

Aber auch abgesehen von der historischen Entwicklung verträgt sich HELWIG's Theorie nicht mit den Kunstformen des Anmuthigen und Zierlichen, des Erhabenen und Wunderbaren. Denn bei ihnen allen handelt es sich um ein Hinausgehen über den Mittelwerth nach irgend einer Richtung hin. Sie verträgt sich auch nicht mit der Forderung des Individuellen, der Berechtigung des Abnormen und Hässlichen in der Kunst, wie sie besonders im Portrait und in gewissen Arten des Genres unbestreitbar ist. Wäre die HELWIG'sche Theorie richtig, so würde die Kunst nichts Uebermenschliches oder Wunderbares, nichts Hässliches, nichts Individuelles darstellen dürfen. Denn die Art, wie HELWIG den ästhetischen Werth des „Uebermässigen“ mit seiner Theorie in Einklang zu bringen sucht, ist durchaus nicht einleuchtend.

So können wir also dem Mittelwerth — einerlei nun ob dem geometrischen oder dem arithmetischen — nur eine beschränkte ästhetische Bedeutung zusprechen. Gerade die höchsten Wirkungen der Kunst — und auch des Naturschönen — werden nicht durch die Uebereinstimmung mit einem Mittelwerth, sondern im Gegentheil durch die Abweichung von ihm erzeugt.

KONRAD LANGE (Tübingen).

HEINRICH VON STEIN. **Vorlesungen über Aesthetik.** Nach vorhandenen Aufzeichnungen bearbeitet. Stuttgart, Cotta, 1897. 145 S.

„Aesthetik bedeutet »Lehre vom Gefühl«. Man hat das Wesen der Aesthetik nur unvollständig erfasst, wenn man sie als Lehre vom Schönen definirt . . . Die Aufgabe der Aesthetik ist eine Kühnheit. Man muss gleichsam das Senkblei von der Oberfläche in die Tiefe hinablassen. Denn es handelt sich um das innere Menschenwesen . . .“ Mit diesen Eröffnungssätzen der Einleitung ordnet sich STEIN's Aesthetik selbst der Psychologie ein. — Es mögen zunächst einige charakteristische Sätze (die *kursiv* gedruckten sind Paragraphentitel) den Gedankengang erkennen lassen.

§ 1. »Der Eindruck kommt zu Stande durch innere Thätigkeit.«

§ 2. »In der Fülle dieser Thätigkeit besteht das Aesthetische eines Eindrucks.« „Jede normale Thätigkeit, auch die einfachste, wie das Athemholen, ist, wenn sie ungehemmt verläuft, von Wohlgefühl begleitet. . . Das Aesthetische selbst ist die normale Aeusserung unseres inneren Lebens, die eine Mitbewegung in der Tiefe des geistigen Bereiches in sich schliesst; die ästhetische Funktion verhält sich zu den anderen geistigen Thätigkeiten wie das Aufwogen aus dem Innern einer flüssigen Kugel zur blossen Kräuselung ihrer Oberfläche (S. 5). . . »Die ästhetische Hingenommenheit ist eine höchste Kraftbethätigung unseres inneren Lebens.« »In einem grossen Eindruck klingt die Unendlichkeit unseres inneren Vermögens an, rein als Gefühl, ohne dass sie noch als Mühe und Arbeit an Hinderungen sich zu bewähren hätte.« »Wir fühlen uns ganz uns selbst, wenn wir uns in einem Eindruck zu verlieren scheinen, wir besitzen uns nie so völlig,«

wie in solchem Augenblick. „Auch vermögen wir mit vollster Aufmerksamkeit den Zustand festzuhalten, uns in ihn zu versenken. Dieses Hinzutreten des vollbewusst Spontanen in der Form geistiger Arbeit unterscheidet die ästhetische Hingerissenheit gleichfalls vom Traume.“ „Hier erschliesst sich uns bereits die »aktive Bedeutung des Empfindens« im ästhetischen Sinne. „Ich sehe“ bezeichnet einen Eindruck. „Ich sehe so, dass ich nichts thue als sehen“ bezeichnet einen ästhetischen Eindruck. „Ich schaue, ich bin ganz Schauen“ bezeichnet den Zustand des völligen Hingegebenseins, mit dem der Begriff des ‚Schönen‘ aufs Engste verknüpft ist“.

§ 3. »Die gegenseitige Steigerung der Eindrücke weist auf eine solche aufnehmende innere Thätigkeit.«

§ 5. »Einheitlichkeit wirkt ästhetisch.« . . . Es „beruht die Wirkung des Formalschönen darauf, dass es uns die innere Thätigkeit des Aneignens, des Ergreifens einer Sache erleichtert, die geistige Bewegung also in eine bestimmte Bahn lenkt“. „Dem Formalschönen ist eine ästhetische Bedeutung nicht abzuspochen; es ist aber nicht der einzige und nicht der wesentlichste Faktor des Eindrucks. . . Grössere oder geringere Fülle des Innenlebens giebt hier den Ausschlag“ (S. 11). . .

§ 8. »Die verschiedenen Kunstarten bedienen sich der verknüpfenden Beziehungen in spezifisch verschiedener Weise.« — Die gemeinsame Aufgabe aller Künste ist: »eine Sache zu bedeutendem Ausdruck zu bringen«. Sie lassen die Sprache des Gegenstandes, wie der Künstler sie vernimmt, laut werden, und wirken dadurch auf das Gefühl. Von diesem Gesichtspunkte betrachtet ist die Kunst nur eine, die Kunst; eine Mehrheit von Künsten ergibt sich erst aus der Verschiedenheit der künstlerischen Zeichen, d. h. der Ausdrucksmittel, deren sich der Künstler bedient, und insbesondere aus der Verschiedenheit im Verwenden verknüpfender Beziehungen.“ Es folgen einzelne Ausführungen über das Ornament, die Baukunst, Malerei, Dichtkunst, Mimik, Musik (bis S. 23).

§ 11. »Das freie Spiel der Vorstellungen ist eine Grundform des Aesthetischen. (Vgl. hier die Erklärung der komischen Wirkung, die das Hinfallen eines Eilenden hat, S. 28. Dazu Witz, Humor, „Seelenheiterkeit“.)

§ 12. »Der Geschmack bildet sich als leicht ansprechender Reichthum von Vorstellungen aus.« — „Der Begriff des Geschmacks wird wohl auch auf das künstlerisch Produktive angewandt, ist jedoch hier auf eine untergeordnete Sphäre beschränkt. . . Künstler, wie GOTTFRIED KELLER oder BÖCKLIN können in Nebendingen zuweilen geschmacklos sein, und doch erregen ihre Schöpfungen unsere Bewunderung. Was ein gutes Kunstwerk sei, kann der Geschmack allein nicht beurtheilen; das Entscheidende ist nicht aus ihm, sondern aus dem positiven Grundmotiv zu entnehmen. Wenn ich meinem Geschmacke folgend sage, das muthet mich nicht an, so sage ich zunächst nur etwas über mich, und wenn mich ein Kunstwerk rasch anspricht, so zeigt das lediglich, dass ich Geschmack habe. Nur ist auch dies festzuhalten: das Kunstwerk muss dem empfänglichen Beschauer etwas sagen. Wenn man seiner Empfänglichkeit sicher ist und dennoch nicht angesprochen wird, so liegt die Schuld am Kunstwerk. . . Welches der beste Geschmack sei, ist vielmehr von der Entscheidung der Frage ab-

hängig: welches ist das beste Kunstwerk? Das Prinzip für die Beurtheilung des Geschmackes muss also aus der Kunst abgeleitet werden, eine Vermittelung, die bei FECHNER übersprungen ist.“

§ 13. *Kunst ist Bewältigung eines Stofflichen* (S. 34).

§ 14. »*Die Kunst als Kundgebung grosser Seelen stellt das Menschliche seinem höchsten Sinne nach dar.*« (S. 37.) — Es folgen Bestimmungen über Genie (S. 39), über Form und Inhalt (S. 40), über Idealismus und Realismus in der Kunst (S. 41), über künstlerische „Deutlichkeit“, so: »Styl ist Deutlichkeit« (S. 43).

Der fünfte und letzte Abschnitt des ersten, systematischen Theiles betitelt sich „*Seelische Grundthatsachen des Schönen und der Kunst*“ und gliedert sich in die vier Paragraphen: § 17. *Erhebung*, § 18. *Versöhnung*, § 19. *Stimmung*, § 20. *Mittheilung*, welche als der centrale Theil des Buches gelten dürfen. Als Probe seien einige Sätze aus dem zweiten Stück „*Versöhnung*“ mitgetheilt. „Ein kleiner positiver Zug in einem einzigen Verse ausgesprochen genügt, um die versöhnende Wirkung auszulösen. DANTE'S Hölle schliesst mit den Worten: „Und wir entstiegen aus der engen Mündung, und traten vor zum Wiedersehn der Sterne“. . Im Hamlet knüpft sich an die Worte „In Bereitschaft sein ist Alles“ eine versöhnliche Wirkung. . Versöhnend wirkt auch der Schluss von H. v. KLEIST'S Novelle „das Erdbeben von Chili“. Nachdem Don Fernando den eigenen Sohn Juan verloren und das Kind seiner gemordeten Freunde, Philipp, als Pflegesohn aufgenommen hat, heisst es: „„und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müsst' er sich freuen.““ Auch hier versöhnt das Lächeln des Dichters mit dem Grauenhaften der vorausgegangenen Ereignisse.“ — Ref. hatte beim ersten Lesen dieser Stelle einen besonders lebhaften Eindruck von der Kunst des Verf., durch die Wahl seiner Beispiele den Leser kräftig in die Kreise des eigenen ästhetischen Fühlens und Mitfühlens hineinzuziehen. — Es mögen zu gleichem Zwecke einige Beispiele aus dem folgenden Stücke „*Stimmung*“ weiter unten im Zusammenhange mit einigen kritischen Bemerkungen folgen.

Das Bisherige gehörte dem I. Systematischen Theil (bis S. 60). Bezüglich des II. Historischen Theiles (S. 61 bis 136) muss sich der vorliegende Bericht auf die summarische Mittheilung beschränken, dass in ihm, wenngleich hier der spezifisch psychologische Ausgangspunkt vertauscht ist mit historischen Ausgangspunkten, dennoch auch für die Wahl dieser überall nicht äussere, sondern innerliche und innerlichste Fakta gewählt sind; in dem Sinne, welcher sofort ersichtlich ist aus dem Titel des einleitenden § 21: „*In dem Leben Italiens nach dem Untergange der Hohenstaufen erhält der Einzelne als Individualität eine neue Bedeutung.*“ Geradezu bewundernswerth ist die Kunst des Verf., auch hier eine sehr grosse Anzahl kunstgeschichtlicher Mittheilungen im engsten Rahmen ohne Trockenheit dadurch zu vermitteln, dass er theils aus den Werken der Künstler, theils aus den Lehren der zeitgenössischen Aesthetiker typische Beispiele mit grosser anschaulicher Bestimmtheit hervorhebt. Der behandelte Stoff erstreckt sich von der italienischen Renaissance (§§ 21—27 Bildende Kunst

§§ 28—30 Dichtkunst; z. B. § 29. *Bilderfreude charakterisirt das Ariostische Epos*; § 30. *Das Drama erstickt im Dekorativen*; §§ 31 u. 32 Kunsttheorie; § 32. *Der Humanismus vermag den künstlerischen Geist der Renaissance weder sich wahrhaftig anzueignen noch ihn zu fördern*, S. 97) bis § 62. »*Die Entwicklung der deutschen Musik begleitet die tiefere Auffassung der Aesthetik in Deutschland.*« —

Der kurze letzte, aber besonders inhaltsreiche und charakteristische Abschnitt betitelt sich

III. Anwendungen (S. 137—145). „Das Kunstwerk ist Ausdruck seelischer Zustände. Insofern es im Zusammenhange seelischer Wirkungen auftritt, hat es selbst eine objektive Bedeutung. Die Kunsterscheinungen der verschiedenen Zeiten liefern daher Material für eine Geschichte der menschlichen Seele“ (S. 137). Als „einzelne Züge dieser Geschichte, die mit den Wurzeln unserer Geistesbildung zusammenhängen“, werden die mythologischen Gebilde der Griechen, die germanische Sagedichtung, der künstlerisch sich aussprechende Geist des Christenthums erörtert. „Der wesentliche Grundzug des Christenthums ist die Aufhebung des Leidens, nicht in der Form der Ausweichung oder der Resignation, sondern als Vertiefung in das Leiden selbst.“ Wie sich dieser religiöse Begriff der Ueberwindung des Leidens als des „für uns mächtigsten aller versöhnenden Motive“ der ästhetischen Betrachtung einordnet, weil und indem „Versöhnung“ unter die „seelischen Grundthatsachen“ und damit unter die Gegenstände der Aesthetik eingeordnet werden muss, so lehrt noch allgemeiner der letzte § 66: »*Die sogenannten metaphysischen Probleme beruhen auf der Eigenart der seelischen Grundthatsachen.*« . . . „Während die »Philosophie eine beschreibende Wissenschaft« ist, stellt die Kunst eine produktive Funktion des menschlichen Geistes dar. Auch die Aesthetik nimmt an diesem produktiven Charakter Theil, denn »um innere Erfahrungen zu beschreiben, muss man sie machen«. Die ästhetischen Zustände sind die »Vorbedingungen philosophischer Lösungen«, sie liefern »das Material, ohne das man gar nicht nach höheren Ansichten von Welt und Leben ausschauen würde«. Die Aesthetik ist daher die Grundlage der Philosophie.“ —

Mit diesen Worten schliesst das Buch. Seine Eigenart liegt darin, dass es die ästhetische Betrachtung überall bis zu den höchsten Erlebnissen emporzuführen bemüht ist — dass mit voller Absicht der Gang der Untersuchung über die Gipfel des Gegenstandes dahinschreitet. — Der rein theoretischen Kritik einer solchen Leistung sind durch die Weite des Erstrebtens von vornherein engere Grenzen gezogen. Hier, wo es zunächst nur die Prüfung der psychologischen Grundlagen des Gebotenen gilt, ist zu sagen, dass, so ausdrücklich das Buch von seinem ersten Satze an um „die seelischen Grundthatsachen des Schönen und der Kunst“ bemüht ist, auch die ersten Bestimmungen schon nicht mehr als voraussetzungslose Begriffselemente eines synthetischen Systems rein diskursiv gedacht, sondern vom ästhetisch gestimmten Leser als Anregung zur Analyse eigener intimer Erlebnisse nachgeföhlt sein wollen. Eine solche Haltung rückt das Gebotene aber nicht aus dem Gesichtskreis der bloss theoretisch psycholo-

gischen Betrachtung, sondern giebt dieser nur eine Aufgabe sozusagen zweiter Ordnung auf (im Sinne des Hans Sachs „Sucht davon erst die Regeln auf“): nämlich welche Stelle begrifflich und terminologisch die Voraussetzungen einer derart praktischen Aesthetik in einem anderweitig feststehenden elementaren psychologischen Begriffssystem einnehmen. So vor allem: Wenn die Aesthetik geradewegs, wie es in den Eröffnungsworten des Buches gesagt ist, „Lehre vom Gefühl“ sein soll, — wird hiermit in Abrede gestellt, dass es überhaupt noch andere als ästhetische Gefühle gebe? Zwar folgt noch auf derselben Seite die ergänzende Bestimmung, dass der Aesthetik nur die grossen Kundgebungen des Gefühles, nämlich die in Kunstwerken wesentlich seien. Aber die Frage: Welche besonderen Arten von Gefühlen? ist hiermit weder angeregt noch beantwortet (z. B. die seit Kant herkömmliche Ausschliessung der Begehrungsgefühle nicht angedeutet). Oder soll die freilich durch keine schulmässige Definition zu beantwortende Frage: Was ist ein Gefühl? kurzweg beantwortet werden mit „Gefühl ist — Alles“? Der Satz: „Jede normale Thätigkeit . . . ist . . . von Wohlgefühl begleitet“, giebt wohl zu erkennen, dass auch der Verf. den Begriff des Gefühles nicht in einem wesentlich weiteren Sinne verwenden will, als es nach der gegenwärtig ziemlich allgemein angenommenen Terminologie geschieht, wonach Gefühl als der zusammenfassende Name für alle Zustände der Lust und Unlust und für weiter nichts gebraucht wird. Wenn der Verf. den Begriff desjenigen Gefühles, das auch er noch im Besonderen „ästhetisch“ nennt, in eine besonders nahe Beziehung zu einer „psychischen Thätigkeit“ bringt, so kann Ref. das willkommen heissen als eine Bestätigung seiner in der Abhandlung „Psychische Arbeit“ (*diese Zeitschrift* Bd. VIII S. 85—94 und S. 184—190) angedeuteten Abhängigkeit von Gefühl und psychischer Arbeit. Sätze wie „Dieses Hinzutreten des vollbewusst Spontanen in der Form geistiger Arbeit unterscheidet die ästhetische Hingerissenheit gleichfalls vom Traume“ (S. 6), berühren sich noch näher mit der angedeuteten Theorie. Auch der eingangs durch den Hinweis auf die spezifischen Sinnesenergien erläuterte Satz „Die blosse Empfänglichkeit ist eine Thätigkeit“ könnte ebenfalls zu Gunsten des zuerst von MEINONG verlangten Auseinanderhaltens der fast immer unterschiedslos gebrauchten Begriffspaare Rezeptivität—Spontanität und Passivität—Aktivität geltend gemacht werden. Denn es sind hier Rezeptivität (=Empfänglichkeit) und Aktivität (=Thätigkeit) als nicht nur verträglich, sondern letztere in ersterer geradezu mitgegeben behauptet. Gleichwohl dürfte der Satz »die blosse Empfänglichkeit eine Thätigkeit« den letzteren Begriff, den der Thätigkeit, in einem so stark erweiterten Sinne nehmen, dass die sonst bestehende „Gleichung Thätigkeit=Aktivität=(psychische) Arbeit“ ihren scharfen psychologischen Sinn und damit einen Theil ihrer Gültigkeit und Anwendbarkeit einbüsst. Was in dem Gesetz gemeint ist, bleibt freilich deutlich genug und auch unanfechtbar, nämlich: In denjenigen (psychophysischen) Vorgängen, in welchen uns auf den ersten Blick das eine von zwei Beziehungsgliedern aktives Verhalten vermissen lässt, zeigt ein näherer und umfassenderer Blick, wie wesentlich doch auch dieses rezeptive Glied Theilbedingung dafür ist, dass es überhaupt zu einer Aktion im Ganzen kommen kann. Und es soll auch gewiss nicht

geleugnet werden, dass jener schlichter gefasste Satz vielleicht gerade, weil er selbst noch nicht Alles sagt, den Leser anregt, die nähere psychologische Ausdeutung aus eigenem hinzuzufügen. — Aehnlich anregend wirken noch mehrere einschlägige psychologische Elementarbestimmungen, z. B. »wo keine Thätigkeit, da kein Schmerz«, das »Andrängen von Lebens-thätigkeit ist dem Schmerz mit dem Aesthetischen gemeinsam«. „Darauf beruht es, dass der Schmerz ein würdiger Gegenstand der Kunst ist“ (S. 5). — Was hier im Einzelnen, gilt im Grossen von jenen vier Titeln »Erhebung, Versöhnung, Stimmung, Mittheilung«, welche Wörter bei STEIN eine Art Widerspiel zu wissenschaftlichen Terminis darstellen, insofern sie nicht feste Begriffsinhalte eingrenzen, sondern vermöge einer eigenthümlichen Sprachkünstlerschaft STEIN'S das begriffliche Denken über sich hinaus zu künstlerischer Anschauung und Durchleuchtung ganzer Erscheinungskreise auffordern. Dass und wie dies geschieht, lässt sich selbst nur an Beispielen zeigen. Hier nur eines: Als psychologischer Terminus bedeutet „Stimmung“ nicht mehr und nicht weniger als eine Disposition zu Gefühlen bestimmter Qualität (fröhliche, traurige Stimmung) unter Hinweis darauf, dass eben vermöge der Stimmung dem augenblicklichen Gefühlsreger nur eine Bedeutung zweiten Ranges für den aktuellen Lust- oder Unlust-Erfolg zukommt. Für eine unanfechtbare psychologische Theorie z. B. der sogenannten objektlosen Gefühle dürfte ein solches Hervorheben des bloss dispositionellen Charakters des Begriffes Stimmung unerlässlich sein. Unser Autor dagegen, auf solche psychologisch scharfe Abgrenzung der Begriffe von vornherein verzichtend, versetzt uns selbst in Stimmung, indem er sagt „Wenn unser Inneres, der in der Fluthwelle aufwogenden Meeresmasse vergleichbar, in seiner ganzen Tiefe und Breite in eine einheitliche, von keiner Gegenströmung gehemmte Mitbewegung versetzt ist, so befindet es sich in einem Zustand, den wir als Stimmung bezeichnen. Stimmung besteht demnach in einer ungestörten Bewegung des ganzen geistigen Bereichs, wie wir sie in der vollen Hingebung an einen Eindruck erleben. Sie fasst unser Inneres zu einem harmonischen Ganzen zusammen und erweckt uns dadurch ein tiefes Wohlgefühl. . . — Stimmungsvoll nennen wir eine Naturumgebung, aus der uns eine Aehnlichkeit mit der stimmungsvollen Bewegung des eigenen Innern anspricht. Eine solche Wirkung wird einer Landschaft insbesondere durch das einheitliche Licht verliehen, das sich über sie ergiesst, sie in allen ihren Theilen durchdringt, sie zu beleben und zu beseelen scheint. . . — Ein Kunstwerk hat demnach Stimmung, wenn es eine gewisse Ganzheit des Seelenlebens oder etwas dem Analoges zum Ausdruck bringt. . . — Ob eine Kunst lebt, zeigt sich darin, in welchem Maasse ihr Stimmung innewohnt. Stimmung herrscht im griechischen Tempel, er erscheint gleichsam herausgewachsen aus den Bedingungen des höheren Menschenthums, wie Griechenland sie in Natur und Leben darbot; durch diese Einfügung in das Allgemeine erhält er den Charakter der Ganzheit. Eine Ganzheit ähnlicher Art ist den ägyptischen Tempelhöfen und den assyrischen Burgterrassen eigen. . . . Der Renaissance dagegen ist eine Erweckung des eigentlichen inneren Lebens nicht gelungen. Sie, wie die auf ihr fussende spätere Zeit, hat wohl einzelne hervorragende Werke hervorgebracht, aber keine die

grossen Zusammenhänge wiedergebende Kunst. Ein Einzelner, in dessen Kunstart Stimmung herrscht, ist MICHELANGELO; seine Entwürfe sind in allen Theilen, auch in Kleinigkeiten, nach den Gesetzen der Ganzheit gearbeitet. . . — Ist im Allgemeinen die Stimmung aus der bildenden Kunst der Neuzeit verschwunden, so hat sie sich dagegen in der Musik um so reicher entfaltet. Das Organ, das ihr hier vorzugsweise dient, ist das Orchester, das den Alten gänzlich unbekannt, in den neueren Jahrhunderten der Musik geradezu den lebendigen Untergrund giebt. Es stellt das Gefühl des Einzelnen auf den Boden des allgemein Menschlichen, aus dem jenes sich erhebt, wie eine Welle aus dem Meere, und erweitert es zum abgeschlossenen Ganzen. Dadurch wird das Orchester zum Ausdrucksmittel für die Stimmung, wie es keine andere Kunst besitzt. . . — RICHARD WAGNER'S „Walküre“ ist durch das Element der Rührung, „Siegfried“ durch das der Verehrung ähnlich charakterisirt. . . Dass die Kunst, indem sie die Ganzheit des seelischen Lebens zum Ausdruck zu bringen strebt, einförmig werden müsse, ist nicht zu befürchten. Denn das innere Leben ist stets individuell. Wie tiefes Athemholen die Brust weitet, so erweitert jedes neue Kunstwerk den Athembereich der Seele. Die Athemkraft des Genies aber ist unendlich.“ — —

Es erübrigen einige Mittheilungen aus dem Vorwort, aus welchem wir erfahren, dass die vorliegende Bearbeitung auf Grund sehr spärlicher Aufzeichnungen STEIN'S aus den Kollegienheften von 1885 und 1886 und einer abgekürzten Nachschrift der Vorlesungen von 1886 von R. HUBER in Gemeinschaft mit diesem durch Dr. F. POSKE ausgeführt worden ist. Die zusammenhängenden Stellen, die dem Manuskript STEIN'S entnommen werden konnten, sind durch » « kenntlich gemacht (auch in der vorliegenden Anzeige). Müsste angesichts der verhältnissmässigen Spärlichkeit solcher Stellen die äussere Authenticität der vorliegenden Ausgabe der „Vorlesungen“ eine sehr geringe genannt werden, so wird dagegen jedem theilnehmenden Leser des Buches die hohe innere Geschlossenheit des Gebotenen umsomehr Bewunderung und aufrichtigen Dank für die liebevolle Vertiefung der Herausgeber in den Gegenstand und in die Persönlichkeit STEIN'S abgewinnen. Nur inniges Vertrautsein mit der Gedanken- und Gefühlswelt des früh Verstorbenen konnte ein Lebenswerk retten, das man nunmehr nur mit Beklommenheit einem Verlorensein für immer so nahe gewesen sich denken mag. Wenn auch ein Theil des Systems der Aesthetik von STEIN schon aus seinen Büchern, „Goethe und Schiller, Beitrag zur Aesthetik unserer Classiker (Reclam's Bibliothek Nr. 3090) und „Entstehung der neueren Aesthetik“ (Cotta 1894) bekannt war, so bietet doch erst die vorliegende Darstellung das System als solches dar. Es mag dem Ref. vergönnt sein, noch seine besondere Freude darüber auszusprechen, dass sich um die Bergung des schwer gefährdeten Schatzes hochgestimmter Gedanken ein Mann verdient gemacht, der gerade während des seit STEIN'S Tod dahingegangenen Jahrzehnts sich auf einem so ganz anderen Gebiet, nämlich in der zielbewussten Leitung der Berliner *Zeitschr. für d. physik. u. chem. Unterricht*, allseitig anerkannte Verdienste erworben hat. Wie wenig die treue Pflicht realistischer Einzelarbeit einer mustergültigen humanistisch-idealistischen Denkweise und Formgebung Eintrag zu thun braucht, zeigt

uns das vorliegende ästhetische Parergon eines Physikers von Fach. POSKE selbst schildert¹ seine Arbeit bescheiden so: „Es ist, als ob die Trümmer eines Marmorbildes durch Gyps und Mörtel verbunden seien; es fehlt kaum ein wesentliches Stück. Aber was nicht hergestellt werden kann, das ist jene Einheit der Form. . .“ Sie ist aber hergestellt in knappen, klaren, eindrucksvollen Sätzen, die ganz das Zeug haben, sich als Mottos und Citate in ästhetischen Einzel- und Gesamt-Darstellungen einzubürgern. Nur durch solche liebevolle Sorgfalt für die Form war es möglich, einem Werke STEIN's eine Wirkung zu sichern, in welche sich die deskriptiv-psychologische und die sozusagen aktiv-ästhetische Leistung selbst wieder nach STEIN's Satz theilen: »Um innere Erfahrungen zu beschreiben, muss man sie machen.«

¹ In einer Selbstanzeige in den „Bayreuther Blättern“, woselbst die oben als „centraler Theil“ des Buches bezeichneten vier Paragraphen 17—20 „Erhebung, Versöhnung, Stimmung, Mittheilung“ abgedruckt sind.

A. HÖFLER (Wien).