

Über die Methode der Kunstphilosophie.

Von
KONRAD LANGE.

In seinem Büchlein: „Was ist Kunst?“ spricht sich Tolstoi mit aller Entschiedenheit gegen die empirische Methode der Kunstphilosophie aus. Ihr Kennzeichen, das ist der Sinn seiner Worte, besteht darin, daß wenn einmal eine gewisse Art von Kunstwerken als gut anerkannt ist, weil sie uns gefallen, eine Kunsttheorie aufgestellt wird, in der alle diese Werke mit ihren Eigenschaften aufgenommen werden können. Es existiert ein Kunstkanon, demgemäß die Schöpfungen der Künstler, die in unseren Kreisen beliebt sind, z. B. PHIDIAS, SOPHOKLES, HOMER, TIZIAN, RAPHAEL, BACH, BEETHOVEN, DANTE, SHAKESPEARE, GOETHE usw., als Kunst anerkannt werden, und man bildet seine ästhetischen Urteile (soll heißen Definitionen und Normen) so, daß sie alle diese Werke umfassen.¹

Dies ist aber nicht der richtige Weg, um das Wesen der Kunst zu ermitteln. Man muß vielmehr von gewissen Gesetzen ausgehen, wenn man zur Erkenntnis des Künstlerischen kommen will. Es muß zuvor bestimmt werden, was Kunst und was nicht Kunst, was gut und was schlecht ist, erst dann kann man auf Grund dieser Bestimmung die vorhandenen Kunstwerke untersuchen, wobei das als Kunst anerkannt werden muß, was ihnen entspricht, dagegen dasjenige verworfen, was nicht damit übereinstimmt. Und nun entwickelt Tolstoi in sehr interessanter Weise, daß alle Kunst Gefühlsausdruck oder genauer gesagt „Gefühlsansteckung“ sei, indem der Künstler die anderen Menschen mit seinem Gefühl „anstecke“. Und da es nun, nach seiner persön-

¹ TOLSTOI, Was ist Kunst? Deutsche Übersetzung von Dr. ALEXIS MARKOW. Berlin 1898. S. 75 ff.

lichen Auffassung, nicht die Aufgabe der Kunst sein könne, die Menschen mit schlechten Gefühlen anzustecken, ihre Aufgabe vielmehr nur darin bestehen könne, ihnen gute, d. h. — im weiteren Sinne des Wortes — religiöse Gefühle mitzuteilen, so meint er, müßten die meisten der obengenannten Künstler, deren Werke nur auf das Schöne, d. h. den Sinnenreiz ausgingen, — aus der Reihe der wahren Künstler gestrichen werden.

Dies ist ein möglichst reines Beispiel der deduktiven Methode, und zwar einer Deduktion, bei der das, was bewiesen werden soll, zuerst durch eine unvollständige Induktion in den Begriff, um den es sich handelt, hineingelegt wird, um dann wieder aus ihm herausgeholt zu werden, was natürlich nicht sehr schwer ist. Der Hauptsatz der empirischen Ästhetik, daß man künstlerische Normen nicht willkürlich erfinden, sondern nur aus den Schöpfungen der großen Künstler ableiten könne, wird dabei geradezu umgedreht. Erst wird bestimmt, was Kunst sei, dann untersucht, ob die großen Künstler auch wirklich große Künstler seien.

Ein anderes Beispiel. Ein finnischer Ästhetiker K. S. LAURILA, hat neuerdings ein Buch geschrieben, in welchem die Tolstoische Theorie der Gefühlsansteckung, die ja sicher einen richtigen Kern enthält, in scharfer und wie man anerkennen muß, fruchtbarer Weise weitergebildet wird.¹ Er wendet sich besonders gegen den von mir gemachten Versuch, die Definition für Kunst durch Abstraktion aus den vorhandenen Künsten und Kunstrichtungen festzustellen. Man könne, so meint er, das Wesen der Kunst nicht so ermitteln, wie man etwa aus verschiedenen äußeren Merkmalen durch einfache Induktion den Begriff des Pferdes ermittle. Denn während von vornherein klar sei, welches Tier ein Pferd sei, sei nicht von vornherein klar, welches Werk ein Kunstwerk sei. Vielmehr müsse man, um dies zu bestimmen, schon ein „Ideal des Kunstwerks“ in sich haben. Was damit nicht übereinstimme, brauche man nicht als Kunstwerk anzuerkennen. Es komme also in der Kunstphilosophie nur darauf an, dieses Ideal, das in den meisten Menschen unbewußt schlummere, durch psychologische Analyse bewußt zu machen.

¹ K. S. LAURILA, Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen der Kunstphilosophie I. Helsingfors 1903. S. 57.

Dies tut nun LAURILA und kommt dabei zu demselben Ergebnis wie TOLSTOI, nämlich daß die Kunst „ansteckender Gefühlsausdruck“ sei, d. h. „daß sie den Eindruck, den das Seiende auf das Gefühlsleben des Künstlers gemacht hat, durch sinnlich wahrnehmbare Mittel so auszudrücken suche, daß dieser Ausdruck auf das Gefühlsleben anderer Menschen ansteckend wirke“. Hiermit kann man sich, wenn auch die Bestimmung unvollständig ist, allenfalls einverstanden erklären. LAURILA geht aber weiter. Ebenso wie TOLSTOI seiner Deduktion eine ethische Forderung zugrunde legt, nämlich die, daß die Kunst dem Menschen religiöse Gefühle mitteilen müsse, ordnet auch LAURILA — im Gegensatz zu KANT — das Künstlerische dem Moralischen unter und macht demgemäß den Wert des Kunstwerks außer von der Stärke seiner ansteckenden Kraft auch von dem Wert und der Bedeutung der dargestellten Gefühle abhängig. Und da es nun Künste gibt, die in bezug auf den Inhalt dessen, was sie darstellen, völlig indifferent sind, derart, daß das Ethische und Moralische bei ihnen gar keine Rolle spielt, nämlich die Baukunst, die dekorative Kunst, den Körperschmuck usw., so — rechnet er diese Tätigkeiten einfach nicht zu den Künsten.

Diese beiden Beispiele aus der neuesten Literatur sind sehr instruktiv, denn sie zeigen, wohin man kommt, wenn man bei seiner Definition des Begriffes Kunst von einem „inneren Ideal“, d. h. von einer vorgefaßten Meinung, einer außerkünstlerischen Forderung ausgeht: das eine Mal dahin, daß die größten Künstler aller Zeiten aus der Reihe der Künstler ausgeschlossen, das andere Mal dahin, daß mehrere, und zwar wichtige Künste überhaupt nicht als solche anerkannt werden.

Wenn ich nun dem gegenüber hier den Wert der empirischen Methode für die Kunstphilosophie noch einmal ausführlich begründen möchte, so geschieht es nicht, um den banalen Satz zum so und so vielsten Male zu wiederholen, daß die Ästhetik wie jede Wissenschaft empirisch verfahren müsse, sondern um zu zeigen, daß der Umfang des zum Beweise herbeizuziehenden empirischen Materials gar nicht groß genug sein kann, wenn man zu haltbaren Ergebnissen kommen will. Denn empirisch sind in gewisser Weise auch TOLSTOI und LAURILA verfahren. Nur haben sie sich den Begriff der Kunst auf Grund eines unvollständigen empirischen Materials gebildet, indem

sie den Umfang des Künstlerischen ethisch einschränkten und der Definition nur diejenigen Künste und Künstler zugrunde legten, die ihnen auf Grund ihres ethischen Ideals den Forderungen der Kunst zu entsprechen schienen. Die Unvollständigkeit ihrer Empirie beruhte also darauf, daß sie nur von der Selbstbeobachtung ausgingen, ohne sich klar zu machen, daß das, was ihrem psychischen Bedürfnis ja ohne Zweifel entsprach, darum noch keineswegs dem Bedürfnis anderer entsprechen mußte, d. h. also keine Allgemeingültigkeit in Anspruch nehmen konnte.

Wenn man aus einer größeren Zahl, sei es körperlicher, sei es psychischer Eigenschaften einer Sache das Wesen derselben abstrahieren will, so ist klar, daß die gesuchte Definition um so greifbarer und fruchtbarer sein wird, je enger man den Kreis der zu untersuchenden Erscheinungen umgrenzt. Aus diesem Grunde habe ich — und darin ist mir LAURILA gefolgt — in den Mittelpunkt der Untersuchung nicht mit der herrschenden Ästhetik die Frage nach dem Wesen des Schönen, sondern die nach dem Wesen der Kunst gestellt. Daß es von irgend einem wissenschaftlichen Interesse sein könne, die Wirkung aller „ästhetischen Gegenstände“, der künstlerischen sowohl wie der nichtkünstlerischen zu erforschen, wollen wir nicht gerade leugnen. Für uns handelt es sich aber zunächst nur um die künstlerischen. Deshalb reden wir auch von Kunstlehre, Kunsttheorie, Kunstphilosophie, nicht von Ästhetik. Die herrschende Ästhetik, die das Naturschöne und das Kunstschöne in gleicher Weise in den Bereich ihrer Betrachtungen zieht, geht dabei von der selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß beide in der Art ihrer Wirkung identisch seien. Dies müßte aber zunächst bewiesen werden. Und wir sind der Ansicht, daß eine Wissenschaft, die von vornherein den wesentlichen Unterschied außer acht läßt, daß das Naturschöne von Natur vorhanden, das Kunstschöne aber ein Werk von Menschenhand ist, schon deshalb unmöglich zu richtigen Resultaten kommen kann. LAURILA formuliert dies in etwas deutlicher Weise so: „Daher kommt es, daß die sogenannte allgemeine Ästhetik entweder hohle Phrasen und alberne Gemeinplätze enthält, oder wenn sie bisweilen das Wesen einiger sogenannten ästhetischen Erscheinungen gut beleuchtet, dann gar nicht auf andere angewandt werden kann.“ Ich möchte etwas höflicher sagen, daß

die allgemeine Ästhetik, die die Identität des Naturschönen und des Kunstschönen von vornherein voraussetzt, unmöglich dem spezifisch Künstlerischen, d. h. dem Verdienst der künstlerischen Persönlichkeit gerecht werden kann.

Wenn man nun das Wesen der Kunst ermitteln will, so muß man selbstverständlich vom Sprachgebrauch ausgehen. Das heißt man muß zunächst feststellen, welche Tätigkeiten das Wort Kunst nach dem jetzt gültigen Sprachgebrauch umfaßt. Indem wir diese Frage stellen, wissen wir zwar schon auf Grund eigener Erfahrung etwas von den Wirkungen der Kunst. Allein dieses Wissen ist, wie jeder sich bei dem ersten Versuche der Definierung überzeugen kann, ganz unsicher und schwankend. Wir haben deshalb das natürliche Bedürfnis, durch Feststellung des Sprachgebrauchs das Gebiet der Untersuchung wenigstens vorläufig in irgend einer Weise zu umgrenzen.

Diese Umgrenzung kann nun wiederum entweder eine weitere oder eine engere sein. Die weitere besteht darin, daß wir alle Künste, nicht nur die eigentlichen, sondern auch die uneigentlichen, die streng genommen nur Geschicklichkeiten sind, der Begriffsbildung zugrunde legen, die engere darin, daß wir uns auf die eigentlichen Künste beschränken. Nun kann es ja möglicherweise einen gewissen Wert haben, das Gemeinsame einer Jongleurleistung und einer von JOACHIM gespielten BACHschen Chaconne, eines Feuerwerks und der REMBRANDTschen Nachtwache, einer Gänseleberpastete und eines GOETHESchen Faust nachzuweisen. Den Künstler und Kunstkenner wird das aber sehr wenig interessieren, da ihm seine Selbstbeobachtung sagt, daß diese Dinge keineswegs dieselbe Wirkung auf ihn ausüben. Er wird vielmehr bei der Befragung des Sprachgebrauchs von dem ausgehen, was er und seine Genossen, vielleicht überhaupt die Gebildeten seines Volkes unter Kunst im höheren Sinne verstehen. Denn die Aufgabe ist ja weder die, zu ermitteln, was der Janhagel „Kunst“ nennt, noch auch herauszubekommen, was irgend ein vielleicht sehr begabter und tiefsinniger Philosoph vermöge eines ihm innewohnenden „Ideals“ als Kunst bezeichnet, sondern was der gebildete, d. h. künstlerisch empfindende Teil des Volkes „Kunst“ nennt.

Man macht hiergegen geltend, daß der Sprachgebrauch unpräzise und schwankend sei, daß z. B. die Alten die Architektur und die dekorativen Künste aus den eigentlichen Künsten aus-

geschlossen, die Redekunst dagegen dazu gerechnet hätten. Das ist wohl richtig, aber es handelt sich ja hier noch nicht um die definitive Begriffsbildung, sondern um die ersten Direktiven für die Untersuchung. Und da ist es doch klar, daß der Sprachgebrauch nicht übergangen werden darf, daß die Methode der systematischen psychologischen Selbstbeobachtung erst in dem Augenblick zur Anwendung kommen kann, wo man aus dem Sprachgebrauch ermittelt hat, welche Art von psychischen Erscheinungen man ungefähr beobachten soll. Sonst würde sie notwendig zerflattern und sich ins Uferlose verlieren.

Was nun die Gebildeten der Gegenwart unter Kunst im eigentlichen Sinne verstehen, wissen wir ganz genau. Es sind: Malerei und Plastik, Poesie, Musik und Schauspielkunst, Tanz, Architektur und dekorative Künste. Natürlich kann man auch aus diesen wieder eine engere Wahl treffen und nun nach den gemeinsamen Kennzeichen dieser im engsten Sinne sogenannten Künste fragen. Das hat z. B. LAURILA getan, indem er aus dieser Reihe nur einen Teil, nämlich Poesie, Schauspielkunst, Musik und Malerei (letztere auch nur in ihren gefühlsmäßigen Richtungen) herausgehoben und nachzuweisen versucht hat, daß ihre Schöpfungen den Zweck hätten, Gefühle, die in dem Künstler durch Naturphänomene ausgelöst würden, auf andere zu übertragen. Man wird sofort sehen, daß dies dasselbe ist, was ich unter „Gefühlsillusion“ verstehe, wobei die Frage nach dem Unterschiede von wirklichem Gefühl und Phantasiegefühl hier als für unser Problem unwesentlich bei Seite gelassen werden darf. Und man wird zugeben müssen, daß der Begriff der Gefühlsansteckung in bezug auf diese Künste durchaus treffend und auch in gewisser Hinsicht fruchtbar ist.

Leider ist nun aber diese Einschränkung des Kreises der Künste ganz willkürlich. Mit demselben Rechte, mit dem man seine Aufmerksamkeit ganz auf die Poesie, Schauspielkunst, Musik und Malerei richtet, könnte man auch die Plastik, Malerei und Architektur aus der Reihe herausheben und die gemeinsamen Kennzeichen dieser engeren Gruppe zu ermitteln suchen. Dies würde dann natürlich zu einem ganz anderen Ergebnis führen. Und wenn LAURILA bei seiner Definition, wie wir gesehen haben, die Architektur und die Schmuckkünste ignoriert, das heißt überhaupt nicht als Künste gelten läßt, so fehlt jeder Anhalt dafür, warum man nicht auch den Tanz oder die Schauspiel-

kunst oder die Poesie aus bestimmten Gründen ausschließen und einer anderen Gattung von menschlichen Tätigkeiten zuweisen sollte. LAURILA macht allerdings darauf aufmerksam, daß die Griechen die Baukunst nicht zu den Künsten, sondern zu den Handwerken gerechnet hätten. Aber der Grund dafür war doch gerade der, daß sie das Wesen der Kunst, ebenfalls auf Grund einer unvollständigen Induktion, in der „Nachahmung“ erkannten, wobei ihnen natürlich nicht entgehen konnte, daß dies Prinzip auf die Architektur nicht paßte.

Ja es läßt sich sogar nachweisen, daß die Ansteckungstheorie nicht einmal für alle Schöpfungen derjenigen Künste Gültigkeit hat, aus denen sie durch Abstraktion gewonnen ist. Sie paßt z. B. nicht auf solche Schöpfungen der Malerei und Plastik, die, ohne eine bestimmte Gefühlserregung zu beabsichtigen, einfach das Seiende in möglichst überzeugender und glaubwürdiger Weise schildern wollen. Der Doryphoros des POLYKLET, HOLBEINS Gyze, der Stier POTTERS, die Staalmeester REMBRANDTS, das Spargelbund MANETS sind gewiß Kunstwerke und sollen doch in keiner Weise auf das Gefühlsleben des Beschauers wirken. Sie sollen vielmehr den rein sinnlichen Eindruck, den das Seiende auf die Künstler gemacht hat, durch das Mittel der Nachahmung auch bei anderen erzeugen, d. h. mit anderen Worten die Illusion der Natur nach Farbe, Form, Bewegung usw. hervorrufen. Ob und inwieweit diese Illusion gleichzeitig Gefühle beim Beschauer auslöst, hängt nicht nur von dem Willen und Können des Künstlers, sondern auch von dem Inhalt des Kunstwerks, seinen gemütlichen Beziehungen zum Menschen, die ja von vornherein nicht sehr eng zu sein brauchen, ab. Auch die Kunstwerke, durch die der Künstler Gefühle auf andere überträgt, wirken zunächst rein illusionistisch und erregen die Gefühle erst auf Grund der Naturillusion, die sie erzeugen. Denn ein Gefühl kann man nicht malen, sondern man kann nur Formen schaffen, die dasselbe ausdrücken, bei deren Anblick dasselbe entsteht. Vielleicht sind die Kunstwerke, die keine Gefühle übertragen, solche niederen Ranges — das wäre eine Frage, die für sich entschieden werden müßte —, jedenfalls sind sie aber Kunstwerke und dürfen deshalb bei der Definition nicht ausgeschlossen bleiben. Und es bedarf wohl keines Beweises, daß nur diejenige Definition richtig sein kann, die alle Künste ohne Ausnahme umfaßt.

Als ich mir — vor vielen Jahren — die Frage nach dem

Wesen der Kunst zuerst vorlegte, wußte ich nicht von vornherein, wie die Antwort lauten würde. Ich kann versichern, daß ich, obwohl ich schon manche Kunstwirkung an mir erfahren hatte, streng induktiv zu Werke ging. Ich nahm einfach die einzelnen Künste durch — wobei ich nur in bezug auf den Tanz eine Zeit lang schwankte —, schied diejenigen Züge, durch die sie sich voneinander unterscheiden, aus, und fragte mich, was nach dieser Ausscheidung noch Gemeinsames übrig bliebe. Das war eben nicht die Gefühlsansteckung, sondern die Illusion, d. h. der weitere Begriff, der jenen engeren in sich schließt. Da ich das Wesen der Bau- und Schmuckkunst, besonders des Ornaments, übereinstimmend mit dem Urteil zahlreicher Künstler und Kunsttheoretiker in der symbolischen Beziehung der Formen zu einer organischen Kraft oder Bewegung erblickte, gleichzeitig aber sehr wohl sah, daß der Beschauer sich diese Kraft und Bewegung nur vorstellt, nicht wirklich wahrnimmt, so schien mir dies vortrefflich zu dem Begriffe der Illusion zu passen. Da andererseits die darstellenden oder nachahmenden Künste teils einfach die Natur nach ihrer äußeren Erscheinung vortäuschen, teils durch das Mittel dieser Täuschung auf das Gefühlsleben der Menschen wirken, und da mir auch die so entstehenden Gefühle nach Stärke und Qualität nicht identisch mit den durch die Wirklichkeit erzeugten Gefühlen zu sein schienen, so glaubte ich daraus schließen zu müssen, daß die Illusion der weitere Begriff sei, der alle Künste zu einer Einheit verbinde. Bestärkt wurde ich in dieser Annahme durch die Beobachtung, daß fast alle Menschen, die ein Urteil über künstlerische Wirkungen aussprechen, immer die Illusion als die wichtigste Bedingung derselben bezeichnen.

Es wird sich empfehlen, gleich hier darauf aufmerksam zu machen, daß dieser ganze Beweis rein logisch ist, mit einer systematischen psychologischen Selbstbeobachtung zunächst noch nichts zu tun hat. Eine gewisse Selbstbeobachtung spielt allerdings auch dabei eine Rolle, indem jeder, der eine solche Untersuchung vornimmt, die Wirkung der Kunst schon an sich erfahren hat. Aber dies ist etwas ganz anderes als die wissenschaftliche systematische Selbstbeobachtung des Psychologen. Die Abstraktion als solche hat mit dieser noch nichts zu tun. Aus mehreren Erscheinungen oder Tätigkeiten das Verschiedene auszuscheiden, so daß das Gemeinsame übrig bleibt, ist eine rein logische

Operation. Wir nehmen sie bei jeder wissenschaftlichen Arbeit, ja überhaupt bei jedem geordneten Denken in einem gewissen Stadium der Untersuchung, meistens gleich zu Anfang vor. Jede Definition, d. h. jede Abgrenzung eines Begriffes gegen seine Nachbarbegriffe läuft schliesslich darauf hinaus. Die Ästhetik unterscheidet sich in dieser Beziehung durchaus nicht von den anderen Wissenschaften oder Denktätigkeiten. Genau ebenso wie ich mir aus den gemeinsamen Merkmalen mehrere Pferdeindividuen den Begriff „Pferd“ bilde, bilde ich mir aus den gemeinsamen Merkmalen der verschiedenen Künste den Begriff „Kunst“. Den Einwand LAURILAS, daß man wohl vorher wisse, was ein Pferd, nicht aber was Kunst sei, verstehe ich nicht. Beide Begriffe hat sich der Mensch doch nur deshalb gebildet, weil die unter sie fallenden Dinge resp. Tätigkeiten eine Anzahl gemeinsamer Züge hatten, die ihm für die Bildung eines Begriffes wichtig genug erschienen. Und es ist einfach die Aufgabe der Kunstphilosophie, diese Züge zu ermitteln, durch Ausscheidung der Abweichungen die gemeinsamen Eigenschaften festzustellen, dann hat sie den ersten Teil ihrer Aufgabe gelöst. Und ich kenne kein logisches Gesetz, wonach man eine solche Abstraktion wohl mit körperlichen, nicht aber mit geistigen Erscheinungen vornehmen dürfte.

Ich habe mich deshalb sehr gewundert, kürzlich folgende Kritik des Abstraktionsverfahrens von VOLKELT zu lesen: „Wohin führt denn dieses Ablesen, Herausheben, Zusammenfassen des Gemeinsamen und Wesentlichen an den Kunstwerken? Doch immer nur zu äusseren sinnenfälligen Merkmalen. Man kann über die Marmortechnik, die Technik des Kupferstichs, die Behandlung der Ölfarbe, über Linienführung, über den Bau des Lustspiels, auch über die Stoffe etwa der geschichtlichen Malerei oder der Ballade eine Fülle von Abstraktionen anstellen. Allein man kommt mit ihnen nie bis zu dem, was den eigentlichen Gegenstand der Ästhetik bildet.“¹ Ich verstehe nicht recht, warum VOLKELT hier, statt von Künsten zu reden, künstlerische Techniken und Stoffgebiete nennt. Oder vielmehr, ich verstehe es sehr wohl, denn dadurch erhält er die Möglichkeit, die heterogensten Dinge nebeneinander zu stellen und den Eindruck zu

¹ VOLKELT, die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise in der Ästhetik. *Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane* 29 (1902), S. 15.

erwecken, als ob es gar kein Interesse hätte, das Gemeinsame dieser Erscheinungen festzustellen. Und dabei gehört doch gerade VOLKELT zu den Ästhetikern, die nicht nur die Kunst, sondern auch die Natur zu den ästhetischen Gegenständen rechnen, aus denen man das Wesen des Schönen zu bestimmen habe, also jedenfalls Dinge, die sehr viel mehr voneinander verschieden sind als der Bau eines Lustspiels und die Linienführung eines Gemäldes. Denn diese haben doch wenigstens das miteinander gemein, daß sie von Menschen stammen, daß sich eine menschliche Persönlichkeit in ihnen ausspricht, während jene nichts anderes gemein haben als daß sie Lust erzeugen, was z. B. auch der Genuß eines guten Glases Rheinwein tut. Und dann handelt es sich ja hier gar nicht um das Gemeinsame verschiedener Techniken, Formen oder inhaltlicher Motive, sondern um das Gemeinsame der Künste überhaupt, um das Rein-künstlerische an allen Künsten. Hat man dieses erst einmal festgestellt, z. B. in der Illusion erkannt, so ist es ziemlich einerlei, ob man außerdem auch noch gemeinsame Kennzeichen für die verschiedenen Techniken und Stoffe nachweisen will oder nachweisen kann. Sollte dies auch nicht möglich sein, so bliebe Kunst doch immer Kunst; ja durch den Gegensatz zu den Verschiedenheiten im einzelnen würde das Gemeinsame des Ganzen nur um so deutlicher hervortreten.

Erst nachdem man diese rein logische Abstraktion vollzogen hat, tritt die systematische psychologische Selbstbeobachtung in ihr Recht. Denn jetzt gilt es den gefundenen Begriff psychologisch zu beschreiben und zu analysieren. Die Wichtigkeit dieser Methode, die ich im Unterschied von der logischen als die psychologische bezeichnen will, ist schon so oft betont und auch von mir selbst so eingehend begründet worden, daß ich hier nicht ausführlicher darauf zurückzukommen brauche. Eher dürfte es am Platze sein, angesichts der Überschätzung, die sie vielfach genießt, noch einmal auf die Grenzen ihrer Beweiskraft hinzuweisen. Ich will diese an einem Beispiel, das mir gerade besonders nahe liegt, erläutern.

Ich habe die künstlerische Illusion oder, wie ich sie nenne, die „bewußte Selbsttäuschung“ als ein gleichzeitiges Erleben zweier Vorstellungsreihen: Kunstwerk und Natur oder Künstlerpersönlichkeit und Inhalt beschrieben. Ein solches gleichzeitiges Erleben zweier Vorstellungsreihen konnte ich mir auf Grund

meiner Selbstbeobachtung nur als einen Wechsel zwischen den Vorstellungen: Kunstwerk und Natur oder Künstlerpersönlichkeit und Inhalt denken. Diese Annahme wird, wie ich kürzlich nachgewiesen habe, durch GOETHE bestätigt, der den Höhepunkt der ästhetischen Wirkung in dem „Hin- und Herfallen“ des Bewusstseins zwischen dem durch den Inhalt geforderten Gefühl und der Bewunderung des Künstlers erkennt.¹ Auch viele Rezensenten meines Buches stimmen mir in dieser Beziehung bei. Statt aller anderen will ich einen Künstler, den Wiener Hofburgschauspieler FERDINAND GREGORI, nennen. „Ich habe,“ so sagt dieser, „beispielsweise auf dem Gebiete, das mir am geläufigsten ist, LANGES Ausführungen mit allem Einverständnis gut heißen können.“ Und ein andermal schildert er den Eindruck, den ihm die KLINGERSchen Radierungen gemacht haben: „Wie lebhaft spielen die beiden LANGESchen Vorstellungsserien auf und ab, herüber und hinüber — es ist eine Wollust, einen großen Mann verstehen zu lernen.“²

Demgegenüber behaupten nun einige philosophische Ästhetiker, die sich über meine Theorie geäußert haben, die Selbstbeobachtung lehre „jeden“, daß beim Kunstgenuss nicht von zwei Vorstellungsserien die Rede sein könne, daß man durch die Anschauung eines Kunstwerks nur zu einer Vorstellungsserie angeregt werde. Ich will hier die Frage nicht von neuem aufwerfen, ob diese eine Vorstellungsserie sich auf den Inhalt bezieht — in welchem Falle der Gedanke an die künstlerische Persönlichkeit wegfallen müßte — oder ob sie sich auf das Künstlerische, das Technische, die Künstlerpersönlichkeit bezieht — in welchem Falle der Inhalt des Kunstwerks für die Anschauung gleichgültig wäre. Ich will nur einfach konstatieren, daß hier Meinung gegen Meinung steht und daß es keine Instanz gibt, die — auf Grund von Selbstbeobachtung — den Streit entscheiden könnte.

Nun liegt es aber im Wesen jeder Wissenschaft, daß sie nach Allgemeingültigkeit ihrer Erkenntnisse strebt. Die Selbstbeobachtung besteht zunächst nur in einer Beschreibung des Seelenzustandes einer einzelnen Person. Damit diese Einzel-

¹ LANGE, GOETHE und die selbstbewusste Illusion. Wissenschaftliche Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1904, Nr. 15, 16 und 19. HEYFELDER, Die Illusionstheorie und GOETHES Ästhetik 1904.

² GREGORI, Das Wesen der Kunst. Der Bücherfreund II (1903), S. 4.

beschreibung allgemeine Gültigkeit gewinne, muß sie durch die Beschreibung der Seelenzustände anderer Personen bestätigt und ergänzt werden. Nur hierdurch erhält die Ästhetik die Bedeutung einer normativen Wissenschaft. Nicht alle Menschen verhalten sich allen Seiten der Kunst gegenüber in gleicher Weise. Deshalb darf die Ästhetik sich nicht mit der Beschreibung des ästhetischen Verhaltens eines Menschen begnügen, sondern muß eine Beschreibung zu geben suchen, die auf alle Menschen oder wenigstens eine überwiegende Mehrzahl kunstverständiger Menschen paßt. Denn nur unter dieser Voraussetzung ergeben sich aus der Beschreibung unmittelbar die Normen des Kunstschaffens, indem das, was durch die Übereinstimmung aller als allgemeingültig und wesentlich für die Kunst nachgewiesen worden ist, eben deshalb auch als notwendig für sie angenommen werden muß.¹

Wenn ich also z. B. aus der Selbstbeobachtung und dem Sprachgebrauch ermittelt habe, daß für mich und die Gebildeten, deren Anschauung sich im Sprachgebrauch niederschlägt, das Wesen der Kunst in der Illusion besteht, so muß ich nunmehr durch die Beobachtung anderer, und zwar möglichst vieler, nachzuweisen suchen, daß auch bei ihnen das künstlerische Erleben die Form der Illusion annimmt. Kann ich dies nachweisen, so ist es für mich selbstverständlich, daß die Illusion für die Kunst eine Norm ist, das heißt, daß jede gesunde Kunst nach Illusion streben muß. Denn die Kunst hätte diesen illusionären Charakter nicht angenommen, wenn sie nicht gerade so den Menschen, und zwar sowohl dem einzelnen als auch der Gattung genützt hätte. Es ist klar, daß man die Forderung einer normativen Ästhetik überhaupt nur unter der Voraussetzung eines solchen Nutzens, eines solchen Gattungszwecks aussprechen kann.

Diese Auffassung meint offenbar VOLKELT, wenn er sagt: „Zu diesen darwinistischen (?) Ästhetikern gehört auch LANGE. Er setzt ohne weiteres voraus, daß die Kunst sich nur darum und nur insoweit entwickelt hat, weil und inwiefern sie die Menschheit im Kampf ums Dasein unterstützte. Und so verkündet er denn auch ohne weiteres für die Ästhetik den darwinistischen (?) Maßstab: Jede Kunst ist gut, die der Gattung nützt, jede Kunst ist schlecht, die ihr schadet.“ Daß dieser Maßstab kein darwi-

¹ Vgl. LIPPS, Grundlegung der Ästhetik I (1903), S. 2.

nistischer ist, lehrt schon die einfache Erwägung, daß auch TOLSTOI, LAUBILA und VOLKELT selber ihn teilen, indem sie der Kunst eine ethische Wirkung unterschieben, die auf Besserung des Menschen, sowohl des einzelnen als der Gattung, abzielt. Es fragt sich nur, ob dieser engere ethische Zweck der Kunst den Tatsachen entspricht oder der weitere, den ich ihr unterlege, nämlich daß sie zur Erhaltung und Übung aller Fähigkeiten dient, die der Mensch im Kampf ums Dasein braucht, und die verkümmern würden, wenn er nicht die Kunst als Ergänzung der Wirklichkeit hätte. Ob man diesen Standpunkt darwinistisch nennen will oder nicht, ist mir ziemlich gleichgültig. Jedenfalls ist er richtig, wofür ich bei einer anderen Gelegenheit ein erdrückendes Beweismaterial beibringen werde, und jedenfalls ist die Bedingung dieser Wirkung der Kunst die Illusionskraft. Und deshalb ist die Illusion die wichtigste und zwar die einzige rein ästhetische Norm jeder künstlerischen Tätigkeit.¹

Auch hier spielt VOLKELT die Frage wieder von der Kunst auf die künstlerischen Richtungen über, indem er fragt, wie man wohl entscheiden solle, „ob der griechisch harmonisierende Stil unserer klassischen Dichter oder die musikalischen Neuerungen WAGNERS der Gattung im Kampf ums Dasein mehr genützt oder mehr geschadet haben. Als ob ich jemals behauptet hätte, daß alle einzelnen Kunstrichtungen dem Menschen unmittelbaren Nutzen bringen müßten. Als ob es sich für mich nicht immer nur um die Kunst im allgemeinen und zwar um die Illusionskraft der Kunst handelte!

Die Befragung anderer, die zu der Selbstbeobachtung hinzukommen muß, kann nun in der verschiedensten Weise erfolgen. Das Ideal würde natürlich die Befragung aller Menschen sein. Da dieses aber nicht erreichbar ist, wird man sich begnügen, möglichst viele zu befragen. Und hierin liegt eine Grenze unseres ästhetischen Wissens, über die wir uns keiner Täuschung hingeben dürfen. Wir können selbst beim besten Willen nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Menschen der Gegenwart und Vergangenheit befragen. Die Zukunft fällt von vornherein aus.

¹ In anderem Sinne ist die Illusion neuerdings von STEIN und ADLER in den Mittelpunkt der Weltanschauung oder wenigstens gewisser menschlicher Bestrebungen gestellt worden. Vgl. STEIN: „Alles ist Illusion“, im Literaturblatt der Neuen Freien Presse 29 März 1903 und ADLER, die Bedeutung der Illusionen für Politik und soziales Leben 1904.

Aber das ist kein Unglück, denn niemand ist verpflichtet, eine Ästhetik für die Zukunft zu schreiben. Bedenklicher ist es, daß wir auch aus der Gegenwart und Vergangenheit nur ein verhältnismäßig beschränktes Versuchsmaterial zur Verfügung haben. Und wenn die Urteile dieser verhältnismäßig kleinen Zahl so verschieden sind, wie ich das oben an einem Beispiel gezeigt habe, so fragt es sich, ob diese Methode uns irgendwie weiter bringen kann als die der Selbstbeobachtung.

Hier wird es nun zunächst darauf ankommen, die zu befragenden Menschen aus der Reihe derer zu wählen, die in Dingen der Kunst urteilsfähig sind. Zeigt sich bei diesen eine gewisse Übereinstimmung in bezug auf die Beschreibung des ästhetischen Zustandes, so wird man die abweichenden Urteile entweder bei Seite lassen oder im Sinne einer Rangabstufung ausnutzen dürfen. Wer die Urteilsfähigen sind, wissen wir ganz genau. In erster Linie die Künstler selbst, in zweiter diejenigen, die sich durch Neigung oder Beruf viel mit Kunst beschäftigen. Nicht als ob die Künstler immer ein treffendes Urteil über die Leistungen anderer hätten, jedenfalls können sie aber am besten Auskunft darüber geben, wie sich die Kunst in ihrem eigenen Kopfe malt, was sie mit ihrer eigenen Kunst für eine Absicht verfolgen.

Schon die Berücksichtigung des Sprachgebrauchs kann man wie gesagt unter den Gesichtspunkt der Befragung anderer bringen. Denn die Bedeutung des Wortes Kunst im Sprachgebrauch zeigt uns ja, welche Tätigkeiten die Gebildeten eines Volkes unter diesem Begriff zusammenfassen. Und wenn wir nun aus diesen Tätigkeiten durch Abstraktion ein bestimmtes psychisches Erlebnis wie die Illusion als charakteristisches Merkmal ermitteln können, so ist damit das Urteil der Gebildeten schon bis zu einem gewissen Grade herbeigezogen. Aber die Gebildeten sind nicht immer die Kunstverständigen, und darauf beruht es ohne Zweifel, daß der Sprachgebrauch in der Begrenzung des Begriffs Kunst so schwankend ist.

Deshalb muß eine weitere Befragung anderer, und zwar Kunstverständiger hinzutreten. Diese kann entweder zufällig und regellos oder systematisch und geregelt sein. Eine zufällige und regellose Befragung anderer ergibt sich z. B. aus den Gesprächen über Kunst, aus dem Austausch der Meinungen bei der Anschauung von Kunstwerken. Dies ist die gewöhnliche Form, wie

der Ästhetiker sein empirisches Material sammelt, denn er wird aus der Art, wie andere über Kunstwerke urteilen, leicht entnehmen können, was ihnen bei der Anschauung des Kunstwerks am wichtigsten ist und was ihnen als Nebensache erscheint.

Der ästhetische Zustand besteht aus zahllosen einzelnen Elementen: Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen, Urteilen, Gefühlen usw., die sich entweder auf den Inhalt oder auf die Form des Kunstwerkes beziehen, und es ist deshalb kein Wunder, daß beim Urteil über Kunst und Kunstwerke in der Regel alle diese psychischen Erlebnisse durcheinanderspielen. Es kann nun nicht die Aufgabe des Ästhetikers sein, diese Vielheit der psychischen Elemente einfach zu konstatieren, sondern vielmehr nachzuweisen, ob diese psychischen Erlebnisse durch ein gemeinsames Band zusammengehalten werden oder ob eines derselben oder ein Verhältnis zwischen mehreren von ihnen den anderen gegenüber dominiert.

Die Psychologen haben nun zu diesem Zweck das ästhetische Experiment ausgebildet. Ich habe in meinem „Wesen der Kunst“ an der experimentellen Methode eine ziemlich scharfe Kritik geübt und kann mich nicht erinnern, daß von psychologischer Seite gegen die von mir vorgebrachten Bedenken irgend etwas Triftiges eingewendet worden wäre. Diese Bedenken waren: Erstens, daß bei diesen Experimenten neuerdings immer nur wenige Versuchspersonen benutzt werden, die eben wegen ihrer geringen Zahl keine allgemeinen Schlüsse zulassen. Zweitens, daß diese wenigen Versuchspersonen immer gewisse psychische Dispositionen zu dem Experiment hinzubringen, um die sich der Experimentator in der Regel nicht kümmert, die aber doch für das Verständnis ihres Verhaltens außerordentlich wichtig sind. Drittens, daß diese Experimente sich bisher nur auf gewisse äußere rein formale Seiten der Kunst wie Proportionen, Farbenzusammenstellungen, Rhythmen usw. erstreckt haben, die, wenn sie auch ästhetisch nicht gleichgültig sind, doch jedenfalls nicht im Zentrum des ästhetischen Genusses stehen.

Diesem letzteren Mangel hat nun OSWALD KÜLPE neuerdings abzuhelpen gesucht, indem er auch die zentralen Fragen der Ästhetik, Assoziation, Einfühlung, innere Nachahmung usw. der experimentellen Methode unterworfen hat.¹ Ich will diesen

¹ O. KÜLPE, Ein Beitrag zur experimentellen Ästhetik. Commemorative Number of the American Journal of Psychology, vol. XIV, S. 215—231 (1903).

Versuch etwas genauer besprechen, weil mir dies Gelegenheit geben wird, alle Bedenken, die ich schon früher gegen das ästhetische Experiment geäußert habe, an einem konkreten Beispiel noch einmal darzulegen.

Die Experimente wurden mit drei Versuchspersonen vorgenommen, einem Würzburger Privatdozenten, einem kanadischen Lecturer und einem Doktor. Diesen Herren wurden nacheinander vermittels des Projektionsapparates 28 Lichtbilder vorgeführt, die sich zur Hälfte auf antike Architektur, zur Hälfte auf antike Plastik bezogen. Die Expositionsdauer jedes Bildes betrug drei Sekunden, und es wurde ihnen vorher ein Punkt auf dem Lichtschirm bezeichnet, der jedesmal zuerst fixiert werden sollte, von dem aus der Blick aber dann auf dem ganzen Bilde umherschweifen durfte. Die Herren wurden angewiesen, die Bilder aufmerksam, aber in möglichst passiver Hingabe zu betrachten und nachher dem Experimentator so treu und vollständig wie möglich Auskunft darüber zu geben, was ihnen daran gefallen oder mißfallen habe oder indifferent gewesen sei, worauf sich die Gefühlsreaktion gerichtet habe, und was sie besonders bemerkt resp. wahrgenommen hätten.

Hier ist mir zunächst die geringe Zahl der Versuchspersonen aufgefallen. FECHNER, der die ersten ästhetischen Experimente machte, befragte dabei mehrere hundert Personen, offenbar um zu möglichst allgemeingültigen Ergebnissen zu gelangen. Seitdem ist die Zahl der Versuchspersonen von Jahr zu Jahr geringer geworden. LIGHTMER-WITMER, COHN und MEUMANN benutzten deren acht oder zehn, HELWIG gab sogar dem individuellen, das heißt an einer einzigen Versuchsperson vorgenommenen Experiment den Vorzug. Offenbar war also der Zweck dieser Experimente gar nicht, allgemeingültige ästhetische Normen zu ermitteln, sondern nur die Selbstbeobachtung auf etwas breitere Grundlage zu stellen, wobei nur unklar bleibt, warum man sich nicht ganz auf die Selbstbeobachtung beschränkte.

So wird sich wohl auch KÜLPE klar darüber gewesen sein, daß er mit seinen drei Versuchspersonen keine eigentlichen ästhetischen Normen ermitteln konnte. Zum Wesen der Norm gehört die Allgemeingültigkeit. Eine Norm, die nur für drei oder acht oder zwölf Personen gilt, ist keine Norm, sondern eine Beschreibung des Seelenzustandes dieser drei, acht oder zwölf Personen. Wer sich damit begnügt, leugnet überhaupt den

normativen Charakter der Ästhetik, das heißt er faßt diese als eine beschreibende Wissenschaft auf. Das ist gewiß auch ein Standpunkt, aber wenn man ihn einnimmt, darf man nicht von Tatsachen oder Gesetzen des ästhetischen Verhaltens überhaupt sprechen, sondern höchstens von Tatsachen, die bei einem bestimmten Individuum oder einigen Individuen nachweisbar sind.

Sodann bleibt der Beruf und die Stellung dieser drei Personen zur Kunst unklar. Es wird zwar gesagt, daß sie „sehr gebildet und praktisch sowie theoretisch auf ästhetischem Gebiete erfahren“ gewesen seien. Daraus geht aber nicht hervor, ob sie auch kunstverständlich im eigentlichen Sinne des Wortes waren, jedenfalls nicht, ob sie die Fähigkeit eines gleichzeitig naiven und intensiven Kunstgenusses hatten. Nur unter dieser Voraussetzung können aber ihre Aussagen irgend einen Wert haben. Wie viele Gebildete und selbst kunsthistorisch oder ästhetisch Gebildete gibt es, denen die Fähigkeit, künstlerische Qualitäten zu erkennen, vollkommen fehlt! Und die Urteile, die diese drei abgaben, weisen, wie jeder unbefangene Leser zugeben wird, durchaus nicht auf ein höheres künstlerisches Verständnis hin.

Und hätten sie ein solches auch gehabt, die Beschränkung der Expositionsdauer auf drei Sekunden hätte sie nicht zum intensiven ästhetischen Genuß kommen lassen. Ohne ruhige Konzentration ist überhaupt kein Kunstgenuß möglich. Bei manchen Kunstwerken — und es sind nicht die schlechtesten — bedarf es sogar zwei- oder mehrmaliger Anschauung, um sie vollständig zu genießen. Bei antiken oder sonstwie entlegeneren Stoffen ist zum mindesten eine Kenntnis des Inhalts nötig, um das Werk auch nur zu verstehen. Und daß das Verstehen die Vorbedingung des Genießens ist, bedarf wohl keines Beweises. Die Einschränkung der Expositionsdauer kann daher nur den Zweck gehabt haben, den ästhetischen Genuß nicht zu stande kommen zu lassen, also sein Wesen gewissermaßen *e contrario* zu erschließen — immerhin ein nicht unbedenkliches Verfahren.

Auch die Bezeichnung eines zuerst zu fixierenden Punktes auf dem Lichtschirm und die Aufforderung, sich der Anschauung möglichst passiv hinzugeben, halte ich nicht für zweckentsprechend, doch will ich darauf nicht näher eingehen.

Was haben nun die Experimente ergeben? Nach KÜLPES Urteil genug, um „ein ergiebiges Feld für weitere Untersuchung zu eröffnen, und die Hoffnung, daß für das Detail der ästheti-

schen Erkenntnis und für die genauere Differenzierung der maßgebenden ästhetischen Kriterien und Prinzipien auf diesem Wege viel zu gewinnen sei.“ Nach meinem Urteil nichts, was für die Ästhetik von irgend welcher Bedeutung wäre. Angenommen selbst, die Bedingungen, unter denen die Experimente vorgenommen wurden, wären vollkommen einwandfrei gewesen, so müßte doch auffallen, daß die Urteile selbst in völlig planloser Weise auseinandergehen. Von einer Majorität für ein bestimmtes ästhetisches Prinzip kann keine Rede sein. Das einzige, was in diesem Sinne geltend gemacht werden könnte, wäre die verhältnismäßig häufige Erwähnung der Organempfindungen und die wiederholte Erwähnung der Lust am Erkennen des Naturobjekts, an der Ausdrucksfähigkeit der Formen, an der Natürlichkeit und Lebendigkeit, also Dinge, die samt und sonders zur Illusion gehören, bestimmte Seiten der Illusionswirkung darstellen. Aber KÜLPE selbst legt darauf offenbar keinen Wert. Denn er erwähnt die Illusion mit keinem Worte und meint nur, man könne in den Aussagen der drei Versuchspersonen alle für wesentlich gehaltenen Merkmale des ästhetischen Verhaltes wiedererkennen, besonders alle diejenigen, die sich auf den Sinn und Ausdruck im Gegensatz zu dem direkten (d. h. sinnlichen und formalen) Faktor bezögen. Damit ist aber wenig gewonnen. Denn wir wollen doch wissen, welches dieser Merkmale das wichtigste, das spezifisch künstlerische ist. Was nützt es mir ferner, zu erfahren, daß die Versuchspersonen beim Anblick heftiger Bewegungen Organempfindungen hatten, wenn ich nicht gleichzeitig erfahre, ob diese Organempfindungen lustvoll oder unlustvoll waren? Ob sie dabei wirkliche Bewegungen machten oder nur besonders lebhaft bewegungsvorstellungen hatten? Was nützt es mir zu wissen, daß dieser Versuchsperson ein bestimmter Inhalt, jener eine bestimmte Form auffiel, wenn ich nicht erfahre, ob ihnen der Inhalt an sich oder die Form an sich oder endlich das Verhältnis des Inhalts zur Form Befriedigung gewährte?

Wer diese Urteile unbefangen überblickt, muß vielmehr den Eindruck einer völligen Anarchie gewinnen. Schon in bezug auf die Frage des Gefallens, Mißfalles oder Indifferentbleibens weichen die drei Herren in mehreren Fällen so stark voneinander ab, wie das bei drei Personen überhaupt möglich ist, indem dem einen ein Bild gefällt, das dem anderen mißfällt und wobei der dritte indifferent bleibt. Und wo einmal eine Übereinstimmung herrscht,

wird das Urteil häufig ohne Motivierung ausgesprochen, wodurch es ästhetisch natürlich wertlos wird.

Sodann mischten sich in das ästhetische Urteil so viele andere Erlebnisse: Erkenntnisurteile, Erinnerungen wissenschaftlicher Art, achäologische Reminiszenzen, konventionelle Vorstellungen, Wertreproduktionen usw. ein, daß neben ihnen, zumal bei der kurzen Expositionsdauer ein eigentlich ästhetischer Genuß unmöglich zu stande kommen konnte. Besonders auffallend sind die vielen rein zufälligen und unkontrollierbaren Assoziationen, z. B. wenn die Statue des Schleifers von Florenz an einen Getreide siebenden Mann, sein Gesicht an einen Frosch, das Gesicht eines Niobiden an einen trinkenden Vogel, die Porta Nigra in Trier an das Heidelberger Schloß, der tuskanische Tempel an die Berliner Nationalgalerie erinnerte. Natürlich beweist alles das nichts für die ästhetische Bedeutung der Assoziation, sondern im Gegenteil für die völlige Unberechenbarkeit solcher Assoziationen, zumal da gar kein Versuch gemacht worden ist, den vor der ästhetischen Anschauung vorhandenen Vorstellungsvorrat der Versuchspersonen zu analysieren und dadurch die Gesetzmäßigkeit bestimmter Assoziationen nachzuweisen.

Oft versteht man die Urteile überhaupt nicht, z. B. wenn an einem plastischen Werke die Schattierung als schön oder die Helligkeit als unschön bezeichnet oder eine architektonische Rekonstruktion deshalb mißbilligt wird, weil sie nur eine Zeichnung ist oder nur einen Teil des Bauwerks darstellt. Oder wenn es vom THESEION heißt, es habe zu viel Säulen, oder vom tuskanischen Tempel, er habe zu wenig (wobei doch offenbar ein mittleres Ideal vorausgesetzt wird, dessen Berechtigung oder Notwendigkeit für die betreffende Person zunächst nachgewiesen werden müßte), oder wenn ein Tempel deshalb nicht schön gefunden wird, weil er (auf der Photographie!) schief steht, oder wenn bei farbigen Reproduktionen die Farben überhaupt nicht wahrgenommen werden.

Solchen Urteilen gegenüber muß man sich wirklich fragen, ob es ganz gleichgültig ist, welchen Grad von ästhetischer Bildung die Versuchspersonen haben, und ob es einen Zweck hat, momentane Einfälle, wie sie bei einer Expositionsdauer von nur drei Sekunden entstehen können, sorgfältig zu buchen und zur Bildung ästhetischer Theorien zu benutzen. Vor allen Dingen aber muß man bezweifeln, ob die theoretisch-ästhetische Vor-

bildung der Personen irgend einen Nutzen für das Experiment haben kann. So sehr man nämlich bei ihnen eine ästhetische Genußfähigkeit im allgemeinen wünschen muß, so sicher ist es, daß jede theoretische Kenntnis der Fragen, um die es sich bei dem Experiment handelt, das Urteil beeinflussen wird. Und wenn nun gar der Experimentator, was ja nicht zu vermeiden ist, nachträglich Fragen stellt, die sich auf die ästhetischen Theorien beziehen, wie ist es dann möglich, daß die Antworten ganz naiv ausfallen und nur das wiedergeben, was während der Anschauung wirklich wahrgenommen und gefühlt worden ist?

Kurz, ich kann mich auch diesem neuesten Versuche gegenüber nicht davon überzeugen, daß die experimentelle Methode, wenigstens so wie sie jetzt betrieben wird, für die Kunsttheorie mehr leisten kann als was ein Kunstverständiger schon auf dem Wege der einfachen Selbstbeobachtung zu leisten imstande ist. Ich will dabei die allgemeinen erkenntnistheoretischen Bedenken, die gegen das psychologische Experiment geltend gemacht werden, nicht einmal besonders urgieren. Es mag zugegeben werden, daß das psychologische Experiment bei ganz einfachen psychischen Vorgängen wie z. B. Empfindungen und Wahrnehmungen, dem Gedächtnis, der Ermüdung usw., besonders wenn es sich um Reaktionsdauer und andere meß- und zählbare Erscheinungen handelt, nützlich leisten kann. Aber der ästhetische Zustand ist denn doch zu kompliziert, als daß man hoffen dürfte, das Verhältnis der einzelnen psychischen Erlebnisse zueinander, besonders ihr dynamisches Verhältnis auf diesem Wege einigermaßen sicher festzustellen.

Ich habe deshalb an die Stelle der experimentellen Methode die kunsthistorische gesetzt. Natürlich war es nicht meine Absicht, die Methode der psychologischen Selbstbeobachtung dadurch zu verdrängen. Diese steht vielmehr auch bei mir immer noch an erster Stelle. Denn es ist selbstverständlich, daß wir über die Gefühle anderer immer nur nach Analogie unserer eigenen urteilen können. Das gilt aber nicht nur für die Ästhetik, sondern für alle Wissenschaften, die sich mit dem geistigen Leben des Menschen beschäftigen. Wer wollte z. B. die Motive des historischen Geschehens richtig beurteilen, ohne aus eigener Erfahrung zu wissen, wie Freiheitsdrang und Machtbewußtsein, Liebe und Haß tun? Darum gibt es aber doch eine historische

Methode, die in ihrer Art selbständig und von der Selbstbeobachtung unabhängig ist. Wenn sich auch schliesslich alle Dinge letzten Endes auf die eigene psychologische Erfahrung reduzieren lassen, so sind es darum doch verschiedene Methoden, die in den einzelnen Geisteswissenschaften angewendet werden müssen. Und in der Kunstphilosophie ist es eben die kunsthistorische Methode, d. h. die Methode der Abstraktion aus dem kunsthistorisch gegebenen Material, die an erster Stelle steht. Die „anderen Menschen“, die man dabei befragt, sind die Künstler der Vergangenheit. Und diese unterscheiden sich von den zufällig zusammengewürfelten Versuchspersonen des ästhetischen Experiments dadurch, daß sie etwas von Kunst verstehen.

Es ist sehr natürlich, daß der Blick dabei in erster Linie auf die Blüteperioden und innerhalb derselben auf die führenden Meister, das heisst also auf die klassischen Künstler fällt. Was Blüteperioden und klassische Meister sind, wissen wir ganz genau. Das Urteil der Geschichte und die Übereinstimmung aller Sachverständigen hat es erwiesen. Ob PHIDIAS und PRAXITELES, SHAKESPEARE und GOETHE, MICHELANGELO und REMBRANDT, MOZART und BEETHOVEN klassische Meister sind, brauchen wir nicht erst von TOLSTOI untersuchen zu lassen, das wissen wir ganz genau und davon können wir als von einer gegebenen Tatsache ausgehen. Und wenn sich irgend ein „Ideal“ von Kunst mit ihrem Schaffen nicht vertragen sollte, so werden wir immer noch eher dieses Ideal als ihr Schaffen verwerfen. Das Studium ihrer Werke wird aber für uns um so fruchtbarer sein, je mehr wir uns bewußt sind, daß man dabei nicht nur diese großen Künstler selbst, sondern all die Tausende und Abertausende befragt, die im Laufe der Jahrhunderte durch ihre Werke begeistert und entzückt worden sind. Was wollen dieser ungeheuren Menge schöpferischer und empfänglicher Menschen gegenüber die paar Versuchspersonen besagen, deren zufällige Urteile man beim Experiment zusammenträgt?

Auch beim Befragen der klassischen Meister und ihrer Werke ist die anzuwendende Methode die der Abstraktion. Man fragt erstens, was sie miteinander gemeinsam haben, zweitens wodurch sie sich voneinander unterscheiden. Die Unterschiede läßt man als unwesentlich beiseite, die gemeinsamen Züge behält man als wesentlich übrig. Das ist, wie mir scheint, klar und deutlich.

VOLKELT ist anderer Meinung. „Alles Abstrahieren führt

uns nimmermehr dahin zu erfahren, was die griechischen Künstler fühlten, als sie ihre Tragödien schufen, und was in dem griechischen Publikum an den grossen Dionysien und den Lenäen innerlich vorging. Um so tief vorzudringen, müssen psychologische, von den Innenerfahrungen des modernen Menschen ausgehende, nach Analogie deutende Verfahrensweisen angewendet werden. Jenes Abstrahieren ist daher in der Kunstgeschichte an seinem Platz. Hier bildet es eine wesentliche Seite der Methode. In der Ästhetik dagegen kann ihm nur einer, der dem oberflächlichen Anschein folgt, eine grundlegende Bedeutung zuschreiben.“

Welch seltsame Umdrehung der Tatsachen! VOLKELT statuiert hier einen Gegensatz von Kunstgeschichte und Ästhetik, der gar nicht existiert. Oder vielmehr, er setzt der Kunstgeschichte eine Aufgabe, die in erster Linie Aufgabe der Ästhetik ist, der Ästhetik dagegen eine solche, die einzig und allein der Kunstgeschichte zufällt. Denn ist es nicht recht eigentlich die Aufgabe des Kunst- d. h. in diesem Falle des Literaturhistorikers, eine Einzelercheinung der Kunstgeschichte wie die Dionysien und Lenäen zu verstehen, d. h. eben doch psychologisch zu deuten? Und wenn das der Fall ist, ist es nicht selbstverständlich, daß er dabei auch von der eigenen psychischen Erfahrung ausgehen muß? Freilich nicht von dieser allein, sondern auch von den zeitgenössischen Urteilen, die uns die Wirkung der grossen Kunstwerke der Vergangenheit auf das Publikum der betreffenden Zeit schildern. Und wie kann man behaupten, daß das Abstrahieren für die Kunstgeschichte charakteristisch sei! Gerade diese hat nur ein geringes Interesse daran, das Gemeinsame an 20 oder 100 oder mehr historischen Phänomenen zu erforschen, ihre erste Aufgabe ist vielmehr, die einzelne historische Tatsache für sich, aus der Kultur ihrer Zeit und des betreffenden Volkes heraus zu verstehen. Wie will man Ästhetik schreiben, ohne diesen fundamentalen Unterschied von Kunstgeschichte und Ästhetik zu begreifen?

Aber auch aus anderen Gründen hält VOLKELT die abstrahierende Methode für ungenügend. „Alles ästhetische Abstrahieren muß doch nach einer bestimmten ästhetischen Richtung, nach einem bestimmten ästhetischen Massstabe, schliesslich: gemäß einem ästhetischen Werturteile erfolgen.“ Da haben wir es also. Das Abstrahieren soll nicht etwa dazu dienen, etwas, was

man noch nicht weiß, was noch streitig ist, durch vorurteilslose Prüfung der Tatsachen zu ermitteln, sondern vielmehr das, was man — a priori — weiß, nachträglich zu bestätigen. Erst soll „aus der Tiefe des Gemüts“ bestimmt werden, was ästhetisch schön, d. h. menschlich bedeutsam ist, dann soll dieses Etwas, was sich vielleicht bei ein paar dem eigenen Empfinden besonders nahestehenden Kunstwerken findet, als charakteristisch für die Kunst überhaupt nachgewiesen werden. Denn nur die Werke, in denen es nachgewiesen werden kann, sollen zur Normgebung dienen, alle übrigen beiseite gelassen werden. Es scheint, daß VOLKELT diese Methode für empirisch hält. Ich brauche nicht darauf aufmerksam zu machen, daß sie sich mit der gleich zu Anfang charakterisierten Methode TOLSTOIS und LAURILAS vollkommen deckt.

Wiederum exemplifiziert VOLKELT seine Methode nicht am Kunstsönen, d. h. ästhetisch Wirksamen, sondern an einer bestimmten Kategorie des Künstlerischen. „Man will beispielsweise die Bestandteile und Bedingungen des Gefühls vom Tragischen ermitteln. In welchem Sinne ist die griechische Tragödie dafür maßgebend? Darf man die Abstraktion auch auf CALDERON ausdehnen? Und auf ZOLA, IBSEN, D'ANNUNZIO, MAETERLINCK? Hierüber kann durch die Methode der kunstgeschichtlichen Abstraktion schlechtweg nichts bestimmt werden. Der Abstraktion müßte eine Untersuchung darüber vorausgehen, welcher charakteristische und menschlich wertvolle Gefühls- und Phantasietypus ins Auge zu fassen sei, wenn vom Tragischen die Rede ist. Und diese Untersuchung kann offenbar nur auf psychologischem Wege geführt werden.“

Ich will die Frage des Tragischen hier nicht wieder aufrollen und nur beiläufig bemerken, daß nach meiner Überzeugung das Tragische, wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, nichts anderes sein kann als das in die Kunst übersetzte oder in der Kunst darstellbare Traurige. Sieht man bei der Bestimmung dieses Begriffs, wie es VOLKELT und die anderen Ästhetiker tun, von der künstlerischen Darstellbarkeit ab und hält sich nur an den Inhalt, so kann man ihn umgrenzen, wie man will, denn die Umgrenzung geschieht ja nur in der Form, daß man diese oder jene ethische, d. h. aufserkünstlerische Forderung an ihn stellt. Will man dann nach dieser auf aufserkünstlerischem Wege gefundenen Definition die Erscheinungen des Lebens und

die Schöpfungen der dramatischen Poesie durchnehmen und bestimmen, was von ihnen tragisch und was nicht tragisch genannt werden darf, so ist das ein ganz hübscher Sport, mit dem wenig Unheil angerichtet wird. Aber Wissenschaft ist es nicht. Wissenschaft ist es vielmehr, wenn man die Schöpfungen, die dramatisch wirksam sind, möglichst umfassend zusammenstellt und rein empirisch untersucht, was sie miteinander gemeinsam haben. Dieses Gemeinsame ist dann eben das künstlerisch Wirksame. Ob man dieses außerdem tragisch oder komisch oder tragikomisch nennen will, ist wirklich ziemlich gleichgültig, kommt jedenfalls erst in zweiter Linie in Frage.

Warum nennt nun VOLKELT bei der Aufzählung der Dichter, deren Werke bei der empirischen Untersuchung heranzuziehen wären, auch zwei Dekadents wie D'ANNUNZIO und MAETERLINCK? Etwa um die Methode der Abstraktion zu diskreditieren? Das kann doch nicht sein, denn ich habe ja selbst betont, daß man besser tue von der modernen noch nicht allgemein anerkannten Kunst abzusehen, um das Beweismaterial möglichst rein zu erhalten. Aber freilich, damit ist VOLKELT wieder nicht einverstanden, denn er sagt: „Warum sollte es von vornherein unmöglich sein, daß sich das ästhetische Fühlen in wesentlichen Stücken in der neueren Zeit verfeinert habe?“ Nun gut, wenn D'ANNUNZIO und MAETERLINCK das ästhetische Fühlen in bezug auf das Tragische wesentlich verfeinert haben, warum sollte man ihre Werke bei der Bestimmung des Tragischen nicht heranziehen? Wenn sie es aber — wie ich nebenbei gesagt glaube — nicht verfeinert haben, ist es dann nicht vorsichtiger sie wegzulassen? Was ist nun eigentlich VOLKELTS Meinung? Offenbar daß ihre Werke nur insoweit herbeigezogen werden dürfen, als sie zu dem vorher feststehenden Ideal des Künstlerischen oder Tragischen passen. Sieht er denn den Circulus vitiosus nicht, in dem er sich da bewegt?

„Oder es werde über das Eigentümliche des Romans gehandelt. Dürfen der Abstraktion auch der naturalistisch beschreibende und der psychologisch zergliedernde und der stimmungsvoll lyrische Roman als gleichwertig mit den Romanen etwa GOETHES, SCOTTS, DICKENS zugrunde gelegt werden?“ Hierauf kann ich nur erwidern: Warum nicht, wenn sie gut sind, wenn sie künstlerisch wirken? Wirken sie aber nicht oder nur auf eine kleine Minderzahl von Lesern, d. h. hat sich das Urteil über sie

noch nicht geklärt, so wird man wiederum gut tun, sie bei der Abstraktion wegzulassen. Es gibt ja genug klassische Werke, über die ein Zweifel nicht besteht, und die zu einer Abstraktion vollkommen ausreichen.

In Wirklichkeit hat auch die Ästhetik, soweit sie Kunstlehre ist, von jeher die klassischen Meisterwerke zur Feststellung ihrer Normen benutzt. Ich kenne keine Poetik, in der nicht SOPHOKLES und SHAKESPEARE und GOETHE eine maßgebende Rolle spielten. Es ist also gar nichts Neues, was die kunsthistorische Methode fordert. Der Unterschied ist nur der, daß sie das empirische Material umfassender herbeizieht als es bisher herbeigezogen wurde, indem sie nämlich alle klassischen Meister ohne Ausnahme bei der Abstraktion berücksichtigt. Und dies braucht wohl nicht näher begründet zu werden. Denn der Fehler der früheren Ästhetik bestand ja gerade darin, daß sie einzelne Meister und Schulen willkürlich aus der Betrachtung ausschloß, z. B. Normen entwickelte, die zwar auf PHIDIAS und PRAXITELES, RAPHAEL und MICHELANGELO paßten, nicht aber auf DÜRER und REMBRANDT, MURILLO und VELAZQUEZ. Daraus entstanden dann Kunstlehren wie diejenige WINCKELMANNS und LESSINGS oder der Romantiker, bei denen die realistischen Kunstrichtungen entweder ganz unberücksichtigt blieben oder wenigstens in ungenügender Weise berücksichtigt wurden. Lediglich gegen diese Einseitigkeit richtet sich das, was ich die kunsthistorische Methode nenne, und was ganz einfach darauf hinausläuft, den Beweis auf möglichst breite Grundlage zu stellen.

Nun meint VOLKELT freilich, daß „den Kunstwerken auch in den Blüteperioden gar viele stoffliche, einseitig religiöse, einseitig auf Belehrung ausgehende (?) Gefühle entsprochen haben, zu deren Ausscheidung die Methode der kunstgeschichtlichen Abstraktion von sich aus nicht das mindeste Recht hat, die man vielmehr erst vom Standpunkt der modernen hochentwickelten Kunst ausscheiden kann.“ Gewiß hat es in den Zeiten der klassischen Kunst ebensogut Kunstbanausen und Kunstverständige gegeben wie heutzutage, aber gerade die Feststellung dieser Tatsache ist für die Kunstphilosophie von der allergrößten Wichtigkeit. Sie zeigt nämlich, daß es verschiedene Arten des ästhetischen Genusses, verschiedene Abstufungen in der Reinheit der ästhetischen Anschauung gibt. Und wenn nun eine dieser Anschauungsarten das Sinnliche, Moralische usw. ausschließt, so geht schon daraus

— nach der Methode der Abstraktion — hervor, daß dieses für das Künstlerische nicht wesentlich sein kann. Welche von diesen Anschauungsarten nun die höhere und welche die niedere ist, das kann man wiederum nur empirisch feststellen, und dafür sind gerade die Blüteperioden besonders wichtig, weil wir aus ihnen die Urteile der Künstler selbst haben, die uns über das aufklären, was sie an der Kunst für ausschlaggebend hielten. Und wenn wir nun aus diesen Äußerungen entnehmen können, daß sie an der Kunst in erster Linie die Illusionskraft schätzten, wenn DÜBER sagt: Wahrlich die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie, oder LIONARDO: Dasjenige Bild ist das beste, das seinem Vorbilde am meisten gleicht, so ist das ein Beweis für die ästhetische Bedeutung der Naturwahrheit, der von unserer Selbstbeobachtung ganz unabhängig ist. Solchen Aussprüchen gegenüber ist es völlig gleichgültig, ob irgend ein moderner Philosoph oder Kunstkritiker auf Grund seiner Selbstbeobachtung die Treue der Naturnachahmung — in dem von mir schon oft charakterisierten künstlerischen, d. h. illusionistischen Sinne — für die wesentliche Aufgabe der Kunst oder für einen Irrweg hält, jene Künstler sahen eben in ihr das eigentliche Ziel der Kunst. Das ist eine historische Tatsache, über die wir uns durch keine Spitzfindigkeiten und Sophismen hinwegtäuschen können, eine historische Tatsache, die wir als empirisches Material für die Ästhetik benutzen müssen. Und wenn diese selben Künstler auf der anderen Seite „das Schöne“, das heißt eine Auswahl aus der Natur im Sinne eines historischen Schönheitsideals als Aufgabe der Kunst proklamieren, so haben wir eben diese beiden einander scheinbar widersprechenden Richtungen ihrer Kunsttheorie als empirisches Material zu benutzen und nachzuweisen, daß zwar ihre Absicht bei allen ihren Kunstschöpfungen auf Illusion gerichtet war, daß sie aber auch die auswählende, ordnende, kurz stilisierende Tätigkeit des Künstlers nicht außer Acht ließen, ja sogar als etwas Selbstverständliches ansahen. Und weiter müssen wir dann nachweisen, daß gerade in dieser Zweiheit der Intentionen der Beweis für jene Zweiheit der Vorstellungsreihen innerhalb des Kunstgenusses liegt, in der wir nach unserer Selbstbeobachtung das Wesen der ästhetischen Anschauung erkennen. Der kunsthistorische Beweis ist also keineswegs von der Selbstbeobachtung abhängig, sondern im Gegenteil die Selbstbeobachtung erhält durch ihn eine Stütze und Bestätigung. Und

wenn es wahr ist — was sich ja nicht leugnen läßt — daß auch die klassischen Künstler, befangen in gewissen ästhetischen Theorien des Altertums, die Aufgabe der Kunst in einer wirklichen Täuschung erblickten und dementsprechend eine grobsinnliche Wirkung derselben für möglich und unter Umständen wünschenswert hielten, so haben wir dies in der Weise, wie ich es getan habe, als Irrtum nachzuweisen und diesen Irrtum dadurch zu erklären, daß wir in ihm nur die eine Seite ihrer theoretischen Überzeugung erblicken, während wir andererseits aus ihrer Betonung der technischen Seite, der künstlerischen Überlegung usw. festzustellen haben, daß auch sie neben der Vorstellung der Natur die Vorstellung der künstlerischen Persönlichkeit für den Kunstgenuß forderten. Hier führt uns also der kunsthistorische Beweis auf rein induktivem, ich möchte sagen rein empirisch-philologischem Wege zu derselben Deutung der Illusion als einer bewußten Selbsttäuschung, die wir bisher nur aus der Selbstbeobachtung und aus der Berücksichtigung des Sprachgebrauchs gewonnen hatten. Und wir haben durchaus nicht nötig, mit einem unzufriedenen Kritiker meines „Wesens der Kunst“ zu behaupten, aus diesen Künstlerzeugnissen könne man schließlich alles herauslesen, und wenn die alten Künstler gewußt hätten, wozu man einmal ihre harmlosen Bemerkungen mißbrauchen würde, so hätten sie sich wohl gehütet, dieselben niederzuschreiben und der Nachwelt zu überliefern.

An die letzte Stelle habe ich endlich die entwicklungsgeschichtliche Betrachtungsweise gestellt. Der Irrtum, daß ich die ganze Kunstphilosophie auf entwicklungsgeschichtliche Grundlage stellen wolle, ist durch den etwas unvorsichtig gewählten Titel einer vor Jahren erschienenen Rezension des Groosschen Buches über die Spiele der Tiere veranlaßt worden.¹ Aus meinem „Wesen der Kunst“ geht für jeden unbefangenen Leser hervor, daß ich der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise nur neben und nach den anderen Methoden einen Platz anweise und daß die Richtigkeit meiner Theorie keineswegs von ihr abhängt. Daß die Vertreter der idealistischen Philosophie in dieser Betrachtungsweise allerlei Darwinistisches wittern und sie deshalb von vornherein ablehnen würden, war ja vorauszusehen. Das hindert mich nicht, sie in der vor-

¹ *Zeitschrift f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane* 14, S. 242 ff.

sichtigen Form, wie ich sie zuletzt formuliert habe, auch nach dem übrigens sehr verklausulierten Widerspruch VOLKELTS festzuhalten.

Wenn wir von Entwicklung sprechen, so können wir ein Doppeltes meinen: Erstens Entwicklung des Individuums und zweitens Entwicklung der Gattung. Ob eine Entwicklung der Gattung vom Niederen zum Höheren, oder gar eine Entwicklung einer Art aus der anderen stattfindet, wissen wir nicht. Das hängt von der Entscheidung über die Vererblichkeit erworbener Eigenschaften ab, über die die Urteile der Naturforscher bis auf diesen Tag auseinandergehen, obwohl sie bisher von niemandem widerlegt worden ist. Dafs aber innerhalb der Gattung sowohl wie innerhalb der Altersstufen des Individuums niedere und höhere Stufen der körperlichen und intellektuellen Entwicklung zu unterscheiden sind, ist wohl niemals im Ernst bestritten worden. Und dafs diese Unterschiede auch für die ästhetische Anschauung Geltung haben, dürften wir von vornherein voraussetzen, auch wenn wir es nicht fortwährend empirisch beobachten könnten. Jedermann hat an sich selbst die Erfahrung gemacht, dafs er als Kind die Kunst anders aufgefaßt hat wie als Erwachsener. Jedermann redet von ästhetisch Ungebildeten und Gebildeten, von einer ästhetischen Erziehung, von einer allmählichen Entwicklung des ästhetischen Verständnisses usw., was ja alles keinen Sinn hätte, wenn man die ästhetische Bildung aller Menschen für gleichwertig hielte. Die Aufgabe der Kunstphilosophie ist nun nicht, diese Verschiedenheit zu konstatieren oder auch irgend eine Stufe der ästhetischen Anschauung willkürlich als die höchste herauszugreifen, sondern die Entwicklung vom niederen zum höheren im einzelnen nachzuweisen und zu erklären. Dies tut sie, indem sie zeigt, dafs sowohl beim Individuum wie bei der Gattung der ästhetische Zustand, je höher die intellektuelle Bildung und je intensiver die Beschäftigung mit der Kunst ist, um so mehr von grob sinnlichen Interessen, von Belehrungsabsichten, von moralischen Einwirkungen usw. losgelöst erscheint und in der reinen Illusion gipfelt.

Um aber diesen Nachweis führen zu können, muß die Kunstphilosophie neben den höheren Stufen der ästhetischen Entwicklung, die sie auf dem Wege der Selbstbeobachtung und der Befragung der klassischen Meister kennen zu lernen sucht, auch die niederen Stufen einer genauen Betrachtung unterziehen. Dies führt sie

zunächst zur Kunst der Naturvölker und des prähistorischen Menschen. Hierüber haben wir erst in den letzten Jahrzehnten etwas Näheres erfahren, und es ist begreiflich, daß die philosophische Ästhetik, die das Wesen des Schönen schon vorher festgestellt hatte, sich dadurch ihre Kreise nicht gerne stören lassen möchte. VOLKELT begründet diese Abneigung mit dem Hinweis darauf, daß wir von den Naturvölkern die Hauptsache, um die es sich handelt, nämlich ihren ästhetischen Zustand beim Genuß der Kunst doch nicht erfahren könnten, weil wir gar nicht wüßten, ob ihr ästhetisches Verhalten dem unsrigen gleich sei. Und LAUBILA meint, man müsse, ehe man die Anfänge der Kunst untersuche, schon wissen, was Kunst sei, denn das primitive Kunstwerk sei durchaus nicht, wie man meinen könnte, übersichtlicher und reiner, sondern im Gegenteil komplizierter und unvollkommener als das hochentwickelte.

Beide Einwendungen beweisen nur das Gegenteil von dem, was sie beweisen sollen, nämlich daß wir diese primitive Kunst sehr sorgfältig studieren müssen und daß dazu die Selbstbeobachtung nicht ausreicht. Es ist nämlich sicher, daß wir aus unserem Seelenleben nicht unmittelbar auf das der Primitiven schließen dürfen. Wir würden sonst, wie GROSSE einmal richtig bemerkt, denselben Fehler machen, den Kinder begehen, wenn sie der Hummel deshalb, weil sie brummt, Gefühle des Zornes andichten. Aber daraus schließen wir eben, daß wir uns von der Selbstbeobachtung emanzipieren, d. h. die Primitiven selbst fragen müssen, was sie mit ihrer Kunst wollen und wie sie ihre Kunst genießen. Und das haben schon viele Reisende getan. Wenn die Männer eines Naturvolkes den Reisenden sagen, sie bemalten ihren Körper, um ihren Weibern zu gefallen, so wissen wir, daß die Körperbemalung wie jeder Körperschmuck einen sexuellen Nebensinn hat. Und wenn die Indianer Zentralbrasiens ein rautenförmiges Ornament, das uns einen rein geometrischen Eindruck macht, für einen Fisch erklären, so wissen wir, daß sie durch geometrische Ornamente zuweilen zu Naturvorstellungen angeregt werden. Alles dies wissen wir unabhängig von unserer Selbstbeobachtung, zuweilen sogar im Gegensatz zu derselben. Anderes freilich, worüber wir keine unzweideutigen Zeugnisse haben, müssen wir im Hinblick auf die Einheit der menschlichen Gattung nach Analogie unseres Seelenlebens deuten. In dieser Beziehung sind wir aber den Naturvölkern

gegenüber nicht ungünstiger gestellt als den Kulturvölkern gegenüber. Es ist gewiß nicht schwieriger, die Gefühle zu ermitteln, die die Eskimos beim Anblick ihrer Tier- und Jagdzeichnungen haben, als die Gefühle, die die Griechen des fünften Jahrhunderts beim Anblick ihrer Tragödien beseelten. Im Gegenteil, ich glaube, daß sich ein Reisender, der jahrelang mit Primitiven zusammen gelebt hat, durch wiederholtes Ausfragen und systematisches Beobachten viel besser über den seelischen Zustand des von ihm beobachteten Naturvolkes unterrichten kann als ein Philolog, der aus den lückenhaften schriftlichen Quellen über den Seelenzustand eines seit Jahrhunderten verschwundenen Kulturvolkes urteilen soll.

Wenn also VOLKELT sagt: „Es könnte ja z. B. so sein, daß Tänze und Gesänge der Wilden, die der moderne Zuschauer und Zuhörer ganz wohl ästhetisch zu genießen imstande ist, von den Wilden selbst mit kriegerisch oder geschlechtlich oder fanatisch-religiös erregtem Gemütsleben begleitet würden“, so kann ich darauf nur erwidern: Es könnte nicht nur so sein, sondern es ist tatsächlich so. Die Ethnologie hat längst konstatiert, daß die Primitiven nicht rein ästhetisch genießen, sondern daß ihr ästhetischer Genuß aufs engste mit allerlei praktischen und sinnlichen Interessen zusammenhängt. Und das ist es auch, was LAURILA veranlaßt hat, das primitive Kunstwerk für komplizierter zu erklären als das reifentwickelte. Aber sollen wir es darum aus der Betrachtung ausscheiden? Ich glaube, jeder Unbefangene wird das Gegenteil daraus schließen, und auch die beiden genannten Gelehrten wollen ja die primitive Kunst keineswegs unberücksichtigt lassen. Sie wollen nur, wenn ich sie richtig verstehe, den niederen Standpunkt nicht als den entwicklungsgeschichtlich früheren anerkennen. Nun, darüber kann man streiten. Die Entscheidung hängt natürlich davon ab, ob man überhaupt eine Entwicklung der Gattung in körperlicher und geistiger Beziehung zugibt oder nicht. Wer auf dem Standpunkt steht, daß der Rentierjäger und Höhlenmensch der Dordogne dieselbe Stufe der Kultur repräsentiert wie LEONARDO DA VINCI, der wird das unangenehme Wort „Entwicklung“ füglich aus der Ästhetik ausscheiden können. Mir als Kunsthistoriker muß man es schon zugute halten, wenn ich nicht alle Entwicklungsstufen für gleichberechtigt halte, sondern annehme, daß der Mensch sich tatsächlich, wenn man von den

periodischen Rückfällen absieht, von einer niederen zu einer höheren Kunststufe entwickelt hat.

Und dies scheint mir durch eine Untersuchung des Kindes in seinem Verhältnis zur Kunst nur bestätigt zu werden. Denn die Kunst des Kindes, die ja kein Mensch für etwas anderes als eine niedere und frühere Stufe des ästhetischen Verhaltens im Vergleich mit der des Erwachsenen halten kann, hat, wie längst bemerkt worden ist, groÙe Ähnlichkeit mit der Kunst der Primitiven. Auch hier meint VOLKELT freilich, man könne nicht über eine grobe und ungewisse Skizzierung der kindlichen Innenvorgänge hinauskommen. „Man denke etwa nur, es wollte jemand, weil die Kinder den Märchen mit stofflicher Neugier und Ungeduld und mit moralischer Billigung und Mißbilligung lauschen, eben hieraus den Maßstab entnehmen, daß Neugier, Ungeduld, moralisches Tadeln und Loben Merkmale des ästhetischen Verhaltens seien.“ Ob diesen Schluß schon jemand gezogen hat, ist mir unbekannt. Jedenfalls liegt es außerordentlich nahe anzunehmen, daß diese unreine Art des ästhetischen Genusses, eben weil sie für das Kind charakteristisch ist, eine niedere und frühere Art des ästhetischen Genusses überhaupt repräsentiert. Und warum wir bei der Lebhaftigkeit und Naivität der meisten Kinder über die Art ihrer ästhetischen Lust und Unlust nicht ebensogut sollten urteilen können wie über den Kunstgenuß aller anderen Menschen, weiß ich wirklich nicht.

Daß auch die Tiere gewisse ästhetische Regungen haben, ist seit DARWIN allgemein angenommen worden, wie man ja auch in den Kreisen der Philosophen und Zoologen jetzt allgemein von einer „Tierpsychologie“ spricht. Hier liegt die Sache ja nun freilich insofern schwieriger, als die Tiere uns nicht selber sagen können, was sie bei ihren Spielen und nachahmenden Tätigkeiten empfinden. Wir sind also hier mehr als in den anderen Gebieten auf Analogieschlüsse aus der Selbstbeobachtung angewiesen, wobei wir geneigt sein werden, unsere Gefühle unwillkürlich den Tieren unterzulegen. Daß dies ein sehr unsicheres Verfahren ist, hat VOLKELT mit Recht betont. „Wie soll ich darüber entscheiden lassen, von welcherlei Gefühlen und Vorstellungen Vögel, Fische, Schmetterlinge bewegt werden, wenn sie das farbenreiche glänzende Kleid ihrer Artgenossen erblicken oder sich beim Liebeswerben in allerhand Spielen ergehen.“ Allein man muß doch bedenken, daß auch das Tier Mittel hat, seiner

Freude und seinem Schmerz Ausdruck zu geben, und daß wir schon aus der intensiven Art, wie es eine Tätigkeit ausübt, schliessen können, daß es Freude daran hat. Und wenn wir nun sehen, daß es die kunst- oder spielartigen Tätigkeiten besonders häufig beim Liebeswerben oder im Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme ausübt, wenn wir ferner bemerken, daß diese Spiele in ihren Formen, z. B. der Illusion, manche Ähnlichkeit mit den analogen Tätigkeiten der Menschen aufweisen, ist es da wirklich so phantastisch und unmethodisch, wenn wir die Statuierung einer niederen mit sinnlichen Interessen gemischten ästhetischen Anschauung, die wir schon bei den Primitiven und Kindern vorgenommen hatten, auch auf die Tierwelt ausdehnen? Und wird die Würde des Menschengeschlechts irgendwie dadurch verletzt, daß man aufzeigt, wie es sich allmählich über die Tierwelt erhob, gewisse Künste überhaupt zuerst ausgebildet und sein ästhetisches Empfinden dann im Laufe der Entwicklung immer mehr verfeinert hat? Es kommt mir wirklich manchmal etwas seltsam vor, wenn Vertreter der Geisteswissenschaften schon bei dem Worte „Entwicklung“ nervös werden, statt sich klar zu machen, daß die Naturwissenschaften den Entwicklungsgedanken ja erst aus den Geisteswissenschaften entlehnt haben, und daß man viel früher von einer geistigen als von einer körperlichen Entwicklung gesprochen hat.

Das wesentliche Ergebnis dieser entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise ist nun die Erkenntnis, daß es keine einheitliche Art des Kunstgenusses gibt, sondern Entwicklungsformen, die sich in mannigfachen Abstufungen zwischen einem Niederen zu einem Höheren, einem Unreinen und einem Reinen bewegen. Die wichtigste Frage für die Ästhetik ist nun die: Läßt sich dies Höhere und Reinere empirisch fixieren, läßt sich innerhalb dieser Entwicklung ein Punkt als der höchste nachweisen, demgegenüber sich die anderen Stufen nur als Vorstufen oder Niedergangserscheinungen darstellen? Oder sind all diese Stufen gleichberechtigt, einerlei wie weit sie von einem bestimmten Punkte abstehen!

Und hier trennen sich nun die Wege der herrschenden Ästhetik und die der entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise. Die herrschende Ästhetik geht von der ästhetischen Anschauung des „modernen Kulturmenschen“ als von einer ein für allemal feststehenden Sache, von einem selbstverständlichen Ideal aus, an

dem alle anderen Erscheinungen gemessen werden müssen, die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung dagegen stellt die modernen Kulturmenschen in ihrem Verhältnis zur Kunst durchaus nicht alle auf dieselbe Stufe, sondern sucht das Ideal empirisch, d. h. aus dem vorurteilslosen Vergleich der verschiedenen Stufen heraus zu entwickeln. Zwar lehnt die herrschende Ästhetik den Entwicklungsgedanken keineswegs prinzipiell ab. So hält z. B. VOLKELT entwicklungsgeschichtliche Erwägungen in der Ästhetik für durchaus berechtigt und betont auch bei jedem der erwähnten Beweismittel, daß es für die ästhetische Forschung nicht ohne Wert sei. Aber nach seiner Überzeugung ist der Gegenstand der Ästhetik nicht entwicklungsgeschichtlich ausgedehnt, sondern im Gegenteil entwicklungsgeschichtlich eingeschränkt. „Der Ästhetiker hebt nicht nur in menschheitlich-, sondern auch in individuell-entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht eine bestimmte Stufe heraus.“ Diese Stufe ist in phylogenetischer Hinsicht die des modernen Kulturmenschen, in ontogenetischer die des reif entwickelten Erwachsenen. „Der Ästhetiker ist mit seinen Feststellungen und Beweisen an die ästhetische Entwicklungsstufe seiner Zeit gebunden. Er darf nur den Anspruch erheben, die ästhetische Gefühlswaise, zu der sich die Kultur seiner Zeit in ihren reifsten und höchststehenden Vertretern entwickelt hat, auf ihre Normen zu bringen.“ „Sein Hauptaugenmerk ist auf die Gefühle und Bedürfnisse des ästhetisch ausgereiften Menschen gerichtet, seine Normgebung wird von diesem Boden aus unternommen.“

Wenn dies die Aufgabe der Ästhetik wäre, so würde sie sich von Kunstgeschichte nicht unterscheiden. Denn das ästhetische Empfinden einer bestimmten Periode zu ermitteln ist recht eigentlich Aufgabe des Kunsthistorikers, das der Gegenwart zu ermitteln, Aufgabe des modernen Kunsthistorikers. Man müßte denn die Aufgabe der Kunstgeschichte, wie es VOLKELT zu tun scheint, in dem Zusammentragen von historischen Tatsachen, der Beschreibung der Technik, des Stils usw. nach ihren äußeren Merkmalen erblicken. Die Ästhetik fängt, wie gesagt, erst jenseits an, erst da, wo aus verschiedenen, und zwar allen historischen Erscheinungen allgemeine Wahrheiten abstrahiert werden. Gerade deshalb ist aber die Ästhetik nicht entwicklungsgeschichtlich eingeschränkt, sondern entwicklungsgeschichtlich (und historisch) ausgedehnt.

Und zwar ist ihre Aufgabe die, aus den empirischen Tatsachen der Entwicklung heraus das Ideal des ästhetischen Genusses nachzuweisen. Denn die Supposition, daß „der moderne Kulturmensch“ dieses Ideal repräsentierte, ist ein *Petitio principii*. Er repräsentiert es nur insoweit, als er ästhetisch gebildet ist, in seinem ästhetischen Verhalten mit den großen Künstlern der Vergangenheit übereinstimmt und gegenüber den Tieren, Kindern, Primitiven, Ungebildeten usw. tatsächlich anders, d. h. reiner und höher empfindet. Und nicht von jedem modernen Kulturmenschen kann man dies sagen. Es gibt sehr gebildete Menschen, die — wahrscheinlich infolge gewisser Grenzen, die ihrer Begabung gesetzt sind — niemals die Stufe des reinen ästhetischen Genusses erreichen. Ein sehr frappantes Beispiel dafür ist mir LAURILA. Unsere Ästhetiker stimmen wohl alle darin überein, daß das einseitig stoffliche Interesse des Kindes, die starke Lust- und Unlustempfindung, mit der es z. B. dem fröhlichen und traurigen Inhalt der Erzählungen folgt, kein rein ästhetischer Genuß ist. Sie stimmen ferner darin überein, daß jede Kunst, einerlei ob sie einen häßlichen oder schönen Inhalt hat, Lust gewährt, wenn sie nur wirkliche Kunst ist, d. h. die Bedingungen der künstlerischen Wirkung erfüllt. LAURILA ist der entgegengesetzten Ansicht. Er meint: „Wenn es einmal feststeht, daß dasjenige, was in einem Kunstwerk dargestellt ist, in der Wirklichkeit einen vorwiegend unlustvollen Eindruck macht, so hat man keinen Grund anzunehmen, daß es in der Kunst einen anderen Eindruck machen würde.“ Und er findet dies durch die Selbstbeobachtung bestätigt, indem er gesteht, daß auf ihn z. B. DOSTOJEWSKIS RASKOLNIKOW oder IBSENS Gespenster oder die Romane von JONAS LIE — er hätte auch die meisten Dramen SHAKESPEARES hinzufügen können — einen vorwiegend unlustvollen Eindruck machten. Es ist klar, daß sich dieser Standpunkt in nichts von dem der Kinder unterscheidet, die im Theater bei fröhlichen Szenen lachen, bei traurigen weinen.

Demgegenüber schrieb mir neulich ein ästhetisch feinfühligler Lehrer, meine Theorie habe ihm erst Klarheit darüber verschafft, daß die Tränen, die er wohl im Theater zu vergießen pflege, nicht die Folge von Unlustgefühlen seien, sondern im Gegenteil Freudetänen über die künstlerische Schönheit des Werkes. Wer von diesen modernen Kulturmenschen, die beide ästhetisch sehr interessiert sind, hat nun recht? Von wessen Selbst-

beobachtung hat der Ästhetiker auszugehen? Er muß doch offenbar, ehe er darüber Entscheidung trifft, wissen, welcher der beiden Standpunkte der ästhetisch reinere, d. h. der entwicklungsgeschichtlich höherstehende ist. Und wie soll er dies anders erfahren als aus der vergleichenden entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung, die den Unterschied der niederen und höheren Anschauung in den verschiedenen Rangstufen des Alters, der geistigen Kultur usw. deutlich vor Augen stellt?

Die Selbstbeobachtung klärt uns nun darüber auf, daß diese Unterschiede des ästhetischen Verhaltens einfach auf der verschiedenen Stärke der zwei Vorstellungs- resp. Gefühlsreihen beruhen, die das Wesen der bewußten Selbsttäuschung ausmachen.¹ Wer die Vorstellungen und Gefühle, die dem Inhalt eines Kunstwerks entsprechen, in voller Stärke erlebt, und dabei den Gedanken an das Kunstwerk als solches, an den Künstler als schaffende Persönlichkeit ganz zurückdrängt, empfindet natürlich je nach der Qualität des Inhalts einmal Lust, ein andermal Unlust. Wer dagegen während der ästhetischen Anschauung nur an den Künstler denkt, der das Werk geschaffen hat, und ihn ob seiner Kraft und Geschicklichkeit bewundert, fühlt schließlich den Inhalt als solchen überhaupt nicht mehr. Es ist klar, daß das Ideal nur irgendwo zwischen diesen beiden Extremen liegen kann, und da ist es eben die Theorie der bewußten Selbsttäuschung, die dieser Forderung Rechnung trägt. Denn sie konstatiert gerade die Zweiheit der Vorstellungsreihen, die beim Kunstgenuß entstehen müssen. Sie sagt aber über ihre Stärke im Verhältnis zueinander nichts aus, so daß sie also auf alle möglichen Zwischenstufen, d. h. auf alle Formen des ästhetischen Verhaltens paßt, ohne doch auszuschließen, daß die möglichst gleichmäßige Entwicklung der beiden Vorstellungsreihen den idealen ästhetischen Zustand repräsentiert. Das ist eben der Sinn der Forderung, daß die Ästhetik nicht entwicklungsgeschichtlich eingeschränkt, sondern entwicklungsgeschichtlich ausgedehnt sein soll. Und deshalb kann ich den Versuch VOLKELTS, die Grundlagen der Beweisführung, die ich mich bemüht hatte, möglichst zu erweitern, wieder auf die psychologische Selbstbeobachtung einzuschränken, nur als einen methodischen Rückschritt bezeichnen.

¹ Vgl. den oben zitierten Aufsatz über GOETHE'S selbstbewußte Illusion.

Aber vielleicht meint es VOLKELT mit dieser Einschränkung der Grundlagen gar nicht so streng, wie es nach den zitierten Worten scheinen könnte. Denn auch er nimmt an, daß die ästhetischen Normen einen „allgemeingültigen Kern haben, der, wenigstens von einer gewissen Stufe der Reihe an, für alle absehbar folgenden Entwicklungen Gültigkeit besitzt.“ Auch er hält es für die Aufgabe der Ästhetik, besonders in den grundlegenden und weitesten Normen das ästhetische Fühlen seiner Zeit in der Richtung auf das Allgemeingültige zu überschreiten und so dem Ästhetischen annäherungsweise eine allgemeinmenschliche Grundlage geben. Nun gut, das ist ja gerade das Ziel, das ich mit meiner Kunstphilosophie anstrebe. Und ich will deshalb die Hoffnung noch nicht aufgeben, daß wir uns in Zukunft einmal — auf dem Boden der empirischen und historisch-entwicklungsgeschichtlichen Methode — einigen werden.

(Eingegangen am 29. Mai 1904.)
