

1. W. SPERANSKI. *Essai sur l'origine psychologique des métaphores.* *Rev. philos.* Bd. 44, S. 494—507 u. 605—621. 1897.
2. A. RIEHL. *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst.* *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie* XXI (3), 283—306, 1897 u. XXII (1), 96—114, 1898.

Für den, der in dem Princip der „bewußten Selbsttäuschung“ (gewöhnlich künstlerische Illusion genannt) das Geheimniß des ästhetischen Genusses und der künstlerischen Wirkung gefunden zu haben glaubt, sind die Versuche anderer Aesthetiker, das centrale Problem der Aesthetik ohne Zuhülfenahme dieses Principis zu lösen, natürlich sehr interessant. Es hat etwas Beruhigendes, andere am Fulse des Berges in Felsen und Gestrüpp herumkriechen zu sehen, während man selbst schon auf dem Gipfel angelangt ist und den Sonnenaufgang genießt. Auch mag wohl ein gewisses Gefühl der Schadenfreude bei demjenigen mit unterlaufen, der sich bewußt ist, die betreffende Theorie schon vor fünf Jahren publicirt und in verschiedenen wissenschaftlichen und populären Zeitschriften näher begründet zu haben, der also wohl ein gewisses Recht auf Berücksichtigung gehabt hätte.

Der russische Aesthetiker, dem wir die ersten dieser Schriften verdanken, klagt mit Recht darüber, daß die moderne Aesthetik sich nicht folgerecht entwickeln könne, weil jeder neue Aesthetiker die Arbeiten seiner Vorgänger unberücksichtigt lasse. Aber er selbst macht es ebenso, indem er das Princip der „imagination“ und „illusion artistique“ im Wesentlichen in derselben Weise entwickelt, wie ich es in meiner ihm anscheinend unbekannt gebliebenen „bewußten Selbsttäuschung“ von 1895 [1894] gethan habe. Der Genuß, den wir an der Zeichnung einer Frucht haben, besteht auch nach seiner Ansicht darin, daß wir zwar einerseits sehen, es handelt sich um eine Zeichnung auf Papier, aber andererseits doch uns unter der gezeichneten Frucht eine wirkliche vorzustellen suchen. Diese phantasiemäßige Belebung des Scheinbildes, oder — allgemein gefaßt — diese durch Association bewirkte Uebertragung gewisser Eigenschaften von einer Sache auf eine andere, ist in seinen Augen der Kern des ästhetischen Genusses. In dem Trieb zu dieser Illusion erkennt er auch den Ursprung der Metapher, der mythischen Vorstellungen u. s. w., ganz wie ich es schon seit Jahren in meinen Vorlesungen thue. Dabei setzt er ganz richtig auseinander, daß die Illusion nur dann Genuß bereite, wenn der Verstand dem Genießenden bei der Betrachtung immer sage, daß die Darstellung nicht mit dem dargestellten Gegenstand identisch sei, wenn das Ernstgefühl nicht zu stark theilhaftig sei u. s. w., kurz alles Dinge, die ich schon in meiner Tübinger Antrittsvorlesung ausgeführt habe. Der Verf. hat auch ganz richtig bemerkt, daß die Keime zu dieser Theorie in der classicistischen Aesthetik der Deutschen enthalten sind. Ebensogut wie er bei ihrer Entwicklung von W. v. HUMBOLDT ausgegangen ist, hätte er auch von MOSES-MENDELSSOHN oder LESSING oder GOETHE oder SCHILLER ausgehen können. Unsere klassischen Dichter wußten eben sehr wohl, worin das Wesen der künstlerischen Wirkung beruht, und erst die nachkantische Philosophie hat diese klare Erkenntniß durch allerlei nicht zugehörige Nebenerwägungen verdunkelt. Natürlich wird es auch dem Verfasser nicht

leicht, sich aus dem in Folge dieser Entwicklung aufgestapelten Wust von schiefen Urtheilen und Formulierungen herauszuwinden, und wir wollen ihm nicht allzusehr verübeln, daß er die Grenzen zwischen phantasie, imagination und illusion nicht scharf genug zieht, den Begriff der illusion nur auf die nachahmenden Künste anwendet statt z. B. auch auf die Musik (wo er dem ganzen Streit über den Gefühlsgehalt dieser Kunst mit einem Schlage ein Ende machen würde), daß er die Bedeutung des Typischen überschätzt, daß er viele selbständige Gedanken, die ihm gekommen sind, nicht klar und folgerichtig zu Ende denkt. Er hat sich schon ein großes Verdienst gegenüber der herrschenden Verwirrung dadurch erworben, daß er den Unterschied der Ernstgefühle (*état affectif*) und der Illusionsgefühle klar hervorgehoben und wenigstens das Wesen der nachahmenden Künste auf die letzteren gegründet hat. Vielleicht werden unsere deutschen Aesthetiker, wenn erst in Frankreich und Rußland noch mehrere von den meinigen unabhängige Versuche dieser Art gemacht worden sind, mit der Zeit inne werden, daß es sich hier um eine Theorie handelt, die gewissermaassen in der Luft liegt, die jedenfalls nicht auf die Dauer todtgeschwiegen werden kann.

Dies thut leider der deutsche Philosoph, dem wir die zweite Schrift verdanken. Seine Abhandlung beschäftigt sich mit dem zweiten Hauptproblem der Aesthetik, nämlich dem Verhältniß der Kunst zur Natur oder genauer gesagt, mit den bewußten Veränderungen der Wirklichkeit, die der Künstler vornehmen muß, um ästhetisch zu wirken. Denn darum und um nichts anderes handelt es sich bei dem „Problem der Form“, das HILDEBRAND vor einigen Jahren in einer meines Erachtens überschätzten Schrift behandelt hat, und von dieser Schrift geht der Verfasser aus, indem er die von HILDEBRAND für die bildende Kunst gewonnenen Ergebnisse auf die Poesie anzuwenden sucht. Dabei entwickelt er eine Reihe sehr beherzigenswerther Gedanken über den künstlerischen Werth der Erinnerungsbilder im Gegensatz zu der unmittelbaren Wahrnehmung, über die Nothwendigkeit der Vereinfachung der Natur bei der Schilderung, über ideales Zeitmaass, über das Verhältniß von Form und Gehalt, die Darstellung des Hässlichen u. s. w. Ob es aber gerade praktisch war, diese Gedanken auf das Prokrustesbett der HILDEBRAND'schen Beweisführung zu spannen, mag dahin gestellt bleiben, ich wenigstens habe das Gefühl, daß sie sich ohne das freier und natürlicher entwickelt, auch das Wesen der Sache noch klarer zur Anschauung gebracht hätten. So glaubt der Verf. z. B. eine treffende poetische Analogie zu HILDERRAND's räumlichem „Fernbilde“ in dem zeitlichen Fernbilde d. h. dem „Erinnerungsbilde“ gefunden zu haben, ohne zu bedenken, daß das, was er in der Poesie Erinnerungsbild nennt, in den bildenden Künsten eine viel genauere Analogie hat, nämlich die Gesamtheit der vergangeneu Einzelwahrnehmungen, die mit HILDEBRAND's „Fernbild“ durchaus nicht unmittelbarer verglichen werden können. Die Bedeutung dieses Erinnerungsbildes oder besser gesagt, dieser Summe zusammen geschmolzener Einzelwahrnehmungen für den Künstler beruht aber — in der Poesie wie in der bildenden Kunst — darauf, daß hier für den Künstler die charakteristischen Wirkungsmomente zu beliebiger Verwendung beisammen liegen, die eine zufällige Einzelwahrnehmung, und sei es auch die eines „Fern-



bildes“, nicht bieten kann. Diese Wirkungsmomente braucht aber der Künstler deshalb, weil er die Natur in einem anderen Stoffe darstellt, als dem, aus welchem sie selbst besteht, und weil er streben muß, in diesem anderen Stoffe doch die volle Illusion zu erzeugen. Das führt zu gewissen Veränderungen, Vereinfachen, Steigerungen u. s. w., von denen sowohl HILDEBRAND wie RIEHL nur einen verhältnißmäßig kleinen Theil hervorgehoben und gar nicht einmal immer genau begründet haben. So kann also nur der Gesichtspunkt der Illusion den Schlüssel für die künstlerische Gestaltung der Natur bieten, und wenn der Verf. diesen Gesichtspunkt, den er nur an einigen Stellen streift, scharf als Leitstern festgehalten hätte, würde seine Analyse des poetischen Stils weit vollständiger, klarer und überzeugender geworden sein. Er würde dann auch vermieden haben, das ästhetische Wesen der Erinnerung als solcher so stark zu betonen. Denn nicht die Erinnerung ist es, die den ästhetischen Zustand bedingt, sondern die Illusion. Das ist sehr leicht zu beweisen. Ein Unlustgefühl, dessen ich mich nach längerer Zeit erinnere, wird dadurch zwar abgeschwächt, aber niemals in ein Lustgefühl verwandelt. Diese geheimnißvolle Kraft, die doch die Bedingung jeder ästhetischen Wirkung ist, ist vielmehr lediglich der Illusion eigen, und zwar einfach deshalb, weil eben die Illusion als solche, unabhängig vom Inhalt der Dargestellten, die ästhetische Lust bereitet. Deshalb, und nur deshalb, kann auch die Kunst das Häßliche darstellen, und sie bedarf dazu durchaus nicht des Humors oder der Ironie, wenn sie das Häßliche nur wirklich glaubwürdig darstellt.

LANGE (Tübingen).

---

G. C. FERRARI. *Ricerche ergografiche nella donna.* (Ergographische Untersuchungen der Muskelkraft der Frauen.) *Riv. Speriment. di Freniatr.* Bd. XXIV (1), S. 61—86. 1898.

Mit Hülfe des Mosso'schen Ergographen und unter sorgfältig in verschiedenen Zeiträumen fortgesetzten Controlversuchen ergab sich aus den (11) beigegeführten Zeichnungen die merkwürdige Thatsache, daß die Ermüdung der linken Hand bei Frauen weit später und weniger nachhaltig eintritt, als bei Männern. Die Ergebnisse seiner ergographischen Untersuchungen formulirt der Verf. dahin, daß die Arbeitsleistung der Frauenhände nicht nur von der der Männer sich unterscheidet, sondern auch vorzugsweise auf der Kraft der linken Hand beruht, da dieselbe selbst während ungewöhnlicher und längerer Arbeit nicht ermüdet und auch dann, nach geringer Pause, die Arbeit auf Anregung des Willens wieder aufzunehmen vermag; mit der rechten Hand ermüden die Frauen aber in gleicher Weise wie die Männer. — Die Ursache dieses vorwaltenden Manzinismus des Weibes kann nur auf der geringer entwickelten Organisation der linken Hirnhälfte beruhen, da die letztere, von der die Bewegungen der rechten Hand abhängen, psychischen Einflüssen (wie Bewußtsein, Aufmerksamkeit) Raum giebt, während die rechte Hirnhälfte rein physiologische Bewegungen vermittelt. — Bei der rohen Kraftmessung am Dynamometer zeigt sich die Einwirkung der Willenssphäre für beide Hände gleichmäßig auch bei den mit dem Ergo-