

# Über den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks.<sup>1)</sup>

Von **Oswald Külpe**, Würzburg.

## Inhalt.

Historische Beziehungen zu Fechners Unterscheidung des direkten und associativen Faktors. Zur Kritik Fechners. Begriff des ästhetischen Eindrucks. Entstehung des associativen Faktors. Seine ästhetische Bedeutung.

Seit den ersten Anfängen des ästhetischen Nachdenkens pflegt man zwischen zwei Quellen und ihnen entsprechenden Wirkungen ästhetischer Art zu unterscheiden. Die Schönheit des Körpers, sagt **DEMOKRIT**, ist tierisch, wenn ihr nicht Geist zu Grunde liegt, und die Bilder der Sinneswahrnehmung sind zwar durch ihre Schönheit zur Betrachtung geeignet, aber seelenlos.<sup>2)</sup> Ebenso unterscheidet **PLATON** eine körperliche und eine seelische oder innere Schönheit, die einander im Menschen entsprechen sollen, auf das der Körper der Seele, der er dient, ähnlich sei und Ebenmaß zwischen ihnen herrsche. Als Inhalte der Sinneswahrnehmung sind die glänzenden Farben, die reinen Töne, die symmetrischen Gestalten nur ein Schein, aber in ihnen spiegelt sich die Idee der Schönheit in besonders klarer Form. Auch giebt es nach **PLATON** ein Schönes im

<sup>1)</sup> Diese im Anschluß an einen akademischen Vortrag entstandene Abhandlung war bereits fertig, als die wertvolle Arbeit von **P. STERN**: *Einfühlung und Association* 1898 erschien. Ich behalte mir vor, an einer anderen Stelle mich mit ihr auseinanderzusetzen.

<sup>2)</sup> **MULLACH**, fr. mor. 129, 18; **NATORP** (*Ethica des DEMOKRITOS*) fr. 16, 172.

Sinne einés an sich Angenehmen und eines Nützlichen: schlecht-hin und an sich schön sind Farben und Töne, an denen wir ein von aller Begierde und dadurch bedingten Unlust freies Gefallen empfinden; Körper und Gemälde dagegen sind zu etwas schön, insofern sie zweckmäfsig sind für ihre Ver-richtungen oder für die Darstellung dessen, was sie ausdrücken sollen.<sup>1)</sup> Einer ähnlichen Auffassung begegnen wir ferner bei dem Neuplatoniker PLOTIN, der einer sinnlichen Schönheit eine innere, geistige überordnet und als eigentliche und erste Quelle alles Schönen das Gute betrachtet.<sup>2)</sup>

Was hier körperliche und geistige oder äufsere und innere Schönheit heifst, tritt in der Ästhetik des 18. Jahr-hunderts unter anderen Namen auf. So redet HUTCHESON von einer absoluten und einer relativen Schönheit. Jene kommt einem Gegenstande an sich zu und beruht auf der Verbindung einer einheitlichen Form mit einer Mannigfaltigkeit von Ob-jekten. Die relative Schönheit aber findet HUTCHESON in der Übereinstimmung zwischen Vorbild und Nachahmung: das Kunstwerk ist die Darstellung eines Gegenstandes, der in der Natur oder in der Vorstellung gegeben sein kann.<sup>3)</sup> Sicherlich ist dieser Begriff ein weit engerer, als der der geistigen Schönheit, aber er fällt vom Standpunkt des Beobachters in die nämliche Sphäre. Ähnlich ist die Unterscheidung von HOME zwischen einer eigenen, intrinsic, und einer Schönheit des Verhältnisses, relative beauty. Jene wird blofs durch die Sinne empfunden: die Schönheit einer schattigen Eiche oder eines fließenden Baches kann durch einen blofsen Akt des Sehens erfaßt werden. Zu der Empfindung der anderen Schönheit dagegen wird Betrachtung und Nachdenken erfordert, denn sie liegt in den Dingen nur, sofern sie als Mittel zu irgend einem guten Zwecke oder Vorsatz angesehen werden.

<sup>1)</sup> Vergl. besonders PHÄDRUS, 279 BC, 250 D; TIMAUS, 87 CD; Re-publ. III, 402 C, X, 601 D; PHILEBUS, 51 C; GORGIAS, 474 D.

<sup>2)</sup> ENNEAD. V, 9, 2; II, 9, 17; I, 6, 9.

<sup>3)</sup> Untersuchung unserer Begriffe von Schönheit und Tugend, 1762, S. 17 f.

Ein alter gotischer Turm, der keine eigene Schönheit hat, wird von uns dennoch schön genannt, wenn wir ihn als eine gute Schutzwehr gegen einen Feind betrachten. Ein Wohnhaus, dem alle Regelmäßigkeit fehlt, ist gleichwohl hinsichtlich seiner Bequemlichkeit schön. Wenn beide Arten von Schönheiten an einem und demselben Gegenstande verbunden vorkommen, so wirkt er sehr ergötzlich; so gefällt der schlanke Wuchs eines Pferdes, das zum Laufen bestimmt ist, jedem Auge, teils wegen der Symmetrie, teils auch wegen der Nützlichkeit.<sup>1)</sup>

Schon vor diesem bedeutendsten Vertreter einer empirisch-psychologischen Ästhetik im 18. Jahrhundert hat MOSES MENDELSSOHN von einer Schönheit der Form und einer solchen des Ausdrucks gesprochen. Durch Gestalt, Farbe, Bewegung kann eine „Naturmaschine“ an sich reizvoll sein, eine „tote Schönheit“ darstellen, oder sie kann gute und böse Eigenschaften, Vollkommenheiten und Mängel sichtbar machen und insofern gefallen oder mißfallen. Zugleich hat er sich eingehend um eine allgemeine Theorie der Zeichen bemüht und mit ihrer Hilfe eine Scheidung der Künste vollzogen. Während sich Poesie und Beredsamkeit, die schönen Wissenschaften, der Worte, d. h. der willkürlichen Zeichen bedienen, um Empfindungen oder Handlungen auszudrücken, stehen der Musik, der Architektur, Malerei und Skulptur, den schönen Künsten, natürliche Zeichen, die Töne, Farben und Formen, zur Verfügung.<sup>2)</sup> Auch in diesen Betrachtungen erkennen wir unschwer den alten Gegensatz des Äußeren und Inneren wieder. WINCKELMANN, der Verehrer des griechischen Schönheitsideals, erhebt ebenfalls die Forderung einer ausdrucksvollen Schönheit, die sich in der edlen Einfachheit und der stillen Größe vollendet, und nennt die ausdruckslose, bloß „linearische“ Schönheit unbedeutend.<sup>3)</sup> Demselben Zusammenhange gehört auch LESSING an, welcher der Kunst ein Ideal der Form und

<sup>1)</sup> Grundsätze der Kritik, 1772, I, S. 262 ff.

<sup>2)</sup> Gesammelte Schriften 1844, IV, 1. Abtl., S. 47; Philosophische Schriften 1783, II, S. 118 ff.

<sup>3)</sup> Sämtliche Werke 1825, I, S. 30; IV, S. 139; VII, S. 119.

daneben ein Ideal des permanenten, nicht des transitorischen Ausdrucks empfiehlt,<sup>1)</sup> und HERDER, nach dem die Schönheit der Dinge nicht sowohl auf dem beruht, was sie sind, als vielmehr auf dem, woran sie erinnern oder was sie ausdrücken.<sup>2)</sup> Was endlich KANT über die freie und die anhängende Schönheit ausführt, fällt im wesentlichen mit HOMER'S Unterscheidung einer inneren und einer Schönheit des Verhältnisses zusammen. So wenig nun auch KANT geneigt ist, der letzteren eine erhebliche ästhetische Bedeutung beizumessen, so wird doch auch nach ihm dem Schönen erst durch seine Beziehung zum Guten seine volle Würde gesichert. Das Schöne, sagt KANT, ist das Symbol des Sittlich-Guten, und nur in dieser Rücksicht gefällt es mit einem Anspruch auf allgemeine Zustimmung.<sup>3)</sup>

An diese neue Prägung der Begriffe knüpft der im 19. Jahrhundert entbrannte Streit zwischen den Form- und den Gehaltsästhetikern an. Alle Schönheit, behaupten jene, deren Meister HERBART ist, beruht auf der Harmonie der Farben und Töne, dem Ebenmaß und der Symmetrie von Gestalten und Zeitfolgen. Die Materie, der geformte Inhalt, ist für das ästhetische Urteil gleichgültig, mag man darin eine Sinnesqualität oder eine Idee sehen. In diesem Sinne ist z. B. von HANSLICK alles Gefallen an der Musik auf tönende Formen, auf Melodie, Harmonie und Rhythmus zurückgeführt worden. Jeder Ausdruck von Gemütsbewegungen oder gar bestimmten Vorstellungen ist illusorisch, pathologisch, jedenfalls unästhetisch. Dagegen erklärt SCHELLING, eines der Häupter der gehaltsästhetischen Schule, daß die Form zwar das Erste an der Schönheit sei, daß sie jedoch durchaus als symbolisch, als Ausdruck eines Inhalts gedacht werden müsse. Noch bestimmter äußert sich HEGEL: das Schöne ist ein Ruf an die Gemüter und Geister, die es vermöge seines idealen Gehalts zum seligsten Genuß erhebt. Nur als Ausdrucksmittel eines geistigen Inhalts ist die formale Schönheit von Bedeutung

<sup>1)</sup> Ausg. HEMPEL, VI (LAOKOON Anhang), S. 264 f.

<sup>2)</sup> Ausg. SUPHAN, XXII, S. 74 ff.

<sup>3)</sup> Krit. d. Urteilskr., Ausg. KEHRBACH, S. 76 ff., 228 ff.

und berechtigt. Wo der sinnliche Stoff aufhört ein adäquater Ausdruck der Idee zu sein, da entfaltet sich die höchste Kunstform, die romantische, und die Dreiheit wertvollster Künste, Malerei, Musik und Poesie.<sup>1)</sup> Auch SCHOPENHAUER, sonst der eingeschworene Feind der beiden eben genannten Philosophen, steht hier mit ihnen auf gleichem Boden. Die Kunst ist Wiederholung der durch reine Kontemplation aufgefassen ewigen Ideen, der Willensobjektivationen, und die Musik ist gar ein Abbild des Willens selbst, der Weltrealität.<sup>2)</sup>

Diesen die ganze Geschichte der Ästhetik durchziehenden Gegensatz zwischen äußerer und innerer, absoluter und relativer, freier und anhängender, formaler und idealer Schönheit hat FECHNER, der große Bahnbrecher für die moderne Psychologie und Ästhetik, auf einen einfachen psychologischen Ausdruck gebracht, indem er das ästhetische Gefallen von zwei Faktoren, einem direkten und einem associativen Faktor, abhängig machte. Der Genuß eines Kunstwerks wird damit zu einer Funktion zweier Variablen, der äußeren, durch die sinnfälligen Eigenschaften bestimmten Erscheinung, und alles dessen, was unsere Erfahrung, unsere Einbildungskraft geschäftig hinzubringt. Sonach kann von einer Vorstellung eine doppelte ästhetische Wirkung ausgehen, eine unmittelbare und eine mittelbare. Was die älteren Ästhetiker als Ebenmaß, Farben- und Tonharmonie, als rhythmische Bestimmtheit beschrieben haben, fällt in das Gebiet der unmittelbaren ästhetischen Wirkung, weil all das in dem Sinneseindruck selbst gegeben ist und für jeden, der unter den gleichen Bedingungen der Perzeption steht, in derselben Form vorhanden sein muß. Was sie aber Ausdruck oder inneres Leben, Beseelung des toten Stoffes oder Nachempfindung genannt haben, gehört zur mittelbaren Wirkung, die nur in einem durch Erfahrung belehrten und mit williger Phantasie begabten Geiste zustande kommen kann, in einem Geiste, der eine Vorstellung als Zeichen, Symbol, Ausdrucksmittel für andere zu begreifen und zu ge-

<sup>1)</sup> W. W. X, 1. Abtl., S. 93 ff.

<sup>2)</sup> Ausg. FRAUENSTADT, II, S. 217 f., 302 ff.

brauchen weiß, und der auch das niemals vorher Erfahrene nach Maßgabe seiner Analogien mit dem Bekannten zu deuten oder nachzubilden vermag. Hier, auf dem Boden der von dem associativen Faktor abhängigen ästhetischen Auffassung und Würdigung einer Vorstellung, erschließt sich das Persönliche, Willkürliche und Zufällige des Geschmacks, das ihm von alters her anhaftet und ihm das Merkmal des Unbestreitbaren, Unwiderleglichen aufgeprägt hat.<sup>1)</sup>

Man hätte denken sollen, daß die neue Terminologie FECHNERS nicht nur in ihrem Zusammenhange mit den älteren Begriffen Erscheinung und Idee, Form und Gehalt u. dergl., sondern auch als eine fruchtbare psychologische Analyse des ästhetischen Eindrucks überhaupt aufgefaßt worden wäre. Keines von beiden ist wirklich geschehen. Als FECHNER einen Vortrag, den er in Leipzig über „das Associationsprinzip“ gehalten hatte, in Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst 1866 erscheinen ließ, versah ihn der Herausgeber mit der charakteristischen Anmerkung, er habe geglaubt, „diesem originellen Versuch eine neue Gottheit in die Ästhetik einzuführen“ im Interesse der Leser bereitwillig Raum bieten zu sollen“. Daß die Sache selbst so alt ist, wie die Ästhetik, davon hatte demnach der verdiente Kunsthistoriker v. LÜTZOW keine Ahnung. Andererseits hat ED. v. HARTMANN zwar erkannt, daß die Unterscheidung des direkten und des associativen Faktors mit dem Gegensatz der Form- und der Gehaltsästhetik auf das Engste zusammenhänge, aber die jenen innewohnende Fruchtbarkeit, die durch ihre Einführung bewerkstelligte Reduktion unerklärter ästhetischer Thatsachen auf allgemein bekannte psychologische ist ihm nicht zum Bewußtsein gekommen. Er verharret lieber auf dem alten Standpunkte, unklare, abgegriffene metaphysische Schlagworte wie Idee und

<sup>1)</sup> Von den älteren Ästhetikern hat diesen Unterschied wohl am deutlichsten bezeichnet der seit A. W. SCHLEGELS billigem Witz so stark verunglimpft E. BURKE. Vergl. seinen Philos. Inquiry, 1842, S. 165 f. Außerdem ist das Associationsprinzip im Anschluß an HUME (Treatise on Human Nature, Bd. II, P. 3, Sect. 8) mit voller Bestimmtheit von A. GERARD in seinem Essay on Taste 1759, S. 20, ausgesprochen worden.

Erscheinung der wissenschaftlichen Eindeutigkeit einer psychologischen Bestimmung vorzuziehen. VOLKELT dagegen ist der Meinung, daß der Ausdruck Association auf den hier vorliegenden Thatbestand überhaupt nicht angewandt werden dürfe. Es handle sich um eine intuitive Beseelung des Objekts durch die Phantasie, nicht um associative Ergänzung; die Association sei eine äußerliche Form, aus der sich die ästhetische Anschauung nicht ableiten lasse. Aber äußerlich ist die Association doch nur für den, der sie so auffaßt, und in der modernen Psychologie wird sich dazu schwerlich eine Berechtigung nachweisen lassen. Wem das Konvexe den Eindruck des Zurückdrängenden, Niederhaltenden, das Konkave den des Hineinziehenden, Emporhebenden macht, gewinnt diesen Eindruck trotz aller seiner Innerlichkeit nur auf Grund von Reproduktionen. Statt dessen von einer intuitiven Funktion der Phantasie, von Einfühlen oder Verschmelzung zu reden, bedeutet doch wohl das Aufgeben durchsichtiger, präcis definierter Begriffe zu Gunsten einer unklarerer Bestimmung. Schon der HERBART'sche Begriff der Apperception wies auf eine umfassendere Bedeutung von Association und Reproduktion hin, die es erlaubt, auch die allerfestesten, innigsten Zusammenhänge auf diesem Wege zu erklären.<sup>1)</sup> Das lockere Nebeneinander verschiedener Vorstellungen ist ja nur eine der möglichen Formen von associativ bedingten Reproduktionen.

So ist es denn gekommen, daß sich nur in den an noch spärlichen Versuchen einer experimentellen Ästhetik die FECHNER'sche Terminologie eingebürgert und bewährt hat. Hier, wo es sich um die gefallenden räumlichen, zeitlichen, farbigen Elementarphänomene, also um den direkten Faktor handelt, hat gerade die genauere Scheidung der beiden Faktoren voneinander, die prinzipiell so leicht ist, große Schwierigkeiten bereitet. Selbst die einfachsten Farbenverbindungen, linearen Motive, rhythmischen Formen haben bereits eine ausgesprochene Reproduktionstendenz und lassen daher neben

<sup>1)</sup> Vergl. LIPPS, Grundtats. d. Seelenleb., S. 408 – 409.

dem direkten den associativen Faktor auf den ästhetischen Gesamteindruck Einfluß gewinnen. Aber innerhalb der experimentellen Ästhetik hat dieser Einfluß bisher nur die Rolle eines die Reinheit der Versuchsumstände beeinträchtigenden Fehlers gespielt. Man wollte über die Gesetze, welche das Gefallen am direkten Faktor beherrschen, ins Klare kommen, und strebte deshalb nach einer Elimination des associativen oder wenigstens der von ihm abhängigen Wirkungen. In seiner positiven Bedeutung ist er somit auch hier noch nicht zur Geltung gelangt, und die an der Hand der experimentellen Methoden ermöglichte Feinheit und Genauigkeit der psychologischen Analyse ist dem associativen Faktor noch nicht, sondern nur dem direkten zu gute gekommen.

An dieser Vernachlässigung des wichtigen Begriffs trägt nun aber auch FECHNER selbst unverkennbar eine gewisse Schuld. Erstlich redet er bei der Einführung desselben von einem Associationsprinzip, das er so formuliert: Nach Maßgabe als uns das gefällt oder mißfällt, woran wir uns bei einer Sache erinnern, trägt auch die Erinnerung ein Moment des Gefallens oder Mißfallens zum ästhetischen Eindruck der Sache bei — und stellt dies Prinzip mit vielen anderen, dem der Übereinstimmung, der Abstumpfung, des Kontrastes etc. auf eine Stufe. Dadurch wird eine ganz falsche Vorstellung erweckt, nämlich die Meinung, daß es sich lediglich um eine gelegentlich mitwirkende Bedingung für das Gefallen oder Mißfallen handle, die auch fehlen oder durch den Einfluß einer anderen kompensiert werden könne. Daneben aber stellt FECHNER richtig dem direkten Faktor den associativen als einen unentbehrlichen Bestandteil des ästhetischen Eindrucks gegenüber und läßt seine sonstigen Prinzipien sämtlich für beide gelten. Nun läßt sich offenbar nur die eine von diesen Auffassungen in einer konsequenten Ästhetik durchführen. Der Widerspruch, in den sich FECHNER dadurch verwickelt, daß er sowohl von einem Associationsprinzip, als auch von einem associativen Faktor redet, hat zu einer begrifflichen Unklarheit geführt, die das richtige Verständnis und damit

auch den fruchtbaren Gebrauch des neuen Terminus wesentlich gehemmt hat. Insbesondere hat gerade sie es bisher kaum erkennen lassen, in welchem engem Zusammenhange derselbe mit den älteren Begriffen einer inneren, relativen, idealen Schönheit eigentlich steht.

Aber noch in einem zweiten Sinne haben FECHNERS eigene Auseinandersetzungen die Anerkennung seines Gedankens beeinträchtigt. Sein Associationsprinzip ebenso wie die Beispiele, welche die Grundlage für dessen Aufstellung bilden, gehen über den engeren Bereich des zum ästhetischen Eindruck Gehörigen mehr oder weniger weit hinaus. Denn nicht jede beliebige angenehme oder unangenehme Erinnerung ist geeignet, zu dem ästhetischen Eindruck eines Gegenstandes einen Beitrag zu liefern. Wenn ein Landwirt FECHNER gestand, „dafs es ihm ein eigentümlich angenehmes Gefühl erwecke, in einen Viehstall zu treten und den Geruch des Mistes, wenn er eben aufgeräumt oder aufgeführt sei, zu verspüren, indem der Eindruck“ der durch den Dünger erzeugten Fruchtbarkeit dadurch besonders lebhaft in ihm angeregt werde, so wird er selbst schwerlich gemeint haben, dafs er damit einen ästhetischen Genufs geschildert habe. Wenn wir nach FECHNER vor einer Goldkugel mit einer Art kalifornischer Hochachtung stehen, weil sich ganze Paläste, Kutsche und Pferde, Bediente in Livree, schöne Reisen daraus zu entwickeln scheinen, so hat all das mit dem ästhetischen Werte, den wir der Goldkugel etwa beilegen, an sich nichts zu thun, da die Form des Objekts hierfür völlig gleichgültig ist und der häfslichste Klumpen denselben Dienst erweist. Hieraus erwächst dem Ästhetiker die wichtige Aufgabe, innerhalb des associativen Faktors in FECHNERS Sinne eine engere Provinz abzustecken, welche seiner Bedeutung für den Geschmack, das Gefallen oder Mißfallen entspricht. In welcher Richtung eine solche Verengerung des Begriffsumfangs stattzufinden hat, darüber geben die Untersuchungen älterer Ästhetiker, namentlich die Verwendung des Symbol- und Einfühlungsbegriffs, einen gewissen Aufschluß. Die folgenden Mitteilungen sind dazu be-

stimmt, der Lehre vom associativen Faktor, soweit es im Rahmen einer mehr ein Programm, als eine erschöpfende Untersuchung bildenden Skizze geschehen kann, die erforderliche schärfere und bestimmtere Fassung im Interesse der Ästhetik zu verleihen.

---

Denken wir uns gewisse allgemein anerkannte ästhetische Eindrücke, etwa das herrliche Landschaftsbild von Berchtesgaden, BEETHOVENS 5. Symphonie, GOETHES Werther, den Apoll von Belvedere, RAPHAELS Schule von Athen und das Wiener Rathaus! Was ist, so frage ich dann, allen diesen Eindrücken gemeinsam? Oder, was auf dasselbe hinauskommt, worin bestehen die Merkmale des auf sie alle nach dem Sprachgebrauch angewandten Begriffs eines ästhetischen Eindrucks? Der besondere Vorstellungsinhalt als solcher kann offenbar nicht dazu gehören, denn dieser weist schon insofern die erheblichsten Abweichungen auf, als er hier von akustischer, dort von optischer Beschaffenheit ist. Aber auch innerhalb der auf den Gesichtssinn z. B. wirkenden Gruppe von Gegenständen treten uns sehr beträchtliche Unterschiede entgegen, was hat der Apoll mit dem Rathaus oder der Landschaft gemein? Natürlich alles, was überhaupt den Gesichtsvorstellungen zukommt, wie Farben, Helligkeiten, räumliche Formen, aber sonst nichts. Die nämliche Ungleichartigkeit finden wir in den Reproduktionen, die durch die Sinneseindrücke angeregt werden, ja, die mögliche Mannigfaltigkeit in Erinnerungs- und Phantasiebildern ist noch größer, weil eine Fülle individueller Differenzen hinzukommt. Ebensowenig können wir das Gemeinsame dieser Eindrücke in der Art ihrer Entstehung entdecken, denn selbst abgesehen von dem hier obwaltenden Gegensatz zwischen Natur und Kunst ist auch das künstlerische Schaffen bei dem Komponisten ein wesentlich anderes, als bei dem Architekten oder Maler. Nicht minder versagen die Gesichtspunkte der Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit. Bei einem Kunstbau, wie dem Rathause, läßt sich zwar allenfalls vom Nutzen sprechen, insofern er nicht nur als ästhetischer Eindruck fungiert,

aber bei den anderen Beispielen dürfte davon gar nicht geredet werden.

Ich will den Leser nicht durch ein weiter fortgesetztes Verfahren per exclusionem ermüden, sondern sofort das Resultat mitteilen. Gemeinsam ist allen den genannten Objekten oder Vorstellungen eine Wirkung auf den Zuschauer oder Zuhörer oder Leser, nämlich zu gefallen, Lust zu erregen. Aber Lust wird auch durch mancherlei andere Gegenstände geweckt, durch erfolgreiche Forschung, durch Sinnesreize von einer gewissen Intensität, durch vorteilhafte Geschäfte. Darum muß die von den ästhetischen Eindrücken ausgehende Gefühlswirkung noch etwas Eigentümliches haben, und dieses besteht in ihrer Beziehung auf einen Vorstellungsinhalt nach seiner bloßen Beschaffenheit. Bei den sinnlichen Gefühlen der Lust und Unlust kommt es gar nicht darauf an, wie uns der erregende Reiz erscheint, welche Empfindung er hervorruft, sondern nur auf die Art seines Eingriffs in den Organismus. Das allgemeine Gesetz für ihren Verlauf besagt, daß schwache bis mäßig starke Reize Lust, darüber hinaus gesteigerte Unlust erwecken. Ob wir dabei eine richtige oder unrichtige Auffassung von der Intensität haben, thut nichts zur Sache. Ein blendendes Licht wirkt schmerzhaft, mögen wir es nun dafür halten oder nicht. Ein langes Hinstarren auf ein Objekt ermüdet und hat ein Unlustgefühl zur Folge, auch wenn uns die Intensität der dabei aufgewandten Spannung unserer Augenmuskeln gar nicht zum Bewußtsein kommt. Die ästhetischen Gefühle dagegen hängen gänzlich von der Beschaffenheit des Eindrucks, so wie wir sie merken und auffassen, ab. Falscher Gesang in einem Konzert, Verzeichnungen in einem Gemälde, unpassendes Pathos bei einem Vortrag stören den ästhetischen Genuß nur insofern, als sie auffallen, empfunden werden. Als Reiz kann eine kleine Sekunde genau die gleiche Bedeutung für unseren Organismus haben, wie die große Terz, und doch Welch ein beträchtlicher Unterschied zwischen beiden hinsichtlich ihrer ästhetischen Wirkung! Darum kommt es hier auch nicht auf die objektive

Natur eines Reizes an, sondern nur auf die Vorstellung, die wir von ihm haben. Ein objektiv richtig gezeichnetes Quadrat mißfällt, wie zahlreiche Versuche gelehrt haben, weil es infolge einer bekannten optischen Täuschung nicht als Quadrat angesehen wird, in der Vorstellung als ein Rechteck mit ungleicher Seitenlänge erscheint.

Derselbe Gesichtspunkt leitet uns auch bei der Unterscheidung der ästhetischen Gefühle von anderen als den sinnlichen. Die Befriedigung, die der wissenschaftlich Arbeitende erlebt, wenn es ihm gelingt, durch eine neue Erkenntnis in einen bisher dunklen Komplex von Thatsachen Licht und inneren Zusammenhang zu bringen, wird nicht diesem neuen Vorstellungsinhalt als solchem verdankt, sondern der Beziehung, in der er zu einer ganzen Gruppe anderer Thatsachen steht, der logischen Leistung, die er vollbringt. Das Nützliche, Zweckmäßige ist erfreulich nur mit Rücksicht auf dasjenige, dem es dient, wozu es taugt oder sich brauchbar erweist. An sich kann es gleichgültig oder gar unangenehm sein. Selbst die sittliche Billigung, die wir einer barmherzigen Handlung oder einer wahrhaftigen Gesinnung spenden, ein Verhalten, dessen Verwandtschaft mit dem ästhetischen mehrfach hervorgehoben worden ist, gründet sich nicht auf ein ursprüngliches Gefallen an solcher Handlung oder Gesinnung — ist doch deren Erscheinungsform als solche für das sittliche Urteil belanglos —, sondern auf eine vorausgehende Anerkennung des Zweckes, den sie erfüllen, oder des Gesetzes, in dessen Sinn sie erfolgen. Eben darum kann sehr wohl das Gute ein ästhetisches Mißfallen und das Schöne eine ethische Unlust erregen. Wenn es anders wäre, so würde die große Rolle, welche das Unsittliche innerhalb ästhetischer Darstellung spielt, unbegreiflich sein. Ein Prahler, wie FALSTAFF, ein Bösewicht, wie RICHARD III., ein gemeiner Feigling, wie FRANZ MOOR, sie könnten uns keinen ästhetischen Genuß gewähren, wenn die ethische Verurteilung auf ein Mißfallen an den betreffenden Vorstellungen als solchen gegründet wäre. Nennen wir alle Gefühle dieser Gruppe Beziehungsgefühle,

weil sie nur auf Grund einer Relation zu anderen Inhalten entstehen und sich nach dieser richten, bezeichnen wir die sinnlichen Gefühle als Reizgefühle, weil die objektive Beschaffenheit des Reizes für sie maßgebend ist, so werden wir den ästhetischen Gefühlen den Namen von Inhalts- oder Vorstellungsgefühlen beilegen dürfen, da sie lediglich die angenehme oder unangenehme Wirkung eines Vorstellungsinhalts bedeuten. Wir können hiernach den ästhetischen Eindruck als einen solchen definieren, der Inhalts- oder Vorstellungsgefühle hervorruft.

Von allen Erscheinungen, die ein Lustgefühl erregen oder zu erregen erfahrungsgemäßs fähig bzw. geeignet sind, sagen wir, daß sie einen Wert haben. Hiernach giebt es sinnliche, sittliche etc. Werte. Verstehen wir nun unter Kontemplation einen Zustand, in dem man sich befindet, wenn man eine Vorstellung durch ihren bloßen Inhalt auf das Gemüt wirken läßt, so werden wir die ästhetischen Eindrücke, die uns derartige Gefühle vermitteln, auch als Kontemplationswerte bezeichnen können. Damit haben wir eine Anzahl wohldefinierter Begriffe gewonnen, mit denen wir im folgenden bequemer zu operieren imstande sind.

Nach diesen Ausführungen über die Natur der ästhetischen Eindrücke ist es für sie belanglos, welche Beziehung zur Wirklichkeit sie haben mögen. Ob etwas existiert, worauf eine uns Inhaltsgefühle vermittelnde Vorstellung kausal zurückgeführt werden kann, ob sie durch reale Gegenstände oder diese vortäuschende Zeichen hervorgebracht wird, ist für die ästhetische Wirkung selbst gleichgültig. Genauer gesprochen bedingt die Relation zu irgend welchen äußeren, in der Natur, der Außenwelt gegebenen Erscheinungen erstlich nur insofern den Charakter des ästhetischen Zustandes, als sie auf die Vorstellung selbst von Einfluß ist. Die wirkliche Landschaft ist thatsächlich nach Helligkeit, Farbenfülle, Umfang etc. eine andere Vorstellung zu erzeugen fähig, als die gemalte. Ferner weckt die Realität der Dinge ein anderes Verhalten, unser Wollen und Handeln wird durch sie herausgefordert, wissenschaftliche

und ethische Betrachtungsweisen treten in den Vordergrund. Eine natürliche Folge davon ist die Beeinträchtigung oder Verdrängung des ästhetischen Zustandes. Wie ganz anders berührt uns derselbe Vorgang auf der Bühne und als wirkliches Erlebnis! Endlich mischen sich Erinnerungen an reale Gegenstände oder Ereignisse unwillkürlich in die Anschauung, die uns durch ihre Darstellung in Wort oder Bild erzeugt wird, und ein Widerstreit zwischen dem Inhalt der Schilderung und dem bekannten Original kann ablenkend, hemmend, vernichtend auf den Genuß eines Kunstwerks einwirken. Aber alle diese Fälle einer Beeinflussung des ästhetischen Zustandes durch die Wirklichkeit heben die allgemeine Behauptung von ihrer Bedeutungslosigkeit für denselben keineswegs auf. Denn von einer positiven Bedingung der Inhaltsgefühle dürfte man bei der Realität nur dann sprechen, wenn sie unter sonst gleichen Umständen den ästhetischen Zustand als solchen zu alterieren, regelmäfsig nach gewissen Richtungen umzugestalten vermöchte. Das ist aber keineswegs der Fall, vielmehr verschwinden alle Unterschiede, sobald die Nebenwirkungen der Realität einerseits und jede merkliche Abweichung zwischen ihr und der künstlerischen Darstellung andererseits vermieden sind.

Haftet der ästhetisch Geniefsende an der Beschaffenheit einer Vorstellung, wie sie nun einmal ist, so versteht es sich von selbst, dafs er durch deren Beziehung auf wirkliche Gegenstände weder gewinnen noch verlieren kann. Farbige Flächen, Melodien, Rhythmen etc. bleiben als Vorstellungsinhalte genau dieselben, mag man sie nun auf objektive Einflüsse, auf räumlich und zeitlich gegliederte Luft- oder Ätherschwingungen zurückbeziehen können oder nicht. In dem blofsen Interesse für den Vorstellungsinhalt kehren wir zu jener ursprünglichen Stellung zurück, die wir alle den Objekten gegenüber einmal eingenommen haben. Was weifs das am Beginn seiner geistigen Entwicklung stehende Kind von einer Außenwelt, welche auf seinen Organismus einwirkt, und von einem Ich, einem erkennenden und handelnden Subjekt, das

auf die andringenden Reize irgendwie reagiert? In der Mannigfaltigkeit seiner Vorstellungen und Gefühle ist seine ganze Welt beschlossen, erst allmählich gruppieren sie sich, verbinden und trennen sie sich, bilden sich Unterschiede aus zwischen dem Verhalten gegenüber objektiven und gegenüber subjektiven Vorgängen, und empfangen diese Unterschiede ihre begriffliche Prägung. Die ursprüngliche Einheit aller Erfahrung erneuert sich bei jeder Versenkung in das Schöne. Wem diese Fähigkeit zur unbefangenen, naiven Hingebung an die Vorstellungsinhalte durch die unablässige Reflexion auf Äußeres und Inneres, Objekt und Subjekt erdrückt wird, dessen Empfänglichkeit für ästhetische Eindrücke ist gering.

Daraus ergeben sich wichtige Folgerungen. Zunächst beruht auf dem geschilderten Verhalten die prinzipielle ästhetische Gleichwertigkeit der Wahrnehmungen, Erinnerungs- und Phantasievorstellungen, sowie innerhalb der Wahrnehmungen dessen, was durch entsprechende Objekte, und dessen, was durch ihre Stelle vertretende, sie repräsentierende Zeichen hervorgerufen wird. Unterschiede in der ästhetischen Würdigung sind in allen diesen Fällen nur durch die Beschaffenheit der Wahrnehmungen oder Vorstellungen selbst, nicht aber dadurch bedingt, daß die einen eine objektive Grundlage haben, die den anderen fehlt. Darum sind z. B. Natur und Kunst ästhetisch einander gleichgestellt, ebenso Malerei und Poesie, und innerhalb der Künste die Darstellung wirklicher derjenigen erdichteter Ereignisse. Darum ist die alte Definition der Kunst als einer Nachahmung der Natur völlig schief, weil sie zwischen beiden Potenzen eine Beziehung herstellt, die für ihre ästhetische Bedeutung gleichgültig ist und das Stoffgebiet der Kunst unzweckmäßigerweise einzuschränken droht. Der Naturalismus, der den engen Anschluß an die gegebene Realität fordert, ist von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet überhaupt keine ästhetische Richtung. Somit ist der schaffende Künstler frei in seinen Konzeptionen und Entwürfen, nur den Gesetzen unterworfen, welche die lebensvolle Gestaltung eines gewählten Stoffes ermöglichen.

Außerdem können wir noch die kritische Folgerung geltend machen, daß eine in der modernen Ästhetik mit Vorliebe ausgebildete Lehre, nämlich die Theorie vom schönen Schein, von der ästhetischen Illusion, der bewußten Selbsttäuschung hinsichtlich der realen Natur des genossenen Objekts u. dergl. die ästhetischen Thatsachen in einer mindestens irreführenden Weise schildert. Da wird uns gesagt, es müsse sich ein Bild vom Gegenstande ablösen, man müsse das äußerlich Gegebene in innerer Nachahmung spielend nacherzeugen, der künstlerische Genuß bestehe seinem Wesen nach in einer absichtlich hergestellten und festgehaltenen Illusion, die das für wirklich nimmt, was doch nur Kunst sei. Alle solche Versuche, den Kern des ästhetischen Verhaltens aufzudecken, beruhen auf einer Sonderung dessen, was darin gar nicht gesondert ist, des Äußeren und Inneren, des Objektiven und Subjektiven, des Wirklichen und des Scheins. Wir nehmen nicht in einer bewußten Selbsttäuschung das irreale Produkt des Künstlers für eine Realität, sondern wir erheben uns gänzlich über diesen Gegensatz in die Sphäre konkreter Einheit der Erfahrung. Wir bilden nicht innerlich nach, was uns an architektonischer Form an einem Gegenstande der Außenwelt entgegentritt, sondern wir überlassen uns willig den Vorstellungsinhalten und dem Spiel von Reproduktionen, das sie anregen. Das Bild ist uns kein Augenschein, dem wir die Natur der Dinge gegenüberstellen, das Musikwerk kein Ohrenschein, dem wir die Prädikate der Wirklichkeit abzuerkennen hätten, sondern beide sind Vorstellungen, deren Beschaffenheit uns ganz unabhängig von ihrer sonstigen Bedeutung für Welt und Leben fesselt und gefällt. Es ist zu wünschen, daß die Ästhetik mit diesen ganz unpsychologischen, der Erkenntnistheorie entnommenen Beschreibungen des ästhetischen Verhaltens<sup>1)</sup> aufräume und Begriffe beseitige, die seiner Eigentümlichkeit nicht gerecht zu werden imstande sind.

---

<sup>1)</sup> An dieser Subsumtion der ästhetischen Thatsachen unter logische und erkenntnistheoretische Begriffe hat die deutsche Ästhetik im Gegensatz zur englischen von Anfang an gelitten.

Jeder ästhetische Eindruck setzt sich normalerweise für das entwickelte Bewußtsein aus zwei Bestandteilen zusammen, einem percipierten, der Sinnesthätigkeit als solcher entspringenden, und einer durch die Erfahrung vermittelten Ergänzung oder Modifikation des ersteren. Farbige Flächen von einer gewissen Helligkeit haben für das neugeborene Kind nur die Bedeutung farbiger Flächen, und werden von dem Blindgeborenen, der nach erfolgreicher Operation zuerst seinen Blick ihnen zuwendet, nur nach Maßgabe der seinen anderen Sinnen entstammenden Erfahrung zu interpretieren versucht — in äußerst willkürlicher, von zufälligen Analogien geleiteter Form. Für uns, denen lange Übung im Sehen einen großen Schatz optischer Bilder hat erwerben helfen, werden die farbigen Flächen bald Tische oder Teiche, Häuser oder Bäume. Jeder neue Eindruck verbindet sich mit reproduzierten und verschmilzt mit ihnen zu einer Einheit, die wir Wahrnehmung nennen. Den von der bloßen Perception abhängigen Bestandteil des Kontemplationswertes bezeichnen wir als seinen direkten, den durch die Reproduktionsthätigkeit bedingten als den associativen Faktor. Soweit demnach die ästhetischen Eindrücke Wahrnehmungen sind, soweit enthalten sie auch diese beiden Faktoren. Wahrnehmungen aber sind sie zweifellos zum allergrößten Teil.

Gegen diese Unterscheidung der beiden Faktoren könnte der Einwand ins Feld geführt werden, daß wir beim Lesen eines Gedichts oder einer musikalischen Komposition, falls wir die gedruckten Zeichen nicht in die ihnen entsprechenden Klänge oder Laute, wenn auch nur andeutungsweise, umsetzen, des direkten Faktors ganz entbehren. Denn daran, daß dieser bei der Poesie (abgesehen vom Drama) so gut wie bei der Musik im Gebiet des Gehörssinns gesucht werden muß, kann nicht wohl gezweifelt werden. Reim, Rhythmus, Wohlklang der Worte, Strophenbau, kurz alle Bestandteile des direkten Faktors einer Dichtung, sie können auf uns einen Eindruck nur hervorrufen, wenn wir hören oder Gehörsvorstellungen uns zu bilden vermögen. Aber beim Lesen werden eben doch

diese Bestandteile des direkten Faktors eines poetischen Werkes nicht percipiert, nicht sinnlich wahrgenommen, sondern auch bereits reproduziert, aus unserer Erfahrung hinzugethan. Und damit scheint dasjenige, worin die ästhetische Bedeutung jener Bestandteile beim tönenden, klingenden Vortrag wurzelt, selbst erst durch Association vermittelt, also in den associativen Faktor hinübergewandert zu sein. Ja, nicht nur dies kann stattfinden, es läßt sich auch der Fall denken, daß infolge der sehr geläufigen Association zwischen den Schriftzeichen und den zugehörigen Bedeutungen, die es ja auch dem Taubstummen ermöglicht Gelesenes zu verstehen, gelegentlich auch die reproduzierten Gehörsvorstellungen fehlen werden. Dann würde der Genuß eines poetischen Werkes lediglich eine Funktion des associativen Faktors werden, da die gesehene Worte keine Träger einer hier in Betracht zu ziehenden ästhetischen Wirkung sein können.

Dazu kommt ein anderes, in der nämlichen Richtung wirkendes Moment. Die sprachlichen Laute und Schriftzeichen sind nur konventionelle Repräsentanten einer Bedeutung, willkürliche oder künstliche Hinweise auf Vorstellungen oder Begriffe. Das, was sie ausdrücken, kann man ihnen weder ansehen noch anhören, wie schon die Verschiedenheit der Sprachen und der dem nämlichen Begriff dienenden Wörter innerhalb derselben Sprache, der Synonyma, zeigt. Darum kann der nämliche associative Faktor an sehr abweichenden direkten hängen, derselbe Sinn in wesentlich anders lautenden Formen wiedergegeben werden. Selbstverständlich trägt auch dieser Mangel einer eindeutigen Korrespondenz zwischen Sprache und Bedeutung dazu bei, das Gewicht des direkten Faktors in der Poesie zu verringern und den Zusammenhang zwischen beiden Faktoren erheblich zu lockern. Endlich ist hiertür auch der Umstand verhängnisvoll geworden, daß die gleichen willkürlichen Zeichen zur Mitteilung, zur Darstellung im gewöhnlichen Leben, in der Wissenschaft Verwendung finden, wo sie nur oder fast ausschließlich ihrer Bedeutung nach geschätzt und behandelt werden. Sie gleichen damit einer abge-

griffenen Münze, deren Wert nicht nach ihrem zufälligen Aussehen, sondern nur nach der Prägung beurteilt wird, die sie ein für allemal erfahren hat. So haben wir uns gewöhnt — und die moderne Prosadichtung hat dem gleichfalls Vorschub geleistet —, beim Lesen von dem zu abstrahieren, was das Gelesene für unser Gehör in ästhetischer Beziehung bedeutet, obwohl hier noch große individuelle Unterschiede bestehen geblieben sind.

So zweifellos hiernach die Poesie am meisten auf die besondere Wirkung des direkten Faktors verzichtet, so sicher ist doch zugleich, daß er auch in ihr noch immer eine unverächtliche Rolle spielt. Man braucht nur den Eindruck eines Gelesenen mit dem eines gut vorgetragenen Gedichts zu vergleichen, um den Beitrag würdigen zu lernen, den der direkte Faktor zum ästhetischen Gesamteindruck liefert. Daß eine sinngetreue Übersetzung einer Erzählung in eine fremde Sprache möglich ist, bezweifelt man nicht; wenn dennoch das Original eine andere ästhetische Wirkung hervorbringt, so liegt das vorzugsweise an den Eigentümlichkeiten des direkten Faktors.

Mein Lehrer im Russischen war so kühn, die Übertragungen deutscher Dichtungen von SCHUKOWSKI oder LERMONTOW „schöner“ zu finden, als die ihnen zu Grunde liegenden SCHILLER'schen oder GOETHE'schen Originale. Er hatte von seinem Gefühl aus offenbar recht, da ihm Klang- und Lautverbindung in der russischen Sprache vertrauter, sympathischer waren, als die entsprechenden Momente im Deutschen.

Wenn ferner auch die wissenschaftliche Darstellung die häufige Wiederholung der nämlichen Ausdrücke, derselben Satzkonstruktionen zu vermeiden trachtet, so beruht das nur auf der Berücksichtigung des direkten Faktors und seiner ästhetischen Wirkung. Sodann aber darf nicht übersehen werden, daß an den Lauten, an den nur für das Gehör bestehenden Unterschieden der Tonhöhe, Klangstärke, der Geschwindigkeit u. dergl., abgesehen von dem konventionellen Begriff, auch noch ein natürlicher Ausdruck haftet, der nämliche, den wir auch in der Musik antreffen. Daß rascheres Sprechen eine größere Lebhaftigkeit, Unruhe, Erregung bedeutet, die Verstärkung des Klanges dem Gesprochenen einen besonderen Nachdruck verleiht, daß Erhebung der Stimme

am Schlusse eines Satzes eine Frage oder einen Zweifel laut werden läßt — das alles sind Zusammenhänge, die nur dem Hörenden verständlich und geläufig sind, und die völlig verschwinden würden, wenn wir auf den besonderen akustischen Faktor bei der Poesie Verzicht leisten sollten. Auch der Lesende vergegenwärtigt sich diese Eigentümlichkeiten der hörbaren Sprache unwillkürlich. Endlich möchte ich einen Gedanken aufnehmen, den BURKE<sup>1)</sup> entwickelt hat. Er weist darauf hin, daß die Wörter in der Regel keine Bilder der von ihnen bezeichneten Gegenstände hervorrufen, wie er durch sorgfältige Beobachtung, die er an sich selbst und andere auf seine Aufforderung hin angestellt hatten, bezeugen kann. Trotzdem wirken sie ähnlich, ja unter Umständen tiefer, als die Dinge, von denen sie berichten. Das Verständnis der Wörter hängt also nicht an den Erinnerungs- oder Phantasiebildern, die sie reproduzieren, sondern an den gleichartigen Beziehungen zur Geistes- und Gemüththätigkeit, die sie vermöge der associativen Verknüpfung mit jenen Vorstellungen, als deren Substitute, in Kraft treten lassen. Somit kann von dem gelesenen Worte auch eine ganz ähnliche Wirkung ausgehen, wie von dem gehörten, ohne daß die akustischen Bilder im Bewußtsein deutlich zu werden brauchen. Freilich nicht die optische Beschaffenheit, sondern die durch sie vertretene hörbare hat diese Wirkung ursprünglich entstehen lassen. Aber im Bewußtsein würde dann das gesehene Wort den direkten Faktor repräsentieren.

Somit glaube ich, daß der direkte Faktor auch in der Poesie eine erhebliche Leistung vollbringt. Daß er sich nun in unserem lesenden Zeitalter selbst so oft in das Gebiet der Reproduktionen, der Erinnerungs- und Phantasievorstellungen zurückzieht, muß uns freilich veranlassen, den Begriff des direkten Faktors nicht lediglich auf das in der Sinneswahrnehmung als solcher Gegebene zu beschränken. Immerhin bildet dieser Fall nur einen schwachen, unvollkommenen Ersatz

<sup>1)</sup> A. a. O. S. 216 ff. Vergl. auch H. ROETTKEN: Über ästhetische Kritik bei Dichtungen, Würzburg 1897, S. 10.

für die sinnliche Repräsentation. Ungleich stärker, eindrucksvoller kommt der direkte Faktor zur Geltung, wenn wir das Gedicht laut lesen oder vortragen hören. So wenig dem Komponisten das Studium der Partitur die volle, genügende Vorstellung des musikalischen Kunstwerks vermitteln kann, so wenig hat sie der still Lesende von dem poetischen. Wie oft täuschen sich Komponisten und Dramatiker über die Wirkung der von ihnen geschriebenen Stücke!

Als HAYDN zum erstenmal der Aufführung seiner „Schöpfung“ beiwohnte, da wurde er von der berühmten Stelle „es ward Licht“ selbst so sehr ergriffen, daß er Gott dankte, der ihn so Schönes habe schaffen lassen. Und doch war ihm die Komposition auch vorher völlig bekannt gewesen.

Es handelt sich also bei solcher Versetzung des direkten Faktors in den Bereich der Reproduktionen um diejenige Abschwächung, die den Erinnerungsvorstellungen in der Regel gegenüber den Wahrnehmungen zukommt. Wir haben es mit einem Surrogat zu thun, aber mit keinem Ersatz. Und da nach allgemeinen psychologischen Gesetzen die Lebhaftigkeit und Energie der reproduzierten Empfindungen von derjenigen der reproduzierenden abhängig sind, so pflegt bei diesem Surrogat nicht nur die Wirkung des direkten, sondern auch die des associativen Faktors Schaden zu leiden.

Der Name „associativer Faktor“ ist nicht glücklich gewählt. Er entstammt einem laxen Sprachgebrauch, der das Wort Association, wie so manchen anderen Ausdruck in der psychologischen Terminologie, betroffen hat. Zunächst ausschließlich dazu bestimmt, denjenigen engen Zusammenhang zweier Empfindungen oder Vorstellungen zu bezeichnen, vermöge dessen das Auftauchen der einen im Bewußtsein auch die Reproduktion der anderen nach sich zieht, ist der Begriff der Association allmählich dahin erweitert worden, jede beliebige Reproduktion aus Anlaß eines gegebenen geistigen Vorgangs zu bedeuten. Nur in diesem weiteren Sinne ist er zu nehmen, wenn von einem associativen Faktor schlechthin die Rede ist. Man thäte also eigentlich besser, diesen Thatbestand, um Mißverständnisse zu vermeiden, etwa „reprodu-

tiven“ Faktor zu nennen, oder im Geiste des HERBAET'schen Apperceptionsbegriffs von einer Apperceptionsmasse zu sprechen. Denn bei den ästhetischen Eindrücken spielt die Association im strengeren und engeren Wortgebrauch keine entscheidende Rolle, weil wir hier sehr oft auf neue Vorstellungen direkter Art stoßen, die noch nicht einen eingeübten Zusammenhang mit anderen durch sie reproduzierbaren eingegangen sind. Wer zum erstenmal durch ein ihm fremdes Museum wandert, hat auf Schritt und Tritt direkte Faktoren vor sich, deren reproduzierende Kraft oder Tendenz durch keine Association unterstützt wird.<sup>1)</sup> Bezeichnen wir solche unmittelbar angelegten Vorstellungen als freie Reproduktionen im Gegensatz zu den anderen auf Grund früherer Verknüpfung im Bewusstsein gebundenen, so erhellt, daß wir in der Welt der Kontemplationswerte mit jenen in hervorragendem Maße zu rechnen haben. Sie sind es, welche den freien Flug der Phantasie über den geschlossenen Kreis des Gedächtnisses hinaus begründen und in unerschöpflich neuen Kombinationen unsere geistige Regsamkeit bekunden. Sie sind es hauptsächlich, die den Geschmacksurteilen, der ganzen Auffassung eines Eindrucks jene überraschende Mannigfaltigkeit individueller Unterschiede verleihen, die vielen als das einzig allgemeingültige Faktum der ganzen Ästhetik erscheint. Sie sind es zugleich, denen wir die befriedigende Gewißheit verdanken, daß wir den unversiegbaren Quellen des Schönen mit gleichwertigem Reichtum gegenüberstehen, der frischen Ursprünglichkeit eines genialen Künstlers nicht minder gewachsen, wie den eigenartigsten Bildungen der Natur.

Aber gesetzlos, blindem Zufall anheimgegeben ist doch auch diese Reproduktionsthätigkeit nicht, wir sind vielmehr in der Lage, die für sie bestehende Abhängigkeit von dem direkten Faktor auf eine recht einfache Formel zu bringen. Ist eine Vorstellung  $a$  — so können wir sagen — einer

---

<sup>1)</sup> Vorausgesetzt ist hierbei natürlich, daß die eigenartigen Gesamteindrücke als solche reproduzierend wirken.

anderen b ähnlich, die in associativer Verknüpfung mit einer dritten r steht, so vermag auch a diese letztere oder eine derselben ähnliche zu reproduzieren. Alle Wälder und Wiesen, Berge und Thäler, Menschen und Tiere, die wir noch nicht kannten, wecken die nämlichen oder ihnen verwandte Vorstellungen und Gemütsbewegungen in uns, wie früher erlebte und gedeutete derselben Art. Dem Kinde wird jedes neue männliche Wesen, mit dem es in Berührung kommt, zum Onkel und jedes weibliche zur Tante. Der Entdecker, dem es gelingt, einen bisher unbekanntem Thatbestand aufzufinden, benennt und interpretiert ihn zunächst in Anlehnung an die Zeichen und Erklärungen, die für andere bereits erforschte und ihm gleichende Erscheinungen gelten. So setzen alle freien Reproduktionen allerdings das Bestehen von Associationen voraus und werden selbst wieder zu Gliedern von solchen — aber so mannigfaltig die Grade der Ähnlichkeit zwischen den Vorstellungen sind, so zahlreich sind die Anlässe zu immer neuen Bildungen dieses Charakters.<sup>1)</sup> Und wenn es richtig ist, daß uns das wahrhaft Schöne, im Gegensatz zur vergänglichen Liebhaberei des Zeitgeschmacks, bei wiederholter Betrachtung Quellen des Gefallens aufschließt, die uns vorher noch nicht geflossen waren, so werden wir dieses Merkmal unzerstörbarer Frische auf die vielseitige Reproduktionstendenz solcher edelsten Kunstwerke nach den angestellten Erwägungen zurückführen dürfen. Nicht der direkte Faktor an sich hat ein neues Gepräge erhalten, wir selbst sind mit der Zeit Andere, Reichere, Tiefere geworden. Indem jedoch ein ästhetischer Eindruck sich fähig erweist, allen diesen Wandlungen unserer Natur zu folgen und auch die später erworbenen Schätze unseres Wesens zu heben, wird er selbst vermöge der neuen Beziehungen, in die er mit unserem Denken und Sinnen und Fühlen gerät, für uns ein vielgestaltiger Proteus. So geleiten uns die klassischen Zeugen echter künstlerischer Schaffenskraft durch das ganze Leben.

---

<sup>1)</sup> Vergl. meinen Grundriß der Psychologie, S. 206 ff.

Dem feurigen Jüngling, dem besonnenen Manne, dem lebensmüden Greise werden sie zu ausdrucksvollen Bildern ihres Stürmens, Handelns und Sehns. Nie sinken sie zu Gliedern eines associativen Mechanismus herab, mit dessen zunehmender Festigkeit sich ihre Bedeutung für das Bewußtsein abstumpfte, nie wird ihre Sprache zu einer toten Formel, die sich zwar unverlierbar ins Gedächtnis eingegraben, aber keine selbständige Wirkung mehr zurückbehalten hätte. Diese bleibende Kraft inneren Widerstandes gegen die Mächte der Abstumpfung und der Gewohnheit verdanken sie aber nicht einer bizarren Seltsamkeit, einem noch nie dagewesenen Einfall, sondern vielmehr den zahllosen Beziehungen der Ähnlichkeit, die sie mit dem, was wir erleben, verknüpfen.

Damit soll nicht geleugnet werden, daß es auch associativ bedingte Reproduktionen giebt, die durch die überragende Bedeutung, die sie für unser Leben besitzen, ein ungeschwächtes Interesse beanspruchen und finden. Gesundheit, Krankheit und Tod, Sittlichkeit, Liebe und Gemeinschaft gehören hierher. Die Teilnahme an solchen und ähnlichen Formen des associativen Faktors kann nicht verblassen und schwinden, solange die natürlichen Zusammenhänge unseres Daseins einen Bestand haben und jene Erscheinungen in immer wieder sich erneuernden Trieben und Erfahrungen unsere Entwicklung durchsetzen. Hat es ein Künstler verstanden, den lebhaften Eindruck dieser Mächte zu erwecken, so kann sein Werk nicht veralten, weil die Erinnerung an sie niemals den fesselnden Reiz einzubüßen vermag, der dem Allgemeinmenschlichen eignet.

Das Verhältnis zwischen dem direkten und dem associativen Faktor eines Kontemplationswertes ist somit überall dieses, daß jener das Motiv für das Auftreten der zu diesem gehörigen Reproduktionen abgiebt. Der direkte Faktor ist also zwar nicht die einzige, aber wenigstens die veranlassende Bedingung für den associativen. Es ist hiernach ohne weiteres klar, daß der letztere mehr oder weniger leicht und stark durch den ersteren angeregt werden kann. Mag man sich

eine Phantasie noch so willig denken, den Reizen zu folgen, die von außen an sie herantreten, so kann sie sich doch immer nur in den Bahnen bewegen, die ihr durch entsprechende Grundrisse in der Perception vorgezeichnet werden, und je unzweideutiger diese Grundrisse sind, um so klarer und einheitlicher wird auch das Bild ausfallen, das sie aufnehmen sollen. Aus diesem Zusammenhange ergiebt sich, daß der direkte Faktor, die Laute, Töne, Farben, die Gestalten und Rhythmen, eine fundamentale Bedeutung für den ästhetischen Eindruck haben; sie sind die Zeichen, aus deren Beschaffenheit und Kombination wir ihren Sinn erschließen, die Ausdrucks- oder Darstellungsmittel, die uns bestimmte Gegenstände oder Vorgänge, Stimmungen oder Handlungen andeuten. Beides im Verein aber bildet den ästhetischen Eindruck, die Vorstellung, die uns durch ihre bloße Beschaffenheit gefällt oder mißfällt. So darf es uns denn auch nicht wundern, daß das Verhältnis zwischen beiden Faktoren ein besonderes Objekt des ästhetischen Urteils zu sein pflegt. Wir mißbilligen ein Kunstwerk, bei dem Idee und Erscheinung sich nicht gegenseitig fordern oder wo sich ein Zwiespalt zwischen beiden aufthut. Wir erheben unwillkürlich die kritische Frage, ob die Absicht und die Ausführung des Meisters im Einklang miteinander stehen, oder ob die letztere hinter der ersteren zurückbleibt. Selbst ganz naive, in künstlerischen Dingen unerfahrene Personen bringen diese Prüfung ungescheut zur Anwendung und vermessen sich wohl gar zu sagen, wie sie verfahren wären, wenn sie dies Bild zu malen, jenes Haus zu bauen gehabt hätten. Und nicht nur die Leistung der Kunst, bei der ja menschliche Unvollkommenheit gefehlt haben kann, sondern auch die Natur muß sich zuweilen solchen Einspruch und Vorwurf gefallen lassen.

---

Die zuletzt angestellten Betrachtungen leiten uns bereits zu der zweiten Aufgabe hinüber, der wir uns nach der genaueren Feststellung der Begriffe eines ästhetischen Eindrucks und seiner Faktoren noch zu unterziehen haben, nämlich zu

der Würdigung der ästhetischen Bedeutung, welche dem associativen Faktor zukommt, und zu der dadurch geforderten Verengung seines Begriffs. Nicht jede Reproduktion — das lehrten uns schon die oben erwähnten Beispiele FECHNERS — genügt dem hiermit eingeführten Gesichtspunkte; wir werden vielmehr drei einander ergänzende Bestimmungen treffen können, denen ein associativer Faktor entsprechen muß, wenn anders er als Bestandteil eines ästhetischen Eindrucks soll gelten dürfen. Erstlich muß er mit dem zugehörigen direkten Faktor eine Einheit, eine Gesamtvorstellung bilden, zweitens muß er selbst einen Kontemplationswert darstellen und drittens in einem notwendigen und eindeutigen Zusammenhange mit dem direkten stehen. Indem wir daran gehen, diese Bestimmungen zu erläutern und zu begründen, glauben wir damit im Prinzip, d. h. in den allgemeinsten Zügen die Lehre vom associativen Faktor für die Ästhetik zu einem befriedigenden Abschluss zu bringen.

Vorbedingung dafür, daß ein Gefallen oder Mißfallen zustande kommt, ist nach unseren früheren Ausführungen über die Natur des ästhetischen Eindrucks die Beteiligung der Aufmerksamkeit an seinem Inhalt. Sowie nur die Verzeichnungen oder Verstimmungen, die uns zum Bewußtsein kommen, ein Mißfallen erwecken können, so muß auch natürlich die Harmonie und Reinheit der Töne oder Farben aufgefaßt, wahrgenommen werden, wenn sie imstande sein soll, unser Gefallen zu erregen. Man darf das so ausdrücken, daß man das Interesse an einer Vorstellung als die *conditio sine qua non* für den Eintritt eines sich auf sie beziehenden ästhetischen Verhaltens bezeichnet. Von der Energie oder Lebhaftigkeit dieses Interesses ist nun auch die Intensität der Inhaltsgefühle abhängig. Das Häßliche erscheint uns um so garstiger, das Schöne um so erfreulicher, je ausschließlicher und stärker wir uns seinem Eindruck hingeeben haben. Wo mehrere voneinander unabhängige Gegenstände gleichzeitigen Anspruch auf Beachtung erheben, da wird vermöge der natürlichen Enge der Aufmerksamkeit entweder der eine auf Kosten der anderen

bevorzugt oder allen ein verhältnismäßig geringes Interesse zuteil. Darum ist Einheit des Interesses eine notwendige Bedingung für das Zustandekommen eines lebhaften ästhetischen Verhaltens. Da es sich nun bei den gefallenden oder mißfallenden Objekten in der Natur und in der Kunst regelmäßig um eine Vielheit von Bestandteilen handelt, so ist es als ein Grundgesetz ihrer ästhetischen Wirkung zu bezeichnen, daß das Interesse an ihnen ein einheitliches sei. Hier haben wir nach einer Richtung den tieferen Sinn, den psychologischen Kern des in der Geschichte der Ästhetik so oft hervorgetretenen, zwei wesentlich verschiedene Gesichtspunkte in sich bergenden Prinzips der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Eine solche Einheit ist bei der geschilderten Enge der Aufmerksamkeit aber nur in der Form ohne Schaden für die Energie des ästhetischen Verhaltens möglich, daß alle Bestandteile einem einzigen Interesse, dem Hauptinteresse, in letztem Grunde dienen und dadurch einen engeren Zusammenhang untereinander aufweisen, als mit außerhalb befindlichen Gegenständen. Jedes Kunstwerk pflegt sich von seiner Umgebung abzuheben, ein Konzert oder ein Vortrag durch die sonst herrschende Stille, ein Schauspiel außerdem durch die Bühne, ein Gemälde durch seinen Rahmen, eine Skulptur durch ihren Sockel. Und innerhalb dieser Grenzen bietet sich dem Auge und Ohr ein wohlgegliedertes Gefüge, das sich von dem in Rede stehenden Gesichtspunkte aus als ein Stufenreich der Interessen darstellt. Was in diesem Reiche die Hauptsache ist, der sich alles andere unterzuordnen hat, darüber werden wir, wo es sich nicht von selbst versteht, durch allerlei deutliche Winke von dem Künstler belehrt. Das Drama und der Roman haben ihre Hauptpersonen, das Musikstück sein Hauptthema, und eine Menge von Hilfsmitteln einfacherer und verwickelterer, feinerer und gröberer Art stehen dem Meister zur Verfügung, um uns die ausgezeichneten Gegenstände in solchen Werken mühelos und sicher erkennen zu lassen. Hier giebt der Maler dem wichtigsten

Bestandteil seines Bildes eine bevorzugte Stellung oder rückt ihn in die hellste Beleuchtung, dort wiederholt und variiert der Musiker seine Hauptmotive und -themen am häufigsten und eingehendsten und berichtet uns der Dichter über seinen Helden am ausführlichsten. Die Mannigfaltigkeit der möglichen Versuche, das Interesse des Sehenden oder Hörenden in die richtigen Bahnen zu lenken, spottet jeder Aufzählung, doch werden schon die wenigen Beispiele ausreichen, um die allgemeine Bedeutung dieses ästhetischen Fundamentalprinzips aufser Frage zu stellen.

Ziehen wir daraus einen Schluß für unseren Fall, so werden wir zu fordern haben, daß der associative Faktor sich mit dem direkten zu einer Einheit verbinde. Erinnerst mich ein Bild, das ich sehe, an ein anderes ihm ähnliches, oder an den Ort, wo ich es zuerst kennen gelernt habe, so wird das Interesse geteilt oder von seinem ursprünglichen Gegenstande ganz abgelenkt. Reproduziert eine Symphonie, die ich höre, die Vorstellung von einer landschaftlichen Scenerie oder einem kriegerischen Schauspiel, so wird die Energie, mit welcher ich ihrer musikalischen Entwicklung folge, gleichfalls bedroht sein oder leiden. Der associative Faktor wird also nur dann die ästhetische Bedeutung des Gesamteindrucks unterstützen oder zu ihr einen wertvollen Beitrag liefern, wenn er sich dem Hauptinteresse des Ganzen unterordnet. Es ist ohne weiteres klar, daß nicht alle Reproduktionen dieser Forderung genügen, und daß somit schon durch das Gesetz der Einheit eine beträchtliche Einschränkung der möglichen Formen des associativen Faktors bewirkt wird. Hier eröffnet sich ein weites und fruchtbares Feld für die Specialuntersuchung. Da handelt es sich z. B. darum, zu erwägen, welche Empfindungen mit welchen anderen sich zu einer in sich geschlossenen Vorstellung verknüpfen lassen. Da wird man ferner auf die individuellen Unterschiede einzugehen haben, die für solche Verbindungen zweifellos bestehen. Der Ästhetik wird es sicherlich nicht zum Schaden gereichen, wenn sie diesen besonderen Aufgaben, die uns durch

FECHNERS induktive Betrachtungen nahe gelegt werden, sorgfältig und umsichtig nachgeht. Und der innige Zusammenhang, in den sie dadurch sowohl mit dem künstlerischen Schaffen, wie mit der allgemeineren Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Verhaltens gerät, mag und muß sie für das damit verbundene Herabsteigen von den luftigen Höhen der Spekulation in die Niederung des Kleinbetriebs reichlich entschädigen.

Eine zweite beschränkende Bestimmung erfährt der Begriff des associativen Faktors durch die einer näheren Begründung kaum bedürftige Angabe, daß er selbst einen Kontemplationswert bilden oder als Glied eines solchen müsse aufgefaßt werden können. Wer vor einem Kunstbau die lustbetonte Vorstellung bequemen Wohnens in solchen Räumen zur Herrschaft gelangen läßt, oder wer den Wert eines Musikwerks darnach bemißt, welche anregende Kraft zu geistiger Arbeit von ihm ausgehe, der verknüpft mit dem direkten Faktor einen associativen, dem eine ästhetische Bedeutung abgesprochen werden darf. Es versteht sich von selbst, daß nicht jede Erinnerung, jede Leistung ergänzender oder deutender Phantasie einen Kontemplationswert darstellt, und es ist fast eine Tautologie, zu behaupten, daß nur ein solcher einen associativen Faktor befähige, der Bestandteil eines ästhetischen Eindrucks zu werden. Und dennoch wird wohl gegen keine Regel häufiger verstossen, als gerade gegen diese, nicht nur vom Laien, sondern auch vom Künstler und vom Ästhetiker. Man ist nur zu gern bereit, das Gefallen an beliebigen Eindrücken durch jedwede angenehme und das Mißfallen durch jegliche unerfreuliche Vorstellung, die er reproduziert, gewinnen zu lassen. Und so triumphiert denn in den meisten Dramen das Gute über das Böse, rühmt der Kritiker die gesunde Tendenz eines Kunstwerks, ergötzt sich der Genießende an der Vornehmheit und den irdischen Glücksgütern eines Romanhelden. Außerästhetische Gesichtspunkte werden dem direkten Faktor gegenüber nicht leicht in Anwendung gebracht, weil die sinnlichen Gefühle, die hier allein

mit den ästhetischen in Konkurrenz treten können, bei den Tönen, Farben und Helligkeiten der Kunst keine erhebliche Rolle spielen. Eine um so gewichtigere wird den sonstigen Wertprädikaten beim associativen Faktor praktisch und theoretisch zugestanden und damit der größten Willkür unbedenklich Thür und Thor geöffnet.

Der Grund dieser Erscheinung ist nicht schwer zu finden. Wären die einzelnen Gefühle der Lust, die wir verschiedenen Anlässen verdanken, auch nur annähernd so mannigfaltig, wie die Empfindungen der roten und der blauen Farbe oder des eingestrichenen C und des D der höheren Oktave, so würde sich auch bei gleichzeitiger Einwirkung der ihnen entsprechenden Ursachen verhältnismäßig leicht erkennen lassen, mit welcher Art von Annehmlichkeit man es eigentlich zu thun habe. Aber aus der bloßen Lust heraus würde es niemand gelingen zu erraten, ob er sie einem erfrischenden Bade oder einer wohlschmeckenden Speise oder einer anregenden Unterhaltung verdanke. So zahllos die Differenzen sind, die zwischen den möglichen Gefühlsanlässen für die unmittelbare Auffassung eines jeden normal beanlagten und entwickelten Individuums bestehen, so einförmig ist der Lust- oder Unlusterfolg, den sie hervorrufen. Selbst von denjenigen Psychologen, die an einer qualitativen Verschiedenheit, also an Arten der Annehmlichkeit und der Unannehmlichkeit festhalten zu sollen glauben, wird doch zugegeben, daß sich die einzelnen Formen der Lust bei gleichzeitigem Zusammentreffen zu einer unanalysierbaren Einheit verbinden. Wir sind daher außer stande, die sittlichen, sinnlichen, ästhetischen Werte nach ihrer bloßen Bedeutung für das Gefühl voneinander zu sondern. Ja, noch mehr, wir erfahren eine einfache Lustverminderung, wenn ein Wert der einen Art sich mit einem Unwert der anderen vereinigt, und eine merkliche Lustverstärkung, wenn zu einem bestimmten Wert ein zweiter von anderer Herkunft hinzutritt. Jedermann weiß, daß der Genuß der effektvollsten Komödie durch Kopfschmerzen oder verstimmende Erinnerungen getrübt wird, und daß man gegen die künst-

lerische Bedeutung einer Dichtung leicht ungerecht wird, wenn die Tendenz derselben abstößt. Diesen Thatsachen wird durch die Vernachlässigung der Bestimmung Rechnung getragen, die vom associativen Faktor eines ästhetischen Eindrucks verlangt, daß er selbst ausschließlichs als Kontemplationswert wirke.

Allerdings kann man es einem Künstler nicht verdenken, daß er das Gefallen an seinem Werke nicht durch die Einführung sonstiger Unwerte in Frage gestellt sehen möchte, daß er somit Stoffe wählt, deren Natur es ihm erlaubt, auch die ethischen Bedürfnisse zu befriedigen. Aber die ästhetische Bedeutung braucht diesem Gesichtspunkte wahrlich nicht geopfert zu werden. Nebenwirkungen unmöglich zu machen, dazu sind wir bei der komplexen Natur der dem Geschmacksurteil unterliegenden Gegenstände meist außer stande; auch ungewollt drängen sie sich auf und fordern ihr Recht. Der Maler und Bildhauer, die das Nackte darstellen, können es ebenso wenig verhindern, daß solche Gestalten die sinnliche Einbildungskraft reizen, wie der Dichter historischer Dramen ihre Prüfung auf die geschichtliche Treue auszuschließen vermag. Aber der ästhetische Zusammenhang kann trotz alledem ein in sich geschlossener sein und dadurch wenigstens alle diejenigen befriedigen, die ihm allein ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Findet ein Werk auf Grund solcher Nebenwirkungen bei den Zeitgenossen nicht die gebührende Anerkennung und das unbefangene Verständnis, so kann beides ihm in der Zukunft erblühen, und umgekehrt pflegt der lebhafteste Beifall, den sich ein Künstler bei Lebzeiten durch die Berücksichtigung außerästhetischer Gesichtspunkte erwirbt, ihn vor Verurteilung und Vergessenheit in späteren Epochen nicht zu schützen. Aus den zahlreichen religiösen Bildern des Mittelalters haben sich einen dauernden Ruhm doch nur diejenigen erhalten, die neben ihrer Wirkung auf andächtige Gemüther eine reine und kräftige ästhetische Bedeutung aufzuweisen haben, und von den vielen politischen Satiren, die im Laufe der Zeiten entstanden, sind die meisten verdienstermaßen verschollen, weil

ihr Genuß von der zufälligen Konstellation der staatlichen oder socialen Verhältnisse gänzlich abhängig war, zu deren Illustration oder Geißelung sie dienen sollten.

Künstlerisches kann auf die Dauer eben doch nur durch künstlerische Qualitäten fesseln und befriedigen. Aber in unserer Aufmerksamkeit besitzen wir, die empfänglichen Zuschauer und Zuhörer, zugleich eine Fähigkeit, die es uns gestattet, von den unvermeidlichen Nebenwirkungen eines ästhetischen Eindrucks zu abstrahieren. Wir können uns streng an die Kontemplationswerte halten und diejenigen Apperceptionsmassen in Bereitschaft setzen, welche mit ihnen in Verbindung stehen. Durch solche absichtsvolle Vorbereitung und „Einstellung“ geht jene passive Versenkung, die für die ästhetische Beschaulichkeit so charakteristisch ist, keineswegs verloren, sie wird vielmehr durch die wachsame Hemmung störender anderweitiger Reizwirkungen noch intensiver. Somit läßt unsere Forderung, daß der associative Faktor selbst ein Kontemplationswert sei oder als Glied eines solchen erscheine, auch allen sittlichen, sinnlichen oder sonstigen Werten, die ihm beigelegt werden können, zum Trotz eine klare und einheitliche Durchführung zu. Der Künstler kann und soll, wenn anders es ihm darauf ankommt, ein ästhetischen Ansprüchen vollauf genügendes Werk zu schaffen, seine Darstellung ausschließlich auf die Erregung der Inhaltsgefühle anlegen. Die innere Gesetzmäßigkeit des Ganzen, die seinen Aufbau und die Wechselwirkung seiner Teile nur unter ästhetischen Gesichtspunkten begreifen läßt, wird sodann den auf sie eingestellten Betrachter alsbald das erfreuliche oder unbefriedigende Beiwerk abscheiden lassen, das sich gleich einer das Leben des Stammes gefährdenden Schlingpflanze um einen kraftvollen Baum rankt.

Und nun noch zu der letzten Bestimmung, welche verlangt, daß der associative Faktor mit dem direkten in einem eindeutigen und notwendigen Zusammenhange stehe. Hier laufen alle Fäden unserer bisherigen Untersuchung zusammen. Denn nichts anderes ist es bei genauerer Betrachtung,

als was die ältere Ästhetik durch die Forderung ausdrückte, daß die Idee sich in der Erscheinung dargestellt oder symbolisiert finden solle. Zugleich erhalten unsere Bemühungen um eine engere Begrenzung des Begriffs vom associativen Faktor durch diese Festsetzung ihre letzte und entscheidende Unterstützung. Wenn wir zuerst verlangten, daß die beiden Bestandteile eines ästhetischen Eindrucks zu der einheitlichen Form einer Gesamtvorstellung zusammentreten müßten, so wird jetzt die Art derselben näher bezeichnet. Wenn wir ferner die ästhetische Bedeutung einer Reproduktion nach dem Maße bestimmten, in welchem sie selbst einen Kontemplationswert bilde oder an demjenigen des Gesamteindrucks teilnehme, so werden wir nunmehr mit der Bedingung bekannt, unter der die Verwirklichung dieses Postulats steht und sich vollzieht. Indem sonach diese dritte Einschränkung den anderen beiden die erforderliche Spezialisierung liefert, wird ihre Begründung von der dort entwickelten abhängig. Auch für die besondere Art der Verknüpfung, in die wir jetzt den associativen Faktor mit dem direkten setzen, läßt sich aus der allgemeinen Ästhetik zunächst der Grund beibringen, daß ein ungeteiltes, lebhaftes Interesse nur aus wechselseitiger Durchdringung derselben entspringen könne. Sodann wird der ästhetische Charakter einer Reproduktion durch den eindeutigen Zusammenhang mit einer der gleichen Eigenschaft sich erfreuenden Perception ohne Zweifel am besten gewährleistet. Aber zu der damit aufgezeigten Abhängigkeit des neuen Prinzips von den Grundsätzen, die uns die Aufstellung der anderen allgemeineren Bestimmungen haben rechtfertigen helfen, tritt doch noch eine seiner specielleren Fassung entsprechende Ableitung aus ästhetischen Voraussetzungen unabweisbar hinzu.

Die moderne Entwicklung der Oper und der mit Kommentaren versehenen symphonischen Dichtungen hat die Meinung erweckt, als handle es sich bei der Verbindung eines bestimmten musikalischen Motivs mit gewissen Worten des Textes nicht etwa um eine zufällige Zusammenstellung, ver-

mittelt durch die Verwandtschaft des Stimmungsgehalts, sondern um eine eindeutige Interpretation des einen durch das andere. Die enge Association, welche zwischen den gleichzeitig gegebenen Bestandteilen zweier Künste nach einfachen psychologischen Gesetzen entsteht, verleitet zu der irrigen Annahme, dieses Motiv könne überhaupt und an sich nur die in den begleitenden Worten niedergelegte Bedeutung haben, oder diese Strophe lasse nur die in dem nebenher ertönenden Thema gebotene musikalische Darstellung zu. Dadurch werden die Grenzen zwischen dem naturwüchsigen und dem durch individuelle Willkür geschaffenen Ausdruck eines direkten Faktors in unzweckmäßiger Weise verwischt. Denn es ist ein großer Unterschied, ob in diesem oder jenem Individuum infolge einer nur für sie geltenden associativen Verknüpfung eine Perception sofort eine dieser entsprechende Reproduktion auslöst oder ob ein jedes unter normalen Entwicklungsbedingungen der Erfahrung gebildete Subjekt eine Gruppe von Empfindungen als natürliches Zeichen für bestimmte Gegenstände, Vorgänge, Beziehungen ansieht und verwendet. Solange es wünschenswert bleibt, der Kunst eine allgemeine und gleichförmige Wirkung zu sichern, solange ist es unumgänglich, den ästhetischen Eindruck von der Mitwirkung zufälliger und individueller Reproduktionen unabhängig zu machen. Ein historisches Drama muß auch von dem begriffen und genossen werden können, der die geschichtlichen Vorgänge, die seinen Stoff oder seine Grundlage bilden, nicht kennt. Aus sich selbst heraus muß sich der Aufbau einer malerischen oder musikalischen Komposition rechtfertigen, nicht durch die Anlehnung an Erinnerungen oder Kenntnisse, die nicht zum Gemeingut der Genießenden gerechnet werden können. Nur wenn der associative Faktor wie etwas Selbstverständliches, jedem Geläufiges aus dem direkten hervowächst, nur des letzteren natürlichen Ausdruck bildet, genügt er diesem angestammten Bedürfnis einer Kunst, die keinen Sonderinteressen dienen, kein Specialwissen voraussetzen will. Das ist die eine Wurzel unserer Forderung eindeutigen Zusammen-

hanges zwischen beiden Faktoren eines ästhetischen Eindrucks. Eine andere finden wir in einem zweifellosen Interesse der Ästhetik. Soll diese eine Wissenschaft sein können, die sich über die Danaidenarbeit einer erschöpfenden Beschreibung aller Einzelthatsachen zu Allgemeinbegriffen, zu Gesetzen erhebt, so darf die ästhetische Bedeutung einer Vorstellung nicht an die unfalschbare, unberechenbare Vielgestaltigkeit individuell geformter Erinnerungen oder Phantasiebilder preisgegeben werden. Wissenschaftlich zu bewältigen ist der associative Faktor nur dann, wenn er in dem hier geforderten Verhältnis zu dem direkten steht.

Endlich aber und hauptsächlich kann es nur durch die Erfüllung dieser Forderung verhütet werden, daß beliebige, zu verschiedenen direkten Faktoren gleich gut passende Reproduktionen bei der ästhetischen Würdigung des Gesamteindrucks mitwirken. Erinnern wir uns an FECHNER'S Beispiel von der Goldkugel! Die kalifornische Hochachtung, die wir ihr zollen, und aus der heraus Bilder von Kutschen, Palästen und anderen schönen Dingen entstehen, hat mit der individuellen Vorstellung des runden Objekts nichts zu thun, sondern knüpft sich lediglich an das Wissen um seine materielle Beschaffenheit. Damit wäre aber gerade die anschauliche Form zu einer unwichtigen, gleichgültigen Potenz herabgedrückt, was sie offenbar, sofern es sich um ästhetische Auffassung handelt, nicht ist und sein kann. Unsere dritte den associativen Faktor einschränkende Bestimmung beruht hiernach auf der Einsicht, daß nur bei ihrer Berücksichtigung ein individuelles Verhältnis zwischen beiden Faktoren möglich wird, durch das der Eigentümlichkeit der äußeren Erscheinung eine genau entsprechende Eigentümlichkeit ihrer Bedeutung, ihres Gehalts, ihrer Idee zugeordnet wird. Auch in dem Reiche des Gefallens und Mißfallens herrscht ein Gesetz der Ökonomie, dem zufolge aller Überfluß, alles, was den Interessen und Absichten des Ganzen nicht dient, auszuschneiden ist. Das gilt nicht nur für den Künstler, der sich um die Gestaltung eines einheitlichen ästhetischen Gebildes bemüht,

auch für den Genießenden, sofern er sich nicht in schrankenlosem Spiel der Phantasie von dem Gegenstande seines Genusses beliebig weit entfernen will. Diese innere Gesetzmäßigkeit des Zusammenhangs, eine Art ästhetischer Logik, verknüpft vor allem den direkten und den associativen Faktor miteinander, nur durch sie findet der eine im anderen seine notwendige Ergänzung, halten und tragen sie sich gegenseitig, bleiben sie aufeinander angewiesen, wie das Ding und seine Eigenschaften, Ursache und Wirkung, Mittel und Zweck, das Ganze und seine Teile.

Aber läßt sich dieser Unterschied zwischen Notwendigem und Zufälligem, Eindeutigem und Vieldeutigem überhaupt in dem Gebiet der ästhetischen Eindrücke machen? Der Dichter pflegt ja doch die Begriffe, mit denen er operiert, nicht zu definieren, und der kurze Titel, den der Musiker, Maler oder Bildhauer ihrem Werke geben, läßt in der Regel auch der gefafstesten Einbildungskraft einen bedeutenden Spielraum. Wodurch verrät uns vollends die weite und wechselnde Natur, wie allein sie betrachtet und genossen sein will? Gewiß beruht die Eindeutigkeit hier nicht auf dem Zwange der Logik, der in der wissenschaftlichen Darstellung den Gebrauch der Wörter von den Definitionen ihrer Begriffe abhängig macht. Sie gründet sich vielmehr lediglich auf die allgemeine, gewöhnliche, durch langen Verkehr und wiederholtes Mitteilungsbedürfnis fest und sicher gewordene Kenntnis der Sprache und bedarf keiner größeren Genauigkeit, als der auf diesem Wege vermittelten. Es ist Sache des Dichters, keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, seine Schilderung so einzurichten, daß sie ohne weitere Voraussetzungen begriffen und in die der Intention des Künstlers entsprechenden Vorstellungen umgesetzt werden kann. Was bei den „künstlichen“ Zeichen, den Worten, infolge der den Sinn einengenden Zusammenfassung jedes einzelnen mit einer ganzen Anzahl anderer möglich ist, wird natürlich um so leichter bei denjenigen Zeichen verwirklicht, die durch ihre sinnliche Ähnlichkeit mit dem Dargestellten einen unmittelbaren Hinweis auf dasselbe ent-

halten. Was die Farben und Formen der bildenden Kunst oder der Natur bedeuten, wenn sie in bestimmter Anordnung sich zu einer Landschaft oder einer Genrescene vereinigen, das pflegt demjenigen, der die Augen Jahre hindurch der ihn umgebenden Welt geöffnet hat, auch ohne jede Besonderheit der Erfahrung und des Wissens vertraut zu sein.

Es kann somit kaum einem Zweifel unterliegen, daß der direkte Faktor eines ästhetischen Eindrucks eindeutig sein oder, was dasselbe ist, einen ganz bestimmten associativen Faktor repräsentieren oder symbolisieren kann. Aber nicht nur in der einfachen Form, wie sie die bisherigen Ausführungen zeigen, auch in den verwickelteren Fällen allegorischer Schilderung ist ein solches Verhältnis beider Faktoren zu einander möglich. Daß ein mit der Sense bewaffnetes Skelett den Tod, die zum Kriege gerüstete Frauengestalt auf unseren Siegesdenkmälern Deutschland bedeutet, ist ohne besondere Überlegung sicher und leicht zu erkennen.

Eine der wirkungsvollsten Radierungen von KLINGEN zeigt uns einen vorn offenen, nach der Tiefe des Bildes zu sich erstreckenden Engpafs, von steil aufragenden hohen Felswänden eingeschlossen, und in ihm eine gewaltige Tigerin, das Haupt drohend gegen den Beschauer gekehrt. Hier giebt es kein Entrinnen — das ist der unmittelbare Eindruck, der sich bei dieser Scene dem Betrachtenden aufdrängt. Sie ist eindeutig und verständlich auch ohne jede allegorische Beziehung. Diese wird durch den Titel „die sociale Frage“ hineingetragen. Dadurch wird an der Sachlage nichts Wesentliches geändert. Denn der an sich zufällige Zusammenhang jenes Bildes mit dem, was wir alle als sociale Frage kennen und fürchten, kann nur insofern eine ästhetische Bedeutung beanspruchen, als die bildliche Erscheinung Trägerin der ihr beigegebenen Idee ist. Nur was von der socialen Frage eine Stimmung in uns weckt, derjenigen gleichend, die wir empfinden, wenn wir im geschlossenen Engpafs uns einer wilden Tigerin gegenüber befänden, hat in dem associativen Faktor dieses ästhetischen Eindrucks eine Rolle zu spielen. Alles übrige — und es giebt ja der Gedanken und Vorstellungen, die der Titel in uns wecken kann, nicht wenige — gehört nicht dazu, überschreitet die Grenzen eindeutigen Zusammenhangs.

Damit sind wir bereits stillschweigend einem Einwande entgegengetreten, der sich an die Forderung der Eindeutigkeit vielleicht geheftet hat. Nicht den Hinweis auf ein Einzelnes, Konkretes schlechthin verstehen wir darunter, sondern nur die Ansicht, daß Gehalt und Form einander decken müssen,

wenn jener zu dem Gesamteindruck einen ästhetisch zu würdigenden Beitrag liefern soll. Der associative Faktor kann somit sehr wohl etwas Allgemeines, ja auch wohl etwas Wechselndes sein, wenn der direkte keine gröfsere Bestimmtheit des Ausdrucks besitzt. Auch das Wortspiel genügt unserer Forderung, obwohl es die Eindeutigkeit im logischen Sinn ausschließt. Unser ästhetisches Postulat schränkt nicht den Sinn eines Zeichens überhaupt ein, es stellt die Reproduktionsthätigkeit nur unter die Bedingung, durchweg und unmittelbar blofs durch den allen zugänglichen direkten Faktor als solchen und nicht durch Nebengedanken, eigentümliche Erfahrungen und sonstige von seiner Natur nicht wesentlich abhängende Umstände bestimmt zu werden.

Ich bin am Ende. Durch die genauere Begrenzung, die wir im Interesse der Ästhetik dem Begriff des associativen Faktors gegeben haben, ist die allgemeine Aufgabe gelöst. Folgerungen und Anwendungen sehr verschiedener Art hätten sich anzuschließen. Insbesondere wäre die Frage nach dem animistischen Verhalten, das wir manchen Ästhetikern zufolge Raumformen gegenüber einschlagen, einer Erörterung wert.<sup>1)</sup> Auch die Untersuchung der einzelnen Künste und Kunstweisen von dem hier eingenommenen Standpunkte aus würde einigen Ertrag versprechen. Nicht minder scheint uns die bisher noch gar nicht aufgeworfene Frage nach der Möglichkeit von Superpositionen der Reproduktion, die besonders bei der ästhetischen Wirkung der Poesie eine Rolle spielen, eine Beantwortung zu fordern und zu verdienen. Aber solche Erwägungen hätten den Rahmen der mir in diesem Zusammenhange möglichen Ausführungen gesprengt und zur Begründung der wichtigsten prinzipiellen Aufstellungen nichts beigetragen. Entbehrt somit das, was ich hier habe entwickeln können, vielleicht des anschaulichen Reizes, der den Anwendungen eigen zu sein

---

<sup>1)</sup> VISCHERS Einfühlung und die ähnliche Ansicht von LIPPS fallen mit den hier entwickelten Einschränkungen des associativen Faktors nicht völlig zusammen, sondern sind teils engere, teils weitere Bestimmungen. Auch auf diese Frage gedenke ich später ausführlich einzugehen.

pfl egt, so wird es dafür einen tieferen und umfassenderen Blick über die Bestrebungen der modernen empirischen Ästhetik vermittelt haben. Das Ergebnis der Gedankenarbeit, das ich darzustellen versuchte, ist durchaus einer psychologischen Betrachtung der ästhetischen Thatsachen entsprungen. Indem ich ein Beispiel fruchtbarer Anwendung der Psychologie auf die Ästhetik vorführte, wollte ich zugleich der Überzeugung Ausdruck geben, daß nur eine psychologisch betriebene Ästhetik unserem wissenschaftlichen Bedürfnis genügt, daß die Ästhetik nur ein Zweig der angewandten Psychologie ist, der nach dem Prinzip der Arbeitsteilung zu einer besonderen Wissenschaft ausgewachsen ist.

---