

## Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Von

ALOYS FISCHER.

Die Ästhetik ist heute weit davon entfernt, eine über sich selbst klare Wissenschaft zu sein; weder ihr Gegenstand, noch ihre Methode noch Art und Geltungsweise der von ihr erstrebten Gesetze stehen fest. Schon die allgemeinsten Titel, unter welchen man die in Ästhetiken behandelte Materie zusammenfaßt, sind vieldeutig, widersprechend. Begriffsbestimmungen wie diese: Ästhetik sei die Lehre vom ästhetischen Genuß und von der künstlerischen Produktion, erweisen sich als Zirkelerklärungen, oder verengern in psychologischer Einseitigkeit das Gebiet der ästhetischen Tatsachen. Eine eingehende Diskussion und ausdrückliche Zurückweisung dieser mit Betonung Naturwissenschaft genannten Ästhetik<sup>1</sup> ist unnötig. Sicherlich ist die Erforschung der Bewußtseinszustände und psychischen Vorgänge, die vorliegen, wenn ein Mensch Schönes genießt bzw. schafft, ein legitimes Problem der Wissenschaft, aber kein Weg zur Grundlegung der Ästhetik. So wenig erfahren wir durch die Psychologie des ästhetischen Genießens, was das Schöne ist, daß umgekehrt irgendein vorgefaßter oder wissenschaftlicher Begriff des Schönen uns erst erlaubt, das ästhetische Genießen abzugrenzen. Das ästhetische Genießen, allgemein: die ästhetischen Wertgefühle sind doch nicht eine wohldefinierte Klasse von Gefühlen, neben denen der Lust, Unlust, Spannung, Lösung usw., wir können den ästhetischen Genuß von dem Genuß an Spiel und Sport, an Aufregung und Gefahr, von der Sinnesfreude und der intellektuellen Befriedigung nur

<sup>1</sup> Gegen R. WALLASCHKE: Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Beiträge zur Grundlegung der Ästhetik, Leipzig 1905.

dadurch abheben, daß wir ihn als Genuß am Schönen, am ästhetischen Wert charakterisieren. Ästhetischer Genuß ist, prägnant gesagt, Genuß am ästhetischen Gegenstand. Rein als psychisches Phänomen ist das Genießen überhaupt nicht so mannigfaltig und differenziert, als die Hierarchie der Werte, die in ihm gefühlt werden, vermuten lassen könnte. Ein ähnlicher Gedankengang verbietet uns auch, von der Psychologie der künstlerischen Produktion maßgebende Aufschlüsse über das Wesen des Schönen und des Kunstwerks zu erwarten. Das Kunstwerk, nicht die seelischen und technischen Vorgänge, deren Resultat es ist, ist wegweisend für das prinzipielle Verständnis der Kunst; und schon die Bestimmung gewisser Vorgänge der phantastischen Kombination, Umbildung, der Stilisierung usw. als kunstschöpferischer Prozesse ist streng genommen nicht mehr Sache der Psychologie allein.

Die Aufgabe, das Genießen und Schaffen, diese psychischen Vorgänge zu erforschen, besteht zurecht, bildet ein Teilproblem der Psychologie; aber von diesem Genießen und Schaffen unterschieden wir seinen Gegenstand, das Schöne, das Gefüge des Kunstwerks, auf das Schärfste; und wenn wir die eine Aufgabe willig der Psychologie überlassen — obwohl sie rein auf deren Boden nicht ganz zu lösen ist — so halten wir es mit der Frage, was das Schöne selbst sei, was die Gegenstände des Genusses, die Resultate der Produktion seien, keineswegs ebenso, und intendieren die Ästhetik als etwas anderes denn als „Psychologie des Schönen und der Kunst“.<sup>1</sup>

Da bietet sich die traditionelle Formel: Ästhetik sei Wissenschaft vom Schönen in Natur und Kunst. Sie hat den Vorzug, die Struktur dieser Wissenschaft unbestimmt zu lassen, aber den Nachteil wenig mehr als eine Umschreibung der Wortbedeutung zu sein, ein vieldeutiger, erläuterungsbedürftiger, angestrittener Hinweis auf das Objekt der Ästhetik, wenn man streng denkt, sogar ein falscher. Traum inhalte, Halluzinationen, Illusionen, wie sie beglaubigten Nachrichten zufolge dem Künstler aus dem Gekritzel seines spielenden und versuchenden Stiftes entgegenblitzen können, Phantasie gebliebene Entwürfe, niemals gesprochene

<sup>1</sup> Nach dem Untertitel des Werkes von THEODOR LIPPS: Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. 2 Bde. (noch unvollendet). Leipzig und Hamburg seit 1903.



und geschriebene Verse, die schnell vergessen durch den Kopf des Dichters zogen, sind gleichfalls Träger ästhetischer Momente, oft höchster ästhetischer Werte, in nichts schlechter als ein Naturding oder ein ausgeführtes, objektiv fixiertes Kunstwerk. Hätte man diese Tatsache nicht so lange absichtlich außeracht gelassen, so wäre manche Theorie ungeboren geblieben, die nur durch das Feste, Beharrende, Dingliche der gewöhnlich gewählten Beispiele veranlaßt war, nicht durch den ästhetischen Gehalt derselben. Das Eigenartige der ästhetischen Gegenständlichkeit, die Unzurückführbarkeit der ästhetischen Momente wird leichter von dem erkannt, der mit der traditionellen Formel auch die in ihr enthaltene Verführung, das Ästhetische zu verdinglichen, fallen läßt.

Gegenüber solchen, entweder offensichtlich einseitigen oder allgemein-inhaltsarmen Formeln empfiehlt sich die These: Ästhetik sei Kunstwissenschaft durch ihre Sicherheit und radikale Klarheit. „Wissenschaft von der Kunst“ — das klingt wie eine unmittelbar einleuchtende Übersetzung des Wortes Ästhetik; alle mystischen Nebel, verworrenen Nebenbedeutungen versinken ins Wesenlose; es ist als griffe man mit sicherer Hand eine feste Gestalt. Gewichtige Autoritäten empfehlen durch ihre Parteinahme die Identifizierung von Ästhetik und Kunstwissenschaft.<sup>1</sup> Und doch ist der heutigen Ästhetik — neben dem Methodenstreit — kein anderer Umstand verhängnisvoller als die Unklarheit über ihr prinzipielles Verhältnis zur Kunstwissenschaft sowie die Verworrenheit der Fragestellungen in dem scheinbaren Problemgebiet dieser letzteren selbst. Eine haltbare Stellungnahme, ohne die weder Ästhetik noch Kunstwissenschaft einen Schritt auf sicherem Boden tun können, hängt von der methodischen Besinnung auf die Probleme ab, die sich in der Frage nach dem Schönen verschlingen; zu ihrer Entwicklung sollen die folgenden Ausführungen die Grundlage geben; orientierend für die Führung des Gedanken ist dabei die Frage nach dem Verhältnis zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft.

Kunstwissenschaft, dieser selbst erläuterungsbedürftige Ausdruck, faßt die drei Aufgaben der Geschichte, Theorie und Systematik der Künste zusammen; ihre Technologie kann in der Kunst-

<sup>1</sup> Aus der älteren Literatur gehört hierher F. TH. VISCHER, aus der neueren L. TOLSTOI und seine Interpreten; zum ganzen Problem ist auch M. DESSOIR: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1906 zu vergleichen.

theorie mitbegriffen werden. In vollständiger Untersuchung müßten wir diese drei Aufgaben eingehend verdeutlichen, und fragen, ob sie ästhetische sind, die Ästhetik erschöpfen, oder deren Gebiet nur als Nachbarn angrenzend berühren. Dabei setzen wir über Ästhetik selbst nichts weiter voraus, als daß sie es mit der Schönheit zu tun habe, mit den Prinzipien und Leitideen des praktisch mit instinktiver Sicherheit abgegrenzten Wertreiches des Schönen.

Daß Kunstgeschichte als solche, als Geschichte, nicht Ästhetik ist, darf heute als allgemein zugestanden gelten, nachdem, was HUSSERL, WINDELBAND, SIMMEL, RICKERT über das Wesen der historischen Begriffsbildung und den Unterschied zwischen Geschichte und Prinzipienwissenschaften ausgemacht haben. Ich bemerke aber, daß auf dem Umweg über eine „induktive Kunsttheorie“ auch heute noch die Kunstgeschichte gern als die Grundlage, wenn auch nicht als das Ganze der Ästhetik eingeführt wird. Ich stelle die Prüfung dieses Auswegs vorläufig zurück, und suche zu begründen, daß Kunstgeschichte an sich nicht Ästhetik ist, auch nicht ein Teil derselben, und daß auch die Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunstgeschichte, die zweifellos bestehen und bestehen sollen, nicht imstande sind, eine methodische Abhängigkeit der Ästhetik von der Kunstgeschichte zu begründen. Der Historiker der Kunst will wissen, wann? wo? von wem? in wessen Auftrag? zu welchem Zweck? ein Werk geschaffen wurde; ihn interessieren Leben, Schulzusammenhang, Einfluß, menschlicher und künstlerischer Charakter des Urhebers, die Schicksale des Werkes vom Tage seiner Vollendung bis zur Gegenwart, die Wirkungen, die von ihm ausgegangen sind. Die Kunstgeschichte in diesem Sinne läßt die prinzipielle Frage, was Schönheit, Kunst, Kunstwerk, Künstler heißt, ungestellt und ungelöst; sie liefert einer Betrachtung, welche diesen Problemen nachgeht, höchstens Material; ich meine damit nicht die Kunstwerke selbst, die dem Ästhetiker wie jedem anderen Betrachter auch ohne geschichtliche Vorbelehrung zugänglich sind, ich habe gerade das im Auge, was erst der Historiker zum Verständnis eines Werkes beschaffen kann, die kunstgeschichtlichen Kommentare und Ergänzungen über Zeit, Zweck und Bestimmungsort des jetzt vielleicht in einem Museum aufgestellten Werkes, über den Formzusammenhang des jetzt isolierten, die ursprüngliche Fassung des jetzt verstümmelten, ergänzten, umgestalteten. Auch wenn Ästhetik und Kunstgeschichte durchweg von gleichen Gegenständen



handelten, wären sie nicht identisch, denn Wissenschaften scheidet und verbindet nicht das Objekt, das Material, sondern der Gesichtspunkt der Betrachtung, die Fragestellung, die Methode. So wenig kann Kunstgeschichte lehren, was Kunst ist, daß wir umgekehrt auf einen irgendwie gewonnenen Begriff von Kunst rekurrieren müssen, um rechtmäßig das Objekt einer speziellen Kunstgeschichte fixieren zu können. Kunstgeschichte ist Geschichte der Kunst, sie erzählt von Kunstwerken und Künstlern; muß sie da nicht schon eigentlich schon wissen, was das ist, ein Kunstwerk? Wie kann sie sonst garantieren, daß sie nicht ihren Gegenstand verfehlt, daß sie, statt die Geschichte der Kunst zu schreiben, die Entwicklung z. B. der Maltechnik, der Materialienkunde, der Künstlerorganisationen schildert? Oder genügt es für den Kunsthistoriker, sein Objekt durch die Bestimmung, daß es von Menschen gemacht sei, abzugrenzen? So gewiß ein Kunstwerk jederzeit ein Menschenwerk ist, so gewiß ist doch nicht alles, was je von Menschen gemalt, gemeißelt, geschnitzt, gereimt und in Noten gesetzt worden ist, ein Kunstwerk. Wir kritisieren, bevorzugen; gerade der Kunsthistoriker muß es in verantwortlicher Weise tun; gewisse Auswahlprinzipien<sup>1</sup> leiten ihn bei der Aufnahme, Verbindung, Gruppierung der Tatsachen; er behauptet, nur wirkliche Kunstwerke zu berücksichtigen, er arbeitet daran, auch innerhalb der echten Kunstwerke selbst nicht nur die chronologisch-genealogischen Zusammenhänge, sondern die Wertunterschiede aufzuklären. Alle Unterschiede des Wertes setzen aber, wenn sie begründbar zurecht bestehen sollen, ein Prinzip der Beurteilung, eine richtige Werthaltung voraus, in diesem Falle wahre Einsicht in das Wesen der Kunst.

Nach diesem Ergebnis sieht es so aus, als müßte der Kunsthistoriker, der diesen Namen verdient, Ästhetiker sein. Allein dieser Schein verschwindet durch die Unterscheidung eines instinktiven richtigen Verhältnisses zur Kunst, allgemein zum Schönheitswert, und einer bewußten, geklärten Einsicht in sein Wesen, in die Normen dieses instinktiven Tuns. Die Menschen bedurften nicht der Logik, um richtig zu denken, um gültige von falschen Schlüssen zu unterscheiden. So war auch im Anfang die Kunst, das Schönheitserlebnis, und dann kam das Raisonnement, die Theorie; so sind auch heute noch ästhetische Empfänglichkeit,

Feinfühligkeit und künstlerisches Gewissen ohne theoretische Belehrung wirksame und zielsichere Naturgaben. Der Kunsthistoriker braucht nicht Ästhetiker zu sein, in dem Sinne, daß er das Credo eines herrschenden ästhetischen Systems gläubig nachbekennt, oder gar nur die so verschiedenen Meinungen der vielen ästhetischen Systeme auswendig weiß; er braucht auch nicht Ästhetiker zu sein, in dem Sinne, daß er Ästhetik treibt, obgleich es nahezu unmöglich ist, ein guter Geschichtsschreiber der Kunst zu sein, ohne wenigstens Ansätze zu einer Philosophie der Kunst zu machen. Aber unvermeidlich ist für den Kunsthistoriker waches Verständnis, Fühlfähigkeit für den ästhetischen Wert, geläuterter Geschmack und dogmenlose Unbefangenheit der Aufnahmefähigkeit allen Kunstäußerungen gegenüber. Insofern der Kunsthistoriker seine Objekte nicht nur registrieren, nicht nur genießen soll in naiver Hingabe, sondern mit Verständnis genießen, mit Kritik werten, ist er allerdings stets auf dem Sprung, Ästhetiker zu werden; denn Ästhetik ist jedenfalls auch die bewußte Formulierung, Begründung und Systematisierung der Gesichtspunkte und Maßstäbe, nach denen ästhetisch gewertet wird, ist Reflexion auf das Tun dessen, der ästhetisch genießt, bevorzugt, richtet. Mag in der psychischen Wirklichkeit häufig genug die Arbeit des Kunsthistorikers den Problemen der Ästhetik gelten, und umgekehrt, mag die Ästhetik auch noch so abhängig sein von der kunsthistorischen Forschung, die ihr Material liefert — prinzipiell sind Kunstgeschichte und Ästhetik wesentlich voneinander verschieden, Wissenschaften mit abweichender Methodik und Begriffsbildung, die sich als Konsequenzen zweier völlig verschiedener Fragestellungen entwickelt haben und entwickeln mußten.

Wenn nach diesem Ergebnis noch die Behauptung aufrecht erhalten wird, Ästhetik sei nichts anderes, könne nichts anderes sein als Kunstwissenschaft, so kommt als Stütze und Sinn dieser Behauptung nur noch der zweite Teil der oben angegebenen Aufgaben der Kunstwissenschaft in Frage: die Theorie, Technologie und Systematik der Künste. Ich nenne dieses Problemgebiet im Gegensatz zum kunsthistorischen kurz das Kunsttheoretische. Ist Ästhetik Theorie der Kunst? Und damit diese Frage beantwortbar wird: welche Teilprobleme umfaßt eine Theorie der Kunst?

Um Sinn und Intention des Wortes „Theorie“ auszuschöpfen,

<sup>1</sup> Ich verwende diesen Ausdruck RICKERTS in etwas anderem Sinne;



müßte ich weitgedehnte Untersuchungen anstellen, zu denen erst die neueste Phänomenologie der Erkenntnis die Wege gebahnt hat; ich fasse mich kürzer, zugleich populärer, hoffe aber doch auch für diejenigen, welche diffizilere und geklärtere Begriffe substituieren können, richtig zu bleiben. Theorie ist abschließende, aus Prinzipien geschöpfte Erkenntnis; zur Theorie der Kunst gehört Klarheit über ihr Wesen, ihren Ursprung, ihre Ursachen und ihre Wirkungen; nicht weniger und nicht mehr. Einige dieser Aufgaben der Kunsttheorie könnten mißverstanden werden; so z. B. die Frage nach dem Ursprung und den Ursachen der Kunst. Die erstere zielt keineswegs ab auf historische Berichte über die Anfänge der Kunst, die prähistorischen und primitiven Kunsterzeugnisse, die sich von Jahr zu Jahr mehr in unseren Museen anhäufen, sondern forscht nach den Bedürfnissen, Anlagen und Anregungen, aus denen, gleichgültig wann und wo, diejenigen Tätigkeiten hervorbereiten, die im Laufe ihrer Entfaltung nach einer immanenten Logik der Sache zum Kunstschaffen werden. Alle historische Betrachtung über die Anfänge der Kunst individualisiert nach Völkern, Landstrichen, Kunstzweigen, alle prinzipielle Theorie des Ursprungs generalisiert, alle historische Betrachtung braucht Tatsachenbelege und endet, wenn der Beweis für Echtheit und Datierung erbracht ist; alle prinzipielle Betrachtung braucht psychologische Fundierung; es muß auch heute noch nacherlebbar sein, daß auf einem bestimmten Weg Kunst und Kunstwerke entstehen. Ebenso wie Ursprung und Ursachen, müssen auch die Wirkungen der Kunst allgemein, nicht geschichtlich verstanden und studiert werden, wenn den Bedürfnissen einer Theorie der Kunst Genüge geschehen soll. Die geschichtlichen Wirkungen — ich erinnere an die Werterepidemie mit den zahlreichen Nachahmungen im Leben und in der Literatur, mit dem Wiederschein von Goethes Empfindungsweise in der literarischen Kritik, den Anregungen auf andere Künste — sind lehrreiche und bedeutsame Einzelfälle, Material, Illustration, aber für eine Theorie der Kunst kommt es darauf an, zu begreifen wie so, auf welchen Wegen der Motivation das Kunstwerk derartiger Wirkungen fähig werden kann, wie sie die Geschichte bezeugt. Es gilt, zergliedernd das gesetzmäßig-Gleiche in der Wirkungsweise der Kunst auf Gefühls- und Stimmungsleben, auf Intelligenz und Willen, ja auf den Körper zu ermitteln, kritisch den Anteil des Künstlerischen am Kunstwerk von der

bloß stofflichen Wirkung zu sondern, und die oft weitabliegenden Bezüge eines Kunsterlebnisses zu anderen Tatsachen selbst zu erschauen, anderen zu zeigen.

Ich weiß, daß strenge Erkenntniskritiker mißtrauisch werden, wenn man bei der Erforschung des Wesens und der Gesetze eines Gegenstandes auch noch Entstehungsbedingungen und Zweck berücksichtigt; allein wenn man das eine nicht für das andere ausgibt, darf man an dem Brauch der griechischen Philosophie festhalten, der keine Sache als völlig bekannt galt, so lange nicht auch Genesis und Zweck feststanden; wie eine Sache ist, wie sie entsteht, wozu sie dient sind drei sich ergänzende Fragen, Genesis und Zweck vervollständigen unsere Kenntnis des Seins.

Es leuchtet ein, wie verschieden Kunstgeschichte und Kunsttheorie sind; wir werden später erörtern, wie man trotzdem versucht hat, Theorie der Kunst auf Geschichte derselben zu basieren. Zunächst prüfen wir den Anspruch der Kunsttheorie, also der Wissenschaft vom Wesen, Ursprung, den Ursachen und Zwecken der Kunst, Ästhetik zu sein, alle diejenigen Aufgaben zu lösen, die wir in diesem Namen involviert denken.

Von vornherein ist jedes Verhältnis denkbar: Ästhetik könnte mit Theorie der Kunst identisch sein, ein Teil derselben, umgekehrt, Kunsttheorie ein Teil der Ästhetik, beide könnten einzelne Fragen gemein haben, Nachbarwissenschaften mit gleicher, hier und da wohl auch strittiger Grenze sein, von einem übergeordneten Problemkomplex umfaßt; beide könnten schließlich auch gar nichts miteinander zu tun haben. Wir dürfen bei der Prüfung nichts voraussetzen, als was selbstverständliche Tatsache, unstrittiger gemeinsamer Ausgangspunkt für eine Sinnenthüllung beider ist; so viel müssen wir aber auch voraussetzen. Und wir vollziehen die Prüfung, indem wir zwei Fragen stellen: 1. Intendiert Ästhetik nichts anderes zu sein als die Wissenschaft von Wesen, Ursprung, Ursachen, Wirkungen, Zwecken der Kunst? 2. Sind alle Fragen einer vollständigen Kunsttheorie ästhetische Fragen? Die Antwort auf diese Fragen wird zugleich Anhaltspunkte für die positive Bestimmung der Ästhetik, der Kunsttheorie und ihres gegenseitigen Verhältnisses liefern.

Ich meine, die beiden Fragen müssen verneint werden. Ich erinnere an die oben flüchtig angezogene Definition der Ästhetik als der Wissenschaft vom Schönen in Natur und Kunst. Darnach scheint es, als ob auch Natur und Naturprodukte Träger ästheti-



scher Werte sein können, und Naturprodukte sind schon in dem einen elementaren Punkt von allen Kunstwerken unterschieden, daß das Moment planmäßig-absichtlicher Schöpfung durch den Menschen fehlt. Landschaften, Naturdinge, Naturereignisse, die Wirklichkeiten des menschlichen Seins und Lebens sind lieblich, großartig, erhaben, feierlich, tragisch, anmutig. Man kann für den ästhetischen Gehalt der Natur mehr oder weniger empfänglich sein, mehr oder weniger seiner bedürfen für die Ausgestaltung und Befriedigung der ästhetischen Sehnsucht; aber es ist kein Zweifel möglich, daß der Mensch zu Welt und Wirklichkeit nicht nur in den Beziehungen der Erkenntnis und praktischen Beherrschung, sondern auch in der Beziehung interesseloser Kontemplation und ästhetischer Würdigung steht. So erscheint es unmöglich, Ästhetik auf Kunsttheorie zu reduzieren. Es wäre seltsam, wenn diejenigen, welche einer Identität von Ästhetik und Kunstwissenschaft das Wort reden, den Tatsachenbestand des Naturschönen übersehen hätten; das ist auch nicht der Fall; man hat diese Tatsachen nicht geleugnet, aber man hat sie entweder für die Grenze der wissenschaftlichen Erklärung gehalten, oder ihre Erforschung einer anderen als der ästhetischen Wissenschaft zugeschoben, oder sie nach Analogie der Tatsachen der Kunst interpretiert. Der letzte Ausweg ist nur durch ein kleines Spiel mit Worten möglich. Natur und Wirklichkeit sind jedenfalls keine Kunstwerke, erscheinen auch nicht als solche in den Momenten ästhetischer Betrachtung. Zwar redet eine geläufige Wendung von der Künstlerin Natur, aber wir bleiben uns der Metapher bewußt. Wollte man die Natur, sofern sie Trägerin ästhetischer Charaktere und Werte ist, ein Kunstwerk im Vollsinn dieses Wortes nennen, so müßte man die Annahme vollziehen, daß sie von einem bewußten Wesen aus ästhetischen Bedürfnissen und Gründen, ausdrücklich zur Befriedigung ästhetischer Sehnsüchte geschaffen und gestaltet ist. Man müßte nicht nur das teleologische Argument für das Dasein Gottes für beweisend halten, sondern ihm überdies eine bestimmte, an die Metaphysik FROHSCHAMMERS<sup>1</sup> erinnernde Deutung geben, die Welt als ein Spiel der Phantasie Gottes rechtfertigend. Zu solchen Konsequenzen führt die Behauptung, das Naturding sei ein Kunstwerk, wenn mit ihr mehr gesagt sein soll, als daß an Naturdingen etwas

<sup>1</sup> Die Phantasie als Grundprinzip des Weltprozesses 1873.

haften, etwas aufleuchten kann, was uns sonst an den Kunstschöpfungen des Menschen in der reinen Gestalt entgegentritt. Hat die Behauptung aber nur diesen letzten, bescheidenen Sinn, so ist sie damit zugleich die Widerlegung der Ansprüche der Kunsttheorie, das Ganze der Ästhetik zu sein, so besteht neben der Kunst, ich sage gleich *v o r* der Kunst, ein zweites Gegenstandsreich unter der Diktatur des Schönheitswertes.

Ebenso ungangbar wie der Ausweg, das Naturding als ästhetisch genossenes und gewertetes für ein Kunstwerk zu erklären, ist der andere, zu leugnen, daß die Schönheit der Natur überhaupt eine wissenschaftlich relevante Frage sei. Wenn man nachweisen kann, daß das Schöne in der Natur nur ein Scheinproblem ist, oder daß seine Erklärung von anderen Wissenschaften als der Ästhetik gegeben wird und gegeben werden muß, dann bleibt freilich für die Ästhetik nichts mehr übrig als das Gebiet der Kunsttheorie. Aber dieser Nachweis kann nur dadurch erbracht werden, daß man der Ästhetik des Naturschönen eine Psychologie des Naturgefühls substituiert, oder gar eine Kulturgeschichte desselben. Es wird unbestritten und als unbestreitbar zugegeben, daß uns ein Naturding schön erscheinen kann, daß wir bei seiner Betrachtung eine qualitativ eigenartige Lust fühlen; die Natur macht uns Eindruck — ich erinnere an den Blick auf das weite Meer, von einem Alpengipfel, an eine Wiese im Frühling, an ein Menschengesicht. Allein man verschiebt die Frage sogleich auf ein Gebiet, auf dem nur eine Scheinlösung möglich ist; man sagt, was dabei erklärungsbedürftig ist, sei nichts anderes, als die Gefühlswirkung auf uns, woher es kommt, daß Natur und Wirklichkeit bestimmte Gefühle auslösen, nach welchem Mechanismus dies geschieht, welcher Art diese Gefühle sind. So gestellt ist die Frage entweder unlösbar, also jenseits des Machtbereichs wissenschaftlicher Erkenntnis, oder jedenfalls keine ästhetische Frage mehr; aber so gestellt ist die Frage nachweisbar schief, falsch gestellt. Man könnte in der Tatsache, daß die Naturdinge uns mit eigenartigen Gefühlen affizieren, ein Letztes sehen, unerklärbar, gegeben, wie die qualitative Eigenart der Süßempfindung; fragen, warum süß süß ist, heißt in den Übereifer der Rolle desjenigen verfallen, dem, wie bekannt, nicht zehn Weise genug tun können. Allein die Tatsache der Entwicklung des Gefühls für die Schönheit der Natur, die großartige Übereinstimmung der ästhetisch kultivierten Menschen in ihrem Geschmack für sie, ihre wesentliche



Bedeutung für die künstlerische Produktion verbieten uns, im ästhetischen Naturgenuß so etwas wie individuelle angenehme Idiosynkrasien zu sehen. Andere meinen, es wäre wissenschaftsunwürdige Kuriositätenjagd, wenn man sich um die Entwicklung aller, auch so nebensächlicher Tatsachen abmühen wollte; Aufgabe der Wissenschaft könne nur sein, die für unser gesamtes menschliches Sein bedeutungsvollen Fragen ins Reine zu bringen. Aber ich fürchte, es sind utilitaristisch verkümmerte Geister, für welche die Schönheit der Natur nur den Wert eines gelegentlichen, aber nachwirkungslosen Vergnügens besitzt; und wenn sie sich die Mühe nehmen wollten, sich in das Seelenleben anderer zu vertiefen, nicht zuletzt der Künstler, so würden sie die Bedeutung des Naturerlebnisses nicht mehr bezweifeln können. Eine ernstere Beachtung verdient jene Anschauung, welche in der Naturschönheit einen wissenschaftswürdigen Gegenstand zugibt, aber zu seiner Erforschung Psychologie, Ethnologie und Kulturgeschichte berufen und ausreichend glaubt. Ihr Gedankengang ist kurz folgender: wenn wir Naturdinge schön, lieblich, erhaben, nennen, so darf diese naiv objektivierende Redeweise nicht die Vorstellung erwecken, als wären damit wirklich Objektivitäten getroffen; der einzig wahre und angebbare Sinn dieser ästhetischen Prädikate besteht in den Gefühlen, welche in der interesselosen Betrachtung der Natur in uns entstehen; diese Gefühle zu beschreiben, zu zergliedern, zu ordnen und durch den Mechanismus ihrer Entstehung zu erklären ist Aufgabe der Psychologie. Ethnologie, Kulturgeschichte und vergleichende Kulturwissenschaft treten unterstützend und ergänzend hinzu, indem sie die Entwicklung des Naturgefühls in den verschiedenen Lebensstadien, bei verschiedenen Rassen und Völkern, in der Abfolge der Kulturstufen beschreiben, und die kausalen Faktoren dieses Entwicklungsganges aufspüren. Manche hegen die Hoffnung, auf diesem langwierigen Weg Gemeinsamkeiten und Gesetzmäßigkeiten, eine Theorie des Naturschönen, begründen zu können. Jedenfalls behaupten sie, daß man derartige Fragen von allem was die Kunst betrifft, an der Kunst problematisch ist, scharf und weit trennen muß. Eine Ästhetik, welche das Kunstschöne und das Naturschöne gleichermaßen berücksichtigt und umspannt, ist ihnen eine aussichtslose Absurdität, ein Beginnen, dem ähnlich, das Tiere und Pflanzen zusammen untersucht, das schon durch die elementarsten Unterschiede zwischen dem Erzeugnis der menschlichen

Tätigkeit und dem absichtslosen Naturprodukt als eine zum System erhobene beständige *μεταβασις εις άλλο γένος* gerichtet wird.

Wir haben kein Recht und keinen Anlaß, dieser Anschauung ihren Gegenstand das Naturgefühl streitig zu machen, aber wir können nicht zugeben, daß die ästhetischen Prädikate nur logische (oder gar nur sprachliche) Umformungen subjektiver Erlebnisse, reiner Gefühlszuständlichkeiten seien. Es ist das *πρωτον ψευδος* alles Psychologismus, die Objektivität zuleugnen, so bald sie eine andere als die plumpe Wirklichkeit der Wahrnehmungsdinge, oder das Gegebensein der psychischen Vorgänge ist. Wir behaupten, daß die ästhetischen Prädikate einen selbständigen Sinn haben, daß sie überall auf eine eigenartige Objektivität zielen und treffen, und daß es die erste Aufgabe der Ästhetik ist, diese Prädikate ihrem Sinn nach zu klären, die mit ihnen charakterisierten Tatbestände soweit zu analysieren, daß dasjenige Objektive erschaubar wird, auf welches sie hinweisen, das ihrer Sinnmeinung das erfüllende Sein gibt. Eine auch nur flüchtige Überschau über die wichtigsten Gruppen dieser Prädikate — eine unvollständige, keineswegs nach einheitlichen Gesichtspunkten gemachte Auslese derselben geht in der traditionellen Ästhetik unter dem Namen der Modifikationen des Schönen — lehrt zugleich das Weitere, daß sie das gleichartige ästhetische Wesen im Naturprodukt und Kunstwerk intendieren, daß es mindestens einige Gruppen gibt, die in gleicher Weise den ästhetischen Gehalt der Kunstwelt wie der Natur fixieren, während andere ausschließlich, sei es auf das Naturschöne, sei es auf das Kunstwerk anwendbar sind. Wir müssen endlich auch auf ein drittes Argument Gewicht legen. Die ganze Tatsache Kunst verweist uns auf das ästhetische Erlebnis vor der Natur als einen ihrer Quellpunkte zurück, in geschichtlicher wie in prinzipieller Betrachtung.

Da sich die ästhetischen Momente an Natur und Lebenswirklichkeit weder leugnen noch umdeuten lassen, und da es andererseits auch nicht erlaubt ist, die ästhetisch wirksame Natur unter die Kunst zu subsumieren, so müssen wir in der Reduktion der Ästhetik auf Theorie der Kunst eine unberechtigte Gebietsverengung zurückweisen; ohne noch Näheres über ihr Verhältnis festzulegen, behaupten wir zunächst, daß Kunsttheorie nicht das Ganze der Ästhetik ist. Die entgegengesetzte Ansicht ist aber noch mehr



als eine Gebietsverengung, sie ist zugleich eine Verschiebung der Frage. Nicht alle Probleme einer Theorie der Kunst sind ästhetische Probleme. So führt die Forschung nach den Ursachen der Kunst in einer Richtung sehr bald auf die Prozesse der künstlerischen Produktion, auf die Seelenzustände und geistigen Besonderheiten der Künstlerpersönlichkeit, des Genies, die Forschung nach den Wirkungen der Kunst sehr bald auf die Zustände und Faktoren des ästhetischen Genießens. Wir empfinden solche Fragen als außerästhetische; die Tatsachen des ästhetischen Genusses und der künstlerischen Produktion sind, wie schon gezeigt wurde, psychologische Tatsachen; mit einer Besinnung auf den Gehalt ästhetischer Prädikate und die Geltung ästhetischer Normen hat die Psychologie nichts zu schaffen. Gewiß sind diese Fragen kunsttheoretische, sicher sind sie nicht ästhetische. So zieht die Ästhetik mehr Objekte in den Kreis ihrer Betrachtung (neben den Kunstwerken auch die Natur) so verfolgt die Kunsttheorie mehr Interesse und Fragen (neben der ästhetischen nach dem Wesen des Schönen auch noch allerlei psychologische, kulturhistorische, rein philosophische). Besonders in der Frage nach dem Zweck (oder den Zwecken) der Kunst dokumentiert sich die andere Orientierung der Kunsttheorie. Um das zu zeigen, muß ich mit einem Wort auf das eingehen, was neuerdings mehr von Anhängern des Sprachgebrauchs als der Gedanken H. TAINES als Kunstphilosophie bezeichnet wird. Unter Philosophie versteht man dabei das Streben nach abschließender Erkenntnis des Sinnes und der Bedeutung des Weltganzen, durch die wir unsere eigene Stellung und Aufgabe in der Welt richtig zu bestimmen hoffen. Entsprechend will dann Kunstphilosophie nicht dieses oder jenes Detail irgendeiner Einzelkunst, sondern die Totalerscheinung Kunst abschließend begreifen, in ihrer Eigenart, in ihrer Stellung im gesamten Leben und Zusammenhang der Kultur, in ihrem Verhältnis zur Wahrheit, zur Sittlichkeit, zur Religion, zu anderen ewigen Kulturwerten<sup>1</sup>; durch solche abschließende Überlegungen soll eine vernünftige Stellungnahme zu der Gesamttatsache Kunst begründet werden. Einige Theoretiker haben sich darauf viel zugut getan, daß damit neben, über die Theorie der Künste

<sup>1</sup> K. S. LAURILA: Versuch einer Stellungnahme zu den Hauptfragen einer Kunstphilosophie. Helsingfors 1906.

eine letzte, endgültige Betrachtungsweise getreten sei. Die Kunsttheorie löst sich nach ihrer Meinung in die Theorien der einzelnen Künste auf, in Metrik, Poetik und Dramaturgik, in Harmonielehre, Orchestrik und Musiktheorie, in Theorie der Malerei, Steinplastik, Bronz bilderei, in Tektonik und Theorie der Architektur usw., jede Kunst hat ihre Theorie, als Lehre von ihren Ausdrucksmitteln, Stilgesetzen, Grenzen; jede dieser Kunsttheorien ist unphilosophische, empirische Einzelwissenschaft. Es gibt keine allgemeine Theorie der Kunst, so wenig es eine allgemeine Didaktik gibt. Die Kunstphilosophie dagegen faßt überhaupt nicht die einzelnen Künste ins Auge, macht nichts aus, was nur für Poesie oder Musik gälte, — wie es die Theorie dieser Künste allerdings tut und tun muß, — sondern bezieht sich immer auf die Gesamttatsache Kunst; und da kann es sich nur um zwei Fragen handeln: was „die“ Kunst ist, wie wir, wie der Einzelmensch sich zur Kunst stellen soll; m. a. W. Kunstphilosophie ist der auf die Gesamttatsache Kunst bezügliche Teil meiner Weltanschauung.

Ich glaube: die Alternative, Kunstphilosophie — Kunsttheorie ist ein müßiger Wortstreit; es läßt sich nahezu bei jeder Grundfrage der Theorie einer Einzelkunst der Weg ins Allgemeine zeigen; wir haben keine Veranlassung, die Fragen nach dem Wesen und dem Zweck „der“ Kunst dem Jurisdiktionsbereich der Kunsttheorie zu entrücken. Ich bin auf diese Streitfrage nur eingegangen, um an einem neuen wesentlichen Punkt sowohl Unterschied wie Zusammenhang von Ästhetik und Kunsttheorie aufzuzeigen. Die Beurteilung des Wertes der Kunst im Zusammenhang der Gesamtkultur ist sicher eine Hauptaufgabe der Kunsttheorie; wir intendieren dabei die Schönheit nicht, so fern sie ein Wert ist, sondern, insofern sie Wert hat. Eine Reihe von Gesichtspunkten durchkreuzen sich in dieser Aufgabe; der Arzt beurteilt den Wert der Schönheit und des ästhetischen Genusses für das biologische Wohl und Wehe, der Pädagoge für die geistige und sittliche Entwicklung des jungen Menschen, der Sozialpädagoge und Gesetzgeber für die Gesellschaft und die Zwecke der staatlichen Gemeinschaft, der philosophische Ethiker und der Vertreter der kirchlichen Religiosität für die sittliche Entfaltung und Höherbildung. Schönheit, Kunst und Schönheitsgenuß stehen nun einmal in Zusammenhang mit anderen Bedürfnissen und Erscheinungen, es wäre Torheit, das Recht einer Kritik der Kunst unter diesen Gesichtspunkten bestreiten zu wollen, so gewiß



es Torheit ist, von diesen Gesichtspunkten Aufklärung über das Wesen der Kunst zu erwarten. Wenn es nicht bezweifelt werden kann, daß die Beurteilung der Kunst im Namen der höchsten Werte und Ziele des Menschenlebens eine Aufgabe der Kunsttheorie (oder meinetwegen Kunstphilosophie) ist, so folgt eben neuerdings die Verschiedenheit von Ästhetik und Kunstwissenschaft; denn die Ästhetik studiert nur, welche Forderungen erfüllt sein müssen, damit ein Werk schön sei, sie kümmert sich aber nicht um die weiteren Fragen, ob der Schönheitswert anderen Werten z. B. dem sittlichen untergeordnet zu sein habe, oder nebengeordnet, oder ob er beziehungslos selbstherrlich sei.

Unser erstes Argument trennt Ästhetik von Kunsttheorie, weil die Ästhetik auch die Prinzipien des Naturschönen umfaßt, unser zweites, weil es in der Kunsttheorie psychologische und werttheoretische Fragen nachweist, die als solche die Ästhetik nicht berühren, nichts zu tun haben mit der Frage nach dem wesentlichen Gehalt der Schönheitsidee, sondern diese Frage überall als gelöst voraussetzt. Das positive Verhältnis zwischen Ästhetik und Kunsttheorie ergibt sich aus der Grundfrage der Kunsttheorie nach dem Wesen der Kunst; es läßt sich zeigen, daß diese zugleich die Grundfrage der Ästhetik ist, aus ihr beim Übergang zur Kunst sich entwickelt. Was ist das Wesen der Kunst? Wir können hier keine erschöpfende Antwort auf diese Frage geben, wir sind aber in diesem Zusammenhang dazu auch nicht verpflichtet; wir müssen nur aufzeigen, daß diese Frage auf die andere: was ist Schönheit? zurückführt. „Kunst,“ sagen die einen, „ist jede Tätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes, auf bewußter Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen bereitet.“ „Kunst,“ sagen die anderen, „ist die Fähigkeit, das eigene Gefühlserlebnis in ansteckender Weise zu äußern, kurz gesagt: Kunst ist Ausdruck.“ „Kunst ist Spiel“ sagen dritte, „Kunst ist Schein“, „Kunst ist eine soziale Tatsache“. Kaum weniger mannigfaltig als die Begriffsbestimmungen der Ästhetik sind auch die der Kunst, jede auf eine mehr oder minder markante Seite bedacht, jede zugleich auch mehr oder weniger schief. Es fällt nicht schwer, die beispielsweise angeführten Stichproben aus ihren Konsequenzen zu widerlegen; ihre sorgfältige Diskussion würde uns auf einen scheinbar banalen Satz führen, den ich deshalb ganz ohne Begründung als Ausgangspunkt benutze, zu der Behauptung, daß Kunst die Entdeckung, Darstellung und

Gestaltung des Schönen durch den Menschen ist — wobei ich freilich das Wort „schön“ und „Schönheit“ immer in dem weiten Sinn zu verstehen bitte, den es im wissenschaftlichen Sprachgebrauch zumeist hat. Die zu allen Zeiten gleiche Aufgabe der Kunst bestand darin, dem Menschen die Augen zu öffnen für die Schönheit, für die Schönheit der Welt, den Umkreis der ästhetisch gefühlten Natur zu erweitern, sie in reinigender Wiedergabe festzuhalten, darzustellen, nach ihrem Muster Schönes eigener Ordnung zu erfinden, überhaupt darzustellen und zu gestalten im Hinblick auf eine rein ästhetische Wirkung, unter der Herrschaft des Gesichtspunktes der Schönheit. Ich betone noch einmal: es handelt sich nur um eine lediglich vorläufige Kennzeichnung der Kunst, geschöpft aus dem Wortsinn, und ich muß auch die nähere Entwicklung der Bedeutung von „Gestaltung“ und „Darstellung“, durch deren Gegenüberstellung ich die Grundeinteilung der Künste zu treffen glaube, auf sich beruhen lassen, — ich will nur zeigen, warum sich die eine Grundfrage aller Kunsttheorie mit der ästhetischen aufs engste berührt, ja eine Variante desselben ist, denn die ästhetische Grundfrage heißt eben: was ist Schönheit?

Damit scheinen wir zu einem definitiven Abschluß des Grenzstreites gelangt. Die Gleichung: Ästhetik ist Kunstwissenschaft, ist falsch; Ästhetik ist weder Kunstgeschichte noch Kunsttheorie; das erste nicht, weil Ästhetik überhaupt keine historische Wissenschaft ist, das zweite nicht, weil Ästhetik einen größeren Kreis von Tatsachen und einen engeren Kreis von Problemstellungen berücksichtigt. Ästhetik und Kunsttheorie sind auch nicht teilweise ineinander enthalten. Die Kunstwissenschaft bleibt eine Lehre mit geschlossenem Objektkreis, aber sie hört auf, eine völlig selbständige Wissenschaft zu sein. Da die Frage nach dem Wesen der Kunst auf die nach dem Inhalt der leitenden Idee des ästhetischen Wertgebietes zurückführt, so wird Ästhetik zur Prinzipienwissenschaft<sup>1</sup> der Kunstgeschichte und Kunsttheorie.

An diesem Punkte läuft die Ästhetik neuerdings Gefahr, in Kunstgeschichte aufgelöst zu werden, denn die Kernfrage der Kunsttheorie: was ist Kunst? welche den Zusammenhang mit der Ästhetik garantiert, scheint ganz von der Kunstgeschichte abhängig. Man kann doch nicht a priori dekretieren, was ein Kunst-

<sup>1</sup> Zu diesem Ausdruck ist zu vergleichen: H. PAUL: Prinzipien der Sprachgeschichte 1898.



werk ist, was nicht; man muß zusehen, was die Kunstgeschichte zutage fördert, dann durch Vergleich und Abstraktion der gemeinsamen Merkmale sich induktiv der Erkenntnis des Wesens der Kunst schrittweise nähern. Nur so gelingt es, die Ästhetik, diesen letzten Rest einer dogmatischen Philosophie, zu beseitigen, oder mit wissenschaftlichem Geist zu erfüllen.

Ich weiß, wie unzeitgemäß eine Opposition gegen den Historismus ist, wie sehr auch wissenschaftliche Köpfe von dem Aberglauben an die alleinseligmachende Kraft der naturwissenschaftlich-induktiven Methoden beherrscht sind, wie leicht man die Abstraktion allgemeiner Begriffe und Gesetze nimmt gegenüber der Sicherung der Materialengrundlage. In der Soziologie z. B., und sogar in der Ethik glaubt man Prinzipienfragen durch Häufung ethnologischen und historischen Materials entscheiden zu können; auch die Historiker der Kunst arbeiten vielfach nach diesem Rezept. Wer jedoch ein empfindliches intellektuelles Gewissen hat, wird durch die Vermengung der Gesichtspunkte, die Verwendung von Gemeinplätzen, die Unsicherheit der Wertung irritiert, durch den Dilettantismus verstimmt. Freilich darf nicht verschwiegen werden, daß es auf der anderen Seite die größten Vertreter der Kunstgeschichte sind, welche selbst ausgedehnte rein ästhetische Studien getrieben, einen eigenen ästhetischen Standpunkt begründet und die Notwendigkeit derselben für den Kunsthistorikerberuf jederzeit betont haben.

Kunstgeschichte ist Geschichte der Kunst; setzt sie nicht, so sagten wir früher, eine Theorie, bescheidener: ein Wissen um die Kunst voraus? Man könnte nun meinen für die Zwecke des Kunsthistorikers genüge die ungeklärte Intention der Worte: Kunst, Schönheit, ja irgendeine ästhetische Doktrin sei geradezu gefährlich. Wer solcher Meinung ist, übersieht oder weiß nicht, daß die gewöhnlichen ästhetischen Anschauungen nichts Naives, Selbstverarbeitetes, Einheitliches sind, sondern ein wüstes Konglomerat von platonischen, aristotelischen, lessingschen, kantischen und anderen Reminiszenzen, aus der Schule in unserem Gedächtnis liegen geblieben, aus der Tageskonversation und der Lektüre vertraute Modekategorien, oder Einfällen, deren Legitimation kein ängstliches und sorgsames Nachdenken geprüft hat. Er geht also mit verworrenen Begriffen an die Arbeit, und was als Ergebnis resultiert, ist eine weitere Verwirrung.

Die Unzulänglichkeit der Kunstgeschichte für die Grundlegung

einer Ästhetik erhellt nicht nur daraus, daß der Historiker der Kunst mit landläufigen ästhetischen Begriffen arbeitet, sondern namentlich daraus, daß er von seiner eigentlichen Aufgabe aus immer wieder zur Aufstellung eines ästhetischen Kanons gedrängt wird. Diese Privatästhetik der Kunsthistoriker ist gut oder schlecht, mitunter hervorragend; die Befähigung für ästhetische Forschung ist ja kein Privilegium des Fachphilosophen, kaum an philosophische Vorkenntnisse gebunden. Soweit die Ästhetik des Kunsthistorikers gut ist, ist nichts gegen sie einzuwenden — nur muß man sie nicht für Kunstgeschichte ausgeben, weil ihr Urheber ex professo Kunstgeschichte doziert. Das Amt entscheidet doch nicht über den wissenschaftlichen Ort der Gedanken des Beamten. Soweit aber die Privatästhetik irgendeines Ikonographen, oder eines Spezialisten für ägyptische Reliefs en creux oder für altdeutsche Tafelmalereien schlecht ist, schädigt sie auch die Leistung des Kunsthistorikers.

Wie es nun auch sei, ob der Kunsthistoriker mit den geläufigen ästhetischen Kategorien auszukommen sucht, sozusagen mit dem ästhetischen common sense, ob er sich selbst eine Ästhetik zurecht legt, ob diese gut oder schlecht ist, in jedem Fall erweist sich seine historische Forschung abhängig von seinem theoretischen Standpunkt; ebensowenig ist ausgeschlossen, daß die Ergebnisse der historischen Forschung rückwirkend auch eine Korrektur des prinzipiellen Standpunkts herbeiführen können, jedoch ohne daß er aufhört, prinzipiell zu sein.

Man könnte nun in folgendem Verfahren eine völlig voraussetzungslose Begründung der Ästhetik nach geschichtlich-induktiver Methode konstruieren: der Historiker verzeichnet alles, was je von Menschen gemacht worden ist — wir dürfen schon nicht sagen: alle Bilder, Bauten, Skulpturen usw. weil wir damit schon Auswählend einen gewissen Begriff zugrunde legten, für den wir erst die Berechtigung suchen — und abstrahiert dann die gemeinsamen Merkmale; deren Inbegriff gilt als Definition des Kunstwerkes. Ein solches Verfahren könnte durch den Schein völliger Voraussetzungslosigkeit und induktiver Sorgfalt bestechen, wenn es nicht absurd und unmöglich wäre. Wer alles Mögliche von Menschen Gemachte sammeln und durch Abstraktion gemeinsamer Merkmale das Wesen des Kunstschönen finden wollte, gliche einem Botaniker, der wirkliche Blumen, Papierblumen und gemalte Blumen wahllos vergleicht, und so die Eigenschaften und



Teile der Blumen zu ermitteln hofft. In welcher Hinsicht sollen denn gemeinsame Merkmale gesucht werden?

So bleibt noch ein letzter Ausweg; der Kunsthistoriker könnte sich an das halten, was in der jeweils von ihm behandelten Zeit als Kunst galt. Allein zunächst besitzen wir die dazu nötige Kenntnis des Kunstgeschmackes und der Kunstanschauung früherer Zeit nur lückenhaft, dann würde bei diesem Verfahren eine erhebliche Zahl der größten Schöpfungen ausgeschaltet, weil sie zurzeit ihrer Entstehung unverstanden blieben, verketzert wurden, oder weil sie, wie religiöse Monumente, Kultgegenstände, Devotionalien, auch Geräte, Waffen, Kleider durchaus nicht als Kunstschöpfungen betrachtet werden von der Zeit, für deren Gebrauch sie geschaffen sind. Andererseits müßten Kuriositäten, Seltenheiten und andere Dinge Eingang in die Kunstgeschichte finden, wie man sie in Provinzmuseen und Kunstsammlungen mit einem starken Hang zur Sittengeschichte findet. Aber wenn der Kunstgeschichte das Recht eingeräumt wird, sich bei der Auswahl ihrer Objekte nach der epochalen Kunsttheorie zu richten — ist denn damit die Abhängigkeit der Kunstgeschichte von der Theorie nicht ausdrücklich anerkannt? Es macht ja doch keinen prinzipiellen Unterschied, ob diese Kunsttheorie die eigene des Historikers, oder die seiner Zeit, oder diejenige irgendeiner Vergangenheit ist, ob sie einheitlich oder verworren, richtig oder falsch ist, v o r der Beschäftigung mit Kunstgeschichte vorhanden, oder erst a u s kunstgeschichtlichen Studien entstanden, durch sie modifiziert.

Allen unseren Bemühungen, die Kunsttheorie der Geschichte zu entreißen, begegnet zum Schluß ein Einwand von großer Tragweite. Die Theorie der Kunst soll das Wesen der Kunst erforschen, gut; aber Kunst ist nicht ein Abgeschlossenes, ewig sich selbst Gleiches; die Kunst entwickelt sich, nach der Breite und nach der Tiefe. Wie soll das Wesen der Kunst als einer sich entwickelnden Funktion des sozialisierten Menschen begriffen werden können ohne Geschichte? Ist nicht jede Kunsttheorie ein Versuch, zu versteinern, was in ewigem Flusse lebt?

Ich kann die Tatsache, daß die Kunst sich entwickelt — eine Tatsache, die ich selbstverständlich zugebe — nicht als Einwand gegen die Möglichkeit einer Kunsttheorie gelten lassen. Physik und Chemie streben nach einem sachlichen Verständnis der Natur obgleich wir der Meinung sind, daß die Natur im ganzen sich un-

aufhörlich wandelt; Psychologie und Soziologie werden nicht Geschichte, obgleich wir an eine fortschreitende seelische Differenzierung und eine unaufhörliche Wandlungsfähigkeit der sozialen Verbände glauben; es gibt keine Erscheinung der Natur und der Kultur, die absolut stationär ist, ohne daß wir daraus die Unmöglichkeit eines sachlichen Verständnisses folgern; es gibt Theorie auch von sich entwickelnden Dingen. Die Kunst hat Wandlungen durchgemacht, zugegeben; die Kunstgeschichte befaßt sich nicht nur mit Datierung, Ordnung und Erklärung der einzelnen Werke und Meister, ihre Pragmatik zielt auf das tiefere Verständnis eben der Wandlungen der Kunst selbst ab; sie zeigt, wie der Objektkreis sich erweitert, wie die Technik, Genauigkeit, Art der künstlerischen Darstellung sich vertieft oder verflacht, sie versucht, gewisse Stufen der Kunsttätigkeit als typische Etappen der Entwicklung bei allen überhaupt zur Kunst gelangten Völkern nachzuweisen. Aber ist mit alledem die Unmöglichkeit erwiesen, Kunst ihrem Wesen nach zu verstehen und so zu definieren, daß die Wandelbarkeit, genauer Entwicklungsfähigkeit in ihren Rechten nicht verkürzt wird? Die Entwicklungsfähigkeit und tatsächliche Entwicklung ist doch ein Ausfluß des Wesens der Kunst. Indem uns am Steinbeil, an der bronzenen Pfeilspitze, am Idol, am Schmuck, an der Knochenkritzelei des primitiven Menschen Etwas frappiert, das wir wie die Grundgestalt der Erzeugnisse, Geräte, Waffen, Götterstatuen des hochentwickelten Kulturmenschen festhalten können, entdecken wir das Identische, das die Veränderungsfolge zu einer Entwicklung macht, und können von da aus in die Verzweigung der Probleme der Entwicklungsgeschichte eindringen, von da aus d. h. wiederum von einer wenn auch elementaren Theorie der Kunst aus.

Kunsttheorie ist etwas anderes als Kunstgeschichte, Ästhetik etwas anderes als jeder dieser beiden Zweige der Kunstwissenschaft; die Unterscheidungen müßten fortgesetzt werden auf die Gebiete der Wissenschaften von den einzelnen Künsten, z. B. die Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft. Dabei würde sich noch mancher in der vorstehenden allgemeinen Skizze nicht berührte Gedanke ergeben, könnte Grenze und Zusammenhang vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Besonderen und Historischen zum Prinzipiellen und Absoluten im Detail erläutert werden, an der Hand der zurzeit schwebenden Streitfragen. Dabei würde sich die Aufgabe namentlich der Kunstgeschichte genauer bestimmen



lassen als Erforschung der Konkretionen der allgemeinen Entwicklungstendenzen und ihrer empirischen Bedingungen. Ich möchte jedoch im Interesse der Vollständigkeit der allgemeinen, in dem Thema Ästhetik und Kunstwissenschaft enthaltenen Fragen das Problem der Technologie berühren.

Als eine Teilaufgabe der Theorie der Kunst erwähnte ich die Technologie; je nachdem Kunstgebiet sind die Helferdienste, die sie der Ästhetik zu leisten berufen ist, ungleich groß; man denke nur an das Kunstgewerbe einerseits, die lyrische Dichtung andererseits. Aus der unbestreitbaren Bedeutung der Technologie für das Verständnis mancher Seiten und Zweige der Kunst konnte sich unter der Gunst der Zeitströmung eine rein technische Ästhetik entwickeln. Ihr gilt als subjektiv und nebensächlich, was das Kunstwerk im Betrachter wirkt, als gleichgültig, was es an stofflichem und geistigem Inhalt besitzt, als bloßer Angriffspunkt, Vorwand für die künstlerische Persönlichkeit und ihre Arbeit; die einzige ästhetisch relevante Frage sieht sie nicht in dem, was gemacht, dargestellt ist, sondern in der Art, wie es gemacht, dargestellt ist, in der Herrschaft über die Ausdrucksmittel, in deren Reichtum, deren Neuheit. Die technische Ästhetik sieht mit Verachtung auf die unkompetente *massa brutta* der nur Rezeptiven, und macht das Verständnis der Kunst abhängig von einem mit Fachausdrücken gespickten sachverständigen Gerede über Valeurs und Komposition, Pinselführung und Format, Raumwerte und andere, meistens sehr elementare Lehrstücke der Ateliertradition. Ich für meine Person stehe einer technologischen Betrachtung des Kunstwerks sehr sympathisch gegenüber, aber freilich einer sehr gründlichen, welche künstlerische Eigenheiten und Manieren wirklich hineinverfolgt bis in die Physiologie der Bewegungsgewohnheiten eines Künstlers und in die äußerst verwickelten Zusammenhänge zwischen dem Kunstwerk als Naturding und dem Kunstwerk als ästhetischen Gegenstand, — aber eine Begründung der Ästhetik, gar das Ganze der Ästhetik vermag ich darin nicht zu erblicken. Die Untersuchung der Technik an sich hat überhaupt keinen Zusammenhang mit der Problemstellung der Ästhetik — so lange Technik nicht Technik zur Schaffung und Gestaltung eines von ästhetischem Gehalt erfüllten Werkes ist. Es ist für eine Technik als solche (z. B. in der Ölmalerei) gleichgültig, ob mit ihrer Hilfe eine kindliche Schülerschmiererei oder ein gehaltreiches Bild gemalt wird. Auch wenn Technik im höchsten Sinne

gefaßt wird, als die Prägnanz der Arbeit, die Zielsicherheit der Mittel, die Herrschaft über den Zusammenhang zwischen dem beabsichtigten Ausdruck und den gewählten Wegen der Vermittlung, ändert sich diese Sachlage nicht; es gibt eben den Unterschied zwischen dem virtuosen Macher und dem großen Künstler, und die imponderablen Momente dieses Unterschiedes liegen nicht im Technischen.

Mit der Überschätzung des Technischen hängt ein anderes, weit verbreitetes Mißverständnis zusammen, ich meine das bald instinktive, gefühlsmäßige, bald bewußte Mißtrauen gegen den „Laienstandpunkt“. Der schaffende Künstler selbst soll seine Arbeitsziele, die Gesetze, denen er gehorcht, begrifflich bearbeiten; viele Künstler fühlen sich durch die Ästhetik beengt, zu Unrecht an Gesetze gebunden; die Zahl derer, die sich kommentierend zwischen ihre Werke und das Publikum stellen, wächst mit jedem Tag; die Zahl der Bewunderer der Künstlerästhetik nimmt gleichfalls zu; und mancher, der des selbständigen Verhältnisses zur Kunst überhaupt entbehrt, meint sich dadurch Sachverständnis erschleichen zu können, daß er unbedingt zum Künstler hält, den Künstler als einzig berechtigten Kritiker und Ästhetiker proklamiert. Auf eine Formel gebracht, lautet der Standpunkt so: alle Ästhetik muß ausgehen von der Intention des Künstlers, und da über sie nur der Künstler erschöpfend aussagen kann, von den kundgegebenen Ansichten, Theorien, Absichten des Künstlers. Der Beurteiler eines Kunstwerks muß sich oft sagen lassen, er habe ja gar nicht verstanden, worauf es dem Künstler angekommen sei, was der Künstler haben sagen wollen. Aber ist deshalb der Rückgang auf die *e r k l ä r t e* Absicht des Künstlers ein gesunder Anfang der Ästhetik? Nein, es kommt tausendmal vor, daß der Künstler hinter seiner Intention zurückbleibt, und sich über den eigenen Mißerfolg täuscht. Das fertige Werk kann völlig anders sein als das beabsichtigte, und dem Künstler, der als kritischer Betrachter seine ursprünglichen Absichten nicht einfach völlig vergessen hat, kann diese Diskrepanz entgehen. Das ist ja allgemein eine Quelle der Selbsttäuschung, daß wir etwas vorhanden glauben, von dem wir erwarten oder wünschen, es solle vorhanden sein. Wir müssen also behaupten: was ein Künstler gewollt haben mag, ist für Inhalt und Wert des fertigen, gegen seinen Urheber isolierten Werkes nebensächlich; das Werk muß für sich selbst sprechen. Die bloße Absicht des Künstlers bietet keine Garantie



für den Erfolg; wir dürfen überhaupt nur diejenigen Absichten berücksichtigen, die uns im fertigen Werk als erfüllte, ganz oder teilweise erreichte, nachspürbar erhalten sind.

Es ist auch keine durchschlagende Begründung einer Kunsttheorie durch den Künstler, wenn man darauf hinweist, daß die Entscheidung über künstlerische Fragen nicht Sache der einfachen Abstimmung ist, bei der jeder 1 zählt; es gibt ein Rangverhältnis der Kompetenz in Kunstdingen; der Künstler zählt höher als der ratlose Laie. Man kann diese Gedanken unterschreiben, und doch der Meinung sein, daß der Künstler die Kunst nicht dekretiert. Denn wer ist ein Künstler? Das Künstlertum besteht in einem besonders starken Verhältnis zum Schönheitswert; der Künstler fühlt sich im Schönheitserlebnis durchaus nicht souverän; er fühlt stärker als die anderen die objektiven Anforderungen, die erfüllt sein müssen, wenn ein ästhetischer Gehalt durch das Gefäß eines Menschenwerks scheinen soll.

Eine letzte Anstrengung macht das Schöne, den Schönheitswert als solchen zu einer Schöpfung des Künstlers der Vergangenheit. Die Mehrzahl der Menschen erlebt die Schönheit überhaupt nicht, so heute noch wie früher; ich stimme dieser pessimistischen Ansicht durchaus bei. Heute wird dieses Manko verdeckt, indem man Geschmack, Interesse und Kennerschaft heucheln kann, durch Teilnahme an Moden, Übernahme fertiger Kategorien. Aber im Grunde genommen gefällt der größten Zahl der Menschen alles, oder auch nichts, d. h. sie haben kein Organ für die Schönheit. Man möchte das Wort *aesthetical insanity* prägen, die ästhetische Idiotie für den Normalzustand halten. In der früheren Zeit sind die Menschenexemplare mit entwickelter ästhetischer Empfänglichkeit noch seltener gewesen; sie haben dann nach und nach anderen die Augen geöffnet für die Schönheit der Farbe, des Tones, der Natur. So wie wir ja auch heute noch erleben, daß uns Künstler, aufmerksame und sinnende Menschen die Schönheit eines Landschaftstypus erschließen. Man darf behaupten, daß die Erweiterung des ästhetischen Horizonts vielfach ein Verdienst der Künstler ist. Aber freilich besagt dieser Satz nicht, weder daß nur die Künstler für Schönheit empfänglich waren und sind, noch viel weniger, daß es erst die Erlebnisse jener Entdecker waren, die das Schöne schufen. Immer wieder wird das Erleben, die Bewußtwerdung in ein Schaffen umgedeutet, auch auf anderen Gebieten des geistigen Lebens der Menschheit.

Unsere Auseinandersetzung mit der Kunstwissenschaft, ihren allgemeinen Problemen und den Folgerungen, die man an sie geknüpft hat, erlaubt uns auch noch den letzten Versuch, der Ästhetik den Gegenstand und damit das Existenzrecht abzustreiten, zu widerlegen. Man betrachtet nicht nur die Kunst, sondern die Schönheit selbst als Entwicklungsprodukt. Seit den Sophisten, besonders seit DUBOS, BATTEUX und HERDER ist die lokale, nationale und zeitliche Verschiedenheit der Schönheit ein stehendes Thema des geistreichen Dilettantismus; man pflegt mit Emphase den chinesischen Geschmack mit dem griechischen, den gotischen mit dem des Rokoko zu kontrastieren, nicht nur auf dem Gebiet der Künste, sondern überhaupt im Schönheitsempfinden, Naturgefühl, Lebensstil, soweit der letztere durch ästhetische Rücksichten bestimmt ist. Derselbe Relativismus, der Erkenntnis und Wissenschaft bedroht, macht den Menschen auch zum Maß der Schönheit, und verbietet, über den Geschmack zu streiten. Es läßt sich zwar nicht zeigen, daß ästhetischer (und ethischer) Skeptizismus zur Selbstaufhebung führen muß, wie der theoretische Zweifel — wer sagt: „es gibt keinen Wert“ begeht nicht ebenso Selbstwiderspruch wie derjenige, der sagt: „es gibt keine Wahrheit“ — aber wenn die geschichtliche Forschung zeigt, daß die Menschheit in ihren verschiedenen Lebensaltern das, was ihr als Schönheit vorschwebt, immer reiner, tiefer, vollständiger auf allen Gebieten zu erfassen bestrebt war, es immer adäquater gestaltete, so liefert sie damit keinen Einwand gegen die Ästhetik. Was den Menschen und Künstlern der Vergangenheit vorschwebte, war dasselbe, was auch der heutigen Menschheit die Wege weist; Schönheit ist eben keine Tatsache, sondern ein Gesichtspunkt, ein Ideal, wie Wahrheit, kein abschließend erreichter Erfolg, sondern ein ewiges Ziel. So verstanden strahlt Ästhetik das Licht, das den inneren Sinn der Kunstgeschichte erhellt, unsere Werturteile über geschichtliche Erscheinungen der Kunst ermöglicht und rechtfertigt. Was man auch immer für schön, für Kunst gehalten haben mag, wir fragen, was das heißt: schön, Kunst, was man dem dafür Gehaltene für eine Stellung und Rolle anwies. Dabei kümmern wir uns nicht darum, ob die vergangenen Zeiten selbst ein klares Bewußtsein dieses Sinnes gehabt haben. Wie der Logiker nicht darnach fragt, ob die Menschen, die „wahr“ und „falsch“ gebrauchen, für wahr und falsch halten, seine Wissenschaft kennen, und er doch ihre innerste Intention ausspricht, wenn er den Sinn



und die Bedingungen der Gültigkeit von Urteilen klarlegt, so ist auch der Ästhetiker unabhängig von dem Bewußtsein der ästhetisch Genießenden und künstlerisch Schaffenden, während er doch darlegt, was als letztes Ziel den Richtpunkt ihrer Geisteshaltung abgibt.

Die Erörterung über das Verhältnis von Ästhetik und Kunstwissenschaft führt uns so bis zur Schwelle einer Ästhetik, die mit der Logik und Ethik in Parallele steht, die freilich als Normwissenschaft nur mißverständlich bezeichnet ist. Es käme jetzt darauf an, durch Abscheidung der Fragen einer Metaphysik des Schönen und einer Normenlehre der Kunst den Kern dieser selbständigen Ästhetik als eine Phänomenologie des reinen Schönheitswertes herauszuschälen; hier muß es genügen, in den Präliminarien überall auf dieses Ziel hingewiesen zu haben.

## Das Bewußtsein von Gefühlen.

Von  
MORITZ GEIGER.

Wie im Bereich gegenständlicher Erlebnisse das „Sein“ eines Gegenstandes von der Art seines Erlebtseins zu scheiden ist, so auch im Bereich der Gefühle: Eine F a r b e — eine und dieselbe Farbe — kann wahrgenommen und anschaulich vorgestellt, sie kann, wenn ich ohne anschauliche Vorstellung an sie denke, in bloß meinendem Denken erfaßt werden, sie kann beachtet und nicht beachtet werden. In ähnlicher Weise sind auch Gefühle nicht immer in derselben Art für mein Bewußtsein vorhanden. Ich kann die Angst vor irgendeinem Unheil voll erleben und ich kann mich ihrer erinnern — ich kann von einer Angst, die ich früher einmal hatte, einfach wissen oder ich kann diese Angst jetzt neu nachleben. „Dasselbe“ Gefühl der Angst wird so in ganz verschiedenen Weisen für mein Bewußtsein vorhanden sein.

Von den vielen möglichen Arten, wie Gefühle für mich da sein können, sollen in diesem Zusammenhang nicht alle interessieren: Das Bewußtsein von Gefühlen soll hier nur insoweit das Interesse beanspruchen, als es die Daseinsbeweise der Gefühle angeht, während sie in voller Aktualität erlebt, nicht, insofern als sie erinnert oder vorgestellt sind — es soll so z. B. nur von der augenblicklich erlebten Angst die Rede sein. Und zwar wird uns im Speziellen die Frage beschäftigen ob m e i n e eigenen Gefühle, während sie voll erlebt sind, noch in verschiedener Weise für mich da sein können.

Die Untersuchung eines solchen Problems trifft auf Schwierigkeiten, wie sie nicht annähernd im Bereich der Wahrnehmungen sich finden: Fast in keinem Punkt der Gefühlslehre ist die Psycho-