

# Zur Lehre von den Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen.

Von

THEODOR LIPPS.

## I.

Ich wende mich im Folgenden zuerst gegen WUNDTs Lehre von den ästhetischen Elementargefühlen. Indem ich an derselben Kritik übe, will ich durch Zurückweisung besonders gefährlicher, weil durch besondere Autorität gestützter und darum Schule machender Irrtümer für eine wissenschaftliche Behandlung der Frage den Boden vorbereiten. Ich gebe damit gleich zu erkennen, daß ich WUNDTs Weise nicht als eine wissenschaftlich genügende ansehen kann. In einigen der zu erörternden Punkte habe ich bereits anderwärts gegen WUNDTs Aufstellungen Einsprache erhoben. In keinem der fraglichen Fälle hat sich WUNDT entschließen können, die gegnerischen Einwände zu prüfen. Dies hält mich nicht ab, auch auf diese Punkte noch einmal zurückzukommen und sie nach bestimmten Richtungen hin zu ergänzen. Mir scheint nun einmal der Wissenschaft mehr gedient durch Diskussion der Streitpunkte, als durch Nichtachtung des Gegners und stillschweigendes Hinweggehen über die von ihm vorgebrachten Thatsachen und von ihm geltend gemachten Gründe. Ich sage damit nicht, daß die Nichtachtung des Gegners bei WUNDT Grundsatz sei. WUNDT ist nur, so meine ich mir die Sache erklären zu müssen, mit seinen Anschauungen allmählich so verwachsen, daß er fremde Gedanken, ohne es zu wissen und zu wollen, unmittelbar nur unter dem Gesichtspunkte dieser Anschauungen betrachtet, daß auch einfache, nackte, von jedermann sofort zu verifizierende Thatsachen, ihm als thatsächlich oder nicht thatsächlich, als beachtenswerte Momente, oder als verwirrender, und darum besser unbeachtet bleibender Schein sich darstellen,

je nachdem sie seinen Anschauungen sich fügen oder mit ihnen unvereinbar erscheinen. Ich finde diesen Sachverhalt bedauerlich, aber menschlich begreiflich.

In seiner Lehre von den ästhetischen Elementargefühlen verweist WUNDT zunächst auf die schon an einer früheren Stelle der „*Physiologischen Psychologie*“ angestellten Erörterungen über die musikalische Harmonie. In dieser Frage vor allem habe ich mich bereits sehr bestimmt als WUNDTs Gegner bekannt.<sup>1</sup> Hier vor allem liegt mir aber auch daran, meine von WUNDT nicht beachteten Gegengründe zu ergänzen. Der Umstand, daß WUNDTs Lehre in der vierten Auflage der „*Physiologischen Psychologie*“ in einigen Punkten in etwas verändertem Lichte erscheint, giebt mir dazu unmittelbare Veranlassung.

Die Harmonie ruht für WUNDT „auf einer doppelten, einer metrischen und einer phonischen Grundlage“. Nach dem „phonischen Prinzip“, das ich hier zunächst ins Auge fasse, sind es „die unmittelbar empfundenen oder assoziativ erregten Beziehungen der Töne auf eine Klangeinheit, welche die hauptsächlichsten Faktoren des Harmoniegefühles abgeben“. Ich stelle daneben gleich die frühere Erklärung, die den „vollständigen Einzelklang, bestehend aus seinem Grundton und seinen nächsten deutlich vernehmbaren Obertönen“, als das „Grundgebilde“ bezeichnet, „von welchem alle Harmonie der Töne ausgeht“. Von dieser Harmonie unterscheidet WUNDT die Konsonanz, obgleich auch von ihr gesagt wird, sie sei die „Verbindung mehrerer Klänge zu einer Klangeinheit“. Sie erscheint zusammen mit der Dissonanz und den Schwebungen als ein jene „Harmonie“ unterstützendes Moment.

Ich habe nun hier zunächst gegen die „empfundenen“ Beziehungen der Töne zu einer Klangeinheit Einsprache zu erheben. Wir begegnen hier einer ersten unter den Fiktionen, die WUNDTs Lehre von den ästhetischen Elementargefühlen, man kann fast sagen, konstituieren, und die auch weiterhin in der „*Physiologischen Psychologie*“ eine so große Rolle spielen. Wenn ich einen Einzelklang höre, so höre ich einen Einzelklang und nicht einen Zusammenklang von Tönen. Ich kann bei genügender Aufmerksamkeit die „Teiltöne“ heraushören, d. h. die „Aufmerksamkeit“ kann bewirken, daß die vorher lediglich

<sup>1</sup> Vergl. *Psychologische Studien*, Heidelberg 1885.



potentiell für mich vorhandenen Tonempfindungen aktuelle werden, daß diese oder jene hinsichtlich der Höhe unterschiedene Töne, die vorher für mein Bewußtsein nicht bestanden, jetzt für mein Bewußtsein da sind. Solange aber keine solche Analyse geschehen ist, solange also der Klang wirklicher Einzelklang ist, bestehen für mein Bewußtsein keine verschiedenen Töne, sondern statt der verschiedenen Töne, d. h. vor allem statt der Mehrheit nebeneinander bestehender Tonhöhen stellt sich der eine Klang mit seiner eindeutig bestimmten Tonhöhe meinem Bewußtsein dar.

So wenigstens verhält es sich bei mir. WUNDT beschreibt die Sache anders. Für ihn besteht die Leistung der Aufmerksamkeit hier wie sonst darin, daß sie, ohne ihren Gegenstand zu verändern, Teile an ihm zu „klarer Vorstellung“ bringt, andere ins „Dunkel“ zurücktreten läßt. Es verhält sich ihm zufolge beim Heraushören der Teiltöne eines Klanges „nicht wesentlich anders, als wenn wir z. B. bei einer Succession einzelner Taktschläge bald vorzugsweise auf die zeitliche Geschwindigkeit der Folge, bald mehr auf die Qualität der einzelnen Klänge achten, wo wir ebenfalls die deutliche Vorstellung haben, daß die Gesamtvorstellung beide Male die nämliche ist, und daß wir eben nur bald die, bald jene Eigenschaft des Gesamteindrucks vorzugsweise apperzipieren.“

Diesen Sätzen scheint mir ein psychologischer Grundirrtum oder zum mindesten eine Unklarheit hinsichtlich einer letzten oder fundamentalsten psychischen Thatsache zu Grunde zu liegen.<sup>1</sup> Auch für WUNDT besteht das „Bewußtsein“ darin, „daß wir überhaupt Zustände und Vorgänge in uns finden“; auch für WUNDT ist das Bewußtsein „kein von diesen inneren Vorgängen zu trennender Zustand“. Verstehe ich WUNDT recht, so kann ich seine Meinung auch in dem tautologischen Satze aussprechen, daß das, wovon ich ein Bewußtsein habe, was also für mich, für meine unmittelbare psychologische Erfahrung da ist, immer nur bestehen kann in Bewußtseinsinhalten oder Bewußtseinsobjekten, daß es für mich oder für mein Bewußtsein nicht noch außerdem, als etwas davon Verschiedenes, ein Bewußtsein giebt oder geben kann.

---

<sup>1</sup> Vergl. über das Folgende meine „*Grundthatsachen des Seelenlebens*“, Kap. III.



Ist es nun aber so, ist es eine zugestandene Sache, daß die Bewußtseinsinhalte oder -objekte das Einzige sind, was für mein Bewußtsein besteht, so leuchtet ein, daß auch alle Modifikationen, von denen ich ein Bewußtsein habe, die also für meine psychologische Erfahrung bestehen, nur Modifikationen von Bewußtseinsinhalten sein können, daß es mithin keinen Sinn hat, anzunehmen, die Bewußtseinsinhalte oder der Gesamtbestand und Zusammenhang derselben könne völlig derselbe bleiben und nur das Bewußtsein von ihnen sich ändern, auf einen niederen Grad herabsinken, weniger deutlich oder deutlicher werden oder wie sonst die Ausdrücke lauten. Mag sich, während die Bewußtseinsinhalte als einzelne und in ihrem Gesamtbestande dieselben bleiben, an und in mir ändern was da will — daß in solchem Falle für mein Bewußtsein irgend etwas sich ändere, daß irgend eine gleichzeitige Änderung gegeben sein könne für die psychologische Erfahrung, als unmittelbares inneres Erlebnis, diese Behauptung scheint mir in sich widersprechend. Und natürlich vermindert sich der Widerspruch nicht, wenn man lediglich die Terminologie ändert, etwa statt von mehr oder weniger klar bewußten Inhalten des Bewußtseins, von mehr oder weniger klaren, aber zugleich in ihrem Inhalt unveränderten Vorstellungen redet. Denn „ich stelle etwas vor“ und „ich habe ein Bewußtsein von etwas“, dies sagt dasselbe. Auch von der Vorstellung ist dem Bewußtsein nichts gegeben als der Inhalt, wir finden in uns, wenn wir vorstellen, nicht neben dem Inhalt oder davon unterscheidbar eine „Vorstellung“ vor, die den „Inhalt“ umschlüsse. Gewiß giebt es „das Vorstellen“ des Inhaltes; d. h. es muß irgendwie zugehen, daß ein Objekt jetzt für mich da ist, das vorher für mich nicht da war; nur daß wir eben hiervon ganz und gar keine unmittelbare Erfahrung haben, daß also für unser unmittelbares Bewußtsein allerdings das Objekt lediglich da ist, nachdem es vorher nicht da war, ohne daß wir zugleich von der Art, wie dies gemacht wird, ein Bewußtsein haben. Oder noch etwas anders gesagt: Sehen wir von den Objekten des Bewußtseins ab, so bleibt als Sinn des Wortes „Bewußtsein“ oder „Vorstellung“ nur das Dasein der Objekte für mich übrig, dies eigentümliche „ideelle“ Dasein. Ihm steht das reale Dasein entgegen. Geht es nun an, dies reale Dasein in Gedanken zu halbieren oder von



Graden desselben zu reden? Zweifellos kann etwas „halb dasein“, d. h. es kann die Hälfte von ihm dasein, aber das Dasein selbst kann nicht, ohne Verminderung seines Inhaltes, sich vermindern. Ebenso wird es dann auch mit dem ideellen Dasein oder dem Dasein fürs Bewußtsein sich verhalten. Ich meine, man braucht der hier bekämpften Vorstellungsweise nur klar ins Gesicht zu sehen, um ihre Unmöglichkeit einzusehen. Bei allem dem leugne ich natürlich nicht, daß die That-sachen, die man meint, wenn man im gewöhnlichen Leben von halbbewußten Objekten, dunklen Vorstellungen u. dgl. redet, wirklich bestehen. Ich bestreite auch der Populärpsychologie des alltäglichen Lebens nicht das Recht, bei dieser schiefen Weise der Bezeichnung stehen zu bleiben. Wohl aber bestreite ich der wissenschaftlichen Psychologie das Recht, solche Bezeichnungen zu sanktionieren und damit den Schein zu erwecken, als sei durch sie die Sache exakt bezeichnet, ich bestreite ihr vollends das Recht, ausdrücklich, wohl gar mit dem Anspruch der Selbstverständlichkeit, zu erklären, die Sache verhalte sich so und nicht anders.

Statt solcher Versicherungen sollte die Psychologie vielmehr versuchen, der Sache auf den Grund zu gehen. Ich meine aber, wer dies thut, wird sich bald überzeugen, daß das Meiste von dem, was man nachträglich als halbbewußt oder unklar vorgestellt bezeichnet, in dem Augenblick, wo es angeblich diese Prädikate verdiente, vielmehr völlig unbewußt war, daß man nur nachträglich meint, es müsse wohl irgendwie im Bewußtsein vorhanden gewesen sein, weil die Bedingungen seines Daseins im Bewußtsein, mit Ausnahme der wichtigsten, der „Aufmerksamkeit“, allerdings gegeben waren. Im übrigen wird sich öfter das angeblich Halbbewußte als ein solches ausweisen, das halb, d. h. nur zur Hälfte im Bewußtsein war, das Minderbewußte oder unklar Vorgestellte als ein solches, dessen Inhalt lückenhaft war, statt der ihm unter anderen Umständen eigenen bestimmten Umrisse und scharfen Grenzen verschwommene Umrisse und Grenzen, statt der starken Gegensätze geringe Unterschiede an sich trug, statt stetig sich gleich zu bleiben, unsicher schwankte. Oder man wird finden, daß das vermeintlich „im dunklen Hintergrunde des Bewußtseins“ Weilende im Bewußtsein auftrat, nur um alsbald wieder daraus zu verschwinden, daß es wegen seiner Be-



deutungslosigkeit für den gleichzeitigen psychischen Gesamtzustand, oder weil die Seele von Anderem völlig in Anspruch genommen war, die Seele nicht spürbar affizierte, also mit keinem merkbaren Gefühle des Interesses oder der subjektiven Anteilnahme positiver oder negativer Art sich verband, daß es endlich, was damit unmittelbar zusammenhängt, keine anderweitigen zu ihm gehörigen und mit ihm in unmittelbare bewusste Beziehungen tretende Vorstellungen erregte, nicht Gegenstand der Frage, nicht Ausgangspunkt für Gedanken oder Willensakte wurde, kurz: daß es zwar da war, aber isoliert blieb, wie ein flüchtiger Fremdling innerhalb der Seele und ihrer Objekte und Interessen sich darstellte.

Aus allem dem scheint mir dann auch hinlänglich begreiflich, wie nachträglich, in der Erinnerung, der Gedanke eines bewußten Daseins, das doch kein völlig bewußtes gewesen sei, entstehen kann. In der That waren ja die fraglichen Bewußtseinsinhalte nicht so im Bewußtsein, wie die entsprechenden „vollbewußten“, d. h. sie waren nicht als gleich vollständige oder gleich geartete Inhalte im Bewußtsein, sie spielten vor allem darin nicht dieselbe Rolle, sie standen weder zu anderen Inhalten noch zum „Ich“ in der gleichen Beziehung. Daraus machen wir dann, ohne uns viel zu besinnen, ein halbes oder unvollständiges Bewußtsein. Auch sonst machen wir ja aus der Existenz, die für das Existierende oder die sonstige Welt nicht viel bedeutet, eine halbe Existenz. Es gehört eben dahin, wenn wir die „klarste“ sinnliche Wahrnehmung, die ein unvollständiges Objekt zum Inhalt hat, eine unvollständige Wahrnehmung des (ganzen) Objektes nennen. Die „halb-bewußten“ Objekte, so verdeutlichen wir uns den Hergang wohl am richtigsten, waren thatsächlich ihrem Wesen und ihrer Wirkung nach andere, als die entsprechenden „vollbewußten“; aber wir sind geneigt, nachträglich, wenn wir den gesamten Bewußtseinszustand, dem sie angehörten, und ihre Stellung innerhalb desselben uns vergegenwärtigen, diese Stellung so zu deuten oder uns verständlich zu machen, daß wir fingieren, sie seien völlig dieselben gewesen, wie sonst, und nur das Bewußtsein oder ihr Dasein im Bewußtsein habe eine Verminderung erfahren. Damit haben wir dann eine Betrachtungsweise gewonnen, die den Vorzug der größtmöglichen Einfachheit besitzt. Mit Hülfe dieser Fiktion ist die Sache am raschesten gedacht und am



kürzesten zurechtgelegt. Darum bleibt das naive Bewußtsein in seiner summarischen Weise dabei. Es macht aus der bequemen Fiktion eine Thatsache und hat damit seine Erklärung. Und die Psychologen folgen ihm. Ich sage, in der Erinnerung legen wir uns die Sache so zurecht. In der That kann es sich hier nur um eine in der Erinnerung, wenn auch der sofortigen Erinnerung, entstehende Betrachtungsweise handeln. Denn daß die unmittelbare „Beobachtung“, die unmittelbar auf die Bewußtseinsobjekte gerichtete „Aufmerksamkeit“ uns über das Dasein der halbbewußten Objekte belehren könne, meint doch wohl niemand. Der Mangel der Aufmerksamkeit oder des „Achtens“ auf Objekte soll es ja sein, der sie zu halbbewußten oder dunkel vorgestellten macht.

Diese Unmöglichkeit unmittelbarer Beobachtung besteht natürlich auch rücksichtlich der halbbewußten oder dunkel vorgestellten Töne, die nach WUNDT in der Klangempfindung enthalten sein sollen. Sonderbarerweise scheint dies WUNDT nicht anzunehmen. Gesetzt, es verhielte sich so, wie WUNDT sagt, so könnte ja gewiß WUNDT dies nur wissen aus unmittelbarer Beobachtung. Wie man weiß, ist es sonst WUNDTs besonderer Stolz, der unmittelbaren psychologischen Beobachtung möglichst wenig zu vertrauen. Wie kommt er dazu, gerade hier zu ihr Vertrauen zu hegen?

Nicht als könne die unmittelbare Beobachtung über die Beschaffenheit der Klangempfindung unter keinen Umständen etwas aussagen. Das, was sie nicht aussagen kann, ist zunächst nur dies, daß dunkle Tonvorstellungen in der Klangempfindung enthalten seien. Angesichts dieser „dunklen“ Vorstellungen ist zweifellos das auch sonst oft aufgestellte Bedenken gerechtfertigt, daß die bei der unmittelbaren Beobachtung aufgewandte Aufmerksamkeit ihr Objekt verändere. Die dunklen Vorstellungen müßten durch die auf sie gerichtete Aufmerksamkeit zu klaren werden. Aber besteht denn die unmittelbare Beobachtung einer Klangempfindung oder richtiger eines empfundenen Klanges darin, daß wir voraussetzen, es seien in ihnen dunkle Tonvorstellungen enthalten, und daß wir dann auf diese vermeintlichen Tonvorstellungen die Aufmerksamkeit richten? Müssen wir nicht vielmehr, eben weil bei der psychologischen Beobachtung Gefahr besteht, daß die Aufmerksamkeit ihr Objekt verändere, auf jedes solche subjektive Verhalten



durchaus verzichten? Handelt es sich denn nicht bei dem Streite, den hier die Beobachtung schlichten soll, eben darum, ob überhaupt Tonvorstellungen in dem Klange sich finden, und ob sie sich finden dann, wenn die einzelnen Töne nicht Gegenstand einer geflissentlich auf sie gerichteten Beobachtung sind?

Psychologische Beobachtung ist etwas anderes, als sich WUNDT hier und auch sonst gelegentlich darunter vorzustellen scheint. Sie ist vor allem vorurteilslose Beobachtung. Sie besteht in unserem Falle zunächst darin, daß man einen Klang hört und möglichst reflexionslos in sich aufnimmt, daß man nichts in ihm hören will, sondern, mit Verzicht auf alles Wollen, sich, was man hört, gefallen läßt, daß man insbesondere keine Theorie, weder über die Zusammengesetztheit der Klänge aus Tönen, noch eine vorher feststehende Theorie der Aufmerksamkeit, mitbringt und mithineinspielen läßt. Unter dieser Voraussetzung höre ich, wenn ich einen Klang höre, diesen Klang und weiter nichts.

Aber WUNDT hat nun einmal seine Theorie. „Bei der gewöhnlichen Auffassung des Einzelklanges ist es der Grundton, der vermöge seiner überwiegenden Stärke . . . die Aufmerksamkeit fesselt.“ Aus dieser einseitigen Aufmerksamkeit erklärt es sich für WUNDT, daß man die übrigen Töne, obgleich sie auch fürs Bewußtsein da sind, nicht „beachtet“. In der That braucht man nur seine Aufmerksamkeit von dem Grundton abzuwenden und mit genügender Energie diesen anderen Tönen zuzuwenden, und man findet sie. Daraus folgt, daß sie auch vorher schon da waren, wenn nämlich die Theorie, derzufolge die Aufmerksamkeit nur bewirkt, daß das schon vorher, nur „unbeachteter“ Weise, im Bewußtsein Vorhandene, beachtet wird, schon vorher feststeht, wenn man außerdem in der Lage ist, mit dem Begriffe eines bewußten, aber nicht „beachteten“ Objektes, eines im Bewußtsein gegenwärtigen Tones, von dem doch der Träger des Bewußtseins nichts weiß oder, was doch wohl ungefähr dasselbe heißt, kein Bewußtsein hat, einen Sinn zu verbinden.

Glücklicherweise kann man aber eben die psychologische Beobachtung auch in anderer Weise treiben. Zunächst so vorurteilslos, wie ich es oben forderte. Hält man auch dann noch die völlig unmittelbare Beobachtung für bedenklich, so



hindert nichts, daß man die Beobachtung übt in etwas weniger unmittelbarer Weise, die eben damit geringeren Gefahren ausgesetzt ist. Manche Psychologen scheinen freilich zu meinen, die psychologische Beobachtung oder die „Selbstbeobachtung“ — obgleich sie in vielen Fällen, beispielsweise auch in dem unsrigen, mit dem „Selbst“ gar nichts zu thun hat, sondern einfache Betrachtung des gegebenen Objektes ist — bestehe jederzeit nur in einer Art von Hinstarren auf die Bewußtseinsvorgänge in eben dem Augenblicke, wo sie sich vollziehen. Daß bei einem solchen Verhalten die Bewußtseinsvorgänge sich vielfach anders abspielen müssen, als sonst, das ist eine Wahrheit, so selbstverständlich, daß man nicht nötig hätte, so viel Fleiß auf ihre Darlegung zu verwenden. Ein Gefühl der Komik etwa in solcher Weise beobachten, während man es hat, das ist ein Widerspruch in sich selbst. Nur völlig ungestört durch meine Beobachtung kann dies Gefühl vollständig und rein zu stande kommen.

Darum fehlt doch nicht die Möglichkeit der Beobachtung. Ich muß sie nur vollziehen, nachdem der ganze Vorgang ohne mein bewußtes Eingreifen sich abgespielt hat. Ich muß ihn festhalten in der Erinnerung und nun an dem Erinnerungsbilde meine Kunst üben. Schon vorhin sahen wir, daß über die Natur der angeblich halbbewußten oder dunklen Vorstellungen nur die Erinnerung etwas aussagen könne. Dort erschien freilich das Erinnerungsbild verfälscht durch eine künstliche, aber vermöge ihrer Einfachheit verführerische Deutung oder Formulierung. Natürlich denke ich aber hier an ein Festhalten von Erinnerungsbildern, bei dem man sich solcher künstlichen Deutungen entschlägt. Wieweit man hierzu fähig ist, davon wird der Wert der am Erinnerungsbilde geübten „psychologischen Analyse“, dieses ersten und letzten Instrumentes der Psychologie, abhängen. Daß danach die psychologische Erkenntnis durch die Möglichkeit der Erinnerung und einer sicheren Festhaltung der Bewußtseinsobjekte in der Erinnerung bedingt ist, hat nichts Sonderbares. Es liegt darin weder ein Vorzug noch ein Nachteil der Psychologie. Auch die Naturwissenschaft ist davon abhängig. Sie könnte ohne dies keine zwei Thatsachen vergleichen oder in Beziehung setzen.

Wenden wir nun diese Weise der Beobachtung auf unseren Gegenstand an. WUNDT meint, wie wir sahen, zwischen der



Succession der Teiltöne, die im Bewußtsein nebeneinander gegeben sind, und den Teiltönen eines einheitlichen Klanges, die für das Bewußtsein vollständig zu diesem einen Klang verschmelzen, sei kein wesentlicher Unterschied. Soviel ich sehe, ergibt sich bei Anwendung jener Methode der „Selbstbeobachtung“ ein recht wesentlicher Unterschied, nämlich genau derjenige, der zwischen selbständigen Bewußtseinsobjekten und dem Produkte einer Verschmelzung aus verschiedenen psychischen Elementen allgemein zu bestehen pflegt. Man lasse einen Einzelklang erklingen, ohne ihn, während er erklingt, durch die Aufmerksamkeit zu analysieren, d. h. in Wahrheit: in etwas wesentlich Anderes zu verwandeln. Man lasse ebenso eine Folge von Taktschlägen erklingen, ohne sie unmittelbar durch die Aufmerksamkeit zu belästigen. Dann halte man die Erinnerungsbilder fest. Man wird finden, daß es auch jetzt noch gelingt, bald diese, bald jene Eigenschaft, wenn man will, auch bald diesen, bald jenen Taktschlag in der Folge von Taktschlägen vorzugsweise zu „apperzipieren“, daß aber eine entsprechende vorzugsweise „Apperzeption“ der Teiltöne des Klanges nicht gelingt. Sie sind eben nicht da; darum vermag auch die gesteigerte Aufmerksamkeit von ihnen nichts zu entdecken. Beweis genug, daß sie auch, als der Klang gehört wurde, nicht da waren, daß sie von der auf den gehörten Klang gerichteten Aufmerksamkeit nicht sowohl entdeckt, als hervorgerufen wurden. Die Aufmerksamkeit rief sie hervor, indem sie den durch die einzelnen Tonreize erzeugten potentiellen Tonempfindungen diejenige Selbstständigkeit verlieh, deren sie bedurften, wenn sie gegen den Zwang der Verschmelzung zu einer einzigen aktuellen Empfindung, nämlich der Klangempfindung, sich behaupten, wenn sie also, jede für sich, in eine aktuelle Empfindung übergehen sollten. Diese potentiellen einzelnen Tonempfindungen bestehen für die Erinnerung nicht mehr, weil die ihnen zu Grunde liegenden einzelnen Tonreize nicht mehr bestehen. Darum und nur darum ist gegenüber dem Erinnerungsbilde alles Analysierungsbemühen der Aufmerksamkeit vergeblich.

Lassen wir aber diesen Punkt, für den ich zum Überflusse auf früher Gesagtes, beispielsweise auf einen Aufsatz über den Begriff der Verschmelzung,<sup>1</sup> verweisen kann, im Folgenden

<sup>1</sup> S. *Philosoph. Monatsh.* XXVIII, S. 547 ff.



gänzlich dahingestellt. Trotz der obigen Bemerkungen trifft die Behauptung — wenn nicht einer unmittelbar empfundenen Beziehung, so doch überhaupt einer Beziehung der Töne eines Klanges zur Klangeinheit in gewissem Sinne zu. Dieser Sinn muß nur genau bestimmt werden. WUNDT nun unterscheidet diese Beziehung im weiteren Verlaufe seiner Darlegung von anderen Einheitsbeziehungen. Er spricht von einer „konstanten“ Verbindung von Tönen zu einem Klange und betont nachdrücklich, daß die Verbindungen von Vorstellungselementen um so fester seien, je konstanter sie seien. Konstant ist die Einheit der Töne im Einzelklange, sofern dieser, „von einer einheitlichen Klangquelle . . . herrührend, sobald er durch diese Klangquelle erzeugt wird, niemals sich zeitlich oder räumlich in eine Succession oder in ein Nebeneinander einzelner Empfindungen zerlegt“. Infolge dieser äußeren Entstehungsbedingungen läßt WUNDT sogar die Verbindung der Töne zum Klange zu einer „untrennbaren Assoziation“ werden.

Leider bin ich nicht völlig sicher, ob oder inwieweit WUNDT dieser durch die Konstanz bedingten Festigkeit der Verbindung einen entscheidenden Einfluß auf die Entstehung des Harmoniegefühls zuweist. Es geht mir hier, wie bei WUNDT öfter: ich höre von Thatsachen und erfahre dann, jetzt sei das zu Erklärende erklärt, ohne daß ich doch völlig deutlich sehe, was eigentlich an den Thatsachen die erklärende Kraft besitzen solle. Vor allem könnte es scheinen, als wolle WUNDT bei der Beihülfe, die die „Konsonanz“ zur Entstehung des Harmoniegefühles leistet, die Mitwirkung jener besonderen Festigkeit der Verbindung ausschließen. Wir sahen ja, daß WUNDT der Wirkung der Beziehungen der Töne auf die Klangeinheit die Wirkung der Konsonanz als sekundären Faktor hinzufügt. Bei der letzteren scheint also die Beziehung auf die Klangeinheit oder die eigenartige Verbindung der Teiltöne des Klanges nicht das Wirksame zu sein.

Angenommen aber, ich liesse in WUNDTs Theorie die Festigkeit der Verbindung der Töne zur Seite, so müßte ich gestehen, nicht einzusehen, wiefern in der Theorie auch nur ein Versuch, sei es auch ein Versuch mit völlig untauglichen Mitteln, gemacht sein sollte, die Thatsache des Harmoniegefühles verständlich zu machen. Diese Thatsache schiene mir in Wahrheit gänzlich außer Diskussion zu bleiben. Da ich diese Voraus-



setzung ohne absolut zwingenden Grund nicht machen darf, so nehme ich an, jene Erklärung über die besondere Festigkeit der Verbindung der Töne im Einzelklange habe allerdings nach WUNDT für das Harmoniegefühl entscheidende Bedeutung. Irre ich darin, so bin ich doch gegen WUNDT nicht ungerecht gewesen.

Unter der bezeichneten Voraussetzung nun vermisste ich zunächst ein wichtiges Glied in WUNDTs Gedankenkette. Es ist eine Eigentümlichkeit WUNDTscher Theorien, gelegentlich mit Allgemeinbegriffen zu operieren, wo es sich um einzelne That-sachen handelt. Wenn ich nicht irre, so haben wir es gleich hier mit einem Beispiele dieser Neigung zu thun. WUNDT spricht von dem Einzelklange und seinen Teiltönen. Aber „der“ Einzelklang und seine Teiltöne, das sind Dinge, die es nicht giebt. Es giebt nur bestimmte Klänge und Töne. Ist zwischen einem bestimmten Grundton und seiner Oktave, weil sie oft genug in einem Klange verschmolzen waren, eine feste Beziehung entstanden, so besteht zunächst eine feste Beziehung zwischen eben diesen beiden Tönen. Hier aber handelt es sich darum, in welcher Weise es allen Tönen und ihren Oktaven, den höchsten und den niedrigsten, wie den mittleren, gelingen könne und müsse, eine ähnlich feste Beziehung einzugehen. Und das Gleiche muß begreiflich gemacht werden hinsichtlich aller übrigen harmonischen Intervalle; zugleich muß sich aus den zu Grunde gelegten Erfahrungen eine Stufenfolge in der Festigkeit der Beziehungen ableiten lassen, die den Stufen der Harmonie entspricht. Bei allem dem ist zu bedenken, daß auch der hinsichtlich seiner Höhe bestimmte Klang *C* oder *c* ein Allgemeinbegriff ist, dem in der Wirklichkeit allerlei Klänge, Klänge der Trompete, der Flöte u. s. w., entsprechen; es ist weiter zu berücksichtigen, daß nicht alle Menschen dieselben Klänge, seien es Klänge von gleicher Höhe oder Klänge von gleicher Klangfarbe, gleich häufig zu hören Gelegenheit haben; es ist endlich speziell zu beachten, daß Kinder, die doch auch schon, und oft in sehr jungen Jahren, musikalischen Sinn zeigen, in diesem Punkte einander und den Erwachsenen nicht völlig gleich stehen können. .

Wären aber alle diese Forderungen erfüllt, dann würde ich schließlich bei der festen Klangeinheit, wie sie WUNDT voraussetzen scheint, noch eines vermissen: nämlich die Sicherheit,



die die Beziehung zwischen harmonischen Tönen für uns besitzt. Ich sehe jeden Tag vor mir die Länge und Breite des Tisches, an dem ich arbeite. Die Breite dieses Tisches hat alle Gelegenheit gehabt, mit der zugehörigen Länge zu einer festen „Vorstellungseinheit“ zu verwachsen. Bei allem dem würde ich, wenn die Tischplatte an ihren Längsenden so verdeckt wäre, daß ich nur die Breite, nicht aber die Länge wahrnähme, nicht in der Lage sein, die Länge genau zu rekonstruieren. Ich könnte um sehr beträchtliche Bruchteile irren. Dagegen hat mein Bewußtsein, welcher Ton zu einem gegebenen anderen als Oktave gehört, große Sicherheit; ich halte nicht auch einmal einen Ton, dessen Höhe von der Höhe der Oktave ebenso beträchtlich verschieden ist, für die Oktave. Dieser Unterschied vermindert sich, wenn räumliche Größen schon an sich, durch ihre Beschaffenheit, in einer bestimmten Beziehung der Übereinstimmung oder Harmonie zu einander stehen. Ersetzen wir etwa in Gedanken das Rechteck der Tischplatte durch einen regelmässigen Stern. Diesen regelmässigen Stern brauche ich nur einmal gesehen zu haben. Trotzdem erkenne ich nachher jede an sich deutlich merkliche Verschiebung eines Teiles. Ich erkenne sie aus keinem anderen Grunde, als weil durch sie die Regelmässigkeit oder innere Gesetzmässigkeit der Gesamtform zerstört erscheint; ich ersetze demgemäß auch in Gedanken mit Sicherheit die verschobene Form durch diejenige, die ich in der Einheit der ursprünglichen Gesamtform vorgefunden habe. Will man noch ein anderes Beispiel, so vergleiche man die aus beliebigen Krümmungen zusammengesetzte krumme Linie mit der regelmässigen Wellenlinie. Ich kann jener „Vorstellungseinheit“ oft begegnet sein, ohne darum irgend welche Sicherheit zu haben, welches bestimmte einzelne Element, d. h. welche bestimmte Einzelkrümmung in den Zusammenhang der übrigen mithineingehört, dagegen rekonstruiere ich die einzelnen Teile der einmal gesehenen Wellenlinie, wenn auch nur ein Teil wiedergegeben ist, mit völliger Sicherheit. Auch hier ist die Regelmässigkeit, die innere, auf der Beschaffenheit der Teile beruhende, nicht erst durch die Wahrnehmung oder Erfahrung geknüpfte Beziehung der Teile zu einander dasjenige, was mich leitet. Bezeichnet man, wie ich sonst zu thun pflege, diese inneren Beziehungen im Gegensatz zu den erfahrungsgemässen „Beziehungen“ als „Ver-



hältnisse“ der Vorstellungselemente zu einander, so sind es überhaupt die „Verhältnisse“, die erst ein sicheres Bewußtsein der Zusammengehörigkeit oder Einheit von Vorstellungselementen zu geben pflegen. — Aber eben von solchen, von der Erfahrung unabhängigen, insofern ursprünglichen Verhältnissen will WUNDT bei den Tönen nichts wissen. Es ist der Stolz seiner Theorie, daß sie davon absieht. Die einzelnen Töne, die Grundtöne, Oktaven, Duodecimen etc. sind für ihn nichts als beliebige Töne, die nur eben faktisch zu Klangeinheiten verschmelzen und vermöge des häufigen Verschmelzens eine feste Vorstellungseinheit bilden.

Hiermit sind wir nun schon beim eigentlich entscheidenden Punkte der WUNDTschen Theorie angelangt, ich meine bei dem Punkte, der am deutlichsten gegen diese Theorie entscheidet. Statt von „Verhältnissen“ oder qualitativ bedingten Beziehungen der Teile der Wellenlinie zu einander zu sprechen, hätte ich auch sagen können, jeder Teil der Wellenlinie „passe“ zum Ganzen, und darauf beruhe es, daß die Vorstellungseinheit oder mein Bewußtsein der Zugehörigkeit jedes Teiles zum Ganzen solche Sicherheit habe. Für WUNDT kehrt sich bei den Tönen und Klangeinheiten diese Sachlage um. Die Sicherheit der Vorstellungseinheit wird stillschweigend vorausgesetzt und daraus das „Passen“ abgeleitet. Vielmehr, es wird gar nichts abgeleitet, sondern das Passen tritt mit einem Male, wie durch einen Zauberschlag, aus der Gedankenurne hervor. Plötzlich erfährt der Leser, die Harmonie — im WUNDTschen, engeren Sinne — beruhe „auf einer Beziehung verschiedener Töne, die unmittelbar als eine passende empfunden wird“. Ich betone, daß nur von einer erfahrungsgemäßen Vorstellungseinheit vorher die Rede war, nur von der nackten Thatsache, daß Töne zu Klängen verschmelzen; und wenn gleich darauf an die Stelle des „Passens“ die „gesetzmäßige“ Beziehung tritt, so kann darunter wiederum nur die thatsächliche, erfahrungsgemäße Verbindung verstanden sein.

Es giebt nur eine Annahme, aus der ich mir diese Art des Erklärens zu erklären vermag. Es ist die Annahme, WUNDT habe sich durch den Doppelsinn des Wortes „Einheit“ und speziell „Vorstellungseinheit“ verführen lassen. „Einheit“ — das ist das eine Mal die für die Wahrnehmung oder den Verstand gegebene Einheit, ich könnte, beides zusammenfassend, sagen:



die logische Einheit; es ist das andere Mal die Einheit für das Gefühl oder die ästhetische Einheit. Jene besteht im Zusammensein oder erfahrungsgemäßen Zusammengewachsensein. Das Bewußtsein einer solchen Einheit ist das Bewußtsein, Elemente seien zusammen oder irgendwie vereinigt, bzw. sie müßten erfahrungsgemäß zusammengedacht werden. Die ästhetische Einheit dagegen besteht in der Übereinstimmung; ich habe das Bewußtsein derselben, wenn ich die Elemente nicht nur zusammen sehe oder durch die Erfahrung genötigt bin, sie zusammenzudenken, sondern, wenn ich zugleich durch das Zusammensein oder die erfahrungsgemäße Nötigung der Verbindung befriedigt bin, wenn ich das thatsächliche oder erfahrungsgemäße Zusammen zugleich als ein wertvolles oder sein sollendes empfinde.

Jeder weiß, daß diese letztere Art der Einheit von jener ersteren völlig unabhängig ist, daß sie mit ihr zunächst nichts gemein hat, als den Namen. WUNDT selbst führt als Beispiel untrennbarer Vorstellungseinheiten die Verbindungen zwischen Geschmacks- und Geruchsempfindungen an; er vergleicht diese Vorstellungseinheiten mit der Klangeinheit. Aber so untrennbar jene Verbindungen sein mögen, sie sind darum nicht mehr und nicht minder befriedigende Verbindungen, als sie es auch abgesehen davon sein würden. Das noch so enge Verbundensein ergiebt kein Gefühl der sein sollenden, wünschenswerten, wertvollen Verbindung, kein Gefühl der Übereinstimmung oder Harmonie. Die Empfindungen „passen“ nicht ohne weiteres zu einander, nur darum, weil sie thatsächlich eng zusammenhängen. Und nicht anders verhält es sich, wenn wir andere feste Vorstellungseinheiten ins Auge fassen. Blumen haben ein für allemal einen angenehmen oder widrigen oder mehr oder weniger indifferenten Duft. Aber die Vereinigung des angenehmen Duftes mit der Form oder Farbe der Blume wird durch solche Konstanz nicht befriedigender, die des unangenehmen oder gleichgültigen verwandelt sich nicht in einen Gegenstand des beglückenden Harmoniegefühles.

Indem wir jetzt noch etwas mehr ins Einzelne gehen, müssen wir, mit WUNDT, ausdrücklich zwischen Harmonie im engeren Sinne und Konsonanz unterscheiden. „Der Ausdruck Konsonanz,“ so erklärt WUNDT, „bezeichnet die Verbindung mehrerer Klänge zu einer Klangeinheit.“ Gemeint ist die Ver-



bindung, die darin besteht, daß „irgend welche deutlich hörbare Partialtöne zweier Klänge in Einklang stehen“. Dasselbe sagt der Ausdruck „direkte Klangverwandtschaft“.

Indem ich mich gegen diese Erklärungen wende, lege ich kein Gewicht mehr auf die Fiktion der „hörbaren“ Partialtöne, die an dieser Stelle sogar als „deutlich hörbare“ auftreten. Auch abgesehen davon überraschen jene Sätze. In der That, wenn man mit dem Ausdruck Konsonanz das Zusammenfallen von Partialtönen „bezeichnet“ und beides mit der direkten Klangverwandtschaft begrifflich identifiziert, dann ist alles in Ordnung, dann kann man nicht mehr zweifeln, daß das Wesen der Konsonanz in diesem Zusammenfallen besteht, und daß das Problem der Verwandtschaft in ihm seinen Erklärungsgrund findet. Angenommen aber, man „bezeichnet“ mit dem Ausdruck „Konsonanz“, wie doch wohl üblich, etwas anderes, nämlich ein Zusammenstimmen, ein Zusammenklingen, das befriedigt, das ein Gefühl der Harmonie oder, wenn man lieber will, der Konsonanz erweckt. Dann ist nichts in Ordnung. Vielmehr erhebt sich dann erst die Frage, woher dies Gefühl stammen könne, ob es etwa, wie WUNDT meint, aus jenem Zusammenfallen sich erkläre, oder ob damit noch gar nichts erklärt sei.

Zweifellos trifft das Letztere zu. Daß das Vorkommen eines gemeinsamen Elementes in zwei erfahrungsgemäßen Einheiten kein Zusammenstimmen der Einheiten begründet, habe ich schon anderwärts zu zeigen mich bemüht.<sup>1</sup> Daß WUNDT meinte, auch davon keine Notiz nehmen zu sollen, brauche ich jetzt nicht mehr zu sagen; man wird aber sogar behaupten müssen, daß die Gemeinsamkeit eines Elementes bei Einheiten, die im übrigen einander fremdartig sind, in der Regel geradezu dem Gefühle des Zusammenstimmens entgegenwirken werde. Personen, die beliebig, jede in ihrer Weise, gekleidet wären und nur durch ein gemeinsames Element, etwa eine gleichgefärbte Schärpe, das Gefühl der Übereinstimmung erzeugen wollten, würden aller Wahrscheinlichkeit nach das Gegenteil erreichen. Die Gemeinsamkeit des einen Elementes würde sie nicht ästhetisch aneinander binden, sondern nur das Gefühl der regellosen Ungleichartigkeit oder inneren Un-

---

<sup>1</sup> *Psychologische Studien*, Heidelberg 1885.



zusammengehörigkeit der übrigen Elemente deutlicher, und vielleicht jetzt erst störend, hervortreten lassen.

Ich sage, es „würde“ so sein. Nach WUNDT müßte es, gerade bei Klängen, zweifellos so sein. Angenommen, ein Klang  $K_1$  stehe mit einem anderen  $K_2$  in dem nach jedermanns Meinung in hohem Maße harmonischen oder „konsonanten“ Quintenverhältnis. Es fällt dann der dritte und sechste Teilton von  $K_1$  bzw. mit dem zweiten und vierten Teiltone von  $K_2$  zusammen. Insofern sind die Klänge nach WUNDT konsonant. Sie sind aber ebenso gewiß für WUNDT zugleich dissonant, sofern andere Teiltöne nicht zusammenfallen. Denn genau so wie die Konsonanz im Zusammenfallen von Teiltönen, so besteht für WUNDT die Dissonanz im Nichtzusammenfallen von Teiltönen. WUNDT selbst erklärt die „vollständigste“ Konsonanz da für gegeben, wo alle Teiltöne zweier Klänge zusammenfallen, d. h. beim Einklang; die Konsonanz von  $K_1$  und  $K_2$  ist ihm also eine minder vollständige. Er fügt nicht hinzu, daß diese minder vollständige Konsonanz nach seinem Begriffe der Dissonanz nicht etwa als eine Verbindung von Konsonanz mit bloßem Mangel der Konsonanz, sondern als eine Verbindung teilweiser Konsonanz mit teilweiser Dissonanz zu betrachten sei. Um so sicherer müssen wir betonen, daß es nach WUNDT sich zweifellos so verhält. Es besteht aber in jenen beiden Klängen nach WUNDTs Vorstellungsweise nicht nur Dissonanz neben Konsonanz, sondern mehr Dissonanz neben geringer Konsonanz, da ja nicht nur allerlei Obertöne, sondern die wichtigsten Teiltöne, die Grundtöne der Klänge, nicht zusammenfallen. Es ist also mehr Grund für das Gefühl der Dissonanz, als für das Gefühl der Konsonanz. Nun könnte man vielleicht sagen, die Konsonanz werde eben thatsächlich mehr gefühlt, und die begleitende Dissonanz erhöhe nur die Wirkung der Konsonanz. Aber davon gilt eben, wenn wir unter der Dissonanz die wirkliche musikalische Dissonanz verstehen und mit WUNDT dabei bleiben, daß diese und nicht irgendwelche Quasi-Dissonanz aus dem Nichtzusammenfallen von Teiltönen sich ergebe, nach Aussage unseres sonstigen musikalischen Empfindens das volle Gegenteil. Gewiß zerstört die Dissonanz nicht als solche die musikalische Wirkung, gewiß hat sie positive, die Wirkung der Konsonanzen erhöhende Bedeutung. Aber dies setzt jederzeit



voraus, daß die Dissonanz mit den Konsonanzen in bestimmter gesetzmäßiger Beziehung stehe. Dagegen ist die beliebige Dissonanz nichts als Dissonanz. Und die störende Wirkung einer solchen beliebigen Dissonanz tritt erfahrungsgemäß so wenig hinter der befriedigenden Wirkung der Konsonanz zurück, daß die vollste und reichste Konsonanz durch das gleichzeitige Erklingen eines einzigen, genügend deutlich hervortretenden fremden Tones zerstört und in ihr Gegenteil verkehrt wird. Dies aber ist der Fall, mit dem wir den Zusammenklang der beiden im Quintenverhältnisse stehenden Klänge  $K_1$  und  $K_2$  vergleichen müssen. Vor allem die Grundtöne der beiden Klänge sind ja für WUNDT, wie schon betont, weiter nichts als beliebige, einander fremde Töne. Sie, für sich betrachtet, müssen eine vollkommene Dissonanz ergeben. Daß sie durch „indirekte Klangverwandtschaft“, vielleicht auch noch in anderer Weise, in Beziehung stehen, kommt hier nicht in Betracht, da wir hier nur von der Konsonanz als solcher reden. Mag dann neben der Dissonanz noch so viel Konsonanz stattfinden, diese eine Dissonanz muß genügen, um alles zu zerstören. Genügte sie aber an sich nicht, so käme ihr schließlich nach WUNDT noch das Gesetz zu Hülfe, daß kontrastierende Gefühle sich heben. Ich habe Gründe, an dieses Gesetz nicht zu glauben. Es liegt ihm nicht nur eine falsche psychologische Vorstellung zu Grunde, sondern es widersprechen ihm auch die Thatfachen. Wo kontrastierende Gefühle thatsächlich sich zu heben scheinen, hat dies jederzeit besondere Gründe, die mit einem Kontrast der Gefühle als solcher nichts zu thun haben. Aber für WUNDT besteht nun einmal dieses „Gesetz“ allgemein. Diesem Gesetze zufolge muß dann auch das Gefühl der Dissonanz durch das nebenhergehende Gefühl der Konsonanz noch gehoben werden. WUNDTs „Konsonanz“ ist also in sich unmöglich.

Hierbei habe ich WUNDT noch eine Voraussetzung zugegeben, die thatsächlich nicht zutrifft. Die Übereinstimmung der Schärpen, von denen ich vorhin sprach, mag, für sich betrachtet, eine Art der Befriedigung erwecken. In diesem Falle haben wir es eben doch wenigstens wirklich mit mehreren unter sich übereinstimmenden Elementen zu thun. Die zusammenfallenden Töne verschiedener Klänge dagegen sind nicht solche Elemente. Gleiche und gleichzeitig erklingende Töne sind fürs Ohr und damit fürs Bewußtsein nichts als ein ein-



ziger, nur in seiner Intensität verstärkter Ton. Dafs sie einen verschiedenen Ursprung haben, davon hat das Bewußtsein nichts. Für das Bewußtsein besteht — nämlich nach WUNDT —, wenn zwei Klänge konsonieren, einfach eine Vielheit zu Klängen verbundener Töne, von denen einer relativ stark ist. Der Effekt des Zusammenfallens der Teiltöne ist für das Ohr und weiterhin für das Bewußtsein und das Gefühl — wie ich schon am oben angeführten Ort bemerkt habe — ganz derselbe, als ob der gemeinsame Teilton nur in einem Klange, aber entsprechend stärker enthalten wäre. Dann aber wären die beiden Klänge nicht „konsonant“. Schon der Begriff der „Konsonanz“ ist also ein illusorischer, d. h. der mit diesem Worte bezeichnete Thatbestand existiert als ein besonderer psychologischer Thatbestand überhaupt nicht. WUNDT selbst gesteht dies in gewisser Weise zu, wenn er, wie schon erwähnt, den Einklang, bei dem alle Teiltöne zusammenfallen, als die vollkommenste Konsonanz bezeichnet. Ein solcher Einklang ist fürs Bewußtsein gar nichts anderes, als ein Klang. Die „Konsonanz“ von Klängen in der „vollkommensten“ Gestalt ist also nichts vom Dasein eines Klanges Verschiedenes. Ebenso nun ist die „Konsonanz“ in ihren weniger vollkommenen Formen nichts vom Dasein mehrerer Klänge Verschiedenes; nur mit dem Zusatz, dafs in einem derselben ein Oberton in bestimmter Stärke gegeben ist.

So und nicht anders verhält es sich für WUNDT. In Wahrheit ist die Konsonanz — ich meine jetzt diejenige, die diesen Namen verdient — im Vergleich zu den Klängen, das Konsonanzgefühl im Vergleich zu der Befriedigung, die Klänge als solche erwecken, ein relativ Neues. Um die Erklärung dieses Neuen handelt es sich hier. WUNDTs Theorie giebt die Erklärung so wenig, dafs das zu Erklärende völlig jenseits seiner Theorie bleibt.

Im Vorstehenden habe ich den Umstand, dafs die Klänge nach WUNDT durch die Erfahrung zu festen Vorstellungseinheiten geworden sind, einstweilen unberücksichtigt gelassen. Ich that es, weil es, wie schon bemerkt, fast scheint, als wolle WUNDT diese erfahrungsgemäße Festigkeit bei der Konsonanz nicht als erklärenden Faktor verwenden. Nehmen wir sie jetzt hinzu, setzen wir zugleich voraus, WUNDT hätte gezeigt, wiefern die erfahrungsgemäßen Vorstellungseinheiten zugleich ästhetische seien, wie also die gemeinsamen Teiltöne zweier



Klänge es anfangen, nicht nur nach Aussage der Erfahrung, sondern auch für unser Gefühl zu den Klängen zu gehören, oder in sie hineinzu„passen“ — dann bliebe zunächst die Behauptung, daß WUNDTs „Konsonanz“ gar kein besonderes psychologisches Faktum sei, bestehen. Es bliebe dabei, daß diese „Konsonanz“, psychologisch betrachtet, nichts ist, als das gleichzeitige Dasein zweier Klänge, nur mit relativer Stärke eines der Töne, die die zwei Klänge konstituieren. Aber dieser Ton würde jetzt doch wenigstens zu beiden Klängen oder in beide Klänge passen. Die Frage ist, was damit gewonnen wäre. Passen zwei ästhetische Einheiten zu einander, wenn und weil ihnen Elemente gemeinsam sind?

Soviel wir sonst wissen, nicht. Die verschiedenen antiken Säulenformen sind für uns zu sehr festen Vorstellungseinheiten geworden; sie sind zugleich in höchstem Maße ästhetische Einheiten. Andererseits fehlt es ihnen nicht an sehr deutlich sichtbaren gemeinsamen Elementen. Darum wird doch niemand versuchen, durch Nebeneinanderstellung dieser verschiedenen Säulenformen eine höhere ästhetische Einheit zu erzielen. Und ganz ebenso steht es, wenn wir annehmen, daß zwei ästhetischen Einheiten Gemeinsame sei, ebenso wie nach obigem die gemeinsamen Töne zweier konsonanten Klänge, nur einmal gegeben. Ein und dasselbe ornamentale Motiv kann in zwei, ihrem Gesamtcharakter nach verschiedene, kompliziertere Ornamente vollkommen harmonisch sich einfügen. Meint man nun, es würde ein harmonisches Ganze entstehen, wenn man beide Ornamente so verbände, daß in der Zusammensetzung jenes Motiv nur einmal — nehmen wir der Vollständigkeit der Analogie wegen zugleich an — besonders stark accentuiert vorkäme, so daß von diesem einen deutlich heraustretenden Motiv aus das eine der Ornamente nach der einen, das andere nach der anderen Seite sich entwickelte? Der Versuch ist leicht anzustellen. Es giebt mancherlei Motive, die in verschiedenen ornamentalen Stilarten vorkommen können. Es ist aber auch gar nicht nötig, daß die Stilarten verschiedene sind. Auch identische Stilarten lassen Ornamente von sehr verschiedenem Charakter zu. Auch dafür kann man Sorge tragen, daß das gemeinsame Motiv in beiden Ornamenten bald als ein wesentlicherer, bald als ein minder wesentlicher Bestandteil erscheint. Wie man aber die Sache anstellen mag, der Versuch spricht



jederzeit gegen jene Annahme. Es ergibt sich ein harmonisches Ganze lediglich, wenn die vorhandenen Einheiten schon von Hause aus und als Ganze nicht nur in sich, sondern auch untereinander zusammenstimmen. Im übrigen bewirkt die Verbindung wiederum nur, daß die Unzusammengehörigkeit erst recht deutlich heraustritt. Waren die Ornamente, solange sie selbständig nebeneinander standen, einander fremd, so sind sie jetzt, nach der Verbindung, zu einander widersprechenden geworden. Genau so würden auch konsonante Klänge nicht zusammenstimmen, sondern erst recht als völlig unzusammengehörig erscheinen, wenn ihre „Konsonanz“ oder „Verwandtschaft“ in nichts Anderem bestände, als in dem Zusammenfallen einzelner Teiltöne. Mag die Klangeinheit eine noch so feste, mag auch jeder Klang in sich noch so sehr eine ästhetische Einheit sein, alles hilft zu nichts, wenn nicht zugleich die Klänge als Ganzes untereinander oder die Teile des einen Klanges mit entsprechenden Teilen des anderen an sich oder vermöge ihrer Beschaffenheit in einer harmonischen Beziehung stehen. So wenigstens verhält es sich, wenn auch in der Psychologie die Forderung gilt, daß Erklärungen nicht bloße Behauptungen sein dürfen, die Glauben fordern, sondern daß sie zugleich einer sonst bekannten Gesetzmäßigkeit sich einordnen müssen.

Aber WUNDT stellt an unsere Gläubigkeit noch weit höhere Anforderungen, als diejenigen, die wir bisher kennen gelernt haben. Ich rede hier gleich in bestimmten Beispielen. Warum ist der Molldreiklang ein harmonischer, oder wenn man lieber will, konsonanter? Nach WUNDT aus einem doppelten Grunde: Weil seine Klänge einen gemeinsamen Oberton, und weil sie einen gemeinsamen Grundklang haben. Aber hier muß wiederum gesagt werden, daß es keinen Molldreiklang überhaupt, sondern nur bestimmte Molldreiklänge giebt, und zwar dies in doppeltem Sinne. Es giebt Molldreiklänge verschiedener Instrumente und Molldreiklänge von verschiedener Höhe. Heißt ein Molldreiklang *c-es-g*, so heißt sein gemeinsamer Oberton *g''*. Dieser Oberton existiert, wenn die Klänge des Dreiklangs genügend obertonreiche Klänge sind. Er existiert nicht, wenn dies nicht der Fall ist. Aber auch in diesem Falle fehlt das Gefühl der Harmonie oder Konsonanz nicht. Es ist selbst beim Molldreiklang der Stimmgabel deutlich ausgesprochen.



Will man nun etwa sagen, hierbei werde die „Klangverwandtschaft“ und damit das Gefühl des harmonischen Zusammenklings dadurch hergestellt, daß man das fehlende *g*“, das in anderen Fällen angeblich das ästhetische Bindeglied ausmacht, in der Vorstellung hinzuergänze? Dies mag der Theoretiker im theoretischen Interesse thun. Der musikalisch empfindende Mensch im allgemeinen weiß von solcher Ergänzung nichts. Und wenn er das *g*“ wirklich hinzufüge, so würden dadurch nimmermehr die empfundenen Klänge ästhetisch aneinander gebunden. Kein Ganzes der Wahrnehmung, das harmonisch wäre, wenn nicht ein zur Harmonie erforderliches Glied fehlte, wird dadurch harmonisch, daß ich das Glied in Gedanken hinzufüge. Mein Phantasiebild mag dadurch harmonisch werden, e wahrgenommene Wirklichkeit aber muß mir eben im Gegensatze dazu erst recht unharmonisch erscheinen. Oder meint man, wir übertrügen den Eindruck der Harmonie, den wir sonst in Fällen, wo das verbindende Glied nicht fehlte, empfangen, gewohnheitsmäßig auf den Fall, in dem es fehlt? Wiederum gilt das volle Gegenteil. Eben weil wir gewohnt sind, den Eindruck der Harmonie zu gewinnen, müssen wir da, wo die Wirklichkeit den Eindruck nicht erzeugt, den Mangel doppelt empfinden. So wenigstens verhält es sich überall sonst. Sind wir an eine bestimmte Schicklichkeit in diesen oder jenen alltäglichen Verrichtungen gewöhnt, so übertragen wir nicht den befriedigenden Eindruck der Schicklichkeit auf die Fälle, in denen gleiche Verrichtungen ohne jene Schicklichkeit vollzogen werden, sondern wir sind mehr, als wir es sonst wären, von dem thatsächlichen Mangel derselben unangenehm berührt. Nicht anders wird es sich verhalten, wo wir die gewohnte Harmonie oder Konsonanz von Tönen vermissen. Nur wenn man mit Allgemeinbegriffen — „der“ Molldreiklang — statt mit Thatsachen operiert, kann man darüber hinwegsehen.

Zweitens, sagt man, hat der Molldreiklang einen einheitlichen Grundklang, auf den wir seine Klänge „beziehen“ können, d. h. es giebt einen Klang, der die Teiltöne der sämtlichen drei Klänge des Molldreiklanges als Obertöne in sich enthält. In der Beziehung von Klängen auf einen solchen gemeinsamen Grundklang besteht WUNDTs „indirekte Klangverwandtschaft“; und diese soll im wesentlichen das begründen, was WUNDT speziell als „Harmonie“ bezeichnet.



In der That besteht dieser einheitliche Grundklang in gewissen Fällen. Heißt der Molldreiklang, wie oben, *c-es-g*, so ist der zugehörige Grundklang  $As_3$ . Dieses  $As_3$  ist „in dem Zusammenklang als Differenzton zu hören“. Er existiert also wirklich, nicht bloß in den Spekulationen des Theoretikers. Man könnte zwar daran erinnern, daß WUNDT vorher erklärt hat, der vollständige Einzelklang, bestehend aus einem Grundton und seinen nächsten deutlich vernehmbaren Obertönen, sei „das Grundgebilde“, von dem alle Harmonie der Töne ausgehe; man könnte meinen, die Töne der Klänge *c, es, g* seien, da schon ihre Grundtöne erst den zehnten, zwölften und fünfzehnten Teilton von  $As_3$  repräsentieren, doch wohl nicht zu den nächsten Obertönen vor  $As_3$  zu rechnen. Aber auf solche Kleinigkeiten lege ich hier kein Gewicht.

Dagegen fehlt der gemeinsame Grundklang, er wird nicht nur unhörbar, sondern unmöglich, und kann nicht einmal in der Phantasie des Theoretikers vorkommen, wenn wir den Dreiklang nur um wenig tiefer legen. Es ist also in diesem Falle auch die Klangeinheit, von der „alle Harmonie ausgeht“, ein Ding der Unmöglichkeit. Trotzdem bleibt die Harmonie bestehen.

Endlich giebt es eine Harmonie der Klangfolge, wie des Zusammenklanges. Wie diese, so ist auch jene für WUNDT zunächst bedingt durch die Identität von Teiltönen oder die „Konsonanz“. Insoweit gilt auch für die Klangfolge das oben zur Konsonanz Bemerkte. Weiter wird dann auch die angebliche Bedeutung der indirekten Verwandtschaft auf die Klangfolge übertragen. Nur ist diese hier vorhanden lediglich in der Form einer „assoziativen Beziehung“, „vermöge deren Töne, die „fortwährend“ als zusammengehörige Elemente eines Einzelklanges empfunden werden, auch dann, wenn sie successiv auftreten, auf den herrschenden Bestandteil jenes Einzelklanges zurückbezogen werden können“. Statt „fortwährend“ will WUNDT hier sagen: in häufigen Fällen. Außerdem übersieht er auch hier die Klänge, für die es keinen gemeinsamen Grundklang giebt, die also nie als zusammengehörige Elemente eines Einzelklanges haben empfunden werden können. Im übrigen trifft die Behauptung, daß die einander folgenden Klänge ebenso wie die zusammenklingenden auf den gemeinsamen Grundklang bezogen werden „können“,



zu, d. h. es hindert mich, wenn ich auf Grund meiner Kenntniss von der HELMHOLTZschen Theorie der Obertöne und mit Hülfe einiges Nachrechnens den Grundklang glücklich ausfindig gemacht habe, nichts, ihn mir vorzustellen und mir seiner durch die Theorie geforderten Stellung als „Grundklang“ bewußt zu werden. Nur thue ich dies freilich nie. Trotzdem habe ich harmonische Klangfolgen immer als solche empfunden. Es kommt eben für das ästhetische Gefühl nicht darauf an, was man thun kann, sondern was man thut. Möglichkeiten sind keine wirkende Faktoren. Dafs auch hier wiederum HELMHOLTZ' Entdeckung von der Zusammensetzung der Klänge vorausgesetzt ist, bemerke ich nur nebenbei.

WUNDT hat die Harmonie einschließlic der Konsonanz nicht erklärt. Zur Erklärung der Disharmonie und Dissonanz, die ebenso positive Thatsachen sind, hat er nicht einmal den Versuch gemacht. Dafs Teiltöne von Klängen nicht zu einer Klangeinheit gehören, kann sie nicht disharmonisch, sondern nur gegeneinander gleichgültig machen. Tritt uns dasjenige, was wir nicht als verbunden zu sehen gewohnt sind, einmal als verbunden entgegen, so mögen wir überrascht sein, aber ob angenehm oder unangenehm, das hängt von besonderen Bedingungen ab. Sind die miteinander verbundenen Elemente an sich wohlgefällig — und das sind ja reine Töne —, und stört nichts ihr Zusammensein, dann muß sogar am Ende der „Reiz der Neuheit“ ihrer Verbindung zu Gute kommen. Von einer Störung weiß ja aber WUNDT nichts. Er leugnet nicht die Wirkung der Schwebungen, die HELMHOLTZ für die Dissonanz verantwortlich machen wollte, aber er betont ausdrücklich, dafs die Schwebungen zur Dissonanz nicht erforderlich seien.

Zur musikalischen Wirkung der Konsonanz, der Harmonie, der Dissonanz, der Schwebungen, kommt bei WUNDT schließlich noch die Wirkung eines metrischen Momentes. WUNDT scheint es geradezu als ein Verdienst seiner Theorie anzusehen, dafs sie so verschiedenartige Erklärungsgründe in sich vereinigt. Leider ergeben viele unstichhaltige Gründe keinen stichhaltigen Grund. Auch das metrische Moment, von dem WUNDT Gebrauch macht, erweist sich bei genauerem Zusehen als kein möglicher Erklärungsgrund. Grundton, Quinte, Oktave verhalten sich hinsichtlich ihrer Schwingungszahlen wie 1 : 2 : 3. Diesem Verhältnis der Schwingungszahlen ent-



sprechend soll die Quinte auch in unserer Empfindung als die Mitte zwischen Grundton und Oktave erscheinen, sie soll für unsere Empfindung den Abstand zwischen Grundton und Oktave symmetrisch teilen. Mögen nun die hierauf bezüglichen, wie man weiß, gar nicht so einfachen Untersuchungen wirklich dies Resultat ergeben, jedenfalls weiß die Welt davon erst seit den fraglichen Untersuchungen. Ehe sie angestellt wurden, wußte man nichts von der symmetrischen Teilung, und auch jetzt noch besteht sie nicht für das Bewußtsein des musikalisch Empfindenden, mag er mit jenen Untersuchungen vertraut sein oder nicht. WUNDT selbst betont, daß die Quinte als die Mitte zwischen Grundton und Oktave erscheine, nur wenn man möglichst von der Klangverwandtschaft abstrahiere. Aber dies pflegen wir eben nicht zu thun, und der musikalisch empfindende Mensch darf es natürlich nicht einmal versuchen. Dann kann doch auch wohl von einer musikalischen Wirkung dieser Mitte keine Rede sein. Wie hier die Klangverwandtschaft, oder richtiger: das nicht durch die absoluten, sondern durch die relativen Unterschiede der Schwingungszahlen bedingte Gefühl der Harmonie das Bewußtsein der Mitte oder der symmetrischen Teilung nicht zu stande kommen läßt, so kann auch auf dem Gebiete der räumlichen Formen die Symmetrie für das Bewußtsein oder den Gesamteindruck durch Nebenumstände aufgehoben werden. Damit ist dann unfehlbar auch die ästhetische Wirkung der Symmetrie dahin. Man sollte meinen, die Tonwelt hätte in dem Punkte kein Vorrecht.

Überblicken wir das Ganze der WUNDTschen Theorie, so erscheinen in ihr durchweg an Stelle der in den einzelnen konkreten Fällen vorliegenden Thatbestände allgemeine und künstliche Betrachtungsweisen, gedankliche Schemata, begriffliche Konstruktionen gesetzt. Diese sollen erklären, was nur durch Untersuchung jener erklärt werden kann. Weil der Theoretiker, und auch er noch nicht seit lange, den Allgemeinbegriff des vollständigen, aus bestimmten Tönen „zusammengesetzten“ Einzelklanges bilden und allerlei musikalische Beziehungen unter dem Gesichtspunkte einer mehr oder weniger vollständigen Verwirklichung dieses Begriffes betrachten kann, darum soll der musikalisch empfindende Mensch, der von allem dem nichts weiß, an den musikalischen Beziehungen seine Freude haben. Gewiß mag der Theoretiker durch seine Betrachtungsweise



befriedigt werden; aber die Freude an der Theorie ist nicht die Freude an dem Gegenstande derselben. Ebenso soll an symmetrischen Beziehungen, die der künstlich von Thatsächlichem abstrahierende Theoretiker entdeckt oder zu entdecken glaubt, der Mensch sich erbauen, für dessen Bewußtsein sie nicht bestehen und zugestandenermaßen nicht bestehen können. — Es wäre zu verwundern, wenn diese Methode der Erklärung bei WUNDT vereinzelt stände. In der That begegnet sie uns auch sonst. Sie kehrt vor allem wieder bei der Theorie der Raumanschauung. Was in unserem Falle der ideale Einzelklang und die gedankliche Beziehung aller Töne auf ihn, das ist dort die Wanderung des imaginären Blickpunktes und die gedankliche Konstruktion des Raumes auf Grund derselben. Ich nehme Anstand, WUNDT wegen dieser Art seines Denkens ohne weiteres unter die Metaphysiker zu rechnen. Gewiß aber hat dieselbe in gewissen metaphysischen Begriffskonstruktionen, welche ja auch den Anspruch erhoben, zugleich einen thatsächlichen Hergang zu bezeichnen, ihr nächstes Analogon. Ich sehe in WUNDTs Weise ein merkwürdiges Beispiel von der faszinierenden Gewalt solcher Begriffskonstruktionen, ein um so merkwürdigeres, als WUNDT zugleich des festen Glaubens lebt, nicht nur auch, sondern in besonderem Maße auf dem Boden der Thatsachen zu stehen.

Da nach dem Gesagten WUNDTs Theorie der Harmonie nicht als eine Theorie gelten kann, da andererseits HELMHOLTZ' Theorie teils aus den gleichen, teils aus anderen Gründen, auch solchen, die WUNDT anführt, unhaltbar ist, so sehe ich einstweilen keinen anderen Weg der Erklärung, als denjenigen, der von der Thatsache der einfacheren und weniger einfachen Schwingungsverhältnisse ausgeht. Daß diese mit der Harmonie und Disharmonie in gesetzmäßigem Zusammenhange stehen, ist ja nun doch einmal eine nicht zu bestreitende Thatsache. Dabei denke ich nicht an EULERS „unbewusstes Zählen“ der Schwingungen, wohl aber daran, daß die Schwingungsrhythmen oder regelmäßigen Schwingungsfolgen, die in einfachen Verhältnissen stehen, ebendamt ein Moment der Übereinstimmung, eine, nämlich eben rhythmische, Verwandtschaft besitzen, und daß dieser Übereinstimmung oder Verwandtschaft eine, obzwar nicht näher zu bestimmende, Übereinstimmung oder Verwandtschaft zwischen den psychophysischen Erregungsvorgängen



entsprechen wird, die durch jene Schwingungsfolgen erzeugt werden und in den zugehörigen Tonempfindungen uns zum Bewußtsein kommen. Daß solche Verwandtschaftsverhältnisse auch aus anderen Gründen gefordert erscheinen, giebt dieser Annahme erhöhte Sicherheit. Übrigens verweise ich dafür auf anderwärts Gesagtes.<sup>1</sup>

Nicht ganz denselben, aber immerhin einen ähnlichen Charakter, wie WUNDTs Erörterung der ästhetischen Elementargefühle auf dem Gebiet der Töne, zeigen seine Versuche, die Elementargefühle verständlich zu machen, die die Welt des Sichtbaren, vor allem die Welt der Gestalten, in uns erweckt. Den Farben schreibt WUNDT eine geringere ästhetische Wirkung zu, als ich ihnen zuschreiben würde. Ich denke natürlich nicht daran, ihm hierin das Recht seiner individuellen Auffassung abzustreiten. Dagegen habe ich bereits<sup>2</sup> das Recht der WUNDTschen Erklärung unseres Wohlgefallens an kontrastierenden Farben gemeint bestreiten zu müssen. Unbefangene Beobachtung, meint WUNDT, müsse dabei stehen bleiben, daß kontrastierende Farben in ihrer sinnlichen Wirkung sich heben. Was ich dagegen bemerkte, war dies, daß man die gleiche Hebung, d. h. die gleiche Steigerung der Intensität von Farben auch auf anderem Wege erzeugen könne, z. B. durch stärkere Beleuchtung, daß aber, wenn beliebige benachbarte Farben, etwa Grün und Blau, auf solche Weise in ihrer sinnlichen Wirkung gehoben werden, daraus das Gegenteil des Wohlgefallens hervorgehen könne, daß also die Hebung der sinnlichen Wirkung als solche gewiß nicht der Grund des Wohlgefallens sein könne.

Was die ästhetische Wirkung der Gestalten betrifft, so unterscheidet WUNDT die Gliederung der Gestalten und den Lauf der Begrenzungslinien. Für die Gliederung sei die Regelmäßigkeit, vor allem in Gestalt der Symmetrie, wesentlich. Diesem Satz wird man ebenso zustimmen müssen, wie dem Zusatz, daß bei den Naturformen tiefer liegende Beziehungen der Teile zu einander hinzutreten. WUNDT hätte sogar getrost weitergehen und sagen dürfen, daß solche tiefer liegenden Be-

---

<sup>1</sup> Über den Begriff der Verschmelzung etc. *Philos. Monatsh.* XXVIII, S. 576 ff.

<sup>2</sup> S. *Grundthatsachen des Seelenlebens.* S. 275 f.



ziehungen überall zu finden seien, und daß sie überall dasjenige seien, was erst die eigentlich ästhetische Wertschätzung zu stande kommen lasse. Genaueres Eingehen auf die Frage hätte ihm zugleich gezeigt, wie unzulässig vom ästhetischen Standpunkte jene Unterscheidung zwischen Gliederung und Lauf der Begrenzungslinien ist.

Daß bei den Naturgegenständen tiefer liegende Beziehungen obwalten, hindert nach WUNDT doch nicht, daß auch bei ihnen eine Art der Regelmäßigkeit besteht und ästhetisch wirkt, nicht die eigentliche und strenge, aber eine uneigentliche, die WUNDT als „Homologie“ bezeichnet. Hier ist wiederum ein Punkt, wo ein Wort, oder wenn man lieber will, ein Begriff zur rechten Zeit sich einstellt. Beim Menschen sind Hände und Füße, Hals und Taille, Brust und Bauch „homologe“ Teile, die Füße sind eine „homologe Wiederholung“ der Hände etc. Ich frage, warum nennt WUNDT die Formen des Fusses, der Taille, des Bauches nicht statt „Homologien“ lieber Verschiebungen, Verzerrungen, Karikaturen, mißlungene, weil hinter ihrem Vorbild zurückbleibende Nachbildungen der Formen der Hand, des Halses, der Brust? Die Antwort ist einfach: Weil in diesem Falle die Abweichungen oder Modifikationen, die übereinstimmenden und doch wiederum nicht übereinstimmenden Formen gefallen. Würden sie mißfallen, so würde auch WUNDT nicht anstehen, sie mit einem jener anderen Namen zu bezeichnen. Angenommen, die eine Hälfte eines Palastes wiederholte die andere so, wie der Fuß die Hand, oder der Bauch die Brust wiederholt, so würde auch WUNDT von verschobener Regelmäßigkeit sprechen, er würde in der Wiederholung eine Karikatur der Symmetrie sehen und diese Verschiebung oder Karikatur abscheulich finden. In der That pflegt die verschobene Regelmäßigkeit, die Symmetrie, die keine ist, zu den ästhetisch unerträglichsten Dingen zu gehören. Warum machen die Formen des menschlichen Körpers eine Ausnahme; oder was dasselbe heißt, warum verdienen sie den wohlklingenden Namen Homologie? Diesen Wohlklang zu leugnen, bin ich ja weit entfernt. Ich leugne nur, daß Bezeichnung mit einem gefälligen Namen und Erklärung einer gefälligen Sache dasselbe ist.

Im Anschluß an die Symmetrie behandelt WUNDT das Verhältniß des goldenen Schnittes. Er meint, der goldene



Schnitt habe vor der Symmetrie insofern den Vorzug, als er „nicht nur jeden Teil, sondern auch das Ganze als Proportionsglied enthalte“. Die Wohlgefälligkeit von Gebilden, deren Glieder oder Elemente sich zueinander verhalten, wie der Minor und Major des goldenen Schnittes, wird damit unmittelbar auf das in der Formel des goldenen Schnittes  $a : b : (a + b)$  enthaltene mathematische Verhältnis zurückgeführt. WUNDT bezieht sich in der näheren Ausführung gelegentlich auf WITMERS Untersuchungen in den *Philos. Studien* IX, 1 u. 2. Merkwürdigerweise aber läßt er gerade die Bemerkung WITMERS unbeachtet, die für ihn die wichtigste hätte sein müssen, die aber freilich seine Theorie umstößt. WITMER betont, daß sich das wohlgefälligste Größenverhältnis dem Verhältnis zwischen dem Minor und Major des goldenen Schnittes nirgends so sehr nähert, wie dann, wenn es als Verhältnis der Seiten eines Rechteckes gegeben ist. Hier nun ist das „Ganze“, d. h. die Summe der Seiten, gar nicht vorhanden, es besteht also für die Wahrnehmung auch nicht die Gleichheit des Verhältnisses zwischen Minor und Major einerseits und des Verhältnisses zwischen dem Major und dem Ganzen andererseits. Gewiß mag auch hier wiederum der Theoretiker, der von der angeblichen Bedeutung des goldenen Schnittes weiß, das Ganze in Gedanken herstellen und in der Folge, wenn nicht an der künstlich erzeugten Gleichheit der Proportionen, so doch an der vermeintlichen Bestätigung seiner Theorie seine Freude haben. Wer nur einfach die Figur betrachtet, hat davon nichts. Sein Wohlgefallen muß also auf anderem Grunde beruhen.

Auf welchem Grunde es aber beruht, das, meine ich, sollte man gar nicht fragen, ohne daß man zugleich die Frage zu beantworten sucht, ob nicht ein allgemeiner Grund des Wohlgefallens an räumlichen Formen überhaupt gefunden und worin etwa er gefunden werden könne. Wird er gefunden, so muß man zunächst versuchen, aus ihm auch den hier in Rede stehenden einzelnen Fall verständlich zu machen. Ich nun finde einen solchen allgemeinen Grund in dem sich Aufrichten und sich Ausbreiten der räumlichen Gebilde, ihrem sich Krümmen und sich Strecken, sich Ausweiten und Verengen u. s. w., ich finde ihn, genauer gesagt, in den mit diesen und mancherlei anderen Namen bezeichneten räumlichen Verhaltensweisen, Funktionen, raumbildenden und formerzeugenden



Faktoren. Und daraus wird mir auch das Wohlgefallen an den Gliederungen, die dem Verhältnisse des goldenen Schnittes sich annähern, genügend verständlich. Das Rechteck, das diese Gliederung zeigt, vertrete hier zugleich die übrigen Fälle. Jedes vom Quadrat deutlich unterschiedene Rechteck überhaupt „steht“ oder „liegt“, repräsentiert seinem Hauptcharakter nach das sich Aufrichten oder das sich Ausdehnen oder sich Gehenlassen in die Breite. Zugleich ist im einen Falle mit dem sich Aufrichten eine gewisse Ausdehnung in die Breite, im anderen mit dem horizontalen sich Ausbreiten ein gewisses Maß der Ausdehnung nach oben verbunden. Und diese Verhaltensweisen oder Funktionen stehen, obgleich in ihrer Wirkung, d. h. zunächst in ihrer Richtung an sich durchaus verschieden und selbständig, doch nicht isoliert nebeneinander, sondern wirken zusammen und geben in ihrem Zusammenwirken dem Rechteck seine einheitliche Form. Überall nun, wo dergleichen der Fall ist, d. h. überall, wo an sich eigenartig wirkende, in diesem Sinne „selbständige“ raumbildende Faktoren zu einem einheitlichen räumlichen Formganzen zusammenwirken, hat es ästhetischen Wert, wenn einer der Faktoren als der herrschende und damit den Grundcharakter des Ganzen eindeutig bestimmende erscheint. Es gewinnt eben dadurch das Ganze das, was man im prägnanten Sinne „Charakter“ nennt. Andererseits verträgt sich damit nicht nur, daß auch der zurücktretende oder sich unterordnende Faktor zu entschiedener Geltung gelange oder seine Eigenart deutlich verwirkliche, sondern es erscheint uns wünschenswert, daß er dies in dem Maße thue, als es jene Forderung der eindeutigen Charakterbestimmtheit erlaubt, in dem Maße also, als durch sein relatives Hervortreten die Herrschaft jenes herrschenden Faktors nicht in Frage gestellt erscheint. Selbständiges sich Auswirken der unterschiedenen und ihrer Natur nach zu solchem selbständigen sich Auswirken fähigen raumbildenden Faktoren, Funktionen, Motive, elementaren Formgedanken, so aber, daß dabei zugleich die Unterordnung unter einen dieser Faktoren oder Formgedanken nicht nur stattfindet, sondern vollkommen klar und sicher sich aufdrängt, oder umgekehrt gesagt, klare Unterordnung unter einen Faktor oder Formgedanken, verbunden mit selbständiger Verwirklichung der anderen innerhalb der hierdurch gesteckten Grenzen, — mit diesen Worten ist ein



allgemeines ästhetisches Formgesetz, das zugleich auf anderen Gebieten sein Analogon findet, bezeichnet.

Dieses Formgesetz nun verwirklicht sich in mannigfaltigster Weise. Es kann in einfachster Weise sich verwirklichen beim einfachen Rechteck oder den ihm nächstverwandten Formen. Es verwirklicht sich aber beim Rechteck naturgemäß dann, wenn das sich Aufrichten oder das in die Breite sich Dehnen deutlich überwiegt, wenn also das Rechteck entschieden als ein stehendes oder liegendes erscheint, so entschieden, daß das Stehen oder Liegen als sein Grundcharakter oder als sein eigentliches „Wesen“ erscheint, zugleich aber die andere Art der Ausbreitung die Geltung gewinnt, die sie unter dieser Voraussetzung gewinnen kann. Es entspricht mit anderen Worten jenem Prinzip: das völlig ausgesprochen vertikal oder horizontal gestreckte Rechteck, das zugleich nach der anderen Richtung möglichste Fülle, möglichst viel Masse oder Körper besitzt, so daß es ebenso bestimmt von dem keine Richtung bevorzugenden, insofern charakterlosen Quadrat, wie von dem nicht mehr eindeutig, sondern einseitig charakterisierten schlanken oder schmalen, eine seiner Richtungen verkümmernenden Rechteck entfernt bleibt. Dieses Rechteck nun kann gar nicht umhin, im Verhältnis seiner Seiten dem Verhältnis zwischen Minor und Major des goldenen Schnittes sich zu nähern. Wieweit es sich ihm nähert, d. h. bei welcher Form wir den Eindruck sowohl des eindeutigen Charakters, als des unverkümmerten zur Geltung Kommens beider Richtungen am vollkommensten gewinnen, dies läßt sich natürlich nicht a priori bestimmen, sondern nur durch die Erfahrung feststellen. In dieser erfahrungsgemäßen Feststellung, aber auch nur in ihr besteht der Wert der einschlägigen experimentellen Untersuchungen.

Bei allem dem ist vorausgesetzt, daß das Rechteck vermöge der Art seines Vorkommens die isolierte Betrachtung fordert, die ich ihm hier habe angedeihen lassen. Findet sich das Rechteck in irgendwelchem weiteren Zusammenhange, dann fragt es sich, wie weit auch in diesem Zusammenhange die Begriffe des entschiedenen Stehens und Liegens und des gleichzeitig stattfindenden, möglichst bedeutungsvollen Hervortretens der horizontalen, bzw. vertikalen Ausbreitung — alle diese Begriffe, so abstrakt und allgemein gefaßt, wie sie oben gefaßt



wurden — noch ihre Stelle finden, oder wieweit vielmehr durch den Zusammenhang konkretere Forderungen, Forderungen eines bestimmten Stehens, Liegens, eines sich Ausbreitens von bestimmter Art und Gröfse gestellt sind. Je mehr jenes der Fall ist, eine je abstraktere Sprache, kurz gesagt, ein Formgebiet spricht, um so mehr werden die Formen in ihren Verhältnissen einer allgemeinen, von allen konkreteren Forderungen abstrahierenden Normalformel, oder, insoweit der goldene Schnitt erfahrungsgemäfs als solche Normalformel erscheint, dem goldenen Schnitte sich nähern können. Dafs in der Architektur jene Voraussetzung in gewissem Mafse erfüllt ist, oder, der Natur dieser Kunst zufolge, in gröfserem oder geringerem Mafse erfüllt sein kann, dafs insbesondere gewisse Zeiten mehr als andere eine relative Abstraktheit der architektonischen Formensprache anstrebten und von speziellerer Charakteristik sich fern hielten, dies ist der Grund, warum in der Architektur und speziell in der Architektur gewisser Zeiten Annäherungen an den goldenen Schnitt häufiger gefunden werden und mehr am Platze erscheinen mögen, als sonst; und keineswegs ist der Grund dafür darin zu suchen, dafs in der Architektur die Wohlgefälligkeit der Formen als solcher, abgesehen von ihrem Sinn, eine gröfsere Rolle spielte. Formen mit abstraktem Sinn sind nicht Formen ohne Sinn; Formen ohne Sinn sind auch in der Architektur sinnlos. — Dagegen sind auch in der Architektur diese oder jene Abweichungen vom goldenen Schnitt notwendig, sobald der Zusammenhang oder der Sinn, den eine Form an ihrer Stelle hat, diese Abweichung fordert. Der goldene Schnitt wird häfslich, wenn er sinnwidrig wird, genau so wie er schön erscheint, solange er sinnvoll erscheint. Endlich ist das Quadrat die schönste Rechteckform, wo die Herrschaft einer der beiden Richtungen des Rechtecks dem Sinne des Rechtecks widerspricht; und dies ist notwendig der Fall, wenn die dritte, zu den beiden Richtungen des Rechtecks senkrechte Richtung die charakteristische Funktionsrichtung ist, d. h. die Richtung der Funktion, auf die das Ganze als Ganzes abzielt, und wenn die Ausbreitung in den beiden dem Rechteck selbst angehörigen Richtungen ihrer Natur nach dieser Funktion in gleicher Weise sich unterordnet. In diesem Falle ist es das Quadrat, das dem Ganzen einen eindeutig bestimmten Charakter oder kurz „Charakter“ giebt:



das vom Quadrat abweichende Rechteck würde die Grundfunktion nur als die wichtigste Funktion, nicht als die Funktion erscheinen lassen. Beispiele sind der quadratische Querschnitt des Pfeilers, der stützt oder trägt, die Kasette der Kassettendecke, die auflagert oder den Raum nach oben abschließt, die Platte des Fußbodenbelags, der den Boden deckt, u. a. Die Kassettendecke kann zugleich nach einer Seite sich strecken, die Kassetten können also länglich sein. Dann aber ist der Charakter des Auflagerns und damit die Klarheit des Ganzen vermindert; und ähnlich in den anderen Fällen.

Völlig unbegreiflich ist mir schliesslich WUNDTs Lehre von den ästhetischen Elementargefühlen, die aus der Betrachtung des Laufes der Begrenzungslinien sich ergeben. Hier baut sich eine Fiktion über der anderen auf; die Thatsachen sind völlig zum Schweigen gebracht. Was erklärt wird und die Art, wie es erklärt wird, beides hat mit der psychologischen Wirklichkeit gleich wenig zu thun. Wir erfahren: „Ohne Mühe verfolgt das Auge von seiner Primärstellung aus gerade Linien im Sehfeld. Wenn dagegen Punktdistanzen durchheilt werden, so bewegt sich dasselbe schon von der Primärstellung aus und noch mehr von anderen Stellungen in Bogenlinien von schwacher Krümmung. Wir dürfen hieraus schliessen, daß die schwach gekrümmte Bogenlinie die Linie der ungezwungensten Bewegung für das Auge ist. So sehr daher auch die Bewegungen nach dem LISTINGSchen Gesetz bei der Betrachtung naher Objekte für das Auge vorteilhaft sein mögen, so sind doch jene gekrümmten Bewegungen, welche vermöge der bloß angenäherten Gültigkeit dieses Gesetzes stattfinden, bei der freieren Auffassung entfernterer Naturgegenstände die sinnlich angenehmeren. Wir empfinden es z. B. an architektonischen Werken von gröfserer Ausdehnung entschieden mißfällig, wenn unser Auge gezwungen wird, ausschliesslich geraden Linien nachzugehen; namentlich aber ist der plötzliche Übergang zwischen Geraden von verschiedener Richtung dem Auge peinlich, und wir lieben daher die Vermittelung durch die sanft geschwungene Bogenlinie.“

Ich frage: Was will das alles? Ich rede hier nicht von der Höhe des ästhetischen Standpunktes, die aus diesen Sätzen herausleuchtet. Ich frage nicht, wie der irgend mit den ästhetischen Thatsachen Vertraute und um ästhetisches Ver-



ständnis Bemühte urteilen muß, wenn er der unendlichen Feinheit der architektonischen Formensprache gedenkt, wie sie vor allem auch in den Übergangsgliedern stattfindet, wenn er die Gesetzmäßigkeit sich vergegenwärtigt, mit der überall im Bauwerk und nicht zuletzt in den Übergangsgliedern relativ selbständige, zugleich doch in den Zusammenhang des Ganzen sich einordnende Gedanken in einzelne Gedankenelemente logisch sich gliedern, wie diese Gedankenelemente genau die ihnen adäquate Form gewinnen und wie sie zugleich genau so, wie es ihr innerer Zusammenhang fordert, äußerlich sich aneinanderfügen, — und wenn er dann sieht, wie eine wissenschaftliche Psychologie mit allem dem sich auseinandersetzt: „Der plötzliche Übergang zwischen geraden Linien ist dem „Auge“ unangenehm, und „daher“ lieben wir die Vermittelung durch die „sanftgeschwungene Bogenlinie“; als wäre nicht oft genug der plötzliche Übergang absolut gefordert, als thäte es, wo er nicht am Platze ist, eine beliebige sanftgeschwungene Bogenlinie, als könnte nicht oft die geringste Veränderung einer Linie Schönheit in Häßlichkeit verkehren und umgekehrt. Nur eines: angenommen, ich verstünde vom Griechischen gar nichts; ich hätte nur, ohne Kenntniss des Sinnes, griechische Buchstaben lesen und zu Worten verbinden gelernt. Ich hätte dabei bemerkt, daß einige Worte meiner Zunge schwerer fallen, als andere. Was würde man sagen, wenn ich auf Grund davon die Ilias Homers ästhetisch erklären, wenn ich aus der Mühe oder Mühelosigkeit, mit der ich die Laute und Worte derselben ausspreche, die Schönheit derselben ableiten wollte?“

Wir werden sogleich sehen, daß dieser Vergleich nicht völlig stimmt. Die Mühe und Mühelosigkeit des Aussprechens der griechischen Worte ist der Voraussetzung nach wenigstens Thatsache, während WUNDT mit fingierten Mühen und Mühelosigkeiten operiert. Für jetzt erst noch einige Nebensächlichkeiten. Ist es WUNDT Ernst damit, daß entferntere, daß insbesondere architektonische Objekte in höherem Maße die krumme Linie zulassen oder fordern, als solche, die aus der Nähe betrachtet zu werden pflegen? Dann muß seine Meinung ins Gegenteil verkehrt werden. Erzeugnissen der Keramik, Thon- und Glasgefäßen u. s. w. ist die krumme Linie, auch die „sanftgeschwungene Bogenlinie“ vor allem naturgemäfs, und die



pflegen wir gewiß aus der Nähe zu betrachten. Andererseits hat die gerade Linie nirgends eine höhere Bedeutung, als in der Architektur. Und was will die „frei<sup>ere</sup> Auffassung“ entfernter Gegenstände, auf die die Wohlgefälligkeit der krummen Linie bei solchen Gegenständen gegründet wird? Heißt dies, daß bei solchen Gegenständen, daß insbesondere bei der Architektur ein scharfes Erfassen der Formen weniger erforderlich sei, so daß hier mehr als sonst auf die Verfolgung der einzelnen Linien mit dem Blick verzichtet werden könne?

Wiederum gilt das Gegenteil. Die Architektur ist diejenige Kunst, bei der es in besonderem Maße auf die exakte Linienführung ankommt. Bei dem Majolikagefäß, dem venetianischen Glase sind Schwankungen, Abweichungen von der intendierten reinen Form zulässig, sogar, weil sie dem Stoffcharakter entsprechen, innerhalb gewisser Grenzen wünschenswert; das Zufällige hat hier, wie in mancherlei anderen Fällen, sein Recht und seine ästhetische Bedeutung. Dagegen wären in der Architektur solche Schwankungen, solche Zufälligkeiten unerträglich. Wenn es darum überhaupt Sinn hat, bei Betrachtung eines Objektes die sichere Verfolgung der einzelnen Linie zu fordern, so ist zweifellos bei ihr diese Forderung am meisten berechtigt.

In der That aber ist, wie ich schon bei anderer Gelegenheit gegen WUNDT bemerkt habe, die Annahme, daß wir Linien, von denen wir ein Bild gewinnen wollen, fixierend durchlaufen, eine der Wirklichkeit widersprechende. Mögen wir ursprünglich zu diesem mühsamen Verfahren genötigt gewesen sein — obgleich die Beobachtung an Kindern dies keineswegs ergiebt —, jetzt verfahren wir nicht mehr so. Der Blick schwankt bald da-, bald dorthin, er umspielt die Linie in ihrem Verlaufe so, wie es uns gerade bequem ist, aber er folgt ihr nicht in dem Sinne, wie dies WUNDT voraussetzt. Wir verfolgen sie, aber nur mit der Aufmerksamkeit, mit diesem inneren Blick. Der plötzliche Übergang zwischen Geraden von verschiedener Richtung ist „dem Auge peinlich“. In der That ist, wie schon gesagt, ein solcher Übergang uns bald erfreulich, bald unerfreulich. Sagt man im letzteren Falle, er sei „dem Auge“ peinlich, so ist dies eine populäre Wendung, die man nicht in wissenschaftlichem Zusammenhange in vollem Ernste nehmen sollte. Die Wendung will einfach sagen, der A n b l i c k der Linien sei peinlich.



Dagegen meint niemand, dem Auge, diesem äußeren Organ, geschehe durch denselben ein Leid. Am wenigsten meint man, das Auge verfolge die eine Linie getreulich bis zum Punkte des Zusammenstoßens mit der anderen, um dann eine scharfe Biegung zu machen und ebenso getreulich der anderen zu folgen, und die Anstrengung dieses pflichtgetreuen Ausfahrens der Ecken sei der Grund für den üblen Eindruck der Linien. Sollte aber jemand dieser Meinung sein, so irrt er. Denn niemand verfährt in solcher Weise. WUNDT nur fingiert, daß man es thue. Wo bliebe auch sonst die ästhetische — ebensowohl wie die optische — Augenbewegungstheorie?

Hätte es aber auch mit dem „Verfolgen“ der Linien seine Richtigkeit, so würden wir doch nie auf den Gedanken verfallen, die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit der dazu erforderlichen Bewegungen des Auges irrtümlich als zu den Linien gehörig anzusehen. Ich mache hier gleichzeitig auf eine weitere Unzulässigkeit der Theorie aufmerksam. „Die“ zur Durchmessung oder Verfolgung einer Linie erforderliche Bewegung des Auges giebt es nicht. Die Bewegung ist eine andere und andere, insbesondere eine anstrengendere oder bequemere, je nach der Lage der Augen zum Kopfe, oder was dasselbe sagt, je nach der Stellung des Kopfes zur Linie. Danach müßte je nach der Stellung des Kopfes dieselbe Linie wohlgefällig oder mißfällig erscheinen können. Dies trifft doch wohl nicht zu. Ich kann die Dekorationen an der Decke der Sixtinischen Kapelle — von den Gemälden sehe ich ab — das eine Mal auf dem Rücken liegend oder mittelst eines Spiegels, also möglichst bequem, das andere Mal aufrechtstehend betrachten. Das Letztere schließt eine erhebliche Anstrengung nicht nur für meine Halsmuskeln, sondern auch, da ich den Kopf nicht allzuweit nach rückwärts biegen kann, für meine Augen in sich. Dies lasse ich aber nicht die Dekorationen entgelten. Sie gefallen mir, so sehr mir die Augenbewegungen, die sie mir aufnötigen, mißfallen. Ich verwechsle nicht den „Gefühlston“, den meine Augenbewegungen, und denjenigen, den die wahrgenommenen Linien besitzen. — Nur nebenbei sei bemerkt, daß diese Verwechselung nach WUNDT, der den Gefühlston als ein drittes Element der Empfindung, neben Qualität und Intensität, bezeichnet, besonders unbegreiflich sein würde.



Lassen wir aber alles Bisherige dahingestellt. Warum nennt WUNDT die schwach gekrümmte Bogenlinie die Linie der ungezwungensten Bewegung fürs Auge? Wie rechtfertigt WUNDT diese Behauptung, die ihm die angebliche Wohlgefälligkeit der schwach gekrümmten Bogenlinie erklären soll, aus den Thatsachen? Die kurze Antwort lautet: Indem er auch hier wiederum durch einen Allgemeinbegriff sich verführen läßt. „Die“ schwach gekrümmte Bogenlinie giebt es in der Welt so wenig, als „die“ zur Durchmessung einer Linie erforderliche Augenbewegung, oder „die“ Klangeinheit u. s. w. Es giebt nur schwach gekrümmte Bogenlinien von dieser oder jener Form. Welche schwach gekrümmte Bogenlinie nun pflegt das Auge, wenn es eine Distanz frei durchmisst, zu beschreiben? Ist es eine bestimmte? Dann könnte daraus geschlossen werden, daß eben diese bestimmte Bogenlinie die „Linie der ungezwungensten Bewegung fürs Auge“ sei. Diese bestimmte Linie müßte dann auch gemeint sein, wenn WUNDT von unmittelbar wohlgefälligen krummen Linien spricht. Und es müßte WUNDT leicht fallen, diese Linie nachzuweisen. In Wahrheit meint WUNDT die Sache nicht so. Das frei sich bewegende Auge vollzieht bald diese, bald jene krummlinige Bewegung. Was folgt dann aber aus dieser Thatsache? Offenbar doch nichts Anderes, als dies, daß für das Auge bald diese, bald jene krummlinige Bewegung die bequemste ist. WUNDT erkennt dies ja auch selbst an einer anderen Stelle ausdrücklich an. Er sagt dort, das eine leere Distanz durchmessende Auge folge der „ihm gerade bequemsten Bahn“. Die „gerade“ bequemste Bahn ist doch nicht eine bestimmte, sondern eine von nicht näher zu bezeichnenden Umständen, irgendwelchen zufälligen Verfassungen des Auges abhängige und mit diesen wechselnde. Es braucht nun aber wohl nicht gesagt zu werden, daß die Behauptung, dem Auge sei jetzt diese, jetzt jene schwach krummlinige Bewegung die bequemste, nicht identisch ist mit der Erklärung, es sei fürs Auge überhaupt, also zu jeder Zeit, die, d. h. jede beliebige schwach krummlinige Bewegung die bequemste, es sei mit einem Worte „die schwach gekrümmte Bogenlinie die Linie der ungezwungensten Bewegung fürs Auge“. Vielmehr schließt jene Behauptung diese aus.

WUNDT zieht also aus den Thatsachen eine Folgerung, die durch die Thatsachen ausgeschlossen ist. Wäre der von ihm



gezogene Schlufs richtig, so könnte man ebensowohl aus dem Umstande, daß ein Bach da, wo er seinem natürlichen Lauf überlassen bleibt, nicht geradlinig, sondern krummlinig dahinfließt, den Schlufs ziehen, es sei ihm nicht jetzt diese, jetzt jene krummlinige Bewegung natürlich, sondern es habe für den Bach überhaupt in jedem Momente jede beliebige krumme Linie den Vorzug der Natürlichkeit oder Ungezwungenheit vor der geraden. Natürlich gilt davon das Gegenteil. Krümmt sich der Bach in einem Moment seines Verlaufes nach rechts, so ist in diesem Momente die Krümmung nach links aller Wahrscheinlichkeit nach diejenige, die seiner natürlichen Tendenz am meisten widerspricht und umgekehrt. Genau so muß es sich auch mit den Bewegungen des Auges verhalten. Nur das Wort „die Bewegung in der sanft gekrümmten Bogenlinie“ hat WUNDT dazu gebracht, dies zu verkennen.

Eine Art von unbewußtem Wortspiel, so können wir sagen, läßt WUNDTs Erklärung der angeblichen Wohlgefälligkeit schwach gekrümmter Bogenlinien zu stande kommen. Ich finde dergleichen relativ verzeihlich. Weniger verzeihlich ist, daß WUNDT erklärt, was nicht besteht. Ich habe darauf schon aufmerksam gemacht, komme aber auf den Punkt, weil er schließlic der wichtigste ist, noch einmal zurück. Zunächst hebt WUNDT im Grunde auch hier seine eigene Voraussetzung gelegentlich wieder auf. Auch das scharfe Festhalten der eigenen Gedanken ist ja nicht gerade eine charakteristische Eigenschaft der „Physiologischen Psychologie“. Er sagt bald nach der Stelle, auf die im obigen Bezug genommen war: Grad und Form der wohlgefälligen Krümmungen richte sich nach den sonstigen Eigenschaften der Objekte. Dies ist nicht völlig unrichtig. Die sonstigen Eigenschaften der Objekte, bei Gefäßen z. B. das Material, bestimmen zwar nicht Grad und Form der Krümmung, aber sie üben darauf innerhalb gewisser, von der Ästhetik näher zu bestimmender Grenzen einen Einfluß. Indessen ich frage hier: Was bleibt von einer Krümmung noch übrig, wenn ich ihre Form und ihren Grad abziehe? Was also fällt an ihrer Wohlgefälligkeit den Augenbewegungen zur Last? Soviel ich sehe, nichts. Oder ist die Meinung jenes Satzes, die Wohlgefälligkeit der Linien sei durch die Augenbewegungen bedingt, wenn die Linien gar nicht Begrenzungslinien von Gegenständen, sondern freie



ornamentale Linien seien? Darauf habe ich zu bemerken, daß hier wie überall die krummen Linien, die stark wie die schwach gekrümmten, wohlgefällig sein können und das Gegenteil, und daß die Wohlgefälligkeit auch hier nicht davon abhängt, ob die Linien mit solchen, wie sie das frei bewegte Auge beschreibt, übereinstimmen. Sondern Linien sind, ebenso wie Größenverhältnisse, wohlgefällig, wenn sie einen Sinn haben und durch ihren Sinn uns zu befriedigen vermögen. Was dies heißt, diese Frage beantwortet sich verschieden, vor allem bei den Naturobjekten anders — und doch wiederum in unmittelbar verwandter Art — als bei den freien ornamentalen Linien und den Linien der dem Ornament zunächst stehenden „ornamentalen“ Künste, einschließlic der Architektur. Die freie, keine Naturobjekte nachbildende ornamentale Linie und die in gleichem Sinne „freie“ Linie in den ornamentalen Künsten ist wohlgefällig, wenn in ihr ein natürlicher Linienfluß sich verwirklicht. Dieser Linienfluß aber ist genau das, was der Name sagt, nämlich ein Fluß, eine Bewegung in den Linien. Es ist die Bewegung, die wir meinen, wenn wir Linien sich strecken, sich biegen, auseinanderlaufen, in sich zurückkehren lassen u. s. w. Und „natürlich“ ist dieser Fluß oder diese Bewegung, wenn sie ohne Hemmung und Zwang sich verwirklicht, wenn die in jedem Momente der Linie stattfindende Bewegung aus der Bewegung des jedesmal vorangehenden Momentes notwendig sich ergibt, oder wenn die in der Linie einmal vorhandene Gesetzmäßigkeit in ihrem freien sich Auswirken successive die Form der Linie aus sich hervorgehen läßt. Diese Gesetzmäßigkeit ist, als Gesetzmäßigkeit der Bewegung, „mechanische“ Gesetzmäßigkeit. Die mechanische Gesetzmäßigkeit der Geraden, des Kreises, der Spirale, der Wellenlinie, leuchtet ohne große Schwierigkeit ein. Die Ästhetik hat aber die Gesetzmäßigkeit aller wohlgefälligen freien Linien einleuchtend zu machen. Indem sie dabei gewisse Formen als Grundformen, andere als unter gewissen Umständen entstehende abgeleitete Formen erkennt, wird diese „ästhetische Mechanik“ zugleich zur ästhetischen Systematik. Dazu ist natürlich Untersuchung im einzelnen erforderlich. Die Worte, die allgemeinen Wendungen, die Fiktionen, die Begriffskonstruktionen finden hier keine Stelle mehr.

Mit den bezeichneten Punkten ist WUNDTs Lehre von den



ästhetischen Elementargefühlen im wesentlichen erschöpft. Die Bemerkungen über das Erhabene und Komische erwähne ich nur. WUNDT begnügt sich hier, bekannte Sätze zu reproduzieren, von denen doch wohl zur Genüge gezeigt worden ist, wie wenig sie das Wesen der Sachen treffen.

Die Komik soll auf teilweiser Übereinstimmung und teilweisem Kontrast von Vorstellungen beruhen. Hieraus soll sich ein Wechsel der Gefühle ergeben, in dem die Lust nicht nur an sich überwiegt, sondern außerdem noch „wie alle Gefühle“ durch den Kontrast gehoben wird. Ich meine, in einer ziemlich ausführlichen, von WUNDT selbstredend mit Nichtachtung gestraften „Psychologie der Komik“ genügend deutlich gezeigt zu haben, daß von dem allen bei der Komik nichts stattfindet oder nichts stattzufinden braucht.<sup>1</sup> Was die angebliche Hebung der Gefühle durch den Kontrast — nämlich den Kontrast der Gefühle — betrifft, so habe ich oben schon meine Ungläubigkeit — für die ich einigermaßen zwingende Gründe habe — angedeutet. Zudem verstehe ich nicht, warum, wenn der Kontrast alle Gefühle hebt, innerhalb der Komik nicht ebensowohl das Gefühl der Unlust gehoben werden sollte. Doch freilich, dies würde zur Theorie nicht passen. Nur nebenbei bemerke ich, daß für WUNDT, nach dieser Erklärung der Komik, beispielsweise alle konsonanten Zusammenklänge komisch sein müßten.

WUNDT meint irgendwo, „die Neigung, die Produkte einer nachträglichen Reflexion über die Erscheinungen in diese selbst zu verlegen“, sei „ein altes Erbübel der Psychologie“. Hierfür giebt die „*Physiologische Psychologie*“ und speziell die Lehre von den „ästhetischen Elementargefühlen“ die deutlichsten mir bekannten Belege.

WUNDT bemerkt an einer anderen Stelle gegen meinen in den „*Ästhetischen Faktoren der Raumanschauung*“ angestellten, in der Einzelausführung, wie ich wohl weiß, nicht überall einwandfreien Versuch, gewisse optische Täuschungen aus eben den Elementen abzuleiten, die auch die ästhetische Wirkung der Formen bedingen: „Statt in solcher Weise dunkle ästhetische Begriffe in die Psychologie zu übertragen, sollte es vielmehr unsere Aufgabe sein, die ästhetischen Wirkungen auf

---

<sup>1</sup> S. *Philosoph. Monatsh.* XXIV, 385 ff.; 513 ff.; XXV, 28 ff.; 129 ff.; 284 ff.; 408 ff.



klare psychologische Elemente zurückzuführen.“ Ich hoffe, hier gezeigt zu haben, wie es mit den „klaren psychologischen Elementen“ in WUNDTs Erklärung der ästhetischen Elementargefühle bestellt ist. Ich beabsichtige, bei anderer Gelegenheit zu zeigen, wie es mit den „klaren psychologischen Elementen“ in WUNDTs Erklärung der fraglichen optischen Täuschungen, und weiterhin ebenso, wie es mit den „dunklen ästhetischen Begriffen“ bei meiner Deutung derselben sich verhält. Ich hoffe, dabei für jedermann einleuchtend zu machen, daß es weder an jenen „klaren psychologischen Elementen“ liegt, wenn sie WUNDT klar, noch an diesen „dunklen ästhetischen Begriffen“, wenn sie WUNDT dunkel erscheinen.

Sehr bestimmt habe ich im obigen meinen Widerspruch gegen WUNDT laut werden lassen. Je bestimmter ich ihn laut werden liefs, um so weniger möchte ich, daß man meine, ich verkenne die bahnbrechende Bedeutung von WUNDTs psychologischen Arbeiten, oder vergäße den Dank, den ihm der Psychologe dafür schuldet. Nichts von dem trifft zu. Aber dies hindert nicht, daß ich auch daraus kein Hehl mache, worin für mich die Gröfse von WUNDTs Leistungen nicht besteht. Sie besteht nicht in der Schärfe der psychologischen Analyse, nicht in der sicheren Feststellung der Thatsachen der psychologischen Erfahrung, ich meine der unmittelbaren Erfahrung, die doch schließlic für alles das Fundament abgiebt, ohne die auch das Experiment stumm bleiben muß. WUNDT mißtraut dieser Methode der Selbstbeobachtung. In der That haben wir gesehen, daß bei ihrer Handhabung einige Vorsicht erforderlich ist. — Und ebensowenig liegt für mich die Gröfse von WUNDTs psychologischen Leistungen in der Ausbildung der Theorie. Was ihn hier hemmt, ist vor allem die Neigung zur Konstruktion, eine Art von scholastischem Trieb. Hier vor allem muß die wissenschaftliche Psychologie von den Wegen der „*Physiologischen Psychologie*“ weit sich entfernt halten.

---