht für uns die Welt erst lebendig¹⁾. »Es gibt wohl kein einziges Kunstwerk, das seinen Reiz ganz allein dem Ebenmaß der Linien oder der Harmonie der Töne verdankt und das sich nur an die Augen wendet. Wenn z. B. die Kirchenfenster des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts mit ihrem wundervollen, sammetweichen, tiefen Blau, mit ihrem süßen, schmeichlerischen Violett, mit ihrem warmen, kräftig leuchtenden Karmin das Auge entzücken, so hat dies darin seine Ursache, daß alle die Farbentöne die mystische Glückseligkeit ausdrücken, deren die frommen Künstler dieser Zeiten in dem Himmel ihrer Träume sich zu erfreuen hofften²⁾).

Nun ist es eine wichtige Aufgabe des Kunsthistorikers, die verschiedenen Zeiten und verschiedenen Meister auf ihren verschiedenen Gehaltsgehalt zu untersuchen. Die klassische Kunst des Griechen trägt ein anderes Gepräge als die hellenistische Zeit, die Renaissance zeigt ein anderes Gesicht als der Barock. Wiederum variieren die einzelnen Künstler innerhalb der Schranken, die ihnen ihr Jahrhundert gezogen hat. So ist es eine stärkere Intensität des Zuständlichen, die sich bei den Führern des siebzehnten Jahrhunderts Luft macht, gegenüber dem »ruhigen, tiefen Atemzug« der Renaissance. — Es führt zu weit, die Epochen der Kunstgeschichte oder gar die einzelnen Künstler auf ihre »Gesinnung« zu untersuchen. Was wir behauptet haben, bestätigt jedes gute Handbuch der Kunstgeschichte. Ein Beispiel für viele: »Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung sollten sich in den gemeißelten und gemalten Gestalten aussprechen. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt: sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt und die andere dagegen sich tief einziehen läßt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens (in unserer Terminologie ‚Gefühl‘) folgte³⁾).

Die Architektur steht hinter ihren Schwesterkünsten nicht zurück. Was von Malerei und Plastik gesagt wurde, gilt auch von ihr. Mannigfaltige Gefühle und Stimmungen in den verschiedenen Jahrhunderten, die bei zeitgenössischen Künstlern wiederum geringere Abweichungen untereinander zeigen. — Da steht ein dorischer Tempel in ruhigem Ernst vor uns, oder ein ionischer Bau macht den Eindruck

¹⁾ H. Lotze, Mikrokosmos II. Bd., Leipzig 1856, S. 192.

²⁾ A. Rodin, Die Kunst. Gespräche, ges. von Gsell, Leipzig 1913, S. 73.

³⁾ Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters 14. Aufl., S. 401.

milder Heiterkeit. Gotische Dome ragen trotzig und kühn empor, Renaissancepaläste atmen feierliche Ruhe, Barockkirchen erheben sich in jubelnder Majestät, oder ein zierliches Rokokoschlößchen zeigt sein Gesicht lustig und ausgelassen wie seine Bewohner. — Tanz- und Schauspielkunst bringen gleichfalls Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck. Ihre Mittel sind das Wort, die Gebärde, das Mienenspiel. Weil manche Menschen Gebärden und Mienenspiel, Körperbewegungen nicht zu interpretieren verstehen, haben sie an den Darbietungen einer Paulowna oder Leistikow keinen Genuß. Sie können sich, wie sie richtig sagen, unter den Bewegungen dieser Tänzerinnen nichts vorstellen. Beim Schauspieler, der ihnen meist sagt, was sie sich gerade vorzustellen haben, kommen sie eher zu einem ästhetischen Genuß. Der Rahmen dieser Arbeit ist zu eng, um eine weitere Ausführung über Schauspielkunst und Tanz zu fassen. Die Aufgabe, die Darbietungen der Tanzkunst im Laufe der Jahrhunderte auf Gefühls- und Stimmungsgehalt zu untersuchen, ist noch nicht gelöst. Wer eine Geschichte der Schauspielkunst schreibt, muß die Gesten der vielen Nationen auf ihre Bedeutung untersuchen. Im übrigen ist der Ausdruck im »Rein-Menschlichen« nicht so verschieden wie manche behaupten. Ein tiefbetrübtetes Gesicht wird niemand mit einem ausgelassen-heiteren verwechseln.

Begleitendes Gegenständliches.

Die Bestimmtheitsbesonderheit des zuständlichen Bewußtseins ist beim Genießen stets Lust, die Bestimmtheitsbesonderheit »maßgebendes Gegenständliches« sind die vorgestellten Stimmungen und Gefühle der Kunstseele. Das begleitende Gegenständliche endlich sind Körperempfindungen. Oft kommt diesen ein Charakter der »Tiefe und Weite«¹⁾ zu. Diese »Tiefe und Weite« dem Zuständlichen als eine dritte Bestimmung neben Art und Grad zuzuteilen, wie Lipps es tut, geht nicht an. Neben größerer oder geringerer Lust oder Unlust findet sich nicht noch ein Drittes als besondere »Qualität« oder als Gefühlsfärbung. Was man als angebliche Qualität oder Gefühlsfärbung tatsächlich vor sich hat, gehört allerdings zu jedem Gefühl. Es gehört jedoch nicht zu dessen Zuständlichem, sondern ist, wie Rehmke²⁾ nachgewiesen hat, Körperempfindung und gehört zum Gegenständlichen des Bewußtseins. Wegzuleugnen sind die Körperempfindungen oder Innenempfindungen nicht. Es fragt sich nur, ob sie beim ästhetischen Genießen für unser Zuständliches maßgebend sind. Das

¹⁾ Lipps, Ästhetik I, S. 523 f.

²⁾ Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 154 ff., 358 ff.

trifft hier aber niemals zu. Anders freilich stellt es sich z. B. beim Sportgenuß. Hier empfinde ich meinen Körper in stärkerem Maße als sonst im Leben. Beim Tennisspiel spüre ich, wie sich vor allem die Muskeln des rechten Armes straffen, beim Eislauf, wie die kalte Luft erfrischend in meine Lungen dringt, wie Sehnen und Muskeln kraftvoll anschwellen. Von alledem kann beim ästhetischen Genuß kaum die Rede sein. Darum nennen wir hier die Körperempfindungen das begleitende und nicht das maßgebende Gegenständliche ästhetischen Bewußtseins. Sportgenuß ist im wesentlichen Körpergenuß; ästhetischer Genuß dagegen Seelengenuß.

Das denkende Bewußtsein ¹⁾.

Menschliches Bewußtsein ist in seiner Augenblickeinheit noch nicht restlos als zuständliches und gegenständliches beschrieben. Die Bestimmtheiten des Bewußtseins, noch abgesehen von der einheitsstiftenden Subjektbestimmtheit, sind zuständliche, gegenständliche und denkende Bestimmtheit. Einen Beleg für diese Wahrheit bringt auch das ästhetische Bewußtsein: als solches hat die ästhetische Seele Lust, ferner Gefühls- oder Stimmungsvorstellung und weist dazu auch stets Vereintes auf. Dieses »Vereinteshaben« ist eine Besonderung der denkenden Bewußtseinsbestimmtheit der Seele. Darum dürfen wir mit Recht sagen: Ästhetisches Bewußtsein fühlt, will sagen hat Zuständliches, nämlich Lust, stellt vor und denkt. Man hat sich nun oft gegen die Meinung verwahrt, daß beim ästhetischen Genuß vom »Denken« die Rede sein dürfe. Man ist völlig im Recht, wenn man das »logische Denken« im Auge hat. Logisches Denken ist »urteilen«, d. h. ein Gegebenes durch ein anderes Gegebenes »bestimmt« haben. Als ästhetisch Genießende urteilen wir wahrhaftig nicht. Das »logische Denken« findet erst seinen Platz in der Ästhetik, wenn es sich um ästhetische Werturteile handelt, die wir hier aber nicht untersuchen. »Psychologisches Denken« jedoch, als dessen Besonderung beim ästhetischen Bewußtsein stets das »Vereinteshaben« sich findet, darf nicht übersehen werden. Das psychologische Denken ist der Schlüssel zum Verständnis jenes alten ästhetischen Gesetzes der »Einheit in der Mannigfaltigkeit«. Wo ich das viele Gegenständliche, das sich mir unterschieden bietet, nicht vereint, nicht als Einheit habe, kann von ästhetischem Genießen nicht die Rede sein. Es sollen z. B. auf einem Bilde Gruppen von Männern und Frauen dargestellt sein; sind diese Gruppen nicht zur

¹⁾ Vgl. hierzu Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft. Leipzig 1910, S. 63 ff., 486 ff. Derselbe, Lehrb. d. allg. Psychol. 2. Aufl., S. 397 ff.

Einheit zusammengefaßt, d. h. ist dem Betrachter das mannigfaltige Gegenständliche nicht als Vereintes, nicht in Einheit gegeben, so ist er nicht ästhetisches Bewußtsein. Die Untersuchung, mit welchen Mitteln diese Einheit möglich wird, hat allein der Fachgelehrte, nämlich der Kunstwissenschaftler, zu führen. Der Ästhetiker als Psychologe stellt fest, daß ein ästhetisches Bewußtsein diese Einheit »hat«, sie jedoch — das müssen wir sofort hinzufügen — nicht »bemerkte«. Es ist daher auch für den Ästhetiker völlig gleichgültig, ob diese Einheit z. B. bei einem Gemälde mittels der Farbe oder der Linie erzeugt wird, ob die Einheit durch »tektonische Gliederung« (Raffael: Disputa; Dürer: Allerheiligenbild) oder durch »malerische Impression« (Goya: Stiergefecht, Berl. Nat.) erzielt wird. Für den Ästhetiker ist es dagegen wichtig, zu untersuchen, wie diese denkende Bestimmtheit »Vereinteshaben« zu der Lust des zuständlichen Bewußtseins steht. Da zeigt es sich, daß ästhetisches Bewußtsein niemals Lust hätte, es wiese denn zugleich jene Einheit des Mannigfaltigen auf. Ohne »Vereinteshaben« gibt es kein ästhetisches Bewußtsein. Vielleicht zeigt man uns Bildkompositionen, bei denen wir vermeintlich niemals ein »Vereinteshaben« vom ästhetischen Genießen aussagen könnten: wer das große Hodlersche Wandbild in der Jenenser Universität »Auszug der Jenenser Studenten 1813« betrachtet, der könne hier »Vereinteshaben« niemals behaupten. Wir leugnen keineswegs: zwei übereinander angeordnete Reihen von ausziehenden Kriegern sind dargestellt, die wir »rein formal« vielleicht niemals vereint haben können. Und doch sprechen wir von der Einheit jenes Kunstwerkes, was psychologisch bedeutet, daß der Betrachter das Dargestellte, die Darstellung, als Vereintes hat. Ganz abgesehen von der »äußeren Form«, demselben »Stil«, denselben Farbtönen, haben wir jene beiden Reihen als Vereintes. Folgendes ist dargestellt: unten trifft man Anstalten zum Aufbruch; oben marschieren bereits die einzelnen Kolonnen nacheinander in strammem Schritt an uns vorüber. Die Vorstellung eines gewaltigen gemeinsamen Unternehmens, des Befreiungskrieges, zwingt uns, beide Reihen vereint zu haben. Wir haben die Vorstellung: die Gefühle hoher Begeisterung und eherner Notwendigkeit beseelen in rhythmischem Einklang alle Dargestellten, sie mögen in der oberen oder unteren Reihe Platz gefunden haben. — Vielleicht aber erinnert man noch an Schilderungen von Gefühlen und Stimmungen eines Bewußtseins, die so mannigfach geartet sind, daß wir sie in ihrer Buntheit nicht vereint haben können. Auch hier bleibt bestehen, was wir behaupten, — ohne »Vereinteshaben« wäre das nicht zu verstehen, was wir in der Kunst den »Charakter« eines Helden nennen. Charakter bedeutet für das ästhetische Bewußtsein:

das Vereint haben des Nacheinander der Vorstellungen von Gefühlen und Stimmungen eines anderen Bewußtseins. Ein Beispiel zur Verdeutlichung. Bahnwärter Thiel von Gerhart Hauptmann ist mannigfaltigen Gefühlen und Stimmungen unterworfen. Mit seinem ersten Weibe lebt er in einer »mehr geistigen Liebe«; heiß und gierig genießt er die Reize der zweiten Frau; den einzigen Sohn vergöttert er in zärtlich-närrischer Affenliebe. — Alle diese Gefühle und Stimmungen, an deren Nacheinander wir zunächst unsere Lust haben, können wir, wenn es gilt, das Ganze, den Charakter des Bahnwärters, ins Auge zu fassen, vereint »haben«. Lassen sich Gefühle und Stimmungen vereint haben, indem wir sie, als einem Bewußtsein zugehörig, vorstellen, so haben wir, wie in der Hauptmannschen Novelle, einen einheitlich gezeichneten Charakter vor uns.

Die Subjektbestimmtheit.

Es ist von Wichtigkeit, daß an dieser Stelle einmal mit Entschiedenheit betont wird: menschliche Seele ist als ästhetisches Bewußtsein nicht allein »ganz Auge«, »ganz Ohr«, sondern sie weist wie in jedem ihrer Augenblicke vier Bestimmtheiten auf. Beim ästhetischen Bewußtsein sind zuständige, gegenständliche und denkende Bestimmtheit das Lusthaben, das Gefühls- oder Stimmungsvorstellen und das »Vereinteshaben«. Doch auch die einheitstiftende Subjektbestimmtheit dürfen wir beim ästhetischen Bewußtsein nicht vergessen. Sie spricht sich z. B. klar in den Worten aus: Ich habe das Schauspiel, die Oper, das Gemälde usw. genossen. Die einheitstiftende Subjektbestimmtheit nun ist im Gegensatze zu den drei anderen Bestimmtheiten der Seele schlechthin Einfaches; diese drei anderen sind dagegen Einheiten, d. h. sie sind in ihr Allgemeines und eine Besonderheit zu zergliedern. Die gegenständliche Bestimmtheit läßt sich z. B. in ihr allgemeines gegenständliches Bewußtsein schlechthin und ihre Besonderheit, Gefühl vorstellendes Bewußtsein, zergliedern. Die einheitstiftende Subjektbestimmtheit dagegen läßt sich als die einzige unter den vier Bestimmtheiten nicht wieder zergliedern, insbesondere auch nicht in Allgemeines und Besonderheit. Darum nennen wir die Subjektbestimmtheit ein Allgemeines und schlechthin Einfaches¹⁾. Die Subjektbestimmtheit darf aber nicht mit dem Bewußtsein, wie es wohl geschieht, verwechselt werden. Mein Bewußtsein, zu dem die Subjektbestimmtheit zusamt den drei anderen Bestimmtheiten gehört, kann z. B. als Vorstellung in den Blickpunkt meines Bewußtseins treten. Bei einem irrtümlich ästhetisch

¹⁾ Rehmke, Philosophie als Grundwissenschaft S. 240 ff.

genannten Verhalten kann nun etwa folgende Vorstellung neben weniger deutlich bemerkten anderen in den Blickpunkt treten: Ich bin es, dem es vergönnt ist, Carusos Gesang zu hören. Mit dem Worte »Ich« wird in dem bezeichneten und in ähnlichen Fällen das ganze Bewußtsein, nicht nur eine seiner Augenblickeinheiten oder deren Bestimmtheiten, als Vorstellung gemeint. Immerhin gehört zu dem Worte »Ich«, das ein Bewußtsein bezeichnen soll, auch die Subjektbestimmtheit. Vielleicht ist sie auch in dem genannten Beispiel in besonderer Deutlichkeitsstellung gegeben. Trotzdem muß man es einsehen, daß in dem angeführten Beispiel mit dem »Ich bin es« nicht die besonders hervorgehobene Subjektbestimmtheit allein, sondern mein Bewußtsein, meine Seele, dieses besondere Einzelwesen, dem auch die Subjektbestimmtheit zugehört, gemeint wird. Selbstverständlich verhalte ich mich in dem Carusobeispiel außerästhetisch.

Die Deutlichkeitsstellung der zuständlichen, denkenden, gegenständlichen und der Subjektbestimmtheit.

Maßgebendes Gegenständliches des ästhetischen Bewußtseins ist die Gefühls- oder Stimmungsvorstellung. Diese steht als das am stärksten Betonte im Blickpunkt des ästhetischen Bewußtseins. Alles andere, zuständliche, denkende Bestimmtheit in ihren Besonderheiten, sowie die Subjektbestimmtheit, treten hinter der gegenständlichen Bestimmtheitsbesonderheit, der Gefühls- oder Stimmungsvorstellung, zurück.

Daß ich als ästhetisches Bewußtsein nicht besonders auf die Subjektbestimmtheit merke, beweist die Tatsache, daß sie in der Ästhetik meist gar nicht erwähnt wird. Auch die Lust nimmt niemals für das ästhetische Bewußtsein den höchsten Deutlichkeitsgrad ein. Damit wird natürlich die Stärke der Lust keineswegs geleugnet. Ich richte mich als ästhetisches Bewußtsein allein auf das Gegenständliche; nichts anderes als das Gegenständliche, nicht das Zuständliche, hat also die größte Deutlichkeitsstellung inne. Wesentlich ist dabei für uns die Betonung des psychologischen Denkens. Sicherlich haben wir immer von dem ästhetischen Bewußtsein ein »Vereinteshaben« auszusagen. Als ästhetisches Bewußtsein »habe ich« unterschiedene Farben, Linien, Töne usw. »vereint«, doch niemals wird »Vereinteshaben« von mir bemerkt; niemals richte ich mit anderen Worten mein Augenmerk auf Farben, Linien, Töne als vereinte Farben, vereinte Linien, vereinte Töne.

Ist nun in gewissen Fällen der Betrachtung die Gefühls- oder Stimmungsvorstellung bei einem »Bemerken« des Vereintgehabten nicht mehr das maßgebend Gegenständliche für unser Zuständliches, so

verhalten wir uns außerästhetisch. Wir leugnen dabei keineswegs, daß es intensive Lust bereiten kann, zu sehen, wie die Linien zusammenlaufen, wie die Farben in Einheit zusammenstimmen, wie unterschiedene Tonfolgen durch das Leitmotiv vereint werden. Hat jedoch ein Bewußtsein vor allem Lust an der »Komposition«, nicht an einer Gefühls- oder Stimmungsvorstellung, so verhält es sich außerästhetisch. Die Gefühls- und Stimmungsvorstellungen andererseits hat auch ein Laie ohne Kenntnis von dem Gesetze der Kunstwissenschaft.

Erst jetzt haben wir eine Deutung für die Unmittelbarkeit aller Kunst gewonnen. Wir können Kunstwerke genießen, ohne die Mittel zu kennen, die sie zu Kunstwerken machen. Richten wir dagegen unseren Blick auf die »Mittel«, wird mit anderen Worten die »Komposition« oder die »Linienführung« von uns »bemerkt«, so haben wir nicht mehr ästhetischen, sondern den charakteristischen Sachverständigengenuß, der verdammenswert ist, wenn er sich für ästhetischen Genuß ausgibt. Der Sachverständige, der sich auf die Mittel, nicht auf das mit ihnen Bezweckte einstellt, dem z. B. die »Komposition«, der »Stil« im Blickpunkt des Bewußtseins steht, kann zweifellos dabei intensive Lust haben. Er hüte sich jedoch davor, diese Lust an der Komposition, am Stil ästhetischen Genuß zu nennen. Der Franzose Rodin, der genialste aller modernen Künstler, spricht diesen Gedanken wiederholt auf seine anschauliche Weise aus: »Nur der Stil ist gut, der hinter dem behandelten Sujet zurücktritt, der die Aufmerksamkeit des Lesers ganz auf den seelischen Inhalt hinlenkt«... »Die wahrhaft schöne Zeichnung und der wahrhaft schöne Stil werden niemals an und für sich gelobt. Man denkt gar nicht daran, weil das Interesse für das, was sie ausdrücken, vollkommen in Anspruch genommen ist«¹⁾. Anselm Feuerbach, der aristokratisch-großartige Künstler, der mit seinem »Gastmahl des Plato«, mit seiner »Medea« jedem Formalisten beweist, daß er jenes »Gesetz der Einheit« meisterhaft befolgt habe, schrieb uns in sein »Vermächtnis« die prachtvollen Worte: »Wenn ich allein bin, da fühle ich so innigst, was Kunst ist, dann ist es weniger Malerei, da stehen keine Töne, alles ist tiefe Seele.«

5. Das Gesetz des Vorstellens.

»Wenn die Seele das eine Glied eines früher gehabten Zusammenwieder hat, so kann sie das andere Glied dieses Zusammen in der

¹⁾ Rodin, Die Kunst S. 71.

Vorstellung wiederhaben«¹⁾. Dieses allgemeine Gesetz des Vorstellens ist von Bedeutung als wichtige Vorbedingung für den ästhetischen Genuß. So wird derjenige bei den historischen Miniaturen Strindbergs erheblich stärkeren Genuß haben, für den die Namen Moses, Sokrates, Plato, Peter der Große, Voltaire nicht bloßer Schall sind. Der Gebildete hat bei ihrer Nennung bereits einen besonderen Menschen vor Augen, dessen Züge vom Dichter nur vervollständigt werden. Der Künstler setzt ein bestimmtes Wissen bei seinen Lesern voraus. — Wer die Neunte Symphonie kennt und tritt vor Klingers Beethoven in Leipzig, der wird jenen Mann mit dem weichlichen Körper und den weiten, seherhaft geöffneten Augen, die über alles Kleinliche erhaben sind, leichter verstehen. Hatten wir selbst einmal das Gefühl der Unfruchtbarkeit aller Weisheit, so genießen wir den Faust der ersten Szene intensiver, können wir uns doch seine Gefühle des Schmerzes über ein versäumtes Leben, der Sehnsucht nach der »lebendigen Natur« deutlicher vorstellen. Die Werke mancher Modernen lehnen wir ab, weil dem Kunstleib, der uns in ihnen gegeben ist, die Seele fehlt. Die stereometrischen Formen des Kubismus z. B. schaut ein jeder, die Seele aber, die in Einheit mit dem Kunstleib erst ein Kunstwerk bildet, suchen wir vergebens. Sehen wir dagegen Hodlers »Rückzug von Marignano«, so wissen wir: mit solchen Bewegungen, mit solchen Mienen stehen und gehen nur kraftvolle, trotzige Gesellen. — Oft ist die Frage erhoben: Was darf der Künstler bei seinem Publikum an solchen früheren »Zusammen« voraussetzen? Uns kommt es auf die Beantwortung dieser Frage weniger an, da wir nur das ästhetische Bewußtsein zergliedern. Külpe aber geben wir nur zum Teil recht, wenn er meint: »Daß ein mit der Sense bewaffnetes Skelett den Tod, die zum Kriege gerüstete Frauengestalt auf unseren Siegesdenkmälern Deutschland bedeutet, ist ohne besondere Überlegung sicher und leicht zu erkennen«²⁾. Das mit der Sense bewaffnete Skelett ist den meisten schon verständlich. Bei der gerüsteten Frauengestalt bin ich gewöhnlich im Zweifel: habe ich es mit dem Kriege, dem Siege, einer Germania, einer Borussia zu tun? Eine feste Grenze dessen, was in betreff dieser Sache das Bewußtsein einmal gehabt haben sollte, läßt sich nicht ziehen.

Es gibt nun Genüsse an ästhetischen Objekten, z. B. an einem Hofmannsthalschen Gedicht, einem Gemälde von Filippo Lippi oder Botticelli, die ein grob organisierter Mensch niemals begreifen wird. Um hier auf festen Boden zu kommen, müßte man auch die Körper-

¹⁾ Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 236 ff.

²⁾ Külpe, Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrsschrift f. wissensch. Philos. 1899.

beschaffenheit der einzelnen untersuchen; ein undurchführbarer Plan! Jedenfalls indes kommt es gerade beim ästhetischen Genuß auch auf die Besonderheit des Genießenden an, der die Fähigkeit haben muß, in bestimmter Weise vorzustellen. In diesem Sinne allein sind uns Claudios Worte verständlich ¹⁾:

Gioconda, du, aus wundervollem Grund,
Herleuchtend mit dem Glanz durchseelter Glieder,
Dem rätselhaften, süßen, herben Mund,
Dem Prunk der träumeschweren Augenlider:
Gerad' so viel verrietest du mir Leben,
Als fragend ich vermocht dir einzuweben!

6. Die Willenlosigkeit im ästhetischen Genießen; Kant und Schopenhauer.

Eine vielumstrittene Frage in der Ästhetik lautet: Ist das ästhetische Bewußtsein ein wollendes? Nun ist Wollen = Wirkenwollen = Verwirklichenwollen. Jedes wollende Bewußtsein bezieht sich ursächlich auf eine vorgestellte, im Lichte der Lust stehende Veränderung. Für die Lösung unserer besonderen Aufgabe fassen wir nun zunächst das Zuständliche des wollenden Bewußtseins ins Auge, das für sie von entscheidender Bedeutung ist. »Jeder prüfe nur genau die ihm durchaus bekannte Tatsache, die er im ‚Ich will dies‘ zum Ausdruck bringt, und er wird sich in dieser Augenblickeinheit als das Wollende, stets mit der zuständlichen Bestimmtheitsbesonderheit ‚Unlust‘ behaftet finden, mit anderen Worten als Wollendes hat er Unlust« ²⁾. Wenn Rehmke recht hat, daß wollende Bewußtseinswesen stets Unlust haben, und die Erfahrung bestätigt seine Meinung, so ist die zur Diskussion stehende Frage hiermit endgültig beantwortet; ein ästhetisches Bewußtsein kann niemals ein wollendes sein. Oder will man die widersinnige Behauptung aufstellen: Als ästhetisch genießendes Bewußtsein hat man Lust, aber da man zugleich will, so hat man zugleich auch Unlust!? Diese widersinnige Behauptung von zwei Bestimmtheitsbesonderheiten des zuständlichen Bewußtseins in einem und demselben Augenblick haben wir schon früher zurückgewiesen ³⁾. Wir berufen uns dafür auf die Tatsachen unseres Seelenlebens, in dem sich Lust und Unlust niemals als Zuständliches zugleich finden. Jedes Wollen, was einerseits immer »Unlust entwirk-

¹⁾ v. Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod*. Inselverlag, Leipzig.

²⁾ Rehmke, *Die Willensfreiheit*. Leipzig 1911, S. 11.

³⁾ Vgl. den Abschnitt: *Das Gefühl bei Th. Lipps und J. Rehmke*, S. 3–11.

lichenwollen« bedeutet, schließt darum den ästhetischen Genuß als Begleitendes von vornherein aus. Sehen wir von der zuständlichen Bestimmtheitsbesonderheit beim wollenden Bewußtsein auch einmal ab, so bliebe für die Gegner immer noch nachzuweisen, welche besondere im Lichte der Lust vorgestellte Veränderung, die beim Wollenden ja stets als das »Gewollte« zu finden sein muß, das ästhetisch genießende Bewußtsein aufweise. Wer sich selbst als ästhetisch genießendes Bewußtsein prüft, findet vorgestellte Veränderung als Gewolltes niemals vor. Ästhetisches Bewußtsein will in der Tat überhaupt nicht, ist niemals Wille. Was sollte es auch verwirklichen wollen? Wir können Kant als Gewährsmann für unsere Behauptung anführen: »Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse«¹⁾. »Das Interesse hat immer zugleich Beziehung auf das Begehungsvermögen, entweder als Bestimmungsgrund desselben oder doch als mit dem Bestimmungsgrunde desselben notwendig zusammenhängend«²⁾. Von Wollen kann also auch nach Kant beim ästhetischen Genuß nicht die Rede sein. Kants Auslegung durch Cohen, der da behauptet: »Es wird im ästhetischen Gefühle in der Tat auch gewollt, nicht bloß gedacht«³⁾, muß ich darum als ein Mißverständnis ansehen. Darauf ferner, daß die Vorstellung der Wirklichkeit, die Konrad Lange für das ästhetische Bewußtsein als wesentlich erachtet, mit ästhetischem Genuß unvereinbar ist, hat gleichfalls Kant aufmerksam gemacht. »Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns oder irgend jemand an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei oder auch nur gelegen sein könne, sondern wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen«⁴⁾. Was Kant mit seinem »interesselosen Wohlgefallen« meint, ist nach dieser Ausführung kaum mißzuverstehen. — Stellen wir aber die Frage: Was bedeutet »mit Interesse verbundenes Wohlgefallen«?, so erhalten wir in der »Kritik der ästhetischen Urteilskraft« keine befriedigende Antwort. Setzen wir für Wohlgefallen Lust ein, wozu wir berechtigt sind, so versteht Kant unter einem »mit Interesse verbundenen Wohlgefallen«, das er auch »Interesse« schlechtweg nennt, ein Bewußtsein, das zuständlich Lust, gegenständlich die Vorstellung der Wirklichkeit eines Objektes aufweist. Haben wir Lust und die Vorstellung der Wirklichkeit, so soll nun immer ein Wollen entspringen. Das ist eine unhaltbare Behauptung. Zur Erläuterung diene ein Beispiel: Zuständlich weist mein

¹⁾ Kant, Kritik der Urteilskraft. Reclam-Ausgabe Kehrbach S. 44.

²⁾ a. a. O. S. 44.

³⁾ Cohen, Kants Begründung der Ästhetik. Berlin 1889, S. 239.

⁴⁾ Kant, a. a. O. S. 44.

Bewußtsein augenblicklich Lust auf, gegenständlich habe ich die Vorstellung der Wirklichkeit des Gewitters, das sich gerade über der Stadt entlädt. Dabei ist die Vorstellung »wirkliches Gewitter« keinesfalls der Bestimmungsgrund für ein Wollen, trotzdem ich mich gerade darüber freue, es mit einem wirklichen Gewitter zu tun zu haben. Allerdings spreche ich in diesem Fall auch nicht von einem ästhetischen Genuß. Dieser ist ja niemals Lust an der Vorstellung von der Wirklichkeit eines Gegebenen. Wirklichkeit wird von dem Gegebenen ausgesagt, das im Wirkenszusammenhang steht, d. h. wirkt oder Wirkung erfährt. — Es ist auch nicht richtig, wenn Kant mit dem Wollen überhaupt Lust verknüpft sein läßt. »Der Gemütszustand aber eines irgend wodurch bestimmten Willens ist an sich schon ein Gefühl der Lust und mit ihm identisch, folgt also nicht als Wirkung daraus«¹⁾. Einmal macht Kant den Fehler, das Wollen gleichzusetzen einer Bestimmtheit der Seele, nämlich dem Fühlen. Das Wollen ist aber keineswegs wie Wahrnehmen, Fühlen, Denken eine Bestimmtheit des Bewußtseins. Das Bewußtsein ist zwar immer, daher auch als wollendes ein gegenständliches, zuständliches, denkendes Bewußtsein, Bestimmtheiten dieser dreierlei Art sind ihm allzeit eigen. Es gibt jedoch zahllose Augenblicke des menschlichen Bewußtseins — man denke an ästhetische Genüsse —, in denen wir, wie auch Kant zugeibt, keineswegs wollen. Schon aus diesem Grunde kann das Wollen nicht als eine Bestimmtheit des Bewußtseins aufgefaßt werden. Ferner ist es ein Widerspruch, zu behaupten: »Ich habe Lust« und »Ich will« seien identisch. Das widerstreitet Kants eigener Meinung von der Willenlosigkeit im ästhetischen Genuß. Überdies ist es klar, daß »Wollen« und »Lust haben« keinesfalls einander gleichgesetzt oder miteinander verwechselt werden dürfen. Außerdem ist ja Wollen nur, wenn die Seele Unlust hat, zu finden. Es ist desgleichen widerspruchsvoll, wenn Kant das Interesse bald den »Bestimmungsgrund« des »Begehrungsvermögens«²⁾, bald selbst ein Wollen nennt. »Etwas aber wollen und an dem Dasein desselben ein Wohlgefallen haben, d. h. daran ein Interesse nehmen, ist identisch«³⁾. Deuten wir nun freilich das »mit Interesse verbundene Wohlgefallen« als eine vorgestellte Lust, so ist Kants irrthümliche Ansicht in eine richtige gewandelt. Ich sehe z. B. ein gemaltes Stilleben vor mir, etwa das vor wenigen Jahren von der Berliner Galerie erworbene meisterhafte Küchenstück von Chardin. Dargestellt sind unter anderem zwei gelbe Äpfel. Stelle ich mir nun vor, ich habe es mit

¹⁾ Kant, a. a. O. S. 67.

²⁾ a. a. O. S. 44.

³⁾ a. a. O. S. 50.

wirklichen Äpfeln zu tun, stelle ich mir die Lust vor, die mit dem Hineinbeißen in die saftigen Äpfel verknüpft ist, womit für mein Bewußtsein zugleich ein »Begehren« sich einfinden mag, so darf ich mit Recht von einem »mit Interesse verbundenen Wohlgefallen« reden. Die »Lust« ist hier jedoch vorgestellte Lust, also nicht Lust selbst. Hier haben wir — allerdings in der Vorstellung — das Wohlgefallen, will sagen die Lust, und die Vorstellung von der »Wirklichkeit des Gegenstandes« und zugleich ein »Begehren«. Der wahre Kern, der in Kants »mit Interesse verbundenem Wohlgefallen« steckt, ist hiermit herausgestellt.

Schopenhauer zeigt sich in den beiden wesentlichen Punkten, die für die wissenschaftliche Lösung unseres Problems von Wichtigkeit sind, von Kant abhängig. Die Interessellosigkeit und das Wohlgefallen werden von ihm aus Kant übernommen. Verstehen wir unter Wohlgefallen Lust im Gegensatz zur Unlust, so bedeutet Wohlgefallen für Schopenhauer etwas rein Negatives. Im Grunde gibt es ja für ihn kein Wirkliches »Lust«. Was wir Lust nennen, ist nach ihm nur Erlösung vom Leide, Schmerzlosigkeit, der Mangel von Unlust. Hierin liegt ein Widerspruch. Wie kann ich mit Schopenhauer einmal von Wohlgefallen, Seligkeit, Freude und Glück sprechen, worin zweifellos ein Positives, Lust zum Ausdruck kommt, um fast mit demselben Atemzug dieses tatsächliche Gefühl, die Lust, für die bloße Negation »keine Unlust« auszugeben! Mit enthusiastischen Worten schildert Schopenhauer die Augenblicke, in denen unsere Seele »willenlos« als das »eine Weltauge« die »Ideen« anschaut. »Es ist der schmerzlose Zustand, den Epikuros als das höchste Gut und als den Zustand der Götter pries: denn wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still«¹⁾. Sehen wir von den Bildern, in denen Schopenhauer sich hier bewegt, ab, und fragen wir, was der große Ästhetiker unter den »Ideen« begreift, so ist das Resultat sehr unerfreulich. Welche Ideen werden z. B. bei der Baukunst »erkannt« oder »angeschaut«? »Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte, diese allgemeinen Eigenschaften des Steines, diese ersten, einfachsten, dumpfsten Sichtbarkeiten des Willens, Grundbaßtöne der Natur.« Wer würde sich mit Schopenhauer²⁾ als ein ästhetisches Bewußtsein wissen, wenn er z. B. in der Betrachtung der mächtigen gotischen Marienkirche in Danzig nichts anderes vorstellte als »Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte« dieses Baues? Würden nicht nach Schopenhauer die ersten sichtbaren Fun-

¹⁾ Schopenhauer, Die Welt a. Wille u. Vorstellung. Inselverlag, Leipzig I, S. 270.

²⁾ a. a. O. I, S. 292.

damente einer beliebigen Mauer denselben Zweck erfüllen müssen? Der ästhetische Genuß an dem Danziger Dome liegt vielmehr in der Vorstellung seiner Gefühlsbeseeltheit. Machtvoll, trotzig überragt der gewaltige Hauptturm die zierlich schlanken Nebentürme in prachtvollem Kontrast seiner ernsten, drohenden Haltung zu ihrem heiteren Emporstreben. Bezeichnet Schopenhauer ferner seine Ideen als »Stufen der Objektivität des Willens«, so haben wir nur ein interessantes Phantasiegebilde vor uns. Das Märchen beginnt mit der psychologischen Sonderung von Bewußtsein und Wille. Schopenhauer spricht von dem Willen vor dem Bewußtsein. Wir nennen Wille das sich ursächlich beziehende Bewußtsein, bei Schopenhauer gilt er als ein »blinder Drang«. Das, was er in Selbstbeobachtung als Wollen vorfindet, wird ohne weiteres als Ursprüngliches jedem Einzelwesen, bewußtem und unbewußtem, zugeschrieben. Der »Wille« gilt ihm als der Schlüssel zur Kantschen Philosophie, der das wahre Wesen der Welt, das »Ding an sich« darstellt. Hält man die philosophisch-poetischen Sprüche Schopenhauers gegeneinander, dann sind sie widerspruchsvoll. So ist der Wille einmal »außer der Zeit und dem Raum« und kennt demnach keine Vielheit, ist folglich einer¹⁾. Wie kommt dann aber dieser eine Wille dazu, sich selbst in mannigfacher Verschiedenheit zu »objektivieren«? Und wie ist es möglich, daß wir, die wir doch nach unserem eigentlichen Wesen »ewiger Wille« sein sollen, als ästhetisch Genießende »willenlos« die Ideen anschauen oder gar als Heilige in der Askese den »ewigen Willen« ertönen? Wie sollte ferner die Erkenntnis unserer entsetzlichen Unglücksquelle, des einen unvergänglichen, blinden Willens, so wohlgefällig, so lustvoll sein? Und wenn uns die Kunst das wahre Wesen der Welt im Sinne Schopenhauers offenbarte, gleiche sie nicht dem Spiegel, in dem der zu ewigen Qualen Verdammte das eigene, schmerzdurchwühlte Antlitz betrachtet? Hieran Wohlgefallen zu finden, ist kaum denkbar, oder es wäre perverser, aber nicht ästhetischer Genuß.

¹⁾ Schopenhauer, a. a. O. S. 187.

(Schluß folgt.)

XV.

Durchschnittsbild und Schönheit.

Von

Georg Treu.

Mit zwei Tafeln.

Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleicht der andern
Und so deutet der Chor auf ein geheimes Gesetz.

Goethe.

Francis Galtons wichtige Erfindung der *Composite Portraiture* oder der *Generic Images*, wie er auch sagte, hat nicht ganz die Beachtung gefunden, die sie meines Erachtens beanspruchen darf. Seine überraschenden Versuche, durch Deckung von Einzelaufnahmen artverwandter Köpfe auf derselben photographischen Platte bezeichnende und zuverlässige Durchschnittsbilder von Familien und Menschenklassen, Krankheitszuständen und Rassentypen zu gewinnen, scheinen mir auch für die experimentelle Ästhetik Erwägung und Nachfolge zu verdienen. Ich freute mich deswegen der durch die Berliner Tagung für Ästhetik und Kunstwissenschaft gegebenen Anregung, um diese Frage von neuem zu behandeln. In Gemeinschaft mit Dr. H. P. Bowditch, Professor der Biologie an der Harvard Universität zu Boston, der Galtons Versuche fortsetzte, habe ich dessen Durchschnittsbilder bereits 1890 in der Berliner Archäologischen Gesellschaft besprochen. Aber der kurzen Wiedergabe jenes Vortrages im Jahrbuch des Archäologischen Instituts V, Anzeiger S. 61 f. (Berliner Philologische Wochenschrift 1890, Sp. 742 ff.), sowie neuerdings dem Berliner Kongreßbericht konnte das Wesentlichste und Wirkungsvollste nicht beigelegt werden: die Durchschnittsbilder selbst. Ich bin dem Herausgeber dieser Zeitschrift daher um so mehr dafür verbunden, daß ich meinen Vortrag hier in voller Ausführlichkeit wiedergeben und wenigstens mit einigen Bildern ausstatten durfte. Daß er vor einem weiteren Kreise gesprochen wurde, wollte ich dabei nicht vermissen. Die Vorlagen verdanke ich ausnahmslos Prof. Bowditch. Den Dank hierfür, wie für reichste Anregungen, kann ich leider nur auf das Grab des verstorbenen Freundes niederlegen.

Galton hatte seine Versuche damit begonnen, daß er Köpfe in voller Vorderansicht, und zwar in der gleichen Größe und Beleuch-

tung aufnahm. Sodann vereinigte er diese Aufnahmen auf derselben Platte, indem er sie aufeinander photographierte. Die genaue Übereinstimmung der Einzelaufnahmen in Stellung und Abmessung, sowie ihre völlige Deckung in der Gesamtaufnahme sicherte er durch ein auf der Visierscheibe angebrachtes Fadenkreuz, dessen Senkrechte die Mittelachse des Gesichtes gab, während zwei wagerechte Linien Lage und Abstand von Lid- und Mundspalte festlegten (vgl. Taf. V, Abb. 6). Für die Vereinigung der Einzelaufnahmen im Sammelbild waren ferner gleiche Stärke und Dauer der Belichtung von größter Wichtigkeit. Sollten z. B. zehn Einzelaufnahmen auf derselben Platte zur Deckung kommen und betrug die gesamte Expositionsdauer 20 Sekunden, so durfte das einzelne Bild nur zwei Sekunden lang auf die Platte einwirken. Um hierin zu größter Genauigkeit zu gelangen, verwendete Galton künstliches Licht, konstruierte chronometrisch geregelte Verschlüsse, einen Apparat mit sechs konvergierenden Linsen, welcher die Übertragung von sechs Aufnahmen zu gleicher Zeit auf die gemeinsame Platte gestattete, und dergleichen mehr. Im übrigen habe ich die technischen Einzelheiten von Galtons Verfahren hier nicht zu schildern, sondern darf auf seine eigenen Ausführungen verweisen: Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and its Development* S. 8 ff. und 339 ff. (London, Macmillan 1883; Neudruck in *Everymans Library* 1910); *Generic Images (Proceedings of the Royal Institution of Great Britain Vol. IX, 1879, S. 161 ff.)*. Ein etwas vereinfachtes Verfahren hat Bowditch vorgeschlagen in seiner Abhandlung: *Are Composite Photographs Typical Pictures?* (*Mc Clure's Magazine*, September 1894, S. 331 ff., besonders S. 342).

Erreicht wurde durch das geschilderte Verfahren, daß sich in dem Sammelbild auf der photographischen Platte die gemeinsamen Züge der aufgenommenen Einzelköpfe verstärkten, die abweichenden verblaßten. Es werden damit also nicht nur grundlegende Hauptverhältnisse und Formen, sondern auch Umfang und Stärke der individuellen Abweichungen zur Anschauung gebracht — letzteres allerdings nur auf hinreichend großen und scharfen Abzügen. Auf unseren stark verkleinerten Abbildungen ist hiervon wenig mehr zu sehen, zumal die Druckstöcke nach wenig scharfen Diapositiven oder, wie Abb. 3 auf Taf. V, nach einem bereits etwas verblaßten photographischen Abzug hergestellt werden mußten. Es ließen sich aber gegenwärtig leider keine vollkommeneren Vorlagen herbeischaffen. Vielleicht können wir demnächst in Luthers Archiv für Photographie Besseres vorlegen.

Galton, ein Vetter Charles Darwins, hatte seine ersten Versuche im Zusammenhang mit seinen Forschungen über Vererbungsgesetze

unternommen. Er hatte daher mit Familien-, Verbrecher- und Krankenbildern begonnen. Die seinen *Inquiries into Human Faculty* beige-fügte Tafel gibt hiervon eine Auswahl. Hier dagegen sollen die Durchschnittsbilder auf ihren Wert für die experimentell-ästhetische Forschung untersucht werden. Wir wählen daher nur Beispiele, die geeignet scheinen, die Verschmelzung von Erinnerungsbildern zu solchen Vorstellungstypen zu erläutern, die entweder als »charakteristisch« oder als »schön« empfunden werden. Wir wollten damit einen Beitrag liefern zur Ermittlung der allgemeingültigen Bestandteile unseres ästhetischen Empfindens und zugleich die Entstehung und Umwandlung solcher Erinnerungsbilder im künstlerischen Schaffen erörtern.

Aus Bowditchs Versuchen geben wir hier zunächst auf Taf. IV in Abb. 1 ein Kinderbildnis: links die Einzelaufnahmen, rechts das Gesamtbild, zu dem sie auf einer Platte vereinigt wurden. Die Kleine hat willig stillgehalten. Dennoch zeigen sich kleine Abweichungen in den Einzelbildern: meist ist das Gesichtchen ernst, in einem Falle aber erhellt ein leises Lächeln die Züge, die Lider senken sich mehr oder weniger, die Lippen schließen sich stärker und schwächer, sogar Wendung und Neigung des Köpfchens sind leicht verschieden; gehören die Aufnahmen doch zu Bowditchs ersten, noch unvollkommenen Versuchen. Dennoch haben sich die Züge für das Sammelbild in ruhiger Wesentlichkeit zu einem höchst bezeichnenden und, wie ich aus eigener Anschauung bezeugen kann, dem Urbild sprechend ähnlichen Gesamteindruck vereinigen lassen. Der Kopf hat begreiflicherweise etwas Verschwommenes bekommen und ähnelt hierin einer Kreidezeichnung; aber eines: die Ausmerzung des wechselnden Mienenspiels zugunsten dauernder Wesenszüge wurde doch erreicht.

Damit ist bis zu einem gewissen Grade die experimentelle Erläuterung einer Forderung gegeben, die wir auch an ein künstlerisches Bildnis zu stellen pflegen, insbesondere im Monumentalbildnis und beim Denkmal, von dem wir Fernwirkung und Dauer verlangen. Es ist vielleicht nicht ganz unnütz, diese Erläuterung zu geben, wenn man z. B. dessen gedenkt, wie Gottfried Schadow sich in seiner bekannten Streitschrift gegen Goethe über dessen Vorwurf ereifert: in der Berliner Kunst würden »Charakter und Ideal durch Porträt verdrängt«. »Porträt gestattet man zu machen,« erwidert er, »jedoch keine gemeine Ähnlichkeit. Das ganze Wesen, Benehmen, die individuelle Gemütsbeschaffenheit, der intellektuelle Charakter soll aus dieser Oberfläche hervorstrahlen, und obwohl dies in der Natur nicht der Fall ist, so verlangt man es doch von diesen Charakter-Idealporträts; ja sie sollen gleichsam dem abgebildeten Menschen noch ähnlicher

sehen, als Er sich selbst ist. Wenn irgend etwas fähig ist, einen jungen Künstler irre zu leiten und toll zu machen, so sind es dergleichen erträumte und vermeintliche Vollkommenheiten ¹⁾.« Nun wohl: in Bowditchs Durchschnittsphotographie ist ein Gleichnis jener Forderung gegeben. Es macht, wenn auch auf mechanischem Wege, wenigstens eine Seite der Sache deutlich.

In welchem Gegensatze sich eine solche mechanische Zusammensetzung freilich zu der künstlerischen Wiedergabe eines Antlitzes befindet, möchte ich an einem Vorgang erläutern, dessen Schilderung ich dem Schwiegersohne des belgischen Bildhauers Constantin Meunier verdanke. Meunier sollte das Reliefbildnis des ihm befreundeten Violinvirtuosen Ysaye machen. Der Künstler spielt dabei mächtig und Meunier wird bei seiner Arbeit von dessen Tönen so ergriffen, daß er, je gewaltiger sie anschwellen, auch die Formen seines Reliefs immer mehr ins Wuchtige steigert. Der erschreckte Ysaye läßt mildere Weisen erklingen — darauf dämpft auch Meunier seine Formgebung. So sehr sah dieser Große ein Menschenantlitz nicht nur durch sein Temperament, sondern durch eine gesteigerte Augenblicksstimmung hindurch. In gleichem Sinne forderte Schopenhauer, ein Bildnis müsse ein lyrisches Gedicht sein. Eyck, Holbein, Leibl waren hierüber freilich anderer Meinung. Sie wollten eben gerade nicht das Bild einer vorübergehenden Stimmung geben, sondern arbeiteten in geduldigem Bemühen Stück für Stück von der ruhenden Wesenheit ihres Vorbildes heraus. Leibl z. B. begann bisweilen mit einem Auge, das er bis in die feinsten Glanzlichter fertigstellte, ehe er die Umgebung, in gleich vollendeter Ausführung ringsum ausgreifend, allmählich dazufügte. Die Geschlechter der Künstler sind zu unserem Glück eben verschieden, und gerade diesen Verschiedenheiten mitfühlend nachzugehen, bildet einen wesentlichen Teil unseres Kunstgenusses. Ist doch die im Leben und in der Kunst genossene Schönheit schon an sich nicht dasselbe, wie besonders Dessoir hervorgehoben hat (Grundfragen der gegenwärtigen Ästhetik, Neue Rundschau 1905, S. 931). Der ganze Reiz der Raum- und Farbenwirkung, der persönlichen Handschrift in der Wiedergabe des Angeschauten fallen in jenen mechanischen Aufnahmen vollends weg.

Auf Taf. V sind in Abb. 1—2 durch den amerikanischen Irrenarzt Naves links die Köpfe von acht an fortschreitender Gehirn lähmung

¹⁾ Gottfried Schadow, Über einige in den Propyläen abgedruckte Sätze Goethes, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend (wiederabgedruckt in Julius Friedländers Nachtrag zu Schadows Aufsätzen und Briefen, Berlin 1864, 2. Auflage, Stuttgart 1890).

leidender Personen übereinander photographiert worden; rechts acht Melancholiker, darunter fünf Männer und drei Frauen.

Daß jedem dieser Bilder mehrere Einzelaufnahmen zugrunde liegen, sieht man am deutlichsten an den schemenhaften Schattenbildern der verschiedenen Hemd- und Rockkragen, aber auch an den verschwimmenden Umrissen von Haaren, Ohren und Wangen. Dennoch ist in beiden Fällen ein in den wesentlichen Zügen deutliches und eindrucksvolles Bild zustande gebracht und, worauf es hier besonders ankommt, eine in Formen und Ausdruck sehr bezeichnende Darstellung der beiden Krankheitszustände. Schon die Verkümmernng von Spitzkopf und Stirn beim Schwachsinnigen, die auf ererbte Anlagen deuten mögen, unterscheiden sich scharf von der entwickelteren Schädelbildung des Melancholikers. Die Züge des armen Blödsinnigen sind schlaff, der Ausdruck des Mundes von stumpfer Gleichgültigkeit; die des Schwermütigen gespannt, die Lippen aufeinandergepreßt. Vor allem bezeichnend sind aber die Augen: beim Schwachsinnigen haben sie einen blöden Ausdruck, bei dem Schwermütigen einen halb verschleierten, tieftraurigen Blick. Es ist, als ob uns der gesammelte Schmerz vieler Augenpaare aus ihnen ergreifend anschaute; als ob sich die Abgründe eines leidensvollen Seelenlebens vor uns auftäten, die im gewöhnlichen Leben mit allerlei Zufallsgestrüpp überwachsen sind. Das typische Antlitz der Schwermut hat für unseren mitfühlenden Sinn etwas von dem Adel des Schmerzes. Es nähert sich einem künstlerischen Eindruck. Man erinnert sich an Bildnisse, wie die des Demosthenes oder Euripides. Wir denken aber vor dem Typenbild des Schwermütigen an Kunstwerke, weil die ausdrucksvolle Häufung körperlicher und seelischer Schmerzenszüge uns den Kopf in seinem Innenleben mühelos deutbar und mitfühlbar macht.

Damit haben wir ein Gleichnis des Charakteristischen in Lebensbeobachtung und Kunst gewonnen, also wiederum eine Erläuterung dafür, wie durch Wiederholung eine Verstärkung gemeinsamer und damit bezeichnender Züge in Erinnerung und Einbildungskraft zustande kommt. Wenn wir dabei an künstlerische Tätigkeit erinnert wurden, so liegt dies freilich auch daran, daß hier wählende Auslese am Werk war.

Um Rassentypen zu gewinnen, ließ Bowditch, mit freundlicher Unterstützung des verstorbenen Generals von Funcke, in Dresden 108 Soldaten aufnehmen, darunter 60 sächsischer und 48 wendischer Abkunft. Je 12 jeder Klasse vereinigte er in einer Durchschnittsphotographie. Abb. 2 auf Taf. IV gibt eines dieser Sachsenbilder, Abb. 3 den wendischen Typus.

Zunächst erstaunt man darüber — bei den Wenden noch mehr als

bei den Sachsen —, daß so verschiedene Gesichter statt eines wirren Fleckens überhaupt ein Gesamtbild ergeben konnten und noch dazu ein immer noch klares und bis zu einem gewissen Grade individuelles, so daß man es für das Bildnis einer bestimmten Person halten könnte. Manche haben dies, wie Galton für seine Versuche berichtet, dem Umstande zuschreiben wollen, daß eines der Einzelbilder bei der Gesamtaufnahme vorwiegend zur Geltung gekommen sei. Aber gleich bei der Frage: welches denn? gingen die Meinungen auseinander. Um jenem Einwande zu begegnen, hatte Galton auch die Reihenfolge der Einzelköpfe bei der Gesamtaufnahme geändert oder umgekehrt: stets mit dem gleichen Erfolge.

Was für uns hier aber das Wichtigste bleibt, ist, daß Bowditch durch sein Experiment typische Rassenbilder gewonnen hat. Dies geht daraus hervor, daß alle fünf, aus je einem Dutzend sächsischer Soldaten zusammengesetzte Gesamtbilder untereinander in allen wesentlichen Formen und Verhältnissen übereinstimmten. Es müssen also doch gemeinsame Rassenmerkmale die Einzelzüge so sehr überwiegen, daß dergleichen übereinstimmende Ergebnisse möglich wurden. Übrigens bewährt sich auch hier die von Galton angeführte statistische Erfahrung, daß das Mittel von Messungen schon bei einem Dutzend beliebig ausgewählten Vertretern derselben Rasse ziemlich feststehende und für gewöhnliche Zwecke brauchbare Werte ergibt.

Wie bezeichnend sich das sächsische Typenbild vom wendischen unterscheidet, lehrt ein Vergleich der Mittelbilder auf Taf. IV, 2 und 3: dem Rundkopf des Germanen steht der viereckige Schädel des Slaven gegenüber. Der Sachsentypus zeigt flüssigere Umrisse, ein »schöneres« Verhältnis der Gesichtsteile, feineren geistigen Ausdruck. Bei dem Wenden weisen die breiteren, eckigeren Formen von Kinnladen und Backenknochen, die kleineren Augen, die derberen Züge von Nase und Mund auf eine kräftigere und zähere Naturanlage hin. Einzelne Annäherungen zwischen den von Bowditch gewonnenen fünf beziehungsweise vier Typenbildern beider Reihen mögen auf Rassenmischungen zurückzuführen sein. Die Hauptunterschiede bleiben bestehen, wie jeder Kenner sächsischen und wendischen Volkstums zugibt.

Künstler und Laien denken bei einem Rassenbild gewöhnlich an fremde Völkerschaften, bei deren Anblick uns die unterscheidenden Züge der Rasse als etwas Ungewohntes so in die Augen stechen, daß wir die feineren persönlichen Unterschiede übersehen und uns im Bilde leichter mit einem Einzelkopfe als Vertreter seiner Rasse begnügen. Wie trügerisch dies aber ist, kommt uns zum Bewußtsein, wenn wir an unsere eigenen Landsleute denken. Es soll nur einmal

jemand versuchen, einen wirklich alle Hauptzüge unseres deutschen Volkstums an sich tragenden Kopf nachzuweisen. Oder man stelle einem Künstler diese Aufgabe: er brächte uns vielleicht den Siegfried-Germanen. Aber es fragt sich doch sehr, wieviel Wahrheit dieses Ideal in unserer Zeit der ganz anders und stark verschieden entwickelten Deutschen überhaupt noch hätte.

Für wissenschaftliche Zwecke pflegt man sich auf Messungen zu verlassen, wie sie Quetelet in seiner *Anthropométrie* angestellt hat. Was wollen jedoch die paar Durchschnittsmaße sagen gegen die Fülle feinsten Maßverhältnisse, die uns das photographische Gattungsbild mit einem Schlage vor Augen stellt! Vor allem aber vermitteln uns jene Messungen keine genügende Anschauung; und doch verlangt uns nach einer Klärung der Erinnerungsbilder, die wir alle unbewußt in uns tragen. Denn wenn wir, oft selbst bei flüchtigster Begegnung auf der Straße, jemanden sogleich als Italiener, Engländer, Deutschen erkennen, so wird es in der Mehrzahl der Fälle nicht sowohl die Erinnerung an einen einzelnen Volksangehörigen sein, die dabei vor uns auftaucht; noch weniger erinnern wir uns all der Tausende von Italienern, Engländern, Deutschen, die wir in unserem Leben gesehen haben, denn jenes Urteil vollzieht sich oft in einem einzigen Augenaufschlag. Es muß sich im Gehirn also ein irgendwie dynamisch-analoger Vorgang vollzogen haben, wie dort auf der photographischen Platte, der es bewirkt, daß Wiederholung von Eindrücken die übereinstimmenden Züge unserer Erinnerungsbilder verstärkt und die abweichenden verblassen läßt. Es müssen auf irgend eine Weise Erinnerungstypen in uns entstehen, die bei entsprechenden Anlässen, mit neuen Eindrücken zu Gattungsbildern verschmolzen, in unserem Bewußtsein auftauchen.

Das für unsere Zwecke wichtigste Ergebnis der von Galton und Bowditch angestellten Versuche ist aber dieses, daß das Durchschnittsbild in allen Fällen als schöner empfunden wird als jedes der einzelnen in ihm vereinigten Bildnisse. Diese schon von Galton hervorgehobene Tatsache scheint mir unzweifelhaft. Schon den je zwölf auf Taf. IV in Abb. 2 und 3 zusammengestellten Köpfen gegenüber ist sie unbestreitbar. Der Schönheitseindruck steigert sich aber mit der Zahl der dem Durchschnittsbilde zugrunde liegenden Einzelaufnahmen.

Zum Beweise hierfür bringen wir auf Taf. V in Abb. 3 ein von Lovell in Northampton hergestelltes Typenbild, das die Köpfe von nicht weniger als 449 amerikanischen Studenten in einer Gesamtaufnahme gibt. Die Kenntnis dieses bemerkenswerten Versuches verdanke ich ebenfalls Prof. Bowditch. Der hiernach für Bulles »Schönen Menschen« (I² Abb. 126; vgl. dazu Sp. 430 und 695) hergestellte

Druckstock ist mit freundlicher Erlaubnis von Georg Hirths Verlag auch für die Abb. 3 der V. Tafel benutzt worden.

Auch hier ist trotz der großen Zahl der Komponenten immer noch ein ziemlich klares Gesamtbild zustande gekommen. Einige Unklarheiten weist es naturgemäß auf: die Ohren sind hoffnungslos verschwommen, und die Häufung der schwarzen Schatten in den Nasenlöchern lassen diese wie leicht gebläht erscheinen. Es ist dies eine Folge der oben S. 434 geschilderten Einstellungsweise: die doppelten Querlinien des Fadenkreuzes auf der Mattscheibe legen zwar die Stellung von Augen und Mund fest, nicht aber die der Nasenflügel. Das Maß der Abweichungen macht sich daher hier in einer stärkeren Schattenwirkung bemerkbar. Diese kleinen Mängel beeinträchtigen jedoch den Eindruck regelmäßiger Schönheit nicht wesentlich, den wir von diesem Typenbilde der angelsächsischen Rasse erhalten. Daß wir wirklich ein solches vor uns haben, lehrt uns die Zusammenstellung mit der amerikanischen Studentin Taf. V, Abb. 4 und 5. Dem Kopf der weiblichen Studentin liegen allerdings nur 47 Einzelaufnahmen zugrunde; diese sind aber nach Hörerinnen des Harvard College in Boston hergestellt und geben schon daher eine Auslese feiner Köpfe. Auch dieses Typenbild ist, wie nicht verkannt werden kann, von hervorragender Schönheit.

Student und Studentin sehen einander dabei ähnlich wie Bruder und Schwester. Der vollere Wangenumriß bei der Studentin wird Geschlechtseigentümlichkeit sein. Die edle Bildung der feingeschnittenen geraden Nase aber tritt bei dem weiblichen Typus besonders hervor und mahnt uns an Bildungen der Hellenenkunst.

Ehe wir jedoch diesen Ähnlichkeiten in einem Vergleich nachgehen, erwägen wir den grundlegenden Gegensatz, der ein lebendiges künstlerisches Schaffen von den mechanischen Vorgängen auf der photographischen Platte trennt.

Wir denken uns zu diesem Zwecke an die Stelle der lichtempfindlichen Platte ein menschliches Auge gesetzt und fragen uns, ob es, auch von der Farbe abgesehen, dieselben Eindrücke empfangen würde wie jene.

Hierauf hat schon Galton mit einem bestimmten Nein geantwortet.

Erstens würden die aufeinanderfolgenden Eindrücke sich nicht in derselben Weise gleichmäßig verstärken, wie dies auf der Platte geschieht. Ich lasse dahingestellt, ob hierbei ein psycho-physisches Gesetz genau nach der Weber-Fechnerschen Formel wirksam würde, oder ein ähnliches — jedenfalls würde allmählich Abstumpfung und Wechsel der Aufmerksamkeit eintreten.

Zweitens wäre die Netzhaut des menschlichen Auges vor dem

Aufnahmebeginn nicht von früheren Eindrücken unberührt, wie es die photographische Platte ist.

Drittens steckt hinter dem Auge ein ganzer Mensch, der die Erscheinungen nicht mit der Gleichmäßigkeit einer Maschine aufnimmt, sondern in Zu- und Abneigung, in Liebe und Haß; eine Persönlichkeit, die beeinflusst ist von allerlei Vorurteilen und Zuggedanken. Und dies würde um so stärker der Fall sein, je mehr in dem Beobachter an selbständiger Schöpferkraft wirksam wäre, d. h. je mehr von einem Künstler in ihm steckte; je mehr seine wählende Aufmerksamkeit durch die Vorliebe für bestimmte Linienverbindungen und Formverhältnisse, Licht- und Farbenwerte, Charaktere und Ideale beeinflusst wäre. Wie anders hat die Welt für den formensteigernden Blick eines Michelangelo ausgesehen als für das Malerauge Rembrandts, das auf das phosphoreszierende Leuchten des Lichtes im Dunkel eingestellt war. Allerdings wäre es an sich möglich, auch diese Formen- und Beleuchtungstypen bis zu einem gewissen Grade mit der Durchschnittsphotographie nachzubilden; aber das wäre dann doch eben das Werk einer bewußten Auslese nach künstlerischen Gesichtspunkten. Nicht in Betracht gezogen ist bei alledem noch die Umformung des Gesichtseindrucks und des Erinnerungsbildes nach Werkstoff und Raum, Standpunkt und Entfernung, Gegenstand und Zweck, kurz nach allem, was die mechanische Zusammensetzung von der persönlich-künstlerischen Schaffenstat trennt.

Wenn uns also beim Kunstwerk gerade die genial-persönliche Auffassung anzieht, die es dem Künstler ermöglicht, in der Mannigfaltigkeit der Welt neue Schönheitswerte zu entdecken und uns vorschauend darzustellen, so ist es gerade die wahllose, gleichmäßige und genaue Verzeichnung des Sachbestandes, welche die Durchschnittsphotographie zu einem neuen und hervorragenden wissenschaftlichen Hilfsmittel auch für die ästhetische Forschung macht. Denn mit ihren Mitteln bringt sie uns die experimentelle Bestätigung für zwei wichtige Tatsachen: vor allem dafür, daß die Annäherung der Gesichtsformen an den Mittelwert des Rassentypus von uns als schön empfunden wird, und weiter dafür, daß von allen ursprünglichen Kunstweisen die hellenische dieses Typisch-Schöne im Ideal unserer Rasse für das Antlitz während der Blütezeit des vierten vorchristlichen Jahrhunderts in Grundformen und Wesenszügen am reinsten und vollendetsten verkörpert hat.

Unterschied und Übereinstimmung verdeutlicht am besten die Zusammenstellung des amerikanischen Jugendtypus mit dem praxitelischen Hermes von Olympia (Taf. V, Abb. 6). Allerdings muß man für den Marmorkopf des Hermes die ursprüngliche Wirkung der Farbe in der

Zusammenfassung der Haarmasse, die farbige Angabe von Brauen und Wimpern, sowie die Belebung des Auges durch die Angabe von Iris und Pupille hinzudenken. Ein blindes Statuenaug gab es in der Antike nicht. Die geistreiche Gliederung des Haares in lockigen Einzelsträhnen und die Bestimmtheit der Gesichtsformen war schon durch den Stein bedingt, das leise Lächeln durch den Gegenstand gegeben: der Liebling der oberen und unteren Götter spielt mit dem Bacchusknaben. Anderes, wie die Gliederung der Stirn in kräftigen Vorwölbungen und Einbuchtungen, die breite Nasenwurzel sind persönliche Eigenarten praxitelischen Stiles. Über die wie leicht gebläht aussehenden Nasenlöcher des Durchschnittsbildes haben wir oben bei der Erörterung von Mängeln des photographischen Verfahrens bereits gesprochen. Sie nehmen sich den feinen Nasenflügeln des Hermeskopfes gegenüber besonders ungünstig aus. Aber Schädelform und Wangenumriß, die Hauptverhältnisse der Gesichtsteile, Ruhe und Reinheit der Einzelformen sind doch im wesentlichen übereinstimmend. So wurde von den hellenischen Künstlern aus der Fülle der Einzelercheinungen die gesetzmäßige Grundlage des Rassentypus herausgeschaut und herausgeschaffen.

Die griechische Kunst hat aber nicht nur diese, um mit Hildebrand zu sprechen, »typischen Wirkungsakzente« verwandt, sondern sie auch für ihre Götterbilder im Sinne erhöhter Geistigkeit und weiterer Entwicklungsmöglichkeiten gesteigert.

Das Gesetz der Schönheit war damit für das Kunstschaffen gefunden.

Grundsätzliche Überlegungen von Künstlern und Denkern haben die schöne Form stets durch eine Auslese entstehen lassen. Zeuxis und Raffael werden für ihre Helena und Galathea dahingehende Äußerungen ebenso zugeschrieben wie dem Gorgias in seiner Lobrede auf Helena. Xenophon (Mem. III, 10, 2) läßt seinen Sokrates dem Parrhasios abfragen, daß die Maler aus vielen Menschen das zusammentrügen, was bei jedem Einzelnen das Schönste sei; dadurch bewirkten sie, daß die ganzen Gestalten schön erschienen. Unter den Nachfahren der großen Renaissancekünstler riet Raffael Mengs, aus ihren Werken die Schönheitsbestandteile zusammenzuschmelzen.

Es fragt sich nun aber, nach welcher Schönheitsregel diese Auslese erfolgen solle. Winckelmann hatte die »Unbezeichnung« als Eigenart des hellenischen Kunstideals gepriesen: die Eigenschaft einer Gestalt, die weder dieser noch jener Person eigen ist noch irgend einen Zustand des Gemüts oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrückt.

Lotze schalt in seiner Geschichte der Ästhetik in Deutschland (S. 21 ff.) dies ein unmögliches, sich selbst widersprechendes, nichtiges Ideal, »welches im Formlosen leisten solle, was eben nur die Form zu leisten vermag«; er nannte Winckelmanns Forderung eine unerfüllbare. Sie ist jedoch in den Durchschnittsbildern tatsächlich bis zu einem gewissen Grade erfüllt. Denn auch der Unterschied der Geschlechter ist in ihnen fast verwischt und auch für das Alter ein Mittelwert gegeben. Sie scheinen mir jedenfalls zu beweisen, daß Winckelmann mit seinen Ahnungen vom Wesen der Griechenkunst sich im allgemeinen auf dem richtigen Wege befand. Sein Ausdruck war freilich unzulänglich. Was er in der Hellenenkunst als das Beglückende empfand, die »edle Einfalt und stille Größe«, ist keine bloße Verneinung.

Nicht viel weiter hilft uns der Begriff der Regelmäßigkeit; denn er fordert die Gegenfrage heraus, welcher Regel denn die schöne Gesichtsform entspreche. Nun wohl: diese langgesuchte Regel stellt uns das Durchschnittsbild zum ersten Male rein und zuverlässig vor Augen.

Nachdenkliche Künstler, wie Polyklet, Lionardo, Dürer, Schadow, haben die Spuren der Schönheit in den Mittelwerten gesucht, nur mit unzulänglichem Handwerkszeug. Winckelmann hatte ebenfalls erklärt, die Schönheit sei nichts anderes als »das Mittel von Extremis« — auch hierin auf den Bahnen der Alten schreitend (Galen, *de temperamentis* I, 9, ed. Kühn I, S. 566: *καὶ πλάσται καὶ γραφεῖς . . . τὰ κάλλιστα γράφουσι τε καὶ πλάττουσι . . . τὸ μέσον . . . σκοποῦντες*). Auf demselben Wege suchte sich endlich auch niemand geringerer als Kant dem Geheimnis der Schönheit zu nähern.

Kant hatte in der Kritik der Urteilskraft ausgeführt, wie das Ideal des Schönen kein Vernunftbegriff *a priori* sei, sondern eine aus der Erfahrung gewonnene Anschauung, und fährt dann fort (I, § 17):

Zu dem Ideal des Schönen gehöre zweierlei:

1. die ästhetische Normalidee, die eine einzelne Anschauung der Einbildungskraft von einer bestimmten Tierspezies ist, und
2. die Vernunftidee, welche die Zwecke der Menschheit zum Prinzip der Beurteilung macht, die sich hier in der Erscheinung offenbaren.

Die Normalidee sei »das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat, dem nur die Gattung im Ganzen, aber kein Einzelnes abgesondert adäquat ist«. Um, wie eine solche Normalidee zustande komme, einigermaßen begreiflich zu machen, wolle er eine psychologische Erklärung versuchen.

Die Einbildungskraft wisse, auf eine uns gänzlich unbegreifliche

Art, das Bild und die Gestalt des Gegenstandes aus einer unaussprechlichen Zahl von Gegenständen zu reproduzieren, ja auch ein Bild gleichsam auf das andere fallen zu lassen und, durch Kongruenz der mehreren von derselben Art, ein mittleres herauszubekommen, welches allen zum gemeinschaftlichen Maße dient. »Jemand hat tausend erwachsene Mannspersonen gesehen. Will er nun über die vergleichungsweise zu schätzende Normalgröße urteilen, so läßt (meiner Meinung nach) die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder (vielleicht alle jene tausend) aufeinander fallen; und, wenn es mir erlaubt ist, hierbei die Analogie der optischen Darstellung anzuwenden, in dem Raum, wo die meisten sich vereinigen, und innerhalb dem Umriss, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminiert ist, da wird die mittlere Größe kenntlich, die sowohl der Höhe wie der Breite nach von den äußersten Grenzen der größten und kleinsten Staturen gleichweit entfernt ist. Und dies ist die Statur für einen schönen Mann ... Wenn nun auf ähnliche Art für diesen mittleren Mann der mittlere Kopf, für diesen die mittlere Nase usw. gesucht wird, so liegt diese Gestalt der Normalidee des schönen Mannes in dem Lande, wo diese Vergleichung angestellt wird, zum Grund.«

Lesen sich diese Ausführungen nicht in der Tat wie eine Voraussetzung der Durchschnittsbilder? Sie bestätigen in überraschender Weise, was Kant hier vorgeschaut.

Lotze hatte dagegen in seiner Geschichte der Ästhetik (S. 566 f.) erklärt, Kants Normaltypus nicht für ein Bildungsgesetz von objektiver Wahrheit halten zu können; er erwarte von ihm nur eine allgemeine, gleichmäßig verteilte Fehlerhaftigkeit und fürchte, daß auf die von Kant geschilderte Weise eine sowohl individuell unmögliche als der Gattung widerstrebende Mißform entstände. Es kann wohl nicht zweifelhaft sein, daß die Durchschnittsbilder das Gegenteil beweisen.

Übrigens hatte auch, noch vor dem Bekanntwerden der Durchschnittsbilder, Quetelet die Schönheit in dem *homme moyen* gesucht; ebenso machte Herbert Spencer den Vorschlag, durch übereinandergelegte Pausen den Umriß einer Normalgestalt zu gewinnen (Galton, *Inquiries into Human Faculty* S. 340). In Amerika veröffentlichte Dr. D. A. Sargent, Professor der Gymnastik an der Harvard-Universität zu Boston, mehrere Abhandlungen, in denen er Maßtabellen und Abbildungen junger, im Sport durchgebildeter Gestalten gab (*Scribners Magazine* vom Juli 1887, II, S. 3 ff.: »*The physical Proportions of the typical Man*«, vgl. auch S. 541 ff. und für die Frauengestalt V, S. 172 ff.). Sargent ließ dann für die Columbia-Ausstellung zwei Normalfiguren herstellen, denen je 44 Messungen an 8000 jungen Männern und 5000 jungen Mädchen von 18—24 Jahren zugrunde lagen.

Ich verdanke der Freundschaft Dr. Edward Robinsons, des Leiters des Metropolitan-Museums zu New York, Aufnahmen dieser Modellfiguren. Trotz all der aufgewandten Arbeit scheinen sie mir jedoch ebenfalls die Unzulänglichkeit von Messungen, wenigstens für die Anschauung darzutun. Beide Statuen genügen auch bildhauerisch nicht.

Man hat ferner versucht, auf Grund von Profildurchschnittsbildern die Schönheit der Frauen von Omaha in einer Denkmünze auf die dortige Ausstellung von 1898 zu verewigen — ebenfalls mit geringem Erfolge. Ich wenigstens hege von der Schönheit der amerikanischen Frau eine günstigere Vorstellung. Es ist das nicht viel mehr als eine anmutige Spielerei. Man täte wohl überhaupt gut, bei solchen Versuchen die Kunst aus dem Spiele zu lassen. Es gewinnt weder die Wissenschaft noch die Kunst etwas dabei. Selbst Dürers »konstruierten« Köpfen hat man stets eine gewisse Kälte angefühlt (vgl. Ludwig Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe Dürers*, 1902).

Wir kehren von dieser Abschweifung zu Kant zurück.

Von seinem »Normalbild« hatte er das »Ideal des Schönen« unterschieden, das man nur an der menschlichen Gestalt erwarten dürfe, denn es bestehe in dem Ausdruck des Sittlichen, dem sich kein Sinnenreiz beimischen dürfe, z. B. der Seelengüte, Reinigkeit, Stärke, Ruhe oder des Genies, in welchem die Natur von ihren gewöhnlichen Verhältnissen der Gemütskräfte zum Vorteil eines einzigen abzugehen scheine. Vollkommen fehlerfreie Gesichter verrieten gemeinlich mittelmäßige Menschen, weil keine Gemütsanlage über die Proportionen des fehlerfreien Menschen hervorsteche.

Auch Lotze (*Grundzüge der Ästhetik* S. 19) hatte gemeint, jedes Wirkliche werde erst dadurch schön, »daß es in eigenem Sinne über die notwendigen Forderungen des Typus hinausgehe«. In gleichem Sinne äußert er sich in der Geschichte der Ästhetik S. 567 f.: Jener Durchschnittstypus würde nicht den Eindruck voller Naturwahrheit machen, sondern nüchtern erscheinen. Schön würden nur diejenigen Gestalten, die sich ohne Kompromiß vollkommen genau aus ihrer individuellen Gleichung entwickelt hätten¹⁾. Jede Rede von einem Normaltypus der menschlichen Gestalt sei eitel; seine, an sich ohne Zweifel völlig bestimmte Gleichung kennten wir weder, noch würden wir sie wahrscheinlich je kennen lernen.

Die Durchschnittsbilder haben uns nun aber doch einen solchen Normaltypus wenigstens in starker Annäherung gezeigt. Und wenn

¹⁾ Ähnlich urteilt neuerdings William Stern (*Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen*, Leipzig 1911) in der von Utitz, *Ästhetik und Kunstwissenschaft* (Jahrbücher der Philosophie I, S. 357) angeführten Stelle.

schon die Mittelaufnahmen in Abb. 2 und 3 auf Taf. IV »schöner« wirkten als die Einzelköpfe, so wird man vollends von den amerikanischen Durchschnittsbildern Taf. V, Abb. 3—5 nicht behaupten können, sie mißfielen bloß nicht. Man empfängt von ihnen vielmehr, trotz mancher Unvollkommenheiten, dennoch einen starken Schönheitseindruck, und zwar ganz in dem Sinne von Lipps, der von einem regelmäßigen Gesicht »in seiner ruhenden Stellung, das die Resultante darstellt von allen möglichen Gebärden«, eine »ausgeglichene Schönheit« erwartet (Grundlegung der Ästhetik I, S. 143).

Man lese auch Julius Langes schöne, auf die Betrachtung der Hellenenkunst gegründete Ausführungen darüber, daß der Mittelweg nicht ein Halbweg, nicht ein bloß Negatives sei, sondern dem Griechen Schönheit und Vollkommenheit bedeute (Julius Lange, Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst, übersetzt von Mathilde Mann S. 210 ff.).

Unter dem Eindruck der Gesichtsleere in der klassischen Kunst vergangener Tage ist vielfach, auch in der Ästhetik, ein Vorurteil gegen das »Idealschöne« entstanden. Es wird dem Individuellen und Charakteristischen gegenüber als ein Erzeugnis der Gewohnheit und Konvention herabgesetzt. Ich halte dies für eine Einseitigkeit des Zeitgeschmacks, die vielleicht sehr bald der entgegengesetzten Platz machen wird. Unzulänglichkeiten und Übertreibungen gegenüber mag sie ihr Recht behaupten ¹⁾.

Übrigens würde im »Normalbild« Kants auch der Ausdruck des Sittlichen zu seinem Recht kommen, wenn wir es nämlich im Sinne des Aristoteles als ein Mittleres zwischen dem Zuviel und Zuwenig fassen, als die richtige μέσότης zwischen der ὑπερβολή und der ἑλλειψις. Auch das Gleichgewicht der Seelenkräfte in Maß und Ruhe wird von uns in der Anschauung als ein sittlicher Wert empfunden.

Es ist gewiß kein Zufall, wenn wir uns hier wieder auf die hellenische Gedankenwelt zurückgeführt sehen. War es doch auch Aristoteles, der es aussprach, daß der Nachahmungstrieb in der Kunst, die μίμησις, auf das Allgemeine, τὰ καθόλου, gerichtet sei. Die Kunst ahme nicht die Natur nach, sondern das Typische in ihr, meinte auch Goethe in seiner hellenisch gestimmten Reifezeit. Im Anschluß an Goethe hat dann Helmholtz in seiner Weimarer Rede über Goethes Vorahnung kommender naturwissenschaftlicher Ideen die Bedeutung typischer Gesetzmäßigkeit für die Kunst, auch für die dramatische, in weitblickender Weise erörtert (Vorträge und Reden II⁴, S. 337 ff.). Ich

¹⁾ Siehe Konrad Langes Anzeige von Helwigs Theorie des Schönen in der Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane Bd. XVI, S. 409 ff.

berufe mich auf diese Abhandlung um so lieber, als sie eine schlagende Bestätigung für das bietet, was uns die Durchschnittsbilder sowohl auf dem Gebiete des Schönen, wie dem des Charakteristischen lehren.

Wenn Kant das Ideal des Schönen allein im Ausdruck des Sittlichen gesucht hatte, so bestätigt das Durchschnittsbild, daß auch schon Gleichgewicht und Gesundheit leiblichen Lebens von uns als Schönheitswert empfunden wird, wie wir denn auch von einem schönen Tier, einer schönen Blume sprechen.

Mit Recht hatte ferner Lotze Kant entgegnet, daß die Schönheitswirkung der menschlichen Gestalt nicht auf einer »durch Vernunft beurteilten« anderweiten Vortrefflichkeit beruhe. Sie sei nicht das Symbol eines Gedankens, sondern Gegenstand eines eigentümlichen Genusses. Wir deuteten den Umriß des Körpers aus unserem eigenen Lebensgefühl heraus (Geschichte der Ästhetik S. 79). Lotze hatte damit Lipps und seine Lehre von der »Einfühlung« vorausgenommen.

Dies führt uns wieder zu den Typenbildern zurück. Sie erleichtern uns durch die Herausarbeitung der Wesenszüge Deutung und Einfühlung, auch diejenigen Bilder, welche sich eine gereinigte Wiedergabe der Rassenschönheit im Menschenantlitz zur Aufgabe gestellt haben. Diese letzteren gefallen ebenfalls nicht nur als glückliche Lösung einer wissenschaftlichen Aufgabe, als bloßer geometrischer Umriß; auch nicht nur, weil dieser eine bequeme Augenbewegung auslöst und uns durch seine gesetzmäßig vertraute Form leichtes Auffassen ermöglicht, sondern vor allem durch das »sympathische Miterleben« des gesunden und ruhigen, ausgeglichenen und gleichgewogenen Körper- und Seelenlebens, das die Züge des Typenbildes in ihrer Ruhe wiederzuspiegeln scheinen.

Das Hauptverdienst der Durchschnittsbilder wird es aber bleiben, daß sie uns eine wenigstens annähernde Vorstellung der allgemeinen Grundformen unseres Rassenantlitzes vor Augen gestellt und uns damit den Schönheitswert des reinen Typus zum Bewußtsein gebracht haben. Es läßt sich jetzt als ein ästhetisches Gesetz aussprechen, daß die Annäherung an die grundlegenden Mittelwerte der Gattung des Rassentypus von uns als schön und vorbildlich empfunden wird.

Alles in allem genommen scheint mir Galtons Erfindung wenigstens einen Zipfel des Schleiers zu lüften, der das Geheimnis der Schönheit des Menschenantlitzes deckt. Es scheint mir kein Kleines, zu sehen, daß der Schönheitssehnsucht des Menschen eine unbewußte Ahnung der vorbildlichen Wesensformen seiner Gattung zugrunde liegt und daß es, nach einem schönen Wort des Augustinus, nichts Geschaffenes gibt, das nicht Spuren des Schönen enthielte. Für die

wissenschaftliche Erforschung allgemeingültiger Bestandteile des Schönen aber haben wir hier ein Stück festen Bodens unter den Füßen.

Wir fassen zum Schluß zusammen, was uns an den Durchschnittsbildern ästhetisch bedeutsam erscheint:

1. Für das Bildnis ist der Einzelaufnahme gegenüber das Durchschnittsbild durch die Verstärkung der Wesenszüge ähnlicher und bezeichnender (Taf. IV, Abb. 1).

2. Die Zusammenfassung im Charakterbild (z. B. des Schwermütigen, Taf. V, Abb. 2) wirkt der Einzelaufnahme gegenüber als typisch und ist durch leichtere seelische Deutbarkeit ausdrucksvoller.

3. Auf dem Wege der Durchschnittsphotographie hergestellte Rassenbilder werden der Einzelaufnahme gegenüber als schöner empfunden (Taf. IV, Abb. 2—3), und zwar um so stärker, je größer die Zahl der Komponenten ist, d. h. je mehr sich das Rassenbild durch Ausmerzung abweichender und die Verstärkung gemeinsamer Züge dem Typus der Art nähert (Taf. V, Abb. 3—5).

4. In allen diesen Beziehungen ist die Durchschnittsphotographie geeignet, das Zustandekommen typischer Erinnerungsbilder zu erläutern, wie sie auch dem künstlerischen Schaffen, insbesondere der griechischen Kunst zugrunde liegen (Taf. V, Abb. 6).

Bemerkungen.

Kongresse für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Der Bericht über den Berliner Kongreß ist im Verlag von Ferdinand Enke erschienen und zum Preise von 14 Mark durch jede Buchhandlung zu beziehen. Der Umfang beträgt 534 Seiten im Format dieser Zeitschrift.

Gemäß dem in der geschäftlichen Sitzung gefaßten Beschluß ist ein »Ständiger Ausschuß« gebildet worden, der aus Deutschland eine größere Anzahl von Mitgliedern enthält, aus Österreich und Frankreich, als aus den Ländern der nächsten Kongresse, je drei Mitglieder, aus den übrigen bisher herangezogenen Ländern je ein Mitglied. Den Vorsitz führt bis zum 1. Januar 1920 Max Dessoir, dem als 1. Schriftführer Oskar Wulff, als 2. Schriftführer Werner Wolfheim zur Seite stehen. Die Namen der Mitglieder sind: Victor Basch (Paris), Zsolt von Beöthy (Budapest), Richard Bergh (Stockholm), Emile Bertaux (Paris), Bernard Bosanquet (Oxshott), Benedetto Croce (Neapel), Moriz Hoernes (Wien), Karl Joël (Basel), Albert Köster (Leipzig), Oswald Külpe (München), Theodor Lipps (München), Hugo Münsterberg (Cambridge U. S. A.), Hugo Riemann (Leipzig), August Schmarsow (Leipzig), Gabriel Séailles (Paris), José Jordan de Urries y Azara (Barcelona), Johannes Volkelt (Leipzig), Richard Wallaschek (Wien).

Etwaige Zuwahlen erfolgen auf Vorschlag eines Mitglieds durch die Gesamtheit der Mitglieder. Die Aufgabe des Ständigen Ausschusses besteht darin, den Zusammenhang zwischen den Kongressen aufrecht zu erhalten und den Ortsausschüssen behilflich zu sein. Diesen aber ist in der Vorbereitung und Gestaltung der einzelnen Kongresse volle Freiheit gelassen, da ein internationales Komitee an den jeweils zu treffenden Maßnahmen nicht verantwortlich mitwirken kann.

Der geplante Ausschuß zur Beratung von Organisations- und Unterrichtsfragen wird aus Mitgliedern des Ständigen Ausschusses gebildet werden und voraussichtlich beim nächsten Kongreß über seine Verhandlungen berichten lassen.

Besprechungen.

Benedetto Croce, *Breviario di Estetica*. Bari 1913. Gius. Laterza e figli.

Das kleine Büchlein von 127 Seiten, das seine Entstehung einer Aufforderung verdankt, zur Eröffnungsfeier einer Universität in Texas Vorlesungen zu halten, wird vom Autor selbst als konzentriertester Ausdruck seiner wichtigsten Gedanken aus früheren Werken bezeichnet. In der Tat ist dies ästhetische Brevier eine denkbar glückliche Propädeutik für das Studium der Ästhetik und gibt mit durchsichtiger Klarheit und in lebendiger, liebenswürdiger Form einen erstaunlich reichhaltigen Überblick über die Probleme, die mit dem instinktiven Kunstgefühl des Romanen auf ihre richtige Basis gestellt werden. Schon allein die Abweisung des Hedonismus, Moralismus, Konzeptualismus (Rationalismus) und einer zerreißenen Abstraktion von Form und Inhalt ist in ihrer Treffsicherheit bewundernswert, und wer einigermaßen mit dem Italienischen vertraut ist, sollte sich die keineswegs schwierigen Darlegungen im Original ansehen, wo die lebendige Anschaulichkeit der Sprache unmittelbar zu spüren ist. Etwas beengend für die Ausführungen ist es, daß sie fast zu einseitig am literarischen Kunstwerk orientiert sind, und zwar an den Nationalschätzen der Italiener; ebenso verführt die starke Anlehnung an Hegel zwischendurch zu einigen Gewaltsamkeiten der Konstruktion, die nicht restlos in dem Gesamttenor des Gedankengangs sich auflösen. Andererseits hat der Hegelsche Gedanke des konkreten Allgemeinen, des *universale individuato*, wie Croce es wendet, gerade für die Ästhetik hier seine fruchtbarsten Konsequenzen entwickelt, womit für Croce die Begründung der Allgemeingültigkeit des Ästhetischen außer Frage steht. Auch sichert ihm dieser Hintergrund des einen und ungeteilten Absoluten in allen Gebieten den hohen idealistischen Schwung seiner Betrachtungen, wenn sie auch die im Prinzip durchaus bejahte Autonomiefrage des Ästhetischen an einzelnen Punkten an ihrer Schärfe wieder verlieren läßt. Etwas zu optimistisch — vielleicht veranlaßt durch die in romanischen Ländern stärkere und breitere Kunsttradition auch für den Laien — urteilt Croce wohl über die Entbehrlichkeit einer Kunstkritik, die nach ihm im Grunde nur »Tote erschlägt«, den *consensus generalis* wiederholt, oder »dem Lebenden ins Gesicht bläst«, um ihn zu beleben, wenn Croce auch die Schäden einer Kunstkritik sehr fein analysiert und von echter Kunstdemut beseelt ist. Die Kritik muß »*farsi piccina innanzi all' arte*«. Dies ist der Geist, der die ganzen philosophischen Ausführungen dieses reizvollen Büchleins trägt.

Berlin-Halensee.

Lenore Ripke-Kühn.

Erich Bernheimer, *Philosophische Kunstwissenschaft*. Vierter Band der »Beiträge zur Philosophie«. Heidelberg 1913, Carl Winters Universitätsbuchhandlung. 8°. VIII u. 310 S.

Ein neuer Name; ein die schwierigsten Probleme zusammenfassendes Werk; ein angesehener Verlag; und eine Sammlung, die schon durch das Buch von Richard Höningwald »Zum Streit über die Grundlagen der Mathematik« Beachtung heischt;

all das macht aufmerken! Aber — um es gleich zu sagen — die Erwartung wird getäuscht. Zuerst stellt sich Langeweile ein, und bald folgt ein immer wachsender Ärger ob der Flüchtigkeit, mit der Probleme berührt und dann gleich wieder verlassen werden. Und es gehört ein gewisses Maß von Selbstüberwindung dazu, nicht völlig dem unangenehmen Eindruck sich zu überlassen, sondern auch anzuerkennen, daß bisweilen wertvollere Gedanken aufleuchten, die wirklich in die Tiefe zu führen scheinen, so besonders im letzten Teil, der von der Kunstentwicklung handelt. Im allgemeinen aber herrscht der »gesunde Menschenverstand«. Inwiefern er im praktischen Leben erfreulich oder peinlich wirkt, darüber haben wir hier nicht zu rechten; in der Wissenschaft kommt er meist über Banalitäten nicht hinaus; er verstellt sich gleichsam selbst alle Wege, die weiter leiten unter die Oberfläche, an den Grund des Meeres; selbstgefällig schaukelt er auf den sich kräuselnden Wellen, ein blind vom Zufall herumgetriebenes Schiffchen. Der weitgehende Psychologismus Bernheimers — der auch seine ganze Kunstauffassung und Werttheorie durchsetzt — ist der gelreue Ausdruck dieser Einstellung. Nun würde ich sicherlich mich bemühen, auch die Bedeutung einer mir irrig scheinenden Grundlegung zu würdigen, wenn sie mit neuen Argumenten den Kampf aufnehmen und auf ein vorher nicht befahrenes Geleise schieben würde. Von der gewaltigen Bewegung des letzten Jahrzehnts — die unsere Philosophie durchschüttert und belebt — ist hier nichts zu spüren; in heiterer Naivität freut sich Bernheimer der Sicherheit seines Standpunktes und ahnt vielleicht gar nicht, wie durchlöchert der Boden ist, auf dem er baut. Er versucht kaum, die Löcher zu verstopfen. Das Bedürfnis nach strenger methodischer Klärung fehlt; er philosophiert darauf los; daß dabei auch glückliche Gedanken unterlaufen, will ich nicht bestreiten, aber eine philosophische Kunstwissenschaft ist kein Blumenhaufen, sondern ein planvoll geflochtener Kranz. Der Kranz ist die Hauptsache, nicht die einzelne Blüte; die Kraft der Synthesis, nicht der zerflatternde Einzelfall.

Rein äußerlich betrachtet zeigt sich die Leichtigkeit, mit der Bernheimer verfährt, in der Willkür der Literaturbehandlung. Wirkliche Literaturkenntnis gilt heute zuweilen als überwundene Pedanterie; und keiner wird den toten Ballast namengepikter Anmerkungen verteidigen wollen; aber zum Lebenden heißt es Stellung nehmen, mag es unserer Zeit oder der Vergangenheit angehören. Und darum muß gerade in einer ernsten Zielen dienenden Zeitschrift gegen eine Methode gekämpft werden, die folgerichtig in einen Bankrott aller Wissenschaftlichkeit hineinsteuert und in einer jeden anderen Disziplin als der Philosophie von vornherein unmöglich wäre. Ich will nur einige Beispiele geben und dabei das Persönliche ausschalten, obwohl Bernheimer langatmige Ausführungen über Funktionsgefühle anstellt, ohne auch nur mein Buch über »die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten« zu nennen, oder in seinen Betrachtungen über Farben weder Katz, noch Jaensch oder mich erwähnt. Auf S. 62 gibt er die Literatur zur Einfühlung an und verweist auf die historische Übersicht, die Paul Stern 1898 — also vor 16 Jahren — zusammengestellt hat. Gewiß ist sie vortrefflich, aber das Sammelreferat von Moritz Geiger auf dem Innsbrucker Kongreß oder die Darstellung von Meumann in der zweiten Auflage seiner Ästhetik der Gegenwart entsprechen doch ganz anders dem heutigen Stande der Forschung. Auch die Kritik, die Dessoir, Prandtl, Marty und andere an der Einfühlung übten, hätte so wenig übersehen werden dürfen, als das neue große Werk von Lipps. Auf einer so erweiterten Grundlage wäre Bernheimer zweifellos vor manchen geradezu unbegreiflichen Versehen geschützt gewesen. Auf S. 241 widmet er vier Zeilen dem Ursprung der Musik, er begnügt sich mit der Anführung von Spencer, Bücher und Wallaschek. Hätte er sich um die Arbeiten

von Stumpf und von Hornbostel gekümmert, wäre er vielleicht zu anderen Ergebnissen vorgedrungen. Überhaupt ist seine Kenntnis des prähistorischen Materials erstaunlich gering; sein Hauptgewährsmann ist Grosse; zweifellos ein trefflicher Führer, aber die letzten Jahre haben gerade eine reiche Fülle neuer Gesichtspunkte gezeitigt. Werke nennt Bernheimer im allgemeinen fast gar nicht, er begnügt sich mit Namen, wodurch er eine Kontrolle beinahe unmöglich macht. Will man ein anschauliches Bild der Flüchtigkeit erhalten, mit der hier wichtige Probleme behandelt werden, dann lese man etwa die Ausführungen über »sensuale Gefühle«, über »die Kunst und die ‚niederer‘ Sinne«, oder die Polemik gegen Fiedler. Es ist ein Vorbeihuschen an allen Schwierigkeiten in rasendem Tempo. Aber ich will nun die Grundaufstellungen Bernheimers zu charakterisieren versuchen: er geht davon aus, daß die einander widersprechenden Werturteile über Kunstwerke und die kontroversen ästhetischen Systeme sich eigentlich ganz gut zusammen vertragen, denn »sie sind bloß einseitig«. Jedes dieser Systeme, jedes dieser Urteile gilt für seine Betrachtungsart, ist also bedingterweise berechtigt; nämlich dann, aber auch nur dann berechtigt, wenn unter bestimmten besonderen Umständen diese besondere Betrachtungsart, dieses besondere Schaffungsmotiv anderen vorzuziehen ist. Wer glaubt, allgemein mehr behaupten zu können, wer insbesondere absolute Kunstnormen setzen will — und es geschieht an allen Ecken und Enden, in der populär kunsttheoretischen wie in der wissenschaftlich ästhetischen Literatur, im Atelier und auf der Straße —, der irrt theoretisch und hemmt praktisch. Denn die »Bedingungen«, die Betrachtungsarten wechseln und müssen wechseln. Aber diese Gedanken durchzuführen war auf dem Boden »einer Ästhetik im herkömmlichen Wortsinn freilich nicht möglich. Denn der Ästhetik ist ja gerade Grundvoraussetzung, was hier zu leugnen unternommen wird: die Existenz eines — irgendwie zu fassenden — spezifisch Ästhetischen. Daher wurde Untersuchungsobjekt Wirkung und Schaffen der Kunst und es entstand eine ‚Philosophische Kunstwissenschaft‘. »Es sollen also zunächst die Arten des Kunstgenießens, die heute und in früheren Zeiten tatsächlich geübt wurden und die möglicherweise geübt werden könnten, kategorisiert, psychologisch analysiert und damit hedonistisch gewertet werden. Und es sollen weiter die wichtigsten unter den möglichen Folgen des Kunstgenusses im allgemeinen und seiner Arten untersucht und dabei gefragt werden, ob und inwieweit diese Folgen — unter diesen oder jenen Umständen — Werte oder Unwerte bedeuten.« Und dasselbe soll dann auch bezüglich der Arten des Schaffens geschehen. »Demgemäß kann es auch eine philosophische Grunddisziplin, die sich mit den Dingen der Kunst oder dem Wesen des Schönen befaßt, nicht geben. Philosophische Kunstwissenschaft besteht vielmehr lediglich aus angewandter Psychologie und angewandter Ethik.« Und Kunstgenuß ist »jeder von einem Kunstwerk ausgehende Genuß, der durch Auge oder Ohr vermittelt wird, Kunstwirkung alle durch Auge oder Ohr vermittelten Wirkungen und deren Folgen«. Für die Leser dieser Zeitschrift wird sich nach der gebotenen Kostprobe eine ausführliche Kritik erübrigen, und so darf ich mich denn auf wenige Worte beschränken: gewiß hat es einen guten Sinn, die verschiedenen Betrachtungstypen herauszuisondern, und gewiß läßt sich manch unnötiger Streit durch ein Sowohl — als auch schlichten, aber diese Verwendung differentieller Methodik ist keineswegs eine Entdeckung Bernheimers; um nur ein Beispiel zu nennen, so hat sich Müller-Freienfels in seiner zweibändigen »Psychologie der Kunst« ihrer mit ungleich größerem Geschick bedient. Bernheimer erwähnt ihn nicht. Aber differentielle Arbeit muß mit einem ganz anderen Rüstzeug unternommen werden, als Bernheimer dies versucht; er kommt über das Zufällige nicht heraus und gibt keine Gewähr für irgendwelche

Vollständigkeit. Hätte er aus dem Wesen seines Problems die verschiedenen Möglichkeiten entwickelt, gleichsam fächerförmig ausgebreitet, und dann auf weitester Erfahrungsgrundlage mit all den Mitteln — die William Stern in meisterhafter Weise angibt — das Material gewonnen und gegliedert, so wäre durch Kreuzung dieser Standpunkte weit mehr herausgekommen als das trübselige Ergebnis, das Bernheimer uns auftischt. Aber all diese typischen Verschiedenheiten — und es gibt deren viele und wichtige, die Bernheimer gar nicht entwickelt — beweisen doch nichts gegen eine durchgreifende Gesetzlichkeit der Kunst und sie heben auch keineswegs die Gesetzlichkeit des Ästhetischen auf. Sind sie denn nicht gerade notwendiger Ausfluß jener Gesetzlichkeit? Hier steckt das eigentliche Problem; es ist nicht schwer, sich dabei zu beruhigen, daß anscheinend Verschiedenes eben verschieden ist, und auf die Frage nach der durchwirkenden Einheit zu verzichten. Dann müßte ihre Unmöglichkeit, ihr Widersinn nachgewiesen werden, der aber nicht daraus folgt, daß der eine »formal« und der andere »inhaltlich« genießt. Nur so gelangt Bernheimer bei Ablehnung aller Ästhetik zu dem überraschenden Ergebnis, philosophische Kunstwissenschaft löse sich in angewandte Psychologie und Ethik aus. Vor zwanzig Jahren hätte er vielleicht etlichen Beifall geerntet, heute werden die meisten verwundert den Kopf schütteln, wie spurlos alle methodischen Diskussionen an ihm vorbeigegangen sind. Den Fragen »was ist das Wesen der Kunst?« und »was ermöglicht die Kunst?« gegenüber versagt alle »angewandte Psychologie« und »angewandte Ethik«. Ihre Früchte merkt man sogleich in der Bestimmung des Kunstgenusses. Da Bernheimer das Problem des »angemessenen Kunstgenusses« eigentlich nicht anerkennt, ebensowenig wie das des ästhetischen Genießens, ist seine Definition in ihrer fast grenzenlosen Weitmaschigkeit belanglos. Ich sehe z. B. eine Venusstatue, und es entkeimt ein heftiges sexuelles Genießen; ist dieser durch das »Auge« vermittelte Genuß auch noch Genuß an dem Kunstwerk? Oder ich höre ein Signal und freue mich, daß nun bald der Zug kommt, in dem mein Freund sitzt. Ist dieser durch das Ohr vermittelte Genuß auch nur irgendwie Kunstgenuß? Bernheimer hat wieder eine wichtige Unterscheidung vergessen: das Problem, was man alles angesichts von Kunstdingen erleben kann, ist ein ganz anderes, als jenes der Betrachtungstypen, die ihre Erfüllung in bestimmten Kunstrichtungen, Kunstarten usw. finden. Ihre Möglichkeiten sind jedoch durch das Wesen der Kunst begrenzt, und damit scheiden manche Verhaltensweisen gleich aus, die zwar psychologisch interessant sein mögen, aber nicht kunstphilosophisch. Für eine weitere Auseinandersetzung besteht kein Anlaß; hoffentlich überwindet Bernheimer bald diese Art halbwissenschaftlicher Arbeit und stellt sich in den Dienst erster Forschung. Allerdings wird er dann nicht gleich eine ganze »Kunstphilosophie« veröffentlichen können. Diese wird freilich nicht lange die Öffentlichkeit beschäftigen.

Rostock.

Emil Utitz.

Eduard Wechßler, Paul Verlaine (1844—96). Seine Kunst und sein Glaube. Rede an des Kaisers Geburtstag. Marburg in Hessen, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1914. 50 S.

Verlaine und Wilhelm II. haben nicht viel Gemeinsames — sollen auch nicht. Das pflegt man aber in Kaisergeburtstagsreden nicht zu sagen: charakterisieren und abgrenzen, meint man, passe nicht in die Feststimmung. Auch Wechßler sagt es nicht, und so wirkt Einleitung und Schluß dieser Schrift nur störend und sollte künftig fortbleiben. Seine Arbeit hat den hüllenden Mantel einer akademischen

Gelegenheitsschrift auch gar nicht nötig: sie ist wirklich eher eine »Rede an des Kaisers Geburtstag« denn eine Kaisergeburtstagsrede.

Sie gibt ein gutes Bild vom Leben des Dichters und von den drei Ereignissen, die es bestimmen: der Liebe zu seiner Frau, der Freundschaft mit Rimbaud und der Bekehrung zu Gott. Und von seiner Kunst: wie er vom Parnaß, von der Impassibilité, von der Ziselierkunst, von Positivismus und Realismus durch schmerzreiche Erfahrungen zu jenen von leisem Leid bewegten Liedern kommt, wie *La lune blanche*, die ganz dicht bei »Über allen Wipfeln« und »Im Nebel ruhet noch« stehen. (Ein zwingender Beweis für sein Künstlertum, daß er dieser Wandlung niemals gewahr wurde.) Lieder, in denen Untertöne zittern, daß man spürt, wieviel hier gebändigt und überwunden werden mußte, ehe jene stille Heiterkeit zustande kam, jenes Lächeln unter Tränen, das den *a-priori*-Optimisten ewiglich versagt bleibt (es ist eben so, daß das Leben am tiefsten begreifen, die am tiefsten am Leben verzweifeln). Und andere, in denen es ihm nicht gelungen ist, seine trübe Zerrissenheit zur Harmonie, zur Heiterkeit der Kunst zu läutern, und die uns darum — nur noch mehr ergreifen. Freilich, hier fehlt alle Klarheit und Gegenständlichkeit, hier fließt alles zusammen und durcheinander, alle Anschauung verflüchtigt sich, und nur die tiefste aller Künste kann hier noch reden: eine uferlose, unendliche Musik. Ob die Musik und die Malerei der Schleier und Schatten, die schwermütige Malerei eines Corot mit seinem Lieblingswort: »*Tout flotte*«, die schwanke Musik eines Chopin oder Wagner so viel Einfluß hatte, wie Wechßler will? Mir scheint, Verlaine habe diese Stimmungen zu sehr im eigenen Innern gefühlt, um dieser Anregungen zu bedürfen, hätte sie nicht aufgenommen, hätte er jene Stimmungen nicht im eigenen Innern gefühlt. Was Wunder, daß sein Erleben in dem hergebrachten geschwätzig-bramarbasierenden Alexandriner mit dem Paukenschlag am Schluß nicht unterzubringen war, daß Verlaine die alte Form zerbrechen mußte. Man erinnere sich an das Lied von den Fiedeln des Herbstes: dreimal sechs Verse, deren jeder nur vier Silben zählt, die dadurch so schwermütig gedehnt klingen. Und die einzelnen Verse sind nicht schroff gegeneinander abgegrenzt, sondern fließen ineinander über:

*Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.*

Ein einziger Satz, durch kein Komma zerschnitten. Wo gab es das vorher? (Daneben steht bei Wechßler die ahnungslose Übersetzung von Otto Hauser: Chopin auf dem Leierkasten. »Wie ist so bang, O Herbst, der Klang Deiner Geigen! Der Klang voll Schmerz Versehrt mein Herz Mehr wie Schweigen.« Er hat es fertig bekommen, aus dem einen Satz zweie zu machen, den ersten davon durch die trivial personifizierende Anrede an den Herrbbsst zu zerschneiden, die gräulich-schneidenden Reime Herrzz und Schmerzz hinzuzudichten und die schlicht-sachliche Aussage in einen rhetorisch-effektvollen Ausruf zu verwandeln! Wenn das Original unübersetzbar ist — allein *langueur* kann einen zur Verzweiflung bringen — so lasse man es eben bleiben.) Und der Schluß:

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte*

*Deça, delà,
Pareil à la
Feuille morte.*

— Dieses willenlose Hinsinken, wie es symbolisiert wird durch das Hinübergleiten des Reimwortes *la* zu *Feuille!* Von Lautsymbolik spricht auch Wechßler (S. 14); nur hätte er darauf hinweisen sollen, daß die Klänge in der Dichtkunst nichts ohne einen Inhalt sind, auf den sie bezogen werden können: Klänge an sich gibt es nur in der Musik¹⁾. Doch wollen wir ihm danken, daß er im Gegensatz zur herkömmlichen Ästhetik energisch betont, in der Dichtkunst sei anschauliche Klarheit und Gegenständlichkeit keineswegs notwendig oder wesentlich; auch ich glaube, daß die meisten Menschen Gedichte als Klänge hören, die wenigsten sie als Bilder sehen. Die Romanen freilich werden so bald nicht aufhören, Klarheit und Verständlichkeit zu fordern. Kein Wunder, daß Verlaine in seinem Vaterlande so wenig gilt. »*Nous le laissons aux Allemands*« sagte ein Franzose, der an der Berliner Universität eine angesehene Stellung einnimmt, und ein Pariser Romanist schrieb mir vor einigen Jahren einen Brief, den Wechßler S. 43 abdruckt: »Die Verse von Verlaine, derentwegen Sie mir die Ehre machen mich zu befragen, sind die ersten, die mir jemals vor Augen gekommen sind, und sie erwecken in mir nicht das Verlangen, die übrigen kennen zu lernen. (Es war das Lied Kaspar Hausers.) Die fragliche Stelle scheint mir nicht viel Sinn zu haben . . . Ich wundere mich, daß man in Deutschland Zeit genug zu verlieren hat, um die Schriften dieses erbärmlichen Alkoholikers (*méprisable alcoolique*) zu übersetzen . . .«

In der Bibliographie vermisste ich Stefan Zweigs »Verlaine« (Die Dichtung, Bd. XXX, Berlin, Schuster & Loeffler).

Alles in allem eine vortreffliche Einführung in Verlaine.
München.

Eugen Lerch.

O. Schissel v. Fleschenberg, Novellenkränze Lukians. Halle a. S. 1912, Niemeyer. (Rhetorische Forschungen, herausgeg. von O. Schissel v. Fleschenberg und Joseph A. Glonar.) XVI u. 108 S.

Die mühsam gearbeitete und mühsam zu lesende Arbeit ist ein charakteristischer Beitrag zu der neu erwachenden »literarischen Phänomenologie«. Man versucht von vorgefaßten Meinungen über den Kunstzweck vorerst einmal abzusehen und lediglich herauszuarbeiten, was einem Kunstwerk oder einer Gruppe von Kunstwerken gattungsgemäß eigen ist. Nun setzt zwar die Gruppenbildung — im vorliegenden Fall die der »Rhetorik« — gewisse Kriterien bereits voraus; doch mag es angehen, da das unzweifelhafte Bekenntnis des Autors selbst zu dieser bestimmten Richtung weitere Prüfung ersparen kann. Somit gilt es die Kunstformen der Rhetorik — natürlich ist das Wort hier als »schriftliche Kunst der Rhetoren« zu verstehen — festzustellen (S. VII f.), im bewußten Gegensatz zu denen, die an Lukian den Maßstab der Poesie anlegen. Hier aber gleich ergeben sich doch sehr bedenkliche Folgerungen. In apodiktischer Weise wird die Gliederung der Poesie nach ihren stilistischen Darstellungsformen als oberflächlich abgetan — während wir geneigt sind, eine solche Auffassung, die die Bedingtheit der stilistischen Darstellungsform durch den werkbildenden Kern des Gegenstandes selbst völlig verkennt, unsererseits für recht äußerlich zu halten. Auch die Auseinandersetzungen über Quellen und Quellenforschungen (S. XI f.) gehen aus einer Anschauung hervor, die

¹⁾ Vgl. diese Zeitschrift VIII, 247—79, 353—402, besonders S. 255 ff.

allem Verständnis für den poetischen Prozeß fern lediglich bis zum Schema gelangt — zu einem Schema allerdings, das das von dem Schriftsteller selbst aufgezeichnete nahezu wiedergeben mag.

So liegt denn auch das Verdienst der Studie selbst — wie einer früheren über E. Th. A. Hoffmann, bei der aber die Elimination des »unbewußten« Elements noch schädlicher wirkt — in diesem bedächtigen Aufbau der Schemata mit ihren sorgfältigen Berechnungen der Gewichtsverhältnisse (z. B. S. 39, 67) und Symmetriebildungen (»kontrastparallele Komposition«, freilich kein erfreulicher Ausdruck, S. 65). Aus diesen räsonierenden Tabellen ist manches zu lernen, wenn selbst der Leser, wie das bei mir der Fall ist, bezüglich der literarischen Kritik dem Verfasser einfach Glauben schenken muß. Aber das Verdienst geht schwerlich so weit, daß es den Analytiker gleich berechtigte, von einem bedeutenden Synthetiker wie Rohde wie von einem Schuljungen zu reden (eine Charakteristik Rohdes »ein Muster von Liederlichkeit« S. 107, Anm.). Man wundert sich immer wieder, wie wenig feine Kunst auf den Ton ihrer Bewunderer Einfluß zu gewinnen vermag.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Das Komische und seine Stellung unter den ästhetischen Gegenständen¹⁾.

Von

Paul Hofmann.

Von alters her hat das Phänomen des Komischen und des Lachens die Aufmerksamkeit nachdenklicher Betrachter des Lebens auf sich gezogen, und von Aristoteles und Cicero bis zu den vortrefflichen Untersuchungen zeitgenössischer Denker sind zahlreiche Versuche gemacht worden, das Wesen dieser seltsamen Erscheinung zu erfassen. Oft hat man dabei ausgesprochen, wie schwierig es sei, die gemeinsame Wurzel all der verschiedenartigen Erlebnisse aufzudecken, die wir unter dem Namen des Komischen doch gewiß mit Recht zu einer Klasse zusammenfassen, ja es ist sogar gelegentlich von der Unmöglichkeit dieses Unternehmens gesprochen worden.

Ein Blick auf die außerordentliche Verschiedenartigkeit der Formeln, in denen verschiedene Beobachter das Wesen unserer Erscheinung zu erfassen glaubten, scheint zunächst diese pessimistische Auffassung zu bestätigen.

Es fehlt nicht an Stimmen, die das Komische zu einer Abart des Schönen machen, von anderen aber wird es bald als ein Gegensatz zum Schönen dem Häßlichen untergeordnet, bald wird es als das Nichtige oder unendlich Kleine dem Erhabenen gegenübergestellt. Von einigen wird weiter behauptet, daß der Verstand das Organ für die Auffassung des Komischen sei, es wird auf die Verbindung von Sinn und Unsinn oder Widersinn aufmerksam gemacht, die die komische

¹⁾ Dieser Aufsatz ist ein nahezu unveränderter Abdruck meiner bei Gelegenheit meiner Habilitation an der Berliner Universität gehaltenen Antrittsvorlesung. Da die durch diesen Zweck bedingte Art der Abfassung eingehendere Literaturverweisungen unzutunlich erscheinen läßt, möchte ich hier auf die Schriften hinweisen, denen ich wesentliche Anregungen verdanke: Joh. Volkelt, System der Ästhetik I, S. 354 ff.; Theodor Lipps, Komik und Humor (erweiterte Überarbeitung der in den Philosophischen Monatsheften Bd. 24 [1888], S. 385 beginnenden Reihe von Aufsätzen: Psychologie der Komik) und, besonders auch für die Auffassung des ästhetischen Erlebnisses, Heymans: Zur Psychologie der Komik (Zeitschrift für Psychologie Bd. 20, 1899) S. 164 ff. usw.

Wirkung auslöst, andere wieder versuchen an unser Problem heranzukommen, indem sie die Gefühlsbewegungen analysieren, welche das Bewußtsein des Komischen begleiten; so wird auf die befreiende, erleichternde Wirkung des Komischen hingewiesen, und Hobbes und einige von ihm beeinflusste vornehmlich englische Denker sehen in der durch den komischen Eindruck bewirkten plötzlichen Steigerung des Selbstgefühls das entscheidende Moment. Hierher gehört auch Kants berühmte Formel: das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts, eine Auffassung, der sich mehrere vortreffliche Untersuchungen späterer Zeit anschließen. Verwandt sind weiter die Auffassungen, welche auf die im Komischen auftretenden Werterlebnisse den Nachdruck legen. — Auch zur Bewährung erkenntnistheoretischer oder metaphysischer Überzeugungen ist die Analyse des Komischen benutzt worden; ich möchte hier Schopenhauer erwähnen, dessen »plötzliche Wahrnehmung der Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten« eine erkenntnistheoretische Bedeutung hat, und weiter möchte ich die Schopenhauers Ansicht sehr nahe stehende Auffassung Bergsons anführen, der unter dem Banne seiner Gedanken über das Wesen des Lebens das Komische aus dem Kontrast zwischen der Geschmeidigkeit des Vitalen und der Zerstückung des Mechanischen, Künstlichen oder Rationalen ableitet.

Diese Liste verschiedener Auffassungen ließe sich leicht verlängern, sie genügt aber wohl, um uns die große Verschiedenartigkeit der Lösungsversuche zum Bewußtsein zu bringen. Aber so groß auch die Unterschiede dieser Ansichten sein mögen, eine etwas eindringendere Betrachtung unseres Phänomens wird uns zeigen, daß eine ganze Reihe jener Formeln wenigstens einzelne seiner Seiten ganz richtig zur Darstellung bringt. Aus dieser Beobachtung dürfen wir das Vertrauen schöpfen, daß es auch eine Formel geben wird, die das Wesen des Komischen ganz und in jedem Sinne trifft.

Wir wollen nun versuchen, uns selbst eine Meinung über unser Phänomen zu bilden.

Wenn wir so an die Betrachtung der komischen Gegenstände herangehen, so fällt uns zunächst ein eigentümlicher Zug ins Auge: Das Komische will verstanden werden. Es ist ja eine bekannte Erscheinung, daß wir die komischen Eigenschaften eines Gegenstandes, auch wenn wir sie selbst wohl bemerken, doch darum noch nicht immer in ihrer Komik erfassen. Denken wir etwa an eine Karikatur. Die bloß entstellende Wiedergabe eines Gegenstandes ist nicht komisch, nur wenn wir erkennen, daß hier eine übertreibende Darstellung von Zügen vorliegt, die dem Gegenstande wirklich eigen sind, wenn wir

also erkennen, daß das Häßliche oder sonst in irgend einem Sinne Unangemessene, das uns vor Augen tritt, für den dargestellten Gegenstand charakteristisch ist, daß so das Übertreibende und Falsche der Darstellung doch zugleich in gewissem Sinne richtig ist, verstehen wir die Karikatur. Alle die vielen Witze, welche Eigenheiten zum Ziele haben, die bestimmten Menschenklassen sei es tatsächlich sei es einer zugestandenen Fiktion zufolge zukommen, alle die Witze von der Schwiegermutter, dem zerstreuten Gelehrten, der Sekundärbahn, der guten, alten Zeit und dergleichen, sind dadurch komisch, daß sie die für ihren Gegenstand charakteristischen Eigenschaften übertreibend herausheben, daß sie sie zu einer widersinnigen Konsequenz führen lassen. Und dieses Unangemessen-Angemessene der Darstellung müssen wir erfassen, um den komischen Effekt zu spüren. Der Weg zum Komischen geht also durch den Verstand, und zwar ist es der eigentümliche Doppelsinn eines dargestellten Verhältnisses, der begriffen werden muß. So erkennen wir das Berechtigte der Definitionen des Komischen, welche es als Sinn im Widersinn darstellen, oder welche von dem komischen Gegensatz, Widersprüche, Kontraste sprechen.

Doch sehen wir leicht, daß es mit dem Erfassen des eigentümlichen komischen Doppelsinnes durch den Verstand für sich allein noch nicht getan ist. Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß der komische Eindruck von Gegenständen, Wort- oder Gedankenverbindungen sich schnell abstumpft, daß jeder Witz bei seiner Wiederholung verliert. Das zeigt uns, daß neben dem Erfassen jenes Doppelsinnes noch mehr erfordert wird, denn der rein intellektuelle Akt des Erfassens kehrt doch in den Wiederholungen unverändert wieder. An die den komischen Gegenstand betreffenden Urteile müssen sich bestimmte emotionale Erlebnisse anschließen. Und zwar ist Überraschung, Plötzlichkeit erforderlich, damit die Wirkung zustande kommen kann. Offenbar muß die eine Bedeutung des vorliegenden Doppelsinnes zunächst allein unsere Aufmerksamkeit erregen, sie muß uns in Spannung versetzen, und dann wird diese Spannung, wenn wir auch die andere Seite bemerken, plötzlich aufgelöst. Hier haben wir die Beobachtung Kants: plötzliche Verwandlung einer gespannten Erwartung in Nichts. Ein von Dessoir erzähltes Beispiel mag uns diese Seite des Komischen deutlich machen. Wir sehen auf einer Bühne erst einen, dann mehrere starke Männer sich bemühen, ein hinter den Kulissen befindliches Pferd an einem Stricke hervorzuziehen; wir hören das Wiehern des Rosses und das Stampfen seiner Hufe. Nach scheinbar unendlicher Anstrengung, die wir mit Spannung beobachtet haben, gelingt das Werk, und es erscheint — ein winziges

Holzpferdchen. Unzweifelhaft ein sehr komischer Effekt. Wir erwarteten einen der scheinbaren Größe der Bemühung entsprechenden Gegenstand und sehen nachher einen, wie wir hier bezeichnend sagen, »lächerlich« kleinen.

Dies Beispiel verdeutlicht die erwähnte Seite des Komischen deshalb so gut, weil die Spannung und ihre komische Auflösung zeitlich voneinander gesondert sind, aber auch da, wo ein solcher Zeitunterschied nicht nachweisbar ist, werden wir sehen, daß die beiden wesentlichen Momente: die Spannung und ihre plötzliche Auflösung ebenfalls vorhanden sind. Die komischen Gedankenverbindungen, welche unserer zuvor aufgestellten Formel »Sinn im Widersinn« entsprechen, erregen etwa durch das anscheinend Sinnvolle eine Aufmerksamkeitsspannung, die dann durch die Einsicht in den darunter liegenden Widersinn sogleich in Nichts aufgelöst wird. Wenn jemand etwa sagt: wie gut, daß ich Sauerkraut nicht mag, denn sonst würde ich es essen, und es schmeckt doch gar zu abscheulich, so erscheint die Gedankenverbindung im ersten Augenblick sinnvoll, wir bemerken aber sehr bald den Widersinn. Ähnlich verhält es sich bei folgendem Beispiel: Friedrich der Große überrascht seinen Page, wie er aus der Tabaksdose des Königs schnupft. Er schenkt ihm nun die Dose mit den Worten: für zwei ist sie zu klein. Hier erscheint uns im ersten Augenblick die Handlungsweise durch den Hinweis auf eine unleugbare Tatsache richtig begründet zu werden, sogleich aber werden wir inne, daß es näher läge, eine andere Folgerung aus dieser Tatsache des Zu-klein-seins zu ziehen, als daß nun gerade der Page die Dose allein benützen müsse. — Wir verstehen es jetzt, warum es so wichtig ist, daß Witze oder scherzhafte Erzählungen gut vorgetragen werden, es kommt darauf an, daß die Spannung des Hörers geweckt und auf einen möglichst hohen Grad gebracht, und daß sie dann plötzlich aufgelöst wird. Auch die Plötzlichkeit der Lösung ist wichtig: einen Augenblick lang müssen wir beide Seiten des komischen Doppelsinns vor Augen haben, um uns ihres Gegensatzes recht deutlich bewußt werden zu können.

Bisher haben wir unsere Aufmerksamkeit nur auf das durch eine bestimmte Art des Doppelsinnes hervorgebrachte komische Verhältnis einer emotionalen Spannung und ihrer Auflösung gerichtet; wir haben nur das scheinbar Sinnvolle betrachtet, das sich zugleich als widersinnig erweist; das Komische ist aber keineswegs auf solche anlogische Erlebnisse anknüpfende Emotionen beschränkt, die spannenden und auflösenden Urteilsinhalte können vielmehr auch anderen als logischen Werten ihre emotionale Wirksamkeit verdanken. Wir belachen auch das scheinbar Furchtbare, das sich als harmlos, das

scheinbar Fremdartige, das sich als altbekannt, das scheinbar Erhabene, das sich als kleinlich, das scheinbar Schwierige, das sich als einfach erweist. Was immer mit dem Anspruch auftritt, von uns ernst genommen zu werden und sich doch zugleich als einer solchen Einschätzung unwürdig zeigt, alles das ist komisch.

Um Beispiele dieser Art des Komischen zu geben, erinnere ich an die erheiternde Wirkung der Verkleidungen. Das fremde oder ungewohnte Kostüm erregt besondere Erwartungen, der Gedanke aber, daß eine bekannte Person sich unter dem Kleide verbirgt, löst diese Spannung wieder auf. Einen ähnlichen Grund hat es, wenn Kinder etwa über einen Neger lachen: die schwarze Farbe erweckt Aufmerksamkeit, oder wohl gar Furcht, die bekannte menschliche Gestaltung aber und das mit dem Verhalten anderer Menschen übereinstimmende Benehmen des Negers zerstört den Affekt wieder. Das Lachen von Kindern, namentlich von kleinen Kindern, wird, wie mir scheint, sehr oft gerade durch die Auflösung von Furchtaffekten hervorgerufen. Aber auch das Verlegenheitslächeln erwachsener Personen ist eine diesen Beispielen verwandte Erscheinung, ebenso unsere Neigung, peinliche Stimmungen durch einen Scherz zu überwinden. Ein besonderer Fall dieser Art von Erlebnissen ist der gute Humor, mit dem ich mich etwa über Mißgeschick hinwegzusetzen vermag, indem ich es als eines starken Affektes unwürdig erkenne; eine Abart der sogenannte Galgenhumor, mit dem ich den Gegenstand einer peinlichen Erwartung geringschätze.

Damit nun in all diesen Fällen eine schnelle völlige Entspannung möglich sei, muß die zweite, die komische Wirkung auslösende Auffassung des Gegenstandes im Gegensatz zu der ersten als die richtige erlebt werden, wir müssen durch diese zweite Auffassung im eigentlichen Sinne des Wortes »enttäuscht« werden, es muß also — anders angesehen — der erste unsere Spannung erregende Anspruch des Gegenstandes durch die neue Beleuchtung sich als unberechtigt, als eine Täuschung, erweisen.

Dieses Moment der Entspannung, das dem Erlebnis des Komischen eigen ist, läßt uns jene Beschreibungen verstehen, welche auf die erleichternde Wirkung oder auf die freie Geistesbewegung und ebenso die, welche auf das Überlegenheitsgefühl oder die Steigerung des Selbstbewußtseins hinweisen, die für das Erlebnis des Komischen bezeichnend sein sollen. Alle diese Momente sind wirklich vorhanden: die sich auflösende affektive Spannung kann erlebt werden als die Entlastung von einem Drucke, sie kann, wie ein scharfsichtiger Psychiater unserer Tage betont hat, als die Beseitigung einer Hemmung wirken. So wird die Spannung wirklich von einer leichten und freien

Geistesbewegung abgelöst, sie klingt in diese Geistesbewegung aus. Auf der anderen Seite kommt uns nun der Gegensatz der jetzt leichten und affektfreien Stimmung zu der vorangegangenen Spannung als ein Gefühl unserer Überlegenheit über den Gegenstand zum Bewußtsein, es findet also wirklich eine Steigerung unseres Selbstgefühls statt.

Ich will nun die aufgefundenen Eigentümlichkeiten des Komischen in einer Formel zusammenfassen. Die komische Wirkung tritt da auf, wo ein Gegenstand an uns den Anspruch auf eine logische oder affektive Bewertung irgend welcher Art zu machen scheint, die Form aber oder der Zusammenhang, in dem dieser Anspruch uns entgegentritt, ihn uns zugleich als nichtig erkennen läßt. Unter Bewertung, das will ich hinzufügen, verstehe ich hier keineswegs etwa nur Erlebnisse erhebender oder affektiv wohlgefälliger Art wie für-richtig-halten, hochschätzen, anerkennen und dergleichen, sondern auch alle negativen, mit Unlust verbundenen Einschätzungen, also etwa als fürchterlich, ärgerlich, unsinnig ansehen und ähnliche.

Wenn wir nun einen Überblick über die verschiedenen möglichen Arten des Komischen gewinnen wollen, so scheint sich zunächst eine kaum übersehbare Fülle zu bieten. Man hat alle diese verschiedenen Erscheinungen, wie sie etwa als Scherz, Humor, Laune, als Hohn, Spott, Witz, Ironie, Satire, Karikatur, als derbe oder feine Komik, als das Grotteske, Burleske, Drollige, Naive, als das Gravitätische, Possierliche, Zynische und unter vielen anderen Namen uns entgegentreten, man hat diese Erscheinungen nach den verschiedensten Gesichtspunkten zu ordnen versucht. Besonders gern hat man objektiv und subjektiv Komisches einander gegenübergestellt, je nachdem, ob ein von äußeren Gewalten geformter Gegenstand oder eine willkürliche Zusammenfügung von Vorstellungen durch den Menschen die komische Wirkung erregen. Alle solche Einteilungen, so interessant sie an sich sein mögen, scheinen mir nicht eigentlich verschiedene Arten des komischen Sachverhaltes selbst zu geben, sondern teils auf die Art seiner Entstehung, teils auf die besondere Eigenart des Gegenstandes zu gehen, an dem das Komische auftritt. Am meisten in Wesensmomenten des komischen Erlebnisses selbst scheint mir folgende Zweiteilung begründet zu sein, die freilich zugleich einen ethischen Gesichtspunkt zu Hilfe nimmt.

Man könnte je nach dem, ob der im Komischen aufgelöste Schätzungsanspruch den Charakter eines negativen oder positiven Wertes trägt, eine befreiende, erleichternde und andererseits eine illusionszerstörende, ernüchternde Komik unterscheiden; die erste dürfte man vielleicht als humoristische, die zweite als satirische Komik bezeichnen. Der ersten Art gehört jenes heitere oder gütige Lachen an, das mit Widrigem

oder Niedrigem, mit Bedrückendem oder Peinvollem versöhnt, indem es uns auf einen Standpunkt erhebt, auf dem uns jene Unlust nicht mehr berühren kann, die zweite Art findet dagegen ihre Freude im Zersetzen des positiv Wertgehaltenen, im Zerstören angenehmer Vorurteile oder Illusionen, und so dankenswert es ist, auch auf diese Weise unsere Erkenntnis gefördert zu sehen, von Erhebung und Abklärung wie im ersten Falle kann hier nicht gesprochen werden. — Zwischen beiden Arten liegen natürlich viele Fälle rein »harmloser« Komik, in denen der vernichtete Schätzungsanspruch auf einem unser Innerstes nicht oder wenig berührenden Gebiete liegt. —

Ich will nun weiter versuchen, das Erlebnis des Komischen in den Kreis der ästhetischen Erscheinungen einzuordnen. Hier fällt uns zunächst die Verwandtschaft und zugleich der Gegensatz des Komischen zu einer anderen von der Kunst verwendeten Gemütsbewegung auf: ich meine das Tragische. Wenn das Komische uns Erleichterung, Entlastung, überlegene Geistesfreiheit erleben läßt, so gibt uns das Tragische Erschütterungen, seelischen Druck und Achtung oder Ehrfurcht, wenn das Komische Gleichgültigkeit oder Geringschätzung des komischen Gegenstandes zur Folge hat, so erregt der tragische Held unser tiefstes Mitgefühl. Diese gegensätzliche Wirkung vollzieht sich in beiden Fällen auf dem Boden der gleichen Auffassungseinstellung. Beide Male handelt es sich nämlich um unsere Stellungnahme zu einem echten oder scheinbaren Schätzungsanspruch, den der Gegenstand uns gegenüber geltend macht. Wir sahen ja schon, daß das Komische uns einen Anspruch auf affektive Schätzung zugleich als unberechtigt erkennen läßt und ihn dadurch vernichtet. Im Tragischen liegt es, wie wir jetzt sehen werden, umgekehrt. Auch der tragische Gegenstand wird von uns geschätzt, der tragische Charakter erscheint uns ethisch bedeutend; und auch hier wird etwas vernichtet, der Held selbst geht eben an diesen seinen Vorzügen, seinen tragischen Eigenschaften zugrunde; während aber im Erlebnis des Komischen die Vernichtung unsere Einschätzung oder Werthaltung traf, während hier durch diese Vernichtung unsere Schätzung als unberechtigt erwiesen wurde und nun aufhörte, verhält es sich im Tragischen gerade umgekehrt: trotz der Vernichtung des Helden schätzen wir noch den Wert, den er verkörperte, ja wir schätzen ihn nun erst recht, wir erkennen die Tiefe und Echtheit dieses Wertes gerade daran ganz überzeugend, daß er diese äußerliche Vernichtung überdauert, daß der Wert sich in unserem eigenen Innern dieser Vernichtung überlegen zeigt, sie gleichsam besiegt und über sie triumphiert. Wir können also feststellen: wenn im Komischen ein Anspruch auf Schätzung als unberechtigt erwiesen und dadurch vernichtet wird,

wird im Tragischen ein Wert in seiner Echtheit und Tiefe erfaßt, und zwar dadurch, daß er einer äußerlichen, einer ihn selbst nicht treffenden, wir dürften beinahe sagen, einer nur scheinbaren Vernichtung unterworfen wird.

In welcher Weise werden nun das Komische wie das Tragische zu Gegenständen künstlerischer Darstellung oder des ästhetischen Genusses?

Um diese Frage beantworten zu können, muß ich etwas näher auf die Eigentümlichkeit des ästhetischen Erlebnisses eingehen, auf die Momente oder doch auf ein sehr wesentliches unter den Momenten hinweisen, welche das ästhetische Erlebnis als ein solches charakterisieren.

Jedermann fühlt und viele haben es ausgesprochen, daß der Gegenstand des künstlerischen oder des ästhetischen Genusses, daß das Schöne, wie man mit einem nicht ganz eindeutigen Ausdruck zu sagen pflegt, unter den Objekten unseres Erlebens eine eigentümliche Sonderstellung einnimmt.

Zunächst tritt uns schon eine besondere Form der Gegenständlichkeit hier entgegen. Der ästhetische Gegenstand ist zwar nicht ein rein subjektives Gebilde, wie eine Phantasie oder ein Traumerlebnis: etwas außer mir Bestehendes, für-sich-selbst Seiendes wird vielmehr von mir erlebt, der Gegenstand erscheint von meiner Willkür unabhängig, er ist nicht nur oder wirkt nicht nur dadurch, daß ich ihn erlebe, und er gilt mir auch nicht nur dadurch für schön, daß ich ihn als schön erlebe. Dies alles sind Eigenschaften, die den ästhetischen Gegenstand in die Reihe der objektiven Gegebenheiten stellen; und doch ist der ästhetische Gegenstand nicht eine solche objektive Gegebenheit, wie andere wirkliche Objekte, er scheint vielmehr außerhalb der Welt der Realität zu stehen, er scheint an der durchgängigen Wechselwirkung, welche in dieser Welt Glied an Glied bindet, nicht teilzunehmen, er wird von seiner realen Umgebung wie durch einen Rahmen abgesondert und besitzt ein in sich selbst ruhendes, um die Welt des Wirklichen unbekümmertes Dasein. Der ästhetische Gegenstand scheint so weder der Welt objektiver, wirklicher Dinge, noch derjenigen willkürlicher, subjektiver Phantasiegebilde eigentlich anzugehören.

Dieser Sonderstellung entspricht die Wirkung auf den ästhetisch Genießenden. Der ästhetische Genuß scheint dem Druck und dem Zwang der Wirklichkeit, scheint ihrem täglichen Wollen und Müssen entrückt zu sein, die Not des Lebens und der Drang der Zielsetzungen liegen in gleicher Weise hinter oder unter ihm, die Seele scheint sich hier in einer losgelösten, spielenden Bewegung zu befinden und doch nicht in einer von bloßer Willkür eingegebenen, sondern von einem Gesetz oder einer Idee geleitet oder getragen,

einem Gesetz oder einer Idee, der wir einen überindividuellen und über-subjektiven Wert beizumessen geneigt sind.

Ich will nun versuchen, mit wenigen Worten darzulegen, durch welche besonderen Momente unseres seelischen Erlebens diese Eigenart des ästhetischen Gegenstandes zustande kommt.

Der ästhetische Gegenstand ist nicht ein willkürlich zusammengebrachtes oder zufällig entstandenes Aggregat verschiedener Wahrnehmungseindrücke oder Gedanken, er ist vielmehr eine irgendwie nach einem Gesetz geordnete Einheit. Hat nun der Betrachter ein Gefühl von diesem Organisationsgesetz des ästhetischen Objekts, so erhält seine unter Führung oder Leitung dieses Gefühls sich vollziehende Auffassung des Gegenstandes einen eigentümlichen Charakter. Die Auffassung erfolgt, wie wir sagen können, unter der durch dieses Gefühl gegebenen seelischen »Einstellung«, und das hat zur Folge, daß in dem etwa in der Zeit sich abspielenden Fortgang von Wahrnehmungseinzelheit zu Wahrnehmungseinzelheit jeder neu eintretende Eindruck in gewissem Sinne vorbereitet ist; die Richtung der durch jene Einstellung beherrschten Tätigkeit meines Auffassens stimmt in weitgehendem Maße mit der mir durch die reale Beschaffenheit des zu erfassenden Objektes als Aufgabe gestellten oder geradezu aufgezwungenen wirklichen Auffassungsbewegung überein.

Ich gebe als Beispiel zunächst elementare ästhetische Eindrücke, etwa die wohlgefällige Gleichmäßigkeit eines Rhythmus oder die regelmäßige Wiederkehr der Ornamente eines Tapetenmusters. In der Auffassung eines Rhythmus fühle ich deutlich, daß ich nicht rein passiv die dargebotenen Geräusche hinnehme, sondern daß ich selbst innerlich mitarbeite, daß ich die Intensitätsabstufungen, die ich wahrnehme, innerlich erwartet habe, eben aus der durch den ersten Beginn des Prozesses bedingten Einstellung meines Auffassens heraus. Ganz ebenso verhält es sich im Erlebnis der regelmäßig wiederkehrenden Figuren eines Tapetenmusters. — Ein im Grunde gleichartiges Erlebnis liegt aber auch da vor, wo Harmonien und gewisse melismatische oder modulatorische Bewegungen in der Musik, wo Farbentöne und Linien in der Malerei dem Rhythmus einer die Gesamtheit des Erlebnisses beherrschenden Stimmung gemäß sich folgen oder nebeneinander stehen; ein gleichartiges Erlebnis liegt auch da vor, wo ein zentraler Gedanke die Assoziation einer Reihe von Bildern oder abstrakteren Vorstellungen bestimmt ¹⁾.

Diese Eigentümlichkeit der ästhetischen Auffassung eines Gegen-

¹⁾ Ich erinnere an Goethes Wort (Götz, 1. Akt, Szene zwischen Weislingen und Franz): »So fühl' ich denn in dem Augenblick, was den Dichter macht, ein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz.«

standes, zu deren Charakteristik uns diese spärlichen Andeutungen genügen mögen, hat nun wieder eine doppelte Folge.

Die innerliche Geschlossenheit und Organisiertheit, die »Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit«, welche den ästhetischen Gegenstand auszeichnet, erklärt zunächst den vorher erwähnten besonderen Charakter der Gegenständlichkeit des Schönen. Wir sahen: das Schöne wird erlebt als etwas nicht eigentlich der objektiven Welt und doch auch wieder nicht nur dem Subjekt Angehörendes, sondern gleichsam als der Bewohner einer eigenen dritten Welt. Das ist aber leicht zu verstehen, wenn wir bedenken, daß sonst eben das Bewußtsein des Gezwungenwerdens meiner Auffassung, der Unabhängigkeit des Wahrnehmungsinhaltes von meiner Willkür mich Objektives als objektiv erleben läßt. Hier nun entfällt der Charakter von Zwang und Notwendigkeit: frei und wie von selbst erfolgt die Auffassung des Gegenstandes, ich harmoniere so sehr mit dem mir doch als außerhalb meiner selbst gegenüberstehenden Gegebenen, ich »fühle« mich selbst so vollkommen in dasselbe »ein«, daß ich kaum mehr weiß, was an diesem Erlebnisse mir und was dem Objekte angehört, und das ist der Grund, aus dem ich ihm eine eigene, der Entgegensetzung von Subjekt und Objekt überhobene und überlegene Daseinsweise zuschreiben möchte.

Aber nicht nur erleichtert wird meine Auffassung des Gegenstandes durch dieses ihr Getragensein von dem sie beseelenden Gesetze, auch in der Tiefe und Klarheit, mit der sie sich ihres Inhalts bemächtigt, erfährt sie eine Steigerung. Im gewöhnlichen Leben wird eine Stimmung oder ein Gedankenerlebnis leicht aus dem Bewußtsein verdrängt: die Eindrücke, die an uns herantreten, eben wie der Zufall es fügt, sind selten geeignet, ein ungestörtes Wachstum solcher Konzeptionen zu begünstigen. Im ästhetischen Genusse aber wird von jedem neuen wahrgenommenen Einzelzug des Gegenstandes, immer das gleiche Zentralerlebnis wieder angeregt, es schallt gleichsam als Echo aus allen Richtungen zurück, und indem hierbei die verschiedenen Seiten und Auffassungsmöglichkeiten desselben Erlebnisses abgewandelt werden, wird es nicht nur ungleich länger festgehalten, es gräbt sich auch tiefer ein und wird deutlicher in seiner Eigenart erfaßt. — Von dieser Bemerkung aus verstehen wir die relative Berechtigung der ästhetischen Theorien, die das Erlebnis des Schönen mit dem des Erkennens für nahe verwandt ansehen: die Vertiefung und Verdeutlichung des Erlebnisgehalts, die in der ästhetischen Betrachtung erreicht wird, ist wirklich eine Art des Erkennens; und dies Erkennen hat leicht auch ein Wachsen unseres Verständnisses für die objektiven Erscheinungen der Welt und des Lebens zur Folge, die in dem

Kunstwerke zur Darstellung gebracht waren, und gewinnt so mittelbar Einfluß auf unser Denken und Handeln.

Ich wiederhole: die ästhetische Auffassung wird getragen und geführt von einem Gesetz der Vorstellungsbewegung; dieses Gesetz, die Idee des ästhetischen Gegenstandes müssen wir in uns aufgenommen, wir müssen sie, wie man wohl sagt, »verstanden« haben, um das eigentlich ästhetische Erlebnis haben zu können. Haben wir diese Idee erfaßt, so erfolgt die Auffassung des Gegenstandes unter der Leitung einer seelischen Einstellung, und das hat eine doppelte Folge: einmal geht die Auffassung leicht, frei, mühelos, gleichsam wie ohne mein Zutun, vor sich, und zweitens kommt mir das Zentralerlebnis, das meine Auffassungstätigkeit beseelt, mit ganz besonderer Tiefe und Eindringlichkeit zum Bewußtsein.

Diese Leichtigkeit und Freiheit, mit welcher eben kraft seiner Zentrierung um die ästhetische Idee der Gegenstand erfaßt wird, wird ihm als die ästhetische Form oder als seine formale Schönheit zugeschrieben, die Eigenart des Gesetzes, nach dem der Vorstellungsablauf sich vollzieht, wird bestimmt durch den ästhetischen »Gehalt« des Gegenstandes. So angesehen wird es selbstverständlich, daß Form und Gehalt eines Kunstwerkes sich decken müssen.

Wir verstehen nun aber weiter, daß die Forderung der formalen Schönheit oder Geschlossenheit die Eigenart des Gehaltes oder die besondere Art der anzuwendenden Vorstellungsbewegung in keiner Weise bestimmt. Jede Form der Vorstellungsbewegung, wenn sie nur einem durchgeführten Gesetze entspricht, ist eine ästhetische Form.

So kann selbst das zum Gehalt des ästhetischen Erlebens werden, was für sich genommen der gerade Gegensatz des im nächstliegenden Sinne als schön bezeichneten ist. Dieser Fall liegt vor, wenn das Unerwartete oder das in oberflächlicherer Auffassung Unerwünschte in der Vorstellungsbewegung zum Gesetz derselben gemacht wird. Kann doch auch die regelmäßig eintretende Wiederkehr einer überraschenden Unterbrechung oder eines Vorstellungsfortschritts, der gewisse affektive Hemmungen zu überwinden hat, kann doch auch diese Art der Bewegung einem durchgeführten Gesetz entsprechen. Und wenn das der Fall ist, so wird neben dem Widerstande oder der Mühe oder anderseits neben der Überraschung, welche in diesen Erlebnissen stattfindet, auf dem Grunde unserer Seele auch jene tragende Einstellung bemerkbar, die eben jenen mühevollen Übergang gutheißt, oder die Überraschung erwartete.

Einige Fälle dieser Art sind hochbewertete Gegenstände künstlerischer Darstellung. Besonders seit Kant wissen wir, daß das Er-

habene einen Gegensatz zu dem im engeren Sinne Schönen bildet. Und schon Kant hat bei der Feststellung dieses Gegensatzes auf das im Erlebnis des Erhabenen enthaltene disharmonische Moment hingewiesen. Eine besondere Form des Erhabenen ist das Tragische. Das Tragische nun brachte uns, wie wir sahen, die Echtheit eines Wertes eben dadurch zum Bewußtsein, daß es uns in der Auffassung desselben einen inneren Widerstand überwinden läßt: wir wehren uns innerlich gegen die Vernichtung des Wertvollen, die wir erleben müssen, und gerade dabei werden wir uns seines Wertes recht eindringlich bewußt. Das Gegenstück des Tragischen aber ist das Komische. Hier erfassen wir nicht die Echtheit eines Wertes, sondern die Unberechtigung eines Schätzungsanspruchs, und wir erfassen sie dadurch, daß uns plötzlich, daß uns zu unserer Überraschung die Nichtigkeit desselben vor Augen tritt. In beiden Fällen also, im Tragischen wie im Komischen, ist ein Gegensatz zu der im engeren Sinne schönen, zu der leichten, regelmäßigen und freien Auffassungsbewegung gegeben, da ja das eine Mal ein affektives Widerstreben, das andere Mal die Überraschung für unser Erlebnis charakteristisch ist.

Dieses affektive Widerstreben und diese Überraschung können nun aber, wie wir sahen, der adäquate Ausdruck einer bestimmten auszu-drückenden Idee sein: wir können uns der Echtheit eines Wertes nicht tiefer bewußt werden als der tragischen, wir können die Nichtigkeit eines Schätzungsanspruches nicht deutlicher erfassen als der komischen Darstellung gegenüber. Wo also die Idee dieser Echtheit oder dieser Nichtigkeit eines Wertes durch eine ästhetische Formung zum Ausdruck gebracht werden soll, wo um diese Idee als Zentrum der ästhetische Zusammenhang eines Kunstwerks sich kristallisieren soll, da bietet diese widerstrebende, tragische oder die überraschende, komische Vorstellungsbewegung die passende Gestaltungsform dar. Obwohl also das Tragische und obwohl das Komische zu dem im einfachsten Sinne des Wortes Schönen einen Gegensatz bilden, können sie doch zu Gegenständen des ästhetischen Erlebens werden. Ja, wir dürfen vielleicht sagen, gerade durch diesen Gegensatz wird die Intensität des ästhetischen Erlebens noch gesteigert: das Tragische löst ein besonders tiefes, das Komische ein besonders lebendiges ästhetisches Erleben aus.

XVII.

Zur Begründung einer animistischen Ästhetik¹⁾).

Von

Alfred Werner.

Kritisches.

Der erste Teil dieser Abhandlung sollte den Grundstein einer animistischen Ästhetik bilden. Da ich mich nun in grundwissenschaftlichen und psychologischen Fragen an die Philosophie Johannes Rehmkes angeschlossen habe, und von dieser Grundlage aus eigene Ansichten entwickle, ist es wohl angebracht, die eigene Auffassung des Ästhetischen gegen die Theorien bekannter Ästhetiker, die philosophisch anders orientiert sind, abzuwägen. Vielleicht gelingt es, dadurch zugleich die eigene Meinung schärfer zu markieren. Hierbei treten — wie es verständlich ist — Gegensätze schärfer heraus als Übereinstimmungen. Der polemische Ton der Darstellung ist in der Sache begründet und vom Verfasser nicht etwa aus persönlichen Gründen angeschlagen, zumal es sich um kritische Auseinandersetzung mit einer Reihe ausgezeichneten Forscher handelt.

1. Die Einfühlung bei Theodor Lipps.

Den wesentlichen und grundlegenden Unterschied der »Einfühlung« bei Th. Lipps von unserer Auffassung des ästhetischen Genusses begründet die psychologische Unterlage. Rufen wir uns die Gefühlslehre von Lipps und die von Rehmke ins Gedächtnis zurück! Wir ergänzen nun jene Darstellung, vergessen aber nicht, daß bei Lipps das Wort Gefühl dreideutig ist.

Gefühl bedeutet für uns als ein Zusammen von Zuständlichem und von maßgebendem sowie begleitendem Gegenständlichem eine Bestimmtheitsbesonderheit des Bewußtseins. Mit Lipps von einer »Tätigkeit« beim »Fühlen« zu sprechen, geht nicht an. Sprechen wir von einer »Tätigkeit« des Bewußtseins, so verstehen wir darunter stets ein

¹⁾ Vgl. den ersten Teil im Juliheft dieser Zeitschrift.

»Willenswirken des Bewußtseins«¹⁾. Wir geben Lipps zu, daß »Tätigkeit ein Lusthaben für das ‚tätige‘ Bewußtsein in sich schließt«. Was hätte aber Unlust oder vielmehr »Unlustverwirklichung, die das Leiden immer aufweist«, mit Tätigkeit zu tun? Aus diesen Gründen lehnen wir die Sätze von Lipps²⁾ ab: »Nun kann ich mich aber lust- oder unlustgestimmt fühlen nur in irgendeiner Tätigkeit, irgendeiner inneren Arbeit, einer Leistung. Dabei verstehe ich unter ‚Tätigkeit‘ das, was jeder meint, wenn er sagt: ‚Ich fühle mich tätig‘ . . . Dies Erleben einer Tätigkeit zunächst nun ist ein Fühlen.«

Was ist Einfühlung?

»Die ästhetische Einfühlung soll den ästhetischen Genuß begrifflich machen, etwa den Genuß an einer räumlichen Form: Ich fühle mich in die Form hinein und habe dann Lust an dem Objekte. Die ästhetische Lust hat also ihren Grund in der Einfühlung. Sie ist Lust an dem Ich, sofern es in das Objekt hineingefühlt ist«³⁾.

Mit anderen Worten: Mein eigenes zuständliches Bewußtsein lege ich in das Objekt, z. B. die räumliche Form hinein . . . »ich bin mit meinen Gedanken in den Lebensäußerungen des Tieres, sowie ich mit meinen Gedanken in der Spirale bin, ich verfolge jene Lebensäußerungen, sowie ich die eigentümliche Bewegung der Spirale verfolge, und indem ich dies oder jenes tue, fühle ich mich in dem Tiere, beziehungsweise in der Spirale frei tätig, leicht spielend, oder Hemmungen kraftvoll überwindend usw. Und wiederum, indem ich so mich verhalte, fühle ich in dem Tiere, beziehungsweise in der Spirale mich beglückt«⁴⁾. Mit dem bloßen Zuständlichen freilich ist es nicht getan; wir müssen das Gegenständliche hinzunehmen. Kommt es doch bei Lipps auf ein Glücksgefühl, auf ein Gefühl freier Tätigkeit und leichten Spieles an als auf Gefühl, das ohne Gegenständliches nicht verständlich ist. An anderer Stelle heißt es: »Die Weisen meiner Betätigung insbesondere, von denen hier bei der Frage der ästhetischen Einfühlung die Rede ist, können als Bestimmtheiten meiner selbst, nur in den Objekten sein, in denen ich betrachtend verweile. Indem ich dies letztere tue, nehme ich mich mit den Weisen meiner Betätigung mit.« Es handelt sich hier demnach um eine besondere Bestimmtheit des Bewußtseins. Warum sollte ich beim Anblick einer Spirale nicht das Gefühl haben, als ob ich Hemmungen kraftvoll überwände? Das Ge-

¹⁾ Rehmke, Anmerkungen zur Grundwissenschaft, Leipzig 1913, S. 67 ff.

²⁾ Lipps, Ästhetik II, I. Kap.

³⁾ Lipps, Ästhetische Einfühlung. Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane 1900, Bd. 22, S. 76 ff.

⁴⁾ Lipps, a. a. O.

fühl der Kraft ist ja nicht unbekannt. Wenn ich nun behaupte: ich fühle mich in der Spirale, so kann das doch, wissenschaftlich gesprochen, nur von mir vorgestellt sein. Unter dem »Gefühl der Kraft« meinen wir an dieser Stelle: Lust und Spannungsempfindungen. Das Sich-Fühlen in der Spirale kann jedoch nur bedeuten: Ich habe das Kraftgefühl und die Vorstellung, mich mit Leib und Seele in der Spirale zu befinden. Diese Vorstellung, sich im ästhetischen Objekt zu befinden, können viele intensiv ästhetisch genießende Bewußtseinswesen trotz genauer Selbstbeobachtung bei sich nicht feststellen. — Überlegen wir nun gar, daß eine solche Vorstellung meist mit Unlust verknüpft sein müßte, so können wir jene Vorstellung ohne weiteres als eine außerästhetische abweisen. Bereitet es jemandem Lust, sich vorzustellen, seinen Aufenthalt mit Leib und Seele in einem Unglücklichen, Siechen, oder in einer Schlange, einem Maulwurf zu haben?

Allerdings sind alle diese Gegenstände beseelt, sofern sie ästhetisch genossen werden. Hierin stimmen wir Lipps bei. Jene Gegenstände sind aber nicht dadurch beseelt, daß wir, wie Lipps will, unser eigenes Gefühl in sie »hineinlegen«. Wie kann ich ein »Inneres«¹⁾ oder »See-lisches«, das doch unräumlich ist, in ein »sinnlich Wahrgenommenes«, also Räumliches, »hineinlegen«? Alle ästhetischen Objekte sind vielmehr beseelt nicht durch »Einfühlung von Gefühl« — wie Lipps meint —, sondern durch Vorstellung von Gefühl²⁾, wie wir dargelegt haben. Nach Lipps ist ästhetischer Genuß eine besondere Lust, d. h. eine von anderen Lüsten der Art nach verschiedene Lust am Beseelen der Genußobjekte; nach der animistischen Ästhetik ist ästhetischer Genuß keineswegs Lust am »Beseelen« oder »Einfühlen«, vielmehr Lust an der Beseeltheit der Genußobjekte.

Nach Lipps handelt es sich im Ästhetischen um »herzliches Sympathiegefühl«, nach unserer Auffassung um Vorstellung von Gefühlen und Stimmungen der Kunstseele.

Daß nun der Ausdruck »Einfühlung« für diese Vorstellung von Beseeltheit ästhetischer Objekte ganz irreführend ist, wird jeder bald zugeben. Lipps selbst bringt eine allerdings nicht stichhaltige Entschuldigung: »Die Säule richtet sich in der Tat nicht auf. Sie wird erst zu einer sich aufrichtenden, indem wir unsere Tätigkeit des Sich-aufrichtens, an die wir durch den Anblick der Säule gemahnt werden, in die Säule . . ., hineinverlegen. Aber der Sprachgebrauch besteht einmal. Und sind wir im gemeinen Leben so ungenau, warum am Ende

¹⁾ Ausdruck von Lipps, Leitf. d. Psychol. 3. Aufl., S. 236.

²⁾ Vgl. die ähnliche Ansicht bei Witasek, Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. der Sinnesorgane Bd. 25: Zur psychol. Analyse der ästhetischen Einfühlung.

sollte der Ästhetiker nicht noch ungenauer sein dürfen¹⁾. Sind wir in der »Gefühlsbeseeltheit ästhetischer Objekte«, abgesehen von der Bezeichnung »Einführung« mit Lipps einig, so verwahren wir uns gegen die Behauptung, vorgestellte Bestimmtheitsbesonderheit (Gefühl, Stimmung) des ästhetischen Objektes sei stets unser eigenes besonderes Gefühl, unsere eigene besondere Stimmung. Wenn ich auf der Bühne oder in der bildenden Kunst einem Zornigen begegne, ist sein Gefühl, das ich mir vorstelle, auch mein eigenes Gefühl? Bin ich dann auch zornig? Lipps wird mit seiner Einführung dem berechtigten Genuß an einer Unsumme von Kunstwerken nicht gerecht.

»Herzliches Sympathiegefühl« kann ich in der Tat mit einem Falstaff, einem Richard III. nicht haben. Dabei kann ich mir aber deren Gefühle sehr wohl vorstellen. Zu dem mit dem vorgestellten Gefühl des ästhetischen Objektes gleichen eigenen Gefühl kommt es im ästhetischen Genuß meist nicht. Darum ist es falsch, stets von »voller Einführung« oder vom »herzlichen Sympathiegefühl« zu sprechen, wenn der ästhetische Genuß bestimmt wird. Zu seiner unhaltbaren Behauptung gelangt indes Lipps, weil er von Gefühlsvorstellung nichts wissen will. Er behauptet, von einem Gefühl (3)²⁾ in unserem Sinne könne man niemals sein Zuständliches, nur sein Gegenständliches vorstellen. — »Fragen wir aber unser Seelenleben nach der »Gefühlsvorstellung«, so erhalten wir eine so klare Antwort, daß kein Zweifel an der Tatsächlichkeit der »Gefühlsvorstellung« bestehen kann. Wenn ein Mensch von Lust und Unlust spricht, so kann er dies selbstverständlich nur, indem er sich der Lust und Unlust »bewußt« ist. ... »Da nun das ‚Nichthaben‘ überhaupt angesichts der Tatsache, daß ich von Lust rede, wenn ich gleich nicht lustig, und von Unlust rede, obwohl ich lustig bin, ausgeschlossen ist, so erscheint die Behauptung von Lustvorstellung und Unlustvorstellung als einem Gegenständlichen des Bewußtseins im vollen Lichte der Wahrheit«³⁾. Damit ist auch unsere Behauptung, daß Lust, dieses Zuständliche im Zugleich mit Unlustvorstellung, diesem Gegenständlichen, gegeben sei, durchaus gesichert, ohne an unserer anderen Behauptung, daß niemals Lust und Unlust zugleich gegeben sind, zu rühren. Erst damit ist es verständlich, daß wir uns Othellos Eifersucht, Gretchens Verzweiflung, also in beiden Fällen heftige Unlust, vorstellen und doch selbst daran Genuß haben, also Unlustvorstellung und zugleich Lustzuständliches haben. Unsere Bedenken gegen die Lippssche Auffassung richten sich

¹⁾ Lipps, Dritter ästhetischer Literaturbericht. II. Archiv f. system. Philos. Philosoph. Monatshefte Bd. V, S. 486 f.

²⁾ Vgl. Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. 2. Aufl., S. 365.

³⁾ Rehmke, a. a. O. S. 394 ff.

vor allem zunächst gegen das Wort »Einfühlung«, da »es wissenschaftlich nicht angeht, ohne Vorbehalt und ohne Betonung der Bildlichkeit des gewählten Ausdrucks das ‚Ich‘ oder ‚Gefühle‘ oder die ‚Selbstvorstellung‘ als etwas räumlich Übertragbares zu behandeln, wie es durch den Terminus ‚Einfühlung‘ in der Tat geschieht«¹⁾. Ferner haben wir erkannt, daß wir es bei den ästhetischen Gefühlen (II) im engeren Sinne nicht, wie Lipps behauptet, mit Gefühlen, sondern mit Gefühlsvorstellungen zu tun haben. Selbstverständlich aber weist unser zuständliches Bewußtsein beim ästhetischen Genuß stets Lust auf. Wir verweisen auf unsere Darstellung über die ästhetischen Gefühle (I) im weiteren Sinne (S. 17 ff.). Was jedoch die Quelle des Genusses ausmacht, was hier für das Zuständliche das maßgebend Gegenständliche ist, bezeichnet stets eine Gefühls- oder eine Stimmungsvorstellung. Um ein Beispiel anzuführen: Wir fühlen nicht selbst Reue und Verzweiflung, wenn Gretchen schuldbeladen vor dem Marienbilde kniet, was Lipps behaupten muß. Darum kommt es auch gar nicht zu der vermeintlichen »vollen Einfühlung«, die sich nach Lipps im »herzlichen Sympathiegefühl« äußern soll. Fremde Unlust — man denke an Gretchen's Reue und Verzweiflung — wird gar nicht, wie Lipps irrtümlich meint, zu meiner eigenen Unlust. Dieses »herzliche Sympathiegefühl«, mit anderen Worten das Sicheinswissen eines Bewußtseins mit anderen Bewußtseinswesen, nennt Lipps bisweilen das eigentlich Ästhetische; nach unserer eigenen Auffassung ist es keineswegs das eigentlich Ästhetische, vielmehr das eigentlich Ethische. Beide Ansichten von Lipps, wonach ästhetischer Genuß einmal Lust am Beseelen der Kunstleiber (Einfühlung) bedeutet, wonach ferner das Ästhetische »herzliches Sympathiegefühl« sein soll, müssen wir auf Grund der Selbstbeobachtung ablehnen.

Ästhetischer Genuß ist vielmehr, wie die animistische Ästhetik darlegt, Lust an der Vorstellung des Gefühls und der Stimmung der Kunstseele.

»Herzliches Sympathiegefühl« aber sprechen wir nicht mit Lipps als besondere Bestimmtheit eines ästhetischen Bewußtseins, vielmehr als Bestimmtheitsbesonderheit eines ethischen Bewußtseins an.

2. Die künstlerische Illusion bei Konrad Lange.

Der Einfühlungslehre stand Konrad Lange anfangs sehr nahe. »Und wenn wir nun diesen psychischen Akt (!) in seinem Wesen zu erkennen

¹⁾ Paul Stern, Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Beiträge zur Ästhetik 1898, S. 22.

suchen, so besteht er nicht etwa in einer verstandesmäßigen Erwägung, sondern vielmehr in einer unmittelbaren Äußerung unseres Gefühls. Nicht darauf kommt es bei der Betrachtung an, daß wir uns logisch klarmachen, die marmorne Gruppe solle nach der Absicht ihres Urhebers eine lebende Gruppe darstellen . . ., sondern vielmehr darauf, daß wir uns gefühlsmäßig in den Vorgang hineinversetzen, uns in die Körper, in die Bewegungen der Figuren gewissermaßen einfühlen . . .¹⁾. . . Diese gefühlsmäßige Beseelung des Unbeseelten, die ist es offenbar, welche den Kern unseres Genusses bei Betrachtung der Marmorgruppe ausmacht.« Später ist Lange zum entschiedenen Gegner der Einfühlungslehre geworden. Vor allem aus dem Grunde, weil es zu eigentlicher Sich-Einfühlung gar nicht zu kommen brauche. »Nein, unser Genuß besteht in solchen Fällen darin, daß wir dem Felsen, dem Bach, den Wolken ein Leben, eine Bewegung, ein Gefühl unterlegen. Und unser Genuß besteht darin, daß wir den Felsen, den Bach, die Wolke in unserer Phantasie zu solchen organischen, lebendigen, fühlenden Wesen umgestalten, daß wir diese toten Dinge vermittlest unserer objektiven Illusion als lebendig anschauen²⁾. Man wird danach schon beurteilen können, was ich von der Formulierung des Naturgenusses seitens der extremen Inhaltsästhetik halte, wonach wir z. B. bei der Anschauung eines Wasserfalles mit dem Wasser von Felsen zu Felsen herabzufallen . . . beim Anblick eines Abgrundes in die Tiefe hinab zu stürzen glaubten. Ich bin der Ansicht, daß, wenn die ästhetische Anschauung darin bestände, sie eben keine ästhetische, d. h. lusterregende Anschauung wäre«³⁾. In diesem Punkte stimmen wir durchaus mit Lange überein: Wir brauchen nicht selbst jene Gefühle zu haben, stets haben wir dagegen die Vorstellung der Beseeltheit der Genußobjekte.

Wenn wir dabei eigene Gefühle haben, sind es nach Lange »Illusionsgefühle«, »Scheingefühle«, »Vorstellungen von Gefühlen«; aber »alle diese Gefühle haben gegenüber den Ernstgefühlen etwas Gedämpftes, Gemäßigtes, gewissermaßen auf halbem Wege Steckengebliebenes«⁴⁾. Die heillose Verwirrung der Begriffe hinsichtlich der Gefühle bei Lange läßt sich auflösen, wenn wir unsere Ausführungen über Gefühl heranziehen. Insofern wir nämlich in dem ästhetischen Genuß unser Gegenständliches betrachten, haben wir Gefühlsvorstellungen, unsere ästhetischen Gefühle (II); betrachten wir unser Zustand-

¹⁾ K. Lange, Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig 1895, S. 97.

²⁾ K. Lange, Das Wesen der Kunst S. 384 f.

³⁾ K. Lange, a. a. O. S. 384 f.

⁴⁾ a. a. O. II. Bd., S. 100.

liches, so haben wir Lust. Was wir Gefühlsvorstellung nennen, bezeichnet Lange bald als »Scheingefühl«, bald als »Illusionsgefühl«, bald als »abgeschwächtes Gefühl«. Spricht er dann bisweilen doch wieder von »Gefühl« schlechtweg, so meint er nicht allein Gegenständliches, wie in den vorigen Fällen, sondern Gegenständliches und Zuständliches zusammen. Fassen wir das Gegenständliche hier allein ins Auge, so haben wir stets die Vorstellung von dem der Seele des Kunstwerkes zugehörigen Gefühl festzustellen, jedoch nicht auch eine Vorstellung von einem unserem eigenen Bewußtsein zugehörigen Gefühl. Darum können wir auch von einem eigentlichen »Lieben und Hassen«, »Fürchten und Verachten« beim ästhetischen Genuß mit Lange gar nicht reden. Fürchteten und verachteten wir, so könnte unser zuständliches Bewußtsein selbstverständlich nicht Lust aufweisen, die doch ebenfalls Lange für jeden ästhetischen Genuß fordert. Doch nun zu der eigentlichen »Illusionstheorie«!

»Gerade dieses Widerspiel zweier einander eigentlich widersprechender Bewußtseinsinhalte, einerseits des Wissens, von der Scheinhaftigkeit des Wahrgenommenen, anderseits des Glaubens an die Wirklichkeit macht nach meiner Auffassung den Kunstgenuß aus«¹⁾. Wir sehen von dem sogenannten »Bewußtseinsinhalt« und überhaupt von der ganzen psychologischen Grundlage K. Langes ab. Hat doch auch er die Auffassung von der Seele als gleichsam einem mit Deckel versehenen Behälter, der sich hebt und schließt, um die Vorstellungen heraufsteigen und hinabsinken zu lassen. Um »dieses Widerspiel zweier einander eigentlich widersprechender Bewußtseinsinhalte«, das Lange auch »Hin- und Heroszillieren unseres geistigen Blickes«, »Hin- und Herpendeln,« »Schaukelspiel der Vorstellungen« nennt, zu verstehen, fassen wir einmal zwei Seelenaugenblicke ins Auge. »Seelenaugenblick« bedeutet die Einheit, die eine Seele in einem besonderen Augenblick darstellt. Nach Konrad Lange steht nun in dem einen Augenblicke eines ästhetischen Genusses die Vorstellung von der Scheinhaftigkeit oder Nichtwirklichkeit im Blickpunkt des Bewußtseins, also deutlicher bemerkt da, während die Vorstellung von der Wirklichkeit des ästhetischen Gegenstandes weniger deutlich bemerkt wird.

Der nächste Seelenaugenblick weist aber gerade das umgekehrte Verhältnis in der Deutlichkeit der verschiedenen Vorstellungen auf: nun stehe die Vorstellung von der Wirklichkeit des Gegenstandes im Blickpunkt, während die Vorstellung von der »Scheinhaftigkeit« oder »Nichtwirklichkeit« desselben beinahe unbemerkt bleibe. Dieses Pendelspiel mache den ästhetischen Genuß aus. Es gibt nun nach Lange

¹⁾ Lange, a. a. O. S. 224.

1. Anschauungsillusionen, 2. Gefühls- und Stimmungsillusionen, 3. Bewegungs- und Kraftillusionen. Unter »Illusionen« soll nach Lange das gleichzeitige Wissen von der Wirklichkeit und von der Nichtwirklichkeit der »Anschauung«, des »Gefühls« und der »Stimmung«, der »Bewegung« und der »Kraft« verstanden werden. »In den meisten Fällen treten diese drei Arten voneinander nicht getrennt auf, sondern so, daß durch ein Kunstwerk zwei von ihnen oder alle drei gleichzeitig erzeugt werden. Dennoch tritt in der Regel in jeder Kunst eine von ihnen in den Vordergrund. So ist z. B. die Malerei vorwiegend eine Kunst der Anschauungsillusionen«¹⁾. Lange beruft sich bei seiner Theorie auf alle großen Künstler, die stets nach Illusion gestrebt und bisweilen ihre Absichten, wie Lionardo und Dürer, schriftlich niedergelegt hätten. Insofern hat Lange zweifellos recht, als z. B. der menschliche Körper, der auf der Bildfläche dargestellt wird, immerhin eine gewisse Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper zeigen muß, wie er uns im Leben begegnet. Behauptet der Illusionsästhetiker dagegen, dem Künstler komme es vor allem darauf an, die Wirklichkeit wiederzugeben, so ist der Kunsthistoriker ganz mit Recht damit nicht einverstanden. »Was uns jetzt so natürlich scheint, daß die Malerei den Eindruck der Wirklichkeit wiedergeben soll, war es nicht immer. Es gab eine Zeit, wo man diese Forderung gar nicht kannte, deswegen nicht, weil es von vornherein unmöglich schien, auf der Fläche die räumliche Wirkung allseitig zu reproduzieren. Das ganze Mittelalter hat so gedacht und sich mit einer Darstellung begnügt, die nur Anweisungen auf die Dinge und ihr Verhältnis im Raum enthielt, aber durchaus nicht mit der Natur sich vergleichen wollte. Es ist falsch, zu glauben, ein mittelalterliches Bild sei jemals mit unseren Begriffen von illusionärer Wirkung angesehen worden«²⁾. Auch das Bestreben moderner großer Maler ist es nicht immer, den Eindruck des Wirklichen zu machen. Macht doch ein Hodler, der in seinen ersten Werken bewiesen hat, wie richtig er zeichnen kann, manchmal absichtlich aus künstlerischen Gesichtspunkten anatomische Fehler, die der schlechteste Akademieschüler vermeiden könnte! Wie Lange demnach Kunstwerke hinsichtlich der Absichten ihrer Schöpfer nicht immer richtig interpretiert, so befindet er sich auch mit seiner Erklärung ästhetischen Genusses im Irrtum. »Die Illusionstheorie,« schreibt nun Lange, »ist die erste ästhetische Theorie, die diese Konsequenz zieht, den fruchtbaren Gedanken der psychologischen Analyse weiterdenkt und dadurch zu dem Resultat kommt, daß eben dieser psychische Vorgang selbst (!) als unmittelbare

¹⁾ a. a. O. I, S. 78.

²⁾ Wölfflin, Die klassische Kunst S. 9.

Ursache der ästhetischen Lust aufzufassen ist.« Diese Konsequenz haben andere vor und mit Lange gezogen. Lipps behauptet, der »psychische Vorgang« der »Einfühlung« sei an sich lustvoll; Groos erklärt, wie wir darlegen wollen, der »psychische Vorgang« der »inneren Nachahmung« sei an sich lustvoll. Worin besteht nun nach der Illusionsästhetik dieser »an sich lustvolle psychische Vorgang?« In der »Zweiheit der Bewußtseinsvorgänge«, dem »gleichzeitigen Vorhandensein zweier verschiedener Bewußtseinsinhalte«, in der »bewußten Selbsttäuschung« sagt Lange. Sollen wir doch neben der Vorstellung der Nichtwirklichkeit die der Wirklichkeit haben! Nun stellt aber das ästhetische Bewußtsein niemals die Frage nach Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit des ästhetischen Gegenstandes. Ja, hat der Genießende einmal die Vorstellung von der Wirklichkeit des ästhetischen Gegenstandes, so kommt ihm der Name eines ästhetisch Genießenden gar nicht mehr zu. Wirklichkeit geht auf alles Gegebene, das sich im Wirkenszusammenhange findet, d. h. wirklich ist. Was wirklich ist, wirkt oder erfährt Wirkung. Wer sich nun das Wirken oder Wirkungserfahren einer nackten Venus von Tizian ausmalt, der ist kein ästhetisch Genießender mehr. Auch die Vorstellung der Nichtwirklichkeit hat mit ästhetischem Genuß gar nichts zu tun. Wenn ich mit den Worten Oswalds: »Mutter, gib mir die Sonne!« die Vorstellung verbinde, jener Unglückliche existiere ja gar nicht, so werde ich zu keinem Genuß an Ibsens Gespenstern gelangen.

Dem ästhetischen Bewußtsein ist vielmehr Kunstleib und Kunstseele in Einheit, nicht in Wirkenseinheit, gegeben. Die Kunstseele mit ihren Gefühlen und Stimmungen steht als Vorstellung im Blickpunkt des ästhetischen Bewußtseins. Diese vorgestellten Gefühle und Stimmungen können sowohl wirklichem als auch nichtwirklichem Bewußtsein zugehören. Ob ich die Seele eines wirklichen oder eines nichtwirklichen Menschen genieße, ist für mich ganz gleichgültig. Vorgestelltes ist aber das der Kunstseele — sie sei wirkliche oder nichtwirkliche Seele — zugehörige Seelische dem ästhetischen Bewußtsein natürlich immer. Ob wir das Gefühl schmerzlicher Resignation von einem van Dyckschen Frauenantlitz ablesen, ob wir es der Seele eines Mädchens zuschreiben, mit dem wir gerade in der Unterhaltung begriffen sind, ist für den ästhetischen Genuß ganz gleichgültig. Im ersten Fall (van Dyck, Frauenantlitz) ist uns eine nichtwirkliche Seele, im zweiten (lebendes Mädchen) ein wirkliches Bewußtsein gegeben, an deren Besonderheit wir Lust haben. Es ist ein Fehler, in den bisweilen auch Lange verfällt, im Wirklichen den Gegensatz zum »Vorgestellten« zu sehen. Denn, was wirklich ist, kann auch vorgestellt werden; und andererseits, was vorgestellt wird, kann auch nichtwirklich sein.

Da aber die beiden Vorstellungen der Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit dem ästhetischen Bewußtsein gar nicht »auftauchen« oder »über die Schwelle des Bewußtseins treten«, wie sich der Herbartianer und auch K. Lange ausdrücken würde, so kann es zu der versuchten »Verschmelzung«, wenn eine solche überhaupt möglich wäre, gar nicht kommen. Damit ist die Grundlage der Illusionsästhetik zerstört.

3. Die innere Nachahmung bei Karl Groos.

Für Karl Groos ist das Grundlegende im ästhetischen Genuß die »innere Nachahmung oder das innere Miterleben«. »Das innere Miterleben ist nach meiner Meinung das eigentliche Zentrum des ästhetischen Genießens«¹⁾.

Was wird von Groos unter »Miterleben« verstanden? Eine »innere Tätigkeit«, antwortet er.

»Zum vollen Eindruck des Schönen erhebt sich das sinnlich Angenehme erst, wenn durch eine Tätigkeit, die ich als »innere Nachahmung« bezeichnet habe, die beseelende Einfühlung in das sinnlich angenehme Objekt zustande kommt«²⁾.

Dabei kommt es freilich bei Groos niemals klar zum Ausdruck, ob diese »Tätigkeit« der »inneren Nachahmung« die Lust schon mit sich führe, oder ob sich der ästhetische Genuß erst auf Grund dieser »inneren Tätigkeit« einstelle. Was ist aber wissenschaftlich unter der »Tätigkeit« »innere Nachahmung« zu verstehen? Dazu müssen wir uns vergegenwärtigen, was »Tätigkeit« ist. Eine klare, ausführliche Antwort hierauf gibt uns Rehmke³⁾.

Er hält sich zunächst an den Gegensatz »Tätigkeit — Leiden«, der nur bei wirkenden Einzelwesen einen Sinn gibt. Da nun die Bestimmung »Leiden« vom Dinge ausgesagt wird, so können wir zur Darlegung jenes Gegensatzes »Tätigkeit — Leiden« nur das Bewußtsein heranziehen. Schließt doch »Leiden« sicherlich immer Unlusthaben in sich. Unlusthaben kann aber niemals vom Ding, sondern nur vom Bewußtsein ausgesagt werden. Dem vorwissenschaftlichen Bewußtsein bedeutet »Tätigkeit« ferner oft so viel wie »Gewolltes Wirken«. — Rehmke erinnert an die animistische Auffassung der Dinge bei Kindern und unentwickelten Völkern, die alles Wirken als Willenswirken verstehen. — »Die Erfahrung aber lehrt uns auch, daß wir,

¹⁾ K. Groos, Der ästhetische Genuß. Gießen 1902, S. 183.

²⁾ K. Groos, Die Spiele der Tiere. Jena 1896, S. 157.

³⁾ Rehmke, Anmerkungen zur Grundwissenschaft III (Einzelwesen und Tätigkeit), S. 67—96.

wann immer wir etwas wollen, uns als Wollende auf die Verwirklichung des Gewollten beziehen, mit anderen Worten, daß wir dessen Verwirklichung wollen. Somit steht auch dieses fest, daß die Sätze ‚Ich will etwas‘ und ‚Ich will etwas verwirklichen‘ ein und dasselbe bedeuten, und da ‚verwirklichen‘ mit dem, was wir ‚wirken‘ nennen, zusammentrifft, so können wir mit Recht behaupten, daß ‚wollen‘ und ‚wirken wollen‘ dasselbe ausdrücken, mithin wirkenwollen nur überschüssiges Wort sei für ‚wollen‘¹⁾. Jegliches Wollen zeigt nun in dem Verlustgliede seines Gewollten eine vorgestellte Unlustentwirklichung auf, worauf wir bereits in einem vorigen Abschnitt eingegangen sind. Für unseren Zweck ist an dieser Stelle das eine Ergebnis der Rehmkeschen Untersuchung vor allem von Wichtigkeit, daß nämlich »Tätigkeit als Willenswirken, da doch kein Wirken ohne Wirkung sich findet, das Erfüllen des Gewollten bedeuten«²⁾ muß.

Kann nun Groos mit seiner »inneren Nachahmung« ein solches Willenswirken gemeint haben? Groos spricht einmal von dem »Emporstreben« eines gotischen Domes. Wir würden sagen: Der Genießende hat die Vorstellung, jener Dom strebe empor, und zwar leicht, kraftvoll usf. — Die bloße Vorstellung der Beseeltheit des ästhetischen Objektes ist aber nach Groos keinesfalls das Grundlegende für den ästhetischen Genuß.

»... erst, wenn uns dieses Emporstreben mit in die Höhe reißt, verhalten wir uns im eigentlichen Sinne ästhetisch«³⁾.

Die »innere Nachahmung«, diese mysteriöse Tätigkeit, ist hier also ein »Emporgerissenwerden«. Liegt darin etwa ein Willenswirken? Offenbar kein Wirken, vielmehr ein Leiden. Groos kann also mit seiner »inneren Nachahmung« nicht »Willenswirken« meinen. Oder muß etwa jeder ästhetisch Genießende, genauer gesagt, jedes Bewußtsein, das z. B. jenen Dom ästhetisch genießen will, vorher wollen, also den Zweck haben, mit »in die Höhe gerissen« zu werden? Abgesehen von der Unmöglichkeit der Verwirklichung einer solchen im Lichte der Lust stehenden Veränderung, in die Höhe gerissen zu werden, wird wohl kaum jemand auf diesen absonderlichen Gedanken verfallen. Wenn wir die »innere Nachahmung« verstehen wollen, oder wenn wir verstehen wollen, wie Groos zu der Behauptung solcher vermeintlichen Tätigkeit im Bewußtsein gekommen ist, so müssen wir mit kurzen Worten auf seine psychologischen und erkenntnistheoretischen Ansichten zu sprechen kommen. Er gehört zu jenen Philosophen, denen

¹⁾ Rehmke, Die Willensfreiheit S. 4 ff.

²⁾ Rehmke, Anmerkungen zur Grundwissenschaft S. 79.

³⁾ Groos, Der ästhetische Genuß S. 183.

das Bewußtsein eine Vorstellungs- und Gedankenfabrik bedeutet. »Das Bild der Außenwelt spaziert nicht in uns hinein, sondern es wird erst in der Werkstatt unserer Subjektivität erzeugt, und die Sinne sind nur die Diener, welche das rohe Material zu dem Bilde in diese Werkstatt tragen«¹⁾. Da erwachen denn die Kategorien und Anschauungsformen Kants zu neuem, poetischen Leben, und Behauptungen werden aufgestellt, die allen Tatsachen spotten.

»Dieser Traum einer ‚Gedankenfabrik im Bewußtsein‘ mit dem Bewußtsein selbst als Denkmeister ‚Verstand‘, der nach bestimmten ihm eigenen Regeln, den sogenannten ‚Normen des Denkens‘ oder ‚Kategorien‘, jenes Denkmaterial ‚formt‘, — dieser Traum, der seit alters webt und schwebt, vergeht, sobald die Mythologie der Empfindungen und Vorstellungen als Einzelwesen, als innerhalb des Einzelwesens ‚Seele‘ oder auch allein ohne Seele bestehender Einzelwesen für das Hirngespinnst, das sie ist, erkannt wird. Und dann fällt mit ihm auch die Behauptung von dem Denken als einer Tätigkeit«²⁾.

Rehmke legt dar, wie jene irrige Auffassung vom Denken, Wahrnehmen, Vorstellen als »Tätigkeiten« des Bewußtseins »auf der Verwechslung von ‚wirkender‘ und ‚grundlegender‘ Bedingung der Veränderung des Bewußtseins beruhe«. »Daß das Bewußtsein im Denken als einer Veränderung die grundlegende Bedingung dieser Veränderung sei, daran kann selbstverständlich kein Zweifel sein; aber eben weil dem so ist, kann das Bewußtsein nicht die wirkende Bedingung sein, darf mit anderen Worten nicht vom Denken als Tätigkeit des Bewußtseins die Rede sein.« ... »Was hier vom Denken verneint ist, trifft auch auf Wahrnehmen, Vorstellen zu; auch hier ist es verfehlt, von Tätigkeit des Bewußtseins zu reden«³⁾.

Hieraus geht hervor, daß die Worte »innere Nachahmung«, »inneres Miterleben« und »Tätigkeit« zur fraglosen Klarheit über das, was ästhetischer Genuß sei, nichts beitragen.

Es ist nicht zu verstehen, was unter »innerer Nachahmung«, »innerem Miterleben«, »innerer Tätigkeit« wissenschaftlich begriffen werden soll. Wir können darum auch mit diesen Worten nicht »das eigentliche Zentrum des ästhetischen Genießens« dargelegt sehen. Wenn wir unsererseits nun behaupten, der ästhetisch Genießende habe stets Gefühls- und Stimmungsvorstellung, so gibt uns Groos, wie wir gerne feststellen, seinerseits recht. Wir finden bei ihm die Worte: »Jedes

¹⁾ Groos, Einleitung in die Ästhetik S. 12.

²⁾ Rehmke, Anmerkungen zur Grundwissenschaft S. 95 f.

³⁾ Rehmke, a. a. O. S. 96.

ästhetisch betrachtete Objekt tritt uns als etwas Beseeltes entgegen¹⁾. ... »Man hat gerade beim ästhetischen Genuß die Vorstellung, als ob der Gegenstand wirklich eine eigene, von uns unabhängige Seele besitze«²⁾.

4. Zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses bei Moritz Geiger.

Moritz Geiger hat einen Beitrag zur »Phänomenologie des ästhetischen Genusses«³⁾ geliefert. Was unter Phänomenologie zu verstehen sei, wird bei ihm als bekannt vorausgesetzt, obwohl gerade eine Klarstellung des Sinnes dieses Wortes am Platze gewesen wäre. Denn daß die Worte »Phänomen« und »Phänomenologie« vieldeutig sind, wird auch Geiger nicht leugnen können. Geiger glaubt nun, zu einwandfreien Ergebnissen zu gelangen, indem er sich der von Husserl begründeten sogenannten »phänomenologischen Methode« bedient. Wesentliche Gründe, die uns in Husserls Phänomenologie, dieser vermeintlichen »Grundwissenschaft«, bedauerliche Irrtümer erkennen lassen, bringen wir auf S. 59 f.

Geiger erklärt des öfteren, er wolle den ästhetischen Genuß »rein deskriptiv« behandeln. Über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit dieses seines Verfahrens wird sich aus der Prüfung von Geigers Darstellung das Nötige ergeben. Zunächst wird von Geiger der Genuß oder vielmehr das »Genußphänomen« zergliedert und darauf werden die Charakteristika des ästhetischen Genusses aufgezeigt.

»Vor allem soll uns im gesamten Tatbestand des Genießens interessieren, wie das erlebende Ich im eigenen Erleben zu dem Genußerleben steht«⁴⁾.

Es wird hier von Geiger bereits vorausgesetzt, was unter »erleben« zu verstehen sei. Aber auch das Wort »Erleben« liegt seinem Sinne nach durchaus nicht eindeutig vor uns.

Oft versteht man unter »Erleben« das »Haben« des Bewußtseins, das »Wissen« im weitesten Sinn, etwa das cogitare des Descartes. Alles, was ich »weiß«, gehört danach zu meinem »Wissen« oder »Erleben«. Nach einer anderen Bedeutung kommt in dem Worte »Erleben« vor allem intensives »Fühlen« (hochgradige Lust oder Unlust, verbunden mit Körperempfindung) zum Ausdruck. Bildhaft pflegt man

¹⁾ Groos, Einleitung in die Ästhetik S. 84.

²⁾ Groos, a. a. O. S. 96.

³⁾ Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses. In Husserls Jahrbuch f. Philos. u. phänomenologische Forschung. Halle 1913.

⁴⁾ Geiger, a. a. O. S. 694.

in diesem Falle von einem »Gepacktsein« oder »Ergriffensein« zu reden. Was mich »packt« oder »ergreift«, erlebe ich. Doch auch hier wird wiederum ein Unterschied gemacht. Die einen bezeichnen nämlich mit »Erleben« und »Erlebnis« das »Gepacktsein« selbst (also starke Lust oder Unlust, verbunden mit Körperempfindung), die anderen blicken allein auf das mit dem Zuständlichen zusammengehabte Gegenständliche, und zwar allein auf das »bemerkte« Gegenständliche, abgesehen von der Körperempfindung. — Wir sehen nun von der Vieldeutigkeit des Wortes »Erleben« bei Geiger ab und fassen die wesentlichen Gedanken seiner Darstellung ins Auge.

Vor allem müssen wir fragen, schreibt Geiger, »ob in dem Gesamterlebnis seiner Natur nach eine psychische Bewegung vom Ich nach dem Gegenstand oder von dem Gegenstand zum Ich hin liegt«! ... »Wie wir schon sahen, gehört das Genießen zu denjenigen Erlebnissen, in denen ein Ich sich auf seinen Gegenstand richtet, wie im Streben, wie im Sichfreuen über etwas. In diesem Gerichtetsein auf ein Objekt liegt schon eine Bewegung auf den Gegenstand hin, wie sie all diesen Funktionen vermöge ihrer Gegenstandsrichtung zukommt«¹⁾.

Versuchen wir, uns das Gesagte an einem Beispiel klar zu machen! »Der Zinsgroschen« von Tizian sei der Genußgegenstand. »Ein Ich«! (will sagen ein Bewußtsein) richtet sich — wie Geiger meint — auf jenes Bild. Wenn ich von den Körperempfindungen, der Spannung — um sie soll es sich doch nicht handeln? — absehe, so verstehe ich unter dem »Gerichtetsein auf ein Objekt« folgende Tatsache: Der Genußgegenstand, in unserem Beispiel jenes Gemälde von Tizian, steht im Blickpunkt des Bewußtseins.

Geiger behauptet aber, in diesem »Gerichtetsein« läge »eine psychische Bewegung vom Ich nach dem Gegenstand«.

Um das Geigersche Wort »psychische Bewegung« zu verstehen, erinnern wir uns vorerst dessen, was das Wort Bewegung überhaupt bedeutet. Bei Geiger selbst aber, der den »rein deskriptiven Weg« eingeschlagen hat, erhalten wir hierüber zu unserem Bedauern keine Auskunft. Von einem Mechaniker, der das Wort »Bewegung« gebraucht, wird allerdings niemand verlangen, er solle uns klarlegen, was er unter »Bewegung schlechtweg« versteht; es genügte, wenn er nur über die »besonderen Bewegungen«, um die es sich handelt, richtige Aussagen macht. Es ist jedoch Pflicht für den Phänomenologen und dessen erstes Gebot, das ihr Führer Husserl selbst auf die Fahne geschrieben hat, vorurteilslos bis zu den »wahren Anfängen« hinab-

¹⁾ Geiger, a. a. O. S. 604.

zusteigen. Es ist dasselbe Gebot, das auch der Grundwissenschaftler Rehmke aufgestellt und befolgt hat.

»Philosophie ist aber ihrem Wesen nach Wissenschaft von den wahren Anfängen, von den Ursprüngen, von den *ῥιζώματα πάντων*. Die Wissenschaft vom Radikalen muß auch in ihrem Verfahren radikal sein und das in jeder Hinsicht. Vor allem darf sie nicht ruhen, bis sie ihre absolut klaren Anfänge, das ist ihre absolut klaren Probleme, die im eigenen Sinn dieser Probleme vorgezeichneten Methoden und das unterste Arbeitsfeld absolut klar gegebener Sachen gewonnen hat«¹⁾.

»Absolut klar« für den »Phänomenologen«, wie für den Grundwissenschaftler, ist allein das Gegebene, an das keine Frage mehr gestellt werden kann. Zweifellos aber hat Geiger das Gegebene, das man »Bewegung« nennt, nicht befragt, sonst hätte er sich zu der Behauptung einer »psychischen Bewegung« niemals versteigen können. Ist doch Bewegung nur als Ortsveränderung zu verstehen, und Veränderung ist hier also Wechsel von Bestimmtheitsbesonderheiten. Spreche ich z. B. von der Bewegung einer Kugel, so hat sich tatsächlich die Kugel verändert, ist doch der ihr zugehörige Ort in aufeinanderfolgenden Augenblicken nicht derselbe, sondern verschieden. Übertrüge man nun jenen Wechsel von Bestimmtheitsbesonderheiten — bei der Kugel waren es die besonderen Ortbestimmtheiten, die in Frage kamen, — in sinnvoller Weise auf Seelisches, so könnte unter seelischer Bewegung (= Veränderung) nur der Wechsel seelischer Bestimmtheitsbesonderheiten gemeint sein. So spricht man etwa auch von der »Gemütsbewegung«²⁾. Hierauf aber zielt Geiger mit seiner »psychischen Bewegung« keineswegs, und es hieße ihn völlig mißverstehen, wenn wir seinen Worten diesen Sinn unterlegten. So bleibt denn nur die grobdingliche Auffassung, die Geiger hier einen Streich spielt, nach der die Seele oder das »Ich« sich als ein Körper auf einen Gegenstand hin bewegen kann. — Selbstverständlich müssen wir solche materialistische Auffassung vom »Ich«, das ist von der Seele, abweisen. Für uns ist die Seele etwas Raumloses, sie kann daher nie und nimmer örtlich sein, und somit auch keine Bewegung aufweisen. Darum lehnen wir jene »Deskription« ästhetischen Genusses als »psychische Bewegung« entschieden ab. Nun aber ist mit dieser einen »Bewegung« das »Genußphänomen« nach Geiger noch nicht völlig beschrieben.

»Aller Genuß ist Aufnahme des vom Gegenstand Kommenden, und deshalb steckt im Gesamterleben des Genießens eine Bewegung

¹⁾ Husserl, Philosophie als strenge Wissenschaft. Im »Logos« I. Bd., 3. Heft, 1911.

²⁾ Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. S. 395 ff.

des vom Gegenstand Kommenden auf das Ich hin«¹⁾. Es könnte sich dann fragen, ob nach Geiger beim ästhetischen Genuß des »Zinsgroschens« nun von Christus und dem Pharisäer eine »körperliche« oder eine »psychische« Bewegung »auf das Ich hin« ausgeht. Als Tatsache ist nicht nur das letzte, sondern auch das erste unfaßbar. Poetisch oder bildlich gesagt ist freilich beides verständlich. Da kann sich Christus aus dem Rahmen des Bildes zum Beschauer hinabbeugen oder aus Christi Augen kann ein heißer Strom der Liebe fluten, der den Begnadeten durchschauert. Selbst der Phänomenologe wird aber in solcher »Deskription« nichts »Wissenschaftliches« mehr erblicken können, und es kommt doch auch ihm darauf an, den ästhetischen Genuß wissenschaftlich zu bestimmen, nicht aber ihn poetisch darzustellen! Jene bunten, bilderreichen Sätze, die oft wundervoll klingen, mögen als Gefühls- und Stimmungsmittler ihren künstlerischen Wert haben, aber wir fragen immer wieder, ob das Wissenschaft zu nennen ist, was uns Geiger in seinen Sätzen bietet! Gegen die Bilder als Bilder soll nichts eingewandt werden; sie haben aber in der wissenschaftlichen Welt doch erst Platz — wenn das Gegebene vorher schon fraglos klar bestimmt ist. Das aber ist keine »Wesenserkenntnis des Psychischen«, wenn hier von psychischer Bewegung geredet wird. Ferner behauptet Geiger auch von den Genußobjekten ein Einstrahlen auf den Genießenden. »Wir nehmen im Genuß auf, was vom Gegenstand einstrahlt, aber dennoch, wir genießen«²⁾. Die Binsenweisheit, daß wir die Genießenden sind, kann uns über die Ungeheuerlichkeit der Behauptung einer »Einstrahlung« nicht hinweghelfen. Mit Geiger landen wir dabei im Reiche des Demokrit, indem sich von den Dingen die εἰδωλα ablösen, um durch die Sinnestore in den Menschen einzuziehen. Außer diesen Entgleisungen finden wir Irrtümer, die wir schon bei Lipps festgestellt haben, bei seinem Schüler Geiger wieder. Auch dieser kennt Zuständliches der Seele in unzähligen Arten. Er rechnet zum Zuständlichen, was wir mit Rehmke auf Grund der Tatsachen zum Gegenständlichen zählen müssen. Auch die eigentümlichen sogenannten »Mischgefühle«, die aus Lust oder Unlust bestehen sollen, spuken in der Geigerschen Psychologie³⁾. Zur Widerlegung dieser »Mischgefühle« oder »Verschmelzungsgefühle« mag unsere eigene Zergliederung ästhetischen Genusses dienen, vor allem aber die schon früher von uns gebrachte Gegenüberstellung der Gefühlslehren von Rehmke und Lipps. —

Als Ergebnis seiner Untersuchung stellt Geiger folgendes heraus:

¹⁾ Geiger, a. a. O. S. 605.

²⁾ Geiger, a. a. O. S. 613.

³⁾ Vgl. Geiger, a. a. O. S. 625.

»... nur dort, wo Betrachtung im weiteren Sinne einer gewissen Fernhaltung von Ich und Genußobjekt zu finden ist, dort ist der Bereich des ästhetischen Genusses. Sei es, daß es Gegenstände sind, die genießend betrachtet werden, oder eigene Erlebnisse, wie Stimmungen und Gefühle«¹⁾). Was den ästhetischen Genuß charakterisieren soll, hat Geiger uns nicht klar zu machen vermocht. Was bedeutet aber »Betrachtung im weiteren Sinn einer gewissen Fernhaltung von Ich und Genußobjekt«? Wie kann sich das »Ich« ein Genußobjekt »fernhalten«? Es ließe sich allenfalls darunter verstehen: Hier bin ich und dort ist das Objekt. Mit solcher dem vorwissenschaftlichen Bewußtsein geläufigen Auffassung, nach der die Seele im Leibe wohnt, ist für unser Problem wissenschaftlich gar nichts gewonnen, und eine »gewisse Fernhaltung« des Genußobjekts von meinem Leibe kann Geiger doch nicht meinen. Das wäre freilich eine alltägliche Erfahrung, die aber mit ästhetischem Genuß nichts zu tun hat. In einem seiner Beispiele behauptet Geiger, wir könnten einen Trunk Wein bei bedächtigen Kosten ästhetisch genießen, was bei gierigem Hinunterstürzen unmöglich sei. Beim Weingenuß fehlt nun aber das Wesentliche, was jeden Genuß erst zum ästhetischen macht, die Vorstellung des Genießenden von den Gefühlen und Stimmungen der Kunstseele. Man müßte gerade die einzelnen »Jahrgänge« der Weine — wie W. Hauff in seiner Novelle »Im Bremer Ratskeller« — für beseelt halten. Hauff, der sich an Gefühlen und Stimmungen der »Geister des Weines« erfreute, hatte in der Tat ästhetischen Genuß. — Mit »bedächtigen Kosten« rein als solchem jedoch, von dem Geiger spricht, ist das »Ästhetische« keineswegs getroffen. Daß sich der volle Weingenuß erst bei »bedächtigen Kosten« einstellt, wird durchaus nicht bestritten. Weil aber »im bedächtigen Kosten« rein als solchem durchaus nicht die Vorstellung der Gefühle oder Stimmungen der Kunstseele liegt, darum ist Weingenuß rein als solcher kein ästhetischer Genuß.

Interessant ist nun Geigers Versicherung, wir könnten auch eigene Stimmungen und Gefühle ästhetisch genießen. Spricht man aber in solchen Fällen vollbewußt von ästhetischen Genüssen? Setzen wir den Fall, jemand werde nach glücklich bestandnem Examen in eine »rosige Stimmung« versetzt. Sein Zuständliches ist zweifellos Lust. Damit ist ohne Zweifel der »Genuß« jener Stimmung erwiesen. — Jener Genuß an der eigenen Stimmung ist aber sicherlich außer-ästhetisch. Nennen wir auch ihn einen »ästhetischen« Genuß, so ist nicht einzusehen, warum nicht jedes lustvolle Gefühl, jede lustvolle Stimmung, ästhetisch zu nennen wäre. Danach würde denn auch

¹⁾ a. a. O. S. 642.

der sexuelle Genuß, bei dem doch die Intensität der Lust besonders stark ist, aus der Reihe der ästhetischen Genüsse nicht auszuschließen sein. Unsere Behauptung von ästhetischem Genuß als einer Lust an vorgestelltem Seelischen der Kunstseele schließt natürlich den sexuellen Genuß von vornherein aus. Die »gewisse Fernhaltung« Geigers aber leistet diesen Dienst nicht. Erklärt doch Geiger, es gäbe Männer, die auch sexuell in »gewisser Fernhaltung« genössen. — Eigene Gefühle und Stimmungen traurigen Inhalts ferner — so behaupten wir im Gegensatz zu Geiger — vermögen wir überhaupt nicht zu genießen. Vorgestellte eigene Gefühle und Stimmungen genießen wir allerdings oft, aber doch ohne dabei mit Geiger von ästhetischem Genuß sprechen zu können.

Wir vermögen dagegen in Natur und Kunst — ich denke an Böcklins Toteninsel, an Ruisdaels Landschaften — selbst düstere, schwere Stimmungen zu genießen. Hier handelt es sich beide Male um vorgestellte, der Kunstseele zugehörige, schwermütig düstere Stimmungen, und hier sind wir im echten Bereich ästhetischer Genüsse.

Es sei an dieser Stelle ein Wort zur Methode der »Phänomenologie« eingeschoben.

Mit wenigen Sätzen nun will ich auf die Methode der Phänomenologen eingehen, aus der die nach meiner Meinung wissenschaftlich wertlose Behandlung unseres Problems seitens eines so feinsinnigen Gelehrten, wie Moritz Geiger, verständlich wird.

Der Grundirrtum der Phänomenologie findet seinen Ausdruck in dem Satze: »Jeder mögliche Gegenstand, logisch gesprochen, jedes Subjekt möglicher wahrer Prädikationen¹⁾ hat eben seine Weisen, vor allem prädikativen Denken, in einen vorstellenden, anschauenden, ihn eventuell in seiner »leibhaftigen Selbstheit« treffenden, ihn »erfassenden« Blick zu treten«. Ist es überhaupt möglich, einen Gegenstand zu »erfassen«, oder in seiner »leibhaftigen Selbstheit« zu treffen, ohne ihn bereits als so oder anders gegebenen, und zwar als bestimmten Gegenstand zu haben? »Bestimmen«, auch »begreifen«, auch »denken« genannt, ist, wie wir darlegten, keine »Tätigkeit«, die erst, wie Husserl will, nach dem »vorstellenden, anschauenden Blick« erfolge. Wenn wir das »Wesen« eines Gegebenen erfaßt haben, so haben wir eben das Gegebene als bestimmtes, mit anderen Worten: Wir haben bestimmtes Gegebene. »Erfasse« ich z. B. das »Wesen« eines Dinges schlechtweg, »treffe« ich es in seiner »leibhaftigen Selbstheit«, so habe ich die ihm zugehörigen Bestimmtheiten: Größe, Gestalt und Ort. Sie sind die »wahren Prädikationen« des »logischen

¹⁾ Husserl, Jahrb. f. Philos. u. phänomenolog. Forsch. Halle 1913, I. Bd., S. 11.

Subjekts« Ding schlechtweg. Darin liegt der fundamentale Irrtum phänomenologischer Methode: Man meint, das dem einzelnen Bewußtsein Gegebene müsse erst verarbeitet werden, um sein εἶδος, sein Wesen, d. h. die Summe der allgemeinen Bestimmtheiten, herausheben zu können. Die Phänomenologen übersehen, daß Allgemeines, in der Logik gemeiniglich Begriff genannt, sich im Gegebenen selbst findet. Wenn ich das »allen« Gemeine, etwa die Größe an einer Anzahl Dinge, »erfaßt« habe, dann habe ich es eben und brauche nicht erst zu einem »prädikativen Denken« die Zuflucht zu nehmen, um es dann zu »haben«. Die Phänomenologen wollen das »Wesen« des Gegebenen ergründen. Daß es in aestheticis mit Hilfe der Phänomenologie niemals gelingen wird, den Zweck, d. h. das Gewollte, ihrer Anhänger, zu verwirklichen, mag uns der Phänomenologe Geiger selbst erzählen: »... So sind auch die Eigenschaften des Genießens sowohl wie seine Beziehungen zu anderen Erlebnissen für uns von besonderem Interesse, auch wenn das eigentliche Wesen des Genusses niemals aufgezeigt werden kann. ...«

»Der phänomenologischen Analyse wird es natürlich niemals gelingen, ans Licht zu stellen, was letztlich ein Erlebnis vom anderen, einen Gegenstand vom anderen unterscheidet.« »Wer also eine Angabe darüber erwartete, was denn Genießen nun eigentlich ist ..., der stellt der Analyse eine unmögliche Aufgabe«¹⁾.

5. Die psychologischen Quellen des ästhetischen Eindrucks bei Johannes Volkelt.

Johannes Volkelt spricht dem seelischen Gehalt des Ästhetischen eindringlich das Wort. Seine prachtvollen Worte über die Musik sagen uns, wie nahe wir ihm stehen. »Indem unser Ohr die Töne aufnimmt, werden uns diese zugleich zu Kündigern mannigfaltigen Lebens. Es scheint in den Tönen zu spielen und zu singen, zu siegen und zu unterliegen, zum Lichte zu dringen, in Finsternis zu stürzen und im Dämmer zu schweben; es scheint in ihnen gemessen zu schreiten, mutvoll zu erobern, zögernd zu weichen, lächelnd dahinzutändeln. Es scheint in ihnen bald süß zu träumen, bald verlassen zu klagen, bald in Lebensfülle zu frohlocken, bald schalkhaft zu necken. Die kahlen, leeren Töne sind eine Abstraktion, von der kein Gefallen oder Mißfallen ausgeht; eine gewaltsam abgelöste Oberfläche, die als solche für den genießenden Hörer nicht vorkommt²⁾).

¹⁾ Geiger, a. a. O. S. 603.

²⁾ J. Volkelt, System der Ästhetik I, S. 434.

Dieses »gefühlsbeseelte Anschauen« stellt Volkelt als eine der vier Quellen »ästhetischer Lust« hin. Im Gegensatz zu Volkelt haben wir die Besonderheit des Ästhetischen nicht im Zuständlichen, sondern im Gegenständlichen gefunden. — Jenes »gefühlsbeseelte Anschauen« wird von Volkelt als »Funktion«, »Tätigkeit«, »Einfühlung« bezeichnet. Unsere Stellungnahme in dieser Frage erhellt aus unserer Kritik der Einfühlungslehre bei Lipps und der »inneren Nachahmung« bei Groos.

Volkelt sagt einmal: ... »sich ästhetisch verhalten heißt: diese innige Verschmelzung des Fühlens mit dem Anschauen vollziehen¹⁾.« Da »fühlen« und »anschauen« oder wahrnehmen Bestimmtheitsbesonderheiten eines Bewußtseins sind, so ist es irreführend, von »verschmelzen« oder »Verschmelzung« zu sprechen. Bestimmtheiten und Bestimmtheitsbesonderheiten wie fühlen und wahrnehmen sind ausnahmslos Allgemeines, also Unveränderliches. Verschmelzung aber ohne Veränderung auszusagen, wäre sinnlos. Sollen Gefühle, Wahrnehmungen usw. unter- oder miteinander verschmelzen, so müssen sie Einzelwesen sein. Sie hierfür zu halten ist ein Irrtum; ihm scheint hier auch Volkelt verfallen. Hält man aber Gefühle und Wahrnehmungen für Einzelwesen, dann ist man zugleich dem Widersinn eines Räumlich-Unräumlichen, einer ausgedehnten Seele, eines Seelenraumes verfallen. Allein bei Annahme einer räumlichen Seele kann man von Verschmelzung der Gefühle und Wahrnehmungen sprechen, die dann wie Seelchen in der Seele ihr Wesen treiben.

Volkelt behauptet nun, das Gegebene, das er irreführend Verschmelzung nennt, lasse sich durch das psychologische Gesetz des Vorstellens nicht restlos begreiflich machen. Vielleicht bringt der von Rehmknecht betonte Unterschied der Zugehörigkeit und der Zusammengehörigkeit hier Klarheit. Nehmen wir einmal mit Volkelt an, der Mensch sei ein Einzelwesen mit seelischen und körperlichen Bestimmtheiten. Diese sind dem Menschen »zugehörig«. Sehe ich nun z. B. den »Laokoon« oder vielmehr den Kunstleib des Laokoon, so stelle ich zugleich die mit jenen Gesichtszügen früher einmal zusammengehabten seelischen, dem angeblichen Einzelwesen Mensch »zugehörigen« Bestimmtheiten, darunter auch Schmerz, vor. Bei solcher »Zugehörigkeit«, die sich jedoch selbstverständlich für den Vorstellenden auf ein früheres Zusammen gründet, spricht Volkelt von Verschmelzung.

Wenn er z. B. ein schweres Ding vorstellt, so ist die Vorstellung »schwer« nicht auf Grund bloßer Assoziation da; wesentlich sei hier

¹⁾ Volkelt, Die psychologischen Quellen des ästhetischen Eindrucks. Zeitschr. f. Philos. u. philos. Kritik Bd. 117, S. 164.

die Verschmelzung mit der Dingwahrnehmung. Hätte Volkelt aber einen Federhalter vor sich, mit dem er die Vorstellung »Tintenfaß« verbände, so spräche er hier von bloßer Assoziation. Die von uns gegebenen Beispiele zeigen uns jedoch klar, daß das Vorstellen beidemal auf ein früheres Zusammen zurückzuführen ist, daß es sich beidemal nur um das Gesetz des Vorstellens handelt. Hätte ich nicht früher einmal zusammen mit dem Dinge die ihm zugehörige Schwere im Bewußtsein gehabt, hätte ich nicht früher einmal mit dem Federhalter das mit ihm zusammengehörige Tintenfaß gesehen, ich stellte weder Schwere noch Tintenfaß vor. Im ersten Fall, bei der »Verschmelzung« handelt es sich um »Zugehörigkeit« des »Assoziierten« zum wahrgenommenen Ding, im zweiten Fall um »Zusammengehörigkeit« des Assoziierten mit dem wahrgenommenen Federhalter. Im Ästhetischen handelt es sich nun oft um Zugehörigkeit. Sie geht aber nicht über die bloße Assoziation hinaus, wird vielmehr wie alles Vorstellte durch das eine Gesetz des Vorstellens restlos verständlich gemacht (vgl. Rehmke, Lehrb. d. allg. Psychol. 1905, S. 236 ff.).

Eine zweite Quelle ästhetischer Lust strömt nach Volkelt aus dem Menschlich-Bedeutungsvollen. »Die ästhetische Wirkung eines Gegenstandes ist an die Bedingung des menschlich-bedeutungsvollen Gehaltes geknüpft¹⁾.« »Hochbedeutungsvoll ist ein Kunstwerk dann, wenn der Eindruck entsteht, als ob es aus dem Ideenschöße der heiligen Natur selbst herausgeboren wäre, oder als ob sich einer der ewigen Schöpfungsgedanken Gottes in ihr verkörpert hätte²⁾.« Hiermit hat Volkelt das Gebiet der Psychologie verlassen und das Reich der Metaphysik betreten. Die Ideen der heiligen Natur bilden eine höhere Seinswelt, in der die Psychologie keine Geltung mehr hat. Trotzdem hat Volkelt bereits an dieser Stelle, wo er vom »Eindruck« des Menschlich-Hochbedeutungsvollen spricht, eine eigenartige Verkoppelung von Metaphysik und Psychologie vorgenommen, wofür dann später fast der ganze dritte Band seiner Ästhetik beredtes Zeugnis ablegt. Doch prüfen wir einmal Volkelts Meinung, Kunstwerke müßten immer menschlich bedeutungsvoll sein. Aus der Kunst selbst, so behauptet Volkelt, habe er die Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen gewonnen. Jedes Kunstwerk muß, um mit Recht so genannt zu werden, unter anderem auch den Stempel des menschlich Bedeutungsvollen tragen. Wer aber die Tatsachen vorurteilsfrei prüft, der erkennt die Unhaltbarkeit der Volkeltschen Behauptung. Was haben ästhetisch und künstlerisch hochbedeutende Gestalten wie Madame

¹⁾ Volkelt, System der Ästhetik III, S. 12.

²⁾ Volkelt, System der Ästhetik I, S. 474.

Bovary oder der Zuccone des Donatello mit dem Menschlich-Bedeutungsvollen zu tun? Zweifellos machen die in Balzacs, Zolas, Ibsens, Strindbergs, Hauptmanns Werken meist trefflich gezeichneten Charaktere nicht den Eindruck, als ob sich einer der ewigen Schöpfungsgedanken Gottes in ihnen verkörpert hätte. Und trotzdem wir Oswald in den Gespenstern menschlich nicht hochbedeutungsvoll nennen, müssen wir dieser Gestalt hohen ästhetischen und künstlerischen Wert zusprechen. Nach den angeführten Beispielen möchte ich das Menschlich-Bedeutungsvolle nicht als ästhetische Norm bezeichnen.

Als dritte Quelle des Genusses nennt Volkelt die »Herabsetzung des Wirklichkeitsgefühles«. »Auch im ästhetischen Betrachten fühlen wir uns als wirklich und eine Wirklichkeit uns gegenüber; aber das Wirkliche hat hier nicht jene Charakterzüge, die ihm im sonstigen Leben eigentümlich sind. Es ist ein Wirkliches von unpersönlicher und abgeschwächter Art.« Im ästhetischen Betrachten liege eine »neue Wirklichkeitsart«, die sich kundgebe »als eine leichtere, weniger belastende, weniger auf uns eindringende«¹⁾. Was mich weniger belastet, weniger aufregt, findet sich aber zweifellos unendlich oft im Leben, ohne daß ich mich ästhetisch verhalte. Was stark auf mich eindringt, was meinen Körper sogar angreift, ist dabei sicherlich oft ästhetisch genießbar. Man denke an den Genuß eines Wagnerschen Musikdramas. — Volkelt will mit seinem Wirklichkeitsgefühl eine besondere Zuständigkeit treffen, die sich aber im Gegebenen nicht findet. Sollte Volkelt aber das Gegenständliche zu Hilfe rufen und ähnlich wie Konrad Lange die Meinung vertreten, es handle sich im ästhetischen Betrachten um die Vorstellung des Nichtwirklichen, so halte ich seine Anschauung für irrtümlich. Das ästhetische Bewußtsein hat es wohl mit Gegebenem zu tun, ohne die Frage nach Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit zu stellen. Sofern ein Bewußtsein zuständig Lust, gegenständlich im Blickpunkt Gefühls- oder Stimmungsvorstellung eines anderen Bewußtseins aufweist, nennen wir es ästhetisches Bewußtsein.

In einer »Steigerung der beziehenden Funktion« sieht Volkelt die vierte wesentliche Quelle ästhetischer Lust. Insofern stimmen wir Volkelt durchaus bei, als auch wir in der Einheit des Genußobjekts oder psychologisch gewandt in einem Vereinthaben eine wesentliche Bestimmung des ästhetischen Verhaltens erkennen. Man mag dieses alte Gesetz der »Einheit in der Mannigfaltigkeit« sowohl auf Kunstleib als Kunstseele anwenden. Die Tatsachen unseres Seelenlebens berechtigen aber nicht dazu, beim ästhetischen Betrachten eine »bedeu-

¹⁾ System der Ästhetik I, S. 495.

tend gesteigerte Wirksamkeit der Funktion des Beziehens« zu behaupten.

Ist doch Wirksamkeit nur zu verstehen, sofern wir zwei Einzelwesen voraussetzen, an denen wir wirkende und grundlegende Bedingung finden. Die Wirkung aber besteht im Wechsel von Bestimmtheitsbesonderheiten des zweiten Einzelwesens. Fragen wir nun, worin sich der Kunstleib eines Gemäldes verändert hat, nachdem die vermeintliche Funktion des Beziehens in Kraft getreten ist, so erhalten wir keine Antwort. Die Einheit des Kunstleibes wird in der Tat nicht vom Betrachter geschaffen. Hat sich doch die äußere Form, um die es sich hier handelt, nicht verändert. Welcher Wechsel von Bestimmtheitsbesonderheiten sollte wohl von uns gewirkt werden? Der Kunstleib bleibt vielmehr unangetastet. Seine Einheit »haben« wir wohl, aber wir wirken sie nicht. Das »psychologische Denken«, um das es sich hier dreht, ist keine Funktion, vielmehr eine Bewußtseinsbestimmtheit.

Handelt es sich in dieser letzten Frage um rein psychologische Dinge, so geht es unsere besondere Wissenschaft an, wenn Volkelt in rein ästhetischer Betrachtung dem Wesen des Kunstwerks erschöpfend gerecht zu werden glaubt. Th. Lipps, gegen den er polemisiert, vertritt diesen rein ästhetischen Standpunkt folgerichtig. Darum muß Lipps alle Vorstellungen vom Schöpfer des Kunstwerks als außerästhetisch beiseite schieben. Volkelt dagegen, der Lipps einen »schroffen Purismus der Gegenständlichkeit« vorwirft, sieht diese und ähnliche Vorstellungen als ästhetisch berechtigt an. Er vergißt, daß sie über das eigentlich Ästhetische hinausgehen, zumal es naiv wäre, in ästhetischer Naturbetrachtung an einen persönlichen Schöpfer zu denken, der die Natur als ästhetisches Objekt geschaffen habe. Da sich die Vorstellung des Künstlers, die sich uns im Betrachten von Kunstwerken oft aufdrängt, im ästhetischen Naturgenuß niemals einstellt, so muß ich sie mit Lipps als außerästhetisch bezeichnen. Behalten wir die rein ästhetische Betrachtung bei, so können wir allerdings dem Künstlerischen an Kunstwerken nicht gerecht werden, es sei denn, daß wir in das Ästhetische mit Volkelt etwas hineinlegen, was in Wirklichkeit nicht darin ist. Zu diesem Verfahren wird Volkelt genötigt, weil er die von Dessoir stammende Abgrenzung der Ästhetik von der allgemeinen Kunstwissenschaft verwirft.

6. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft bei Max Dessoir.

Max Dessoir spricht einmal von zwei großen Richtungen, die sich hinsichtlich ihrer Verfahrensweisen bei den Ästhetikern aufweisen

ließen: »Auf der einen Seite absichtliche Herstellung einer Einheit, die Durchführung eines einzigen (inhaltlichen oder methodologischen) Gedankens; auf der anderen Seite Anpassung an die Vielfältigkeit der Tatsachen und ihrer Beziehungen und das Zutrauen, daß die einheitliche Persönlichkeit des Denkers den Bau vorm Auseinanderfallen bewahren werde¹⁾.« Zweifellos gehört Dessoir selbst zu der zweiten Richtung. Vorzüge und Schwächen jenes älteren Hauptwerkes sind zum größten Teil aus dieser wissenschaftlichen Einstellung abzuleiten. Das Bemühen, dem Gegebenen in jeder Beziehung gerecht zu werden, führt zu einer berausenden Fülle von Gesichtern. Im Aufweisen neuer Probleme, in feinsinnigem Andeuten beruht freilich Dessoirs Stärke weit mehr als im überzeugenden, bestimmten Lösen. Einerseits wirkt jenes Buch wie eine Enzyklopädie der Ästhetik, in der auch fremde Ansichten mit Unparteilichkeit vorgetragen werden, anderseits wie eine große Absage allen Formeln und Theorien gegenüber. Wohl wird den meisten ästhetischen Prinzipien beschränkte Berechtigung zugesprochen, immer wieder aber wird die Möglichkeit bestritten, den »seelischen Vorgang« ästhetischen Genießens begrifflich in einem Worte festzulegen. »Zum Erstaunen verschieden und mannigfaltig sind die Kräfte, die hier zusammentreffen; Formeln, die mit einem Begriff das Ganze in sich aufnehmen wollen, verfehlen es gründlich von Anfang an (S. 160).« Eine große Reihe von Elementen machen nach Dessoir den ästhetischen Eindruck aus. Keiner dieser Grundbestandteile ist jedoch unentbehrlich, jeder wiederum kann beliebig in den Blickpunkt des Bewußtseins treten. Wer den ersten Teil dieses Aufsatzes kennt, wird meine ablehnende Haltung einem derartigen Bestimmen gegenüber verstehen. Auch die psychologische Grundlage bei Dessoir kann ich aus bereits erörterten Gründen nicht immer für einwandfrei halten. Im Juliheft dieser Zeitschrift habe ich auseinandergesetzt, daß ich im Anschluß an Rehmke mit verharrenden Gehirnzuständen das Gegebene, das jedes Vorstellen ermöglicht, besser zu treffen meine als mit der gewagteren Hypothese des »Unterbewußtseins«, zu deren Begründern und Verteidigern Dessoir gehört. Ferner spricht auch Dessoir von verschiedenen Lust- und Unlustarten, von Mischgefühlen aus Lust und Unlust, während ich im Einklang mit Rehmke, Ebbinghaus und anderen in der Selbstbeobachtung niemals Mischgefühle vorfinde. Diese und andere rein psychologischen Gegensätze zwischen Dessoirs Ansicht und der eigenen Auffassung sollen indes hier nicht erörtert werden.

Wichtiger scheint es mir, auf einige Gedanken Dessoirs auf-

¹⁾ Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 101.

merksam zu machen, die für eine Reform der »kunstgeschichtlichen Übungen« auf unseren Universitäten von hervorragender Bedeutung sein könnten.

Einige bekannte Kunsthistoriker halten ihre Schüler dazu an, alles Subjektive auszuschalten und nur die Objekte reden zu lassen. Geseondert werden Formen, Farben, Linien miteinander verglichen. Wahrnehmungen allein sollen beobachtet werden; Vorstellungen mannigfacher Art, die mit den Objekten verschmolzen oder assoziiert sind, die ihnen, um treffendere Ausdrücke zu gebrauchen, zugehören oder mit ihnen zusammengehören, werden von jenen Historikern für subjektiv und wertlos gehalten. Zugegeben, sie hätten recht mit ihrer Behauptung, jede Vorstellung sei subjektiv, so kann trotzdem nicht bestritten werden, daß jene Untersuchungen in ihrer Einseitigkeit weder das wesentlich Ästhetische noch das eigentlich Künstlerische treffen. Besteht doch — wie der erste Teil dieser Arbeit gezeigt hat — jedes Kunstwerk aus Kunstleib und Kunstseele. Der Gefühls- und Stimmungsreichtum der Kunstseele — das eigentlich Ästhetische — geht der soeben gezeichneten Betrachtung von vornherein verloren; doch auch das Künstlerische, der Kunstleib, der als ein Ganzes betrachtet, eine besondere Ordnung und Gliederung zeigt, wird in der bloßen Beobachtung seiner Teile keineswegs getroffen. Über die Einseitigkeit derartiger Untersuchung hilft auch die Fülle biographischer und kulturgeschichtlicher Tatsachen nicht hinweg, womit uns jene Kunsthistoriker überschütten, denn der Historiker »darf weder die biographischen noch die kulturgeschichtlichen Randphänomene überschätzen, sondern er soll mit dem Wesen der Sache ihr Werden, mit dem objektiven Gebilde seine Umgebung erfassen« ¹⁾.

Mit einem Worte komme ich auf die Frage zurück, ob die Behauptung zu Recht bestehe, jede Vorstellung, die sich an den optischen Eindruck von Kunstwerken knüpfe, trage subjektiven Charakter. Diese Frage ist zweifellos für die Kunstbetrachtung wichtig, wenn ich sie auch nicht wie Dessoir als eine Grundfrage ansehe. Wenn wir stets zunächst das Gegebene im Sinne der Rehmkeschen Grundwissenschaft befragten, wir kämen zu eindeutigen Resultaten, ohne die Darstellung durch die Einführung so vieldeutiger Begriffe wie »subjektiv« und »objektiv« von vornherein kompliziert zu machen.

Versteht man nun unter Objektivem alles, was der persönlichen Willkür entrückt ist, so gibt es auch im ästhetischen Eindruck — wie Dessoir ²⁾ in seinen letzten Arbeiten gezeigt hat — objektive Merk-

¹⁾ Max Dessoir, Systematik und Geschichte der Künste. In dieser Zeitschrift Bd. IX, Heft 1, S. 14.

²⁾ Vgl. Max Dessoir, Objektivismus in der Ästhetik. Zeitschr. f. Ästh. 1910,

male. Sie sind unabhängig von der individuellen Besonderheit des Betrachters und erklären sich aus der »Struktur des Objekts«. . . »die Hauptsache bleibt die unantastbare sachliche, nicht subjektive Zugehörigkeit einiger, vornehmlich der Zweck- und Wirklichkeitsvorstellungen, zum ästhetischen Gegenstand. Fehlten solche Angliederungen von allgemeiner Gültigkeit, so fiel alles, was über Wahrnehmung und beseelende Einfühlung hinausgeht, in das Gebiet regelloser individueller Äußerungen. In Wahrheit unterscheidet jeder geschulte Beobachter zwischen dem im Objekte liegenden Wert und der eigenen Reaktion; der Wert aber wird zum großen Teil bedingt durch den Maßstab mittelbar hervorgerufener Vorstellungen, deren Hauptvertreter soeben genannt wurden¹⁾.« Es ist Dessoirs Verdienst, des öfteren auf diese »objektiven Merkmale« hingewiesen zu haben, ohne die subjektive Seite der Sache, die ästhetische Einstellung oder, besser gesagt ein ästhetisches Bewußtsein, zu leugnen.

Wir kamen zu dieser Ausführung, indem wir das Verfahren jener Kunsthistoriker, die alle Vorstellungen als vermeintliche individuelle Zutaten beiseite schieben, einer flüchtigen, aber für unseren Zweck ausreichenden Prüfung unterzogen. Nun gibt es andere Kunsthistoriker, die danach streben, sich philosophischer oder psychologischer Methoden zu bedienen. Dieses Bestreben kann nur freudig begrüßt werden. Es gibt aber auch hier Grundfragen, denen der erste Platz in jeder Untersuchung gebührte, obgleich sie von den Historikern oft überhaupt nicht berührt werden. Wer z. B. in den bildenden Künsten den linearen gegen den malerischen Stil abgrenzen will, der sollte sich zunächst darüber klar sein, was überhaupt »Stil« ist. Wer ferner Dichtungen dazu benutzt, um in altfränkischer Weise, das besondere Denken, Fühlen und Wollen des betreffenden Dichters zu demonstrieren, sollte uns wenigstens vorher sagen, was er unter Denken, Fühlen und Wollen verstanden wissen will.

Vor allem aber, muß sich der Kunsthistoriker über die Begriffe ästhetisch und künstlerisch klar sein, die meist vieldeutig und widerspruchsvoll, von ihm genannt werden. Will man die Kunst rein ästhetisch betrachten, so vergesse man nicht, daß der Begriff des Ästhetischen allgemeiner ist als der des Künstlerischen²⁾.

V. Bd., 1. Heft. — Derselbe, Über das Beschreiben von Bildern. Ebenda 1913, VIII. Bd., 3. Heft. — Derselbe, Systematik und Geschichte der Künste. Ebenda 1914, IX. Bd., 1. Heft.

¹⁾ Dessoir, Obj. in der Ästhetik S. 5.

²⁾ Was als Kunstwerk künstlerischer Betrachtung unterliegt, kann auch in rein ästhetischer, nicht eigentlich künstlerischer Einstellung, genossen werden; was wiederum ästhetisch aufgenommen wird, ist oft kein Kunstwerk.

Dessoir hat das Gebiet des Ästhetischen, das untersucht werden soll, mit den drei Begriffen ästhetischer Natur, Kultur und Kunst treffend abgesteckt. Der von ihm mit Recht hervorgehobene Unterschied des Ästhetischen und Künstlerischen klingt bereits im Titel seines Buches »Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« an. Es wird deutlich gemacht, wie ästhetische Betrachtung weit hinausgreift über das Kunstgebiet, wie man anderseits neben der ästhetischen von der geistigen, gesellschaftlichen und sittlichen »Funktion« der Kunst reden kann. »Von der Kunst gilt nach meiner Meinung dasselbe, was jedermann der Natur und Kultur zugesteht, nämlich, daß ihre Erscheinungen auch anders als ästhetisch beurteilt werden können.«

Stimmt man Dessoir bei, so wird man sich künftig hüten, ästhetische, kulturgeschichtliche, ethische Betrachtung, die gesondert der Kunst gegenüber alle berechtigt sind, unter dem einen Namen ästhetischer Untersuchung unreinlich durcheinander zu mengen.

7. Das System der Ästhetik bei Ernst Meumann.

Ernst Meumann stimme ich durchaus bei, wenn er schreibt: ... »in dem System ästhetischer Begriffe und Urteile besteht schließlich das ganze Gebäude der wissenschaftlichen Ästhetik«¹⁾. Jedes System aber trägt universalen Charakter. Es birgt begrifflich die ganze Welt des Gegebenen, die unter einem Gesichtspunkt betrachtet wird, in sich. Diese Universalität nimmt Meumann für seine Darstellung nicht in Anspruch. Wir sollen es mit einem System in eingeschränktem Sinne zu tun haben, weil nicht alles Gegebene, sondern allein das ästhetische Gebiet, aus einem Grundgedanken heraus entwickelt und verständlich gemacht werden soll. Dies war Meumanns Absicht. Daß er sie nicht verwirklichen konnte, mag diese Darstellung zeigen.

In den Mittelpunkt der Betrachtung rückt Meumann nicht den ästhetischen Genuß, oder genauer gesagt das ästhetische Bewußtsein, sondern das künstlerische Schaffen. Schlägt man diesen Weg der Untersuchung ein, so bieten sich für den Forscher von vornherein große Schwierigkeiten. Aussagen und Aufzeichnungen der Künstler, die der wissenschaftlichen Analyse den reichsten Stoff bieten, sind meist vieldeutig und oft widerspruchsvoll. Werden Kunstwerke selbst auf Motive und Absichten ihrer Schöpfer befragt, so pflegen die Antworten sehr unbestimmt zu klingen. Was den Künstler dazu getrieben hat, dieses Kunstwerk gerade so und nicht anders zu gestalten,

¹⁾ Ernst Meumann, System der Ästhetik 1914, S. 26.

darüber wird uns das Kunstwerk nur unbefriedigende Auskunft geben. Auch die Absichten des Künstlers beim Schaffen werden aus der Interpretation seines Werkes nicht verständlich, wofür die vielen Faustausslegungen, die alle Goethes Meinung treffen sollen, beredtes Zeugnis ablegen. Aussagen der Künstler und Kunstwerke bieten nun für den Ästhetiker, der nicht selbst Künstler ist, das einzige Material für die Erforschung des Kunstschaffens. Künstlerisches Schaffen ist demnach nichts unmittelbar Gegebenes, sondern es muß aus schwer zu sichtigendem Material erschlossen werden.

Schlägt man den entgegengesetzten Weg ein wie Meumann, so geht man nach meiner Meinung weit bequemer und sicherer. Das ästhetische Bewußtsein, dessen Analyse ich an den Anfang unserer Wissenschaft stelle, ist etwas unmittelbar Gegebenes. Während Meumann nach schwieriger Materialsichtung das, was er sucht, erschließen muß, wobei die Objektivität seiner Resultate, wie wir soeben zeigten, zu starkem Zweifel Anlaß gibt, liegt uns im ästhetischen Bewußtsein etwas schlechthin Gewisses vor. In der Zergliederung des ästhetischen Bewußtseins, nicht aber wie Meumann in der Analyse künstlerischen Schaffens, sehe ich darum den Grundstein jeder Ästhetik. Ich halte es von vornherein für verfehlt, mit dem komplizierten Begriff künstlerischen Schaffens statt mit dem einfacheren des ästhetischen Bewußtseins zu beginnen. Meumann rechtfertigt seine Methode mit dem zeitlichen und kausalen Prius des Schaffens vor dem Genießen. Zweifellos geht diesem jenes voran, zeitlich und kausal. Diese Tatsachen können aber methodologisch nicht entscheiden. Hier sprechen allein die logischen Gründe. Wenn ich mich nicht in bestimmter, früher von uns gekennzeichneter Bewußtseinshaltung befinde, so kommt das Ästhetische für mich überhaupt nicht zustande. Ein Gemälde mag z. B. die objektiven Merkmale tragen, die den Kunstwissenschaftler dazu berechtigen, von einem Kunstleib zu sprechen. Das eigentlich Ästhetische, auf das wir hier aus sind, stellt sich nur dann ein, wenn der Betrachter fähig ist, in eine bestimmte Einstellung hineinzukommen. Erst dann ist ihm mit dem Kunstleibe seine Beseeltheit gegeben, erst dann ist aus dem Kunstleibe ein ästhetisches Werk geworden. Erfüllt der Betrachter die Vorbedingungen nicht, die hier erforderlich sind, so hat er zwar einen Kunstleib, niemals aber ein Kunstwerk vor sich, dem neben anderen Eigenschaften stets auch das eigentlich Ästhetische, der Gefühls- und Stimmungsgehalt, eignet. So mag künstlerisches Schaffen zeitlich und kausal dem Kunstgenuß vorausgehen; das logische Prius schreibe ich dem ästhetischen Bewußtsein zu, dessen Zergliederung nach meiner Meinung die erste Aufgabe der Ästhetik bildet.

Aus einem anderen Grunde halte ich es für unfruchtbar, das Problem künstlerischen Schaffens an den Anfang der Untersuchung zu stellen. Die Kunst ist — wie Meumann selbst sagt — nur ein Teilgebiet des Ästhetischen. Bietet sich das Ästhetische auch in Natur und Kultur, so ist einleuchtend, daß das »Künstlerische« nicht mit dem »Ästhetischen« identifiziert werden kann. Und dennoch ist Meumann diesem Irrtum verfallen. Das Künstlerische setzt er dem »spezifisch Ästhetischen« gleich. Dieser Fehlgriff ist aus dem Zwang des Systems heraus wohl verständlich. Den Kern der Untersuchung sollte das künstlerische Schaffen bilden. Also muß ich auch das spezifisch Ästhetische aus ihm ableiten, oder besser aus ihm herauschälen. Nun ist aber das Schaffen des Künstlers eine »komplexe Tätigkeit«, die aus »Teilvorgängen« besteht; und auch die Wirkung seiner Werke auf den Betrachter ist mannigfacher Art. Eine beliebige Tätigkeit des Künstlers und eine beliebige Wirkung des Kunstwerkes darf man nun nicht als »spezifisch ästhetisch« bezeichnen, sofern man nicht vom ästhetischen Bewußtsein, sondern vom künstlerischen Schaffen, ausgeht. So wird denn von Meumann in einer Bezeichnung alles Künstlerische dem Ästhetischen gleichgesetzt. So soll z. B. die ästhetische Hauptwirkung eines Gedichtes oder Romans darauf beruhen, »daß ich den Zusammenhang des Romans klar vor Augen habe, daß ich die Motivierung der Handlungen der Personen verstehe, daß ich der Charakteristik der Personen folge und der Art und Weise, wie die Handlung aus ihnen entwickelt wird, daß ich die innere Konsequenz und die Lebenswahrheit der geschilderten Ereignisse erfasse und dergleichen mehr« (S. 105). Daß damit das eigentlich Ästhetische, das sich genau so wie in der Kunstbetrachtung auch im Naturgenuß einstellt, nicht getroffen ist, wird außer Meumann wohl jeder zugeben. Er selbst aber mußte diese Gleichsetzung des Ästhetischen und Künstlerischen vornehmen, sofern er das Ästhetische aus dem künstlerischen Schaffen ableiten wollte.

Neben dieser weiteren Abgrenzung des Ästhetischen finden wir bei Meumann eine andere Definition, die das eigentlich Ästhetische — abgesehen von der Bewußtseinshaltung des ästhetisch Genießenden — als »Gefühlswerte« bezeichnet. »Künstlerisches oder ästhetisches Auffassen, Anschauen ist dasjenige, welches über den bloßen allgemeinen Erkenntniszweck des Anschauens und Auffassens hinausgeht und die psychische Tätigkeit des Auffassens mit der Tendenz betreibt, dem auffassenden Individuum Phantasie- und Gefühlswerte zu verschaffen und entweder der sinnlichen Seite des Objektes oder auch seinen Phantasiegestalten Gefühlswerte abzugewinnen« (S. 132). Wenn ich in Gefühlen und Stimmungen das eigentlich Ästhetische

erblicke, so glaube ich dasselbe zu treffen, was Meumann unter »Gefühlswerten« versteht. Es ist mir allerdings unklar, wie er durch die Zergliederung des künstlerischen Schaffens, ohne die anderen Teilgebiete des Ästhetischen zu untersuchen, gerade zu den »Gefühlswerten« als dem spezifisch Ästhetischen gelangen konnte. Meumann nennt doch selbst das Schaffen des Künstlers eine »komplexe Tätigkeit«; warum wird denn gerade die Absicht, Gefühlswerte zu vermitteln, als die spezifisch ästhetische bezeichnet? Warum nicht eine der vielen anderen Absichten? Geht man im Gegensatze zu Meumann von der unmittelbar gegebenen ästhetischen Bewußtseinshaltung aus, so braucht man nur das mannigfache Gegenständliche, das sich jedesmal in jener Einstellung bietet, miteinander zu vergleichen, um in Natur, Kultur und Kunst auf Gefühls- und Stimmungsgestalt als gemeinsames Gegenständliches zu stoßen. Sofern ich fähig bin, mich ästhetisch einzustellen, sofern anderseits die äußeren Formen oder Kunstleiber bestimmte objektive Merkmale besitzen, finde ich regelmäßig als Bestimmtheitsbesonderheit meines gegenständlichen Bewußtseins Gefühls- oder Stimmungsgehalt. Darum glaube ich ihn mit Recht als das Gemeinsame zu bezeichnen, das wir den Begriff ästhetisch nennen. Diesen Begriff setze ich aber nicht wie Meumann dem Begriff des »Künstlerischen« gleich.

Zusammenfassung.

In einer vermeintlichen besonderen »Seelentätigkeit« liegt für alle von uns erwähnten Ästhetiker das ästhetische Verhalten und der ästhetische Genuß begründet. Man mag von »Einführung«, »Verschmelzung«, »Pendelspiel der Seele«, »innerer Nachahmung« oder »psychischer Bewegung« sprechen; stets haben sie es mit der »tätigen« Seele zu tun, als ob die tätige, unvermittelt auf sich selbst wirkende Seele etwas Selbstverständliches und Sinnvolles wäre. Bei jeder wirklichen »Tätigkeit« — und das ist für unseren besonderen Fall entscheidend — können wir zwei Einzelwesen nachweisen, von denen das eine die wirkende, das andere die grundlegende Bedingung und auch die Wirkung aufweist.

Beim ästhetischen Genuß sehen nun jene Ästhetiker in besonderen Vorstellungen und besonderen Gefühlen, die doch als Bestimmtheitsbesonderheiten eines Bewußtseins angesprochen werden müssen, die unvermittelten Wirkungen der angeblich »tätigen«, d. h. auf sich selbst wirkenden, Seele. Für jeden, der die Tatsachen prüft, ist aber unmittelbare Wirkung der Seele auf sich selbst unauffindbar und überhaupt unverständlich. Mit solcher vermeintlichen Wirkung der Seele auf sich

selbst begnügt man sich nun aber meist nicht. Besondere Bestimmtheiten, wie Wahrnehmungen und Vorstellungen, läßt man, als wenn sie Einzelwesen wären, als Seelchen in der Seele, aufeinander wirken. Man erinnere sich nur der »Illusionsästhetik«. Da ist die Rede von je zwei Vorstellungsreihen der Wirklichkeit. Zwischen ihnen »pendelt« die Seele in aufeinanderfolgenden Seelenaugenblicken »hin und her«, sie »schaukelt«. Aber auch die Vorstellungen untereinander sollen in Wirkenszusammenhang stehen; dabei wird das beliebte Bild von der »Bewußtseinsschwelle« zu Hilfe gerufen. Die Vorstellungen, kleine Einzelwesen im größeren Einzelwesen Seele, steigen und fallen. Die »bewußten« haben ihren Platz oberhalb »der Schwelle«; die »unbewußten«, die von den »bewußten« verdrängt worden sind, befinden sich unter der Bewußtseinsschwelle. Alle diese Behauptungen stellen sich als Dichtung heraus, da man zugeben muß, daß die Seele kein Ding ist und somit weder Größe noch Gestalt noch Ort aufweist. Wem aber die Seele Vorstellungen in sich birgt, die in ihr auftreten und fallen und steigen, der muß sich die Seele selbst, wie die Vorstellungen in ihr als räumlich, als ausgedehnt denken. Verwahrt man sich gegen diese räumliche Auffassung der Seele und der Vorstellungen und spricht doch vom Schaukeln und Pendeln der Seele, von Verdrängtwerden einer Vorstellungsreihe durch die andere, von Steigen und Fallen der Vorstellungen, so sind alle diese Aussagen sinnleer gemacht. Läßt sich doch »Steigen«, »Fallen«, »Pendeln« oder »Schaukeln« nur von Dinglichem verstehen, das Größe, Gestalt und Ort als Bestimmtheiten aufweist.

Nach unserer Auffassung ist die Seele kein Ding, sondern Geist oder Bewußtsein mit seinen vier unverlierbaren Bestimmtheiten: der Subjektbestimmtheit, der zuständlichen, denkenden und gegenständlichen Bestimmtheit. Die Besonderheiten des »ästhetischen Bewußtseins« haben wir nun herausgestellt. Die Bestimmtheitsbesonderheiten desselben als gegenständlichen Bewußtseins sind in allen Fällen Gefühls- und Stimmungsvorstellungen. Die vorgestellten Gefühle und Stimmungen, die als der Kunstseele, also einem anderen Bewußtsein als dem ästhetischen Bewußtsein, gehörige vorgestellt sind, nennen wir ästhetische Gefühle (II) im engeren Sinne. Sie sind aber dem ästhetisch Genießenden selber die Bestimmtheitsbesonderheiten seines gegenständlichen und nicht seines zuständlichen Bewußtseins, also Gefühls- und Stimmungsvorstellungen. Das ästhetische Bewußtsein stellt eben das Gefühl und die Stimmung als etwas einem anderen Bewußtsein, nämlich der Kunstseele Zugehöriges, vor; im Kunstwerk, in der Natur, stellt es eine fühlende Seele vor, und aus diesem Grunde sprechen wir denn von »animistischer Ästhetik«. Während

jedoch die Beseeltheit der Dinge nach dem bekannten »Animismus« für Wirkliches gehalten wird, kommt die Vorstellung von Wirklichkeit oder Nichtwirklichkeit der vorgestellten Kunstseele für das ästhetische Bewußtsein gar nicht auf. Abgesehen von diesem Unterschied zwischen Animismus und animistischer Ästhetik können wir als einen anderen die verschiedene Auffassung vom Menschen hervorheben; beide stellen das ihnen jeweilig Gegebene analog ihrer besonderen Auffassung vom Menschen vor. Während nun nach jenem »Animismus«¹⁾ die Seele ihren Sitz im Körper hat, bedeutet der Mensch dem Anhänger der animistischen Ästhetik kein Einzelwesen, sondern eine Wirkenseinheit zweier Einzelwesen, Seele und Leib. Während der Animismus die Seele als ein Ding im Leibe begreift, handelt es sich in der animistischen Ästhetik um die Seele als ein Nichtdingliches, und zwar als ein Bewußtsein, die sogenannte Kunstseele, deren Bestimmtheitsbesonderheiten, und zwar Gefühl und Stimmung, vom ästhetischen Betrachter »bemerkt« werden. Das ästhetische Bewußtsein ist mehr in Ansehung seines Gegenständlichen und Zuständlichen ein ästhetisch genießendes Bewußtsein. Das Zuständliche des ästhetischen Bewußtseins ist immer Lust. Sprechen wir von ästhetischem Genuß, so meinen wir also neben Gefühls- und Stimmungsvorstellung stets auch Lust. Versteht man demnach unter ästhetischen Gefühlen (I) den ästhetischen Genuß, also gegenständliche und zuständliche Bestimmtheitsbesonderheit des genießenden Bewußtseins, so bedeutet ästhetisches Gefühl nicht eine Gefühlsvorstellung, sondern tatsächlich Gefühl. Unter ästhetischem Gefühl wird mithin zweierlei, das eine Mal nämlich Vorstellung (von Gefühl), das andere Mal Gefühl verstanden. Sprechen wir von ästhetischem Gefühl (I) im weiteren Sinne, so sind neben dem ästhetischen Gefühl (II) im engeren Sinne Körperempfindung und vor allem auch Lust zum ästhetischen Bewußtsein mitgerechnet. Die Innenempfindung oder Körperempfindung ist aber für das ästhetische Bewußtsein niemals, wie beim Sportgenuß, ein maßgebendes, sondern stets das begleitende Gegenständliche.

Beim ästhetischen Genuß aber sind auch die beiden anderen noch nicht erwähnten Bestimmtheiten des Bewußtseins, das Denken und die Subjektbestimmtheit, keineswegs »ausgeschaltet«. Richten wir unseren Blick auf alle vier Bestimmtheiten mit ihren Besonderheiten, so finden wir mehr vor, als bei der Zergliederung ästhetisch genießenden Bewußtseins, womit meistens nur gegenständliche und zuständliche Bestimmtheitsbesonderheit gemeint werden.

¹⁾ Gemeint ist die Körperseele. Vgl. Heinzemann, Animismus und Religion. Gütersloh 1913, S. 157.

So mag derjenige, der ästhetischen Genuß zergliedert, sich mit der Beschreibung zuständlicher und gegenständlicher Bestimmtheitsbesonderheiten begnügen. Dennoch weiß schon jeder Genießer, es mag sich nun um ästhetischen oder irgendwelchen Körpergenuß handeln, daß er es ist, der genießt. Darum muß auch die oft nicht »bemerkte« Subjektbestimmtheit ausdrücklich erwähnt werden. Als die Besonderheit der vierten unverlierbaren Bewußtseinsbestimmtheit, des »psychologischen Denkens«, endlich weist das ästhetische Bewußtsein stets »Vereintes« auf, mag es nun ein Gemälde, eine Plastik, ein Schauspiel oder eine wirkliche Landschaft genießen. »Vereinteshaben« fehlt beim ästhetischen Bewußtsein niemals, tritt jedoch nicht in den Blickpunkt des Bewußtseins.

Folgendes Schema mag die Bestimmtheitsbesonderheiten des ästhetischen Bewußtseins angeben.

1. Zuständliche Bewußtseinsbestimmtheit: Lusthaben.
2. Gegenständliche Bewußtseinsbestimmtheit:
 - a) maßgebendes: Vorstellung der Gefühle und Stimmungen der Kunstseele haben;
 - b) begleitendes: Körperempfindungen haben.
3. Denkende Bewußtseinsbestimmtheit: Vereinteshaben.
4. Subjektbestimmtheit.

Ein ästhetisches Bewußtsein ist demnach durch die zuständliche, denkende, gegenständliche Bestimmtheit in ihren Besonderheiten und endlich durch die Subjektbestimmtheit völlig beschrieben. Das Grundlegende und Wesentliche aber, aus dem heraus das »Ästhetische« geboren wird, bietet das gegenständliche Bewußtsein: Vorgestellte, einem vorgestellten anderen Bewußtsein, nämlich der Kunstseele, zugehörige Gefühle, oder Stimmungen, sofern sie in willenloser Betrachtung genossen werden, nennen wir »ästhetisch«. Das Bewußtsein, das dieses Gefühl oder diese Stimmung vorstellt, ist und heißt das ästhetische Bewußtsein.

Die Gefühls- und Stimmungsvorstellungen liefern den Ansatz der animistischen Ästhetik. Aus den Gefühls- und Stimmungsvorstellungen gilt es, die Besonderungen des Ästhetischen, wie schön, häßlich, tragisch usw. zu gewinnen.

Weltanschauung und Kunstform von Shakespeares Drama.

Von

Erwin Hernried.

I.

1. Die Welt Shakespeares erschließt sich jedem, der mit offenem Sinn und starkem Empfinden in sie eingeht. Die Weltanschauung Shakespeares aber verweigert sich, wo man versucht, mit philosophischen Begriffen und Systemen ihrer habhaft zu werden. Shakespeares Drama ist wie die Welt: einfach, wirklich, selbstverständlich, solange man sich's an der Tatsächlichkeit dieses Sein und Geschehens genügen läßt. Sucht jedoch der Verstand sie in die Abstraktion zu ziehen, dann wirkt sogleich der Fluch der Einseitigkeit und der äußersten Gegensätze, der noch jeden gedanklichen Bau einer Weltanschauung getroffen hat.

Der Wert der Welt liegt nicht in ihrem Sinn, sondern in ihrem Sein. Der Wert der Dramen Shakespeares liegt nicht in einer Weltanschauung, die sie ausdrücken wollen, sondern darin, daß sie da sind und sich mit immer neuer Kraft vor uns abspielen. Aus ihnen aber die Weltanschauung Shakespeares zu gewinnen ist möglich und stellt einen ganz eigenen Wert dar. Wir sprechen freilich von der Realität, der Wirklichkeit, die wir in Shakespeares Drama finden. Aber daß wir die Wirklichkeit hier wieder finden, ist das eigentliche Phänomen. Daß das Leben in aller Kraft und Fülle hier wiederersteht, in einem Kunstwerk, in dem Ausdruck einer Persönlichkeit, das gibt der Erscheinung einen Bekenntnischarakter. Und Bekenntnis bleibt es, wie immer wir innerhalb der Kunstschöpfung die Grenzen von bewußt und unbewußt, von Lebensansicht und einfachem Sichauswirken ziehen.

Man hat gesagt, Shakespeare habe eine Philosophie ebensowenig wie das Leben eine besitzt. Das ist falsch. Denn mindestens »hat« Shakespeare doch das Leben, und in ganz anderem Sinn als dieses sich selbst besitzt. Fehlten uns alle philosophischen Äußerungen Shakespeares, so hätten wir allein mit der Kraft, mit der er die Wirk-

lichkeit und nichts als diese hinstellt, mit der Hingebung an das augenblickliche und tatsächliche Geschehen ein Bekenntnis zum Leben und zur Realität des Zeitlichen erhalten, wie es glühender nicht gestaltet werden kann. Statt der absoluten Welt haben wir hier die Absolutheit des dramatischen Mikrokosmos. Statt des unbedingten Schöpfungswillens den schöpferischen Willen des Künstlers. Während wir aber die Weltschöpfung als immanente fühlen, Schöpfer und Geschaffenes eins, umspannt im Kunstwerk der Wille einer Individualität die ganze Schöpfung, die außer ihm doch ein Inihm ist, die größer ist als er, ohne daß er kleiner wäre als sie, von der er ein Teil ist ohne an seiner Unbedingtheit Schaden zu leiden.

Ist es nun denkbar, daß der Wille zum Leben sich stärker offenbart als in dem Leben selbst, das unaufhörlich besteht, sich erhält und sich fortpflanzt, so ist dies in dem dramatischen Kunstwerk der Fall. Denn hier schafft ein Wille außer sich eine Welt positiven Geschehens, von ihm losgelöst und einem Zustand überzeitlichen, abgeschlossenen und doch ewig lebendigen Ringens überlassen. Die fertige Welt, die uns entgegentritt, verbietet ein Warum, und ihre Selbstbejahung kann Selbsterhaltung scheinen. In dem künstlerischen Schaffen, der Positivität, dem Ja seiner Kunstsetzung, scheint sich das letzte Geheimnis der Urschöpfung symbolisch zu erneuern.

Das Shakespearesche Drama schafft Realität. Es stellt Menschen und ihre Umstände auf. Es wirkt aus einem abgeschlossenen Komplex von Kräften Begebenheiten. Die Menschen sind keinem Zweck dienstbar, der außerhalb der Geschehnisse läge, sei es ein metaphysischer oder moralischer oder auch nur der eines ästhetischen Eindrucks. Sie sind durchaus für sich selbst da und erst aus ihrem Dasein erwachsen Stimmungen und geistige Folgerungen. Fragt man sich bei den Komödien und Historien Shakespeares: worum war es ihm zu tun? so ist es keine Idee welcher Art immer, die er ausdrücken, sondern die Wirklichkeit des Seins, die er darstellen wollte. Dem transzendentalen Menschen erscheint die Welt als Mittel. Dem plastischen Sinne des Tatmenschen und Dramatikers war sie Zweck. Es ist gleichgültig, ob man mit den Forschern, die Shakespeares Entwicklung beschrieben haben, annimmt, er habe sich mit den ersten Dramen und den Historien zur Wirklichkeit »erzogen«. Vielleicht hat sich sein angeborener Wirklichkeitssinn nur immer entschiedener durchgesetzt. Gewiß ist, daß hier, ehe sein Geist in den Tragödien den größten Aufschwung nahm, seine Haltung der Wirklichkeit gegenüber, die Art, wie er sie als Selbstzweck nahm, am reinsten zum Ausdruck kommt.

Diese Haltung ist: das Selbstverständliche selbstverständlich neh-

men. Das Leben wird gelebt, weil es da ist, und in der Form, in der wir dareingestellt sind. Die »Rätsel« der Welt werden nicht als Rätsel genommen, denn dann stünde ja hinter ihnen eine Lösung, sondern als Tatsachen, die keine Erklärung verlangen dürfen und keine zu erwarten haben. Der Zufall bleibt, was er ist, und erhält keine mystische Rolle zugewiesen. Dasein durch Geburt, Nichtsein durch Tod; Überschwang jugendlicher Leidenschaft, altern und erschlaffen; Sucht nach den Schätzen der Welt, Ehrgeiz und Machtgier; feindliche Kräfte, ringen und überwinden; Güte und Bösartigkeit, Geradheit und Hinterlist; alles dies ist da und selbstverständlich und fragt nicht nach seinem Zweck. Über das Selbstverständliche erfolgt kein Werturteil. Aber auch das Werturteil an sich ist etwas Selbstverständliches, es ist wirklich da und das berechtigte ethische Gefühl darf nicht fehlen. Über das Dasein wird nicht spekuliert. Aber die Spekulation ist da und ist mindestens so reell wie die Krankheit oder wie der Traum. Das Wunder der Schönheit wird (in den Sonetten) angebetet, aber es soll nicht erklärt werden, wie Wunder überhaupt und das des Lebens zuerst. Unvorhergesehene Schiebungen und Zusammentreffen, Wechselzufälle im Kriegsglück und in der Macht der Großen: alles erhält »Sinn« oder Sinnlosigkeit nicht durch eine metaphysische Logik zugewiesen, sondern schlechthin durch sein Dasein, die Gunst und den Adel des Augenblicks.

Das Geschehen in Shakespeares Drama hat keinen anderen Sinn als den, sich aus einem Kräfteverein zu ergeben. Vollends enttäuscht Shakespeare, wenn man nach seiner Auffassung der Geschichte fragt und darunter eine Entwicklung des irdischen Geschehens versteht, in der die zeitlichen Vorgänge, gleichgültig, ob mit Löffeln oder mit Schüsseln geschöpft, letzthin einem Woher und Wohin dienstbar gemacht werden. Shakespeare kennt nichts, was man Theodizee nennt. In seinen Stücken gibt es keine unendliche Vorsehung, Weisheit, Gerechtigkeit. Die Frage, zu welchem Ende dies geschah — der Tod Cäsars etwa, oder der Zerfall der Yorks — die Frage findet bei ihm keinen Ansatzpunkt. Man kann eben, rückwärts, nicht vorwärts gewandt, nur sagen: weil es so kam. Das heißt: diese lebendigen Kräfte in Reiz und Willen, in Charakteren und Machtstellungen trafen mit diesen Umständen und allenfalls mit den toten Kräften des Zufalls so zusammen. Das entscheidende ist letzten Endes die Seinsfrage. Eine Entwicklung, in deren Dienst sich das einzelne Geschehnis stellte, gibt es nicht. Die Kräfte des Dramas sind wie die der Welt immer voll und ganz. Für Shakespeares Historien (den Julius Cäsar eingerechnet) ist es darum völlig gleichgültig, ob eine hervorragende Gestalt, die im vollen Licht zweier Akte gestanden hat, plötzlich verschwindet und

eine unbekannte für sie eintritt. Daß sie ersetzt wird, ist das wesentliche. Das Menschenleben selbst hat hier für Shakespeare keinen größeren Wert als für das wirkliche Leben auch. Jeder an seinem Platz von höchstem Wert und für sich der Mittelpunkt des Ganzen; fällt er, so ist er ersetzlich. Die Lücke schließt sich sofort. Der Name der Väter ersteht in den Söhnen wieder, und mit dem Namen der vererbte Ehrgeiz, die alten Ansprüche. Das wesentliche ist, daß der allgemeine Energiegehalt der gleiche bleibt. Voll des stärksten Sinns für das Geschehen, glaubt er doch nicht an eine Zielstrebigkeit des Geschehens in der Geschichte. Er kennt keinen sogenannten »Sinn der Geschichte«, weil er auch keinen im geschichtlichen liegenden »Sinn des Lebens«, das heißt kein »Ziel« des Lebens kennt. Der Sinn des Daseins liegt für ihn nicht im Werden, sondern im Sein.

Trotzdem hüte man sich, hier eine Geschichtsauffassung, der Schopenhauers und der Nietzsches ähnlich, einzusetzen. Der Glaube der »überhistorischen« Menschen sieht in Vergangenheit und Gegenwart ein und dasselbe, er nimmt alle Mannigfaltigkeit als typisch gleich und alle Geschichte als »stillstehendes Gebilde von ewig gleicher Bedeutung«. Aber damit ist bereits eine Abstraktion vollzogen. Shakespeare erfaßt nicht den unvergänglichen reinen Typus, sondern die individuelle Erscheinung. Nur spielend spricht er (in den Sonetten) von dem Gedanken der ewigen Wiederkunft (59, vgl. 123). Er selbst ist wie das Leben von unerschöpflicher Fruchtbarkeit und Erfindungskraft. Dem abstrahierenden Geist wird der immer gleiche Sinn der einzelnen Geschichte zu Überdruß und Langeweile. »Was konnten zehn neue Jahre lehren, was die vergangenen zehn zu lehren nicht vermochten!« Der künstlerische und tatkräftige Sinn aber erfaßt die Einzigkeit und Frische der zeitlichen Erscheinung. Seine immer rege Neugierde läßt es sich an der Buntheit des geschichtlichen Geschehens genug sein. Shakespeares stärkster Wirklichkeitssinn fragt nicht nach ewigen Gesetzen und Kräften, die sich immer von neuem kundtun, sondern bejaht das Leben in seiner völligen Einmaligkeit, in seinem Entstehen, seinem einzigartigen Wirken, und seinem Vergehen. Und dieses durchaus individuelle Erfassen des Lebens hat bereits statt, als er in den Historien die Welt einer Gemeinschaft schildert. Ohne dieses Gefühl hätte er sich nie zu seinen Tragödien, zu der Einzigkeit des Lebens seiner Helden aufgeschwungen.

Diese Haltung: Selbstverständlichkeit, Erfassen der Wirklichkeit ohne moralische oder metaphysische Reflexion, erklärt auch im einzelnen die oft bewunderte »Vielseitigkeit« Shakespeares, seine unerschütterliche Gerechtigkeit und Objektivität. Dies ist der Punkt, über den eine lyrische Betrachtungsweise, wie die des jungen Schiller etwa,

nicht hinwegkommt. Shakespeare zerschneidet scheinbar das Band zwischen sich und seinen Geschöpfen. Natürlich ist es falsch, ihn darum kalt zu nennen oder zu sagen, er nehme »keinen Anteil« an ihnen. Er nimmt keinen »Anteil«, weil er sie zur Gänze schafft und aus sich herausstellt, und wenn er die Stärke der Erbarmungslosigkeit besitzt, so ist er hierin wie das Leben. Man hat es charakterlos gefunden, daß Shakespeares Historien es immer mit dem Sieger halten und diesem gegenüber eine unbegrenzte Loyalität zur Schau tragen. Man vergißt dabei nur, daß er selbst dem Sieger zum Sieg verholfen hat. Auch hierin ist er wie das Leben selbst, das stets dem Lebenden recht gibt. Der Besitz der Herrscherwürde adelt den falschen, die Unfähigkeit, sie zu tragen, verdirbt den echtblütigen König. Der fallende Edelmüt ist durch den Tod als Rebell bestätigt, während die siegende Hinterlist die Weihe der Rechtmäßigkeit empfängt. Shakespeare erfaßt ohne Moralität die Größe eines Willens, auch wenn er böse ist, wie den Richard III. oder die naturkraftgleiche Verruchtheit von Glosters Bastard. »Das, was wir bös nennen,« sagt Goethe in seiner Shakespeare-Rede, »ist nur die andre Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als Zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe.« Gerade hier zeigt sich Shakespeare als unbedingter Bejaher des Lebens, *actu et potentia*, indem er es lebt und leben läßt. Shakespeare sagt auch zum Bösen ja, gleichwie er zum Tode ja sagt. Selbst die Verneinung des Ethos und des Lebens, die in beiden liegt, ist doch Wirklichkeit und ein Teil fester Lebenssatzung. Jede Gestalt steht für sich und aus ihrer Lebensmitte genährt da. Ihre Wirklichkeit ist eine bedingungslose und bedingungslos bejaht er ihre Wirklichkeit bis in die letzten Notwendigkeiten ihres Handelns und bis sich ihr Sein gegen sich selbst kehrt oder an gegnerischen Kräften zerschellt.

2. Fängt dieses Leben nun an, über sich nachzudenken, so zeigt sich eine höchst bemerkenswerte Umkehrung. Wo düstere philosophische Betrachtung oder religiöses Gefühl das Leben verneint, überwindet sie eben dadurch den Schrecken des Todes und klingt, wenn sie ihn als Erlöser und Führer in das Reich des Friedens oder ewiger Freude feiert, in eine optimistische Weise aus. Dagegen steht für das stärkste und blutvollste Dasein, die hingebendste und glühendste Bejahung des Lebens, der Tod in seiner größten Tragik da.

Der Tod erweist sich in Shakespeares Denken als das philosophische Urphänomen. Das Spiel von Werden und Vergehen erhält hier plötzlich ein ernstes, gebieterisches Ansehen. Der unendliche Ablauf der Dinge ist nicht mehr gemildert durch die Wiederkehr von Tag und

Jahreszeit, von Blüte und Frucht und durch die ewige Selbsterneuerung des Geschlechts. Das Individuum, der einzelne Mensch ruft nach Erlösung. Von einem fremden, dem Zufall äußerst unterworfenen Willen geschaffen, steht er mit einem Male da, als hätte er der sichtbaren Welt von Ewigkeit angehört, und kann es nicht fassen, daß sein Wesen plötzlich spurlos versinken soll.

Als Shakespeare zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Jahre stand, als er Brutus und Hamlet und die Sonette schrieb, war sein Geist mit diesem Fragespiel am tiefsten beschäftigt. Es gibt auch vorher genug Trauer und Leid in seinen Stücken. Daß auch er, was man, Romeo vor Augen, nicht denken sollte, den *Dégoût* kennen gelernt hat, das beweist, neben dem sechsundfünfzigsten Sonett, die höchst erbärmliche Lage des Tarquin, nachdem er seine Lust gebüßt hat. Eine seiner rätselhaftesten Gestalten, weil sie, kaum angedeutet, doch die Mitte des Stückes beherrscht, Antonio, ist ganz in grundlose Trauer, Melancholie, getaucht. (Wie Cymbeline später, auch einer, der unausgesprochen bleibt, und der, so gewiß er viel von Hamlet und Lear hat, viel von Shakespeare hat. Hier sagt Bellarius: Melancholie, wer maß je deine Tiefe, fand den Boden? Zu raten, welche Küst' am leichtesten Der schwer beladnen Sorg' als Hafen dient?) Die Trauer Antonios ist eng verschwistert der nie befriedigten Hingabe an seine Freundschaft. Damit zeigt sich, wenn nicht dem Erlebnis nach, doch mindestens ein idealer Zusammenhang mit den Sonetten.

Der Tod und die Überwindung des Todes ist das Leitmotiv der Sonette. Überallher bedrängt ihn die Vergänglichkeit: des Lebens und des Glückes, der idealen und der wirklichen Werte dieser Welt. Durch die ganze Reihe, die die Schönheit des Freundes preist, zieht sich die Warnung vor ihrem Zerfall und die Aufforderung, die sich schon in Venus und Adonis findet, sich fortzupflanzen, Vergänglichkeit und Tod im Kind zu überwinden. (Vgl. auch Tarquin: *If in the child the father's image lies, Where shall I live now Lucrece is unlived.*) »Natur macht nicht geschenke sondern leiht Und sie die frank ist leiht der freien hand.« »Sei nicht selbstwillig: du bist viel zu hold für todesbeute und der würmer sold.« Das durchgängige Motiv der zweiten Reihe (bis zu den Sonetten an die schwarze Schöne hin) ist die Ewigkeit, die der Freund in diesem Lied erhält, wie auch (74) das Fortleben seiner eigenen Liebe in seiner Dichtung. Ein heißer Unsterblichkeitsdrang, auf die Person des Geliebten gerichtet, macht sich hier fühlbar. Er sieht nur zwei Wege, die Vergänglichkeit zu überwinden: die Unsterblichkeit im Geschlecht und die in der Dichtung. Nur einmal, im hundertsechundvierzigsten Sonett, predigt er Askese: »Arm Seel! du mitte meiner sündigen erde«, predigt Kasteiung, Überwindung des

irdischen Todes durch die Überwindung der irdischen Lüste. Eine religiöse Auslegung, der Hinblick auf ein jenseitiges Leben, ist möglich, aber er zwingt sich nicht auf.

Ja er verbietet sich sogar, wenn man die verwandte Philosophie aus Shakespeares Dramen kennt. Mit einem Ereignis, das an sich transzendental ist, beginnt der Hamlet. Ein Stück christlicher Mythologie wird verwendet. Ein Geist erscheint, bestätigt das Leben im Jenseits und erzählt von den Martern der Hölle. Alle philosophischen Zweifel, sollte man meinen, wären von vornherein ausgeschaltet. Es gäbe ein Jenseits und in diesem ein Gericht über Gut und Böse, eine Buße für die Erbsünde, und so weiter, getreu den Lehren des repräsentativen Christentums. Weit gefehlt: die Geistererscheinung hat für Hamlet nicht die geringste religiöse Bedeutung. Und wie sie vernachlässigt wird, geschieht so unbewußt, ja auch in künstlerischem Sinne mit so ungewolltem Mangel an Folgerichtigkeit, daß für Hamlet hier geradezu Shakespeare eintritt. Ist für Shakespeare das Geisterwesen eben auch nur eine künstlerische Wirklichkeit, so gibt sich innerhalb des Stückes der Glaube daran nicht anders als der nicht weniger wirklich dargestellte Aberglaube an Hexen oder sonstige Wesen und Kräfte, die wohl ethisch als widernatürliche, aber nicht religiös als übernatürliche gefühlt werden. Auch wenn er sagt: »Es gibt mehr Ding im Himmel und auf Erden, Als eure Schulweisheit sich träumt, Horatio«, ist dies nicht anders gemeint. Die Kunde von einem anderen Leben hat ihm als solche nichts bedeutet.

Wie könnte er sonst sagen: »Sterben — schlafen — nichts weiter.« Und: »Was in dem Tod-Schlaf kommen mag an Träumen.« Und: »Das unentdeckte Land von deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt.« Hier ist nun, ganz abgesehen von dem offenkundigen Widerspruch zu dem Geistermotiv, Shakespeares Haltung dem Tode gegenüber überhaupt zu sehen. Die Frage ohne Antwort, die unabänderliche, unentrinnbare Tatsache, der Mahnruf des Schicksals, das uns in seine Kette schließt, nachdem es uns den kurzen Wahn von Willen und Freiheit gewährt. Daß hier ein Ende ist, war seinem individuellen Fühlen klar. Sein Selbstgefühl war zu groß, als daß ein pantheistisches Sein ihm Selbsterhaltung gewährleistet hätte. Sein Wirklichkeitsgefühl war zu groß, als daß er einer Transzendenz zugeflohen wäre. Über das Weiterleben im Werk und in der Gattung hinaus erschien ihm nirgends ein Trost für den Zerfall des eigenen Ich.

Er läßt im ganzen die Frage nach einem Weiterleben offen. Als der Kerkermeister Posthumus vor Cymbeline und vermeintlich zum Tode ruft, entspinnt sich folgendes Gespräch: »denn seht Ihr, Herr, Ihr wißt nicht, welchen Weg Ihr nehmt.« »Doch, Bursche, das weiß

ich wohl.« »Dann hat Euer Tod Augen im Kopf; ich habe ihn nicht so gemalt gesehen; Ihr müßt Euch entweder den Weg weisen lassen von Leuten, die sich einbilden, ihn zu kennen [Priester!], oder Ihr übernehmt selbst, was Ihr doch sicher nicht wißt, oder Ihr setzt Euch über alle diese Untersuchungen hinweg auf Eure eigne Gefahr; und was Euch am Ende Eurer Reise begegnen mag, ich denke, Ihr kommt nimmer zurück, es einem zu erzählen.« Hamlet erscheint durch dieses Nichtwissenkönnen gelähmt. Er denkt darüber nach, während Shakespeare in den Menschen seiner Komödien, der Historien, Romeos ganz dem Genuß des Augenblicks und der Forderung des Tages lebt, sie dasein, wirken, sterben, betrauert werden und früher oder später ersetzt werden läßt.

Wo Shakespeare aber philosophiert, ist er selbst Hamlet. Die Erde, ohne Raum für ein Weiterleben, erscheint ihm als Kerker. Richard II. grübelt, wie er seinen Kerker der Welt vergleiche, und Hamlet sieht die Welt von Mauern umgeben. »Dänemark ist ein Gefängnis.« »So ist die Welt auch eins.« »Ein stattliches, worin es viele Verschlüge, Löcher und Kerker gibt.« — »Und es steht in der Tat so übel um meine Gemütslage, daß die Erde, dieser treffliche Bau, mir nur ein kahles Vorgebirge scheint; seht ihr, dieser herrliche Baldachin, die Luft, dies wackre, umwölbende Firmament, dies majestätische Dach, mit goldenem Feuer ausgelegt, kommt es mir doch nicht anders vor, als ein fauler verpesteter Haufe von Dünsten.«

Das entscheidende Erlebnis Hamlets ist ein ethisches. Metaphysisch ist sein Weltbild durchaus dem gleich, das auch sonst das Shakespearesche ist: eine Welt ohne Himmel, eine Welt, die in sich und mit sich fertig werden muß. Während sie sich sonst selbstverständlich durch die Tat auswirkt, steht sie für ein weniger tatkräftiges Erleben in der ethischen Harmonie da. Im Augenblick aber, wo diese zerreißt, bricht die Welt, der kein Ausweg ins Transzendente bleibt, des ordnenden Prinzips ermangelnd, zu einem Chaos zusammen. Die Schwäche seiner Mutter und die Verruchtheit des Oheim-Mörders läßt Hamlet an der Gerechtigkeit verzweifeln und damit verliert er jeden Anknüpfungspunkt an die Welt und an das Unendliche.

So erwächst hieraus ein allgemeiner Skeptizismus. Lebensüberdruß, Ekel vor den Menschen, Zweifel an ihnen und am Charakter (der Beständigkeit des einzelnen Lebens) wie an der Beständigkeit des Lebens selbst, machen sich in dem ersten Monolog Hamlets und in allen Reden zu Ophelia und zu den Hofleuten geltend. Das Leben wird zu einem Mechanismus, dem mit der Richtung auf ein Höheres der eigentliche Sinn des Lebens, seine wahrste Lebendigkeit abhanden gekommen ist. »Der Deinige auf ewig, teuerstes Fräulein, solange

diese Maschine ihm zugehört, Hamlet.« Von hier aus erhellt sich der bedeutsame Kontrast, der mit der Szene der Schauspieler eintritt. Er zweifelt an der Wahrheit der Welt überhaupt, und jetzt beweist sich gar die Wahrheit des Schauspiels — und welche andere Wahrheit als Leidenschaft — vor seinen Augen. »Was würd er tun, Hätt er das Stichwort und den Ruf zur Wut Wie ich?« Und ebenso später, als er Fortinbras nahe kommt: »Ich seh indes beschämt Den nahen Tod von zwanzigtausend Mann, Die für ne Grille, ein Phantom des Ruhms Zum Grab gehn wie ins Bett.« Aber ein Ansporn vermag nichts, wo Wille und Aktivität nicht in sich selbst Befriedigung finden und der Verstand Muße hat, die Frage des Wozu und Zu welchem Zweck unendlich zu wiederholen. In dem Schauer der Vergänglichkeit erblaßt der Wert des Lebens. Der Mensch ist nichts als eine Quintessenz von Staub. Der Kirchhof wird zum Gegenspiegel irdischer Größe.

»Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen . . . und uns selber mästen wir für Maden. Der fette König und der magre Bettler sind nur verschiedene Gerichte . . . zwei Schüsseln, aber für eine Tafel; das ist das Ende vom Liede.« — »Zu was für schnöden Bestimmungen wir kommen, Horatio. Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet wo er ein Spundloch verstopft?« »Die Dinge so betrachten, hieße sie allzu genau betrachten.« »Nein, wahrhaftig im geringsten nicht.«

Auch sonst steht mit dem Tod die Nichtigkeit irdischer Größe stets vor Shakespeares Geist. Am Fußgestell Pompejus' liegend ist der tote Imperator »Nicht mehr wert als der Staub«, »ein blutend Stückchen Erde«. »O großer Cäsar! liegst du so im Staube? All deine Fahrten, Ehren, Siege, Beuten — Sind sie so winzig eingeschrumpft? . . . Fahr wohl!«

Zu Cymbeline: »Thersites' Leichnam ist so gut wie Ajax. Sind beide tot.« Gloster: »Was Fliegen bösen Buben, sind wir Göttern: Sie töten uns zum Spaß.« Die trübe Lebensansicht, die oft in den Historien, wie in den Reden des schlaflosen Heinrich IV., zum Ausdruck kommt, erscheint in den späten Stücken zur grimmigsten Wut gegen »die Folter dieser zähen Welt« gesteigert. »Allschüttler Donner, Schlag platt der Erde massiges Rund, Zerbrich der Schöpfung Formen, tilge jeden Keim, Der undankbare Menschen macht!« Lear, Timon und Troilus, Maß für Maß, sind ein Zusammenklang des mächtigsten und herbsten Pessimismus. »Sei ruhig, weinend kommen wir hierher. Du weißt: wenn wir den ersten Luftzug tun, Schrein wir und wimmern . . . Geboren kaum, beweint man sein Betreten Der

großen Narrenbühne —.« Der üble Stand der Welt, ihr Unwert und die Nichtigkeit des menschlichen Treibens ziehen sich als ein großes Motiv durch den Sein- und Nichtsein-Monolog Hamlets wie durch die Sonette (impr. 66 ff.), durch den Monolog Richards und durch die skeptischen Narrenreden, durch Lears Gerichtssitzung und durch die mannigfache idyllische Verklärung des Abseits-vom-Hofe-lebens.

Als gedankliche Folgerung ergibt sich dort, wo der Verstand dem Willen und dem Schicksal vorgreift und selbst das Schlußwort spricht, das allgemeine Zeichen einer Gefäßtheit, wie Richard II. sie in der Abdankungsszene und in der Gefangenschaft zeigt, und wie Heinrich IV. sie ausspricht: »Sind diese Dinge denn Notwendigkeiten? Bestehn wir auch sie als Notwendigkeiten!« Das Gegebene wird hingenommen und ertragen. Cordelia zerfließt nicht in ihrem Jammer: »Uns nicht als Erste Betraf, dem Besten zugewandt, das Schwerste. Um dich, gebeugter König, nehm ich's schlimm: Ich übergrimmte falschen Schicksals Grimm.« Einen stolzen Fatalismus verkündet Cäsar: »Der Feige stirbt schon vielmal, eh er stirbt.« Der Tod, ein nötig Ende, Kommt wann er kommt.« Stoische Überwindung der »zufälligen Übel« ist das Bekenntnis seines besten Mörders. »Wir wissen, daß wir sterben müssen; Frist und Zeitgewinn nur ist der Menschen Trachten.« »Wir müssen sterben. Weil ich erwog, sie müsse einstmal sterben, Hab ich die Fassung jetzt, es zu ertragen.« »Nun wohl, rückt vor. O wüßte jemand doch Das Ende dieses Tagwerks, eh es kommt! Doch es genüget, enden wird der Tag, Dann wissen wir das Ende. —« Und mit dem gleichen Fatalismus geht Hamlet in den Tod: »Da kein Mensch weiß was er verläßt, was kommt darauf an, frühzeitig zu verlassen?« »Ich trotze allen Vorbedeutungen: es waltet eine besondere Vorsehung über den Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft . . . geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt, geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal in Zukunft. In Bereitschaft sein ist alles.«

3. Die Weisheit: Shakespeare ist nicht Hamlet, ist eine banale geworden. Shakespeare, der Hamlet schuf, übersteigt ihn natürlich. Viel wesentlicher ist, festzustellen, in wie vollem Maße auch Hamlet dieser einen Erscheinung Shakespeare angehört. Dies ist zunächst gänzlich in metaphysischem Sinn der Fall. Shakespeare fehlt jedes Gefühl einer Transzendenz. Hamlet ist durchaus unreligiös. Gerade daraus ergibt sich ja die Trostlosigkeit seiner auf Tod und Vergänglichkeit gerichteten Lebensansicht.

Aber auch innerhalb dieser Welt kann von Skepsis, Fatalismus, Pessimismus, von denen wir der Verständlichkeit halber sprachen, nur dem allgemeinen Ansehen nach die Rede sein. Mit einem Pessimis-

mus wie dem indischen oder dem Schopenhauers hat Shakespeare nichts gemein. Hier flüchtet sich die Lebensmüdigkeit oder der enttäuschte Willen in ein pantheistisches Ureins, für das die zeitliche Erscheinung und letzten Endes auch das einzelne Sein der Individualität als Maja gilt. Diese Verneinung des Lebens ist aber, wie sie billiger ist, auch weit unwirklicher als selbst die christliche. Für das Christentum ist die Wirklichkeit da und notwendig, um überwunden zu werden; das höchste persönliche Verdienst ist die Besiegung der Persönlichkeit, aber angezweifelt wird sie nicht; sein Charakter ist Kampf. Der Pantheismus und der Pessimismus schließen die Augen vor der Wirklichkeit, sie leugnen die Individualität, sie setzen statt Kampf Gleichgültigkeit.

Hamlet jedoch erfaßt die ganze Wirklichkeit. Er setzt nicht die Null, sondern die Negation, die ohne Position kein Bestehen hätte. Er ist nicht schwach, sondern zerrissen, Kraft, die mit sich selbst im Streite liegt. Nicht die Leere droht ihm, sondern das Chaos. Nicht Gleichgültigkeit, sondern Verachtung, die so heiß ist wie sie einst heiße Liebe war, so heiß wie die geschändete Liebe des Troilus und Timons von Athen. Hamlet ist ethisch gerichtet. Ethik beruht aber auf dem positiven Gefühl seiner selbst wie der anderen und der Verknüpfung beider. Sein ethisches Weltbild bricht zusammen. Wäre er ein skrupelloser Machtmensch, so würde er sich bedenken und gewissenlos auch darein schicken und Gleiches mit Gleichem vergelten. So aber wenden die Kräfte, die sich sonst in tätiger Harmonie vereinigt hätten, ihre Leidenschaft gegen sich selbst und müssen daran ersticken. Immer aber ist es Leidenschaft, Wille, das positive Gefühl des Lebens, das sich kundgibt. Die Tatlosigkeit Hamlets wird darum dramatisch, weil sie ein Ringen ist, nicht Untätigkeit, sondern unterdrückte Tätigkeit. Sein »Fatalismus« ist nicht Willenlosigkeit, sondern Gefäßtheit, »In-Bereitschaft-sein«. »Selbst in Hamlets wüstem Pessimismus«, sagt Gundolf in seiner Antithese Shakespeares zu Goethe, »liegt noch ein unbedingteres Jasagen zur Wirklichkeit als in Fausts höchsten Träumen.« »Dadurch daß Faust eine sublime Tendenz hat, verliert er an Gestalt gegenüber dem Hamlet, der fest steht und sich hier umsieht, mit wie hoffnungslosen Blicken auch immer.« »Faust leidet, daß er nicht genug Leben, Hamlet, daß er zuviel hat«¹⁾.

Darum fanden wir die Philosophie Hamlets nicht nur in diesem Stück

¹⁾ Nächst dem Buch von E. Dowden, »Shakspere, sein Entwicklungsgang in seinen Werken. Übersetzt von W. Wagner; Heilbronn 1879« bin ich dem Buch von Fr. Gundolf »Shakespeare und der deutsche Geist; Berlin 1911« am meisten verpflichtet. Soweit sie erschienen ist, ist die Ausgabe Gundolfs den Zitaten zugrundegelegt, den Sonetten die Umdichtung Georges.

— Hamlet ist, so wiederholen wir, Shakespeare, wo er philosophiert. Würde sich jemand bemühen, aus seinen bewußten Aussprüchen Shakespeares Lebensgefühl zu beweisen, so erschiene unfehlbar ein Skeptiker und Pessimist. Denn wo er nicht Hamlet ist, philosophiert Shakespeare nicht. Er sagt nicht Ja, weil er handelt. Aber über das Ja des Schöpferwillens hinaus bedeutet jede seiner Gestalten eine Bejahung des Lebens in der Art wie absolut sie da ist, und zwar jetzt und so da ist, ohne daß ihre Selbstheit von der Bedingtheit ihrer Zeit, ihrer Stellung, ihrer Umgebung Schaden hätte. Shakespeares Schaffen zeigt eine Liebe für Menschen, die tatkräftig und bedenkenlos dem Leben ins Auge schauen, wie Dowden schön ausgeführt hat, ohne daß wir uns seiner exoterischen Erklärung anschließen können, als hätte Shakespeare aus einer Sehnsucht, einem Nichthaben, einem für ihn unerreichbaren Ideal heraus diese Menschen geliebt, was unserer Meinung nach der Art des dramatischen Schaffens schlankweg widerspricht. Heinrich V., sein »Genie der Tatsächlichkeit«, »seine herrliche Verwirklichung des Tatsächlichen«, seine wohlthätige, mit der Welt harmonisierende Lebenskraft; wird so nach Dowden »Shakespeares Ideal von Manneskraft in der Sphäre des praktischen Gelingens«. Der gleichen Art sind auch viele oft nur angedeutete Charaktere, wie Theus im Sommernachtstraum, wie Fortinbras und Horatio, wie Alkibiades im Timon. In der Andeutung besonders zeigt sich, daß sie nicht aus dem Mangel, sondern aus dem Überfluß heraus geschaffen sind, von einem Dichter, dessen starkes körperliches Gefühl ihn zugleich befähigte, sein eigener Darsteller zu sein. Und so ist auch das Lebensgefühl Shakespeares durchaus. Zu freudig, als daß es nötig hätte, sich zu freuen. Zu stark, als daß es die Stärke verkündete. Zu voll, als daß es Raum hätte, sich seiner Fülle bewußt zu werden. Zu sehr Leben, Tat und Handlung, als daß es sich dort philosophisch erfassen wollte, wo es am freudigsten, am vollsten und am stärksten sich beweist.

Gerade nach der philosophischen Periode, in deren geistigem Mittelpunkt Hamlet steht, schafft Shakespeare seine stärksten Lebensbekenntnisse. Die größte Kraft gereifter Männlichkeit bringen in geschlossener Reihe die Tragödien hervor, Othello, Lear, Macbeth, Antonius, Coriolan und Timon. Hier erscheint Hamlet überwunden. Nicht im Sinne eines nihilistischen Abtuns, als ginge ein mangelhaftes Weltgefühl an unwiderlegten Erscheinungen der Welt einfach vorbei. Überwunden wird Hamlet, indem er besiegt und einverleibt wird. Das starke Gefühl für die Individualität des Lebens beschwört vor Shakespeares Geist die Schrecken der Vergänglichkeit. Aber er verschmäht die Flucht in ein Jenseits oder in ein unterschiedsloses Sein. Er hat

die Kraft, die Tragik des endlichen Seins auszuhalten. Ja nun erst recht scheint sein Lebensgefühl ihn ganz auf die Wirklichkeit zu verweisen. Gibt es keinen Ausweg aus dem individuellen Leben, so kann nur in ihm selbst Sinn und Lohn seines einmaligen Seins liegen. In der Stärke, mit der es, nicht Gedanken, sondern ganz Leben, in die Erscheinungsform des Lebens einströmt und in ihr sich auswirkt, liegt der Maßstab seines Wertes.

Hier liegt die Wurzel seiner Heldendramen. Ihre unausgesprochene Lehre ist die Philosophie des stärksten Lebens. In jedem von ihnen rauscht ein einzelnes Leben zu übermenschlicher Leidenschaft empor. Kein Richter über ihm wird anerkannt. Die Triebe und Notwendigkeiten des eigenen Wesens setzen sich schrankenlos durch. Der Wille zur Macht unterdrückt, wo es sein muß, seines Wertes bewußt, alle schwächeren Instinkte, die einer Gemeinschaft dienen. Kein Wille ist über dem, sich selbst zu erfüllen, keine andere Gottheit über Macht und Lebenswillen. In dem stärksten Leben verkörpert sich so die Größe und Schönheit des ganzen Lebens. Der Sinn und Wert des Lebens, in Kleinheit und Kleinlichkeit verkümmert, erhebt in dem Leben des großen Menschen wieder, der stark genug ist, seine letzte Wucht zu ertragen, und der kein Außer- und Über-ihm braucht, das seinen Willen heiligte.

Dieser Lebenswille ist tragisch wie der Lebenswille selbst. Er geht an sich zugrunde, wie dieser sich aufzehrt. Sein Wille — der Wille zur Macht, zur Leidenschaft, zur Güte — muß, grenzenlos wie er ist, schließlich an äußeren Grenzen scheitern. »Individualist«, »Egoist« ist keiner. Othello nicht, und selbstverständlich auch nicht Lear und Timon und Antonius. Sie alle gehorchen dem Dämon Willen, der großartigen Genußsucht und Liebesfähigkeit, die in ihnen ist, oder der Leidenschaft, die irregeleitet aus bedingungsloser Liebe bedingungslose Eifersucht wird, aus unendlicher Güte unendlicher Menschenhaß. Das menschliche Ideal Shakespeares ist hier zu äußerster Größe gewachsen. Vor der Kraft dieser Heldenleben wird das Leben der meisten seiner Geschichtsgestalten fast sozial und gewöhnlich. Sein Held stellt nicht mehr den Typus des normalen begabten Menschen dar, wie Heinrich V., nicht mehr das »Genie der Tatsächlichkeit«. Im Gegenteil, die nüchternen Wirklichkeitsmenschen sind es, denen seine Helden erliegen (wie Antonius dem Oktavius) oder die ihnen (wie Alkibiades dem Timon) zeigen, wie man es machen muß, um mit diesem Leben auf ebener Bahn fertig zu werden. Aus der sozialer Wertung unterliegenden Sphäre des praktischen Gelingens erhebt sich Shakespeare hier zur Höhe eines Lebens, das sich von aller gesellschaftlichen und praktischen Bewertung losgelöst hat, das keinen »Erfolg« braucht, um sich

als wertvoll zu beweisen, keine moralische, keine religiöse Sanktion. Sondern wie das Leben selbst ist das Leben der großen Menschen da und hat seinen Wert in der Kraft seines Lebens und Willens. Macbeth ist nicht böse. Aber vor der Kraft dieses unbändigen Ehrgeizes versinkt Gut und Böse, bis sein Wille an der Übermacht des sozialen Ethos zerschellt. Coriolan ist nicht Individualist. Aber sein Wille ist so ungestüm, so absolut, daß alle Bindungen vor ihm zerreißten, alles zerbricht, woran er stößt, fremder Menschenwille, ob als Person ihm entgegenstehend oder als Satzung um ihn gezogen, vor seinem Gluthauch zerschmilzt.

Sagt Shakespeare zu diesen Menschen Ja? Törichte Frage. Er hat sie aufs unbedingteste bejaht, denn er hat sie geschaffen. Von Recht und Unrecht kann nicht die Rede sein. Sie nehmen sich eben das Recht, zu zerstören, sich auf Kosten anderer zu bereichern, tausend schwächere Willen zu knechten. Aller Wille ist Mehr-wollen und alles Leben Mehr-leben-wollen und darum Wille zur Macht. Wer dieser Notwendigkeit gehorcht, ist — ob Held oder Bösewicht — zu groß für diese Welt. Es sind tragische Gestalten und als tragisch hat Shakespeare sie gefühlt, als er sie in der selbstgeschaffenen Welt untergehen ließ. Nichts ist Shakespeares unwürdiger als der Chor von Kommentatoren, der sich um eine »Schuld« Coriolans und Richards III. bemüht oder beweisen will, daß Othello verpflichtet war, sich umzubringen. Aber diese Moralbegriffe stützen sich doch auf eigene Worte Shakespeares und auf Tatsachen in seinen Dramen. Hätte in Shakespeare selbst der eine und absolute Wille zur Macht eines seiner Menschen gelebt, so hätte er sie sich durch alle Verstrickungen des Schicksals durchhauen und was Schuld an ihnen war erhobenen Hauptes weitertragen lassen. Er hätte die feindlichen Mächte gar nicht in ihrem auch berechtigten Dasein gefühlt. Er hätte mit einem Wort Dithyramben geschrieben, aber keine Dramen. So aber trug er die ganze Welt in sich und was in dieser Welt sich aufreckte und den Raum zu sprengen drohte, erhielt von vornherein das tragische Zeichen notwendigen Untergangs aufgeprägt.

Shakespeares politisches Bekenntnis ist seiner aristokratischen und monarchischen Zeit gemäß gewesen. Dies bestätigen nicht nur anti-demokratische Auslassungen wie die Rede des Ulysses über die Notwendigkeit des Rangs oder ähnliche Worte des Bellarius im Cymbeline, nicht nur der Hohn, der sich in Rüpelszenen und Volksauftritten über »die vielköpfige Menge« ergießt, sondern vor allem die ganz selbstverständliche Hinnahme der Unterschiede von Rang, Macht und Ansehen, die durchaus legitimistische und aristokratische Sphäre der Geschichtsdramen und seiner Dramen überhaupt. Was aber die Helden-

dramen betrifft, so hüte man sich Folgerungen im Sinne eines politischen Systems aus ihnen zu ziehen. Shakespeare verlangte es ebenso wenig nach einer politischen Harmonie wie nach einer kosmischen. Die Disharmonie, die Zwiespältigkeit zu ertragen war er hier wie dort stark genug. Sein Weltbild war ein kriegerisches, Leidenschaften in zu kleinen Raum gepfercht und nun voll Wut ineinander verbissen, Wille gegen Willen, Macht gegen Macht, Anspruch gegen Anspruch. Gesetze und politische Maximen sind für die Alltäglichkeit da. Wo aber, unberechenbar, in den Jahrhunderten ein solcher Mann aufsteigt, da macht er sich selbst das Gesetz. Die Einzigkeit ihres Daseins gibt seinen einzigen Menschen recht. »Ob Rom im Tiber schmilzt, die weite Halle Des Reichs aus Fugen fällt: hier ist mein Raum. Länder sind Lehm, und unsre kotige Erde Nährt Tier wie Menschen gleich. Des Lebens Adel Ist, so tun: wenn solch beiderseitig Paar Und solche Zwei es tun, worin — die Welt Mach ich bei Strafe haftbar, dies zu wissen — Wir ohnegleichen stehn.« In dieser Einzigkeit liegt der Sinn ihres Daseins: sich durchsetzen, das Bewußtsein ihrer Größe und ihrer Macht zum Ausdruck bringen, dem unveröhnlichen Gegensatz des Einzelnen und der Allgemeinheit zum Trotz auf Kosten tausendfältigen schwächeren Lebens und des endlichen eigenen Untergangs. Die Erkenntnis von der Nichtigkeit irdischer Größe mag sie überkommen, wie Macbeth nach dem Untergang der Königin:

»Das Leben Ist nur ein wandelnd Schemen, bloß ein Mime, Der stelzt und knirscht sein Stündchen auf der Bühne Und wird nicht mehr gehört ... ist eine Mär, Die ein Verrückter bringt, voll Schall und Wut, Doch sie bedeutet nichts.«

Hamlet steigt wieder auf. Aber der Tod, zu dem sich Macbeth und Richard III., Othello und Antonius, die selbstmörderische Wut Timons und der Aufschrei von Coriolans verletztem Ehrgeiz aufraffen, ist kein Bereitsein, sondern gewaltig und heldenhaft, kein Kreuzestod, sondern ein Tod in Waffen, ein wildes zügelloses Begehren und Bejahen des Lebens bis zum letzten Atemzug und bis zur Selbstvernichtung.

In Versöhnung klingen die Heldendramen aus. Liegt der Riese gefällt am Boden, dann beugt sich Freund und Gegner vor der Majestät.

»Wir Jüngern werden nie so viel erleben.« — »Schaut traurig Freunde, Die Götter strafen mich, ist dies nicht Botschaft, Die Königsaugen netzte.« — Aufidius: »Meine Wut ist hin. Ich bin vom Leid getroffen.«

Die kleine Welt selbst ergreift die Trauer, wenn der Eber, den

sie umstellt hat, zu Tode getroffen ist. Sie hat das heilige Feuer ihres Altars erstickt, weil es den ganzen Tempel zu vernichten drohte. Sie hat zerstört, was nun ihr höchster Wert und ihre größte Bereicherung war. Denn in dem stärksten Leben beweist sich ihr der Sinn und Wert des Lebens selbst. Das Ganz- und Für-sich-sein des Lebens ist ganz in das einzige Leben des großen Menschen eingegangen, der sein eigener Gott, sein eigener Sinn, »sein« Recht und »seine« Rechtfertigung ist, wie das Leben selbst, und der die Kraft hat, das Leben in seiner Zwiespältigkeit zu bejahen, in der Tragik eines absoluten Seins innerhalb eines endlichen Lebens und endlicher Bedingungen um einen unbedingten Willen.

4. Man nennt die letzten Stücke Shakespeares romantisch. Sie sind es in dem gleichen Sinne wie der Hamlet pessimistisch ist. Innerhalb Shakespeares Welt, von ihm aus gesehen, erscheinen sie in einer gewissen romantischen Färbung. Wirklicher Romantik gegenüber zeigen gerade sie, wie durchaus antik Shakespeare selbst dort geblieben ist, wo sonst die Alterswerke ein Ausschweifen in weniger bestimmte, unkörperliche Regionen anzudeuten scheinen.

Traumstimmung liegt über der Insel Prosperos. Miranda schläft es, als Prospero es wünscht. Schlafstimmung senkt sich über die Gestrandeten herab, als nur Antonio und Sebastian wach bleiben. Traumhaft gerät das Schicksal des kleinen Reiches nach dem Willen des Zaubermeisters. Die Bühne ist Shakespeare stets, nicht nur im Geschehen, ein Bild des Zeitalters, sondern auch als Bühne ein Bild des Lebens selbst. Sie ist ihm das stärkste Gleichnis für die Vergänglichkeit, für die Verschwisterung von Schein und Wirklichkeit in unserem eigenen Leben. Spiel im Spiel: so hält die Bühne dem Leben den Spiegel vor. »Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler, Wie ich euch sagte, waren Geister und Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft. Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden Die wolkenhohen Türme, die Paläste, Die hehren Tempel, selbst der große Ball, Ja, was daran nur teil hat, untergehn; Und, wie dies leere Schau-gepräng' erblaßt, Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben Umfaßt ein Schlaf.«

Aber wenn auch dem gereiften Blick Prosperos das Leben als Traum erscheint: er selbst weiß und beherrscht diesen Traum. An seiner Wirklichkeit zweifelt er nicht. An der Unendlichkeit gemessen wird unser ganzes Leben nichtig und schattenhaft; für uns selbst behält es die größte Bedeutung. Eine leise Melancholie kennzeichnet Prospero gegenüber der naiven Freude und Entzückung der jungen Leute. Miranda bewundert die Menschen: »ein wackres Schiff, Das sicher herrliche Geschöpfe trug;« »O Wunder! Was gibt's für herr-

liche Geschöpfe hier! Wie schön der Mensch ist! Wackre neue Welt, Die solche Bürger trägt!« Prospero, der die Niedertracht dieser Welt durch ihre äußere Hülle erkannt hat, antwortet milde: »Es ist dir neu.« Und über Ferdinands und Mirandas Seligkeit: »So froh wie sie kann ich nicht drüber sein, Die alles überrascht; doch größte Freude Gewährt mir nichts.« Was irdisches Glück und irdische Größe bedeuten, weiß er wohl; aber er steht nicht an, mit allen Mitteln seiner Macht sein irdisches Herzogtum zurückzuerobern. Der Weise blickt spöttisch auf diese Wirklichkeit; aber sie hört darum nicht auf, Wirklichkeit für ihn zu sein, mit der man sich abfinden muß. Dies Sein mag ein vergängliches sein; es ist doch. Nichts liegt ihm ferner als sich asketisch gegen das Sein zu wenden und seine Zuflucht in einem erträumten Jenseits zu suchen. In heiterer Resignation ergreift er das Gegebene. »Das Interesse, welches Shakespeares großen Geist belebt, liegt innerhalb der Welt,« sagt Goethe in »Shakespeare und kein Ende«; »denn wenn auch Wahrsagung und Wahnsinn, Träume, Ahnungen, Wunderzeichen, Feen und Gnomen, Gespenster, Unholde und Zauberer ein magisches Element bilden, das zur rechten Zeit seine Dichtungen durchschwebt, so sind doch jene Truggestalten keineswegs Hauptingredienzien seiner Werke, sondern die Wahrheit und Tüchtigkeit seines Lebens ist die große Base, worauf sie ruhn; deshalb uns alles, was sich von ihm herschreibt, so echt und kernhaft erscheint.« Er gehöre nicht der romantischen, sondern der naiven Gattung an, »da sein Wert eigentlich auf der Gegenwart ruht und er kaum von der zartesten Seite, ja nur mit der äußersten Spitze an die Sehnsucht grenzt«.

Wer weiß, wie weit Sehnsucht das eigentliche romantische Gefühl ist, wird hier den ganzen großen Gegensatz sehen, in dem uns nochmals die völlige Einheit des Weltgefühls Shakespeares erscheint. Sehnsucht ist Entfernung von der Gegenwart, Bewegung zu einem Andern der Gegenwart hin. Dem Gefühl des Seins tritt das Gefühl des Werdens entschieden gegenüber. Zugleich ist Sehnsucht immer in gewissem Sinne Nichthaben. Dem religiösen — transzendentalen — romantischen Menschen genügt die Wirklichkeit nicht. Ihn verlangt nach einer Entwicklung, nach einem Jenseits, nach einer Erlösung — sei sie in einem Gott oder im Geiste zu finden, sei sie durch Kasteiung oder in mystischer Vereinigung zu erreichen.

Shakespeare aber ist durchaus unreligiös. Nur daß es lächerlich ist, das positivste und materiellste Weltgefühl mit einem Defekt zu kennzeichnen. Von seinem Standpunkt gesehen, könnte gerade das Wort Religiosität einen Mangel und mindestens eine krankhafte Ausbildung bedeuten. Auch wäre es unnützlich, das Weltbild des Shake-

shakespeareschen Sinnes darum »nicht geistig« nennen zu wollen. Aber diese Geistigkeit ist eine innere; sie ist nicht eigentlich metaphysisch gerichtet. Die Blüte dieser Welt, der Geist, mag sein Antlitz sehnsüchtig der täuschenden Ahnung eines neuen Lichtes zuwenden. Immer bleibt sie doch Blüte, der Zweig hält sie und das Mark des Stammes nährt sie. Dem religiösen Menschen sollen Zweig und Stamm und schließlich selbst die Erde, die ihn trägt, zur Blüte werden.

Shakespeares Weltgefühl fehlt dieses Entwicklungsmoment. Er kennt nichts, was man Himmel nennen könnte. Die Erde strebt keinem Ziele zu. Das Dasein hat keine andere Aufgabe als sozusagen mit sich selbst fertig zu werden. Das Leben hat keinen anderen Zweck als sich selbst. Es hat nichts hinter sich zu werfen und verläßt nie die Sphäre des realen Seins. Alle Gärungen und Entwicklungen vollziehen sich innerhalb seiner und bleiben stets in den Umkreis dessen, was Leben heißt, gebannt. Es ist in jedem Augenblick ein Ganzes und erfüllt seinen Wert in jedem Atemzuge ganz. Und nicht in der Art geistigen Besitzes, wie etwa der Christ seinen Gott besitzt, sondern als Lebensfunktion selbst. Alles ist da und wird von innen her gefühlt, so restlos, mit solcher Aktivität und Hingebung, mit solcher Inbrunst für den Augenblick, daß sich das Leben ganz mit Leben anfüllt und keine Möglichkeit ist, es in ein Jenseits verfließen zu lassen.

Dieses Weltgefühl Shakespeares ist von Dowden schön aus dem Renaissancegeist heraus erklärt worden. Es ist zugleich der wahre Geist der Antike, ehe sie sich mit Sokrates und Plato ethischen und metaphysischen Spekulationen in die Arme warf. In ihm sehen wir die Grundbedingung der dramatischen Kunstform überhaupt. Wie ganz die Diesseitigkeit Bedingung ist, daß leibhaftige Menschen körperlich vor uns stehen und handeln, das soll hier nicht weiter ausgeführt werden; indirekt ist es ja bereits geschehen, indem wir aus der Wirklichkeit dramatischer Gestaltung auf jene allgemeine Haltung des schöpferischen Geistes schließen durften. Was aber die große Kunstform des Dramas betrifft, von der wir sprechen werden, so ist sie durchaus abhängig von einem Weltgefühl, in dem das Sein über dem Werden, die Stetigkeit des Fundaments über dem Fließenden und Schwebenden der Einzelgestaltung Macht hat. Wir wollen das Drama als Raumschöpfung begreifen. In Shakespeare und dem shakespeareschen Menschen herrscht das Gefühl des unendlichen Raumes vor und was sich in der Zeit begibt, ist endlich und fällt innerhalb seiner Schranken. Hingegen für den religiösen Menschen verschwebt der Raum, verflüchtigt sich, wird unfest vor dem ungeheuren Ziel, dem die unendliche Zeit zuströmt. Darum ist es in der Dichtkunst die

Lyrik, in der bildenden Kunst die Malerei und in den Künsten überhaupt die Musik, die etwas, was man »religiöse Kunst« nennen könnte, am ehesten zur Darstellung bringen.

Von höchster Wichtigkeit für die Kunstform des Dramas ist somit ein Gefühl, das der Religiosität ganz fremd ist und das die gesamte Welt Shakespeares umfaßt: das einer Geschlossenheit des All. Es steht hinter der positiven Lebensführung einer Gemeinschaft, hinter dem einfachen, unbekümmerten, gegenständlichen und tätigen Sein der Komödien und Historien. Es steht drohend vor dem Willen, den die Unabänderlichkeit seines Schicksals lähmt und der angesichts des Kreislaufs von Entstehen und Vergehen in düstere Betrachtung versinkt. Das Gefühl der Geschlossenheit bestätigt sich darin, daß Energiegehalt und Lebenskraft der Welt sich fast dem Begriff von Maß und Summe bequemen und so, in dieser Welt begrenzter Möglichkeiten, das stärkste Leben seinen Bezirk auf Kosten der schwächeren Gemeinsamkeitsinstinkte erweitern muß. Damit aber erhebt es sich in seiner Unbedingtheit zum Symbol der großen Bejahung, die der Wille zum Leben selbst vollzieht und, eine Welt innerhalb der Welt, zugleich zu seiner höchsten Tragik. Mit dem bedingungslosen Ja zu sich selbst erschafft es in sich ein ewiges Zeichen des unendlichen und in sich abgeschlossenen Seins und den Maßstab seines absoluten Werts.

II.

5. Von dem schaffenden Künstler aus betrachtet, stellt sich die Geschlossenheit der kleinen Welt des Dramas so dar, daß der Dramatiker alles in einem hat, daß er, mit der Niederschrift beginnend, bereits die Vision des Ganzen besitzt. Fest umrissen steht der Bau einer Handlung und das Schicksal das sie aufrollt vor seinen Augen. Der ideale Schöpfungsakt vollzieht sich mit einemmale und darum mit besonderer Stärke. Ein Organismus, der alles mitbekommt was er weiterhin zum Leben braucht, wird herausgeworfen und völlig von dem Schöpfer getrennt. Er ist ganz dessen Werk, aber, ganz geworden, ist er ganz sein eigen, lebt von den Mitteln, die er mitbekam und gehorcht seinen eigenen Gesetzen. Der Dramatiker schafft, möchte man sagen, frei, aber seine Arbeit ist eine gebundene. Er selbst muß den Notwendigkeiten folgen, die das von ihm geschaffene Gebilde weitertreiben. Er muß, einmal diesen Fäden verfallen, ihrem Zuge gehorchen und darf sich nicht mehr einer freien Einbildungskraft oder dem willkürlichen Gange des äußeren Stoffes überlassen.

Innerhalb der Form des Shakespeareschen Dramas macht sich das in der Technik der Exposition geltend. Die Exposition ist hier nicht

nur eine vorläufige Einführung der die nähere Bekanntschaft noch folgen soll. Das ganze Drama ist bereits in ihr enthalten. Die Exposition stellt den Stoff und geschichtlichen Vorwurf des Dramas auf. Aber nicht als ersten Anstoß für eine Handlung, die sich dann aus allen möglichen Ursachen und Vorkommnissen zusammenschließen soll. Die Exposition stellt einen Zustand oder besser eine entscheidende Begebenheit dar, in der, tätig oder schlummernd, alle Kräfte eingeschlossen sind, die während der Durchführung des Dramas in Aktion treten, miteinander ringen, sich vermischen, und so ein Gebilde hervorbringen, das einer, der Maß- und Machtbereich der in die Anfangsstellung bezogenen Kräfte konnte, von vornherein müßte bestimmen können. Die Spannung, die das ganze Drama hervorbringt, ist bereits in den ersten Szenen lebendig oder erzeugt sich gerade in ihnen. Der Leser und Zuschauer wird dann sofort in den Bann unentrinnbarer Notwendigkeit gezogen, mit der das Spiel sich nun abrollt.

Dies ist aber wie gesagt nur dadurch möglich, daß die Welt dieses Dramas von vornherein ganz in seinem Schöpfer lebte. So ist auch die Welt des Dramas selbst immer eine ganze. Die Exposition umfaßt einen abgeschlossenen Verein von Kräften und dieser bleibt bis zum Ausgang in seiner ganzen Wirksamkeit. Jede nichtorganische Hinzufügung neuer Motive — ihr Extrem der *deus ex machina* — widerspricht schlechtweg aller dramatischen Kunstform.

Der Stimmungsakkord mit dem uns jedes Shakespearesche Drama empfängt, beruht so auf dem Akkord wirklicher Kräfte, der Keime von allen zukünftigen Handlungen und Ereignissen. Das Muster eines solchen gedrunghenen Zusammenschlusses in sich selbst, das Meisterstück von Shakespeares Technik überhaupt, ist König Lear. Hier ist mit dem Verlauf der ersten Szene alles gegeben. Die für Shakespeare sehr bezeichnende Einführung Edmunds an erster Stelle kommt zunächst nicht in Betracht. Sie verrät nichts von dem, was die Glosterszene, bereits dem dramatischen Aufstieg angehörend, bringt, zeichnet aber doch den Situationsplan, den Grundriß, die Stellung der Figuren auf dem Brett. Welcher Inhalt nun aber in der Szene Lears, welcher Atemzug des Schicksals in dem Zueinanderstehen und Aneinanderstoßen solcher Charaktere. Diese Szene enthält *in nuce* das ganze Stück, die Verhältnisse und Charaktere, die Schuld, die unbedingte Entwicklung, das Ende. Freilich wirkt hier mit, daß man vor diesen Menschen mit Schopenhauer an die Unabänderlichkeit des Charakters glauben muß, und daß es die Stoßkraft dieser ist, die uns in der Exposition bereits die ganze kommende Tragödie erkennen läßt. Diese redebereiten Töchter haben Lear bereits gekränkt, verraten, in den Sturm gestoßen. Dieser gerade Kent hat seinem Herrn bereits durch

Schande und Not jede Treue bewährt. Mit dieser unnützen Tat hat Lear sich bereits solchen Kindern ausgeliefert. In diesem kindlichen Glauben, in seinem Eigensinn und Jähzorn schläft schon sein Schmerz und seine Empörung, lodert schon sein Wahnsinn empor. Und gar Cordelia wird dieselbe kühle, klare, königliche Frau sein, wenn sie mit beherrschtem Schmerz die Nachricht vom Elend ihres Vaters erhält und mit beherrschter Freude den schlummernden Geist und Körper zu neuem Leben aufküßt. Man könnte am Schluß des ganzen mit banalen Worten sagen: ja es hat so kommen müssen. Alles was im Licht eines einmaligen und von zufälligen Rücksichten bestimmten Ablaufs steht, erweist sich in dieser Gestalt nur als gegebene Erscheinung jener Notwendigkeit, die unbedingt auf irgend eine Weise eintreten mußte.

Wenn auch nicht immer in gleicher Strenge, so läßt sich dieses Prinzip doch auch in den andern Dramen verfolgen. Ja man möchte fast meinen als Prinzip, wenn man sieht, mit welchen Mitteln die Fülle einer Exposition, die das ganze Drama enthält, auf uns wirkt. Es finden sich in ihr Züge, die für den Zuschauer wie für den unvorbereiteten Leser unverständlich oder nichtssagend sind. Sie deuten bereits auf künftig eintretende Personen und Verhältnisse vor und beziehen diese so in die Anfangssituation ein. Fast meinte man freilich, sie wären mehr für den Dichter, als für den Leser da. Aber gerade durch solche scheinbar unwesentliche Züge, durch versteckte Beziehungen, schlingt das Gewebe sich enger und jene lebendige Fülle wirkt auf uns, die dem Shakespeareschen Drama die höchste Lebenswahrheit verleiht. Das naturalistische Drama hat diese Eigenschaft dann bewußt angestrebt. Es hat rein zufällige Züge eingeflochten und gleichsam das Prinzip des »Milieus« auf die Charaktere, oft selbst auf die Handlungen übertragen. Das widerspricht aber dem ersten dramatischen Formprinzip einer Geschlossenheit und inneren Verknüpftheit, das sich uns gerade in solchen Zügen bei Shakespeare wieder beweist. »Die Charaktere und Dinge, sagt Otto Ludwig, sind abgelöst aus der gemeinen Wirklichkeit. Was von und in ihnen nicht in engster, ausschließlicher Beziehung zu dem Gegenstande der darzustellenden Handlung gehört, nicht ein notwendiges Glied derselben ist, ist ihnen vollständig abgestreift. Das ist's, was Lessing meint, die Simplifikation des Stoffes, durch welches die dramatische Handlung zum Ideale dieser Handlung wird. So steht sie wie eine Skulpturgruppe nach allen Seiten frei, überall durchsichtig und rund geschlossen da, nicht bloß *en relief* angelehnt oder nur halb freistehend.« (Shakespeare-Studien S. 97, cf. passim.) »Naturalistische« Züge in der Exposition sind bei Shakespeare nur Vordeutungen auf den großen

Zusammenhang, auf Größen, mit denen man rechnen muß, und die nicht erst mit dem Erfordernis der Fabel *ex machina* auftreten sollen.

Oft sind die ersten Szenen nur da, um die Stimmung vorzubereiten — die Sphäre des Wunderbaren im Macbeth etwa. In dieser wie in tatsächlicher Beziehung sind die Weissagungen und Flüche von großer Bedeutung. Sie greifen geradezu vor und ziehen die kommenden Ereignisse in die Gegenwart. Der Wahrsager warnt Caesar vor den Idus des März. Der Wahrsager prophezeit Charmian und Iras gleiches Schicksal, und daß sie ihre Herrin überleben. Macbeth wird von Tat zu Tat getrieben, bis er dort ist, wo die Weissagung der Hexen und der Erscheinungen ihn haben wollen. Richard III. ist ganz auf diesen »gigantischen Reim«, wie Friedrich Schlegel sagt, hin aufgebaut (Gundolf S. 341). Der Fluch Margaretas ist neben der Selbstexposition Richards eine Klammer über das ganze Stück hin. Er setzt sich tatsächlich Akt für Akt in Szene dadurch, daß die Betroffenen durchaus vor ihrem Untergang sich seiner erinnern, bis schließlich Buckingham als letztes Opfer Richards fällt und nur mehr Richard übrig bleibt, der Handlanger von Margaretas Haß und nun selbst reif ihm zu erliegen.

Man behalte aber wohl im Auge, daß dies eigentlich nur ein besonderes und grobes Sinnbild ist für die ganz allgemeine Art, wie in der Exposition die Entwicklungen des künftigen Dramas eingeschlossen sind. So ist das wahre Schicksalsdrama gegeben, das nichts mit dem ausgeklügelten Determinismus eines programmmäßigen Schicksalsdramas zu tun hat. Die Mächte des Spieles stoßen in entscheidender Begebenheit aneinander; ein äußeres Schicksal, dem sie weiter gehorchen, gibt es nicht; sie selbst sind ihr Schicksal geworden und sie folgen dem Schicksal, indem sie ihren Notwendigkeiten und denen ihrer Umstände gehorchen. Die Exposition stellt die Grundkräfte in den Raum, und von ihr aus entwickelt sich die Durchführung in Kampf, Wechsel und Läuterung, bis schließlich ein neuer, anderer Zustand eintritt, eine Stimmung der Ruhe oder auch nur des vorläufigen Gleichgewichts.

Diese Form einer gewissen Dreiteilung läßt sich natürlich auch in den Komödien erkennen, und das sogar in einem viel mehr schematischen Sinne als bei den Dramen. Die Geschlossenheit und innere Verknüpftheit von Shakespeares Intrigenspielen ist, wenn sie auch weniger äußerlich und freier ist, doch keine wesentlich höhere als die des französischen Lustspiels und Dramas. Im formalen wird die dort geübte Konstruktion nicht unterliegen: die Exposition bringt Irrtümmer, Verkleidungen, Verwechslungsmöglichkeiten, eine geschickte Szenenführung schrotet sie in möglichstem Maße aus, bis endlich durch

unzählige Verwicklungen ein neuer befriedigender Zustand gewonnen wird.

In einem weit größeren Sinn erscheint jedoch die gleiche Form dort, wo der oberflächliche Blick sie nicht zu finden meinte, in den Historien. Was einer Kunstform hier im Wege steht ist klar: die Bindung an das tatsächliche Geschehen, die Forderung eines lebendigen Stoffes, der völlig progressiv erscheint. Hier kann von ausgeklügelten Konstruktionen nicht die Rede sein. Die Begebenheiten sind im wesentlichen vorgezeichnet und es scheint, ohne sie zu vergewaltigen, nicht möglich, jedes neu eintretende Ereignis als notwendig auf eine Ursache zu beziehen. Die Entwicklung des Organismus Kunstwerk ist hier in eins geflossen mit der des Organismus Geschichte. Die Lebendigkeit der künstlerisch gestalteten Motive hängt noch mit einem außer ihr zusammen: der Lebendigkeit des historischen Geschehens. Und so, da beide Zeugungskraft besitzen, kann es wohl vorkommen, daß das Kunstwerk plötzlich einen Wechselbalg eingeschoben sieht, den ihm die Geschichte ins Nest geheckt hat und mit dessen Vaterschaft es nichts zu tun hat.

Wenn das Geschichtsdrama also die völlige Poetisierung seines Vorwurfs erreichen will, so muß es sich möglichst der Form nähern, die wir als die des Dramas überhaupt erkannten. Es muß von vornherein Raum für das nachdrängende Geschehen schaffen. Der dramatische *horror vacui* verabscheut aber die nichts als vorbereitenden Szenen. So müssen diese in Verbindung mit dem Hauptgeschehen gebracht und der Grundriß so breit gezogen werden, daß die Höhenrichtung sich nur unmerklich während des Baues verändern kann.

In vielen Dramen Shakespeares finden sich Historien-Elemente, in dem Sinn, daß das Geschehen nicht mit dem Ende der Hauptgestalt in sich zusammenfällt. So der Sieg des Octavius über Anton, des rechtmäßigen Königs über Macbeth, der Verlauf von Troilus' Rache und des Kriegs von Troja, dem die ganze Handlung fast ohne Einschnitt entnommen ist. So Fortinbras im Hamlet, ohne dessen Einführung von Anfang an es kaum möglich gewesen wäre, gerade dieses Stück, mit seinem ungewöhnlich hervorgehobenen Helden, zu so großer Form aufzutürmen. In gleicher Weise ist Shakespeare mit mehr oder minder Gelingen bestrebt, aus seinen Historien Dramen zu machen. Selbst wo der Gang der Handlung lässig ist oder in Wechselzufällen schwankt, wie in dem vierten und sechsten Heinrich ist dies in gewissem Maße der Fall, nur daß die Spannung der Exposition nicht so groß ist um das ganze Drama aus sich heraus zu treiben, sondern in neuen Konflikten und Begebenheiten weitergeführt wird. Heinrich V. ist, abgesehen von den fast durchaus anekdotischen Sol-

datenszenen, reine Historie, und nur auf eine Schilderung dieser englischen Waffentaten hin aufgebaut. Hingegen ist Richard III. mit der zwingenden Kraft der Selbstexposition dieses Charakters, den charakteristischen Szenen mit Clarence und Anna, und der Fluchszene von Anfang an voll dramatischer Kraft. Und Richard II. ist unter den Königsdramen das Meisterstück an künstlerischer Konzentration. Man fasse die Handlung seines ersten Aktes zusammen: Norfolks Herausforderung durch Bolingbroke wegen Glosters Ermordung; die Ansetzung des Zweikampfs und seine Vereitlung durch Richard, der Norfolk und Bolingbroke bannt; der unwillige Abschied Bolingbrokes von Gaunt; dazwischen die Herzogin von Gloster, die Gaunt vergebens um Rache anfleht, da Richard selbst Anstifter von Glosters Ermordung war. In dieser Handlung, in deren Untertönen noch die Abneigung, ja leise Furcht des Königs vor Bolingbroke und dessen Stolz und List und reicher Anhängerschaft mitschwingt, ist bereits der Beginn von Richards Unglück und Fall in Gestalt eines mächtigen dramatischen Zusammenpralls auf die Bühne gestellt. Und je mehr die Menschen es verschmähen, sich selbst und ihre geheimen Absichten und Gedanken aufzudecken, um so größer ist die Stimmungsmacht, mit der diese Szene das künftige Drama vorbereitet.

Wie sich die Menschen sonst in der Handlung beweisen, so führen sie sich auch als handelnde ein. Die Wucht und Schwere, die ihr eigen ist, empfängt die Exposition darum gerade durch das was das übliche Wesen einer Exposition übersteigt. Versteht man darunter nur die Darlegung eines Zustandes, aus dem nun eine Entwicklung hervorstiegen soll, so hat das Drama Shakespeares eigentlich erst in den spätesten Stücken, im Cymbeline, im Sturm eine »Exposition«, und selbst da ist die epische Darlegung durch die Handlung möglichst verhüllt. Sonst aber kennt das Drama Shakespeares kein zständliches. Seine Exposition, wenn man sie weiter so nennen will, ist dramatisch. Wir werden sofort in die Handlung eingeführt. Die Exposition ist, einen Ausdruck Schillers gegenüber Goethe anzuwenden (Briefw. 24. April 1797), schon ein Teil der Entwicklung. Damit ist aber die Dramatisierung und was das gleiche heißt die Poetisierung des Stoffes eine völlige geworden.

6. So ist Shakespeares Drama ganz Geschehen, ganz Handlung, positiver Lebenswille, der die große Form erst lebendig macht. Ganz ein Ringen, schon in der Art, wie das Motiv des Dramas sich aufstellt, in der Art, wie die Spannung vor unseren Augen Ereignis wird, wie sie sich im Verlauf der Handlung auslöst und schließlich löst.

Dem stellen wir einen Gegentypus gegenüber: das analytische Drama Ibsens und des Naturalismus. Wir sehen in ihm einen Wider-

spruch. Wir sehen den hier waltenden Begriff eines analytischen Dramas überhaupt für falsch an.

»Analytisches Drama« heißt: eine bis zum letzten gediehene Handlung wird von den davon betroffenen Personen dialogisch aufgerollt. Die entscheidenden Begebnisse haben sich bereits abgespielt. Die Menschen stehen wissentlich oder unwissentlich unter dem Druck von Dingen, die bereits geschehen sind. Ein abgeschlossenes oder unabänderliches Schicksal steht über ihnen.

Auch dieses Drama wird so zum Schicksalsdrama. Es hat die Geschlossenheit, die strengste Verknüpftheit und die mathematisch sicherste Notwendigkeit, die ein Drama haben kann. Aber das Schicksal erzeugt sich nicht in Spannungen vor unseren Augen, sondern es lastet über uns, die Verknüpftheit ist keine von Menschen die handelnd frei einander gegenüberstehen, sondern von Mitschuldigen, die aneinander gefesselt den Urteilspruch erwarten, und Urteilspruch ist das richtige Wort für die Notwendigkeit, mit der das letzte Ende sich heranbewegt.

In seiner letzten Folgerung führt sich das analytische Drama selbst *ad absurdum*. Es gebe überhaupt kein Geschehen, sondern eine reine Zuständlichkeit. Es bliebe statt Drama zu werden ganz Exposition. Die Möglichkeit, Vorgänge spielen zu lassen, rettet sich nur dadurch, daß die Handlung eigentlich nicht bis zum letzten, sondern bis zum vorletzten gediehen ist und daß, während die bisherigen Ereignisse analytisch ans Licht kommen, der letzte Schlag sich vorbereitet. Denn selbst wenn das äußere Geschick vollendet ist, so zeigen doch die Menschen, die es nun aufgeladen bekommen, etwas was entsteht, Ereignisse verinnerlichter Tragik. Ja es mag gleichsam wider Willen der dramatischen Berechnung ein geistiger Abschluß erfolgen, der der brutalen Tatsächlichkeit widerspricht, wie im ethischen die Menschen sich über ein unabänderliches Schicksal hinaus doch noch zu einer freien Tat, sei es auch die freie Selbstvernichtung, durchringen.

Es ist durchaus nicht der grobe materielle Begriff einer Handlung, »wo der Liebhaber zu Füßen fällt, die Prinzessin ohnmächtig wird, die Helden sich balgen«, der dem analytischen Drama widerspricht, sondern der Begriff einer Handlung überhaupt. Wie wir an seinen vollendetsten Exemplaren sehen, ist die Handlung des analytischen Dramas die eines letzten Aktes. Bereits das klassische Drama der Deutschen zeigt diese Störung des unerschütterlichen dramatischen Gleichgewichts und die Verlegung des Hauptgewichts auf Mitte und Abschluß der Handlung. Ein Blick auf die Freytagsche Konstruktion des Dramas mit dem langsamen Ansteigen aus einer »Exposition« zu einem »erregenden Moment« und so weiter, beweist dies zur Genüge.

Schiller drückt dies in dem erwähnten Brief an Goethe so aus, daß die Exposition des Dramas uns nicht wie die des Epos interessieren muß, »weil sie selber etwas ist«. »Ich glaube, daß man dem dramatischen Dichter hierin weit mehr nachsehen muß; eben weil er seinen Zweck in die Folge und an das Ende setzt, so darf man ihm erlauben, den Anfang mehr als Mittel zu behandeln«. Wir, die in der dramatischen Exposition nicht nur etwas, sondern alles, die Synthese der Spannungskräfte des ganzen Dramas sehen, nehmen solche Theorien nur für den Versuch dramatischer Unkraft, sich selbst zu rechtfertigen.

Diese dramatische Unkraft hat sich in dem analytischen Drama die ihr entschieden gemäße Form geschaffen. Der Anfang ist nur Mittel, ihr Zweck das Ende. Die Stärke eine Welt in ihrem Ringen zu vollenden, Kräfte leibhaftig gegeneinander aufzustellen und sich durchsetzen zu lassen, geht ihr ab. Sie kann nur Folgerungen ziehen. Der letzte Akt wird zum Prinzip gemacht. Die Konsequenz der analytischen Methode ist der Einakter. Wo rein stofflich mehrere Akte gefordert werden, sind die ersten dramatisch genommen ein Vakuum, und eine geschickte und spannende Expositionstechnik kann den Charakter vorwaltender Zuständlichkeit nur verhüllen.

Es handelt sich uns aber nicht darum, das Drama Ibsens zu kritisieren und es Shakespeare gegenüber herabzusetzen. Wir wollen viel mehr: es reinlich von Shakespeare scheiden und wie wir in Shakespeares dramatischer Form das Drama überhaupt sehen, dem »analytischen Drama« den Titel Drama überhaupt absprechen. Wir können nicht zugestehen, daß es »auch« ein Drama ist, nur eben auf seine besondere Art. Wir wollen das Drama als ganz absolute Kunstform erkannt wissen. Hier gibt es nur ein So und nicht anders aber kein Mehr oder minder. Im Drama gibt es keine Lüge — es sei denn das Plagiat. Wie das Drama ganz Jasagen, ganz Sein und Haben ist, so geht nur wahrer Reichtum an Gestalten, wahre Kraft und Gesundheit in dramatische Form über.

Es gilt sich davon freizumachen, alles was äußerlich in dialogischem Gewand einhergeht als dramatisch anzusehen. Der Dialog steigt — was kürzlich in einer Arbeit über Hans Sachs wieder zur Erörterung gestellt wurde — gewöhnlich aus ganz anderen Quellen auf. Er ist an sich keine absolute Kunstform. In der Regel ist er nur eine besondere Ausbildung der epischen Form. Die Erzählung, die in dialogische Form übergeht, wird dadurch nicht dramatischer Natur. Daß die Angabe der Umstände und die jeweilige Einführung des Sprechenden unterschlagen wird, ist nur eine technische Angelegenheit. Andererseits hat es mindestens sinnbildliche Bedeutung, daß das Drama Ibsens mit seinen peinlichen Szenenanweisungen und den

unaufhörlichen Bemerkungen, die den Ausdruck des auszusprechenden regeln, sichtbar die epischen Eierschalen mit sich trägt.

Der dramatische Dialog hingegen ist eine ganz ursprüngliche Kunstform. Auch hier nehme man es als Sinnbild, daß uns der Text Shakespeares ohne Regiebemerkungen vorliegt und niemand nach solchen Verlangen tragen wird. Hier wird der räumliche Charakter der dramatischen Kunst klar. Das raumschaffende ist nichts von außen kommendes, sondern die Stellung der Menschen zueinander. Zwei Menschen, die Shakespeare miteinander sprechen läßt, schaffen einen Raum. Gundolf bemerkt mit Recht die unnachahmliche Art, wie Shakespeare seine Personen einführt. Sie stehen da und stehen einander in geistigem und körperlichem Sinne gegenüber, und daß ein Dialog laut wird, ist nur ein Ausdruck dieses räumlichen Beisammenseins. Ihr für sich und für einander sein baut Wände um sie auf, nicht die Kulissen, und nicht nur drei Wände, sondern auch die vierte Wand, die im wahren Drama stets da war, und die man im körperlichen immer vergeblich suchen wird. Nicht als ob Shakespeare sich bemüht hätte, die äußere Umgebung in die Reden seiner Personen einzubeziehen. Daran kann nur eine kleinliche und vom Naturalismus kommende Theaterkunst denken, die sich bemüht, aus solchen Andeutungen heraus das Bühnenmilieu aufzubauen. In einem weit größeren Sinne erweitert sich die Wechselrede und die Gegenstellung der Personen zum Raum.

Sehen wir doch, und hierauf ist gar nicht genug Gewicht zu legen, daß das wirkliche Drama es wagen darf, auf den Dialog zu verzichten. Ibsen wußte sehr wohl, warum er sich den Monolog nicht gestattete. Die Begründung des objektiven Naturalismus (der ja sogar für das analytische Drama eine Begründung hat) ist in so künstlichen Gebilden wie Ibsens Stücken gewiß nur das sekundäre. Aber hätte Ibsen gewagt, den Monolog einzuführen, den Monolog, der ihm zu Gebote stand, so hätte er sich auch des äußerlichen dramatischen Ansehens begeben. Enthüllungen, Erzählungen von Vorgeschichten, Motivenberichte wären unverhüllt in ihrem epischen Charakter erschienen. Dagegen ist der Monolog bei Shakespeare dramatisch, denn auch sein Denken (beileibe nicht jedes!) ist ein Ringen. Ob ein ehrliches Gespenst mit Hamlet spricht oder der Gedanke des Todes drohend vor sein Auge tritt, das unterscheidet sich nur äußerlich. Ob die Mächte, mit denen Hamlet kämpfen muß, in ihm aufstehen oder Leib und Namen tragen: immer sind es Mächte, die niedergerungen werden müssen, stets ist, innen oder außen, ein Geschehen vor uns.

Auch im weiteren Zusammenhang ist Shakespeares Monolog dra-

matisch. Er strömt nicht, wie meistens der des klassischen Dramas, aus einer Gemütsstimmung hervor. Sondern die Fäden des ganzen Geschehens kreuzen sich in ihm, die Gestalt, die ihn spricht, hört dabei nicht auf, dramatisch zu sein, sie tritt nicht aus dem ganzen Geschehen, in dem sie bisher stand, heraus. Im Gegenteil, sie bringt die ganze frühere Handlung mit. Der typische Monolog kann wie ein Gedicht aus dem Stegreif wirken und seinem Gehalt nach begriffen werden. Aber es ist unmöglich, den Monolog Richards II. etwa oder die Monologe Hamlets nur irgendwie über die allgemeinsten begrifflichen Richtlinien hinaus zu verstehen, wenn man sie ausgelöst aus dem ganzen Zusammenhang der Handlung aufnehmen soll.

So steht überhaupt jede Szene auf allen vorhergehenden gegründet, ist ohne diese nicht denkbar und nicht verständlich und trägt selbst wieder die folgenden Szenen. Auch hier waltet ein gewisser räumlicher, konstruktiver Charakter. Die erzählende Dichtungsart kann gewiß logische und psychologische Kausalität besitzen. Aber nichts in ihr fordert eine Geschlossenheit und Kausalität der Ereignisse. Sie ist ganz progressiv und ihren Vorschriften stehen alle Möglichkeiten der Welt offen. Hiergegen erscheint das Drama als architektonisches Gebilde. Einmal gezeichnet, umspannt der Grundriß seine Welt. Die progressiven Zeit-Kräfte — die dem analytischen »Zustandsdrama« fehlen — heben es, in diese räumlichen Schranken gebannt, empor. Schon die Grundmauern bereiten die Auflösung vor. Keine der Grundkräfte darf verloren gehen. Das Gleichgewicht bleibt bestehen; jede Stufe ist aus der unter ihr ruhenden hervorgegangen und trägt ihre Energien weiter. So wie der Eindruck, den ein Bauwerk auf uns macht, gewaltig, ja gewalttätig ist, gegenüber der innerlichen Intensität der Farbe, so übersteigt die Macht der dramatischen Dichtung die der lyrischen. Hier erleben wir eine Formwerdung mit, werden mit aufgerissen in den Widerstreit und den Zusammenschluß der Grundkräfte. Wir sind in eine Welt versetzt, die um uns herum in jedem Augenblick neu zu entstehen scheint oder das Geheimnis ihrer Entstehung vorführt. Die große Raumschöpfung führt sich ohne Bindung an ein Außer-ihr vor uns auf und steht da, in einem selbst genügsamen Prozeß begriffen, ein objektives Gebilde, eine eigene Welt.

7. Dem Geist von Ibsens Drama, seiner ethischen Bedingtheit und seiner Unfähigkeit das Leben als Sein und als Tat zu begreifen, fehlen die starken architektonischen Impulse, die den Bau des Shakespeareschen Dramas emportreiben. Einem anderen Geist fehlt mit der Wucht, die alle dramatischen Kräfte in der Exposition zusammenballt, zugleich die Geschlossenheit des Shakespeareschen Dramas. Wie diese aus der Weltanschauung Shakespeares hervorgeht, so versteht

sich ihr Mangel aus der Natur des entgegengesetzten romantischen Geistes.

Die Romantik hat wie Shakespearen das Drama selbst oft umworben. Eine eigene dramatische Form, so weit von Form die Rede sein kann, hat sie nur in den großen Legendenstücken Tiecks erreicht. Es ist von hohem Interesse in ihnen, die des sorglosen, ja wilden Szenenwechsels halber so gerne Shakespearisierend genannt werden, den künstlerischen Gegenpol Shakespeares zu erkennen. *Eo ipso* sind sie einem undramatischen Geist, der den Gesetzen anderer Kunstformen gehorcht, entsprungen. Es genügt rein stofflich die Handlung von Tiecks Genoveva oder des zum Programm erhobenen Kaiser Octavian zu verfolgen. Von einem Drama kann keine Rede sein. Ein Konflikt, der notwendig die folgenden Ereignisse aus sich heraus und zu diesen Spannungen und Lösungen triebe, fehlt. Ein Motiv, nur Anstoß aber nicht Muttergrund des kommenden Geschehens, verpufft in ein paar Szenen seine Kraft, meint zu schieben, wenn es schon geschoben wird, wenn neue Kräfte sich von irgendwoher ansetzen und es im Zickzack weitertreiben. Man gehe den Octavian nur in großen Zügen durch. Die Kaiserin, von ihrer Schwiegermutter verleumdet, wird in die Wildnis verstoßen. Hier verliert sie ihre beiden Kinder. Das eine findet sie wieder und zieht mit ihm nach Jerusalem. Das andere geht aus Räuberhänden in die eines Pilgrims über, der es heim nach Paris bringt. In niedrigem Stand erwachsen, verleugnet der Jüngling doch nicht sein Blut, erschlägt, als der Sultan Paris belagert, einen Riesen, entführt die Sultanstochter, rettet seinen unbekanntem Vater und trifft nach mancherlei Wechselschicksalen schließlich zu glücklicher Erkennung mit Mutter und Bruder zusammen. Am Schluß kann man sagen: es hätte auch anders kommen können. Tieck fabuliert. Es brauchte gar nicht die überwuchernden Lyrismen und epischen Erzählungen um zu erkennen, daß hier eigentlich eine Erzählung in dialogischem Gewand auftritt. Auch die Novellen dieser merkwürdigen Begabung zeigen schon, als einen Schritt in dieser Entwicklung, kein absatzloses Geschehen, sondern nur einzelne Inseln, innerhalb der erzählenden Form wie Szenen anmutend, vor denen der Vorhang sich hebt und hinter denen fallend er den Lauf der Ereignisse abschneidet.

Vor allem aber nimmt die ganz kraftlose Art des Auftritts der Szene Tiecks jede Festigkeit. Nur weil auch sie verschmährt, eine naturalistische Kulisse aufzubauen, haben sich harmlose Gemüter an die Shakespeare-Bühne erinnern lassen. Tiecks Bühne ist kein Raum, sondern ein indifferenter Schauplatz, nicht aus dem Zusammenkommen der Menschen entstanden, sondern nur Mittel für dieses. Ein fortwährendes Kommen und Gehen verwischt jede Form. Das unbe-

gründete Durcheinander der Personen verlangte eigentlich einen unaufhörlich geänderten Ort und einmal im Octavian geht es geradezu aus den Worten hervor, daß der Schauspieler gehend gedacht wird und während dessen der Wald zum Strand wird. Praktisch zielt das auf die Wandeldekoration. Das heißt: das progressive Element hat über das raumschaffende Macht gewonnen. Die Zeit ist selbstherrlich geworden und hat den Raum besiegt und zersetzt.

Hingegen ist bei Shakespeare das Zeitgefühl durch das des Raums gebändigt. Zeit und Szene haben für ihn fast symbolischen Wert, wie Prolog und Chorus zu Heinrich V. es ausdrücken. Weil sein Raum kein naturalistischer ist, sondern die Handlung selbst sich ihn aufbaut, hat er das Recht zu unbekümmertem Szenenwechsel. Aber die Geschlossenheit und Verknüpfung leidet nicht darunter. Nicht die Zeit ist bei ihm die treibende Kraft, sondern die Handlung. Die Verschlingung der Motive macht sozusagen die Zeit unschädlich und schließt die Szenen fest zusammen. Man kann in dieser Hinsicht geradezu von einer Technik Shakespeares sprechen, ohne auch hier entscheiden zu wollen, wie weit sein Künstlerwille bewußt war. Es versteht sich, daß die Scheidung durch eine äußere Zeitangabe für den dramatischen Eindruck ohne Wert bleibt, wenn die Folge der Handlung fest geschlossen ist. Man findet oft, daß Shakespeare eine Situation ankündigt, die in der folgenden Szene bereits vergangen gedacht ist; dadurch, daß diese aber eine ähnliche bringt, ist trotz des zeitlichen Fortschritts für den sinnlichen Eindruck der enge Anschluß erhalten. So ruft in der ersten Szene des vierten Akts von Richard III. Stanley Anna zur Krönung mit Richard. In der zweiten Szene ist Richard »als König« auf dem Thron (*»crowned«, »in pomp«* in den alten Ausgaben) aber nicht »bei der Thronbesteigung«. Erklärer, die sagen, hier sehe man die in Wahrheit prächtige Thronbesteigung in der Westminsterkirche nur, der alten Richard-Tragödie folgend, mit wenigen Vertrauten, verstehen nicht, daß Shakespeare geflissentlich die Handlung weiterrückt. Schon läßt Richard aussprengen, Anna sei totkrank und denkt Eduards Tochter zu heiraten. Ähnlich vertreiben in der ersten Szene die Tribunen das Volk, das Julius Cäsar über Pompejus triumphieren sehen will. Es ist aber nicht der Triumphzug, sondern ein späterer feierlicher Aufzug, in dem Cäsar in der zweiten Szene auftritt; schon heißt es auch, den Tribunen sei das Maul gestopft, weil sie Binden von Cäsars Bildsäulen gerissen haben. Nur eine ganz klägliche Regie kann sich darum den Vorhang zwischen solchen Szenen sparen wollen oder den Einschnitt zwischen ihnen durch eine offene Drehbühne verwischen. Ähnlich läßt Timon seine Gäste zum Schluß der ersten Szene zu einem Gastmahl, aber das,

nach dem die zweite Szene beginnt, fällt später, schon ist Ventidius befreit, sein Vater tot, er Erbe und bereit die fünf Talente zurückzuerstatten. Andererseits fällt zwischen die Szene in der Cleopatra ihre Wut an dem Boten ausläßt und der in der sie sich umständlich über Octavia berichten läßt, die Verhandlung der Triumvirn mit Pompejus, das Gastmahl auf seinem Schiff, der Parthersieg des Ventidius und das Abschiedsgeleit, das Octavius den Neuvermählten gibt und doch will Cleopatra ihre Schläge »von vorhin« mit Gold gutmachen.

Shakespeare gelangt dadurch zu einer absoluten Freiheit von allzu äußeren, naturalistischen Bedingungen. Er vermag den Rhythmus der Handlung ohne Gefahr aufs äußerste zu steigern. Eine Fülle von Begebenheiten drängt sich in kurzen Szenen aneinander. Was in einer erwartet wird, ist in der nächsten schon überholt und selbstverständlich geworden. Der dritte Akt im Antonius umspannt in elf Szenen einen ungeheuren geschichtlichen Inhalt. In den meisten Stücken führt bereits der erste Akt tief in die Handlung ein. Die Behandlung der Zeit ermöglicht im Julius Cäsar die wuchtige Konzentration der Handlung. Bereits die dritte Szene ist die Nacht vor Cäsars Tod. Die Zeitangaben sind ganz genau. »Es ist nach Mitternacht«, noch vor Tag wollen sie zu Brutus; Cäsar kommt morgen aufs Kapitol, wo ihm die Krone angeboten werden soll. Brutus spricht in der nächsten Szene von »dem ungewohnten Schrecken dieser Nacht«; morgen sind des Märzen Iden; es ist Morgendämmerung, es schlägt drei. »Zur achten Stund aufs spätesteste« wollen sie zu Cäsar. Auch Cäsar und Calpurnia sprechen von der Schreckensnacht; die Aussicht auf die Krone besiegt seine Bedenken. Aber es wäre ganz falsch, an dieser naturalistischen Stundenzählung festzuhalten. Künstlerisch genommen ist die Nacht des Gewitters eine weit frühere als die der Verschwörung. Cassius weiht ja erst in ihr den Casca in die Verschwörung ein und gewinnt ihn für die Zusammenkunft in Pompejus' Halle. Wo hätte diese Raum? Und wozu noch die für Brutus bestimmten Zettel am Bild des alten Brutus und an den Prätorstuhl heften, wenn dies »vor Tag bei Brutus« die nächste Szene ist. Eine logische Betrachtung führt hier zu völliger Verwirrung. Es sind eben rein künstlerische Kategorien, die die wirklichen völlig beherrschen. Ariel etwa sagt: »Ich trink' im Flug die Luft und bin zurück, Eh zweimal Euer Puls schlägt«. Aber es wäre läppisch gewesen, diese Geisterschwelle szenisch vorzuführen. Er kehrt erst nach allen Versöhnungsszenen zurück und sagt darum, als der Bootsmann die Wunder berichtet (die Ariel längst vorher bewirkt hatte): »Herr, dies alles hab ich besorgt, seitdem ich ging«. »Mein flinker Geist!« — So soll Ariel »in zwei Tagen« frei werden und doch ist die ganze Handlung

ausdrücklich auf nur vier Stunden angesetzt. Nachdenkliche Shakespeare-Forscher haben herausgefunden, daß Ariel noch den Wind für die Heimfahrt besorgen muß, und daß sich Shakespeare mithin die Insel zwei Tage von Neapel entfernt denkt.

Die Behandlung der Zeit bei Shakespeare ist völlig ideal. Der Wechsel des Orts, der im romantischen Drama das Gefühl eines un-aufhörlichen Weitergehens der Zeit hervorbringt, ist ganz von der Schwere der Gegenwartshandlung zu Boden gehalten. Es handelt sich hier nicht um eine technische Frage. Auch hier wird das entschieden Shakespearesche Welt- und Lebensgefühl sichtbar. Das Gefühl des Raums herrscht über dem der Zeit, das des Seins über dem Werden. Shakespeare ist immer ganz, die Romantik stets fragmentarisch. Wir können weit über Tieck hinausgehen. Tieck war ohne jedes Weltgefühl. Der progressive Zug seiner Dramen ist rein gegenständlich. Rein gegenständlich ist seine ausgeprägt kombinatorische Phantasie — das Gegenteil der dramatischen. Auch er war immer auf der Suche, aber mehr aus Unruhe als aus Sehnsucht, nicht aus Überfluß und Mangel heraus, sondern aus Leere. Die Erfüllung des romantischen Dramas ist der Faust. Und hier sehen wir eine Kunstform, die Krönung der frühromantischen Theorie, als vollkommenen Ausdruck eines metaphysischen Gefühls. Alle Bedingungen eines Dramas sind hier verneint. Schon psychologisch betrachtet dadurch, daß Goethe selbst den Weg, den Faust zur Erlösung gehen sollte, erst suchte, als er mit der Niederschrift begann. Nicht ein Faust-Drama lebte in ihm, nur die Gestalt des Faust selbst. Die Progressivität seines eigenen Lebens ging in das Kunstwerk über. Er selbst machte eine Entwicklung durch, von solcher Art wie sie bei Shakespeare undenkbar wäre. Bei diesem brechen wohl auch, je enger er die Welt umarmt, in Fühlen und Denken stärkere Lebensströme hervor. Aber nie entbehrte er die große und tüchtige Lebensbasis. Hingegen ist Goethes Dichten (mit Gundolfs Worten) »eine unausgesetzte Suche nach Lebensinhalten, ein Ringen nach Lebensformen, ein immer strebendes Bemühen nach Erlösung. Seine ganze Lebensbewegung ist die zu einem runderen, reineren, reicheren Leben hin als dem was er jeweils besaß.« Und weiter: »Faust ist selbst dort, wo er von »Drüben« nichts hören will, mit seinem Willen immer außerhalb dessen, was er ist und sieht.« »Wo und wie er die Erlösung suchte, ob hüben oder drüben, ist eine philosophische Frage. Die dichterisch wichtige ist, daß er sie suchte.«

Dort wo sich der romantische Geist endlich selbst verneint, zeigt er sich am reichsten und fruchtbarsten. Der Wilhelm Meister, seiner Tendenz nach ein Candide, gegen die Poesie gerichtet, Sohn des Kis,

der auszog, ein Königreich zu suchen und seines Vaters Eselinnen fand, war doch als Kunstform das Evangelium der romantischen Kunst und der Geist des Bildungsdrangs und der Lebenssuche romantischer Geist. So mag der Schluß des Faust immer zur Erde weisen, er weist doch zurück: hier ist dein Sein, die Tat dein Soll, Werk dein Verdienst. Dies ist nur die Lehre, die der Lebenshunger, unbefriedigt jeden Augenblick, schließlich erhält. Proteus mag seine strenge Weisheit verkünden: »Denn bist du erst ein Mensch geworden, Dann ist es völlig aus mit dir«. Der Inhalt des Faust ist doch das Streben nach höheren Orden. Und dies ist auch für die Kunstform des Faust maßgebend, die wir ihren eigenen Gesetzen nach hier nicht aufstellen können und die uns nur den Gegensatz zu Shakespeare noch einmal erhalten sollte. Wir wollen nicht engherzig die fertigen Charaktere allein für das Drama zulässig erklären. »Dramatische Charaktere« sind nur sie. Ebenso sind dramatische Vorwürfe nur solche, die in sich bereits das kommende Ringen einschließen. Hier aber steht am Beginn nur eine Gestalt und vor ihr die offene Welt. Sie ist völlig frei. Nur philosophisch betrachtet ist sie tragisch; eine Welt innerhalb des Dramas, an der sie zerschellen mußte, gibt es nicht; dem dichterischen Willen stünde bis zum letzten Augenblick frei, ihn wirklich in einer Transzendenz Befriedigung finden zu lassen. Nur wenn die Welt in irgend einer Sphäre gekreuzt wird, entsteht ein Ringen. Das ganze aber ist kein Ringen. Es ist ein Weg, ist also Bewegung, Entwicklung, und der Zeit angehörig.

Dr. Erwin Hernried, ein junger österreichischer Gelehrter, seit einiger Zeit in Berlin ansässig, war bei Kriegsausbruch freiwillig zum deutschen Heer nach Ostpreußen geeilt. Dort ist er in den September-Kämpfen gefallen. Er hatte gewünscht, daß die Sonderabdrücke der vorliegenden Arbeit mit einer Widmung an seinen Freund und Kriegskameraden Dr. Eberhard Rudorff versehen würden. Nun kann er weder die Aufsätze verteilen noch sich am Druck seines Erstlingsversuchs erfreuen. Wer die Abhandlung gelesen hat, wird bedauern, daß eine feine Geistigkeit vorzeitig erlöschen mußte; wer den Verfasser persönlich kannte, wird seines frischen und lebenswürdigen Wesens stets gedenken; niemand sollte vergessen und in diesen Blättern soll es auch für spätere Tage aufbewahrt bleiben, daß Erwin Hernried aus freiestem Entschluß heraus sein Leben für unsere gute Sache eingesetzt hat.

M. D.

Nietzsches Idee der Kunst und des Tragischen¹⁾.

Von

Elise Dosenheimer.

Nietzsches Idee der Kunst und des Tragischen geht Hand in Hand mit seiner allgemeinen Entwicklung. In seiner Stellung zu dem Phänomen der Kunst und der tragischen Dichtung spiegelt sich stets seine jeweilige Art, die Welt zu deuten, ab, wie umgekehrt diese von jener eine letzte Beleuchtung erfährt. Und zwar ist dieser Zusammenhang um so stärker, je größer ihm die Bedeutung der Kunst ist.

Dem Verfasser oder richtiger dem Dichter der »Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik« ist die Welt ein Phänomen und zwar nur ein »ästhetisches Phänomen«. Nietzsche spricht ja selbst in der später geschriebenen Vorrede von der »Artisten-Metaphysik«, die im Hintergrunde steht: »das ganze Buch kennt nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen«²⁾. »Die Geburt der Tragödie« ist eine Metaphysik der Kunst, welche die Kunst zur Metaphysik macht« (Riehl).

Die Kunst wird zur Metaphysik, weil sonst die Metaphysik der Welt unerklärlich bliebe, weil dies für Nietzsche den einzig möglichen Weg zu einer Theodizee der Welt bedeutet.

Die Wechselwirkung zwischen Stellung zur Kunst und Weltdeutung geht hier, bei der ersten Formulierung und analog der überragenden Stellung, die die Kunst in Nietzsches Rangordnung der Weltphänomene in dieser Zeit einnimmt, bis zum Verhältnis immanenter Kausalität, wenn nicht Identifikation. Weil das Wesen der Welt ein ewiger Urschmerz, ein ewiger Urwiderspruch ist, weil sie als solche auf Illusion, Täuschung, Schein aufgebaut, weil sie mit einem Wort als »moralisches Phänomen« ein »Betrug« ist, kann sie nur als ästhetisches gerechtfertigt sein, so kann also auch ihr Ursprung

¹⁾ Es sind für diese Ausführungen außer den zusammenhängenden Werken besonders auch die in den Nachlaßschriften vereinigten Notizen und Fragmente verwertet. N bedeutet beim Zitieren Nachlaßband.

²⁾ Sehr bezeichnend ist auch: »Ich war verliebt in die Kunst und sah in allem Seienden nichts als Kunst« (N III, 118).

nicht in einem moralischen Wesen gesucht werden; ihr Schöpfer kann nicht anders als ein »Künstler-Schöpfer« sein, »ein gänzlich unbedenklicher und unmoralischer Künstler-Gott — — — — der sich Welten schaffend von der Not der Fülle und Überfülle, vom Leiden der in ihm gedrängten Gegensätze löst« (Geb. d. Tr. 40). Die Welt ist somit ästhetisches Phänomen in doppeltem, in materialem und formalem Sinn: material als nicht-moralisches und insofern analog der Kunst auf Unwirklichkeit, »Schein«, aufgebautes Phänomen, formal von der Seite ihres Schöpfers her als künstlerische Produktion, insofern die Voraussetzungen ihres Entstehens in Parallele gesetzt werden mit den Bedingungen, wie sie das Wesen des künstlerischen Schaffens charakterisieren.

Dies ist eine Gedankenreihe, die aber mehr die Welt durch die Kunst als diese durch jene erklärt. Die andere, ihre notwendige Ergänzung, ist die: Jener Urwiderspruch muß aus sich heraus ein Korrelat seiner selbst erzeugen, soll er ertragen werden, soll Leben sein. Aus der nicht-moralischen, der Welt der Illusion, muß eine andere Welt der Illusion hervorgehen, um jene selbst zu überwinden. Diese andere Welt ist die Kunst. »Wenn der Widerspruch das wahrhafte Sein, die Lust der Schein ist, wenn das Werden zum Schein gehört — — — dann sind wir das Sein und müssen aus uns den Schein erzeugen. Die tragische Erkenntnis als Mutter der Kunst« (N I, 198). In der Vorstellungswelt, die die Kunst schafft, gibt sie uns ein Mittel, über jene Erkenntnis hinauszukommen, und damit ein Mittel der Welt-erlösung und Weltvollendung; »insofern durch Vorstellung der Ur-schmerz gebrochen wird,« gibt sie uns durch die Erscheinung ein Gegenmittel gegen den Urwiderspruch des Seins. Diese Auffassung, daß durch die Vorstellung die Wirklichkeit aufgehoben wird, weist bereits auf das Tragische. Sie findet ihre letzte Ausprägung in dem Gedanken, daß das Schreckliche oder das Absurde erhebend ist, weil es nur scheinbar schrecklich oder absurd ist (ib. 90), weil es eben in einer Welt der Bildlichkeit seine Verklärung und damit seine Aufhebung findet. Und indem so endlich die Kunst durch ihre Schöpfungen »das höchste Lustziel des Menschen« bietet, wird sie Verföhrerin zum Dasein. »Das Leben ist nur möglich durch künstlerische Wahnbilder« (ib. 189).

In dieser Metaphysik der Kunst wurzelt letzten Endes die anti-intellektualistische, antihistorische Einstellung des Nietzsche jener Zeit. Die negative Bewertung der Wissenschaft als empirischen Kultur-faktors, die Verachtung besonders der historischen Wissenschaften als der »Mumisierung des einmal in ferner Zeit Gültigen und Notwendigen«, die so weit geht, den wahllosen Wissenstrieb dem wahllosen Geschlechtstrieb gleichzusetzen, die unbedingte Entscheidung in dem

Streit zwischen Wissens- und Formtrieb zugunsten des letzteren, haben hier ihre letzte Voraussetzung. Es ist nicht nur die Kunst als unmittelbare Kulturschafferin, es ist die Kunst als metaphysisches Weltprinzip, als Bedingerin des Lebens in dem hier angedeuteten Sinne, die der Wissenschaft entgegengehalten wird. Der Erkenntnistrieb in seiner letzten Konsequenz würde zur Vernichtung der Illusion und durch diese zur Vernichtung des Lebens führen. Die »Bändigung des Erkenntnistriebes« ist deshalb die unmittelbarste, dringlichste Aufgabe der Kunst. Wie das Mittelalter das Historische und die Naturwissenschaften gegen den Glauben, so »richten wir jetzt gegen das Wissen die Kunst. Rückkehr zum Leben! Bändigung des Erkenntnistriebes! Stärkung der moralischen und ästhetischen Instinkte« (ib. 122)! Dem bekannten Schillerwort stellt Nietzsche so die ganze Unersetzlichkeit, den ganzen Ernst des Phänomens der Kunst gegenüber. »Aber die Kunst als furchtbarer Ernst! Die neue Metaphysik als furchtbarer Ernst!«

Mit Notwendigkeit ergibt sich aus dieser Idee der Kunst das Postulat einer künstlerischen Kultur, wenn »künstlerische Kultur« nicht eine Tautologie für Nietzsche bedeutet. Denn eine Kultur ist für ihn überhaupt nicht, wenn sie nicht eine künstlerische ist, wenn nicht ihre letztkonstituierenden Merkmale in dem Wesensgesetzlichen der Kunst fundiert sind; womit nicht die Quantität, vielleicht noch nicht einmal die Qualität der künstlerischen Produktion einer Zeit gemeint ist, sondern in erster Linie, inwieweit sie einer tragischen Erkenntnis in jenem Sinne fähig ist¹⁾, eine Auffassung, die seinen Haß eines seichten, auf nur theoretischen Fortschritt basierten Optimismus erklärlich macht.

Und mit der gleichen Notwendigkeit ergibt sich dann auch die Statuierung der Kunst als höchsten, als einzigen Wertmaßstab der Philosophie und der Religion, und zwar wiederum in dem Sinne, daß wertvoll an diesen nur ist, was Kunst an ihnen ist, das heißt, was sie befähigt, an jenen beiden metaphysischen Funktionen der Kunst teilzunehmen, wobei die Philosophie mehr mit der einen, die Religion mit der anderen in Verbindung gebracht wird. Während sich die höchste Würde des Philosophen darin zeigt, den Erkenntnistrieb zu bändigen, den Wert der Wissenschaft zu bestimmen, »das Problem zu bedenken, bis zu welchem Grade sie wachsen darf« (ib. 114), ist es die letzte, metaphysische Bedeutung der Religion, gleich der Kunst durch eine von ihr gebaute Scheinwelt der sonst aus der Erkenntnis der wirklichen hervorgehenden Vernichtung entgegenzuarbeiten, in

¹⁾ Wenn Qualität ohne diese Voraussetzung überhaupt möglich ist.

Religion, die, durchdrungen von ihr, und dadurch auch notwendig jenen eben angedeuteten Wertkriterien entsprechend, deshalb »höher und tiefer sind als alle andern«. Ihre Götterwelt, weit davon entfernt, ihm als ein Zeugnis von »Einfalt und stiller Größe« zu gelten, ist ihm gerade umgekehrt nichts anderes als eine und zwar die vollkommenste künstlerisch-religiöse Projektion jener Erkenntnis, geschaffen, »aus tiefster Nötigung, um leben zu können, um die Häßlichkeit des Daseins zu korrigieren« (ib. 79)¹⁾. Und daß dieselbe Eigenschaft, die sie dazu befähigte, die höchste Form der Religion zu projizieren, sie auch zur Erzeugung der höchsten Kunstform, der Tragödie, prädestinierte, ergibt sich aus allem Gesagten von selbst. Es ist kein Zufall, daß die Geburt der Tragödie im Griechentum vor sich ging.

Es versteht sich deshalb auch von selbst, daß Nietzsche die historische Orientierung seiner tragischen Theorie im engeren Sinne ebenfalls bei den Griechen und nur bei diesen suchte, daß die »Geburt der Tragödie« die Geburt der griechischen Tragödie bedeutet. Und wenn er auch die beiden nach seiner Auffassung das Wesen der Tragödie konstituierenden Prinzipien, das apollinische und das dionysische, aus den Tiefen alles Seins hervorholen zu können glaubt, wenn er sie als allgemein-menschliche, metaphysisch-psychologische Urtriebe sowohl im deutschen Mittelalter als in Babylon hervorbrechen sieht, so werden sie doch erst in der griechischen Seele, wie schon die Terminologie verkündet, zur Erzeugung der Tragödie wirksam. Und bedeutungsvoll, und eine Ahnung erweckend, bis zu welchem Grade er die Geschichte des »tragischen Volkes« mit der Entwicklung der höchsten Äußerung des Menschlichen, der Kunst, verkettet sieht, welche ungeheure Bedeutung nach ihm die Kunst für jenes Volk hatte, dessen Sein und Nichtsein sie umschloß, läßt er den Moment jener Erzeugung, »die Versöhnung zwischen dem delphischen und dem dionysischen Gott«, den mächtigsten Moment in der Geschichte der griechischen Kultur sein. Das Schicksal des Griechentums und das Schicksal des Tragischen gehen ineinander über.

Wenn wiederum Friedrich Hebbel sagt, daß die Gesetze des Dramas dem Weltlauf zugrunde liegen, so kann dies Wort auch für den Sinn der erstgeprägten tragischen Theorie Nietzsches gelten. Von einem psychologisch-ästhetischen Dualismus geht Nietzsche aus. Dem apollinischen, als dem darstellenden, bilderzeugenden, formgebenden

¹⁾ »Die griechische Götterwelt ist ein wehender Schleier, der das Furchtbarste verhüllte« (ib.).

Prinzip, der durch Maß und Klarheit bestimmten Vorstellungs-Bilderwelt, steht gegenüber die dunkle, leidenschaftlich-erregte Gefühlswelt, die Maßlosigkeit des dionysischen. Aber dieser Dualismus wäre an sich noch keine Voraussetzung für das Tragische, wenn er nicht in den ewigen Gegensätzen der Menschennatur zugleich das Symbol des ewigen Dualismus im Weltgeschehen, des höchsten metaphysischen Weltprinzips darstellte, wenn er nicht in jenem metaphysischen Gegensatz, der das Verhältnis des Empirischen zum Absoluten konstituiert, verankert wäre, so verankert, daß er nichts ist als dessen Widerspiegelung. Das apollinische, als das formgebende, individualisierende Prinzip ist als solches nichts anderes als eine Analogie zu der metaphysischen Loslösung des Individuell-Empirischen von dem Ureinen, es ist in diesem Sinn, analog dem oben gekennzeichneten Verhältnis dieser beiden Urphänomene, das Prinzip des Scheins: der ästhetische Schein die Widerspiegelung des metaphysischen. Dagegen drängt das dionysische, — wie es Nietzsche in der religiösen Verzücktheit des der Tragödie genetisch vorhergehenden dionysischen Dithyrambus gegeben sieht — erfüllt von jener tragischen Erkenntnis, wohl auf der einen Seite zu dem wahren Sein, dem ewigen Leben jenseits aller individuellen Erscheinung und Vernichtung vorzudringen, gleichzeitig aber auch zu einer Entladung, einem Ausscherausstellen, einer Verbildlichung seiner innerlich erlebten, jenes Ureine erlebenden Vision, so daß also aus dem dionysischen Prinzip selbst das apollinische als dessen ewig notwendige Ergänzung hervorbricht. »Nach dieser Erkenntnis haben wir die griechische Tragödie als den dionysischen Chor zu verstehen, der sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt entladet« (Geb. d. Tr. 94). In dieser apollinischen Bilderwelt, der »Objektivierung eines dionysischen Zustandes«, aber haben wir damit nicht nur — wie in dem Zustand den des Gehaltes — den Keim der Tragödie als Form, sondern den Keim der dramatischen Form überhaupt. Insofern diese Verbildlichung als das Gegenbild eines Seienden gelten kann; insofern dann noch als zweites Moment die Verzauberung, und zwar die an sich selbst glaubende Verzauberung, nach Nietzsche die Voraussetzung aller dramatischen Kunst, hinzutritt, hervorgerufen durch das Überwältigende der dionysischen Erregtheit, die den empirischen Charakter der ihrer Teilhaftigen zuletzt vollständig aufhebt, bis diese, die Illusion nicht nur erweckend, sondern auch selbst glaubend, sich nicht mehr als Darsteller, sondern als Dargestellte fühlen —, in diesen Momenten haben wir die dualistische, die Struktur des Dramas vorgezeichnet. Wie also bei Hebbel die Tragödie ihrem Gehalte nach, welches nun auch ihr Stoff sei, gar nichts anderes als den ewigen Dualismus im Weltgeschehen

darstellen kann, wie sie schon als Form ebenso notwendig diesen Dualismus symbolisiert, so sehen wir auch bei Nietzsche Gehalt und Form der Tragödie ewig an jenen metaphysisch - psychologischen Gegensatz gebunden.

Sind so dementsprechend die einesteils psychologischen, anderseits metaphysischen, die formalen wie die materialen Urelemente der Tragödie gegeben, so sehen wir in dem, was Nietzsche seiner historischen Orientierung gemäß ganz einfach den Mythos nennt, und in der Musik die Mittel der ästhetischen Veranschaulichung.

Ohne die Musik keine Tragödie. Wenn Nietzsche einmal die Frage aufwirft, worin die Verwandtschaft der Musik und des Tragischen liegt, und sie dahin beantwortet, daß »das Tragische die allgemeinste Form des Seins ausspricht« (N I, 237), so hätte er vielleicht im Sinne seiner eigenen Auffassung richtiger beide letzten Endes identisch oder wenigstens die Musik den einzig adäquaten Ausdruck des Tragischen genannt. Denn die Musik ist es, und nur sie allein, die als solche, als unmittelbarster Ausdruck der Weltstimmung des Dionysischen, als tragisches Erkennen: »sich auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ureinen symbolisch bezieht« (Geb. d. Tr. 73), die ihn aber auch durch die Übermittlung der Gewißheit eines hinter allem Individuell-Zerstörbaren liegenden Unzerstörbar-Absoluten löst. So wird sie, indem sie »die eigentliche Idee der Welt, den innersten aller Gestaltung vorhergängigen Kern oder das Herz der Dinge« gibt (ib. 184), geradezu zum erkenntnistheoretischen Prinzip (in Schopenhauerschem Sinn: *universalia ante rem*), während der Mythos nur einen Abglanz der Idee, ein einzelnes Schattenbild derselben bieten kann. Und so ist die Musik kraft dieser Wesensbeschaffenheit auch allein fähig, die höchste Vergeistigung und Idealität des im Mythos niedergelegten Geschehens zu erreichen, ihm die höchste metaphysisch-symbolische Bedeutsamkeit zu verleihen, während zwischen Mythos und Wort immer eine Inkongruenz bestehen bleibt.

Aber diese Unzulänglichkeit des Mythos im Vergleich zur Musik ist es gerade, auf der seine Bedeutung beruht. Sie ist eine und zwar notwendige Ergänzung des, könnte man sagen, Überzulänglichen der Musik. Wenn uns nämlich das durch die Musik gegebene unmittelbare Anschauen der letzten Dinge überwältigen, vernichten würde, wenn wir, unfähig, das entschleierte Bild zu Sais zu ertragen, zermalmt dahinsänken, so ist uns in dem Mythos, dem apollinischen Element der Tragödie, insofern ein Faktor der Paralyse dieser Wirkung gegeben, als er uns in dem Gegenstand der unmittelbaren Darstellung, dem individuellen Schicksal, jene ungeheuren Dinge zunächst nur in einer unserer Fassungskraft angemessenen, vermensch-

lichten Form, im Gleichnis schauen und so deren vernichtende Wirkung abprallen läßt. In dem Mythos entreißt uns die apollinische Kraft der dionysischen Allgemeinheit, um uns der Welt der Erscheinungen, der Individuen wieder zuzuführen. Jetzt wird der Unwiderspruch der Welt zum tragischen Geschick des Individuums, das Urleiden zum Mitleiden mit dem tragischen Helden, das Weltbild wird zum Menschenbild¹⁾. Damit ist der letzte Ausdruck der immanenten Kausalität der die Tragödie konstituierenden metaphysisch-psychologischen Antithese gegeben. Das Dionysische hebt unsere Individualität auf, das Apollinische stellt sie wieder her.

Ist nun die Verbindung zwischen Musik und Mythos, zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen die Entstehung der Tragödie, so ist es ganz natürlich, daß die Lösung dieser ihren Wesenszusammenhang konstituierenden Synthese ihren Verfall bedingt. Diese Lösung beginnt mit dem Übergewicht des apollinischen über das dionysische Element, und dieses wieder ist nichts anderes als die Folge des Überhandnehmens der intellektualistischen über die künstlerische, der »theoretischen« über die »tragische Kultur«. Damit ist die Stellung Nietzsches zu Sokrates gegeben. In ihr symbolisiert sich seine Stellung zur theoretischen Kultur.

Mit Sokrates, dem theoretischen Menschen *par excellence*, dem das Erkennen das höchste Kriterium des Menschlichen bedeutete, der das Ethische wie das Ästhetische, der die Metaphysik alles Seins in Vernunft auflöste, dessen untragischer Optimismus die Welt durch ihre Begreiflichkeit gerechtfertigt sah, war die Götterdämmerung der tragischen Kunst und damit, analog jener oben mitgeteilten Auffassung, wonach die Geschichte der griechischen Kultur mit der der Tragödie zusammenfällt, eine neue, eine niedergehende Epoche in der Geschichte des griechischen Geistes angebrochen. Er war der »Vater der Logik« — er war der Tod der Tragödie.

Bereits bei Sophokles sieht Nietzsche die antidionysische Tendenz wirksam; bereits bei ihm ist die sokratische Dialektik in den Dialog eingedrungen, so daß seine Personen »nicht am Tragischen, sondern an einer Superfötation des Logischen« zugrunde zu gehen scheinen (N I, 53). Die Auflösung vollzieht sich bei Euripides. An Stelle des »Inkommensurablen« und Zwiespältigen der äschyleischen Tragödie tritt die Sophisterei der euripideischen Helden, und damit ein Element, das die dionysischen Regionen der Tragödie allmählich überwuchert

¹⁾ Siehe die Stelle in der Geb. d. Tr., die sich in diesem Sinne auf Tristan bezieht.

und sie notwendig zur Selbstvernichtung treiben muß; der dionysisch-musikalische Untergrund, und mit diesem das Wesentliche der Tragödie tritt zurück, der Chor, der ihr Mutterschoß war, wird etwas Zufälliges. Daß dieser Übergang des künstlerischen auch einen solchen des ethisch-religiösen Prinzips in das Naturalistische nach sich zog — wenn nicht das letztere das Primäre ist — versteht sich fast von selbst.

Wie in Euripides das künstlerische, so sieht Nietzsche in Plato das philosophische »Opfer« des Sokratismus, und es ist diese Seite vor allem, auf der seine Minderwertung Platos als nicht mehr reinem Vertreter des griechischen Geistes im Gegensatz zu den Vorsokratikern, den »tragischen Philosophen« beruht. In Platos, des geborenen Künstlers, Stellung gegen die Kunst sieht Nietzsche etwas Pathologisches, ein Wüten gegen das eigene Fleisch, ein Mit-Füßen-treten der eigenen Natur¹⁾. Und es ist bezeichnend, daß er sein eigenes Wesen nicht besser als durch die Polarität zu Platos letztem metaphysisch-erkenntnistheoretischem Weltprinzip formulieren zu können glaubt: »Meine Philosophie umgedrehter Platonismus: je weiter ab vom wahrhaft Seienden, um so reiner, schöner, besser ist es. Das Leben im Schein als Ziel« (N I, 190). Sein eigenes, damaliges Wesen!

* * *

Vom Verfasser der »Geburt der Tragödie« zu »Menschliches, Allzumenschliches«! Welch ein Schritt, Welch eine Wendung der Dinge! Das Buch ist den Manen Voltaires gewidmet, während jenes unter dem Zeichen Richard Wagners steht. Der Name Voltaire bedeutet ein Programm. Welcher Geist wäre undionysischer als der seine!

Die Periode der Skepsis, der »Weltumseglung der inneren Welt«, der »großen Loslösung« hat begonnen, die Entschleierungen, die »Fröste und Ängste der Vereinsamung« sind eingezogen. Jetzt wird die Erklärung von Religion, Kunst und Moral ins Auge gefaßt, »ohne zur Annahme metaphysischer Eingriffe am Beginn und im Verlauf der Bahn Zuflucht zu nehmen« (Menschl., Allzumenschl. I, S. 25), das »Perspektivische« in jeder Wertung wird erkannt.

Eine rationalistische Auffassung der Kunst bahnt sich an, ganz im Einklang mit Nietzsches allgemein-geistiger Entwicklung, die jetzt mehr und mehr eine intellektualistisch-skeptische Richtung einschlägt.

¹⁾ Sehr drastisch sagt er, Plato habe die Kunst in Gesellschaft von »Ammen, Rasens und Kuchenbäckern« aus dem Staat verbannt.

Wenn in der ersten Periode Kultur nur war, insofern sie eine künstlerische war, so ist jetzt die Erkenntnis und damit als deren Medium die Wissenschaft zum Wertmesser geworden. Wenn dort das Gefühl, das gotterfüllte Schauen die höchste Lebensfunktion wie den Weg zur Wahrheit bedeutete, so sind es jetzt die Kräfte des Verstandes; wenn dort »alles Große und Schöne in tiefer Nacht vor sich gehen« sollte, so jetzt in der Klarheit und Helligkeit logischen Denkens. Immer mehr ist der Weg der Kultur, den Nietzsche meint, der Weg von der Naivetät zur Bewußtheit, von der Intuition in Metaphysik, Kunst und Religion zum abstrakt-rationalen Erkennen. An die Stelle des Dionysos ist Sokrates getreten. Nichts ist so bezeichnend für den Umschwung in der Welt- wie Kunstauffassung Nietzsches, als seine jetzige Stellung zu Sokrates. Wurde dieser, wie wir sahen, von dem Verfasser der Geburt der Tragödie als »Vater der Logik« leidenschaftlich abgelehnt, so wird er jetzt gerade als solcher hochgepriesen; wie auch später die Stellung zu Sokrates immer wieder wechselt, je nachdem Nietzsche in dem »Kampf zwischen Kunst und Erkenntnis« nach der einen oder der anderen Seite neigt.

Mit dem intellektualistischen steigert sich bei Nietzsche auch der skeptizistische Zug. Mit der Wertung der Erkenntnis wächst die Überzeugung ihrer Relativität, die vor nichts, vor gar nichts, noch nicht einmal vor den Axiomen der Mathematik haltmacht. Das ist auf den ersten Blick ein Widerspruch, der sich aber bei näherem Zusehen auflöst. Die Relativität der Erkenntnis in absoluter Bedeutung schließt die Notwendigkeit und Möglichkeit von Erkenntnissen, Erkenntnissen im Sinne praktischer Orientierung, nicht aus. Aber auch nicht mehr als das. Erkenntnis als Weltbild, als ein Wissen, dem irgendwelche metaphysische Wirklichkeit entspräche, gibt es nicht. Was man so »Erkenntnis« nennt, das ist nichts als ein zur Ermöglichung des Lebens, zur im weitesten Sinne praktischen Orientierung, zurechtgemachtes, zurechtgezwungenes, »gefälschtes« völlig anthropomorphes Bild. Was sich als nützlich erwies, wurde zur »Wahrheit«, während doch diese wie die Wissenschaft nichts anderes ist als eine »Convention der Bezeichnungen«¹⁾.

Diesen erkenntnistheoretischen Standpunkt hatte Nietzsche schon sehr frühe eingenommen. Man lese den 1871 geschriebenen Aufsatz: »Über Wahrheit und Lüge«. Während aber hier ganz im Sinne obiger Ausführungen auf die Intuition, als das aus der Unzulänglichkeit

¹⁾ »Dies Resultat führt zu einer Philosophie der logischen Weltverneinung, welche übrigens sich mit einer praktischen Weltbejahung ebensogut wie mit deren Gegenteile vereinigen läßt« (Menschl., Allzum. I, 47).

des Denkens heraus rettende Prinzip hingewiesen, die künstlerische gegen die intellektualistische Kultur ausgespielt wird, wird auch die Kunst jetzt erst recht jedes absoluten Charakters entkleidet. Es wird mit allem Nachdruck als ein Irrtum bezeichnet, als ob man durch die Künste dem Wesen der Welt »gleichsam durch ein Loch im Mantel der Erscheinung« (Menschl. Allzum. I, S. 172) näher komme als durch die Wissenschaft. »Diese sind zwar eine Blüte der Welt, aber durchaus nicht der Wurzel der Welt näher, als der Stengel ist; man kann aus ihnen das Wesen der Welt gerade gar nicht besser verstehen, obschon dies fast jedermann glaubt« (ib. 47). Wenn die Musik früher als »allgemeine, überzeitliche Sprache« bis zum letzten Wesen der Dinge drang, so ist sie jetzt nur noch der individuelle und zwar posthume Ausdruck einer bestimmten Kultur. Wenn die Poesie »der ungeschminkte Ausdruck der Wahrheit« war, so ist jetzt der Künstler, insofern er die »wirkliche Wirklichkeit« zu kennen vorgibt, »wie als ob er beim Ausspinnen des ganzen Weltennetzes zugegen gewesen sei«, ein Betrüger (ib. II, 29), die Auffassung, als ob er durch einen unmittelbaren Einblick in das Sein, »ohne die Mühsal und Strenge der Wissenschaft, etwas Endgültiges und Entscheidendes über Mensch und Welt mitteilen könnte«, eine »Kinderei der Vernunft« (ib. I, 172).

Aber nicht nur, daß der Kunst jetzt jede Bedeutung als Medium absoluter Erkenntnis abgesprochen, nicht nur, daß sie in dieser Hinsicht der Wissenschaft eher unter- als übergeordnet wird, sie wird auch geradezu auf ihre Befähigung zu praktischer Erkenntnis im obigen Sinne hin geprüft und gewertet und sehr natürlich nach dieser Richtung hin weit unter die Wissenschaft rangiert, eine Auffassung, mit der Nietzsche besondere Wertschätzung der großen Psychologen (Dostojewski) unter den Künstlern wie der französischen Kunst zusammenhängen dürfte. Die Unzulänglichkeit der Kunst als Erkenntnismittel dieser Art wird geradezu als eine »Gefährlichkeit«, uns an Halbwahrheiten, blendende Einfälle, eingebildete Dinge zu gewöhnen (N. III, S. 331), bezeichnet, oder aber das Wesen der Kunst als eine »schädliche Funktion, ohne daß sie Schaden bringt« (ibidem 329), definiert. Von seiner Leidenschaft für Erkenntnis, wie er sie jetzt faßt, — die, weit davon entfernt, »tragische Erkenntnis« sein zu wollen, auf das unmittelbare empirische Wesen der Dinge, und nur auf dieses ging, — eingenommen, läßt Nietzsche hier die Notwendigkeit der Scheidung zwischen Wahrheit und Wirklichkeit, zwischen empirischer und poetischer Wahrheit ganz außer acht, was um so befremdender ist, als er diese Notwendigkeit bald darnach selbst betont, wenn er sagt, daß die Kunst jenem Gesichtspunkte

gar nicht unterstellt werden darf, daß es Pedanterie sei, sie auf ihren Wahrheitsgehalt hin zu prüfen, da sie ihre eigene Wahrheit, ihre eigene Gesetzmäßigkeit in sich trage, und daß in Sachen der Erkenntnis der Künstler immer Unrecht habe, weil er als solcher täuschen wolle und das Bestreben nach höchster Wahrhaftigkeit gar nicht verstehe (ib. 330).

Von dieser rationalistisch-praktischen Auffassung, die mit Forderungen an die Kunst herantritt, die sie ihrem Wesen nach nicht erfüllen kann und die deshalb zur völligen Unterschätzung führen muß, ist der Schritt zur Statuierung ihrer Entbehrlichkeit nicht mehr weit. Nietzsche tut, wenn wohl auch nur momentweise, diesen Schritt. Und nichts ist für seine jetzige Stellung zur Kunst und in dieser für seine Weltstimmung überhaupt, die, ganz »Aufklärungs«-Stimmung, nur auf das Helle, Klare, von jedem dunklen Gefühlston Reingewaschene gerichtet war, so charakteristisch, als wenn er sagt: »Das Kunstwerk gehört nicht zur Notdurft, die reine Luft in Kopf und Charakter gehört zur Notdurft des Lebens. . . . Wir sollen uns von einer Kunst losmachen, die ihre Früchte zu teuer verkauft; hält es ein Künstler nicht in der hellen, guten Luft aus, muß er, um seine Phantasie zu schwängern, in die Nebelhöhlen und Vorhöllen hinein, gut: wir folgen nicht. . . . Ein Künstler ist nicht Führer des Lebens wie ich früher sagte« (ib. 333). Damals sollten diejenigen, die so dachten, denen die Kunst »ein auch zu missendes Schellengeklingel zum Ernst des Daseins war, etwas, das auch nicht sein könnte«, seine »Flüche treffen«, er wollte ihnen »die Welt mit Bildern umstellen, daß ihnen schauderte« (N. II, 130).

So jeden Erkenntniswertes, sowohl nach der absoluten, wie der empirischen Seite hin beraubt, empfängt die Kunst von anderer Seite her immerhin noch praktische Bedeutung. Diese ist einesteils eudämonistischer Natur. Die Kunst soll das Leben verschönern, verbergen, umdeuten, sie soll uns lehren, das Leben zu lieben, wie es auch sei, »Lust am Dasein zu haben und das Menschenleben wie ein Stück Natur, ohne zu heftige Mitbewegung, als Gegenstand gesetzmäßiger Entwicklung anzusehen« (Menschl., Allzum. I, 207); eine Auffassung, auf deren grundsätzlichen Unterschied von dem »Eudämonismus« der ersten Periode, wo es ja auch »künstlerische Wahnbilder« waren, die das Leben ertragen machten, ich nur hinzuweisen brauche.

Andrerseits soll sie in gewissem Sinn die Religion ersetzen. Wenn ihre frühere Verbindung mit der Religion, die darin bestand, daß sie die Verherrlicherin religiöser Gegenstände, »der religiös-philosophischen Irrtümer« war, mit dem Glauben an eine solche Wahr-

heit schwindet¹⁾, so übernimmt sie jetzt die durch die Religion erzeugten, durch ihr Zurücktreten frei gewordenen metaphysischen Stimmungen und Gefühle, »legt sie an ihr Herz und wird jetzt selber tiefer, seelenvoller, ... das Gefühl, durch die Aufklärung aus der religiösen Sphäre hinausgedrängt, wirft sich jetzt in die Kunst« (ib. 160). Aber wohl-gemerkt: alles ohne irgendwelche metaphysische Resonanz. Ihre Bedeutung ist auch von dieser Seite her nur psychologisch-praktischer Natur. Sie erschöpft sich in dieser Funktion, Stimmungen und Gefühle zu erzeugen, die an sich tief und seelenvoll sein können, denen aber nirgends ein metaphysisches Sein entspricht. Auch als Erzeugerin religiöser Erlebnisse gibt sie nicht mehr das Ding an sich, ist sie nicht mehr der Abglanz eines anderen, eines höheren Seins, so wenig wie umgekehrt noch die Welt als ästhetisches Phänomen die Widerspiegelung ihrer Wesensgesetze ist.

Die skeptisch-rationalistische Stellung Nietzsches zur Kunst steigert sich eher noch in den folgenden Jahren, der Zeit der »Morgenröte« der »Fröhlichen Wissenschaft«, des Beginns der Umwertung aller Werte. Ganz natürlich bei einer Weltstimmung, die mit nie dagewesenem Radikalismus²⁾ die Sonde prinzipieller wie historischer Kritik an alle menschlich-geistigen Ergebnisse legte, der alles, was die Menschheit seither, wenigstens der Idee nach, als eine Selbstverständlichkeit hingenommen hatte, zum Problem geworden war. Wie seither die Erkenntnis, so wird jetzt die Moral, die von nun ab in den Mittelpunkt des Interesses rückt, oder richtiger, werden die Voraussetzungen, auf die sie sich gründete, zum »Vorurteil«. Wie die Erkenntnis nur Konvention und Verständigungsmittel ohne irgendwelchen metaphysischen Wahrheitsgehalt, so wird jetzt die Moral zum Produkt der Übereinkunft, zum soziologischen Faktor, zum nur anthropomorphen Gebilde. Darnach bestimmt sich denn auch die Auffassung der Kunst, ohne daß diese prinzipiell verändert würde. Wie sie an der Erkenntnis gemessen wurde, so wird sie jetzt — nicht an der Moral gemessen, das wäre der denkbar größte Widerspruch zu der Art, wie Nietzsche das Problem der Moral erfaßte — sie wird mit dieser zum Vorurteil, insofern dem von ihr Dargestellten so wenig ein metaphysisches Urbild entspricht wie den moralischen Sätzen ein absolutes überempirisches Gesetz oder den logischen eine »Wahrheit«. »Das Schöne ist an sich so wenig existierend als das Wahre und Gute«. Im ganzen aber tritt das Interesse an der Kunst naturgemäß

¹⁾ »Es wird eine rührende Sage daraus werden, daß es eine solche Kunst, einen solchen Künstlerglauben gegeben hat« (ib. 201).

²⁾ Ich sage absichtlich »mit nie dagewesenem Radikalismus«. Nicht Kant, Nietzsche war der »Alleszermalmer«.

zurück, wie schon rein äußerlich die geringere Häufigkeit der auf sie bezüglichen Äußerungen dartut. Wenn Nietzsche früher beklagt hatte, daß so wenig Kunst in der Welt sei, so klagt er jetzt, daß zu wenig über die Moral nachgedacht worden sei.

»Man kann leben ohne die Kunst«. Selbst der Wert, der ihr als Ersatz der Religion, als Erzeugerin gewisser, mit dem religiösen Erleben zusammenhängender Gefühle und Erlebnisse, wie wir sahen, zugesprochen wurde, bleibt jetzt nicht unangezweifelt. Nicht sind wir Empfangende, sondern Gebende, wenn wir künstlerisch genießen. »Unsere größten Erhebungen und Erschütterungen verdanken wir uns selber: wir leihen davon an die Werke der Kunst, und so werden sie größer, wir verbessern sie und mitunter verkennen wir sie zu ihren Gunsten« (N. III, 331). Die Kunst sei kein Ersatz für die Religion, heißt es an anderer Stelle; für den, der vollendet hat, sei sie überflüssig, für den im Kampfe stehenden sei sie höchstens eine Beihilfe, Ersatz der Religion sei nur die Erkenntnis (ib. 74).

* * *

Diese, die zweite Stufe der Entwicklung Nietzsches kennzeichnende Stellung zur Kunst, bleibt, soweit wir sie als die rationalistische Negierung jeder metaphysischen Bezogenheit der Kunst kennen gelernt haben, auch in der letzten, der Periode der »Umwertung aller Werte« bestehen. Es bleibt bestehen, daß die Kunst alles andere als Wahrheit gebe, daß sie im Gegenteil gerade eine Ausschließung jeglicher Objektivität, eine durch und durch gefälschte, eine höchst interessierte Erdichtung und Zurechtmachung der Welt bedeute (N. VI, 135). Nur daß der Wertmaßstab für die Kunst analog der Wandlung in Nietzsches Kulturauffassung sich ändert. Während in der ersten Periode die Kunst selbst Wertmesser, der Wertmesser war, insofern der Wert einer Kultur nur von deren künstlerischer Leistung und Stimmung abhing; während in der zweiten die Kunst, von der Bedingung zum Bedingten geworden, ihrerseits an ihrer Bedeutung für die Erkenntnis gemessen wird, ist in der letzten Periode ihre Bedeutung für das, was Nietzsche endgültig zum höchsten Gut geworden war, die Lebenssteigerung, die Erhöhung des Typus Mensch, wertsetzend. Jetzt wird sie mit der Erkenntnis und mit der Moral Mittel zum Zweck. Und als solches gewinnt sie auch noch einmal erhöhte Bedeutung.

Insoweit die von der Kunst ausgehenden Wirkungen zur Erhöhung des Lebensgefühles und damit zur Herbeiführung jenes Endresultates beitragen, ist sie wertvoll. Dazu aber ist sie in hohem Grad prä-

destiniert. Denn die Kunst ist an sich Daseinsvollendung, Daseinsbejahung und als solche Vergöttlichung des Daseins (N. IV, 387). Eine pessimistische Kunst gibt es insofern nicht, das wäre eine *contradictio in adjecto*. Wie diese Auffassung, die der Kunst zugeteilte praktische Rolle der zweiten Periode stärker betonend, durch ihre besondere Formulierung wieder an die der ersten Zeit anklingt, wie von hier aus die Tragödie besonders eine neue Würdigung erfährt, werden wir gleich sehen; doch bleibt auch hier die unmetaphysische Orientierung bestehen. Wie früher gegen das Absolute das Relativistische, das Anthropomorphe, im erkenntnistheoretischen Sinne das »Idealistische« der Kunst ausgespielt wurde, so jetzt das Biologische. Das Schöne wird zum biologischen Wert, die ästhetischen Wertgefühle zu biologischen Wertgefühlen¹⁾.

Von der Tragödie war Nietzsche ausgegangen, in der Tragödie spricht er sein letztes Wort über die Kunst, durchaus in dem Sinne, der eben angedeutet wurde. Auch die Tragödie, die Kunstform, deren Gehalt wie kein anderer das Leiden im weitesten Sinne darstellt, auch sie empfängt Bedeutung und Wert nur als Erzeugerin, wie als unmittelbarer Ausdruck jener erhöhten Lebensstimmung. Ja sie wird geradezu zu deren Symbol, dem Symbol der Lebensbejahung, des »Jasagens zum Leben in jeder Form«, bei dem der Optimismus Nietzsches zuletzt angelangt war. Und gerade daß sie das Leiden darstellt, prädestiniert sie dazu.

Und hier ist es, wo die Gedankengänge wieder in die der ersten Periode einmünden. Erinnern wir uns, daß der letzte Gehalt des Mythos, aus dem die griechische Tragödie hervorging, und den sie nach Nietzsche in jedem Stoffe symbolisierte, der Tod und die Wiedergeburt des Dionysos, als solcher Leiden und Freude darstellte. Erinnern wir uns auch des dem Mythos zugrunde liegenden religiös-künstlerischen Gedankens von dem »Leiden als Trost« und der »erhabensten Illusion der Welterlösung« (N. I, 117). Darin aber

¹⁾ Analog dieser Auffassung wird auch das künstlerische Schaffen als eine Manifestation, ein Ausfluß lebengesteigerter, d. i. biologischer Momente charakterisiert. Die psychologische oder vielmehr physiologische Vorbedingung künstlerischen Schaffens ist der Rausch, die höchste Potenzierung jener Momente. »Das Wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle. Aus diesem Gefühl gibt man an die Dinge ab, man zwingt sie, von uns zu nehmen, man vergewaltigt sie — man heißt diesen Vorgang idealisieren« (Bd. VIII, 122 f.). Aus der »Idee« Schopenhauers, dem Symbol objektiven, überempirischen Seins, wird so das Produkt subjektiv-menschlichen Erlebens mit allen Bedingtheiten eines solchen. Und wenn, wie wir sahen, auch die griechische Tragödie auf Rauscherlebnisse zurückgeführt wurde, so sprach aus jenen, der übersinnlich-sinnlichen Ekstase des Satyrs — ein Gott.

»triumphiert der Wille«, indem er »seine schrecklichste Konfiguration als den Born einer Daseinsmöglichkeit« sieht.

Dieser Gedanke ist auch jetzt noch, — nur, wie schon angedeutet, von anderen Hintergründen herkommend, der Kern von Nietzsches Idee des Tragischen.

In einer Nachlaßnotiz aus der Zeit, die uns jetzt beschäftigt, lesen wir von dem Zusammenhang des tragischen Gefühls mit dem dionysischen Orgiasmus eines überströmenden Lebensgeföhles, wo selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt. Das Jasagen zum Leben in jeder Form ist dionysisch, ist die Brücke zur Psychologie des tragischen Dichters.

Auch jetzt noch ist der Zusammenhang zwischen Weh und Wonne die letzte, sagen wir trotz Nietzsche selbst, metaphysische Wurzel der Tragödie. Und auch jetzt noch ist ihm Dionysos als das Symbol der Lebensbejahung, der »Apologie und Vergöttlichung des Lebens, der Typus eines entzückt überströmenden, die Widersprüche lösenden Geistes« (N. VII, 481), die Gestalt, an der er seine Idee des Tragischen orientiert. Und auch jetzt noch ist ihm die Tatsache, daß etwas da ist, das das Leiden selbst verherrlicht, die höchste Bejahung, die höchste Rechtfertigung der Daseins¹⁾.

Der Unterschied liegt nur an der Grundstimmung. Dort war es der an Schopenhauer genährte Pessimismus, aus dem Nietzsches Idee des Tragischen entsprang, für die ihm die Tragödie der Griechen den ersten und letzten Beleg bot. Das Leben ist, um mit Hebbel zu sprechen, »eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß«. Die Tragödie ist wie die griechische Götterwelt ein wehender Schleier, der dieses Furchtbare verhüllt, indem sie es verherrlicht. Daß dieses Furchtbare verherrlicht wird, gibt ihm, muß ihm seinen Sinn geben.

Jetzt ist es gerade umgekehrt Nietzsches Optimismus, aus dem heraus er das Tragische sieht. Wie ungeheuer groß, wie herrlich, wie jasagend muß das Leben sein, wenn etwas da ist, das an sich schon ein Widerspruch zu allem Neinsagen ist, wenn etwas da ist, das durch die Darstellung des Leidens selbst über das Leiden triumphiert:

»Nicht, um von Schrecken und Mitleid loszukommen, nicht um

¹⁾ Weder bei Sophokles noch bei Shakespeare sieht Nietzsche das Leiden und die Schuld als letztes Wort, sondern immer nur das Jasagen, den »Reiz des Lebens«. Shakespeare ist »verliebt in die Leidenschaft und ihre todbereiten Stimmungen«. Macbeth ist nicht »moralisch« gemeint als ehrgeizheilend, sondern im Gegenteil = fördernd, es ist ein »Bild der Lust für den Ehrgeizigen, das an der Leidenschaft Zugrundegehen«.

sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen — so verstand es Aristoteles —: sondern um über Schrecken und Mitleid hinaus die ewige Lust des Werdens selbst zu sein — jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schließt«, ist die Tragödie da (Bd. VIII, 173).

»Vor der Tragödie feiert das Kriegerische in unserer Seele seine Saturnalien; wer Leid gewohnt ist, wer Leid aufsucht, der heroische Mensch preist mit der Tragödie sein Dasein, ihm allein kredenzt der Tragiker den Trunk dieser süßesten Grausamkeit« (ib. VIII, 135).

»Der tragische Künstler ist kein Pessimist, er sagt gerade Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist dionysisch« (ib. 81)¹⁾.

Von der Existenz und Deutung des Künstlerisch-Tragischen her gewinnt Nietzsche auch noch ein gewichtiges Argument für seine Stellung zum Christentum. Das Christentum, wo das »Leiden als Einwand gegen das Leben« gilt, und die Kunst sind als solche unvereinbare Gegensätze, der Künstler als Jasager kann nicht zugleich Christ sein, das wäre ein Widersinn. Unter der Antithese »Dionysos gegen den Gekreuzigten« wird die Alternative: ob christlicher oder tragischer Sinn des Leidens erörtert. Im ersten Fall soll das Leiden zum heiligen Sein führen, im zweiten ist das Sein heilig genug, um das Leid zu rechtfertigen. Während der tragische Mensch lebensbejahend ist, ist der christliche sogar glückverneinend, in jeder Form am Leben leidend. Der Gekreuzigte ist ein Fluch auf das Leben, der in Stücke geschnittene Dionysos Verheißung des Lebens, seiner ewigen Zerstörung und Wiedergeburt²⁾.

An der Konzeption des Dionysos und des Tragischen, wie es sich ihm an der Gestalt des Gottes erfüllte, hatte Nietzsche zum erstenmal die Einzigartigkeit, die Kühnheit seiner Prägungen der erstaunten Welt dargetan. Zu Dionysos kehrt er wieder zurück. Diese Rückkehr ist ein Symbol. Unter allen Wandlungen war er stets nur der Eine, Sichgleiche, alle Umwertungen waren nur Entwicklungsphasen eines unzerstörbaren Kerns. Nietzsche selbst bezeugt es: . . . »Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausging — die Geburt der Tragödie war meine erste Umwertung aller Werte:

¹⁾ Von diesem Gesichtspunkte aus wendet sich Nietzsche gegen das »*l'art pour l'art*«, insofern es nicht nur gegen moralistische Tendenz gerichtet ist. Der in dem hier angedeuteten Sinne gegebene »Zweck« der Kunst als lebensfördernd ist im Gegenteil ihre vornehmste Rechtfertigung.

²⁾ Siehe auch die Vorrede zur Geb. d. Trag., wonach schon dieses Buch — und nach dem eben Gesagten, ganz natürlich — eine Manifestation gegen das Christentum bedeuten soll.

damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst — ich der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft« (Bd. VIII, 173 f.).

Aber vergessen wir nicht, daß Einheit und Widerspruchslosigkeit nicht ein und dasselbe sind. Es gehört gerade zur Einheit Nietzsches, daß in dem Kern seines Wesens jener große Gegensatz beschlossen lag, daß jene beiden Seiten, die intellektualistische und die künstlerische, die rationale und die intuitive, die unter dem Vorwalten bald der einen, bald der anderen, seine Stellung zur Kunst bedingen, nebeneinander bestehen. Oder sagen wir gleich die apollinische und die dionysische Seite.

Als er damals in der Fülle des jugendlichen Genius jene beiden Elemente, die nach ihm das Wesen der Tragödie konstituieren, aus den Tiefen des Weltalls selbst hervorholte, da ahnte er nicht, daß er damit das Gesetz seines eigensten Wesens aussprach. Sich selbst schaute er in jenem Bilde, er selbst war es, das Apollinische und das Dionysische, und seine wechselnde Stellung zur Kunst ist nichts anderes als der Ausdruck dieses Beisammenseins.

In seinem schönsten Buche findet sich eine bedeutsame Stelle, wo jene beiden Gegensätze symbolisch hart nebeneinander stehen:

»Doch was sagte dir einst Zarathustra? Daß die Dichter zu viel lügen? — Aber auch Zarathustra ist ein Dichter.«

Und:

»Der Wahrheit Freier? Du? so höhnten sie —
Nein! Nur ein Dichter! — — —
Nur Narr, nur Dichter.«

In demselben Buche, das wie kein zweites den Stempel des Dichtertums trägt, das an sich schon eine Widerlegung seiner Antikunststimmung ist, straft er die Dichter Lügen.

Denn er selbst war ein Dichter. In ihm wiederholt sich das Schauspiel, das ihn einst bei Plato getroffen hatte, daß ein geborener Künstler sich gegen die Kunst wendet, daß, wie er selbst gesagt hatte, ein geborener Künstler sich in sein eigenes Fleisch schneidet.

Und wir fühlen es förmlich an dieser Stelle, wie er unter dieser Selbstverletzung seiner Künstlerseele leidet, wie diese Seele, die trotz allem und allem an die Dichter glaubt, aufzuckt unter der kalten Verneinung der anderen, wie sie trotz allem und allem glaubt, was die Dichter glauben: »daß wer im Grase oder an einsamen Gehängen liegend die Ohren spitze, etwas von den Dingen erfahre, die zwischen Himmel und Erde sind«; daß er über sich aussagt, wenn es heißt:

»Also
Adlerhaft, pantherhaft,
Sind des Dichters Sehnsüchte,
Sind d e i n e Sehnsüchte unter tausend Larven,
Du Narr! Du Dichter!«

Es wäre eine interessante Aufgabe, nachzuweisen, wie diese Zwei-seelenhaftigkeit Nietzsches nicht nur seine Ansichten über die Kunst, wo sie naturgemäß am stärksten hervortritt, sondern, unter den verschiedensten Formen, sein gesamtes Denken, seine letzten Urteile über das Seiende wie das Seinsollende, formal und material, bestimmt.

Bemerkungen.

II. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Wien, 20.—23. September 1915.

Auf dem ersten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der im Oktober 1913 in Berlin abgehalten und dessen Bericht soeben ausgegeben wurde, ist die Fortführung solcher Tagungen beschlossen und ein ständiger Ausschuß gegründet worden, der den Zusammenhang der Tagungen aufrecht erhalten soll. Als Präsident dieses ständigen Ausschusses ist (bis zum 1. Januar 1920) Professor Max Dessoir in Berlin gewählt worden, dem als Schriftführer zur Seite stehen Professor Oskar Wulff und Dr. Werner Wolffheim. Die übrigen Mitglieder dieser Körperschaft sind: Viktor Basch (Paris), Zsolt von Beöthy (Budapest), Richard Bergh (Stockholm), Emile Bertaux (Paris), Bernhard Bosanquet (Oxshott), Benedetto Croce (Neapel), Moriz Hoernes (Wien), Karl Joël (Basel), Albert Köster (Leipzig), Oswald Külpe (München), Theodor Lipps (München), Hugo Münsterberg (Cambridge U. S. A.), Hugo Riemann (Leipzig), August Schmarsow (Leipzig), Gabriel Séailles (Paris), José Jordan de Urries y Azara (Barcelona), Johannes Volkelt (Leipzig), Richard Wallaschek (Wien).

Auf dem ersten Kongreß wurde ferner beschlossen, den zweiten Kongreß im Herbst 1915 in Wien abzuhalten. Demgemäß ist ein Wiener Ortsausschuß gebildet worden, dessen Mitglieder unterzeichnet sind. Der Ortsausschuß beehrt sich hiermit, Sie zur Teilnahme an dem Wiener Kongreß einzuladen.

Der Kongreß findet in den Räumen der Universität statt und zwar vom 20. bis 23. (nötigenfalls 24.) September 1915. Ein Begrüßungsabend geht am 19. September voraus.

Die Teilnehmer des Kongresses sind entweder Mitglieder oder Hörer. Mitglieder können diejenigen Personen werden, die durch Zusendung der Rundschreiben eingeladen worden sind oder auf ihre Anmeldung hin ausdrücklich als Mitglieder aufgenommen werden. Die übrigen Teilnehmer sind Hörer. Diese haben alle Rechte der Mitglieder mit Ausnahme des Rechtes Vorträge zu halten und in die Diskussionen einzugreifen. Die Mitglieder zahlen einen Beitrag von 20 Kronen, die Hörer 10 Kronen. Den Kongreßbericht erhalten die Mitglieder unentgeltlich, die Hörer zum halben Preis.

Wegen Anmeldung von Vorträgen wolle man sich mit Professor Dr. Richard Wallaschek, Wien, IX., Währingerstraße 20 in Verbindung setzen. Da am 31. März 1915 das wissenschaftliche Programm fertiggestellt sein muß, so empfiehlt es sich, Vorschläge möglichst bald zu machen.

Die Vorträge können in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache gehalten werden, ihre Dauer ist auf 30 Minuten beschränkt. In der Diskussion darf der Einzelne nicht länger als 5 Minuten in Anspruch nehmen. Eine

längere Redezeit erhalten nur die beim Ortsausschuß vorgemerkten Diskussionsredner oder Korreferenten.

Der Kongreß umfaßt vier Abteilungen:

1. Allgemeine oder philosophisch-ästhetische Gruppe;
2. Bildende Kunst;
3. Literatur (mit Berücksichtigung der für die Ästhetik wichtigen Fragen der Rhetorik und Phonetik);
4. Musikwissenschaft.

Der Ortsausschuß wird sich bemühen, den Mitgliedern den Besuch von Theater- vorstellungen, Galerien zu erleichtern und für gesellschaftliche Veranstaltungen, Ausflüge in die Umgebung Wiens, Sorge zu tragen.

Der geschäftsführende Ortsausschuß:

Dozent Richard Batka,	Dr. Adolf Kronfeld,
Univ.-Prof. Walter Brecht,	Dr. Robert Lach,
Regier.-R. Friedrich Dörnhöffer,	Univ.-Prof. Karl Luick,
Prof. Hans Eibl,	Univ.-Prof. Alexander Pilcz,
Univ.-Prof. Lothar Ritt. v. Frankl-Hoch- wart,	Univ.-Prof. Rudolf Pöch,
Prof. Max Graf,	Univ.-Prof. Robert Reininger,
Prof. Ferdinand Gregori,	Univ.-Prof. Leopold Réthi,
Prof. Edmund v. Hellmer,	Dr. Ferdinand Scherber,
Hofrat Isidor Himmelbauer,	Privatdozent Walter Schried-Ko- warzik,
Univ.-Prof. Moritz Hoernes,	Prof. Albert Seligmann,
Univ.-Prof. Alois Höfler,	Univ.-Prof. Adolf Stöhr,
Univ.-Prof. Max Jellinek,	Hofrat Prälat Heinrich Swoboda,
Regier.-R. Wilhelm Jerusalem,	Univ.-Prof. Richard Wallaschek,
	Univ.-Prof. Alexander Ritter v. Weilen.

Dieses Rundschreiben wurde in der zweiten Hälfte des Juli versendet. Durch den Krieg ist es äußerst unwahrscheinlich geworden, daß die Tagung in der geplanten Form abgehalten werden kann; auch ein Kongreß kleineren Maßstabes scheint in Frage gestellt, da nicht abzusehen ist, wann sich die Vorbereitungen wieder aufnehmen lassen. Sobald ruhigere Zeiten eingetreten sind, wird eine Entscheidung herbeigeführt und an dieser Stelle bekannt gegeben werden.

Berlin im September 1914.

Max Dessoir.
Oskar Wulff.
Werner Wolffheim.

Grundsätzliches über Ästhetik, allgemeine und systematische Kunstwissenschaft.

Von

Oskar Wulff.

Das Verhältnis der Ästhetik und allgemeinen Kunstwissenschaft zueinander und beider zur kunstgeschichtlichen Forschung ist unter der Anregung des vorigjährigen Berliner Kongresses sowohl von kongreßfreundlicher wie von gegnerischer Seite mehrfach lebhaft erörtert worden. Zugleich und auch unabhängig davon ist an der Organisation des Kongresses gelegentlich mehr oder weniger scharfe Kritik geübt worden, — nicht immer mit ausreichendem Verständnis für die Ziele und Voraussetzungen dieser ersten Veranstaltung ihrer Art auf wissenschaftlichem Boden¹⁾. Nachdem inzwischen der Kongreßbericht erschienen ist und damit die Arbeit des vorbereitenden und redaktionellen Ausschusses ihren Abschluß gefunden hat, ist fester Grund für eine sachliche Entgegnung auf solche Auslassungen gelegt und weitere Zurückhaltung unsererseits nicht mehr geboten.

Ein Haupteinwand prinzipieller Art gegen die ganze Anlage des Kongresses²⁾ zielt dahin, daß Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Verhandlungen nicht die ihnen zukommende beherrschende Stellung eingenommen hätten, daß vielmehr die in den Sektionen verteilte Arbeit der Spezialwissenschaften das Übergewicht über ihr Zusammenwirken unter allgemeinen Gesichtspunkten gewonnen hätte. Diese Ausstellung beruht, wie ich besonders im Hinblick auf die bildende Kunst, auf die auch Hamann vorzugsweise Bezug nimmt, begründen möchte, auf einer Überspannung der philosophischen Forderungen gegenüber den nächsterreichbaren und darum dringendsten Aufgaben der kunstwissenschaftlichen Phänomenologie. Um die letzteren klar zu erfassen, haben wir uns die allgemeine wissenschaftliche Sachlage, die praktische nicht minder wie die theoretische, zu vergegenwärtigen, aus der erst der Kongreßgedanke entsprungen ist und aus der sich auch die Rechtfertigung der Kongreßarbeit ergeben muß.

Der Grundgedanke dieses Kongresses — er trat in Max Dessoirs Eröffnungs-

¹⁾ Bei dem berechtigten Ansehen, das der Kunstwart in weiten Kreisen genießt, ist es besonders zu bedauern, daß auch der im zweiten Novemberheft 1913 dieser Zeitschrift (KW. XXVII, 4) veröffentlichte Bericht von W. Schumann dem Kongreß keineswegs gerecht geworden ist. Wenn der Herr Berichterstatter die dem letzteren gestellte Nebenaufgabe, die Verständigung zwischen den Vertretern der Wissenschaft und der »öffentlichen Kunstpflege« (in der Kritik und Kunstschriftstellerei) zu fördern, — von seinem Standpunkt mit einem gewissen Recht — in den Vordergrund rückt, so hätte doch zum mindesten mit ein paar Worten auf das wissenschaftliche Hauptziel des Kongresses hingewiesen werden sollen, das für die Organisation desselben, so vor allem für die vermeintliche »Überfülle« und die Auswahl der Vorträge, in erster Linie maßgebend sein mußte. Auch in den übrigen Ausstellungen verrät der Bericht, der sich nur auf die Verhandlungen der literar- und musikwissenschaftlichen Sektion erstreckt, die der kunstwissenschaftlichen Abteilung hingegen nicht mit einem Worte berührt, ein stark subjektiv gefärbtes Urteil.

²⁾ R. Hamann, Zum Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Internat. Monatsschr. f. Wissenschaft, Kunst und Technik 1914, VIII, H. 6 (März).

rede ebenso klar hervor wie die kunstpolitische Absicht — war der Zusammenschluß derjenigen Wissenschaften, welche es mit irgend einer Art des Kunstschaffens zu tun haben, mit einer objektivistisch gerichteten Ästhetik, — einer Ästhetik, die sich von deduktiver Begriffsspekulation ebenso fernhält wie von unsachlicher Schöngeisterei, vielmehr von den künstlerischen Gegebenheiten ausgeht. Ihr Endziel kann nur darin bestehen, daß sie im Bunde mit der Psychologie, sowohl der rein deskriptiven wie der experimentellen, die ästhetischen Werturteile einerseits aus der psychischen Organisation des Menschen, im besonderen des kunstbegabten, andererseits aus den objektiven Verhältnissen der Gegenstände dieser Urteilsweise zu erklären und auf Kategorien zurückzuführen sucht. Sie bemüht sich, eine Systematik der ästhetischen Tatbestände, Begriffe und empirischen Gesetze (nicht aber dogmatischer Normen) von den verschiedenen Kunstgebieten her zu gewinnen. Die Ausgestaltung dieser Systematik fällt einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu, die aus solchen Bestrebungen gleichsam als Unterstufe der Ästhetik im Entstehen ist. Die Trennungslinie zwischen beiden Disziplinen ist weder theoretisch noch praktisch haarscharf zu ziehen. Die allgemeine Kunstwissenschaft mündet in die Ästhetik ein, hat ohne sie keinen Abschluß, diese ohne jene keinen rechten Anfang. Es werden also der ersteren schwerlich Vertreter erstehen, die nicht zugleich auch psychologisch geschulte Ästhetiker sind, sobald es sich darum handelt, die Ergebnisse der Tatsachenbeobachtung auf verschiedenen Gebieten zusammenfassend zu vergleichen und allgemeine Gesetzmäßigkeiten daraus abzuleiten. Andererseits wird der Ästhetiker zum mindesten einen beträchtlichen Teil solcher Ergebnisse aus anderer Hand übernehmen müssen. In der Wirklichkeit des wissenschaftlichen Forschungsbetriebes wird daher die allgemeine Kunstwissenschaft bei der Bearbeitung der Phänomene ihre Einheitlichkeit als selbständige Disziplin kaum aufrecht erhalten können. Denn ihre Sachinhalte müssen von verschiedenen Seiten her erarbeitet werden. So wird sie sich naturgemäß in eine systematische Musik-, Literatur- und Kunstwissenschaft (im engeren Sinne) spalten, wie das auch in der Gliederung des Kongresses in die entsprechenden Sektionen zum Ausdruck gekommen ist. Diese Vorarbeit werden zum guten Teil Spezialforscher zu leisten haben, die auf den Einzelgebieten durch eine andere, sei es die historische oder philologische Betrachtungsweise, schon zur vollen Beherrschung der Tatsachen gelangt sind. Ihnen werden sich mit Hilfe der vergleichenden Methode die Ausdrucksmittel jeder Kunst, ihre Wirkungsmöglichkeiten und Formgesetze am leichtesten erschließen, wozu freilich schon eine gewisse Vertrautheit mit psychologischen und ästhetischen Gesichtspunkten und Begriffen gehört.

Daß die zünftigen Fachwissenschaften auf den einschlägigen Sondergebieten einer Befruchtung in der Richtung systematischer und ästhetischer Betrachtungsweise in hohem Grade, wenngleich in verschiedenem Maße, bedürfen, ist seit Jahren immer deutlicher zutage getreten. Eine im Kunstwart (KW. XXVI, 21 u. XXVII, 3) geführte Polemik über die »Krisis in der Literaturwissenschaft« hinterläßt trotz der energischen Abwehr eines bekannten Literaturhistorikers für den Unbefangenen den Eindruck, daß die neuere literaturgeschichtliche Forschung noch nicht allzu weit über die Untersuchung der sprachlichen Ausdrucksform vorgedrungen ist zur Betrachtung der inneren Form der Dichtung und zur psychologischen Analyse. Ebenso wenig ist zu verkennen, daß bis heute die rein historische und biographische Methode das Übergewicht über manche schönen Anfänge einer Musikästhetik behauptet, wenngleich die Berücksichtigung der technisch-musikalischen Theorie, die hier eine unerläßliche Voraussetzung jeder vertieften Behandlung bildet, an sich schon ein Stück ästhetischer Betrachtung der elementaren Grundtatsachen des musi-

kalischen Schaffens einschließt. Allein es ist weder nötig noch meine Absicht, mich über diese mir ferner liegenden Verhältnisse zu verbreiten.

Die Nöte der Kunstwissenschaft, mit denen ich mich allein befassen will, liegen weniger offen zutage, sind nicht die gleichen wie die der Schwesterdisziplinen, aber sie sind darum nicht kleiner. Das Grundübel besteht weniger darin, daß gerade hier die Kunstgeschichte bis heute sozusagen allein der offiziell anerkannte Begriff unserer Wissenschaft ist. Denn auch von den Kathedern herab wird innerhalb der Kunstgeschichte heute wie immer bei der Erläuterung der Bildwerke recht viel, — ich möchte sogar behaupten, zu viel — angewandte Ästhetik getrieben. Es gibt kaum einen Kunsthistoriker, der sie nicht treibt und treiben muß, da er den Werken der bildenden Kunst gegenüber auf Schritt und Tritt gezwungen ist, zu werten. In der Regel freilich bleibt es eine rein subjektive Ästhetik, — von der im Buchhandel wuchernden feuilletonistischen Kunstschriftstellerei gar nicht zu reden. Und darin eben liegt das wahre Übel. Denn wie jede Wissenschaft, sucht auch die Kunstgeschichte Wahrheitswerte, indem sie nach den im Kunstwerk objektivierten Absichten und unbewußten Geistesäußerungen eines Künstlers und seiner Zeit fragt. Und dazu bedarf sie der objektiven Maßstäbe, wenn auch eine natürliche Auffassungsgabe für die künstlerischen Werte der Anschauung die erste unentbehrliche Voraussetzung aller stilkritischen und stilgeschichtlichen Arbeit ist, wie die musikalische Begabung für den Musikforscher und Musikkritiker. Aber wir haben ja, könnte man mir entgegen, sogar bedeutende Ästhetiker der bildenden Kunst und theoretisch begründete Systeme ihrer Lehre. In der Tat haben wir mehr als ein solches System. Wir haben, um nur die bekanntesten mit Schlagworten zu bezeichnen, eine Raumästhetik, eine Einfühlungsästhetik und eine Illusionsästhetik, letztere beide natürlich nicht nur, aber doch auch für die Bewertung von Werken der Malerei und Bildnerei, und jede dieser Theorien enthält ein gewisses Maß wertvoller Erkenntnis. Allein die Vertreter der einen wollen nicht viel von der anderen wissen. Daß dieser etwas dogmatische Betrieb nicht mehr Schaden als Nutzen angerichtet hat, ist einerseits unleugbar den anregenden Wirkungen, die von jeder lebendigen Persönlichkeit ausgehen, anderseits aber wohl auch der kritischen Opposition, die er bereits hervorgerufen hat, zu verdanken. Alles das bedeutet erst wenig Fortschritt und noch keine Gesundung. So wird uns denn neuerdings die historische Methode wieder als einziges Heilmittel gegen den Subjektivismus vorgehalten, und zugleich ertönen aus demselben Lager Warnungsrufe gegen die unheilvolle Vermengung der »historischen Einwertung« mit einer systematischen Betrachtungsweise¹⁾. Indem sich die Methodik der Kunstgeschichte straffer zu organisieren sucht, will sie sich mit aller Entschiedenheit gegen die allgemeine Kunstwissenschaft abschließen, — ja der letzteren wird gar das Daseinsrecht vollständig abgesprochen²⁾. Ihre Aufgaben hätte eben die Ästhetik zu behandeln, der man zwar das Recht nicht bestreiten will, den Gesetzen des Kunstschaffens nachzuspüren, ohne sich jedoch von ihr die eigenen Kreise stören zu lassen. Und doch kann nur eine einseitige Forschungsrichtung in dem Irrtum stecken bleiben, daß sich auf dem einfachen Wege der historischen Einwertungen ohne ästhetische Begriffsbildung eine exakte stilgeschichtliche Methode wird ausbilden lassen, — es sei denn, daß man darunter nicht mehr als die durch Übung gewonnene empirische Vertrautheit mit den Merkmalen und Ausdrucksmitteln verschiedener geschichtlicher

¹⁾ M. Dvořak, Über die dringendsten Erfordernisse der Erziehung zur kunstgeschichtlichen Forschung. Die Geisteswissenschaften 1913/14, I, H. 34 u. 35.

²⁾ H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte. Wien 1913.

Entwicklungsphasen der Kunst versteht. Eine wissenschaftliche Methode kann sich aber nicht aus bloßer Routine, auch nicht einmal aus noch so gewissenhafter Befolgung formaler Grundsätze, die angeblich für die monumentalen Denkmäler durchaus die gleichen sein sollen wie für die literarischen Dokumente, ergeben, sondern nur aus leitenden Gesichtspunkten, die im Wesen der Forschungsobjekte selbst begründet sind.

Nun wird auch der strengste Kunsthistoriker schwerlich davor zurückschrecken, Erkenntnisse, die er bei der Beschäftigung mit einem Kunstkreise gewonnen hat, — um ein Beispiel herauszugreifen, bei Betrachtung der Entwicklung des griechischen Reliefstils, — vergleichend auf einem anderen Gebiet — z. B. bei Verfolgung der Entstehung des Hochreliefs im Mittelalter — in Rechnung zu stellen. So wird er von selbst zur systematischen Betrachtungsweise gedrängt. Zur klaren Beurteilung der Analogien aber und damit wieder der Eigenart jeder Sonderentwicklung wird er erst, nachdem sich ihm ein tieferer Einblick in die Ursachen der Vorgänge, — in diesem Falle in die psychogenetische Wurzel der Reliefdarstellung überhaupt — erschlossen hat, gelangen. Selbst wenn die Kunstforschung weiter nichts zu ergründen hätte als genetische Zusammenhänge, kann sie die Fragen nach den psychischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens nicht umgehen. Und wie will man die Mannigfaltigkeit der Stilbildung in verschiedenen Kunstkreisen, dem ostasiatischen oder islamischen z. B. gegenüber unserem europäischen, nur durch historische Einwertung verstehen? Wie will man vollends den Vorgängen der individuellen Entwicklung des Künstlers ohne psychologische Analyse beikommen? Streitfragen, wie z. B. die kürzlich viel verhandelte nach Grecos Astigmatismus¹⁾, werden niemals von anderer Seite eine Lösung erwarten dürfen. Aber es ist hier nicht der Ort, alle Aufgaben der systematischen Kunstwissenschaft auseinanderzusetzen. Es soll nur ihre Berechtigung und ihr Endziel im Verhältnis zur Kunstgeschichte einerseits und der Ästhetik andererseits klargestellt werden. Die systematische Betrachtungsweise will sich nicht über und nicht einmal gegen die Kunstgeschichte, wohl aber ebenbürtig im Forschen und im Lehren ihr zur Seite stellen, um sie zu ergänzen und zu vertiefen, damit sie eine »Geschichte der künstlerischen Ausdrucksweisen« (Hamann) werden könne.

Daß methodischer Ausbau der ästhetischen Theorie der bildenden Kunst und Fühlungnahme mit der Psychologie und Völkerpsychologie sehr wohl mit strenger stilkritischer und stilgeschichtlicher Forschung verträglich ist, und daß wechselseitiger Nutzen daraus entspringt, dafür wird wenigstens an einer deutschen Hochschule seit mehr als zwei Jahrzehnten der Beweis geführt²⁾. Die Erkenntnis wichtiger »Grundbegriffe« vom Wesen des baukünstlerischen, bildnerischen und malerischen Schaffens und gewisser durch alle Künste hindurchgehender formaler Gestaltungsprinzipien ist durch solche Arbeit auf dem Wege einführender Analyse aus den Schöpfungen der bedeutsamsten Stilepochen abgeleitet worden. Als individuelles Gedankensystem hat diese Theorie mit anderen den Wert des einheitlichen Aufbaues gemein, vor ihnen aber den Vorzug größerer Vielseitigkeit der Gesichtspunkte voraus. Sofern jedoch in der Wissenschaft nie ein Abschluß erreicht wird, bedarf auch sie noch der Nachprüfung und Ausgestaltung in verschiedenen Richtungen,

¹⁾ Sie hat soeben ihre erschöpfende Beantwortung in verneinendem Sinne gefunden durch die Schrift des Göttinger Psychologen D. Katz, *War Greco astigmatisch?* Göttingen 1914.

²⁾ A. Schmarsow, *Pro domo* eines Kunsthistorikers. Deutsche Lit.-Zeitung 1914, XXXV, Nr. 16.

um der kunstgeschichtlichen Arbeit als Prinzipienlehre dienen zu können. Eine solche wird um so mehr Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben können, je breiter die Grundlage der Tatsachenbeobachtung bemessen ist, von der aus die Abstraktion gesetzmäßiger Verhältnisse unternommen wird. Für den Fortschritt der systematischen Kunstwissenschaft ist daher die Ausbildung der vergleichenden Betrachtungsweise von höchster Bedeutung, und es ist mit Dank zu begrüßen, daß an einem zweiten Mittelpunkt kunstwissenschaftlicher Forscher- und Lehrtätigkeit neuerdings gerade die methodische Organisation dieser Forschungsrichtung in Angriff genommen worden ist¹⁾. Durch beschreibende Zergliederung wird sich so die ganze Mannigfaltigkeit der Erscheinungen den ästhetischen Kategorien der Form, des Darstellungsgehalts, der optischen und poetischen Wirkung u. a. m. einordnen, ohne daß die individuelle Bedeutung des einzelnen Kunstwerks durch das Schema restlos erschöpft werden kann. Vor solcher Gefahr der Verflüchtigung in Abstraktionen wird die systematische Betrachtungsweise jedenfalls bewahrt bleiben, wenn die ästhetische Begriffsbildung sich an der Hand psychologischer Kriterien vollzieht. Prinzipielle Bedeutung können eben die Ergebnisse der Vergleichung erst gewinnen, wenn es gelingt, die gleichartigen Phänomene aus den psychischen Voraussetzungen jeder Art künstlerischer Gestaltung zu erklären. Die Psychologie, zumal die experimentelle, hat der Kunstwissenschaft bereits in mancher Richtung vorgearbeitet, und diese darf nicht länger unbeachtet lassen, was jene ihr an Belehrung über die räumliche Vorstellungsbildung, über die Wirkungen des Helligkeits- oder Farbenkontrastes u. a. m. zu bieten vermag. Daß in einzelnen Arbeiten jüngerer Fachgenossen schon Anläufe zur psychologischen Vertiefung der kunstwissenschaftlichen Analyse genommen wurden, ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit. Die systematische Berücksichtigung solcher psychophysischen Gesetzmäßigkeiten aber muß noch die Zukunft bringen. Für die Vermittlung der vergleichenden Betrachtungsweise kunstgenetischer Tatsachen mit psychologischen Gesichtspunkten habe ich in einem Kongreßbeitrag Richtungslinien zu ziehen versucht.

Auf dem Gebiet der bildenden Kunst durfte man vielleicht am ehesten hoffen, dank den reichlich vorhandenen kunstphilosophischen Ansätzen durch das Zusammenwirken der Spezialforscher und der Kunsttheoretiker über verschiedene Streitfragen auf dem Kongreß zu einer gewissen Verständigung zu gelangen. Und in der Tat war es nicht nur möglich, die Ursprungsfragen der Kunst weit aufzurollen, sondern auch die Raumästhetik einer einschneidenden Erörterung zu unterwerfen und klärende Einblicke in die ästhetischen Wirkungen der perspektivischen Bildgestaltung, der Farbenkomposition u. a. m. zu gewinnen, — obwohl die Zurückhaltung der großen Mehrheit der zünftigen Kunstforscher offenkundig zutage trat. Zu den Vortragenden der Sektion stellten diese noch nicht einmal die Hälfte. Und doch sollte ihnen ganz besonders daran gelegen sein, an der Synthese der ästhetischen Theorien im Bereich der bildenden Kunst mitzuarbeiten. Denn so wenig es durchführbar ist, die ästhetischen Werturteile aus der kunstgeschichtlichen Methode auszuschließen oder auf den subjektiven Geschmack zu begründen, so wenig läßt sich ein fertiger objektiver Maßstab für dieselben einfach von der Ästhetik erborgen. Nur durch selbsttätige Anteilnahme am Ausbau der philosophischen Systematik wird sich der Kunstforscher die erforderliche Klarheit des ästhetischen Urteils aneignen können. In beiden Wissenschaften drängt die innere Entwicklung dazu, daß sie fortan einander mehr als bisher in die Hände arbeiten müssen. Ihr Aus-

¹⁾ J. Strygowski, Das kunstwissenschaftliche Institut an der Univ. Wien. Die Geisteswissenschaften 1913, I, H. 1.

gangspunkt wird dabei nach wie vor ein verschiedener bleiben. Die systematische Kunstwissenschaft wird ihre eigentliche Aufgabe immer in der Feststellung der Tatbestände erblicken müssen, aus denen sich gewisse gesetzmäßige Wirkungen ergeben. Untersucht sie am Kunstwerk die (beabsichtigten oder unbeabsichtigten) objektiven Ursachen der letzteren, so sucht die Ästhetik die Zusammenhänge dieser Wirkungen selbst innerhalb des gesamten geistigen Geschehens zu ergründen. Befragt jene mehr — wenngleich mittelbar — den schaffenden Künstler, so muß sie mehr den Beschauer (bzw. den Empfänger der künstlerischen Werte) unmittelbar befragen, — und zwar auf dem Wege der deskriptiven psychologischen Analyse. Auf die übereinstimmenden Ergebnisse dieser doppelten Betrachtungsweise aber wird erst die allgemeine Kunstwissenschaft ihre Begriffe, Kategorien und Prinzipien zu begründen haben. Sollen diese nicht, wie in der älteren deduktiven Ästhetik, mehr oder weniger leere Abstraktionen bleiben, vielmehr nur der Auffassung und Umschreibung wirkender lebendiger Kräfte dienen, so kann die Aufstellung einer solchen Systematik nicht den Anfang, sondern nur das Ergebnis der stetig fortschreitenden Zusammenarbeit bilden. Auch eine noch so feinsinnige empirische Begriffsbestimmung, wie sie z. B. unlängst (vgl. KW. XXVI, 20) für den Begriff des Malerischen gegeben wurde¹⁾, kann nicht als erschöpfende Lösung angesehen werden, so lange sie nicht durch den Nachweis ergänzt wird, von welchen Sinnesqualitäten innerhalb der psychophysischen Organisation die in diese Kategorie einbezogenen Eindrücke bedingt sind. Der Ästhetik aber fällt schließlich wieder die Aufgabe zu, aus den in der allgemeinen Kunstwissenschaft systematisch geordneten Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Künste die allgemeinen Grundprinzipien alles künstlerischen Schaffens und Genießens immer klarer herauszuarbeiten: das Ineinandergreifen der Zeit- und Raumphantasie, die Funktion des Rhythmus in den Gebilden der Gesichts- wie der Gehörswahrnehmung, die Vorgänge der Einfühlung, der Illusion usw.

Durch das Gesagte erledigt sich einmal der Widerspruch der wortführenden Vertreter der streng kunstgeschichtlichen Forschung gegen die innere Berechtigung der allgemeinen Kunstwissenschaft und gegen die Ausdehnung der fachwissenschaftlichen Arbeit auf das systematische Gebiet. Wie weit der einzelne dorthin übergreifen soll, mag ein jeder seiner Denkrichtung und Schulung gemäß für sich selbst entscheiden. Arbeitsteilung kann und wird danach eintreten. Der Versuch aber, gegen die sich anbahnende Annäherung einander benachbarter Wissenschaften Schlagbäume zu errichten, hat sich noch immer als unfruchtbar erwiesen. Aber auch der zu Anfang wiedergegebene und mancher von anderer Seite erhobene Einwand gegen die Anlage des Berliner Kongresses findet durch die vorstehenden Ausführungen seine Beantwortung. Nach dem Stande der wissenschaftlichen Entwicklung war es eine Hauptaufgabe des letzteren, die Organisation der systematischen Arbeit auf den Sondergebieten der allgemeinen Kunstwissenschaft anzuregen und zu fördern. Deshalb mußte das Programm ein reichhaltiges sein. Seine vermeintliche Überfülle wurde durch einen möglichst übersichtlichen sachlichen Aufbau zusammengehalten, — nicht nur in der Sektion der bildenden Kunst, sondern auch in der literatur- und musikwissenschaftlichen, soweit eine gleichmäßige Auswahl von Beiträgen erreichbar gewesen ist. Es ist dem nächsten Kongreß zu wünschen, daß dieser systematische Unterbau keine Schwächung, vielmehr durch regere Beteiligung der Spezialforscher eine Befestigung erfahren möge. Eine mäßige Beschränkung der Verhandlungsgegenstände würde gleichwohl möglich sein. Neben dem Hauptgewinn, daß ein Kongreß den Umsatz und Ausgleich der bereitliegenden Ergeb-

¹⁾ H. Wölfflin, *Logos*, Internat. Zeitschr. f. Philos. d. Kultur, 1913.

nisse der Forschung beschleunigt, besteht aber ein zweiter, nicht so handgreiflicher Nutzen darin, daß durch die vielseitige Erörterung wichtiger Fragen in schneller Folge neue Anregungen ausgetauscht werden und neue Spannungen entstehen. Der wissenschaftliche Ertrag des Berliner Kongresses, über den jetzt der Bericht Rechenschaft gibt¹⁾, erscheint zum mindesten erheblich genug, um den Wunsch zu rechtfertigen, daß diese unter dem Widerstreben weiter Kreise der zünftigen Fachwissenschaftler und nur unter dem platonischen Wohlwollen der staatlichen Organe der Wissenschaftspflege durchgeführte Veranstaltung nicht eine bloße Kundgebung bleiben, sondern ein Beginnen bedeuten möge — trotz der Ungunst der Zeit.

¹⁾ Verlegt bei Ferd. Enke, Stuttgart 1914.

Besprechungen.

Walter Schmied-Kowarzik, *Umriss einer neuen analytischen Psychologie und ihr Verhältnis zur empirischen Psychologie*. Leipzig 1912, Johann Ambrosius Barth. IV u. 318 S.

W. Schmied-Kowarzik, der in seiner derzeit hier besprochenen Abhandlung »Intuition«, zur Psychologie des ästhetischen Erlebens als feinsinniger Denker und Kenner manches Treffende zu äußern hatte, tritt dieses Mal mit einem umfangreichen Werk auf, das wegen seiner prinzipiellen Haltung und größeren erkenntnistheoretisch-methodischen Präentionen auch mehr Widerspruch herausfordern muß. Trotz mancher gelungenen Einzelheiten und sehr fleißig zusammengetragener Literatur wird man das Ganze doch als einen Versuch mit unzureichenden Mitteln bezeichnen müssen, und der Verfasser hat, im Bemühen, einer Reihe von Desideraten der Psychologie gerecht zu werden, dem Begriff einer analytischen Psychologie eine solche Dehnbarkeit gegeben, daß er dadurch mit einer gewissen Unklarheit verbunden ist und widersprechende Bestimmungen umschließt. Das Unzureichende scheint mir vor allem auf der Seite der philosophischen Besinnung zu liegen, wodurch Probleme und Begriffe, die jenseits des eigentlichen psychologischen Denkens liegen, gern als »trübe« und »unklare« abgewiesen werden — ein Vorwurf, der sich eher auf die vorliegenden Ausführungen anwenden läßt, deren letzte Probleme sehr hoch gegriffen sind; ihre Bewältigung ist bei einem oft ganz naiv dogmatischen Standpunkt dem Verfasser nicht gelungen. Es ist eine Reihe von Aufgaben, die die analytische Psychologie von Schmied-Kowarzik zu lösen vorgibt. Vor allem soll die Psychologie zu einer apodiktischen Wissenschaft erhoben werden; sie will die gleiche Apodiktizität wie die Mathematik behaupten, zu der fortwährend Parallelen gezogen werden; sie will die Aufgabe erfüllen, die Dilthey in seinen Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie als Grundlage für die Geisteswissenschaften, im Gegensatz zu einer naturwissenschaftlich behandelten Psychologie aufgewiesen und zum Teil selbst erfüllt hat; sie will sich gänzlich vom Empirischen, das nicht apodiktisch sein kann, freihalten, obwohl sie das tatsächliche Beieinander von empirischen und analytisch-psychologischen Erkenntnissen durchaus nicht leugnet. In dieser Loslösung von dem Empirischen, dem Wirklichkeitszusammenhang, berührt sich Schmied-Kowarzik mit der phänomenologischen Richtung, die ja für ihre Wesensschau auch eine Art Apodiktizität beansprucht. Vergleicht man aber das Verfahren der Phänomenologie mit dem von Schmied-Kowarzik, so wächst die phänomenologische Methode zu einem Gebäude von eiserner Folgerichtigkeit empor gegenüber den Ausführungen von Schmied-Kowarzik, die oft behaupten, Nichtempirisches zu geben, ohne daß doch die konsequente Abstraktion von der Wirklichkeitsbeziehung nun auch durchgeführt wäre. Man mag zweifelhaft sein, wie weit die phänomenologische Methode (die ja, je nach ihren Abschattierungen, ein mehr fichtisch-struktural Analytisches gibt, wie bei Husserl, oder ein mehr intuitiv-gefaßtes Unmittelbares, bei Scheler, Geiger usw.) für eine Grundlegung gerade der Erkenntnis ausreicht — jedenfalls aber führt sie das, was sie will, auch wirklich durch, und

trotz mancher Schwankungen in der einzuschlagenden Richtung läßt sich ihr jedenfalls nicht nachsagen, daß sie Empirisches und Nichtempirisches verwechselt.

Aber auch die Art Apodiktizität, die der unmittelbaren Sinneswahrnehmung oder dem unmittelbaren isoliert geschauten Wesenszusammenhang in einem Gebilde inneohnt — eine Apodiktizität sozusagen unterhalb der empirischen Erkenntnis — wird von Schmied-Kowarzik verwechselt mit jener apriorisch strengen Apodiktizität, die den mathematischen Analysen inneohnt. Damit kommen wir auf einen ganz entscheidenden Punkt, der meiner Ansicht nach das ganze analytisch-apodiktische Gebäude Schmied-Kowarziks in seinem Fundament schon unsicher gemacht hat: er will eine apodiktische Wissenschaft geben, betrachtet aber den Begriff des Apriori als einen trüben, unklaren und überflüssigen, während für jeden Einsichtigen zweifellos sein muß, daß eine apodiktische, nichtempirische Wissenschaft überhaupt nur mit einem Apriori irgendeiner Art arbeiten kann. Über diesen Stein des Anstoßes für Schmied-Kowarzik, nämlich das Apriori — dem er in Polemik gegen Kant und solche, die sich in diesem Sinne an Kant halten, eine Reihe von eifernden Ausführungen widmet, die durchweg auf Mißverständnissen beruhen — genau über diesen Stein ist Schmied-Kowarzik bei seiner Aufstellung einer analytischen Psychologie, wie er sie versteht, gestolpert. Und anderseits, sehen wir zu, was es ist, das ihm die Idee einer analytisch-apodiktischen Psychologie suggeriert hat. Kommen wir zu den Ausführungen über das Farbenoktaeder, wie es in der Schule Jodls, an den sich Schmied-Kowarzik vollständig hält, vor allem »analysiert« worden ist, so sieht man, was es war, das ihm die Idee gab, die ganzen psychologischen Zusammenhänge könnten, in der Art exakt behandelt, nur als Zusammenhänge so kontinuierlich aufgedeckt werden wie die Stufen der Helligkeiten, Sättigungen, Farbenübergänge, die das »Farbenoktaeder«, überhaupt die »Farbenmathematik« konstituieren. Und was gibt die scheinbare Apodiktizität dieser Erkenntnisse? — denn es ist nicht anzunehmen, daß die Zusammenhänge von Helligkeit, Sättigung, Färbung sich nie mehr anders darstellen ließen als nach dem Schema des Oktaeders, daß sozusagen diese Auffassung *aere perennius* ist, so wie daß 2×2 vier ist, und daß das letzte Wort in dieser Sache für alle Zeiten gesprochen ist. Diese Apodiktizität ist erborgt, weil ein Raumschema als Symbol herangezogen ist, in dessen apriorische Beziehungen bestimmte Inhalte der Sinneswahrnehmungen hineingeordnet sind. Schmied-Kowarzik setzt den Typus des Symbols für diese Beziehungen der Wahrnehmungen schlankweg als den Typus der Erkenntnis selbst, die da geboten wird, und übersieht, daß es das vielgeschmähte Apriorische ist, was seiner Psychologie den Glanz einer apodiktischen Wissenschaft zu verleihen scheint — apodiktisch im mathematischen und apriorischen Sinn überhaupt. Daher der Traum einer Psychologie *more geometrico demonstrata*. Tatsächlich paßt dieses Schema weit eher noch auf die zählende und messende Experimentalpsychologie, als auf die Art Analyse, wie sie etwa die Phänomenologie gibt, oder die Art psychologischer Analyse, die Dilthey zum Verständnis der geisteswissenschaftlichen Gebilde als Grundlage erwünschte. Bei fast allen Ausführungen Schmied-Kowarziks fragen wir uns: wie kann dies Grundlage einer Geisteswissenschaft abgeben, wie es doch der Verfasser zu meinen scheint? Wenn er sagt: »Wohin die Empfindungen des Kitzels, Kribbelns, Juckens, Schauderns gehören, muß nach dem heutigen Stand der Analyse dahingestellt bleiben,« so mag das Desiderat einer apodiktischen Wissenschaft von diesen Objekten, die an ihrem Ort gewiß ihren Wert hat, sehr schmerzlich fühlbar sein — inwiefern eine Wissenschaft von diesen Aufgaben sich aber als Grundlage der Geisteswissenschaften (im rezipierten Sinn) hinstellen kann, ist vollkommen unerfindlich.

Tatsache ist nun, daß Schmied-Kowarziks neue analytische Psychologie sich

weit weniger von der empirischen Psychologie unterscheidet, als der Verfasser selbst es meint. Eine große Reihe seiner Ausführungen könnte, ohne aufzufallen und ohne ein Novum zu geben, einem experimentell psychologischen Werke eingereiht werden, wie denn auch Schmied-Kowarzik ganze Gedankengänge der üblichen Psychologie unbefangen benutzt. Er bleibt durchaus nicht in der Analyse des Phänomens selbst, sondern er zieht sowohl experimentelle als auch anderweitig gewonnene Ergebnisse mit heran, wo er pure apodiktische Analyse zu geben glaubt. So wenn er den Schnitt (als Empfindungsqualität) einen linear ausgedehnten Stich sein läßt (nach Ebbinghaus), so wenn er sagt, daß sich die Spannungsempfindungen der Haut, der Muskeln, Sehnen usw. vielleicht als ein und dieselbe Empfindungsart erweisen können. Was soll dieses Vielleicht bei einer »apodiktischen« Analyse der Empfindung? Ein Vielleicht gibt es für die erklärende Psychologie, die noch empirischer Bestätigung ihrer Theorie oder physikalischer Theorien bedarf, nicht für die apodiktische Analyse der Empfindung selbst; diese kann nicht »vielleicht« anders sein, sondern kann sich nur vielleicht anders deuten und einreihen lassen. Wo Schmied-Kowarzik sein analytisches Ergebnis dem empirischen gegenüber kontrastiert, läuft es auf (für die Psychologie) ganz leere Sätze hinaus, so wenn er dem empirischen Urteil: die Blätter dieses Baumes sind grün, die Früchte goldgelb, den analytischen Satz gegenüberstellt: »Grün und gelb sind verschieden, Blätter und Früchte sind unterscheidbare Teile des Baumes.« Was fängt man mit diesen Sätzen in der Psychologie an? Die Begriffe des Verschiedenen und Gleichen müssen von ihr schon vorausgesetzt werden, und ihr streng analytischer Gehalt ist da zu Haus, wo über Identität und Andersheit, Gleichheit und Verschiedenheit diskutiert wird, wofür aber die Psychologie nicht die begründende Instanz ist. Will Schmied-Kowarzik aber seine Behauptungen psychologischer Art als apodiktische geben — *tantum abest ut, quin* — um nichts weiter zu sagen. So wenn er, vielleicht vom fixierten Ton des temperierten Klaviers oder bestimmter Instrumente ausgehend (nach Jodl), behauptet, daß die Intensität des Tons nicht an Qualitäten, d. h. absolute Höhe, gebunden ist, derselbe Ton also in verschiedenen Abstufungen der Klangstärke gegeben werden kann. Besinnen wir uns darauf, daß gewisse Instrumente mit der Stärke die Höhe des Tons variieren, so stimmt die Behauptung schon nicht. Eine apodiktische Behauptung kann aber nicht durch empirische Fakta widerlegt werden. Ähnliche Anfechtbarkeiten, die an sich selbstverständlich sind, aber nur bei ihrer Präention auf fallen, finden wir auf Schritt und Tritt. Völlig ins Leere gerät die Analyse, wenn sie die Farbenharmonie (die ganz ästhetisch primitiv mit den Kontrastfarben als identisch gesetzt wird, Rot und Grün usw.) als Beziehung von Qualitäten definiert, die je nach ihrem positiven oder negativen Charakter (Harmonie oder Disharmonie) ein Gefühl der Freude oder der Unlust hervorruft. Was ist denn der »positive« Charakter, psychologisch betrachtet, anders als eben die Bewertung durch Freude, die Definition ist also hier im schlimmsten Sinne Tautologie: Freude macht, was Freude macht, oder positiv (Harmonie) ist, was positiv (als Freude) bewertet wird.

Es ließe sich noch Ungezähltes über dies umfangreiche Werk sagen, das, außer bei langen Referaten oder zur Genüge bekannten Gedankengängen, fast auf jeder Seite Widerspruch weckt. Der Grundirrtum liegt in der kritiklosen Verschmelzung des Begriffes des Analytischen im streng apodiktischen Sinn und der Analyse überhaupt. Schmied-Kowarzik eifert gegen die einseitige Belastung des Begriffes analytisch im Kantischen Sinne und weist auf die weitere Bedeutung des Begriffes im wissenschaftlichen Sprachgebrauch hin. Gewiß braucht man nicht sich an die Kantische Bedeutung zu halten, aber man darf dann auch nicht den damit verknüpften apodiktischen Charakter einfach auf alles übertragen,

was Analyse heißt. Wenn der Götz von Berlichingen »analysiert« wird, wenn die empirische Psychologie Erscheinungen denkend auseinanderlegt, auf ihre letzten Elemente hin, was auch die empirische Psychologie als wissenschaftliche Erkenntnis tut, ohne deshalb analytische im Schmied-Kowarzikischen Sinne zu sein, wenn hier versucht wird, den Gedankensinn Schmied-Kowarzik zu analysieren und seine Voraussetzungen, Komponenten und Konglomerate von disparaten Gedankengängen aufzudecken, so ist damit durchaus nicht eine apodiktische Erkenntnisweise präentiert. Jedes Denken analysiert, aber nicht jede Art von Denken ist apodiktisch. Das ist es, auch der Idee nach, nur, wo es mit apriorischen Gebilden zu tun hat. Diese aber existieren für Schmied-Kowarzik im Prinzip nicht, und nur als Mathematik scheinen sie ihm ein leicht nachahmbares Vorbild zu sein.

Obwohl die analytische Psychologie Schmied-Kowarzik für das eigentlich Ästhetische kaum Neues von Belang bringt, so ist doch die Frage einer möglichen analytischen Psychologie wichtig genug für die Ästhetik und das allgemeine erkenntnistheoretische Problem interessant genug, um die Ausführlichkeit dieser Besprechung zu rechtfertigen. Wo Großes versprochen wird, wird ein hoher Maßstab angelegt. Der Verfasser, der so disparate Aufgaben mit einem Zauberschlüssel als apodiktische Erkenntnis zu lösen meint, wie es Diltheys Psychologie, mathematische Erkenntnis des Psychischen, unmittelbare sichere »Wesensschau«, eine neue Psychologie neben der experimentellen empirischen ist, der nach so vielen Zielen griff, daß ihm fast alle entgleiten mußten, wird verstehen, daß auch an ihn ein strenger Maßstab bei der Nachprüfung seiner Erfüllungen angelegt wird. Die Diltheysche Psychologie wird sich vielleicht mit Aufnahme des einen oder des anderen dieser Elemente noch als lebendige und systematische Wissenschaft neben der experimentellen Psychologie aufstellen lassen. Nie aber wird diese Richtung zugleich eine streng mathematische, eine Wissenschaft *more geometrico* sein können. Wir ständen damit zu sehr an zwei extremen Punkten menschlicher Erkenntnisweise.

Berlin-Halensee.

Lenore Ripke-Kühn.

Richard Wallaschek, *Psychologie und Technik der Rede*. Leipzig, Verlag von J. A. Barth, 1913. 8°. 56 S.

Die Kunst der Rede gehört in den Interessenkreis unserer Zeitschrift, teils wegen ihres Zusammenhanges mit der Poesie, teils wegen ihrer Stellung innerhalb der ästhetischen Kultur. Beide Beziehungen werden in dem anspruchslosen Schriftchen Wallascheks gestreift. Ich weiß nicht, ob man die Rhetorik den Künsten glatt einordnen kann, jedenfalls würde ich es nicht mit der anfechtbaren Behauptung tun, Kunst habe »die Aufgabe, zu begeistern und zu überzeugen«; mir erscheint Rhetorik wie ein Pufferstaat zwischen Wissenschaft und Kunst. Aber ich stimme mit dem Verfasser überein, wenn er Redeübungen empfiehlt, insofern sie eine Kultur fördern, »durch die der einzelne lernt, auf andere Einfluß zu nehmen, sich selbst innerlich zu vervollkommen, zu beherrschen, die innere Sicherheit und das Vertrauen zu sich selbst zu gewinnen.« Fichte hat einmal (in seiner Züricher Zeit) einen Plan für »Übungen im Reden und im Stile« entworfen. Es soll immer zuerst die Wahrheit des Vorgetragenen geprüft werden, »denn Verfasser hält die Kunst, den Zuhörer zu überreden, wovon man will, für einen sehr unreinen Auswuchs der Redekunst und glaubt, daß nichts ästhetisch schön sei, was nicht moralisch wahr usw.« »Wie jede andere Kunst, so muß sich auch diese auf bestimmte Gesetze der menschlichen Seele gründen.« Zuerst kommt zur Prüfung die Ordnung der Gedanken, dann der Stil, ferner die Reinheit des deutschen

Ausdrucks, endlich »die angemessene Deklamation und Aktion« im mündlichen Vortrage.

Wallaschek ordnet seinen Stoff in andere Gruppen: 1. Der Redeaussdruck (Grundlagen und Hilfsmittel der Sprache). 2. Vorbereitung zur Rede. 3. Der Redner vor und während der Rede. 4. Der Hörer beim Vortrag. 5. Wechselwirkung zwischen Redner und Hörer. Aus dem ersten Abschnitt hebe ich hervor, daß die musikalischen Konstanten in der literarisch geformten Rede bestätigt werden; auch bemerkt der Verfasser dasselbe, was Binet aus Kinderbeobachtungen erschlossen hatte: »Der Tonfall ist etwas, was nicht auf Grund des Verständnisses eines Gedichts, sondern rein instinktiv dadurch erkannt wird, daß man den Gefühlscharakter der Dichtung vollständig aufnimmt. Man fühlt das musikalische Element früher, als man das intellektuelle erkennt.« Unter vielen richtigen und anregenden Sätzen sei des weiteren noch der folgende angemerkt: »Der Schauspieler darf und soll alles das, was er mit Worten ausdrückt, auch mit der Gebärde ausdrücken. Er soll darstellen. Der Redner aber darf nicht darstellen. Er darf die Darstellung nur andeuten, er darf die Bewegung nur so weit in Anwendung bringen, als die Hörer veranlaßt werden, sich in ihrer Phantasie die Darstellung vorzustellen.« Es wäre erwünscht gewesen, die Eigenart des Vortragskünstlers hieraus des genaueren zu bestimmen. Indessen, der Verfasser hat solche einläßlichen Darlegungen offenbar auf eine spätere Zeit verschoben; überhaupt gibt er keinen systematischen Aufbau, was sehr bedauerlich ist, da wir doch endlich einmal eine vom Altertum unabhängige Wissenschaft unserer modernen Redekunst erhalten müßten.

Aus dem Verzicht auf umfassende und erschöpfende Untersuchung erklärt es sich auch, daß in den letzten Abschnitten locker aneinander gereihete Betrachtungen dargeboten und mit Vorliebe an der akademischen Beredsamkeit orientiert werden. Hier findet sich viel Gutes neben manchem Angreifbaren. Vielleicht darf ich, an Stelle einer eigentlichen Kritik, einiges aus meiner eigenen Erfahrung ergänzend mitteilen. Die Vorbereitung einer Rede vollzieht sich für mich so, daß ich mir zunächst den Gegenstand aus meinem Arbeitsgebiet wähle oder, falls er mir von anderer Seite nahegelegt war, in Zusammenhang mit meinen geistigen Interessen zu bringen suche. Dann lasse ich den Stoff mir zuströmen und zeichne ohne Ordnung auf, was mir einfällt oder was aus dem Gelesenen verwertet werden soll. Ist das so gewonnene Material zu dürftig oder zusammenhangslos, so verzichte ich eben auf den Vortrag, denn ich bin der altmodischen Meinung, daß man nur reden soll, wenn man etwas zu sagen hat. Im anderen Falle heben sich von selbst aus der Stoffmenge leitende Gedanken hervor, die jedenfalls schon bei Niederschrift der Einfälle und Einzeluntersuchungen sowie bei der Auswahl aus dem Gelesenen unbewußt wirksam gewesen waren.

Auf die Gestaltung hat Einfluß, zu welchem Zweck und vor welcher Hörschaft der Vortrag gehalten werden soll. Ist die Absicht, die Anwesenden zu bestimmten Entschlüssen zu bringen, so muß man die Gründe für und gegen durchgehen; nicht die logisch triftigsten, sondern diejenigen Gründe führen zum Ziel, die mit der Stimmung des Publikums rechnen, denn das Gefühl bleibt selbst an solchen Vorstellungen haften, die der Verstand überwunden hat. Ein parlamentarischer Schlaupkop aus England gibt überdies folgende Regeln: »Zuerst überlege, was über den Gegenstand gesagt werden muß, dann, was über ihn gesagt werden kann . . . Auf jeder Seite werden gute und schlechte Gründe sein; wähle die einen aus, um sie zu gebrauchen, die anderen, um sie zu widerlegen . . . Sammle und verarbeite, was über einen Gegenstand im Publikum gesagt wird. Das meiste wird auch in der Kammer vorgebracht werden. Stütze das für deine Meinung Gesagte zu, auf das gegen

deine Meinung Gesagte bereite eine Antwort vor.« Wenn dies die obersten Gebote für einen Redner sind, dann hatte Bismarck freilich recht, als er die Beredsamkeit eine geistige Funktion zweiten Ranges nannte. Aus einem anderen Grunde gilt dieser Ausspruch aber auch für die volkstümliche Beredsamkeit. Ich habe mehrmals Stöcker und Booth sprechen hören. Sie waren gewiß echte und erfolgreiche Volksredner. Worin bestand ihre Technik? Kurze Sätze; in jedem Satz nur ein Gedanke; Gedanken wie Sätze nicht innerlich miteinander verbunden, sondern einfach nebeneinander gestellt; nirgends ein Ebenmaß der Gliederung, sondern das Ganze beherrscht von dem Verlangen nach inhaltlicher Steigerung.

Der wissenschaftliche Vortrag steht unter ganz anderen Bedingungen. Daß auch er ästhetisch befriedigend gestaltet werden kann, ist durch einige — wenige — Kathederredner bewiesen worden. Es wäre zu wünschen, daß Dozenten sich über den Gegenstand äußerten, so wie es Wallaschek freimütig und anregend getan hat.

Berlin.

Max Dessoir.

Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. Bd. II, Nachlaß. Herausgegeben von Herm. Konnerth. München, Piper u. Co., 1914. 8°. XV u. 479 S.

Der Herausgeber bemerkt richtig, daß für Fiedler das Nachdenken über Kunst den wesentlichen Inhalt seines geistigen Lebens bildete: ich erinnere mich, wie Hans Marbach in einem Gespräch denselben Gedanken zum Ausgangspunkt einer biographischen Darstellung machte. Bei einer so dauernden und durchgreifenden Beschäftigung mit Philosophie der Kunst sind natürlich neben dem Hauptwerk viele und zum Teil umfangreiche Aufzeichnungen entstanden; sie werden uns jetzt gut geordnet vorgelegt. Zunächst Aphorismen über das Verhältnis von Kunsttheorie und Ästhetik. Fiedler meint, Ästhetik habe es mit einer bestimmten Art von Gefühlen, Kunst hingegen mit einer bestimmten Art von Erkenntnis zu tun; das Kunstbedürfnis des Menschen strebe keineswegs zu dem Ziel, eine Welt des Schönen zu erzeugen. In einer zweiten Gruppe von Aphorismen werden die Ähnlichkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft erörtert (Kunst ist Ausbildung des intuitiven Bewußtseins), dann folgen allgemeinere, vom Herausgeber klug auf Gruppen verteilte Reflexionen, aus denen diejenigen über Kunstgeschichte hervorzuheben sind. Hinzu treten größere Arbeiten. Sie sind ausgezeichnet durch erkenntniskritische Vertiefung in die Begriffe Erscheinung, Wirklichkeit, Sein, und beweisen von neuem, wie ernsthaft Fiedler philosophischer Forschung hingegeben war. Die Bemerkungen über Winckelmann usw. und über die Baukunst scheinen weniger belangreich.

Berlin.

Max Dessoir.

Wilhelm Bolze, Schillers philosophische Begründung der Ästhetik der Tragödie. Leipzig 1913, Xenien-Verlag.

Die Grundlagen, auf denen Schillers philosophische Entwicklung ruht und auf denen sich jener ästhetische Idealismus entwickeln konnte, der in diesem Dichter eine so sympathische Verkörperung gefunden hat, liegen in den Bezirken Immanuel Kants, in die hinein Schiller während seiner Jenenser Zeit trat, tieferschüttert von dem ungeheuren Reichtum, der sich ihm darbot.

In neuerer Zeit allerdings wurde ja von Sommer, in seiner Geschichte der Psychologie und Ästhetik, und anderen Gelehrten der erfolglose Versuch unternommen, Schillers philosophische Voraussetzungen in anderen Lagern zu suchen

und in jener panpsychistischen Naturbetrachtung zu finden, die von Leibniz belebt, Anhänger und Förderer fand bis hinauf in unsere Tage, wofür etwa Fechners Namen zu nennen wäre. Schillers Weg hätte also Kants Straße nicht gekreuzt. Wenn auch die These, durch offenkundige Beweise unmöglich geworden, in sich zusammenfällt, und Bolze mit vollem Recht die ganze philosophische Entwicklung Schillers unter dem breiten Schatten Kants sich abspielen läßt, so wäre es doch sicherlich interessant gewesen, und hätte neue Perspektiven der Betrachtung eröffnet, wenn der Verfasser zu dieser Streitfrage Stellung genommen hätte.

Im Anfange, da Schiller die ästhetischen Probleme aus der zu allgemeinen Fassung dichterischer Art heben und streng wissenschaftlich formen will, schwankt er allerdings des öfteren noch zwischen dem Teil wörtlichen (terminologischen-gedanklichen) Anlehnungen an Kant und Anschauungen, die denjenigen Kants völlig widersprechen. Nach und nach aber übernimmt er Kantische Entwicklungen und nimmt Stellung dazu, wodurch er, allerdings immer auf den von jenem gegebenen Grundlagen fußend, hinauswächst in Sphären, in denen ihm die Probleme neue Gesichter zuwenden.

Wenn auch der Versuch, sich aus der starren, objektiven Geschmacksregel Kants hinauszwinden und empirische Kriterien des Schönen zu finden (Kallias), nur ein Versuch blieb, der nie zu Ende kam, so lag doch hier die Entwicklung angebahnt, die Schiller zur Synthese der von Kant so scharf getrennten Begriffe von Kunst und Schönheit führte, und jene Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit, nach welcher »eine Arabeske als Schönheit betrachtet, reiner sei, als die höchste Schönheit des Menschen« einer scharfen und kritischen Beleuchtung unterzog. So rückte er einer Definition des Schönen immer näher, bis sie sich ihm in idealer Humanität als »Freiheit in der Erscheinung« zu erkennen gab. In einer Reihe von Betrachtungen aber verblieb Schiller ganz in den Anschauungsweisen Kants und über den breitklaffenden Dualismus zum Beispiel, in bezug auf das Erhabene und Schöne, hat auch er nicht verstanden die Brücke zu schlagen. — Auch die Auffassung vom Erhabenen selbst, als dem Produkt »aus dem Gefühl unserer Ohnmacht und Begrenzung einen Gegenstand zu umfassen« und andererseits aus dem Gefühl unserer Übermacht, welche vor keinen Grenzen erschrickt und dasjenige sich geistig unterwirft, dem unsere sinnlichen Kräfte unterliegen« ist ganz von Kant übernommen, wie auch der Gedanke, daß nur durch dieses Erhabene »ein Ausgang aus der sinnlichen Welt« geschaffen wird.

So erkennen wir immer und immer wieder, daß Schillers philosophischen und ästhetischen Schriften Kantische Gedanken zugrunde liegen, über die, in synthetischem Sinne, der Dichter nicht hinausgelangte, wenn auch anerkannt werden muß, daß Kants Gedanken, durch ein neues Prisma gebrochen, in neuen Farben aufleuchten.

Hegel sagt an einer Stelle seiner Vorlesungen über die Ästhetik einmal: »Es war der Kunstsinn eines zugleich philosophischen Geistes, welcher zuerst gegen die abstrakte Unendlichkeit des Gedankens, jene Pflicht um der Pflicht willen, jenen gestaltlosen Verstand, welcher die Natur und Wirklichkeit, Sinn und Empfindung nur als eine Schranke, ein schlechthin Feindliches faßt und sich zuwider findet — früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solche aus ist erkannt worden. Es muß Schiller das große Verdienst zugestanden werden, die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen und künstlerisch zu verwirklichen.«

An dieses Verdienst Schillers wird man durch das Buch von Bolze wieder erinnert, der, von Kant ausgehend, die einzelnen Entwicklungsetappen Schillers fein nachfühlend wiedergibt und zwischen den Gedanken des Dichters, ohne sie in ihrer regsamen Eigenart zu beschneiden — und denen Kants, eine verbindende Brücke herstellt.

Charlottenburg.

Salomon D. Steinberg.

Karoline Michaelis, Eine Auswahl ihrer Briefe, herausgegeben von Helene Stöcker. Österheld u. Co., Berlin 1912. XXVIII u. 217 S.

Es ist sehr erfreulich, daß in dieser handlichen und wohlfeilen Ausgabe der Versuch gemacht wird, das Bild dieser einzigartigen und hochbedeutenden Frau sehr viel größeren Kreisen näher zu bringen als es bisher geschehen, und daß dies von seiten einer warm nachfühlenden Frau geschieht, die ihre sonstigen Überspanntheiten vor diesem Leben der Wahrhaftigkeit, Güte und hohen geistigen Kultur in verständnisvoller Verehrung verstummen läßt und uns einige vorzügliche Bemerkungen und tiefdringende Formulierungen über Karoline gibt. Von seiten der offiziellen Literaturgeschichte ist Karoline Schlegel (oder welchen der Namen man ihr sonst beilegen mag) bei aller Würdigung ihrer geistigen Bedeutung doch mit einem etwas dumpfigen Hochmut moralischer Art behandelt worden, und weiteren Kreisen ist diese Frau, die Anmut und Mut in so seltener Weise verband, ein Literaturschemen, dessen eigentliche Lebensessenz nicht wirklich in ihrer Bedeutung erfaßt wird. Und doch steht sie gerade der modernen Frau unendlich nahe. Es fragt sich nun, ob es durch eine Auswahl der Briefe erreicht werden kann, Karolinens Wesen in aller Notwendigkeit und Lebendigkeit erstehen zu lassen. Mir scheint dies nicht möglich und daher auch nicht gelungen zu sein, und die Auswahl, deren Erscheinen sich dadurch völlig rechtfertigt, daß die Waitz-Briefe seit Jahren vergriffen sind, wird wohl immer nur dazu dienen können, anregend das Interesse zu wecken und dann zu dem Studium der vollständigen Briefsammlung zu führen. Gerade die höchst verworrenen zeitgeschichtlichen und persönlichen Schicksale Karolinens erfordern, daß man Schritt für Schritt mit ihr geht, um sie ganz zu verstehen, und sie ist gerade zu wenig »Literaturweib«, zu sehr mit allem konkreten Erleben auch in ihrer geistigen Bedeutung verknüpft, als daß mit einer Auswahl, wie sie etwa bei geistreichen Glanzbriefen möglich wäre, irgend etwas Wesentliches von ihr gegeben wäre. Auch die Hineinbeziehung von Briefen ihrer Freunde an sie und über sie (aus anderen Briefsammlungen) kann diesem Mangel nicht abhelfen. Selbst Karolinens unendlich vornehmes und geduldiges Verhalten gegen ihren Gatten A. W. Schlegel, der ihr gegenüber zwar einmal sehr edel handelte, im Grunde aber ein unausstehlicher kleinlicher Patron blieb, kommt durch diese Auswahl nicht in die richtige Beleuchtung. So werden die Kenner der Waitzschen Briefe zwar dieses Unternehmen einer Auswahlssammlung als sehr dankenswert begrüßen, es aber nur als propädeutisches Werk betrachten können.

Berlin-Halensee.

Lenore Ripke-Kühn.

Alois Heers, Das Leben Friedrich von Matthisons. Leipzig 1913, Xenien-Verlag.

Goethes überragende Persönlichkeit erdrückte eine Menge kleinerer Dichter des 18. Jahrhunderts, so daß uns von vielen nur noch die Namen bekannt sind, mit denen wir kaum noch Werturteile verknüpfen, wenn uns nicht Spezialstudien

zu jenen Persönlichkeiten heranzuführen. In dem Reigen dieser Vergessenen und Halbvergessenen tritt uns auch Friedrich von Matthison entgegen, der Verfasser der von Beethoven komponierten »Adelaide«. Über diesen, einst so berühmten, von Wieland und Bürger als einer der besten deutschen Dichter bezeichneten Mann schrieb Schiller in der allgemeinen Literaturzeitung im Jahre 1794 (Nr. 29878): »Jene drei Erfordernisse landschaftlicher Darstellungen, welche wir soeben namhaft gemacht haben, vereinigt Herr Matthison in den mehresten seiner Schilderungen. Sie gefallen uns durch ihre Wahrheit und Anschaulichkeit, sie ziehen uns an durch ihre musikalische Schönheit, sie beschäftigen uns durch ihren Geist, der darin atmet. . . Herr Matthison hat seinen Anspruch auf diesen Titel (Idyllendichter) auf eine Art beurkundet, die auch dem strengsten Richter Genüge tun muß. Wer eine Phantasie wie sein ‚Elysium‘ komponieren kann, der ist als ein Eingeweihter in die innersten Geheimnisse der poetischen Kunst und als ein Jünger der wahren Schönheit gerechtfertigt. Ein vertrauter Umgang mit der Natur, mit den klassischen Mustern hat seinen Geist genährt, seinen Geschmack gereinigt, seine sittliche Grazie bewahrt; eine geläuterte, heitre Menschlichkeit beseelt seine Dichtungen und rein, wie sie auf der spiegelnden Fläche des Wassers liegen, malen sich die schönen Naturbilder in der ruhigen Klarheit seines Geistes.«

Diese ungeheuer lobenden Ausführungen Schillers könnten in uns die Frage nach der unverständlichen Unterschätzung und Vernachlässigung eines so bedeutenden Dichters wecken, wenn wir nicht wüßten, daß diese ganze kritische Würdigung Matthisons durch Schiller nichts anderes ist, als eine Stellungnahme zu Bürger, dessen wildes und zerrissenes Temperament und dessen Hinneigung zum Vulgären Schiller in tiefster Seele zuwider war, und so hat der Verfasser der Matthisonbiographie nur zu recht, wenn er diese Besprechung »weniger als eine kritische Auslassung über den Dichter, sondern als die positive Fortsetzung einer Untersuchung, deren erster negativer Teil der Aufsatz über Bürger gewesen war« (S. 57), betrachtet. Die schöne Form, deren reiner Anhänger Schiller durch und durch war, hatte auch in Matthison einen Vertreter gefunden, der in Anlehnung an die straffe und tiefe Kunst griechischer Vorzeit jene Wege beschritt, die ein Winkelmann und Mengs ihm vorgezeichnet hatten.

Mit der liebevollen Objektivität, die jedem Biographen eigen sein sollte, gibt uns Heers die Entwicklung Matthisons wieder und erzählt uns dessen Leben nach, ohne in die einseitige Betrachtungsweise zu verfallen, an dem Gegenstand seiner Analyse nur Herrliches und Bedeutendes zu sehen. Diese Objektivität gibt dem Buche jene nachdrückliche Bedeutung für die in letzter Zeit anwachsende Matthisonliteratur, die unser Interesse zu fesseln vermag.

Charlottenburg.

Salomon D. Steinberg.

Richard Müller-Freienfels, Poetik. Leipzig u. Berlin 1914, B. G. Teubner.
(Aus Natur und Geisteswelt, Nr. 460.) 98 S.

Eine Zusammenstellung von allerhand Tatsachen und Meinungen ohne jede kritische Sichtung. Wahr und falsch gibt es überhaupt nicht: es gibt nur die Meinung A, ferner die Meinung B, und es dauert nicht lange, da hat der Verfasser sie unter einem Hut. Die einen sagen, die Kunst sei eine Steigerung, die andern, sie sei nur eine Erweiterung des praktischen Lebens (durch Darbietung von Dingen und Menschen, die wir sonst nicht kennen lernen würden): Im Grunde haben beide recht. Die einen behaupten, der Dichter schaffe, um seine eigenen Schmerzen und Qualen loszuwerden, um ihnen Ausdruck zu verleihen; die andern, er

schaffe ohne Rücksicht auf eigene Erlebnisse und Stimmungen, er wolle nur fremden Menschen und Schicksalen Gestaltung geben: »Es scheint uns nun die Sache so zu liegen, daß fast alle Dichter von beiden Tendenzen nebeneinander beseelt waren« (S. 25). Manche Leute verlangen für ästhetische Untersuchungen eine Norm- oder Grundwissenschaft: »Die Behauptung ist nur zum Teil richtig« (S. 17). Einerseits, andererseits; andererseits, einerseits. Dabei gibt es kaum eine Torheit, der nicht ein gewisses Recht zuerkannt würde; man sehe etwa, wie zart und schüchtern der Verfasser (S. 22) »diejenige Anschauung vom Wesen des Dichters« ablehnt, »die die dichterische Begabung als eine Form des Wahnsinns hinstellt«.

Das Ganze beruht auf der Voraussetzung, der Dichter schaffe seine »anmutigen und suggestiven« Werke mit der »Tendenz«, einem p. t. Publikum »ästhetische, d. h. von äußeren Interessen losgelöste, unsere Seele in harmonischer, das praktische Leben ergänzender und daher lustbetonter Weise anregende Erlebnisse zu gewähren« (S. 2), und die Poetik habe die Aufgabe, herauszubekommen, wie man das macht (vgl. S. 17 unten). Und zwar dichtet der Dichter manchmal lediglich, um den Leuten einen angenehmen Abend zu verschaffen, manchmal aber auch aus Not: »Geldnot, Ehrgeiz, Eitelkeit, äußere Aufträge und hundert andere Motive wirken zusammen, um oft den Dichter zum Schaffen anzuregen« (S. 27). Nein, Herr Doktor, das gilt vielleicht für die Mitarbeiter des Illustrierten Familienblattes für Haus und Heim, aber nicht für Dichter; wer sich durch diese Motive oft zum Schaffen anregen läßt, wer beim Schaffen überhaupt ans Publikum denkt, der ist kein gotterfüllter, sondern gottverlassener Poet. Dichten ist ein Müssen, das auch bestände, wenn der Dichter allein auf der Welt wäre; Dichten ist die innere Notwendigkeit, diese unfertige und zufällige Welt in vollkommener Reinheit, Schönheit und Absolutheit herauszustellen; Dichten ist der heftige Zwang, aus dem, was ist, zu machen, was sein sollte, was wäre, wenn jedes Ding sich nach eigenen, in ihm ruhenden Gesetzen bis zum Äußersten auswirken und steigern könnte; Dichten ist der schrankenlose Traum, der alles Keimhafte und Unvollkommene dieser Welt aufhebt und ihre letzte Vollendung, ihre Idee erträumt — ohne Rücksicht auf Müller und Schulze. Wobei keineswegs eine blasse Abstraktion herauskommt: die Rose etwa ist die »Idee« der Blume oder die Bulldogge die »Idee« eines häßlichen Hundes — und sind doch beide höchst real. Auch der Naturalismus kann nicht umhin, das Vorhandene zu steigern, indem er das Typische heraushebt und zusammenordnet: bloße Photographie ist keine Kunst. Nur gibt es eben Typus und Typus: es gibt einen Typus des Menschen, einen Typus des Deutschen, einen Typus des Bayern und einen Typus des Münchener, und der Typus des Münchener ist mit dem Typus des Menschen keineswegs identisch. Auch gibt es einen Typus des Königs, einen Typus des Bürgers und einen Typus des Droschkenkutschers — und es läßt sich nicht leugnen, daß der Typus des Königs dem Typus des Menschen immerhin nähersteht als der Typus des Droschkenkutschers, eben weil der König im allgemeinen freier und mächtiger ist und sich besser auswirken kann als der Arme und Abhängige (wenigstens war das früher so). Aber damit ist nicht gesagt, daß nicht auch die Armen und Abhängigen den Dichter reizen, nein zwingen können, ihre letzte Entfaltung herauszuarbeiten.

Naturalismus oder Klassizismus ist eine Frage der Stoffwahl, nicht des Prinzips. Klassizismus und Romantismus gleichfalls: der eine geht mehr auf Herausarbeitung von Handlungen aus, der andere mehr auf Herausarbeitung von Stimmungen, denn auch die Stimmungen, die im Durchschnittsmenschen nur in Ansätzen und Keimen vorhanden sind, weil sie immer gleich wieder von praktischen Interessen verdrängt werden — auch die Stimmungen sind einer solchen restlosen Herausarbeitung zu-

gänglich, und das nennt man Lyrik. Ein lyrisches Gedicht ist eine typisierte Stimmung. Nur daß diese Typisierung von unten anfangen muß und nicht von oben, daß man vom Einzelnen und Konkreten (möglichst vom eigenen Erlebnis) ausgehen muß und nicht etwa von einem Lehrbuch der Psychologie oder von der poetischen Konvention. Und diese Typisierung, die uns beim Klassiker, welcher Helden darstellt, naturgemäß mehr auffällt als beim Romantiker oder beim Naturalisten, die sich mit ihrer eigenen Persönlichkeit oder mit kleinen Leuten beschäftigen, schließt Individualität des Dichters keineswegs aus, sintemalen es eben auch vom König, vom Bürger, vom Droschkenkutscher nicht bloß einen Typus gibt, sondern viele: welche Eigenschaften typisch sind, das ist nicht ein für allemal festgelegt, das kommt immer wieder darauf an, »wie ich es sehe«. Aber eine Typisierung und Steigerung muß vorhanden sein, sonst haben wir eben eine Photographie und kein Kunstwerk (und selbst der Photograph »gruppiert« ja noch). Auch ob der Dichter eigene oder fremde Gefühle, ob er Selbsterlebtes oder Historisches zur letzten Klarheit gestaltet, ist eine sekundäre Frage: auch das Historische darf er nicht so geben, wie es tatsächlich gewesen ist, sondern wie es hätte sein müssen, wie es geschehen wäre, wenn nicht diese oder jene dumme Zufälligkeit dazwischen gekommen wäre; auch seine eigenen Leiden und Freuden muß er so gestalten, daß sie eine allgemeine Bedeutung bekommen, denn sonst gehen sie niemand was an (und er kann es, weil jeder Mensch die ganze Form des Menschentums in sich trägt, wie Montaigne sagt, der sich selbst, den »Privatmann«, geschildert und dabei »den Menschen dargestellt« hat). Nachdem das Ich einmal entdeckt ist, liegt dem Dichter nichts näher, als seine eigenen Erlebnisse zur letzten Vollkommenheit durchzuarbeiten. Nur darf man dabei nicht anachronistische Forderungen stellen und es den Troubadors übelnehmen, daß sie konsequent nicht die eigene Liebste, sondern die Gattin eines andern besungen haben (Verfasser S. 39): die Dichtung der Troubadors beruht eben auf »Kunst« und Fiktion, sie hätten es wahrscheinlich für unanständig gehalten, wirkliche Herzenserlebnisse literarisch zu verwerten, und hatten damit vielleicht so unrecht nicht.

Was hat nun mit alledem das liebe Publikum zu tun? Prinzipiell nichts. Zufällig aber ist zum Glück das Verlangen, Wirres, Unklares, Unfertiges, Unzulängliches zur höchsten Fülle, Kraft und Wucht herausgestaltet zu sehen und die Eigenschaft, an solchen Herausgestaltungen ein beträchtliches Vergnügen zu empfinden, in jeden normalen Menschen gelegt, und darum ist die Sehnsucht nach Kunstwerken und die Verehrung der Kunstwerke ebenso allgemein wie die Sehnsucht nach Helden und die Verehrung der Helden, darum fließt die Verehrung der Götter, der Helden und der Dichter aus derselben Quelle. Das sind die »religiösen« Wirkungen, von denen der Verfasser öfter redet und die er, verkuppelt mit den »politischen«, mit Emphase über die »bloß-ästhetischen« stellt. (Offenbar verwechselt unser Philosoph Politik mit Menschenliebe. Menschenliebe kann die Dichtung allerdings lehren, denn auch Menschenliebe fließt aus derselben Quelle: seine Mitmenschen lieben heißt einem jeden zu seiner ganzen Menschlichkeit verhelfen wollen, statt daß er nur mit seinen Schmerzen und Sorgen beschäftigt ist oder wie ein Lasttier tagaus tagein dieselbe einförmige Arbeit im Dienste eines andern verrichtet. Mit Politik hat die Kunst natürlich nichts zu tun: Dehmels »Arbeiterlied« und Börries von Münchhausens aristokratisches »Jagdlid« — »Und wir sind Herrenblutes!« — hauen künstlerisch in dieselbe Kerbe.) Wo aber diese Sehnsucht nach Heroischem und nach letzter Verkörperung nicht mehr besteht, wie drüben in Amerika und hüben in der satten Bourgeoisie, da hört auch alles Verlangen nach Kunst auf, überhaupt alles Verlangen nach Geistigem, da wird der Mensch zum lebenden Leichnam.

Und was hat endlich die Poetik damit zu tun? — Sie kann hinterher erkennen, wie es dem Dichter gelungen ist, diese restlose Verkörperung, diese lust-erregende Plastik zu erreichen. Sie kann kein Rezept geben (Rezepte gibt es nicht), wohl aber Erkenntnis, und Erkenntnis brauchen wir für jede Frage (weil es uns Schmerz macht, etwas gar nicht oder nur unklar und verschwommen zu wissen, und Lust, es in aller Klarheit herausgestellt zu sehen). Wie also kommt diese Plastik, diese überlebensstarke Intensität zustande? Zunächst natürlich durch Wahrheit der Darstellung. Das Kunstwerk darf nicht weniger wahr sein als das »Leben«, sondern mehr: es muß die allerwahrste Wahrheit, das Eigentlichste und Wesentlichste, die Quintessenz eines Menschen, einer Stimmung oder eines Dinges enthalten. Daher gibt es keinen Gegensatz zwischen Idealismus und Naturalismus (S. 10); beide wollen dasselbe, nur in bezug auf verschiedene Stoffe; und wenn man sie beide in Gegensatz zur Romantik stellt und von dieser behauptet, sie strebe nicht nach »Wahrheit«, so verkennt man, daß es auch eine Wahrheit der Stimmungen gibt, die der Romantiker erstrebt. Diese Frage der Wahrheit ist also keineswegs »im Grunde nebensächlich« (S. 10). Nur darf man Wahrheit nicht gleichsetzen mit Schönheit und Schönheit mit Tugendhaftigkeit: auch das Böse und Häßliche verlangt nach Wahrheit, nach letzter Herausstellung seiner Energien, auch der Verbrecher verlangt nach Größe in seiner Verruchtheit. Was nun praktisch und ethisch betrachtet widerwärtig und abscheulich ist, kann uns gleichwohl als höchste Herausarbeitung seiner Abscheulichkeit ästhetisch angenehm sein, vorausgesetzt jedoch, daß uns der praktische und ethische Abscheu nicht dermaßen erfüllt, daß das ästhetische Wohlgefallen nicht aufzukommen vermag. Das zeigt sich unter anderem darin, daß wir über einen ernstlichen Schaden, den man uns zufügt, nicht zu lachen pflegen, selbst wenn man ihn uns auf höchst komische Weise zufügt. Die Albernheit und Häßlichkeit eines Hanswurst, die Perversität eines Perversen können uns zunächst recht widerwärtig sein; wenn er aber sehr albern, sehr häßlich und sehr pervers ist, so kann unter Umständen doch noch ein ästhetischer Genuß daran aufkommen. Dummheit und Häßlichkeit findet der eine ärgerlich, der andere nur komisch, und manchmal lachen wir darüber und ärgern uns dabei. Es handelt sich alsdann also keineswegs um ein »höchst pikantes Mischgefühl«, das »von besonders raffinierten Individuen mit prickelndem Zauber genossen wird« (S. 54), sondern um deutlich gesonderte Gefühle verschiedenen Ursprungs. Das tragische Schicksal des Helden kann in uns menschliches Mitgefühl bis zu Tränen hervorrufen, und gleichzeitig kann sein Untergang, wenn sich seine Persönlichkeit dabei zur letzten Größe durchringt und als »Idee« schließlich »sieg«, uns mit dem höchsten Lustgefühl erfüllen, so daß wir zugleich weinen und jubeln. Es ist rührend, wie verzweifelt der Verfasser sich mit diesem »psychologischen Problem« herumschlägt (S. 35). Schließlich versteigt er sich zu folgender Offenbarung: »Auch bloß das Miterleben schrecklicher Geschehnisse an sich kann ein gewisses Lustgefühl hervorrufen, das man als »Funktionsgefühl« bezeichnet hat, weil die bloße Durchrüttelung unserer Nerven mit Lustgefühlen verknüpft sein kann.« Er hätte nur noch sagen sollen, welches Hilfsmittel für diese Durchrüttelung unserer Nerven das zweckmäßigere ist: das Drama oder die Droschke? — Daß ein Drama meistens Kampf ist, ergibt sich schon daraus, daß jede positive Kraft ihr negatives Widerspiel heraufbeschwört und sich durch Widerstand und Reibung zu immer furchtbarer Intensität entwickelt, bis die Katastrophe losbricht. Um das zu verstehen, braucht man wahrlich nicht die »Psychologie der Massen« mit ihrer Vorliebe für Raufereien heranzuziehen (S. 79). Hebbel und Gustave le Bon — doppelt genährt hält besser, denkt der Verf., selbst wenn der eine mit Eisendraht näht und der andere mit Zunder.

Wahrheit, wahrste Wahrheit ist also das gemeinsame Ziel, dem der Schaffende und der Genießende zustreben, und erst in diesem Ziele finden sie sich, nicht darin, daß der eine aus Not arbeitet und der andere es bezahlen kann. Und durch diese wahrste Wahrheit wird auch jener »Effekt« erzielt, von dem Schiller in seinen Briefen so viel spricht und den der Verfasser mit errechneter und erklügelter Theaterwirkung verwechselt (S. 15). Wahrheit ist auch die gemeinsame Absicht des Klassizisten und des Naturalisten. Nur daß sich eines nicht für alle schickt: es ist ebenso unwahr, wenn ein Hausknecht kunstvolle Perioden baut, wie wenn ein Herrscher im Berliner Dialekt kommandiert. Der Naturalismus war unter anderem eine Reaktion teils gegen wirklich falsches Pathos, teils gegen echtes, das man für falsch hielt, weil man nicht mehr an große Menschen und große Worte glaubte. Die Darstellung einfacherer und beschränkterer Verhältnisse und Menschen erforderte naturgemäß eine schlichtere und intimere Sprache als etwa der »Wallenstein«. Das möge die Poetik untersuchen. Die Auffassung des Dichtens als »Verdichtens« ist keineswegs so spekulativ und »kunstfremd«, wie der Verfasser vielleicht meint, und erlaubt eine Untersuchung auch der kleinsten Einzelheiten. Hierher gehört z. B. die Wortwahl. Es gibt Worte, die die Dinge charakteristischer, wahrer, treffender, eigentlicher, plastischer, intensiver bezeichnen als andere, es gibt künstlerische und unkünstlerische Worte, notwendige und zufällige, und der Dichter muß die ersteren zu finden wissen. So sind etwa die Worte *arm*, *elend*, *öde*, denen die normale konsonantische Einleitung fehlt, besonders charakteristisch, besonders geeignet, das Mangelhaben und Entföbtsein zu bezeichnen; diese Worte sind gleichsam nackt und kahl, und darum besonders anschaulich: *arm* bezeichnet die Tatsache, daß jemand in schlechten Verhältnissen lebt, nicht blaß und abstrakt, sondern höchst sinnlich und augenfällig. Eine künstlerische Sprache schreiben heißt nun, die Wirkung solcher Worte durch geschickte Stellung und Verknüpfung besonders hervortreten lassen (was meist unbewußt geschieht). So sagt schon der Formelschatz der allgemeinen Sprache: *arm* und *elend*; so spricht Thomas Mann in einem Satze, den der Verfasser (S. 21) zitiert, von einer gewissen »menschlichen Verarmung und Verödung«. Auf diese Weise kommt die dichterische Steigerung sprachlich zum Ausdruck. Die Sprache kann ja nicht konkrete, sinnliche Anschauung geben wie Malerei und Plastik; wohl aber besitzt sie in den Lautverbindungen ein Mittel, in uns Erregungen wachzurufen, die viel stärker sein können als der konkrete optische Eindruck der Gegenstände selbst; weil das Wort in uns die Gefühlswerte der Dinge direkt, ohne den Umweg über die optische Vorstellung wachruft. Das Wort *Frühling* z. B. ist bereits viel zu allgemein und zu wenig konkret, um optisch vorgestellt zu werden (von Worten wie *Liebe* schon gar nicht zu reden!) — aber wenn wir es hören, so jubelt es in uns. Die Wortkunst ist der Musik viel verwandter als der Malerei. — Das wäre einer der Punkte, die eine »Poetik« behandeln müßte. Aber der Verfasser ist weit davon entfernt. Wer erotisch und sexuell verwechselt, der hat die Bedeutung der Wortwahl nicht begriffen.

Sobald der Verfasser auf dieses Gebiet zu sprechen kommt, wird's lustig. S. 35 stellt er »folgende fünf Hauptformen der Affekte« auf: 1. *Stolz*, 2. *Demut*, 3. *Angst* und *Zorn*, 4. »die *Sympathie* oder *Zuneigung* und 5., sorgfältig davon zu unterscheiden, wenn auch oft verbunden damit: der *Sexualtrieb*«. Dementsprechend unterscheidet er (S. 28) Dichter des Stolzes, der Angst, des Zorns und des Hasses, »wie solche der *Sympathie*, wovon wiederum zu scheiden ist der Dichter der sexuellen Liebe, der sich freilich oft mit dem *Sympathiedichter* verquickt«. Am Schluß einer längeren Charakteristik der Dichterpersönlichkeit Goethes heißt es S. 40: »Was die einzelnen Affekte in seinem Dichten anlangt,

so kann wohl kein Zweifel an seiner ausgesprochen erotischen Veranlagung sein.«... S. 51 heißt es von der Liebe: »wohl für keinen andern Affekt ist die Möglichkeit der Befriedigung so erschwert, wie für diesen. Besonders in unserer Kultur bringt es die Stellung der Frau mit sich, daß sehr viele vom normalen Geschlechtsverkehr ausgeschlossen sind, nicht nur Frauen, sondern auch Männer. Hier nun bietet die Dichtung einen gewissen Ersatz, indem sie wenigstens in der Phantasie diejenigen Erlebnisse verschafft, die die Realität nicht zu bieten vermag.«...

Auf derselben Stufe wie solche Meinungen steht der Stil. Nur wenige Proben: S. 37 (über Aristophanes): »In unserer Zeit wäre aus Gründen polizeilicher Gefährdung eine solche Offenheit der Polemik nicht mehr möglich...« (von mir gesperrt). S. 16: »Wir machen jedenfalls den Schluß, daß alle diejenigen Stilformen, welches Ursprungs sie auch seien, die sich dauernd zu halten vermocht haben, der Psychologie des Publikums gut angepaßt gewesen sein müssen, weil sie sich sonst nicht gehalten hätten.« Offenbar verwechselt unser Psychologe »Psychologie« und »Psyche«, ganz abgesehen davon, daß erst umgekehrt ein Schuh daraus wird: das Publikum paßt sich an und nicht der Stil. Manches verstehe ich beim besten Willen nicht: S. 12: »Der Naturalismus suchte sie (diese Bereicherung) in einer bloßen Vermehrung des gewöhnlichen Lebens, die Romantik in einer Flucht aus dem gewöhnlichen Leben, die jedoch immer auf gleicher Basis blieb.«

Gern will ich anerkennen, daß sich, besonders in den beiden letzten Kapiteln, manche treffende Bemerkung findet und daß eine Ahnung der eigentlichen Fragen hin und wieder aufblitzt — aber im ganzen sehe ich nicht, wem das Büchlein, das sich an ein breiteres Publikum wendet, nützen könnte. Wer andere klären will, muß selber klar sein; wer andere erziehen will, zum Kunstgenuß oder zu anderem, muß ein Charakter sein und kein Vermischer oder Verwischer.

München.

Eugen Lerch.

Frederik Poulsen, Die dekorative Kunst des Altertums. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1914 (Bd. 454 der Sammlung »Aus Natur und Geisteswelt«). 99 S. mit 112 Abbildungen.

Der bereits durch andere ebenfalls bei Teubner erschienene, grundlegende Werke über das gleiche Gebiet als trefflicher Historiker bekannte Verfasser gibt hier eine populäre Darstellung des antiken Kunstgewerbes, zu der er durch den Lehrverkehr mit seinen Schülern am Technologischen Institut in Kopenhagen ange-regt wurde: diesen seinen Schülern verdankt er die Betonung des Technischen, das an vielen Stellen innigere Verknüpfung des Materials schafft und somit wohl-tätig in Erscheinung tritt. Es ist erstaunlich, wie viel und wie vollständiges Material hier auf kleinem Raume geboten wird, wobei alle Neufunde mitberücksichtigt sind. Mitteilung solchen Materials war des Verfassers Aufgabe; verbindende systematische Gesichtspunkte konnte er nur gelegentlich einstreuen. Dafür aber ist die systematische Kunstwissenschaft dankbar, daß hier ein reiches und im wesentlichen vollständiges Material leicht übersehbar gemacht worden ist: denn sie braucht gerade solches gedrängtes historisches Material, um die Gesichtspunkte, welche sie durch systematische Forschung gefunden hat, an ihm leicht nachprüfen und weiter ausbilden zu können.

Das erste und das letzte Kapitel scheinen mehr zur zeitlichen Abrundung des Ganzen angefügt zu sein; das erste Kapitel gibt in recht loser Reihung nicht allzu viel Material aus der steinzeitlichen Prähistorie; und beim letzten Kapitel sind wir erstaunt, den Verfasser den im übrigen so brauchbaren Leitfaden von Blüte und

Volute verlassen und zu ganz anderen Dingen übergehen zu sehen, obgleich doch die hellenistisch-römische Kunst z. B. an der *Ara pacis*, oder an den Gefäßen aus Boscoreale, von denen der Verfasser einige andere bespricht, eine eigenartige Weiterentwicklung dieser Ornamentmotive bietet.

Umso gehaltvoller ist dafür der Rest des Buches. Im Kapitel über die dekorative Kunst Ägyptens wird der eigentliche Grund der ganzen Darstellung gelegt: die Rosette, die Papyrusblüte, die Lilie mit Volute und die ersten Palmetten treten auf. Dazu wird ein prächtiges Material über die ägyptische Goldschmiedekunst und Möbeltischlerei mitgeteilt, das für uns umso wertvoller ist, als das übrige Altertum uns davon sehr wenig zurückgelassen hat. In der orientalischen Ornamentik sehen wir ein erstes Beispiel der Durchdringung einer höher entwickelten geometrischen Kunst mit dem ägyptischen Entwicklungszweig; dabei erleben Rosette, Lilie und Papyrus ihre erste wichtige Umformung; hier werden wir an den Ursprung der Teppichkunst und an den der ornamentalen Fabeltiere: der Chimäre, des Greifen, Kentauren und Doppeladlers geführt. Besonders interessiert die phönizische Mischkunst, welche den Vorgänger des jonischen Kapitells, das kyprisch-phönizische Kapitell hervorbringt. In Kreta findet indessen unter dem Einflusse des leichtbeweglichen Mittels der Vasenmalerei mit Firnisfarben, welche hier erfunden wurde, der naturalistische Zug der ägyptischen Tradition seine volle Entfaltung; von hier stammt die fortlaufende Ranke. Das schönste und am meisten zusammenhängende Material bietet der Verfasser auf seinem eigensten Gebiete, der griechischen Vasenmalerei. Die gegenseitige Durchdringung des hellenisch-geometrischen und des kretisch-naturalistischen Stiles und das endliche Durchbrechen des attischen Figurenfrieses, alles das ist hier interessant und klar geschildert. Die Besprechung der Baustile gewinnt in gedrängter Zusammenfassung durch Betonung der technischen Ursprünge einerseits und der ornamentalen Umbildungen andererseits einen spannenden Zusammenhang; sie ist ein Musterbeispiel populärer und doch wissenschaftlich strenger, und im Material im wesentlichen vollständiger Darstellung.

Die Übersetzung des Buches läßt einige Stellen unklar: S. 21 »hohl, aber getrieben«, muß wohl »hohl, nämlich getrieben« heißen; S. 22, Zeile 3—6 und S. 58, Zeile 18—22 sind ganz unklar gefaßt; S. 69, Zeile 7 sollte statt schmal wohl dünn stehen. Im allgemeinen aber ist gutes Deutsch geschrieben worden, und der Übersetzer zeigt sich dem Gegenstande im Technischen und Künstlerischen durchaus gewachsen.

Der Verlag hat mit diesem Buche nicht nur der allgemeinen Bildung, sondern auch der Kunstwissenschaft eine wertvolle Hilfe geleistet.

Davos.

Eduard Feltgen.

Oskar Ollendorf, *Raphaelstudien*. Hyperionverlag, Berlin 1913. gr. 8°. 47 S. mit einer Bildtafel.

Zwei zeitlich getrennte, aber inhaltlich zusammengehörige Arbeiten, »Der Cortegiano-Typus« aus dem Jahre 1896, und »Raphaels Wissen« aus dem Jahre 1912 sind unter dem einen Titel zusammengefaßt. Der vielbelesene Verfasser schreibt einen flüssigen und temperamentvollen Stil; aus der Wärme, mit der er für Raphael eintritt, spricht deutlich ein persönliches Verhältnis zu diesem.

In der ersten Arbeit macht es der Verfasser wirklich wahrscheinlich, daß Raphael in der Aristotelesgestalt der Schule von Athen sein eigenes Lebensideal, den *cortegiano perfetto*, herausgestellt habe: den Cortegiano, wie ihn etwas später sein Freund Baldessar da Castiglione aus dem Gedanken seiner Zeit heraus schildert,

aber über alle anderen Figuren des Bildes, die den gleichen Cortegiantyp vertreten, hinaus aufs höchste gesteigert zu dem nur als antike Idealgestalt denkbaren »*perfetto cortegiano*«.

Bei der Aufstellung der These der zweiten Arbeit, daß Raphael sich durch eigenes Studium philosophisch gründlich gebildet habe, scheint der Verfasser, vielleicht unter dem Einflusse der Polemik gegen Wickhoff, eine weniger glückliche Hand gehabt zu haben.

Seine literarische Stütze, zunächst die bei Vasari erwähnten »*bellissimi discorsi e dispute d'importanza*«, an denen Raphael teilgenommen hat, weiterhin das »*doctrinæ ac docere vitæ præmium putet*«, womit sich Caelio Calcagnini über Raphael äußert, enthält doch, wie der Verfasser auch selbst bemerkt, nichts Bestimmtes zugunsten seiner Behauptung. Sein hauptsächliches Argument ist folgendes: wie in der vorhergehenden Arbeit nachgewiesen, gibt die Aristotelesgestalt des Freskos das Cortegianoideal Raphaels. Nun ist aber »Maß zu halten« der Grundsatz des Cortegiano des Grafen Baldessar, »Maß zu halten« das Grundprinzip der Nikomachischen Ethik: also hat Raphael diese gründlich gekannt. Ebenso beweist die gute Charakteristik der übrigen Philosophen das eingehende eigene Studium Raphaels. Auch uns will jedoch die von den meisten Bearbeitern dieser Frage gebrauchte Annahme zureichend erscheinen, daß nämlich Raphael durch bloße Gespräche mit seinen Freunden Pietro Bembo und Graf Baldessar, welche die Gleichsetzung Ethik = Cortegiano wohl ebenso leicht vollziehen konnten, wie der Verfasser das mit wenigen Worten tut, und sie ja auch wirklich vollzogen haben, zu seiner Auffassung des Aristoteles wie auch zur Charakteristik der übrigen Philosophen geführt worden sei.

Uns interessiert aber besonders das folgende Argument: der Verfasser stellt eine ganz hübsche und mögliche Entwicklungsreihe des Cortegiantypus bei Raphael auf: er sieht ihn auf dem Bilde, der Traum des Ritters, in diesem, auf der Stockholmer Zeichnung der Anbetung der Könige in dem jungen Fürsten hinter dem knieenden Könige, dann im Johannes der Madonna Ansidei, dann im Joseph des Spozalizio, dann im Aristoteles des Freskos und zuletzt im Jesus des »Weide meine Lämmer«-Teppichs; vom Joseph zum Aristoteles sei nun der Fortschritt so groß, daß er nur durch eine große innere Entwicklung Raphaels zu erklären sei, eben durch sein aus vertieftem Philosophiestudium erwachsenes neues Mannesideal.

Wir befinden uns bei der Erklärung der letzten gegenständlichen Formulierungen in der Tat auf dem Grenzgebiete, wo außerkünstlerische Dinge sich in das Reinkünstlerische hineinverflechten. Trotzdem ist, wenn wie hier bei Joseph und Aristoteles große anschauliche Differenzen zwischen anschaulichen Tatsachenkomplexen, die augenscheinlich in Beziehung zueinander gesetzt werden können, zu erklären sind, doch wohl die nächste Frage die: welche Entwicklung die künstlerische Anschauung Raphaels in der zwischen den zu vergleichenden Tatsachen liegenden Zeit durchgemacht? Wir wissen, daß für Raphael zwischen dem Spozalizio und den römischen Fresken die hohe Schule der Kunst »Florenz« lag; und wenn der Verfasser zwischen dem rechts die Treppe hinaufsteigenden Jünglinge des Freskos und der gleichfalls die Treppe hinaufsteigenden Gestalt des Ghibertischen Handwaschungsreliefs eine Beziehung glaubt feststellen zu können, dann kommt er einer fruchtbareren Fragestellung schon nahe: auf diesem Wege hätte er das anschauliche Material gefunden, welches den Übergang vom Joseph zum Aristoteles vermittelt. Dieses allein reicht aber nicht zu, wenn die Untersuchung von dieser Seite her soweit durchgeführt werden soll, daß für des Verfassers Problem etwas herauskommt. Wenn wir anschauliche Entwicklungen erklären wollen, so brauchen wir

möglichste Vollständigkeit der zu erklärenden historischen Reihe von Kunstwerken, dazu das anschauliche Material von namentlich künstlerischen Vorbildern, welches während der Entstehung jener Reihe zugänglich war; dann aber vor allem auch Begriffe, welche sich aus der systematischen Verarbeitung solchen künstlerischen Materials ergeben haben; ferner brauchen wir eine eingehende historische und systematische Kenntnis der künstlerischen Arbeitsweisen, verbunden mit einer systematischen Kenntnis des künstlerischen Schaffens als Erlebnisses. Auch die Bestimmung dessen, was künstlerisch heißen soll, ist eben von dieser systematischen Untersuchung der Kunstwerke einerseits und des künstlerischen Schaffens als Vorgang und als Erlebnis andererseits zu leisten. Da nun das Kunstwerk als Produkt eines gegebenen Momentes eines bestimmten Gesamtindividuums auftritt, so werden wir weiterhin das Individuum und seine wechselnden Erscheinungen auch nach der nichtkünstlerischen Seite betrachten und zur Erklärung heranziehen. Dann endlich wird sich entscheiden lassen, inwieweit man von künstlerisch-anschaulichen Tatsachen auf außerkünstlerische schließen kann.

Höchst unwahrscheinlich ist es allerdings, daß dann die Lücke zwischen dem Joseph und dem Aristoteles im wesentlichen durch ein ja doch unanschauliches Philosophiestudium ausgefüllt werden könnte.

Daß das Buch vom Hyperionverlag in jeder Beziehung vorzüglich ausgestattet worden ist, kann bei diesem Verlage wohl als selbstverständlich betrachtet werden.

Davos.

Eduard Feltgen.

Karl Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. 8 Vorträge. 4. Aufl. Leipzig 1913, B. G. Teubner. IX u. 279 S.

Die 4. Auflage von Karl Brandis bestbekanntem Renaissancewerk bringt, bei geringen Veränderungen gegenüber der 3. Auflage, die notwendigsten Berücksichtigungen des weiteren Fortschritts in der Erforschung jener so unerschöpflich interessanten Kulturperiode. Brandis Werk ist in Anlage und Vortrag so grundverschieden von dem gewaltigen Buch Jakob Burckhardts (ich meine die Originalfassung), mit seinen überragenden Gesichtspunkten bei aller sonst verwirrenden Fülle von kulturhistorischem und sittengeschichtlichem Detail, mit der schroffen Sprödigkeit der Darstellung und der kühl-sachlichen Formulierung, in der das Dramatische der gepackten Schicksale wie in eiserner Faust zusammengedrückt und konzentriert wird, daß schon um dieser Verschiedenheit willen Brandis Buch eine wertvolle Ergänzung bildet. Auch gibt Brandi in der Tat das, was er selbst bei Burckhardt vermißt: eine stärkere Betonung und einheitlichere Zusammenfassung des Religionsgeschichtlichen, vor allem der Rolle der Päpste. Auch sonst ist, schon durch die Gruppierung um die beiden großen Mittelpunkte, Rom und Florenz, eine geschlossener Darstellung möglich, die weniger die unglaubliche Fülle der Ansatzpunkte von Kulturentwicklungen in den vielen Fürstenhöfen, als die einheitliche organische Entwicklung der bedeutendsten Zentren zum Ausdruck bringen kann. Auch die Einzelgestalten, Raffael, Michelangelo, Julius II. kommen mehr zu ihrem Recht und sozusagen zu menschlicher Bedeutung, die sie als Beispiele für die allgemeinen Gesichtspunkte Burckhardts nicht zeigen konnten. Man möchte fast sagen, daß Burckhardt die Einzelnen als Atome eines Riesenkörpers, Brandi sie als Individuen eines Kreises zeigt, — eine mehr naturwissenschaftliche gegenüber einer mehr historischen Darstellungsweise. Verliert sich Burckhardt daher oft bis in die Zusammenhäufung kleinster Bausteine seines weifläufigen Baus, so liegt bei Brandi eher die Gefahr nahe, daß er in der Behandlung des einzelnen Individuums eine

gewisse Breite eintreten läßt, die sich bis in die minutiöse Aufzählung seines Werks verliert, so etwa die fast führermäßig anmutende Besprechung der Sixtina, die uns ein bloß Tatsächliches in trockener Aufzählung gibt, wie wir sie auch an anderem Ort finden können. Als Ganzes jedoch wird die lebendige und leichtflüssige Darstellung Brandis, bei Aufzeigung des allgemeinen geschichtlichen Hintergrundes der einzelnen Phänomene, auch in dieser 4. Auflage sich neue Freunde erwerben.

Berlin-Halensee.

Lenore Ripke-Kühn.

Lovis Corinth, Über deutsche Malerei. Ein Vortrag für die Freie Studentenschaft in Berlin. Verlag von S. Hirzel in Leipzig, 1914. 8°. 51 S.

Am 30. Januar 1914 verlas Corinth den Freien Studenten einen Aufsatz, der jetzt mit einer Widmung an den »deuthesten Künstler Max Klinger« im Drucke vorliegt.

Über deutsche Malerei erfahren wir sehr wenig. Wohl werden flüchtig die Namen Cornelius, Overbeck, Schwind, Krüger, Menzel, Blecken, Marécs, Feuerbach, Böcklin erwähnt. Es bleibt aber bei ihrer Erwähnung; ihre Kunst wird nicht charakterisiert. Es sei ehrenvoller, wenn sich unsere Modernsten jenen anschließen, statt den Franzosen. Gründe für diese Behauptung gibt Corinth nicht. Trotzdem sie nun Franzosen — also keine Deutsche — sind, werden Cézanne und Puvis de Chavanne bewundert, während das Lob ihrer »Epigonen« Matisse und Picasso nur beschränkte Geltung habe. Dann führt Corinth eine sehr unerquickliche Polemik gegen den Futurismus der Italiener (!) Marinetti und Boccioni. Eigentlich wird die sog. Kunst der Futuristen von Corinth überhaupt nicht berührt. Gerade hierüber von einem Maler etwas zu hören, wäre anregend gewesen. Statt dessen schreibt unser Künstler einige Stellen aus der futuristischen Zeitung »Lacerba« aus, die nicht gerade geeignet sind, uns die Futuristen menschlich näher zu bringen. Im übrigen hätte uns ein Wort über ihre Bilder mehr interessiert als über ihre Zeitung.

Darauf wird eine »allermodernste deutsche Kunstschau« gehalten, die Corinth das harte Urteil abzwängt, es herrsche ein »durchaus femininer Zug«, alle Bilder zeigten ferner »eine fatale Ähnlichkeit untereinander«.

Erklärungen oder überzeugende Beweise für seine Behauptungen gibt Corinth niemals. Darum stimme ich seinen Anfangsworten durchaus bei: »Dennoch aber möchte ich immer wiederholen, daß meine Gedanken als rein persönliche Anschauungen aufgefaßt werden sollen.«

Berlin.

Alfred Werner.

Adelbert Matthaei, Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt. 453. Bändchen. 8°. 102 S.

Adelbert Matthaei gibt in großen klaren Linien ein Bild deutscher Baukunst im 19. Jahrhundert. Er zeigt, wie in der Baukunst um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts im Gegensatz zu früheren Zeiten, in denen die Bauaufgaben, abgesehen von kurzen Übergangsperioden, aus einem einheitlich im Volke herrschenden Geschmack gelöst wurden, eine entscheidende Wandlung eintritt. Man beginnt vor allem über die alten Stile nachzudenken und stellt die Frage, welcher von ihnen sich wohl am besten eigne, um neuzeitliche Bauaufgaben zu erfüllen. Diese Frage wird nun sehr verschieden beantwortet. Klassizismus, mittelalterliche Richtung, Renaissance, Eklektizismus lösen einander ab, um in unserer Zeit in Neuklassizismus und Neubarock zu münden. Das Wesen aller dieser Stile wird meisterhaft von Matthaei gezeichnet und zugleich der Kulturzusammenhang aufgezeigt, aus dem

heraus jene ihr Leben gewannen. Wenn Matthaei im Gegensatz zu anderen Historikern die Ansicht vertritt, daß nicht die Einzelformen, sondern die Gliederung im großen für den Charakter eines Bauwerkes maßgebend sei, so stimme ich ihm auf Grund eigener Beobachtung gerne zu. »Ein Haus wird nicht dadurch romanisch, daß man rundbogige Fenster und Würfelkapitelle anbringt, und nicht dadurch gotisch, daß man ein paar Spitzbogen und etwas Maßwerk einsetzt.« ... »Aber ein Haus kann durch kräftige Gliederung, massige Behandlung und schwerfällige Konstruktion romanisches Gepräge bekommen, auch wenn wenig Formen daran sind« (S. 42).

Der Leitfaden Matthaeis führt bis in unsere Tage mit ihren vielen Experimenten auf dem Kunstgebiet. An die Möglichkeit der Erneuerung unserer Architektur aus nationalem Geiste kann ich aber trotz Matthaeis zuversichtlicher Hoffnung nicht glauben. Ich weiß vielmehr, daß sich in Europa bei aller Verschiedenheit der Künstlerindividualitäten auf architektonischem Gebiet ein starkes internationales Kunstgefühl geltend macht, aus dem heraus die Zukunftsarchitektur erwachsen wird.

Danzig-Langfuhr.

Alfred Werner.

Georg Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*. München-Berlin 1914. Verlag von R. Oldenbourg. 8°. 303 S.

Georg Dehio, der verdienstvolle Erforscher mittelalterlicher Baukunst, zeigt in seinen kunsthistorischen Aufsätzen, die zum Teil schon vor Jahrzehnten konzipiert wurden, wie sein Interessenkreis über das Architekturgebiet weit hinausgeht. In 21 kleineren Schriften werden bald besondere Kunstwerke wie das Gemmingerdenkmal im Mainzer Dom, die Skulpturen des Bamberger Domes, unteritalienische Burgen Kaiser Friedrichs II. behandelt, bald werden größere Perioden charakterisiert wie Mittelalter oder 16. Jahrhundert! auch über allgemeiner interessierende Themata wie »das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien«, über »Denkmalpflege und Museen« wird manch anregendes Wort gesprochen. — An dieser Stelle aber berühre ich Fragen, die mehr die allgemeine Kunstwissenschaft angehen, ohne die vielen stilkritischen Untersuchungen Dehios zu prüfen.

Es ist freudig zu begrüßen, wenn ein Kunsthistoriker vom Range Dehios neben historischer Kunstbetrachtung systematische Behandlung der Probleme fordert. Es ist ferner hoch anzurechnen, wenn ein Forscher, der nicht aus philosophischem Lager kommt, neben der ästhetischen Analyse als der »grundlegenden Arbeit« Kunstwerken gegenüber auch die Einstellung aufs Nationale, Ethische oder Religiöse verlangt. So heißt es von mittelalterlicher Zeit: »Was die Kunst für ihren zweiten, oder wenn man will obersten Beruf, die Vermittlung religiöser Vorstellungen, geleistet hat, ist noch nie zusammenhängend untersucht worden, eine wissenschaftlich nicht leichte Aufgabe, aber Anschlüsse verheißend, die auf keinem anderen Wege gewonnen werden konnten« (S. 70 f.). Unter diesem Gesichtspunkt ist es verständlich, wenn Dehio auf engeren Zusammenschluß von Geschichte und Kunstgeschichte dringt. Um mit einem seiner Beispiele zu schließen: »Kein Historiker kann den Seelenzustand des deutschen Volkes am Vorabend der Reformation kennen, er hätte denn die Bilderwelt dieser Zeit aufs gründlichste sich zu eigen gemacht. Und ebenso wird kein Kunsthistoriker glauben dürfen, sein Gegenstand sei hier mit Forschungen über Schulzusammenhänge und Stilprobleme erschöpft« (S. 72).

Berlin-Charlottenburg.

Alfred Werner.

Guido Hoffmann, Grundlagen reiner Kunstkritik für Künstler, Kritiker und Laien. Verlag bei Dietrich, München. 8°. 55 S.

Guido Hoffmann verspricht im Titel seines Büchleins Grundlagen reiner Kunstkritik zu geben. Um diese Absicht durchzusetzen, wäre vor allem systematische Behandlung des Problems nötig gewesen. Hoffmann dagegen läßt subjektiv gefärbte Bemerkungen über Denken, Fühlen, Sehen, Tasten, über Bewegung und Form aufeinanderfolgen, um in der Schlußbetrachtung nach dem hohen Liede auf den Geschlechtssinn allgemeine Bemerkungen über »die Verteilung der Gaben und Pflichten« zu machen. Daß Hoffmann an berühmten neuzeitlichen Künstlern schonungslose Kritik übt, spricht für seine mutige Gesinnung. Tapferkeit allein aber leistet nichts, wo schwierige Probleme vorurteilsfreies, klares Denken erfordern. Man möchte fast zweifeln, ob Hoffmann der geeignete Mann ist, großen Künstlern Denkbegabung abzusprechen. Wer seine »Grundlagen« flüchtig betrachtet, wird sie vielleicht für fest und unangreifbar halten, wer sie genauer prüft, der sieht, wie rissig sie sind. Da wird, um nur ein Beispiel zu geben, zu Anfang das Denken formuliert: »Was ist Denken? Gefühlserlebnisse auf der Schwelle des Bewußtseins untersuchen und sprachlich formulieren.« Denken soll nun dem Künstler, der ja »gestaltet«, nicht zukommen. Einmal kann ich das Untersuchen von Gefühlserlebnissen nicht für Denken im logischen Sinne halten; es wird auch nicht durch sprachliches Formulieren dazu gemacht. Denken heißt vielmehr, um mit Johannes Rehmke zu sprechen, ein Gegebenes durch ein anderes Gegebenes bestimmen. Doch bleiben wir bei der Hoffmannschen Formel, um seine Behauptung, der wahre Künstler denke nicht, auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Sollte ein Künstler, etwa ein dramatischer Dichter, nicht einmal eigene Gefühlserlebnisse untersuchen, um sie sprachlich formuliert durch eine Person des Schauspiels künden zu lassen? Gibt es nicht tausend Beispiele? Sicherlich denkt der Künstler, man mag nun dem Denken den Rehmkeschen oder den Hoffmannschen Sinn unterlegen. Wenn Hoffmann zum Schluß behauptet: »Nur bequeme und anmaßende Menschen verlangen auch von wirklich neuen Kunstwerken unmittelbare Wirkung«, so widersprechen die Tatsachen. Ästhetischer Genuß, um den es sich handelt, stellt sich auch bei Menschen ein, denen die Kenntnis der Mittel, durch die Kunstwerke reden, ewig verschlossen bleibt. Der Genuß am Künstlerischen dagegen erfordert mannigfaches Wissen. Der Unterschied zwischen »ästhetisch« und »künstlerisch« ist Hoffmann verborgen geblieben.

Berlin-Charlottenburg.

Alfred Werner.

Eduard Wechßler, Weltanschauung und Kunstschaffen. Marburg 1911, Ebel. 46 S.

Das altmodische Pathos der Broschüre — die den vollen Titel trägt: »Über die Beziehungen von Weltanschauung und Kunstschaffen im Hinblick auf Molière und Viktor Hugo« — muß man ihrem Ursprung zugute halten: es war eine Rede auf der Posener Philologenversammlung. Aber leider deckt der tönende Klang weder die Leere noch die Unklarheit des heftigen Appells. Es wird der kühne Satz ausgesprochen, Geschichte der Literatur sei vornehmlich die Geschichte eines Kampfes der Zeitanschauungen (S. 3). Nachher kommen dann die Abzüge: von denen, die keine eigene Weltanschauung haben, wollen wir schweigen (S. 15). Ja so! Und wenn zwei Dichter dieselbe Weltanschauung haben, oder gar zwei Perioden, was soll die Literaturgeschichte dann tun? Wenn ein Dichter sein ganzes Leben über auf derselben Weltanschauung beharrt, so hat die Literaturgeschichte wohl einfach

dies festzustellen und dann sich umzudrehen? Eine formelle Entwicklung hat nichts zu sagen, oder sie muß mit den bekannten Künsten, die wir glücklich verlernt zu haben glaubten, als Symbol einer geänderten Weltanschauung gedeutet werden?

Pathos und billige Wendungen gegen die Verächter der Philosophie ersetzen die Überlegung. Von der Logik eine Probe aus dem Abschnitt über Viktor Hugo, der doch das Beste an dem Vortrag ist (besonders S. 27): »Er selber beanspruchte durchaus als ernsthafter Philosoph genommen zu werden, und er ist tatsächlich durch seine Weltanschauung so sehr wie durch seine Kunst der volkstümlichste Dichter des modernen Frankreich geworden.« Ist das nicht köstlich? Wie viel besser träte der umgekehrte Schluß zu: da er aber tatsächlich nur die Weltanschauung seiner Zeitgenossen besaß, konnte er durch sie populär werden, viel mehr sogar als durch seine wirklich bedeutende Kunst! Was sich halten läßt, ist schließlich nur, daß es sich um einen Kampf der Persönlichkeiten handelt und daß diese verschieden denken (vgl. S. 15). Aber wie unterscheidet sich dann eigentlich die Literaturgeschichte z. B. von der Geschichte der Malerei, da in Gemälden doch unzweifelhaft ebenfalls »Weltanschauung« niedergelegt wird? Literaturgeschichte ist Geschichte der Ideen, jawohl, aber der literarischen. Sie zu einem Ausschnitt der »Weltanschauungsgeschichte« zu machen, heißt aus einem Organismus eine Beispielsammlung machen — ein Verfahren, das weder durch den Hinweis auf häufige Oberflächlichkeit in literarhistorischen Darstellungen gerechtfertigt werden kann, noch mit dem jetzt so beliebten Anrufen von Diltheys Namen, der keine Verkenning der wesentlichsten »Strukturunterschiede« schützen kann.

Berlin.

Richard M. Meyer.

Johannes Volkelt, System der Ästhetik. Dritter Band: Kunstphilosophie und Metaphysik der Ästhetik. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck; München 1914. gr. 8°. XXIV u. 590 S.

Mit dem Erscheinen des vorliegenden Bandes ist das »System der Ästhetik« vollendet, das weitaus umfassendste Werk, das unsere Wissenschaft in der letzten Zeit hervorgebracht hat. Wenn es auch mit Recht verpönt ist, Bücher nach ihrer »Dicke« zu beurteilen, so muß doch in diesem Falle achtungsvoll die Riesenarbeit anerkannt werden, die in den drei Büchern steckt, ohne sich aber irgendwie vorzudrängen. Im Gegenteil: alle Ausführungen bleiben lebendig, nirgends weitet sich der Totenacker trockener Gelehrsamkeit, und nirgends gähnen die öden Gefilde unfruchtbarer Polemik. Der gesamte Fragenkreis der Ästhetik rollt vor dem Leser ab; mit ständig gleich bleibender Ausführlichkeit werden alle Probleme verfolgt und in ihre Teilgebiete zerlegt. Aber in dieser überraschenden Fülle genauer und genauester Einzelforschung geht niemals die durchsichtige Architektonik der Gesamtanlage verloren. Gerade der dritte Band zeigt ganz klar, wie Volkelt die im ersten Buch vollzogene Grundlegung folgerichtig bis in die Enden seines Systems durchführt, ja dieses im Aufbau immer straffer und geschlossener wird. Wenn man nun das Werk als eine »wesentliche Bereicherung unserer Literatur« bezeichnet, oder als »völlig unentbehrlich für jeden, der auf ästhetischem Gebiete forschen will«, so drückt man lediglich ein Urteil aus, das die weitaus überwiegende Mehrzahl der Fachgenossen sicherlich billigt. So wäre es wohl ganz unangebracht, in dieser Zeitschrift eine Inhaltsangabe des Buches geben zu wollen, da ohnehin die meisten Leser bereits aus eigener Lektüre das Werk kennen. Aber auch eine kritische Stellungnahme scheint mir im engen Rahmen einer Besprechung verfehlt, weil sie lediglich Einzelheiten herausgreifen könnte und über wenige Kapitel nicht

herauskäme. Mit ein paar Worten lassen sich die scharfsinnig durchdachten und in ihren Grundlagen fest verzahnten Aufstellungen nicht erledigen. Und es hieße dem Werk wenig Ehre antun, wollte man schneller Hand Lob und Tadel verteilen. Erst im Zuge eigener Forschung erschließt sich der Weg, der zur überzeugten Anerkennung in dem einen Falle führt, und zum Kampf der Meinungen im anderen. Das wissenschaftliche Weiterleben eines Werkes besteht ja in dem Grade, als es die Literatur durchtränkt, auf sie abfärbt. Ohne mystische Orakel zu sprechen, kann man da der Volkeltischen Ästhetik ein sehr intensives und fruchtbares Leben prophezeien. Denn mag man auch einzelne ihrer Aufstellungen bekämpfen, ja an ihren Grundlagen zu rütteln versuchen, man wird dies nicht tun, ohne reich gefördert zu sein durch den wertvollen Ertrag des Werkes. Und vielleicht darf ich mir den Hinweis gestatten, daß ich im ersten Bande meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« (Stuttgart 1914) eingehend mich gerade mit diesem dritten Teile der Volkeltischen Ästhetik beschäftigt habe, und diese Beschäftigung denke ich auch im zweiten Bande fortzusetzen. Denn wie gesagt: nur in eigener Arbeit wird man diesem Werke gerecht, nicht aber in einem kurzen mit kritischen Randglossen garnierten Referat. So will ich diese Anzeige eines Buches schließen, das eigentlich keiner Anzeige bedarf.

Rostock.

Emil Utitz.

Eine schmerzvolle Notwendigkeit zwingt mich, dem einen Nachruf, den dieses Heft enthält, einen zweiten beizufügen. Er gilt dem langjährigen Mitarbeiter unserer Zeitschrift, Prof. Richard M. Meyer. Kürzere und längere Aufsätze sowie zahlreiche Besprechungen, die hier erschienen sind, legen Zeugnis ab für den weiten Umkreis seiner wissenschaftlichen Betätigung, für die bewundernswerte Fülle seines Wissens, für die Anregungskraft seines glänzenden und beweglichen Geistes. Die Sonderart seiner enzyklopädischen, ruhelosen Natur hat gerade dort nicht die volle Würdigung gefunden, wo Meyer selbst sie am meisten ersehnte. So ist der Sonnenschein, den häusliches Glück, treue Freundschaft und steigender Ruhm ihm spendeten, durch Schatten der Enttäuschung manches Mal verdunkelt worden. Jetzt ist Richard M. Meyer jeder weiteren Enttäuschung überhoben. Jetzt ist die ungehemmte Lebendigkeit seines Geistes erstarrt. Ihm ist wohl; uns aber, die wir die eigene Arbeitsweise seiner Forschungsart vielleicht zu schroff entgegengesetzt haben, uns ist wehe.

M. D.



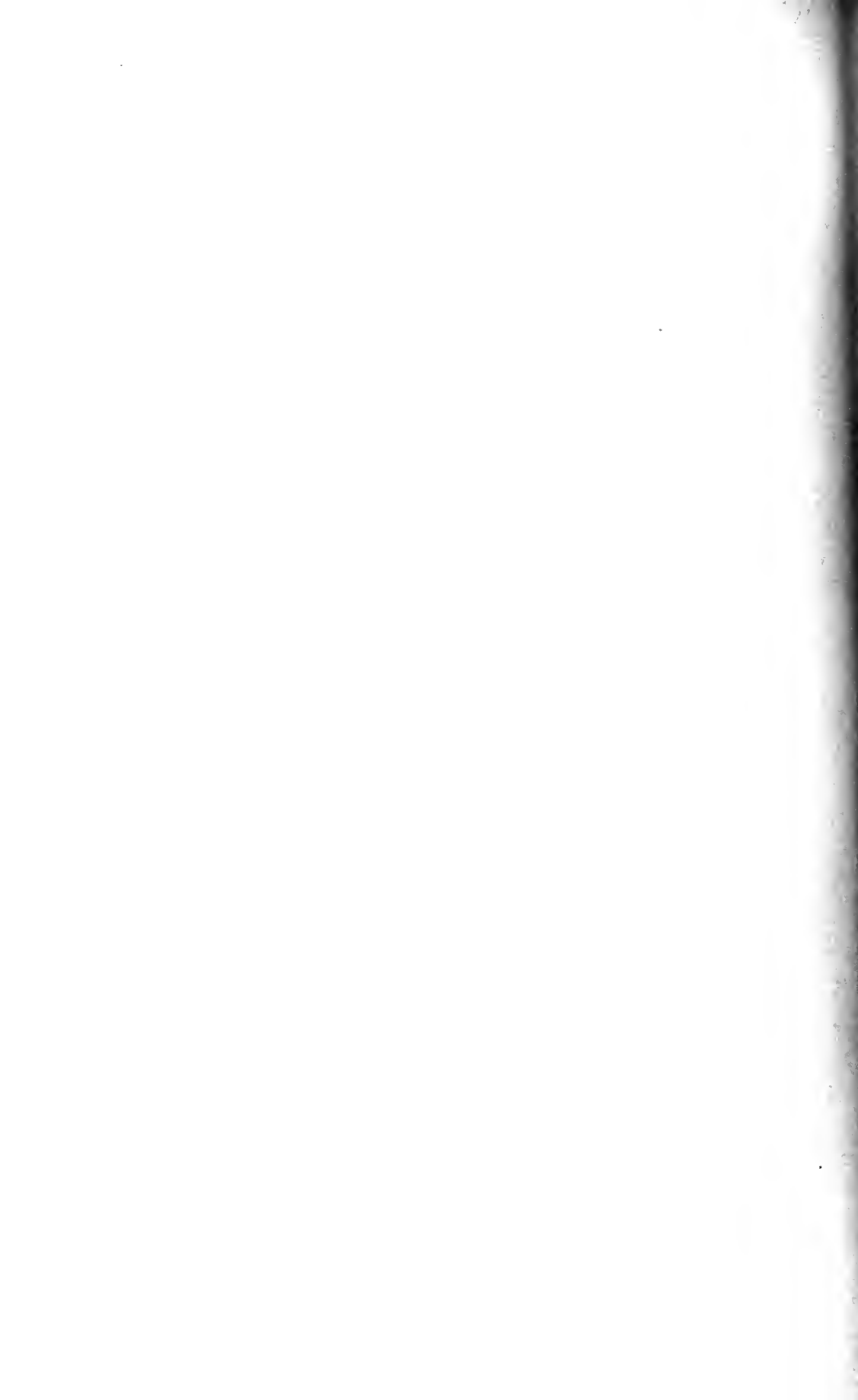
Giovanni Battista Tiepolo: Antonius geleitet Cleopatra auf das Schiff.
Venedig. Palazzo Labia.



Domenichino: Der Apostel Matthäus. Rom. S. Andrea della Valle.



Neunerhaus in Mittenwald in Oberbayern (aus »Zell, Bauernhäuser«).

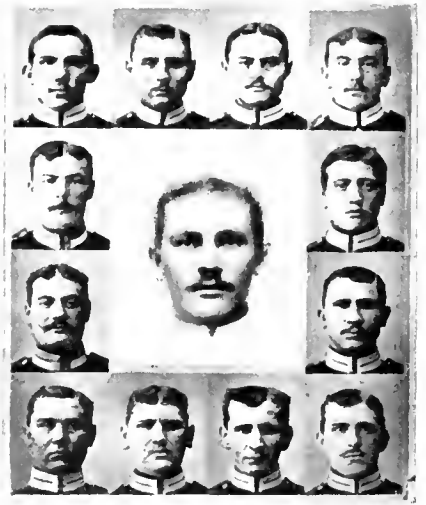




1. Sechs Einzelaufnahmen desselben Kinderkopfes in einem Durchschnittsbild vereinigt.
(Bowditch.)



2. Sächsische Soldaten nebst Durchschnittsbild
(nach Bowditch).



3. Wendische Soldaten nebst Durchschnittsbild
(nach Bowditch).



1-2. Blödsinn und Schwermut, Durchschnittsbilder von Naves.



3. Durchschnittsbild von 449 amerikanischen Studenten von Lovell in Northampton.



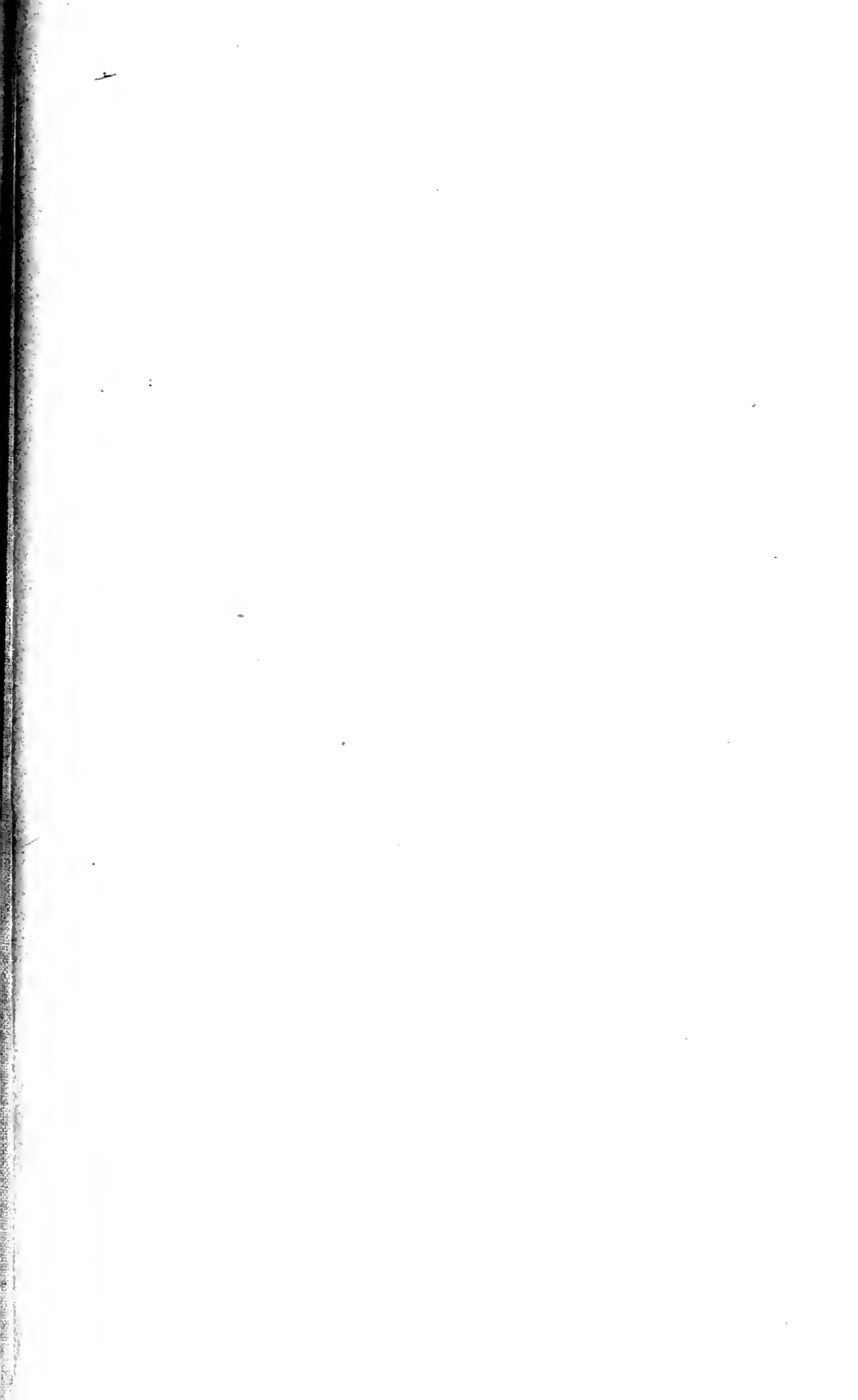
4. Student, amerikanisches Durchschnittsbild.



6. Kopf des Praxitelischen Hermes.



5. Studentin, amerikanisches Durchschnittsbild.



N
3
Z45
Bd.9

Zeitschrift für Asthetik
und allgemeine
Kunstwissenschaft

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

