

stellung ist eben hinter jenen Detailbeschreibungen fast verloren gegangen, so daß neben dem eigentlich sympathisirenden Mitleid auch die natürliche oder krankhaft übertriebene Abneigung gegen Wahrnehmung fremden Leides, die schon von HUME als unvollständige Sympathie abgetrennt worden war, behandelt wird, ferner allerlei rührselige Herbst- und Dämmerstimmung, die nur mit einer speciellen Ablaufsweise des Mitleides eine gewisse Stimmungsverwandtschaft besitzt, dann auch Selbstbemitleidung, endlich jedwede Stellungnahme zu fremdem Leide, welche nicht gerade, wie die Grausamkeit, am fremden Schmerz selbst Genuß findet, also z. B. die Freude, daß man selbst nicht so schlecht daran sei. Mit der mangelnden Analyse des eigentlichen Mitleides bleiben aber natürlich auch die gegenseitigen Beziehungen solcher Abarten wenig aufgeklärt. Der Gegenstand unserer Sympathie wird insbesondere durch den Satz allzusehr eingeschränkt, daß wir nur mit solchem Leide Mitleid haben könnten, das wir für uns selbst fürchteten. Im letzten Capitel wird u. A. gegenüber den Verächtern des Mitleides die Anerziehung eines richtigen Maasses von Mitleid den Pädagogen empfohlen, wobei natürlich nicht an einen quantitativen Maassstab gedacht werden darf. Ueberall blickt eine menschenfreundliche, selbst für Mitleid reich empfängliche Persönlichkeit des Verf.'s hindurch, und finden sich im Einzelnen viele treffliche Bemerkungen.

WIRTH (Leipzig).

YRJÖ HIRN. *The Origins of Art. — A Psychological and Sociological Inquiry.* — London, Macmillan and Co., 1900. 331 S. 10 sh.

Wie ist die Menschheit dazu gekommen, so viel Kraft und Eifer der Kunst zu widmen, „einer Thätigkeit, die fast gänzlich ohne einen praktischen Zweck sein kann?“ — (S. 15) Die Lösung dieses „sociologischen und psychologischen Räthsels“ ist die Hauptaufgabe des Buches. H. richtet daher seine Untersuchung vor Allem auf die Natur des „Kunsttriebes“ (art-impulse), den er mit Recht nicht als ein Privilegium einzelner Individuen, sondern als ein Gemeingut unseres ganzen Geschlechts ansieht. Zunächst kritisirt er einige frühere Ansichten über das Wesen dieses Triebes. Der durch SCHILLER, SPENCER und GROOS vertretenen „Spieltheorie“; die er dabei noch am ausführlichsten bespricht, gesteht er zwar zu, daß „sie wohl das negative Kriterium der Kunst erklären möge; sie sei aber nicht im Stande uns irgend einen positiven Aufschluß über die Natur der Kunst zu geben.“ (S. 29). — In Wirklichkeit ist jene Theorie freilich doch nicht so unvollkommen, als H. glaubt. SCHILLER und GROOS wenigstens charakterisiren das „künstlerische Spiel“ durchaus nicht nur negativ als eine äußerlich zwecklose Thätigkeit, sondern zugleich sehr positiv als die freieste und vollste Bethätigung der Persönlichkeit. „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ — Die positive Erklärung, durch welche H. die „negative“ Bestimmung seiner Vorgänger ergänzt, ist auf die „allgemeine Psychologie des Gefühls“ gegründet. Lustgefühle erhalten und erhöhen sich in dem Maasse, in dem sie Ausdruck durch Bewegungen finden. Unlustgefühle dagegen werden durch activen Ausdruck abgeschwächt und überwunden. „Die lebenerhaltende Tendenz, die uns unter einem Lustgefühl zu Bewegungen führt, welche die Empfindung verstärken und klarer

zum Bewußtsein bringen, zwingt uns im Schmerze, Erleichterung und Befreiung durch heftige motorische Entladung zu suchen“ (S. 42). Dieses unmittelbare emotionale Ausdrucksbedürfnis ist gleichsam der Keim des Kunsttriebes; er würde sich jedoch nicht entwickeln, wenn der Mensch nicht ein sociales Wesen wäre. Wir fühlen uns stets als Glieder eines socialen Körpers; und wie unsere Empfindung an Stärke und Deutlichkeit durch die Bewegung unseres individualen Körpers gewinnt, so erhält sie noch größere Intensität und Klarheit, wenn sich die Bewegung auf den socialen Körper ausdehnt, wenn das Gefühl eines Individuums eine ganze Gruppe ergreift, die seine Ausdrucksbewegungen theilnehmend wiederholt (S. 82). „Als das wirksamste Mittel aber, welches das Individuum befähigt, einen emotionalen Zustand, von dem es selbst beherrscht wird, weiteren und immer weiteren Kreisen von Anderen mitzuthellen, — stellt sich das Kunstwerk dar“ (S. 85). Das Kunstwerk ist also das Erzeugnis und zugleich das Mittel des unmittelbaren emotionalen Ausdrucksbedürfnisses, des Strebens nach einer Verstärkung oder Erleichterung der individualen Emotion durch die „sociale Resonanz.“ Dafs die Kunst als eine sociale Erscheinung aufgefaßt werden muß, ist sicherlich eine Wahrheit, allerdings keine ganz neue. Aber wenn H. sagt, dafs „selbst die Production der individuellsten und einsamsten Künstler nur durch sociologische Betrachtungen erklärt werden kann“ (S. 101); so darf man vielleicht mit noch größerem Rechte behaupten, dafs selbst die populärste und vulgärste Production nicht nur aus sociologischen Betrachtungen erklärt werden kann. Der erste und gewifs nicht unwesentlichste Theil der künstlerischen Production, die eigentliche Schöpfung im Gegensatze zu der späteren Ausführung liegt durchaus innerhalb der Grenzen des individualen Lebens; ganz auferhalb des Bereiches „sociologischer Erwägungen.“ H. hat in der That nicht sowohl die Schöpfung als die auf sociale Wirkung berechnete „Elaboration“ im Auge, wenn er den beruhigenden und befreienden Einfluß rühmt, den die productive Arbeit auf den emotional erregten Künstler ausübt. — „Nur in ganz directen Bethätigungen wie in den einfachsten Gesängen, Tänzen und Dichtungen“ giebt sich der Kunsttrieb unmittelbar als das lebenerhaltende emotionale Ausdrucksbedürfnis zu erkennen. „Aber es läßt sich nicht verbergen, dafs diese Auffassung, soweit die Malerei, die Sculptur und die höheren Formen der Poesie in Betracht kommen, ausschließlich auf hypothetischer Grundlage ruht“ (S. 114). Die Annahme kann jedoch bewiesen werden, indem man zeigt, dafs auch die höchsten Manifestationen der Kunst allgemein und wesentlich nach ihrem emotionalen Ausdruckswerthe beurtheilt und geschätzt werden (S. 115). Dieser Beweis ist denn auch versucht worden; allein um auch nur einigermaßen überzeugend zu wirken, hätte er mit ganz anderem Ernste durchgeführt werden müssen. Indessen der Satz, der bewiesen werden soll, ist falsch: — die emotionale Ausdrucksfähigkeit ist keineswegs die „distinctif quality“ eines Kunstwerkes, denn diese theilt die Kunst mit anderen nicht künstlerischen Ausdrucksformen; ihre wesentliche Eigenart besteht vielmehr darin, dafs sie die Emotionen in einer ästhetischen Form ausdrückt. Der „Kunsttrieb“ ist Nichts weniger als emotionales Ausdrucks-

und Mittheilungsbedürfnis schlechthin; sondern er richtet sich auf eine besondere, nämlich die ästhetische, Form des Ausdruckes. Uebrigens fñhrt und gesteht H. selbst die Unzulänglichkeit seiner Erklärung. „Wir können einen lyrischen Tanz, oder selbst einen lyrischen Gesang als unmittelbare Ausbrüche eines emotionalen Druckes betrachten, der ohne Ableitung dem Organismus gefährlich werden würde. Aber wir können uns kaum vorstellen, daß irgend ein Mensch im Stande sein sollte z. B. ein voll ausgebildetes Drama zu erfinden, nur um dadurch in der wirksamsten Weise das Gefühl mitzutheilen, von dem er beherrscht ist. Und noch schwieriger ist es zu verstehen, wie das Bedürfnis nach socialem Ausdrucke, rein in seiner eigenen Befriedigung, so hoch entwickelte Kunstformen wie Malerei und Sculptur hätte schaffen können.“ — „Wir sind daher gezwungen, uns anderwärts nach dem Ursprung und der Entwicklung des concreten technischen Mediums umzusehen, dessen sich der Künstler für seinen Zweck bedient“ (S. 145). H. meint die Entstehung und Entwicklung der künstlerischen Formen „aus den Beziehungen der künstlerischen Thätigkeit zu den wichtigsten biologischen und sociologischen Aufgaben des Lebens“ erklären zu müssen (S. 147); und er glaubt am Schlusse seiner Untersuchung, daß es ihm gelungen sei, „auf diese äußeren »Ursprünge« (origins) einige der wichtigsten Eigenschaften zurückzuführen, die wir an einem Kunstwerke schätzen. Auf diesem Wege ist es uns möglich zu erklären, wie verschiedene Vorzüge der Kunst, wie sie uns bekannt ist, von den primitiven Bedürfnissen abgeleitet sein mögen, denen sie diene; wie z. B. die Klarheit (lucidity) der Kunst ihren Ursprung in der Verwendung der Kunst, Belehrung zu vermitteln, haben kann; wie sich die sinnlichen und anziehenden Eigenschaften aller Kunst aus dem Bedürfnisse Kunst zu gewinnen herleiten lassen; wie die Macht der Kunst, den Geist zu stärken und zu erregen, ein Erbtheil aus den Tagen sein kann, als der Künstler berufen war, seine Genossen zur Arbeit oder zum Kampfe zu ermuntern. Und endlich könnte man geltend machen, daß eine höchst charakteristische Eigenschaft der Kunst, die Einbildung (imagination), die in einem gewissen Sinne Glaube an die Wirklichkeit des Unwirklichen ist (mag sie dem menschlichen Geiste angeboren sein oder nicht), ungeheuer durch die Verwendung der Kunst für die Zwecke der Magie erhöht sein mag, die das Sichtbare und das Unsichtbare verschmilzt“ (S. 305). In Wirklichkeit findet man in den Ausführungen über die Beziehungen der Kunst zu verschiedenen praktischen Zwecken, welche die zweite Hälfte des Buches füllen, Nichts von einem solchen Nachweise; wohl aber eine Menge von interessanten und theilweise werthvollen Bemerkungen, die allerdings weniger für die Kunstwissenschaft als für die Biologie und Sociologie Bedeutung haben. Namentlich die Capitel über „Animal Display“ und „Art and Sexual Selection“ sind lesenswerth. — Als kunstwissenschaftliche Leistung gehört dieses Buch in die neuerlich häufig werdende Gattung von Arbeiten, welche die Kunst zu begreifen glauben, indem sie um die Kunst herumtasten.

ERNST GROSSE (Freiburg i. B.).