

HENRY RUTGERS MARSHALL, M. A. **Aesthetic Principles.** New York and London. Macmillan & Co. 1895. 201 S. — Doll. 1.25.

Der Verfasser hat seine ästhetischen Ansichten schon früher in einem ziemlich schwierigen Werke („*Pain, Pleasure, and Aesthetics*“) entwickelt, das von W. JAMES als „almost epoch-making“ bezeichnet worden ist. Hier macht er mit Erfolg den Versuch, die gleichen Gedanken in einer für weitere Kreise verständlichen Form zur Darstellung zu bringen. — Die ästhetischen Grundprobleme werden dabei von drei verschiedenen Standpunkten aus betrachtet: von dem des Beschauers, dem des Künstlers und dem des Kritikers. MARSHALL ist Gefühlsästhetiker oder — wie er es nennt — Vertreter einer „algedonischen“ Ästhetik (von *ἄλγος*, Unlust, und *ἡδονή*, Lust). Er erklärt die Lust aus überschüssiger Nervenkraft, die Unlust aus übermäßiger Beanspruchung (overdraught) der vorhandenen Energie und teilt die lust- und unlustvollen Erregungen in zwei Hauptklassen ein, nämlich

1. in Lust und Unlust, die mit dem Aufhören oder Unterdrücken von Thätigkeit verbunden ist (pleasures of rest after strain, pains of restriction),

2. in Lust und Unlust an der Thätigkeit selbst. (Kap. II.)

Indem er sich nun zuerst fragt, worin für den Beschauer das ästhetische Vergnügen besteht (Kap. I), kommt er zu dem Resultat, daß hierzu eine relativ permanente Lustwirkung gehöre, d. h. eine Lustwirkung, die sich auch für unser Urteil in der Wiedererinnerung unverändert erhält: „that which in memory appears thus to be a stable pleasure, we call aesthetic“ (S. 31; ähnlich: häßlich ist dasjenige, dessen Wirkung dauernd Unlust erregt, „when viewed in retrospect“ — S. 114). — Es ist nun gewiß richtig, daß die dauernde Lust allemal ein Kennzeichen von wahrhaft ästhetischen Leistungen ist, und daß wir als klassisch diejenigen Kunstwerke bezeichnen, deren ästhetischer Wert sich durch alle Zeiten hindurch behauptet. Dennoch scheint es mir bedenklich, in dieser Bestimmung ein Kriterium zu sehen, wodurch das ästhetische Vergnügen von anderen Lustwirkungen unterschieden werden soll. M. versichert zwar, die sog. „lower pleasures“ seien in der Erinnerung nicht lustvoll oder doch so eng mit Unlust verknüpft, daß sie nicht zu einem relativ permanenten „Lustfeld“ gehören können (32); ich meine aber: wenn es nur auf die relative Permanenz der Lustwirkung ankäme, so müßte ein Spaziergang in reiner Luft, ein Schwimmbad in frischem Wasser, ja selbst ein gutes Butterbrot mit demselben Recht zu den höchsten ästhetischen Genüssen gezählt werden, wie der Don Juan oder der Faust. Denn ich wüßte wenig, was ich mit gleicher Konstanz sowohl bei der wirklichen Wiederholung, als bei der bloßen Erinnerung als ungetrübtes Vergnügen bezeichnen könnte, wie z. B. ein Schwimmbad. — Außerdem giebt die Betonung der Erinnerung der Theorie MARSHALLS etwas Befremdendes. Wenn unser reflektierendes ästhetisches Urteil eines solchen „revival“ in der Erinnerung bedarf, so ist damit doch nicht gesagt, daß der ästhetische Genuß erst in diesem retrospektiven Akt zur vollkommenen Entfaltung komme. Dennoch scheint M. diesem Gedanken nicht abgeneigt zu sein,

wenn er z. B. von der griechischen Kunst sagt: „it is in reflection that we are most powerfully affected by these works of art“ (123). Wie eigentümlich rationalistisch dadurch MARSHALLS Standpunkt wider seinen Willen wird, zeigt auch das gleich darauffolgende Beispiel: Wenn wir das Porträt eines teuren Verstorbenen betrachten, so erregt es zunächst großen Schmerz; aber mit diesem Schmerz taucht auch die Erinnerung an alles Freudige, was wir ihm verdankten, auf, und so können wir uns von dem Bild nicht losreißen (124). Sehr richtig; aber ist dies eine ästhetische Betrachtung des Porträts?

Das III. Kapitel, vielleicht das interessanteste des Buches, entwickelt den Standpunkt des Künstlers. Auch hier werden wir wieder auf den Zentralbegriff der Lust geführt. M. nimmt einen Kunstinstinkt an. Der Kampf ums Dasein hat besondere „Instinktgefühle“ erzeugt. Die einfachsten dieser Emotionen sind folgende:

Freude — bei Annäherung des Vorteilhaften.

Furcht — bei Annäherung des Schädlichen.

Kummer — bei Entfernung des Vorteilhaften.

Erleichterung — bei Entfernung des Schädlichen.

Auf Grund dieser einfachsten Emotionen entwickeln sich kompliziertere. So ist der Zorn eine Emotion, die mit dem Bestreben verknüpft ist, ein schädliches Objekt von sich wegzutreiben. In analoger Weise sollte man auch eine Emotion erwarten, die mit dem Bestreben verbunden wäre, vorteilhafte Objekte an uns zu ziehen. Nun giebt es zwar keine einheitliche Emotion, die dieser Erwartung entspricht; dagegen gehören dreierlei instinktive Tendenzen hierher:

1. Man sucht die Aufmerksamkeit des betreffenden Individuums zu erregen.

2. Man sucht Objekte oder objektive Bedingungen zu produzieren, die durch ihre Lustwirkung anziehend sind.

3. Man sucht durch Förderung dessen, den man an sich zu ziehen wünscht, seinen Zweck zu erreichen.

Die zweite dieser Tendenzen, also der instinktive, seines Zweckes nicht bewufste Trieb, etwas zu produzieren, was anderen Freude macht, ist nichts anderes, als der Kunstinstinkt. Niemand ist gänzlich ohne diesen Instinkt, aber nur bei wenigen Individuen erreicht er die Mächtigkeit und Ausbildung, die den eigentlichen Künstler ausmacht. Der Zweck des Kunstinstinktes ist, wie das auch GROSSE betont hat, die Unterstützung der sozialen Triebe der Menschen. — Diese Gedanken MARSHALLS verdienen sicher Erwägung. Nach meiner Meinung spielt indessen ein egoistischer Instinkt in der künstlerischen Produktion wahrscheinlich eine gröfsere Rolle, als solche altruistischen Regungen, nämlich der Trieb, zu herrschen. Der allgemeine Trieb nach Ausdehnung unserer Machtsphäre waltet auch im Künstler: das Kunstwerk ist ein Mittel, um durch Suggestion die Mitmenschen unter die geistige Herrschaft seines Schöpfers zu bringen. Ob man aber auf Grund solcher instinktiven Unterströmungen geradezu von einem speziellen „art-instinct“ sprechen darf, erscheint mir doch recht zweifelhaft.

Sehr hübsch wird der Standpunkt des Kritikers entwickelt (Kapitel IV). Auch hier geht M. von dem subjektiven und wandelbaren Momenturteil zu stabileren Standpunkten über, die der permanenten ästhetischen Lust gerecht werden können, und zieht daraus einleuchtende praktische Folgerungen.

Das V. und VI. Kapitel enthält die schon in den vorhergehenden Kapiteln vorbereitete ästhetische Prinzipienlehre, wobei M. zwischen negativen und positiven Prinzipien unterscheidet. Die negativen Prinzipien fordern die Ausschließung dessen, was dauernd Unlust erregt (des Häßlichen). Hierher gehört, der Einteilung des II. Kapitels entsprechend, einmal die Unlust an der Thätigkeit selbst, die durch die schon von ARISTOTELES geforderte Vermeidung der Extreme eliminiert wird, und ferner die Unlust, die durch Unterdrückung von Thätigkeiten entsteht. Hierbei ist besonders die getäuschte Erwartung von Wichtigkeit, die allemal einen Choc hervorruft, der unästhetisch wirkt. Es wird also alles Chokierende vermieden werden müssen, wenn ästhetisches Vergnügen zu Stande kommen soll. Damit hängt eine ganze Reihe von wichtigen ästhetischen Prinzipien zusammen, deren wahre Bedeutung erst in dieser negativen Fassung zu Tage tritt. So darf es nicht positiv heißen: ahme die Natur nach — sondern negativ: vermeide radikale Abweichungen von der Natur. Ebenso verhält es sich bei den Forderungen der Wahrheit, des Nützlichen, Passenden und Typischen; auch sie sind nur in der negativen Fassung berechtigt: vermeide den Choc, der mit Unwahrheit, Unzweckmäßigkeit, Abnormität verbunden ist. Denn nur durch diese negative Fassung wird der Kunst der zu ihrer freien Entfaltung nötige Spielraum offen gelassen — die Überschreitung der Natur, der Wahrheit etc. ist erst dann fehlerhaft, wenn sie chokierend wirkt. Übrigens giebt M. doch zu, daß auch die Erregung von „repressive pain“ unter Umständen gestattet sei; denn die vorübergehende Unterdrückung einer Thätigkeit muß ihre spätere Freigebung besonders lustvoll machen (die Auflösung des Disharmonischen im weitesten Sinne).

Bei den positiven Prinzipien spricht M. zuerst von den Mitteln, Lust überhaupt hervorzubringen. Es handelt sich dabei allemal um einen Vorrat an überschüssiger Kraft, der sich dadurch angesammelt hat, daß eine Thätigkeit längere Zeit nicht in Funktion getreten ist, und dessen Entladung dann die Lust hervorruft. Diese Lust muß aber, wie wir wissen, permanent gemacht werden, um als ästhetischer Genuß zu gelten. Zu diesem Zwecke muß erstens eine möglichst große Menge mäßig lebhafter Reize summiert werden („Weite des Lustfeldes“), und zweitens muß dafür gesorgt sein, daß der Brennpunkt unserer Aufmerksamkeit rechtzeitig, d. h. ehe die Lust in Unlust umschlägt, wechselt. Hierher gehören z. B. die Wirkungen des Rhythmus, der Mannigfaltigkeit und des Kontrastes. — M. zeigt hier eine deutlich erkennbare und (S. 188) auch offen ausgesprochene Bevorzugung der zeitlichen Künste, aus der sich an manchen Stellen eine nicht ganz unbedenkliche Einseitigkeit ergibt. So besteht nach ihm der Kontrast darin, daß gewohnte geistige Elemente auf einmal auftauchen, nach-

dem sie eine Zeitlang abwesend waren. Ganz abgesehen davon, daß bei dieser Auffassung die konträre Entgegensetzung der kontrastierenden Erscheinungen nicht genug zum Ausdruck kommt, ist die Definition für den simultanen Kontrast, der besonders in der Malerei eine so große Rolle spielt, nicht recht anwendbar.

Das Buch MARSHALLS wird Diejenigen, die in den Begriffen des Scheines, der Personifikation und des Spieles die eigentlichen Grundprobleme der Ästhetik sehen, nicht völlig befriedigen können; es ist aber eine originelle Leistung, die viele treffenden und anregenden Gedanken enthält und auf die weitere Entwicklung der Wissenschaft nicht ohne Einfluß sein wird.

KARL GROOS (Gießen).

S. F. M'LENNAN. **Emotion, Desire and Interest: Descriptive.** *Psychol. Rev.* Vol. II. No. 5. S. 462—474. 1895.

Der Verfasser setzt sich zur Aufgabe, das Wesen und die gegenseitigen Beziehungen von Gemütsregung, Verlangen und Interesse zu beschreiben, etwas viel für die wenigen Seiten! Freilich machte er sich die Arbeit ziemlich leicht, indem er seine Untersuchung nicht mit Litteratur beschwerte.

Zunächst betrachtet er das Gefühl der Liebe. Den Beginn macht das Interesse. Es greift tiefer und wird zum Affekt, zur Gemütsregung. Allmählich entwickelt es sich zum deutlichen Verlangen nach dem Besitz des geliebten Gegenstandes. Ist dieses erreicht, so klärt sich das Liebesgefühl wieder zum bleibenden Gefühle selbstlosen Interesses. Umgekehrt analog ist es beim Hasse.

Nähere Untersuchung zeigt den Affekt (emotion) als einen das seelische Gleichgewicht störenden, inneren Widerstreit, dem jedoch die Einheit keineswegs abgeht, als eine intensive Vorbereitung auf eine Handlung. Verfasser unterscheidet dann an der Gefühlserregung nicht weniger als vier Momente: Inhalt, ablehnende oder annehmende Stellungnahme, erhebende oder niederdrückende Art, Färbung als Lust oder Schmerz. Wird dieser innere Kampf in seinem Streben nach Ausgleichung, nach Übergang zur Handlung aufgehalten, so verwandelt er sich in Verlangen, dessen Intensität wächst mit dem Wachsen der Hemmung. So erscheint das Verlangen als ein andauernder Zustand des Vorbereitetseins auf die Handlung. Auch hier sucht der Verfasser die beim Affekt gefundenen Momente nachzuweisen.

Geht das Verlangen endlich in Handlung über, dann liegt Wille vor, Höhepunkt des Interesses. — Das allen diesen Erscheinungen zu Grunde Liegende ist das Interesse, das positiv sich äußert bei Lebensförderung, negativ bei Lebenshemmung.

M. OFFNER (Aschaffenburg).

W. R. NEWBOLD. **Experimental Induction of automatic Processes.** *Psycholog. Review.* Vol. II. No. 4. S. 248—362. 1895.

Den automatischen Prozessen pflegt man gegenwärtig, schon um den Schwierigkeiten der alten Seelentheorie auszuweichen, einen gewissen