

ZUR PSYCHOLOGIE DER KUNST (AUSZUG).

Von Dr. BERNHARD ALEXANDER.

Bei der Kürze der Zeit, die dem Vortragenden zugemessen ist, kann im folgenden nur eine Skizze geboten werden, in welcher nur oberste Gesichtspunkte berührt werden.

Überblickt man das Reich all dessen, was Kunst heißt, so wird man, wenn man die verschiedenen Anlässe, aus denen Kunst entspringt, auf ihre Eigenheit hin prüft, leicht finden, daß sie alle auf *drei* zurückgeführt werden können. Der erste dieser Anlässe ist sicherlich, auch entwicklungsgeschichtlich, *die Befriedigung unserer praktischen Bedürfnisse durch unserer Hände Arbeit*, also kurz das Handwerk. Wir sind Wesen, die Bedürfnisse haben, zu deren Befriedigung wir allerley Erfindungen machen müssen und können, ich denke an Kleidung, Waffen, Werkzeug, Hausgerät, Wohnstätten und dergleichen. Dem Handwerk verdanken wir die Ausbildung aller manuellen Geschicklichkeit, die Kenntnis der Eigentümlichkeit der meisten Materialien, die wir auch in der Kunst bearbeiten, also gerade die wichtigsten Anfänge der künstlerischen Entwicklung. Denn bevor Kunst im höheren Sinne entsteht, muß Kunst im Sinne von *Machenkönnen* da sein, und die beiden können nicht einmal so sehr voneinander geschieden werden. Ich gestehe aber zu, daß Handwerk noch nicht Kunst im wahren Sinne ist, wenn es auch die ersten Schritte auf dem Wege bedeutet, der zur Kunst führt. Wichtig aber ist, daß dieser Weg schnurgerade ist, ja, daß es mehrere solcher Wege gibt, die vom Handwerk direkt zur Kunst führen. Der eine dieser Wege liegt ganz innerhalb des Gebietes des Handwerks. Es ist die *Zweckmäßigkeit*. Zweckmäßigkeit ist die Schönheit des Handwerks. Diejenigen, die sich dagegen sträuben, der Zweckmäßigkeit ästhetischen Wert zuzugestehen, übersehen, daß Zweckmäßigkeit von zwei Standpunkten aus angesehen werden kann. Der eine ist der rein praktische. Je zweckmäßiger das Werk der Hand-

werkskunst ist, desto angemessener ist dessen Verwendung; darin besteht sein praktischer Wert. Ich arbeite leichter mit einem praktischen Instrument, ich sitze besser in einem zweckmäßig konstruierten Stuhl usw. Ich kann aber auch den zweckmäßigen Gegenstand rein theoretisch betrachten, und da gewährt es mir rein intellektuellen Genuß, diese Angemessenheit des Gegenstandes zu seinem Gebrauch, diese Einheit, zu der der Zweck alle Bestandteile zusammenfügt, vor mir zu haben.

Schon hier stoßen wir auf zwei wichtige Kennzeichen künstlerischer Prinzipien. Das eine ist die *Fortschrittsfähigkeit*. Zweckmäßigkeit ist ein Prinzip, das der Vervollkommnung endlose Bahnen eröffnet. Man kann sich in bezug auf Zweckmäßigkeit nie genug tun. Die Erfahrung lehrt, daß auf diesem Gebiete kein allzu langer Stillstand möglich ist, daß man immer tiefer in die Natur der Aufgabe eindringt, welche das Werk zu lösen hat und immer erfinderischer wird in der Wahl der Mittel, welche den Gegenstand der Aufgabe angemessen machen. Zweckmäßigkeit ist eines jener Motive, welche den Erfindungsgeist, die Tatkraft und Geduld der Meister immer neu anspornen und zu bewundernswerten Erfolgen führen. Aber auch das möge Erwähnung finden, daß hiermit für die Entwicklung dieser Art von Kunstübung die festeste Grundlage gewonnen ist: Befriedigung praktischer Bedürfnisse des Menschen. Es ist die Art blutleerer Ästheten in Kunst und Kunstbetrachtung, die Kunst vom wirklichen Leben loszulösen und in die luftlose Höhe des sogenannten Ideals zu erheben. Alle höheren, geistigen Werte haben ihre Wurzel in Naturnotwendigkeiten, deren Veredelung sie darstellen. Diese Wurzeln müssen stark und grob sein, wenn die Veredelung von Bestand und fortschreitend sein soll.

Die zweite Quelle der Kunst ist von der ersten grundverschieden, steht ihr aber weder an Wichtigkeit noch an Naturnotwendigkeit nach. Ich fasse die verschiedenen hierhergehörigen Erscheinungen unter dem Namen der *Ausdrucksbewegungen* zusammen. Ich bezeichne damit jene Erscheinung unseres psychophysischen Organismus, daß alle unsere inneren Erlebnisse, besonders aber unsere Affekte von Bewegungen des Körpers begleitet werden, oder anders ausgedrückt, in Bewegungen ausbrechen, die gleichsam eine Ausgleichung der Spannung bedeuten, welche mit dem Affekt verbunden ist. Da-

durch wird diese Bewegung einerseits ein Zeichen der inneren Erregung, daran sie erkenntlich ist (daher der Name *Ausdrucksbewegung*), andererseits eine naturnotwendige Begleiterscheinung (Ableitung, Ausgleichung, Vollendung) des Affekts, deren Unterdrückung nicht immer oder überhaupt nicht in unserer Gewalt ist, uns jedenfalls Unbehagen verschafft, während die Explosion des Affekts beruhigt und erleichtert. An diesen Bewegungen ist nichts Ästhetisches, der Genuß, der uns aus ihnen wird, gehört in die Kategorie der Willensbefriedigungen, die nicht ästhetisch sind. Dennoch sind sie das Rohmaterial, das ästhetisch veredelt werden kann. Was aber ist zu jenem Rohmaterial hinzugetreten, das es ästhetisch veredelt? Die auffälligste Zutat ist sicherlich die Rhythmisierung der betreffenden Bewegung. Tanz, Lied, Musik sind rhythmisch, d. h. die Bewegungen sind einem Gesetz unterworfen, das ihre Mannigfaltigkeit bindet, dessen Gewalt wir sinnlich erkennen. Es ist eine Befriedigung des Verstandes, genau wie die Zweckmäßigkeit, und zwar durch sinnliche Anschauung: eine vergeistigte Anschauung.

Tanz unterscheidet sich vom regellosen Springen durch seinen Rhythmus, wird aber gerade dadurch eine plastischere Darstellung des Affekts. Leidenschaftlich bewegte, tändelnde, klagende Musik ist rhythmisch unterschieden, aber dieser rhythmische Unterschied dient eben dazu, das Innerlichste des Affekts hörbar zu machen, dieses rein Innerliche zu sinnlicher Realität zu gestalten. Kurzum, das Ästhetische an den Ausdrucksbewegungen findet sich weiter im Affekt, der ausgedrückt wird, der Rhythmus in allen seinen Ausgestaltungen und Arten ist Mittel zu diesem Zweck.

Die dritte Quelle, aus der Kunst entspringt, ist *Nachahmung*. Stellen wir zuerst fest, daß Nachahmung ebenso in Naturnotwendigkeit wurzelt, wie die vorher behandelten Quellen der Kunst. Nachahmung als unwillkürliche besteht in Ausführung von Bewegungen bloß infolge des Vorhandenseins des Bildes der Bewegung im Bewußtsein ohne Hinzutritt eines besonderen Willensaktes. Es ist nun kein allzu großer Schritt, der von der Nachahmung von Bewegungen zur Nachahmung von Gegenständen in Zeichnung oder plastischer Nachbildung führt. Wir fassen nämlich die Umrisse der Gegenstände in Linien auf, die Linie aber müssen wir, um sie aufzufassen, ziehen, d. h. eine

Bewegung im Geiste vollführen, die ja zum Teile von einer merklichen Bewegung des Auges begleitet ist. In der Tat ist alle Darstellung von Körpern, die wir in Überbleibseln von Urvölkern finden, linear, auch unsere Kinder machen es so, und besonders interessant ist, daß sowohl unsere Kinder als jene Urvölker Bewegungen unvergleichlich geschickter und getreuer darstellen, als Flächen oder Körper. Auch in anderen Stücken ist diese Quelle der Kunst den vorherigen gleich. Sie gewährt, wie der Rhythmus und die Zweckmäßigkeit, ein logisches Vergnügen. Die Ähnlichkeit, die wir erreichen, gefällt. Wir konstatieren dieselbe und empfinden beim Anblick oder Anhören der Identität Befriedigung.

Was aber Fruchtbarkeit des Prinzips anlangt, übertrifft die Nachahmung weit alle anderen Quellen der Kunst und das eben erklärt, daß die Alten und viele der Neueren nur sie beachten. Unendliche Fortschrittsfähigkeit und auch Anlaß zum Fortschritt sichert sie in noch ganz anderem Maße, als die Bedürfnisse des Handwerks, das eine Neigung zum Konservatismus hat, oder der Ausdruck der Affekte, auf den vielerlei Gefahren lauern. Es gibt buchstäblich keine Grenze in bezug auf die Ähnlichkeit, die wir durch Nachahmung erzielen wollen. Man kann und will immer noch größere Ähnlichkeit erreichen. Man hat die Kontrolle seiner Tätigkeit vor Augen und ist nach dem ersten Rausche des Gelingens, wenn die Sinne ausgeruht sind, sein eigener schärfster Kritiker. Man hat sein fixes, sicheres Muster in dem Original, das man kopiert, daran man sich orientiert, das uns gar nicht gestattet, weit abzuschweifen. Und nichts ist geeigneter, anregender auf Hand, Erfindungsgabe, Ehrgeiz und Fleiß einzuwirken, als das Bemühen, das Gesehene durch Menschenhand nachzuahmen. Nachahmung lehrt den Künstler jene Hingabe an das Objekt, an seine Arbeit, die den kapriziösen Teil des Individuellen gewaltig einschränkt und das Objektive des künstlerischen Talents zur Geltung kommen läßt. Schon das sollte uns lehren, Nachahmung, nicht wie manche Ästhetiker tun, gering zu achten, und doch haben wir mit alledem nur den Anfang des Anfangs berührt.

Denn noch viel wichtiger ist, daß mit der Nachahmung *der Mensch als Objekt der Kunst entdeckt wird*. Das Handwerk bietet dazu keine Gelegenheit, der Ausdruck des Affekts läßt

eben nur den Affekt erklingen, die Nachahmung aber erfaßt den ganzen Menschen, sein körperliches Bild und sein Wesen, und sie erfaßt vornehmlich den Menschen. Es kann zwar alles in der Natur nachgeahmt werden und wird auch nachgeahmt, aber der Hauptgegenstand des Interesses ist doch der Mensch, und alles andere zumeist nur, sofern und wo es Bezug auf den Menschen hat, als Gleichnis des Menschen. Durch den Menschen gelangt die ganze Natur zur Kunst. Auch wird wohl Nachahmung zum Dekorativen in der Kunst geführt haben, weil kein Dekorateur es mit der Natur aufnehmen kann und alle Erfindungskraft des Menschen ärmlich ist, wenn wir sie an dem Schmucke messen, den die Natur in der Tier- und Pflanzenwelt, ja sogar im Gestein mit so-verschwenderischer Hand ausgestreut hat. Was aber daraus folgt, daß der Mensch als Gegenstand der Nachahmung zum Gegenstand der Kunst wird, ist von unermesslicher Bedeutung; die Welt der Kunst erhält hierdurch ihre feste, sichere Grundlage, und alle Künste erfahren eine Einwirkung, die sie in höhere Sphären hebt.

Denn der Mensch als Objekt der nachahmenden Kunst führt die Kunst direkt vom Äußeren der Erscheinung in das Innere derselben. Schon vorher wurde bemerkt, daß die Nachahmung zu allererst die Bewegung in treffender Weise wiedergibt, gewiß aus dem Grunde, weil, wie wir bei Kindern noch heute beobachten können, Bewegung das größte Interesse des Kindes (also auch die größte Schärfe des Bewegungsbildes), aber auch jedes Menschen erregt. Bewegung aber ist Äußerung des Willens, des Affekts; mit der Nachahmung der Bewegung gelangt die Nachahmung so auf ein höheres Niveau. Es wird nicht die anscheinend tote Außenseite der Natur dargestellt, die Nachahmung dringt in das Innere der Wesen ein, in das Seelische, und wird zur Darstellung dessen, was uns wesensgleich ist, was wir nachempfinden können, sie wird zur *Darstellung von Leben*. Das aber ist das ganze Geheimnis der Kunst: sie stellt Leben dar. So führt Nachahmung und besonders Nachahmung zur eigentlichen Aufgabe aller Kunst, zur Darstellung von Leben, zum Lebendigmachen des an und für sich Toten.

Das Letzte und Höchste aber ist, daß die Nachahmung zuletzt über sich selber hinausgehen muß, sich gleichsam selber aufhebt und in ihr Gegenteil umschlägt. Die Kunst befreit sich

durch Nachahmung von den Fesseln, die ihr in der Nachahmung auferlegt sind und erhebt sich in die höchste Region der Freiheit, die dem Menschen gegeben ist. Nachahmend studiert nämlich der Künstler diejenigen Äußerungen der Natur, durch welche es dieser gelingt, Inneres äußerlich erscheinen zu lassen, Körperliches zum Spiegel des Geistigen zu erheben, Materie als von Leben durchglüht darzustellen. Er selber aber ist derjenige, der intensiver, reiner, vielseitiger, harmonischer empfindet und lebt, als alles, was er außer sich beobachten kann. Geschult in dem Vermögen, Leben darzustellen, eben durch sein Studium der Natur, geht er nun daran, sein Inneres, sich selbst, jenes Leben darzustellen, das er in sich fühlt; seine Kunst wird anstatt Nachahmung des außen Gesehenen Darstellung des innerlich Geschauten und Erlebten. Aus einem Nachahmer wird er ein Schöpfer, aus einem Gebundenen ein Freier. Das vermag er aber nur, weil er von der Natur gelernt hat, Inneres sichtbar zu machen. Er hat gleichsam das ABC dieses Vermögens gelernt und vermag nun mittels desselben seine eigenen Erlebnisse mitzuteilen, und zwar in seiner eigenen Weise. Er ist der Natur ähnlich geworden, er kann die Materie in seiner Weise schöpferisch beleben, er kann, was in ihm lebt, nach außen projizieren. Er schafft eine eigene Welt, die Welt der Kunst, die lebt, wie die Natur, aber in jeder ihrer Schöpfungen die direkte Herkunft von menschlichem Geist und Vermögen offenbart. Kunst wird dann Selbstoffenbarung des menschlichen Geistes. Und damit ist wohl die Erscheinung erklärt, wieso sich die Formel, daß Kunst Nachahmung der Natur sei, so hartnäckig behaupten konnte. Es ist nichts in der darstellenden Kunst, was nicht Nachahmung wäre; aber es ist nichts in der Kunst, was *nur* Nachahmung wäre. Nur die Natur lehrt schaffen, Leben darstellen; aber Kunst wendet das so Gelernte an, um das Innenleben des Künstlers darzustellen. Es gibt keinen Hamlet, Faust, Moses in der Wirklichkeit; diese Gestalten Kopien zu nennen, wäre heller Wahnsinn; oder sie sind geschaffen, als ob sie die Natur geschaffen hätte. Sie sind Wirklichkeiten, aber erhöhte, intensiver erlebte Wirklichkeiten. Es ist merkwürdig, wie schon Kant, der von allem Künstlerischen so weit wegstand, die Formel finden konnte, auf die vor ihm niemand verfiel, daß der Künstler wie die Natur schafft. Er selber wird zur Natur, die sich selber darzustellen

vermag. Und gerade wie das Leben geheimnisvoll ist und aller Analysen spottet, als ein Uranfängliches, als Voraussetzung von allem anderen, ebenso geheimnisvoll ist die Kunst, das Werk des wahren Künstlers, das sein eigenes Leben lebt. Und so ist wohl das Geheimnis der Kunst im Geheimnis des Lebens beschlossen. Kunst ist lebendige Darstellung des Lebens, des Lebens der künstlerischen Seele, durch eigene Mittel, die der menschliche Geist im jahrtausendalten Ringen erworben hat. Sie ist vielgestaltig, wie das Innenleben der Künstler, sie ist im ewigen Werden begriffen, sie ist naturnotwendig, sie gehört zum Ganzen der Welt, als ihre notwendige, sinnvolle Ergänzung und Ausgestaltung.

Wir sind zu unserem Ergebnisse gelangt, indem wir von dem gegebenen Reich der Kunst ausgingen, um zu den Quellen zu gelangen. Ist das Ergebnis richtig, dann müssen wir es auch auf dem umgekehrten Weg erreichen, von den Urquellen ausgehend, aus welchen Eigentümlichkeiten unseres Seelenlebens ästhetisches Wohlgefallen überhaupt und besonders an der Kunst entspringt.

Es bleibt Kants großes Verdienst, auch auf diesem Gebiete den Ausgangspunkt festgestellt zu haben, den wir auch heute nicht entbehren können. Es ist das seine Charakteristik des ästhetischen Eindrucks als eines interesselosen Gefallens. Ungefähr dasselbe sagt auch Schopenhauer, und es ist niemand weit über die beiden hinausgekommen. Es ist und bleibt treffend, daß schön ist, was ohne Interesse gefällt, wengleich diese Definition Ausgangs-, aber nicht Endpunkt sein kann. Denn wenn Gefallen von allem Interesse frei ist, woher rührt ihm seine Wirksamkeit? Aller Fortschritt hängt nun von der weiteren Untersuchung dieses Gefallens ab.

Gefallen, ob interesselos oder interessiert, ist jedenfalls eine Art des Sichbefindens, dieser unableitbaren Urtatsache des Seelenlebens, daß wir uns eben immer wohl oder nicht wohl, oder in einem Zustande befinden, der irgendwie inmitten dieser zweien liegt. Unter Gefallen versteht man allerdings etwas, das nicht so rein subjektiv ist, wie der Ausdruck des Sichirgendwiebefindens anzeigt. Gefallen hat in erster Reihe Bezeichnung auf ein Objekt: es gefällt uns *etwas*. Ja, wenn jemand vor einem Kunstwerk ausrufen würde: Wie wohl ist mir, wie freue ich mich meines Daseins, so würden wir darin einen

unpassenden Ausdruck sehen oder das Zeichen einer unkünstlerischen Betrachtungsweise, eines sybaritischen Gehabens, das die Kunst zum Mittel gewöhnlichen Lebensgenusses erniedrigt. Im künstlerischen Genießen ist nicht von uns die Rede, sondern von der Vortrefflichkeit des Kunstgegenstandes. Daß wir uns aber trotz unserer reinen Hingabe an das Objekt dabei nicht schlecht befinden, daß uns in diesem Falle erhöhtes Lebensgefühl durchglüht, wird niemand bestreiten; es gehört eben die objektive Seite des Gefallens und die subjektive des Sichbefindens zusammen, ja es sind dies gar nicht getrennte oder trennbare Vorgänge. Beide Seiten dieser Art der Erlebnisse drückt das Wort Gefühl aus. Gefühl bedeutet, daß uns etwas gefällt oder mißfällt, interesselos oder interessiert, und Gefühl bedeutet, daß wir uns dabei wohl oder übel fühlen.

Gefühl ist eben nicht etwas Selbständiges in unserem Seelenleben, ein Erlebnis, das abgesondert auftreten könnte. Gefühl ist nichts anderes, als eine Begleiterscheinung unserer inneren Erlebnisse, jedes inneren Erlebnisses. Was diesen Tatbestand für die Analyse verdunkelt, was den ganzen Wirrwarr in dieser Frage angerichtet hat, sind zwei andere Eigentümlichkeiten unseres Seelenlebens, die nicht immer genügend beachtet werden. Die erste ist die *Wirkung der Aufmerksamkeit*. Jedes Erlebnis des Bewußtseins hat eine objektive und subjektive Seite. Ich bin mir *irgendeiner Tatsache* bewußt, und *ich* bin mir dieser Tatsache bewußt. Der Schwerpunkt nun — um mich so auszudrücken — dieses Erlebnisses ist infolge der Aufmerksamkeit ein wechselnder; ich kann mich ganz in den Gegenstand verlieren, so daß ich von mir fast nichts weiß (Vergaffen, intensives Anschauen, Denken), oder ich kann ganz des Gegenstandes vergessen und nur mit meinem Zustand beschäftigt sein (hypochondrisches Grübeln, aber auch Lustigkeit, Frohsinn usw.). Ganz ausstreichen kann ich aber weder mich noch den Gegenstand, es handelt sich immer nur um ein Mehr oder Weniger. Im Grunde genommen ist Gefühl immer nur der subjektive Pol jedes seelischen Erlebnisses, der in verschiedener Intensität zum Bewußtsein gelangen kann, bis zum Unbemerktsein schwach, oder alles andere verdrängend stark zu werden vermag. Die andere zu beachtende Eigentümlichkeit unseres Seelenlebens aber ist, daß vermöge der Einheitlichkeit unseres Seelenlebens jedes Erlebnis einen einheitlichen, einen

Gesamtcharakter erhält. Ist die objektive Seite vorwiegend, dann erscheint der Gefühlswert als ein objektiver; wir sagen, der Gegenstand ist schön, erhaben, lieblich usw. Der Gefühlswert dünkt uns eine Eigenschaft des Objektes zu sein. Ist die subjektive Seite die stärkere, dann zeigen das solche Ausdrücke an: mir ist wohl, das behagt mir, ich freue mich usw. Manchmal werden wir schwanken (z. B. ich freue mich dieses Anblicks, oder dieser Anblick ist herrlich). Der Unterschied aber ist nur ein gradueller.

Worauf nun beruht der Gefühlswert unserer inneren Erlebnisse? Der Grund desselben kann nur in dem Beitrag liegen, den diese Erlebnisse *zur Erhaltung unseres Daseins liefern*. Was uns zu behagen, was uns zuträglich zu sein scheint, das ist gefällig, dem legen wir Wert bei; kurz ausgedrückt: das Erhaltungsgemäße ist wertvoll, das Erhaltungswidrige das Gegenteil: unwert. Um aber wenigstens grobe Mißverständnisse zu beseitigen, sei bemerkt: 1. Unter Erhaltung des Daseins verstehen wir nicht etwa ein *Vegetieren*; es ist darin inbegriffen die Förderung, Entwicklung, Bereicherung, Vervollkommnung unseres Seins. Wir wollen leben, uns ausleben, wachsen, an Macht und Intensität des Lebens gewinnen; was uns auf diesem Wege entgegenkommt, fördert, gefällt uns. Woher soll uns ein anderer Wertmaßstab werden? Gibt es Höheres, als das Leben und den ganzen inneren Reichtum, den es in sich schließt? Dann sagen wir von der Wirklichkeit, daß sie uns entspricht, daß sie mit unserem Wesen in Harmonie steht, wenn sie eben uns fördert, so daß wir das Wesen des Gefälligen auch durch Harmonie des Inneren mit der Außenwelt ausdrücken können. Es gibt einen Begriff des Nutzens, der alles Hohe und Edle in sich befaßt, hinaufführt in die höchsten Regionen, aber allerdings im festen Erdreich unserer leiblich-geistigen Organisation wurzelt. 2. Unter Erhaltung des Daseins verstehen wir nicht etwa die Erhaltung des *individuellen* Daseins. So sonderbar es klingen mag, daß wir nicht *unser* Dasein erhalten wollen, so wird sich doch gleich zeigen, daß es sich dabei in gewissem Sinne um unser überindividuelles Dasein handelt, um dasjenige, was *den Menschen* in uns fördert, um das Allgemeine in uns, soweit dasselbe sich im Individuellen geltend machen kann.

Dem naheliegenden Einwurf, daß unsere Bestimmungen viel zu weit sind, da ja in das Prinzip der Lebenserhaltung alles

hineinfällt, auch Essen und Trinken, wollen wir sofort begegnen. Alle Gefühle zeigen den Lebenswert der Erlebnisse an, aber nicht alle Gefühle sind ästhetischer Natur. Wie könnten wir wohl die Gefühle klassifizieren? Nachdem Gefühle, wie oben erwähnt, Begleiterscheinungen aller inneren Erlebnisse sind, eigentlich der subjektive Pol derselben die Empfindung dessen, ob sie uns fördern oder schädigen, so müssen wir zuvor die inneren Erlebnisse selbst irgendwie klassifizieren. Eine allgemeine Klassifikation derselben aber, wenn wir uns auf ein oberstes Schema beschränken, bietet sich fast von selbst dar. Auf der einen Seite steht unsere Gedankenwelt, das Anschauen und mehr weniger abstrakte Denken, in welchem von den zwei Elementen des Bewußtseins das objektive weit überwiegt. Alle Gefühle, die sich an das Objektive im Denken knüpfen, können intellektuale genannt werden. Die Freude an Farben und Tönen, an Formen und Bildern, am Menschen als purem Objekt, ist intellektuell. Im Anschauen und Denken verlieren wir uns in und an das Objekt, wir wollen nichts von ihm, wir erkennen es an, wir sind nicht Peter oder Paul, sondern erkennendes Subjekt, Weltauge, wie Schopenhauer wunderbar sagte, und die Gefühle, die sich an solches Denken heften, sind rein intellektuell, ganz objektiv, allgemein und notwendig. Aber wir sind nicht nur anschauende, denkende, erkennende Wesen. Wir wirken und handeln, um uns eben zu erhalten, zu entwickeln, zu entfalten, zu verstärken. An diese Klasse unserer inneren Erlebnisse knüpfen sich gleichfalls Gefühle, und da Gefühle den Selbsterhaltungswert der Erlebnisse anzeigen, so ist es klar, daß diese Gefühle viel intensiver, heftiger sind als jene. Wir können diese voluntaristisch nennen und darin auch die vitalen, die mit dem Zustand unseres leiblich-geistigen Organismus verbunden sind, begreifen.

Nun können wir sagen: *unter den intellektualen Gefühlen finden wir die ästhetischen*: die voluntaristischen sind vital, oder praktisch, oder ethisch. Mit anderen Worten: Anschauungen und Gedanken, welche imstande sind, Gefühle der Lust auszulösen, erscheinen uns ästhetisch wertvoll. Doch sind auch hier Einschränkungen zu machen. Das Anschauen und Denken, im Dienste unseres Willens stehend, als leitendes Moment unseres Tuns und Lassens ist nicht ästhetisch. Denn hier ist das Schwergewicht im Praktischen, also im Subjek-

tiven, in der direkten Förderung unseres Wohls. Das Erkennen der Welt als solches, auch abgesehen von der praktischen Verwertung desselben, mit einem Worte die Wissenschaft, ist nicht ästhetisch, aus drei Gründen. Erstens liegt der Schwerpunkt dieses Anschauens und Denkens in der Übereinstimmung unserer Gedanken mit den gegebenen Tatsachen, und obgleich diese Übereinstimmung auch ihren Gefühlswert hat, so ist doch der praktische Wert der Übereinstimmung überwiegend. Zweitens beruht Wissenschaft auf Abstraktion, also auf einer höchst kunstvollen Trennung in unserem Denken, die den reinen, den natürlichen Gefühlswert, den ästhetischen Wert des Denkens nicht aufkommen läßt. Schließlich unterdrückt die Wissenschaft sogar zum großen Teile die ästhetischen Wirkungen des Anschauens und Erkennens; sie analysiert, d. h. sie tötet das Leben, um hinter das Geheimnis des Lebens zu kommen, und so lebensfördernd ihre Resultate sind, so verstimmend wirkt der Gang ihrer Untersuchungen auf das lebendige Gefühl. Und wie hierdurch ein Teil der intellektualen Gefühle aus dem Gebiete des Ästhetischen ausgeschlossen wird, so sind auch alle Willensgefühle ausgeschlossen, die Gefühle der Tat, des Leidens, der ganze Kampf ums Dasein, in denen eben der Schwerpunkt auf dem Tun und der mehr minder heftigen Befriedigung des Lebenswillens liegt. Wie aber auch diese ästhetisch werden können, soll der letzte Punkt unserer Betrachtung sein, der uns zugleich jenes Zusammentreffen der Resultate zeigen soll, das wir vorhin als wertvolle Garantie der Richtigkeit unserer Ergebnisse erhofften.

Also alle ästhetischen Gefühle sind intellektual. Anschauungen und Gedanken als solche, abgesehen von ihrem praktischen und wissenschaftlichen Werte, können ästhetisch wirken, wenn sie, mit unserem Wesen in Harmonie stehend, in ihrer stillen Sphäre lebensfördernd wirken. Nun ist der Gefühlswert unserer sinnlichen Wahrnehmung unvergleichlich größer, als der unserer abstrakteren Vorstellungen. Deshalb wirkt alles Ästhetische durch die Sinne, alles Abstrakte nur insofern es sinnliche Gestalt annehmen kann. Hiermit ist der Anfang einer Ästhetik gegeben, zu der uns diese psychologische Analyse hingeleitet hat. Hier macht nun die Psychologie Halt. Sie hat in dem Begriff der Lebensförderung durch reine Anschauung und damit verbundenes Denken den Grundbegriff des ästhetischen Wertes

gefunden. An der speziellen Ästhetik ist es nun, an der Hand der ästhetischen und kunsthistorischen Erfahrung den Begriff der ästhetischen Lebenswerte auszugestalten. Doch können wir eines vorwegnehmen. Es wird so ein System der ästhetischen Werte zustande kommen, in dem auch Gradunterschiede eine wichtige Rolle spielen. Es wird mindere und größere Werte geben, je nach der sichtbaren Förderung, die wir durch die Objekte des ästhetischen Genießens erfahren. Unter allen Umständen aber wird uns die sichtbare Darstellung unseres Inneren, unseres intensiven, veredelten Seelenlebens fördern. Dieses können wir am besten nach- und mitfühlen, und im Nach- und Mitfühlen werden wir selber unser Leben intensiver leben. Das Leben aber, wie wir es leben, ist praktische Tat, Sittlichkeit, Kampf und Streben nach Wahrheit. Dieses selbe strebende, praktische Leben im Bilde angeschaut, ist Kunst.

DISKUSSION.

Dir. Prof. Dr. Döring bezeichnete den Vortrag als wesentlich die *Methodik* der Ästhetik betreffend. Diese liege noch sehr im argen. Insbesondere werde die rein und ausschließlich *bakonisch*, d. h. als Sammlung von Instanzen und experimentierendes Verfahren vorgehende Methode schwerlich befriedigende Resultate erzielen können. Als die richtige Methode bezeichnete Redner eine solche, die von einer *Hypothese* ausgehe, zu der alsdann die ganze Darlegung der ästhetischen Tatsachen die *Verifikation* bilde. Als ein Mangel des Vortrags erschien dem Redner in diesem Zusammenhange, daß als das Gebiet der ästhetischen Tatsachen lediglich die *Kunst* in Betracht gezogen worden sei. Dieses Gebiet umfasse auch das *Schöne der Wirklichkeit*, der Natur und des Menschenlebens im weitesten Sinne, wenn auch hier das Schönsein nicht als ein bezwecktes angesehen werden dürfe. Einige Züge des Schönen, über die alle Theorien im wesentlichen einig seien, könnten zunächst dem hypothetischen Verfahren als Voraussetzung zugrunde gelegt werden. So die Anschaulichkeit als individuelle Einheit des ästhetischen Objekts. So die Interessellosigkeit des ästhetischen Wohlgefallens im Sinne Kants. Näher sei sodann das Wesen der ästhetischen Lust in der Sphäre der *Funktionslust* (Befriedigung des Funktionsbedürfnisses), dem Spiele im weiteren Sinne, zu suchen. Innerhalb dieser Sphäre bestehe dann der Gegensatz der *aktiven* Funktionen oder des Spiels im engeren Sinne (körperliche Betätigung, aktive intellektuelle Funktion, Willensbetätigung) und der *passiven* Funktion oder Erregung. Die Erregung auf dem seelischen Gebiete sei das Gebiet der ästhetischen Lust, der Lust am Schönen; das Schöne, das seelische Erregung Auslösende. Diese Andeutungen weiter zu verfolgen, mußte sich der Redner versagen.