

# INHALTSÜBERSICHT

## Erste Abteilung

Begriffsbestimmung der Ästhetik. Die Bedingungen für die Entstehung von Kunstwerken. Das Genie.

### I. Ausgewählte Fragen aus Psychologie und Ästhetik

1. Eine Besonderheit ist in der folgenden Untersuchung durch die Heranziehung zweier Disziplinen gegeben . . . 3
2. Begriffsbestimmung der Psychologie als theoretische Wissenschaft (*ἐπιστήμη*), die sich mit den in der inneren Erfahrung (Wahrnehmung) gegebenen Phänomenen befaßt und in enger Beziehung zur Physiologie steht. Ihre Gesetze haben bloß empirischen Charakter . . . . . 3
3. Begriffsbestimmung der Ästhetik als praktische Disziplin, (*τέχνη*), deren Zweck es ist, den richtigen Geschmack auszubilden, um das Schöne vom Unschönen zu unterscheiden sowie das Schönere zu bevorzugen, und die Anweisungen gibt, Schönes zu produzieren und andere zum Nacherleben anzuregen . . . . . 4
4. Zurückweisung eines Einwandes gegen diese Definition, der sich darauf stützt, daß das Schöne allgemein und notwendig gefällt . . . . . 5
- 5—6. Ein anderer Einwand hebt die Nutzlosigkeit von Regeln zur Hervorbringung des Schönen hervor. Zurückweisung auch dieses Einwandes; Verbesserungen in der Methode können erlernt werden, selbst das Genie übernimmt vieles von anderen . . . . . 5
7. Die Leistungen des Genies hängen von mannigfachen Umständen ab. Einige von ihnen lassen sich ändern, um das die Leistungen Fördernde zu unterstützen, das Hemmende auszuschalten. Kenntnisse über die Bedingungen für geniale Leistung sind auch unter diesem Gesichtspunkt nützlich . . . . . 8
8. Es lassen sich aber auch bestimmte Regeln für die Hervorbringung von Kunstwerken aufstellen . . . . . 10
9. Die Kenntnis der Technik trägt zum Kunstgenuß bei . . . 12
10. Ein dritter Einwand behauptet, daß die zur Förderung der künstlerischen Leistung aufgestellten Regeln gar nicht in die Ästhetik gehören, die altem Herkommen gemäß als eine rein theoretische Wissenschaft, die Lehre vom Schönen zu gelten habe . . . . . 13

11. Doch sind es erst neuere Philosophen (Herbart), die von der Tradition abwichen, daß die Ästhetik sich praktisch verwerten lassen solle. Die Tendenz zu praktischer Anwendung zeigt sich von Aristoteles bis Semper; dieser betrachtete die Abweichung von ihr als große Verirrung, die nur üble Folgen bringe. — Es ist durchaus notwendig, die Ästhetik psychologisch zu begründen . . . . . 14
12. Mit besonderem Nachdruck wurde eine empirische (psychologisch fundierte) Ästhetik von Fechner verlangt . . . . . 19
13. In seiner „Vorschule der Ästhetik“ scheidet Fechner die Ästhetik „von Oben“ von der „von Unten“. In letzterer, die er für die richtige hält, kommt die empirische Methode zur Anwendung . . . . . 20
- 14—15. Bedauerlicherweise fehlt in Fechners sonst vortrefflichem Buch die systematische Ordnung . . . . . 20
- 16—17. Brentano lehnt Fechners Versuch ab, aus der Feststellung gewisser elementarer Wohlgefalligkeiten (wohlgefalligstes Rechteck) die Wirkung großer Kunstwerke zu begreifen und deduktiv vorauszusagen . . . . . 22
18. Es ist vielmehr von den großen Kunstwerken selbst auszugehen . . . . . 23
19. An den hohen Kunstwerken lassen sich verschiedene Seiten unterscheiden, die man namhaft machen kann, um so zu allgemeinen Resultaten zu gelangen . . . . . 23
20. Nur das wahrhaft schöne Werk, entstanden als Neuschöpfung im Bewußtsein des Künstlers und durch Nachleben wirksam geworden, bietet Anhaltspunkte für nutzbringende ästhetische Forschungen . . . . . 24
21. Auch Fechner geht übrigens häufig in dieser Weise vor. Er lehnt es ausdrücklich ab, daß die ästhetischen Gesetze physiologischen bzw. psychophysischen Gesetzmäßigkeiten unterzuordnen seien . . . . . 24
- 22—24. Leider fehlen Fechner gründliche psychologische Kenntnisse. Eine naturgemäße Klassifikation der psychischen Phänomene und die Kenntnis der Besonderheiten der Grundklassen sowie der innerhalb derselben gegebenen Unterschiede ist Voraussetzung für die Ableitung der wichtigsten in der Ästhetik verwendeten Begriffe. So ist es nicht erstaunlich, daß bei Fechner in dieser Hinsicht erhebliche Mängel festzustellen sind . . . . . 26
25. Besonders lassen sich Bedenken erheben gegen das, was Fechner über Lust (Unlust) sagt. Einziges Wertkriterium der Lust sei ihre Stärke, woraus sich ergeben würde, daß die Lust am Bösen an sich so wertvoll ist wie jede andere . . . . . 27

- 26—27. Dies hat, bei konsequenter Durchführung, weitreichende schlimme Folgen. Vor allem wird der Ethik ihre Basis entzogen. Aber auch die wichtigsten ästhetischen Begriffe werden verzerrt und verwirrt. Glücklicherweise hält **F e c h n e r** selbst sich nicht streng an seine Prinzipien und vertritt die Meinung, der Mensch habe die Aufgabe, so weit er dazu beitragen könne, die größte Lust, das größte Glück in die Welt zu bringen. Dies stimmt nicht zu seinem Satz, daß stets nur die eigene Lust angestrebt werde. Jedenfalls wird nur die Lust — sei es die eigene, sei es fremde — als wertvoll anerkannt. Auch **F e c h n e r s** verschiedene Begriffe des Schönen sowie der Begriff des „guten Geschmacks“ enthalten rein utilitarische Gesichtspunkte . . . . . 29
28. **B r e n t a n o** erläutert nun selbst den Begriff des guten oder richtigen ästhetischen Geschmacks, der dazu führt, das Schöne zu lieben und zu bevorzugen. Wir sprechen von „schön“, wenn der Wert einer Vorstellung in einer als richtig charakterisierten, wirklich erlebten Freude erfaßt wird. Manche der Dispositionen, die Voraussetzung für einen guten Geschmack sind, lassen sich durch Übung und Erziehung vervollkommen. Als wichtigste Dispositionen für einen guten Geschmack werden aufgezählt: 1) Die allgemeine edle Neigung, das Gute zu lieben und das Bessere vorzuziehen. 2) Subordination der niederen Gefühle unter die höheren, edleren. 3) Disposition zu Gefühlsreflexen, d. h. zu Gefühlen, die sich an Mitempfindungen knüpfen (die Auffassung, daß Abstumpfung der Instinkte ebenfalls Voraussetzung für einen guten Geschmack sei, ist abzulehnen). 4) Assoziative Kraft und Lebhaftigkeit der Phantasie, gutes Gedächtnis, Aufmerksamkeit, Abstraktionsgabe. 5) Der erworbene Erfahrungsschatz . . . . . 31
29. Von größter Bedeutung für die Ästhetik ist die der Psychologie angehörende Lehre von der Phantasie. Ihre Behandlung setzt die Untersuchung des Vorstellungslebens voraus. Sowohl in der Beschreibung wie in der Erklärung desselben begegnen wir aber großer Uneinigkeit . . . . . 36
30. Der Einwand, daß die Untrüglichkeit der inneren Wahrnehmung doch die Richtigkeit der Beschreibung verbürgen sollte, ist zurückzuweisen, weil nicht alles der inneren Wahrnehmung zuzurechnen ist, was bei der Beschreibung der psychischen Phänomene herangezogen wird. — Auch wird nicht alles bemerkt, was in die innere Wahrnehmung fällt . . . . . 37
31. Aus dem Unbemerktbleiben erklären sich die Lücken in der Beschreibung unserer psychischen Phänomene. Eine Reihe von Umständen verführt überdies zu Irrtümern . . . . . 38

32. Die beschreibende Psychologie wurde bisher gehemmt durch Mangel an Übung, Mangel an Methode, Mangel an Arbeitsteilung . . . . . 40
33. Eine Untersuchung über die Phantasie verlangt eine Begriffsbestimmung, und zwar ist zunächst zu prüfen, ob es sich um einen überlieferten oder neu eingeführten Terminus handelt . . . . . 40
34. Phantasie ist ein überlieferter Terminus, und wir werden festzustellen haben, ob dem üblichen Gebrauch ein Gemeinsames zugrunde liegt . . . . . 41
35. In Betracht zu ziehen sind die Anwendungsfälle im alltäglichen Leben und beim Forschen. — Im alltäglichen Leben wird „Phantasie“ meist im Sinne von Phantasievorstellung gebraucht. Die Phantasievorstellungen werden von anderen Vorstellungen unterschieden . . . . . 42
36. Bei aller Verschiedenheit im einzelnen bleibt doch gemeinsam, daß nichts „Phantasie“ genannt wird, was nicht eine Vorstellung ist und daß weder die Empfindungen bzw. Wahrnehmungsvorstellungen noch die abstrakten Begriffe den Phantasievorstellungen zugerechnet werden . . . . . 45
37. Von Phantasievorstellungen wird im täglichen Leben besonders dann gesprochen, wenn die Erscheinungen der äußeren Wahrnehmung ähnlich sind . . . . . 45
38. Bei der Untersuchung der Anwendung des Terminus durch die Forscher ist darauf zu achten, ob alle Fälle der Gebrauchsanwendung berücksichtigt wurden, ob der Terminus für univok oder äquivok, für präzis oder verschwimmend gehalten und ob ein deskriptiver oder ein genetischer Unterschied angenommen wurde . . . . . 45
39. Schon bei Aristoteles finden wir den Ausdruck „Phantasie“, und zwar dann, wenn eine Vorstellung ohne Einwirkung eines gegenwärtigen, sinnlichen Objektes entsteht. Als deskriptive Merkmale der Phantasievorstellungen führt er vor allem geringere Intensität und Lebhaftigkeit an. Die Lehre des Aristoteles stimmt im Wesentlichen mit dem Gebrauch im alltäglichen Leben überein . . . . . 46
40. Die Scholastiker, insbesondere Thomas v. Aquin, schließen sich der aristotelischen Lehre weitgehend an . . . . . 48
41. Größere Selbständigkeit zeigt sich in der Neuzeit. Descartes folgte in vielem noch dem Aristoteles. Locke beschäftigte sich nur wenig mit den Phantasievorstellungen. David Hume betonte den Unterschied in der Intensität. Unklarheiten seiner Lehre hängen mit der Vermischung von physischen und psychischen Phänomenen und mit der Aufgabe der aristotelischen Grundeinteilung der psychischen Phänomene zusammen. Ähnliches läßt sich über die Lehre von

- James Mill sagen. Die Abgrenzung zwischen „sensations“ (Empfindungen, Wahrnehmungsvorstellungen) und „ideas“, zu denen auch die Phantasievorstellungen gerechnet werden, ist genetisch. A. Bain faßt die Idee als eine erneuerte Sensation auf, die aber durch geringere Intensität gekennzeichnet sei. Nach J. St. Mill besteht zwischen Wahrnehmungsvorstellung und Idee sowohl ein genetischer wie ein Unterschied der Intensität . 49
42. Unter den neueren deutschen Philosophen ist Herbart der Begründer einer Art Philosophie des Unbewußten (z. B. Vorstellungen, die nicht vorgestellt werden). Die Phantasie wird als Reproduktion, Wiedervorstellen aufgefaßt. Die Lehre von den sog. Seelenvermögen, die, richtig verstanden, unbedenklich ist, lehnt Herbart gänzlich ab . . . . . 53
43. Volkman übernimmt die Vorstellungs-Reproduktion von Herbart; sie soll sich auf einfache Vorstellungen und Vorstellungskomplexe beziehen. Der Unterschied zwischen Phantasievorstellungen und Empfindungen ist nach ihm ein genetischer . . . . . 57
44. Lotze, den man häufig zu den Herbartianern rechnet, zählt eine Vielheit psychischer Phänomene auf. Es gibt nach ihm Intensitätsunterschiede, aber sie sollen nicht dem Vorstellen als solchem, sondern nur dem vorgestellten Inhalt zukommen; dieser wird aber nicht eigentlich reproduziert, denn „die Vorstellung des hellsten Glanzes leuchtet nicht“. Die Phantasievorstellungen dürften nach Lotze zum Teil zu den Vorstellungen zu rechnen sein, die sich an die einfachen Empfindungen anschließen, zum Teil zu den Vorstellungskomplexen, die durch Assoziationsgesetze zusammengehalten werden . . . . . 58
45. Nach Joh. Müller kommt dem Vorstellen ein wesentlich anderer Charakter zu als den Empfindungen. Der Terminus Phantasievorstellung wird von ihm äquivok gebraucht, im engeren Sinn für das abstrahierende, begriffliche Denken, im weiteren Sinne für die phantastischen Sinneserscheinungen, die er als spezifische Tätigkeit des sog. Phantasticon (einer hypothetisch angenommenen Substanz) betrachtet . . . . . 60
46. Nach Fechner herrschen zwischen psychischen und physischen Phänomenen gewisse Abhängigkeitsbeziehungen. Jedes psychische Phänomen ist psychophysisch fundiert; die Aufmerksamkeit, das allgemeinste psychische Phänomen, hat eine psychophysische Bewegung zur Grundlage. Sinkt diese unter ein gewisses Maß herab, so verschwindet das Phänomen (Schwelle der Aufmerksamkeit). Die Phantasievorstellungen sollen sich durch geringere Intensität und durch ein Gefühl der Spontaneität vor den anderen Klassen der Vorstellungen unter-

scheiden, sie seien in anderen Teilen des Gehirns lokalisiert . . . . .	62
47. Andere neuere philosophisch interessierte Forscher wie Flourens, Helmholtz, Hering, Mach haben sich kaum mit der Phantasie beschäftigt. Meynert nimmt einen deskriptiven Unterschied zwischen Phantasievorstellungen und Empfindungen an, der kein bloßer Intensitätsunterschied sei . . . . .	65
48. Von W. Wundt wird „Phantasie“ (d. h. Phantasievorstellung) in engerem und weiterem Sinne gebraucht. Im engeren Sinne wäre sie ein Denken in Bildern, im weiteren wird sie den Wahrnehmungen koordiniert. Doch sei bei den Wahrnehmungen der Gegenstand des Vorstellens ein wirklicher, bei den Phantasievorstellungen ein gedachter . . . . .	66
49. Dieser kurze historische Überblick ermöglicht die Beantwortung der Fragen, ob es ein Gemeinsames beim Gebrauch des Terminus „Phantasie“ gibt, worin es besteht und ob wir der Tradition treu bleiben dürfen. Gemeinsam ist, daß die Phantasietätigkeit in das Gebiet der Vorstellungen gerechnet wird, doch ist nicht jede Vorstellung eine Phantasievorstellung. Nicht dazu gehören: abstrakte, unanschauliche Vorstellungen und Wahrnehmungen (Empfindungen). Doch stehen die Phantasievorstellungen und die Wahrnehmungen in enger, verwandtschaftlicher Beziehung. — Was an positiven Bestimmungen vorgebracht wurde, erscheint jedoch zweifelhaft und nicht allgemein gültig . . . . .	68
50. Die Phantasievorstellung ist eine den Wahrnehmungsvorstellungen ähnliche Vorstellung . . . . .	72
51. Wahrnehmung ist die unmittelbare Erkenntnis, daß etwas, das Vorgestellte (Wahrgenommene), ist. Sie ist ein affirmatives, evidentes Urteil, das aber nicht aus den Begriffen einleuchtet, sondern eine Erfahrungserkenntnis ist. Sie richtet sich auf einen bestimmten (individuellen) realen Gegenstand . . . . .	72
52. Die Wahrnehmungsvorstellung ist demnach jene Vorstellung, welche das Fundament einer Wahrnehmung bildet. Nur die innere Wahrnehmung verdient den Namen Wahrnehmung; die sog. äußere Wahrnehmung ist keine unmittelbare Erkenntnis . . . . .	74
53. Der Begriff der Phantasievorstellung wäre dementsprechend konsequent homolog umzubilden . . . . .	76
54—55. Die bisherigen Versuche, Kriterien für die Unterscheidung von Wahrnehmungs- und Phantasievorstellungen aufzustellen, sind wenig befriedigend, was im einzelnen aufgezeigt wird . . . . .	76

56. Wahrnehmungs- und Phantasievorstellungen sind ihrem Gegenstande nach verschieden, d. h. es ist wohl eine Ähnlichkeit zwischen Wahrnehmungs- und Phantasievorstellungen vorhanden, aber sie ist oftmals gering . . . 82
57. Bei den Phantasievorstellungen handelt es sich um ein uneigentliches Vorstellen . . . . . 82
58. Uneigentliche Vorstellungen enthalten entweder das betreffende anschauliche Phänomen in Verbindung mit anderen Momenten, oder es ist gar kein anschauliches Element vorhanden . . . . . 84
59. Bei Heranziehung der allgemein als Phantasievorstellung anerkannten Gruppen ergibt sich folgende Definition: Phantasievorstellungen sind uneigentliche Vorstellungen, die sich anschaulichen Vorstellungen annähern. Allerdings ermangelt diese Begriffsbestimmung der Schärfe, weil der Grad der Annäherung unbestimmt bleibt. Die Lehre von den Phantasievorstellungen fällt teilweise in das Gebiet der Anschauungen, teilweise in das der Begriffe, jedenfalls aber gehört sie in die Psychologie . . 85

## II. Das Genie

1. Unter Genie wird immer ein überragendes Talent verstanden, doch sind die Meinungen geteilt, ob zwischen genialer und Durchschnittsbegabung Gattungs- oder bloße Gradunterschiede bestehen . . . . . 88
2. Zur Erklärung der genialen Leistungen auf wissenschaftlichem Gebiete genügt jedenfalls die Annahme eines Gradunterschiedes . . . . . 89
3. Dagegen wird vielfach, und gerade von Künstlern, behauptet, daß das Schaffen des künstlerischen Genies unbewußt — durch eine Art göttlicher Inspiration — erfolge. Es wäre mit anderen Worten nicht bloß ein gradueller, sondern ein Gattungs-Unterschied zwischen dem Schaffen des genialen und des nichtgenialen Künstlers gegeben . . . . . 93
4. Zwei Klassen von Kunstwerken werden in der Regel unterschieden: solche, die durch Nachahmung der Natur entnommen und solche, die von der Phantasie der Künstler schöpferisch gebildet werden . . . . . 97
5. Doch handelt es sich auch bei der ersten Klasse wohl niemals um einfache Reproduktion; immer muß, damit ein Kunstwerk entstehe, das Wesentliche aus dem wahrnehmungsmäßig gegebenen Totalindruck herausgegriffen werden. Beim nichtgenialen Künstler bedarf es vieler tastender Versuche, um das Typische aufzudecken, der Geniale erfaßt es ohne Mühe, sozusagen mit einem Griff.

Dies legt den Gedanken an eine Inspiration nahe, doch bei nüchterner Überlegung zeigt sich, daß ein solches Schaffen auch durch die Annahme eines bloß graduellen Unterschiedes verständlich wird. Nichts anderes brauchen wir vorauszusetzen als eine sehr feine Empfindlichkeit für das ästhetisch Wirksame . . . . .

99

- 6—7. Bei den als Produkte schöpferischer Phantasie angesprochenen Werken verhält es sich ähnlich. Der nicht-geniale Künstler geht tastend seinen Weg und gelangt erst nach vielen Versuchen zu seinem Ziel, wie dies *Lessing* einprägsam beschrieben hat. Den Genialen leitet auch hier seine feine Empfindlichkeit; sie macht es ihm leicht, das ästhetisch Bedeutsame herauszuheben, so daß ihm sein Werk wie ein Geschenk von höherer Hand zuzufallen scheint . . . . . 104
8. Lebendigkeit und Reichtum der Phantasie allein erklären dies allerdings nicht . . . . . 108
9. Ebensowenig eine besondere physiologische Beschaffenheit des Gehirns. Wir werden die Erklärung außer in der besonderen Empfindlichkeit für das ästhetisch Wirksame in der allmählichen Ausbildung der Phantasie zu suchen haben. Was interessiert und gefällt, wird festgehalten und kehrt, weil im Assoziationsablauf bevorzugt, immer wieder. Die sog. Eingebungen des Genies sind also „Früchte der Gewohnheit, der Übung, auf einem Boden, der vermöge seiner Vorzüglichkeit, nach den gewöhnlichen psychischen Gesetzen notwendig besonders fruchtbar sich erweisen mußte; sie entspringen aus jenem besonderen Gefühl für das ästhetisch Wirksame“ 110
10. So erklärt sich auch, daß jeder geniale Künstler seine Eigentümlichkeit hat und sich diese im Laufe des Lebens ändern kann . . . . . 115
11. Ein Brief *Mozarts* bestätigt diese Auffassung . . . 116
12. Nicht unbewußtes Denken, keine Inspiration wirkt sich also in der künstlerischen Leistung aus, sondern sie kann auf Fähigkeiten zurückgeführt werden, die sich bei allen Menschen in höherem oder geringerem Grade finden. Auch die Ideenverbindungen des Genialen erfolgen nach denselben Gesetzen wie beim Nichtgenialen . . . . . 118
13. Diese Feststellungen, weit davon entfernt, die genialen Leistungen herabzusetzen, bringen uns vielmehr jene bevorzugten Geister näher, ja erst ihre Ähnlichkeit mit uns ermöglicht es, daß wir an ihren Werken Wohlgefallen finden . . . . . 119



## Zweite Abteilung

## Über das Schöne. Wertverhältnisse der Vorstellungen

## I. Vom Begriff des Schönen

1. Der Terminus „schön“ wird in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. Schön nennen wir ein Objekt, dessen Vorstellung in sich selbst gut und erfreulich ist. Dabei ist es nicht notwendig, daß dieses Objekt wirklich sei . . . . 123
2. Der Unterschied zwischen hedy (angenehm) und kalon (schön) wird erörtert. Schön im weitesten Sinne als eines Freude Erweckenden und hedy im uneigentlichen Sinne, in dem es nicht nur vom sekundären, sondern auch vom primären Objekt gebraucht wird (also nicht nur vom Hören, sondern auch vom Ton) fallen zusammen . . . . 124
3. Schön im weitesten Sinne ist also, was mit spontan sich assoziierender Lust (Freude) verbunden ist. In diesem Sinne gefaßt, ist das Schöne etwas subjektiv Wechselndes. In engerem Sinne nennen wir schön dasjenige, dessen Vorstellung in sich selbst einen vorzüglichen (hohen) Wert hat; der Wert des Vorstellens ist ja ein graduell verschiedener. In diesem engeren Sinne ist das Schöne von Subjektivität frei. Es entspricht dem Kalon der Griechen, welche damit eine Handlungsweise definierten, die den, der sie übt, zum Gegenstand einer Vorstellung von besonders hohem Werte macht . . . . 126
4. Der Vergleich zwischen Naturschönem und Kunstschönem zeigt keine unbedingte Überlegenheit des einen vor dem anderen. Stets ist eine gewisse Abstraktion (Absehen vom Nebensächlichen) notwendig, um zum höchsten Genuß zu gelangen . . . . . 128
5. Der Vergleich der Künste untereinander ergibt folgende Rangordnung: Poesie, bildende Kunst, Musik gemäß dem Wert der sich an sie knüpfenden Assoziationen, mit anderen Worten entsprechend dem höheren Grad der „Geistigkeit“. Allerdings findet man auch ein gewisses Übergreifen einer Kunst in das Gebiet der anderen . . . 130
6. Zusammenfassend sei nochmals festgestellt, daß „schön“ äquivok gebraucht wird:
  1. Für alles, was uns gefällt.
  2. Für psychische Tätigkeiten, die in vorzüglichem Maße wertvoll sind und mit Recht gefallen.
  3. Für Erscheinungen, die Freude erregen.
  4. Für Kunstwerke, die Wohlgefallen erwecken.
 Gemeinsam ist diesen verschiedenen Bedeutungen des Schönen, daß es stets die Freude zum Ziele hat . . . . 133

## II. Vom Schönen

1. Schön wird verschieden definiert. Die Begriffe gut und schön decken sich nicht, sondern der Umfang des letzteren ist enger . . . . . 136
2. Das Schöne ist dem Vorstellen zuzuordnen, doch ist nicht jedes Vorstellen schön zu nennen, sondern nur solches von vorzüglichem Wert . . . . . 136
3. Auch Kant und Schiller vertreten die Meinung, daß das Schöne auf eine besondere Güte der Vorstellungen hinweise . . . . . 137
- 4—5. Manche (Guyau, Heine) protestieren dagegen, wobei sie sich aber, ohne es zu bemerken, gegen anderes wenden. So braucht man, auch wenn man das Schöne dem Vorstellen zuordnet, es durchaus nicht als Spiel zu bezeichnen, wie dies Schiller getan hat . . . . . 137
6. Recht verstanden, ist die Lehre, daß das Schöne in der Güte des Vorstellens begründet sei, unwiderlegbar . . 138
7. Wohl ist zuzugeben, daß beim Kunstgenuß auch Urteile und Gemütsstätigkeiten mitwirken, aber beiden liegen Vorstellungen zugrunde und so bleibt es doch richtig, daß der Begriff „schön“ aus Vorstellungen von hohem Werte gewonnen wird . . . . . 138

## III. Brief an Chr. v. Ehrenfels über Ästhetik

Leibniz faßte das Wohl- oder Wehegefühl, das sich an die verschiedenen Mehrklänge knüpft, als ein unbewußtes Gefallen oder Mißfallen an der Harmonie oder Disharmonie ihrer Rhythmen auf. Schönheit sei die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Ehrenfels will diesen Gedanken auf alles ästhetische Wohlgefallen ausdehnen. Es sei ein im Gegensatz zur gemeinen Sinneslust ausgezeichnetes, nämlich allgemeines, notwendiges und als notwendig, ja anscheinend auch als richtig unmittelbar charakterisiertes Wohlgefallen. Brentano begrüßt diese, wenn auch nicht ganz klar ausgesprochene Auffassung, die mit seiner eigenen in mancher Beziehung übereinstimmt; sie ließe auch eine Reform von Ehrenfels' Gedanken über Ethik (insbesondere in Hinsicht auf die Sexualethik) erhoffen . . . . . 140

## IV. Vom Wertverhältnis der Vorstellungen

## A. Jedes Vorstellen ist ein Gut.

1. Es wird vielfach behauptet, daß sich über die Wertverhältnisse der Vorstellungen nichts Bestimmtes aus-

- sagen lasse. Aber wenn dies auch im einzelnen Fall schwierig sein mag, so gilt doch jedenfalls immer die Regel, daß die wertvollere Vorstellung vorzuziehen ist . . . 142
2. Unsicherheit besteht darüber, ob man die sinnliche Lust zu den Gütern zu rechnen habe . . . . . 142
3. Die sinnliche Lust trägt zwar den Charakter eines blinden, instinktiven Liebens an sich, doch läßt sie sich — allgemein vorgestellt — als etwas Gutes erkennen. An Wert steht sie aber hinter der geistigen Freude zurück . . . 143
4. Jede richtige Gemütsstätigkeit ist ein Gut, wenn auch oft kein ungemischtes, aber auch die unrichtige enthält Gutes. Sie schließt ein Vorstellen ein, das an und für sich betrachtet immer ein Wert ist . . . . . 143
5. Allerdings werden gegen die Behauptung, daß jegliches Vorstellen wertvoll sei, Einwände erhoben; es gibt, wird gesagt, auch unrichtige (schlechte) Vorstellungen und diese Ansicht sucht man mit verschiedenen Argumenten zu begründen. Gegen diese Argumente läßt sich erwidern:
- a) In der Klasse der Vorstellungen fehlt es an einem Gegensatz. Wenn man von unrichtigen Vorstellungen spricht, so bezieht sich dies auf ein mit den Vorstellungen verknüpftes Urteil.
  - b) Wenn manche Vorstellungen Widerwillen erregen, so ist dies durch instinktive oder gewohnheitsmäßige Abneigungen zu erklären.
  - c) Wenn auch die Lust an gewissen Vorstellungen oft nur eine instinktive ist, so spricht dies doch nicht dagegen, daß sich auf das Vorstellen als solches eine als richtig charakterisierte Liebe richten kann.
  - d) Wenn darauf hingewiesen wird, daß nach der Auffassung, jedes Vorstellen sei wertvoll, der Unterschied zwischen schön und häßlich aufgehoben werde, so ist zu entgegnen, daß dies nur nach der nicht vertretbaren Definition, daß das Schöne mit einer als richtig charakterisierten Liebe geliebt, das Häßliche mit einem als richtig charakterisierten Haß gehaßt werde, der Fall wäre. Auch der Unterschied zwischen schön und gefällig bleibt bestehen, denn tatsächliches Wohlgefallen ist etwas anderes als ein als richtig charakterisiertes Wohlgefallen. Es muß überdies nicht jede Vorstellung Wohlgefallen erwecken. Auch kann eine mit sinnlicher Lust verknüpfte Vorstellung mehr Wohlgefallen erregen als eine als richtig charakterisierte Vorstellung . . . . . 144
- 6—7. Es bleibt der Unterschied zwischen schön und häßlich aufzuklären. — Man könnte ihn als relativen (ähnlich wie groß-klein) auffassen. Doch scheint damit die Bedeutung nicht ganz getroffen . . . . . 147

8. Offenbar muß das tatsächliche Gefallen bzw. Mißfallen berücksichtigt werden . . . . .	147
9. Man wird fragen müssen, wie es sich damit bei den schönen Künsten verhält. Für den Künstler ist es sehr wichtig, daß er tatsächliches Wohlgefallen erweckt, Mißfallen vermeidet. Letzteres darf höchstens dazu verwendet werden, die wohlgefällige Wirkung durch Kontrast zu erhöhen . . . . .	148
10. Auch instinktives oder gewohnheitsmäßiges Wohlgefallen kann das als richtig charakterisierte Wohlgefallen erhöhen bzw. stören. Es gibt nämlich eine gegenseitige Förderung und Behinderung der Gefühle . . . . .	149
11. Daraus folgt, daß die Ästhetik sich nicht nur mit den Gesetzen für das Schöne zu beschäftigen hat, sondern auch mit den Bedingungen für Wohlgefallen und Mißfallen . . . . .	150
12. Selbst nebensächliche Umstände, die anderen Interessen als den künstlerischen dienen, dürfen vom Künstler berücksichtigt werden, sofern sie zum Wohlgefallen beitragen . . . . .	151
13. Allerdings darf das Schöne nicht dem bloß Gefälligen geopfert werden und es soll sich das Wohlgefallen nicht auf niederen Motiven aufbauen . . . . .	151
14. Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Schönheit und Wert nicht zu identifizieren sind. Schönheit ist der engere Begriff. Schön sind nur Vorstellungen von vorzüglichem Wert zu nennen, die tatsächlich Wohlgefallen erwecken . . . . .	152
 B. Allgemeine Gesetze bezüglich des Wertes der Vorstellungen.	
15. Allgemein gilt, wie schon gesagt, daß nach dem Maß des wahren Wertes zu lieben und zu bevorzugen ist. Diesem allgemeinsten Gesetz sind gewisse Regeln untergeordnet . . . . .	153
16. I. Die Vorstellung von größerer Fülle und Mannigfaltigkeit ist an und für sich besser. Es folgt dies daraus, daß jedes Vorstellen gut ist und die Summe immer besser als der einzelne Summand (Summierungsregel) . . . . .	153
17. II. Die Vorstellung von Psychischem ist im allgemeinen wertvoller als die von Physischem. Dies läßt sich besonders gut an den Künsten aufzeigen. Bei Poesie, Malerei, Skulptur herrschen Vorstellungen von Psychischem vor; sie rufen ein tatsächliches und als richtig charakterisiertes Gefallen hervor. Weniger ist dies bei der Musik der Fall, doch wird gerade sie häufig als höchste Kunst gepriesen. Sie soll deshalb an erster Stelle stehen, weil sie völlig schöpferisch sei, während sich die genannten Künste nachahmend verhalten. Doch ist diese	

- Behauptung leicht zu entkräften. Weder sind Poesie, Malerei, Skulptur rein nachahmend, noch ist die Musik (wie auch die Architektur und Tanzkunst) frei von Nachahmung . . . . . 155
18. Übrigens weckt auch die Musik Assoziationen von Psychischem, besonders wenn sie sich mit der Poesie verbindet, was durchaus nicht als „Verunreinigung“ zu betrachten ist. Die Künste heben und fördern sich vielmehr gegenseitig. — Musik und Architektur sind vielfach miteinander verglichen worden, jeder von ihnen kommen besondere Vorzüge zu . . . . . 157
19. III. Die Vorstellung des Liebwürdigeren ist auch selbst liebwürdiger, d. h. wertvoller.  
Durch ein unmittelbares, in sich als richtig charakterisiertes Vorziehen sind gewisse psychische Akte wie einsichtiges Erkennen und richtiges Lieben ausgezeichnet . . . . . 160
20. Einwände könnte man an die entgegengesetzten Gattungen der Kunst, das Tragische und das Komische, anknüpfen. Vom Tragiker werden überwiegend Schuld, Torheit, Greuel- und Schreckensszenen dargestellt, der Komiker liebt das Lächerliche vorzuführen. So wird also vom Künstler gerade das gebracht, was man mit Recht haßt und flieht . . . . . 160
21. Darauf läßt sich erwidern:  
a) Alle Vorstellungen sind gut, wenn auch ihr Wert ein sehr verschiedener ist.  
b) Besonders wertvoll sind typische Vorstellungen, und zwar vor allem jene, welche den Typus begreiflich machen.  
c) Kontrast wirkt immer steigernd, so daß durch das Schlechte das Gute mehr hervorgehoben wird . . . . . 161
- 22—24. Immerhin bleibt es auffallend, daß das Schlechte und Minderwertige so in den Vordergrund gerückt wird. In der Komödie triumphiert zwar in der Regel das Gute, nicht aber in der Tragödie, die meist einen unglücklichen Ausgang nimmt. Wenn auch der von Aristoteles eingeführte Gedanke einer Katharsis viel für sich hat, so genügt er doch nicht zur Erklärung. Diese muß unter dreifachem Gesichtspunkt: Innerer Wert der Vorstellungen; künstlerische Vollkommenheit; Empfänglichkeit der Kunstgenießenden gesucht werden . . . . . 162
25. Der Wert der Vorstellungen wächst mit dem Wert des Gegenstandes. Es gibt aber keinen höheren als die Weltentwicklung in der Geschichte. Mit dieser beschäftigt sich der tragische Dichter . . . . . 164
26. Indem er uns die Konflikte des Lebens möglichst getreu darstellt, vermag er eine vollkommene künstlerische Fassung zu erreichen . . . . . 165

27. Schließlich muß der Dichter auf die Empfänglichkeit der Zuschauer Rücksicht nehmen. Dies gelingt ihm dadurch, daß er Heroengestalten vorführt, mit denen wir sympathisieren. Leiden und Schuld fordert immer zur Teilnahme heraus . . . . . 166
28. IV. Die eigentliche Vorstellung ist besser als die uneigentliche.  
Mit vielen Wörtern verbinden wir keinen eigentlichen Begriff, sondern können nur durch Analogiebildung zu einer unvollkommenen Vorstellung gelangen . . . . . 166
29. V. Die distinkte Vorstellung ist an und für sich besser als die konfuse.  
Der Ausdruck „distinkt“ deutet auf unterscheiden hin. Durch das „Unterscheiden“ einzelner Teile sowohl wie des Ganzen von anderem nimmt die Deutlichkeit und Klarheit eines Begriffes zu . . . . . 167
30. VI. Die anschauliche Vorstellung ist besser als die unanschauliche.  
Alle unsere Vorstellungen sind mehr oder weniger allgemein, keine zeigt uns Individualisiertes und rein Anschauliches. Doch kann der Grad der Anschaulichkeit ein sehr verschiedener sein. Die größte Anschaulichkeit kommt den Empfindungen (Wahrnehmungsvorstellungen) zu; je mehr sich die Phantasievorstellungen diesen nähern, desto ästhetisch wirksamer sind sie . . . . . 168
31. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß der Fall der Wertsteigerung durch Summierung der häufigste ist, daß aber der Wert der Vorstellungen auch von qualitativen Differenzen abhängt. Allgemeinstes Gesetz bleibt, daß stets dem höheren Wert der Vorzug vor dem geringeren zu geben ist . . . . . 169

## V. Das Schlechte als Gegenstand dichterischer Darstellung

1. Unser der schönen Literatur entnommenes Thema soll vom Standpunkt des Philosophen behandelt werden . . . 170
2. Stets sucht der Dichter Vorstellungen von vorzüglichem Wert zu erwecken und diesen Wert möglichst zum Bewußtsein zu bringen. Vorstellungen können anderen in mehrfacher Hinsicht überlegen sein; u. a. sind die Vorstellungen des Besseren wertvoller als die des minder Guten oder Schlechten. Doch scheint es, daß diese Regel in der Dichtkunst nicht eingehalten wird. — Die Erörterung sei auf Komödie und Tragödie beschränkt. In der Komödie wird Niedriges, Lächerliches, Schlechtes vorgeführt. Der Tragiker schildert allerdings auch Tugenden und edle Tätigkeiten, aber vorwiegend doch Schuld, Verworfenheit, Leiden aller Art. Wie läßt sich diese Abweichung vom Erwarteten erklären? . . . . . 170

3. Die tragische Kunst erschüttert den Zuschauer und versucht eine Erhebung seiner Seele, eine Arsis, herbeizuführen; die komische Kunst entlastet dagegen, sie will Unterhaltung bringen und eine Thesis der Seele erreichen . . . . . 174
4. Die Komödie läßt sich unserer Grundregel leichter einfügen. Die Erheiterung weckt Wohlgefallen, auch ist der Abschluß meist befriedigend, weil das Gute siegt, das Schlechte die verdiente Niederlage erleidet . . . . . 175
5. Überdies kann auch die Komödie gehaltvoll sein, indem sie uns Typen vorführt und allgemeine Gesetze anschaulich macht . . . . . 177
6. Schwieriger ist das Schlechte in der Tragödie zu erklären. Sie bringt meist keinen versöhnlichen Abschluß und der Zuschauer verläßt das Theater mit trauererfüllter Seele . . . . . 178
7. Die Lehre von der tragischen Schuld, die man zur Erklärung aufstellte, versagt in vielen Fällen . . . . . 179
8. Eine andere Theorie ist die von einer Katharsis durch Erregung heftiger Affekte (Mitleid, Grauen), wodurch sich die Seele erleichtert fühle. — Im Gegensatz zu dieser Theorie steht die Erfahrung, daß gleiche oder ähnliche Gefühle im Zuschauer erweckt werden, wie sie der leidende Held durchlebt.  
Eine wirklich befriedigende Erklärung muß folgende drei Gesichtspunkte heranziehen: den Wert des Gegenstandes; die vollkommene Fassung, die Empfänglichkeit des Zuschauers . . . . . 182
9. Der Tragiker behandelt den Menschen als Träger der Weltentwicklung und der Geschichte, in der sich das Walten Gottes zeigt. Es gibt keinen höheren Gegenstand. Indem er jene Formen des Schicksals darstellt, welche die Geschichte immer wieder zeigt, hebt er das Typische heraus . . . . . 184
10. Vollkommene künstlerische Fassung verlangt möglichste Anlehnung an die Natur, die der Dichter stets anstrebt . . . . . 186
11. Und was die Empfänglichkeit des Zuschauers betrifft, so zeigt die Erfahrung, daß Leiden und die tragischen Folgen der Schuld das Mitgefühl stärker anzusprechen vermögen, als freudige Ereignisse dies tun könnten . . . . . 188
12. So läßt sich, wenigstens in großen Zügen, erklären, warum das Schlechte zum Gegenstand dichterischer Darstellung gemacht wird, es müßte uns in Erstaunen setzen, wenn es sich anders verhielte . . . . . 192
13. Auch auf moderne künstlerische Produktionen, die manchem als Verirrung erscheinen mögen, findet das Gesagte Anwendung. Für diese mag ein Trost darin liegen, daß immer wieder Übersättigung am Gewohnten einzutreten pflegt und Neues angestrebt wird . . . . . 193

### Dritte Abteilung Einteilung und Bewertung der Künste

#### I. Zur Klassifikation der Künste

##### A. Klassifikation der Sinne

1. Wie fünf Künste, so pflegt man auch fünf Sinne zu unterscheiden, doch sind wiederholt Zweifel laut geworden, ob nicht im einen wie anderen Gebiete eine Vermehrung notwendig sei . . . . . 199
2. Eine sorgfältige Untersuchung ergibt ein entgegengesetztes Resultat. Was die Klassifikation der Sinne betrifft, so ist festzuhalten, daß nicht physiologische Besonderheiten, sondern nur die innere Verwandtschaft bzw. Verschiedenheit der Sinneseindrücke als Klassifikationsprinzip herangezogen werden darf . . . . . 199
3. Nach dem Helmholtz'schen Prinzip ist Gattungseinheit der Sinne gegeben, wenn ein allmählicher Übergang von einer Qualität zur anderen möglich ist. Doch würde man auf Grund der Mischungs- und Verschmelzungserscheinungen einerseits dazu gelangen, Einheit bei anscheinend gattungsverschiedenen Qualitäten, andererseits Mehrheit bei den doch offenbar je einem Sinn angehörenden Gesichts- und Gehörsempfindungen annehmen zu müssen . . . . . 201
4. Ein klares Unterscheidungsmerkmal der Sinneserscheinungen haben wir aber im Gegensatz von Helligkeit und Dunkelheit. Einheit der Gattung ist vorhanden, wenn die Qualitäten im gleichen, Mehrheit, wenn sie bloß in analogem Sinne hell oder dunkel zu nennen sind . . . . . 203
- 5—6. Nach diesem Kriterium ergibt sich nur eine Dreizahl der Sinne: Gesicht, Gehör und ein Gemeinsinn, der alle sog. niederen Sinne (Tast-, Geruchs-, Geschmacks-, Temperatursinn u. a.) in sich schließt . . . . . 204

##### B. Klassifikation der Künste

- 1—2. Unter verschiedenen Gesichtspunkten versuchte man, die alte Fünfteilung aufgebend, die Künste einzuteilen: Künste des Auges und des Ohres, der Gleichzeitigkeit und Sukzession, schöpferische (freie) und nachahmende Künste. Namentlich die letzte Klassifikation hat viel Zustimmung gefunden . . . . . 206
3. Aber schon Aristoteles wollte sämtliche Kunstwerke als eine Art Nachahmung fassen. In der Musik, die im allgemeinen als freieste Kunst angesehen wird, spiele die Selbstimitation eine große Rolle. Auch gebe



- es in der Musik eine affektive Nachahmung. Ähnliches gelte für die Architektur, die häufig als „gefrorene Musik“ bezeichnet wird . . . . . 207
4. Es sollte die höhere oder geringere „Geistigkeit“, d. h. der Grad, in dem begriffliches Denken durch die Künste geweckt wird, an erster Stelle Berücksichtigung finden. Alles andere erscheint demgegenüber nebensächlich . . . 208
5. Auf Grund dieses Kriteriums ergeben sich nur drei Künste in folgender Rangordnung: Poesie, bildende Kunst, Musik. — Der Musik muß die letzte Stelle angewiesen werden, weil sie in der Regel mehr die Sinne anspricht als zum begrifflichen Denken anregt . . . . 211
6. Doch können sich die einzelnen Künste auch zu einem einheitlichen, größeren Effekt verbinden . . . . . 213
7. Auch die Einteilung in tragische und komische Kunst wäre möglich; sie kreuzt sich mit der früheren Dreiteilung . . . . . 213
8. Ein großer Unterschied besteht hinsichtlich der Empfänglichkeit für eine Kunst. — Insbesondere gilt für die Unmusikalischen, daß für sie die sinnlichen Affekte wegfallen bzw. abnorm verändert sind, die sich an die Töne und ihre Kombinationen knüpfen. Anderen fehlt der Geschmack für Farbenzusammenstellungen und es fallen die diese begleitenden Affekte fort. — Ganze Völker scheinen in der einen oder anderen Richtung begabt zu sein . . . . . 214

## II. Über die Musik

### A. Aphorismen über Musik

- 1—5. Die moderne Oper beginnt mit einer Ouvertüre, alles andere wird in musikalischem Vortrag dargeboten. Die Griechen begannen dagegen immer mit bloßer Rede, die Musik blieb bei ihnen auf die lyrischen Teile beschränkt, reine Musik kam überhaupt nicht vor. Es fragt sich nun, worin sich das feinere ästhetische Gefühl offenbart . . . 216
6. Im ästhetisch Bedeutsamen der Musik läßt sich ein Dreifaches unterscheiden: a) Die Lust, die sich unmittelbar an das Hören von Klängen (mit all ihren Besonderheiten) knüpft. b) Das Wohlgefallen an den durch das Hören erregten Affekten, die Redundanzen anderer psychischer Tätigkeiten sind. c) Die Bereicherung durch Assoziationen, welche durch die Musik geweckt werden . . . 217
7. Auch Tiere sind eines musikalischen Genusses fähig und man wird ihnen bis zu einem gewissen Grade alle drei Klassen wohlgefälliger Gefühle zusprechen dürfen . . . 219

8. Hinsichtlich des Ranges der Musik innerhalb der Künste wird zugegeben werden müssen, daß sie für sich allein hinter den durch die Poesie und die bildenden Künste gebotenen Werten zurückbleibt. Verbunden mit den durch die Poesie vermittelten Gedanken vermag sie aber eine mächtige Wirkung zu erwecken . . . . . 219
9. Wenn nun der poetische Dialog als unmittelbar Begriffe vermittelnd der Musik für sich allein überlegen ist, so erscheinen die Griechen, die mit bloßer Rede anfangen, der modernen Gepflogenheit gegenüber im Vorteil . . . 220
10. Die Griechen erscheinen auch darin gerechtfertigt, daß sie affektlosen Dialog und bloße Erzählung nicht mit Musik begleiteten, die durchgängige musikalische Begleitung führt leicht zur Verkümmern des poetischen Teiles . . . . . 220
11. Die Musik ist keine Metaphysik in Tönen, wie zuweilen behauptet wurde; bei der Unbestimmtheit, in der sie Gegenständliches ausdrückt, läßt sich Verschiedenes in sie hineinräumen . . . . . 221

### B. Über das musikalische Gefallen

Musikalisches Gefallen und Mißfallen wird durch eine Reihe von nicht in der Empfindung bzw. Proterästhesie der Töne eingeschlossene Momente mitbedingt. Solche sind:

1. Erinnerungen, die nicht als bloß schwächere Erneuerungen früherer sinnlicher Erscheinungen aufzufassen sind. Das bewußte „Sich-Erinnern“ spielt eine wichtige Rolle . . . 222
2. Die Auffassung eines Tones (oder Mehrklanges) in Beziehung zu einem bestimmten Grundton oder zu einer bestimmten Tonart . . . . . 222
3. Die Auffassung eines Tones als Haupt- oder Begleitton . . . 222
4. Die Zuweisung eines Tones zu einer bestimmten Tonreihe . . . . . 223
5. Die Auffassung eines Tones als Terz, Quart oder dgl. eines anderen Tones . . . . . 223
6. Die Beziehung der Musik zum Text eines Liedes . . . 223
7. Auch andere, außerhalb des Tongebietes liegende Faktoren können von Einfluß auf das musikalische Gefallen sein, z. B. rhythmische Bewegungen, Tanz, Gestikulation. Auch die Harmonie zwischen Musik und äußerer Umgebung und Ähnliches ist von Bedeutung . . . . . 223

Anmerkungen . . . . . 225

Namen- und Sachregister . . . . . 253