

Psychologie, machen. Ob man alle Wertwissenschaften als „Moralphilosophie“ zusammenfassen will, oder dies Wort, wie in Deutschland üblich, enger faßt, ist nur eine terminologische Frage. J. COHN (Freiburg i. B.).

K. S. LAURILA. Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie I. Helsingfors, Finnische Literaturges. Berlin, Mayer und Müller. 1903. 251 S. Mk. 5,00.

LAURILA will eine Kunstphilosophie, die auf die für unser Leben wichtigen Fragen über die Bedeutung der Kunst, ihre Stellung zur Sittlichkeit usw. eine Antwort gibt, auf die Gefahr hin, „unwissenschaftlich und altmodisch“ zu erscheinen. Diese entschlossene philosophische Gesinnung, der Ernst und die innere Notwendigkeit, mit der L. seine Probleme sich stellt, nötigen dem Leser höchste Achtung ab. Auch in der Tiefe des philosophischen Bedürfnisses und in der praktischen Abzweckung seines Nachdenkens ist L. dem Manne verwandt, dessen Theorie er wissenschaftlich zu stützen, auszubauen und zu berichtigen sucht: LEO TOLSTOI.

Im ersten Kapitel sucht LAURILA den Begriff der Kunstphilosophie zu gewinnen. Er bekämpft die Behauptung, die Erkenntnis sei Selbstzweck. Philosophie ist ihm vielmehr (S. 7) „ein rationelles Streben, von dem Wesen, dem Sinn und der Bedeutung des Seienden eine richtige Einsicht zu erlangen, um unsere eigene Stellung im Weltganzen richtig aufzufassen und unser Leben danach einrichten zu können.“ Ausführlich werden die Einwände gegen diese Definition widerlegt, besonders die Behauptung, daß durch die praktische Abzweckung die Wissenschaftlichkeit der Philosophie aufgehoben sei. Entsprechend ist die Kunstphilosophie das Streben, Wesen, Sinn und Bedeutung der Kunst richtig aufzufassen, um unsere eigene Stellung zu dieser Seite des Menschenlebens richtig bestimmen zu können. Sie fragt nach Wesen, Ursprung, Zweck der Kunst sowie nach ihrer Stellung zur Sittlichkeit, zur Wirklichkeit und zur Religion (S. 34f.). Mit Nachdruck trennt L. die Philosophie der Kunst von der Frage nach dem Naturschönen. Um diese Trennung zu betonen, lehnt er den Namen „Ästhetik“ für seine Untersuchungen ab (S. 46ff.).

Das 2. und 3. Kapitel sind der Frage nach dem Wesen der Kunst gewidmet. Sie unterscheiden sich so, daß im 2. Kapitel die Methode der Untersuchung festgestellt wird und fremde Theorien nachgeprüft werden, im 3. die eigene Ansicht L.'s entwickelt und in ihre Konsequenzen verfolgt wird. L. lehnt die deduktive Methode ab, weil ihre Obersätze willkürlich sind; er verwirft auch die induktive, die aus der Vergleichung der Kunstwerke den Begriff der Kunst gewinnen will. Denn alle Werke, die irgendwo und irgendwann für Kunstwerke gehalten werden, kann keine Definition umfassen, die Auswahl sogenannter „Meisterwerke“ aber bleibt willkürlich. Ob etwas ein Kunstwerk ist, beurteilen wir aus einer Forderung heraus, durch Vergleichung mit einem inneren Ideal. Dies Ideal gilt es bewußt zu machen, wenn man über das Wesen der Kunst ins klare kommen will. „Die einzige solide Grundlage einer Kunstdefinition ist das analysierte individuelle Kunstbewußtsein“ (S. 61). Diese Methode hat mit dem, was WINDELBAND Selbstbesinnung, was Referent kritische Wertwissenschaft nennt, viel mehr Verwandtschaft als mit den gewöhnlich „psycho-

logisch“ genannten Verfahrensarten. L. verwirft nun die Nachahmungstheorie sowohl in ihrer alten platonisch-aristotelischen Form als auch in der Gestalt, die KONRAD LANGE ihr gegeben hat. Ebenso entschieden lehnt er die „Schönheitstheorie“ ab, die einen „Genuss“ als Ziel der Kunst angibt und als deren Vertreter er merkwürdigerweise KANT ansieht. Die Theorie der Einfühlung und GROOS' Theorie der inneren Nachahmung tut er miteinander ab. Man kann diese kritischen Abschnitte nur als oberflächlich bezeichnen, denn die bekämpften Richtungen würden die Darstellung, die L. von ihnen gibt, nicht als treu anzuerkennen brauchen. Sich in die Motive anderer Denker zu versenken, ist nicht L.s Stärke. Aber auch die entschiedenste Polemik kann nur auf Grund eines innerlichen Verständnisses fruchtbar werden.

Seine eigene Theorie begründet L. zunächst so, daß er sonst verwandte Fälle vergleicht, von denen der eine ein Kunstwerk ist, der andere nicht. Eine Photographie und eine Karikatur desselben Menschen, ein Polizeibericht über ein Ereignis und eine dieses Ereignis behandelnde Novelle, ein Landschaftsgemälde und ein Plan derselben Gegend werden so einander gegenübergestellt. Daraus ergibt sich schließlich die Definition des Kunstwerks: „Das Kunstwerk ist ein sinnlich wahrnehmbarer Ausdruck des Gefühlslebens, welcher bewußt und absichtlich so gewählt und gestaltet ist, daß er imstande ist, in anderen ähnliche Gefühle hervorzurufen, wie sie der Ausdrückende selbst gefühlt hat (und dessen eigentlicher Zweck eben darin besteht)“ (S. 105). Diese Theorie ist vor L. von TOLSTOI aufgestellt, sonst aber nur in gelegentlichen Äußerungen nie wirklich systematisch vertreten worden. Unter den Einwänden gegen sie, die L. zu widerlegen sich bemüht, ist der bemerkenswerteste, daß man doch außer einer subjektiven allgemein eine objektive Kunst kenne. In Wahrheit besteht aber dieser Unterschied nur darin, daß der subjektive Künstler seinen Eindruck, der objektive dagegen die Bedingungen seinesindrucks gibt und die Dinge für sich sprechen läßt. Gefühlsansteckung ist auch sein Zweck, und er erreicht diesen Zweck durch die selbsttätige Auffassung des Anschauenden oft besser und sicherer als der subjektive Künstler (S. 113—119).

Während TOLSTOI für jedes Kunstwerk allgemeine Verständlichkeit, Wirkung auf alle Menschen fordert, betont L. die Relativität der Gefühlsansteckung. Ansteckend kann auf mich nur ein Gefühl wirken, dessen Grund ich billige. Nun wirkt aber dasselbe Ereignis auf die Menschen je nach ihrer intellektuellen oder moralischen Bildung sehr verschieden (S. 132) — also wird auch ein Kunstwerk nur soweit von mir mitempfunden werden, als ich selbst mit den Gesinnungen des Künstlers übereinstimme. Für die Bewertung einzelner Kunstwerke ergeben sich aus dem Prinzip LAURILAS drei normative Maßstäbe: die Größe der ansteckenden Kraft, die Bedeutung der erzeugten Gefühle, endlich die moralische Berechtigung dieser Gefühle. Die beiden ersten Normen müssen erfüllt sein, damit ein Werk ein Kunstwerk, die dritte, damit es ein berechtigtes Kunstwerk sei. Alle drei sind in ihrer Erfüllung voneinander unabhängig, d. h. jede kann ohne die andere erfüllt sein; daraus ergeben sich scheinbar Schwierigkeiten

der Bewertung. Es spricht — bei der unkritischen Art des gemeinen Wortgebrauchs — nach L. nicht gegen diese Theorie, daß sie den Begriff „Kunst“ enger faßt, als man gewöhnlich tut. Sie schließt nämlich nicht nur alle Künste des Schmucks, sondern auch die Baukunst gänzlich aus.

Im vierten Kapitel wird zunächst eine Theorie der psychologischen Entstehung der Kunst gegeben, die nicht viel Bemerkenswertes hat, dann wird die Bedeutung der Kunst im Gesamtleben der Menschheit untersucht, und unter Ablehnung der Theorien des Selbstzwecks (*l'art pour l'art*), der Erholung, Ergänzung (KONR. LANGE), Mitteilung (Tolstoi) der Satz aufgestellt: „Die Aufgabe der Kunst besteht darin, daß sie die Bedeutung der Lebenserscheinungen und den Sinn des Lebens überhaupt in Gefühlswerten offenbart“ (S. 193). So wirkt sie zwar nicht direkt, doch aber „aus der Ferne“ auf das Leben ein.

Im fünften Kapitel wird das Verhältnis der Kunst zur Sittlichkeit behandelt. Unter Moral versteht L. dabei „den Inbegriff derjenigen Normen, welche die Menschen in ihrem Handeln allgemein befolgen müssen, wenn das Leben der Menschheit sich in derjenigen Richtung entwickeln soll, wo sein höchstes Ziel und Endzweck liegt“ (S. 205). Der Kunstwert und der moralische Wert sind, wie aus ihren Definitionen hervorgeht, verschieden und unabhängig voneinander. Da aber die Forderungen der Moral übergeordnet sind, so soll die Kunst moralisch sein. Diese Forderung bedeutet aber nicht etwa, daß die Kunst der Moral direkter und unmittelbarer diene, als es ihrer Natur entspricht, auch nicht, daß das Kunstwerk moralisierend sein soll. Will man die Moralität des einzelnen Kunstwerkes beurteilen, so muß man vor allem den Irrtum aufgeben, daß der moralische oder unmoralische Stoff als solcher dabei wesentlich in Betracht komme. Ebenso wenig darf man glauben, daß unsittliche Kunstwerke aus einer antimoralischen Absicht des Künstlers entstehen. Der Künstler will nur seine Gefühle in anderen erzeugen. Will er anderes — Moral oder Unmoral —, so ist er Moralisor oder Demoralisor, nicht mehr Künstler. Vielmehr stellt der Künstler die Dinge so dar, wie sie seinen Gefühlen erscheinen; und das so entstandene Werk ist moralisch, wenn des Künstlers Gefühle mit unseren moralischen Gefühlen übereinstimmen, unmoralisch, wenn sie ihnen widersprechen.

Das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit und zur Religion beabsichtigt L. in einem zweiten Teile zu behandeln.

Wenn man LAURILAS Theorie mit anderen Anschauungen vergleicht, so sieht man, daß er der „Einfühlungstheorie“ sehr nahe steht. Er unterscheidet sich nur dadurch prinzipiell von ihr, daß er im Kunstwerk wesentlich das Erzeugnis des Künstlers betont, während jene Theorie es als ein objektiv Gegebenes hinnimmt und daher auch der ästhetisch betrachteten Natur nähert. Auch suchen die bedeutenderen Vertreter der Einfühlungstheorie — vor allem LIPPS — den formalen Eigentümlichkeiten des Kunstwerks gerecht zu werden, was LAURILA versäumt. Diese Einseitigkeit seiner Auffassung ist wohl dadurch verschuldet, daß er von vorn herein auf das Verhältnis von Kunst und Moral sein Hauptaugenmerk richtet. Überall macht sich die Vernachlässigung der formalen Seite geltend. So spricht L. bei Gelegenheit der Relativität der Gefühlsansteckung

nur von den Verschiedenheiten der intellektuellen, moralischen usw. Gefühle. Aber wichtiger noch ist hier die Verschiedenheit des Gefühlsausdruckes, in den neben allverbreiteten Ausdrucksbewegungen eine Fülle historischer und nationaler Elemente eingehen. Auch daß LAURILA die Ausdrucksbedeutung des Schmuckes — die doch seit Lotze anerkannt sein sollte — nicht versteht, und daß er bei der Architektur von Raumwirkung nichts weiß, gehört hierher. Im Grunde hat L. augenscheinlich zur bildenden Kunst überhaupt kein Verhältnis, nur die Poesie, und zwar wesentlich die moderne Poesie, schwebt ihm vor. Solche Einseitigkeiten pflegt ein Ästhetiker sonst dadurch auszugleichen, daß er sein Einzelbewußtsein zum allgemeinen Kulturbewußtsein zu erweitern sucht. Diese Bemühung vermißt man bei L. Die Selbstgewißheit des moralischen Ich wird bei ihm an einigen Stellen zur Selbstgerechtigkeit.

Aber mag man auch von der vorgetragenen Theorie durchaus nicht überzeugt werden, der Ernst, mit dem hier das Nachdenken auf wahrhaft wichtige Probleme gerichtet wird, die einfache Konsequenz und ehrliche Klarheit der Ausführungen wird jedem hohe Achtung abnötigen.

COHN (Freiburg i. B.).

Z. TREVES. *L'énergie de contraction dans le travail musculaire volontaire et la fatigue nerveuse.* Avec 21 fig. dans le texte. *Archivio di Fisiologia* 1 (2), 171—198. 1904.

Der Verf. beschreibt eine neue Ergographenform, die, wie er behauptet, gestatte, sowohl die mechanische Arbeit, als auch die Energie der Kontraktion zu messen. Der Apparat wurde bereits auf dem 5. internationalen Kongress für Physiologie zu Turin vorgezeigt, ist aber seitdem modifiziert worden. Der Verf. benutzt gleichfalls den Mittelfinger der rechten Hand. Der Finger funktioniert auf einem Hebel, der dem Knochen möglichst parallel gestellt ist und sich um dieselbe Achse dreht. Dieser Hebel steht mit dem zu hebenden Gewichte so in Verbindung, daß der oberflächliche Beugemuskel des Fingers bei langsamer Beugung (Arbeitsmessung) während des ganzen Ablaufs der Bewegung konstant belastet wird. Die Belastung kann dadurch variiert werden, daß das Gewicht längs einer eisernen Stange verschoben wird. Da die Anzahl der Hebungen und die Hubhöhen am Apparate ablesbar sind, so hält der Verf. eine Registrierung für unnötig, weswegen die an anderen Formen befindliche graphische Vorrichtung hier fehlt. Durch Unterbrechung eines elektrischen Stromes wird der mit dem Instrumente Arbeitende davon unterrichtet, ob die Hebung vollständig war und wann eine Verminderung der Belastung sich als notwendig erweist. Der ganze Apparat ist einem festen Tische aufgeschraubt. Durch mehrere der Darstellung eingefügte Zeichnungen hat der Verf. das Verständnis zu erleichtern gesucht. — Bei Versuchen, die Energie der Kontraktion zu messen, läßt der Verf. die Hebungen nicht langsam, sondern mittels eines Ruckes ausführen. Es befindet sich für diesen Zweck an dem Apparate eine Vorrichtung, welche bewirkt, daß die Rolle, welche das der Ablesung dienende (in Zentimeter eingeteilte) Band fortbewegt, in ihrer Umdrehung nicht gehemmt wird.