

# Die ästhetische Gerechtigkeit.

Von

Oswald Külpe in Würzburg.

---

Zu den interessantesten Problemen, die uns im Gebiet der ästhetischen Thatfachen entgegentreten, gehört der Unterschied zwischen der Wirkung, welche die realen Erscheinungen auf uns üben, und derjenigen, die von einer künstlerischen Darstellung derselben ausgeht. Wie ganz anders würden wir uns zu den traurigen Zuständen modernen Großstadtlebens verhalten, von denen uns so viele Romane und Dramen der Gegenwart berichten, wenn wir sie nicht bloß durch eine eingehende Schilderung kennen lernten, sondern mit zu erleben Gelegenheit hätten! Vielleicht würden wir zu helfen, thatkräftig einzugreifen suchen, vielleicht uns voller Abscheu davon abwenden oder das bittere Weh empfinden, welches die Einsicht in die eigene Ohnmacht den noch nicht abgestumpften Gemüthern erweckt, keineswegs aber würden wir in empfänglicher Theilnahme betrachtend verharren, die uns das Kunstwerk als ein selbstverständliches Verhalten auferlegt. Wenn wir dieses Gleichmaß von Interesse, Beobachtung und Stimmung, das wir dem Unerfreulichen ebenso wie dem Erfreulichen widmen, wegen seiner Vergleichbarkeit mit der kühlen Abwägung von Verdienst und Schuld bei dem urtheilenden Richter als Gerechtigkeit bezeichnen, so ergibt sich aus den beschriebenen Thatfachen der Begriff einer ästhetischen Gerechtigkeit. Wesentlich verschieden von der juristischen und von der sittlichen Form, ist sie dazu bestimmt, diese beiden innerhalb unserer Weltbetrachtung zu ergänzen und über sie milbernd und ausgleichend hinauszugreifen.

Der Unterschied, von dem wir oben ausgegangen sind, ist bereits früh bemerkt und zu erklären versucht worden. Diejenige Philosophenschule des Alterthums, welche die Lust als das allgemeine Prinzip unseres Willens und Handelns bestimmte, die kynaische oder hedonische Richtung, hat schon darauf hingewiesen, daß wir die Klagen der Schauspieler gern hören, die wirklichen aber ungern. Sie folgerte daraus, daß nicht alle Lust körperlich bedingt sein könne, und hat damit offenbar einen besondern Ursprung für das Gefallen an dargestellten Klagen behauptet. Sodann hat Aristoteles die gleiche Thatsache erwähnt und seiner Kunsttheorie einzufügen gesucht. Dinge, die uns in der Natur peinlich berühren, wie die widerwärtigsten Thiere oder Leichname, betrachten wir nach ihm in ihren allergetreuesten Nachbildungen mit Vergnügen. Seitdem ist in der Aesthetik wiederholt von einem solchen Gegensatz des Verhaltens bei wirklichen und bei künstlerisch dargestellten Gegenständen oder Ereignissen die Rede gewesen, und es hat nicht an Anstrengungen gefehlt, ihn aus allgemeineren Voraussetzungen heraus verständlich zu machen. Aber eine völlig befriedigende Theorie dieser Erscheinungen giebt es noch nicht. Es hängt das damit zusammen, daß die Aesthetik erst gegenwärtig mit vollem Bewußtsein eine psychologische Disziplin wird, die alle Thatsachen ihres Gebiets als zum Seelenleben gehörig ansieht und aus Gesetzen desselben ableitet.

Wenige Thatsachen der Aesthetik dürften jedoch zugleich eine so einleuchtende Probe auf die Güte und Richtigkeit der in dieser Wissenschaft angenommenen Prinzipien bilden, als die von uns so genannte ästhetische Gerechtigkeit. Denn es bedarf nicht vieler Beispiele, um sie zu erläutern oder die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken. Sie gehört zu den auffallendsten und bekanntesten Erscheinungen des ganzen Gebiets. Der einfache Hinweis auf die Tragödie und den Genuß, den wir ihr verdanken, enthebt uns jeder Aufzählung von Einzelheiten. Andererseits bildet gerade diese Thatsache auch wieder ein besonders schwieriges, ja paradoxes Problem, dessen Auflösung über die ästhetischen Theorien geradezu entscheiden muß. Statt daß uns das Traurige mit Trauer erfüllt, genießen wir seine Darstellung, statt, daß wir leiden und tiefen Schmerz empfinden, werden wir erhoben, ja beseligt. Darüber läßt sich nur auf dem Boden einer Aesthetik, die von Grund aus fest und klar entworfen ist, eine befriedigende Aufklärung geben. Das engere Gebiet der ästhetischen Gerechtigkeit

hängt mit der allgemeinen Kunstlehre, ja mit dem ästhetischen Grundbegriff dessen, was überhaupt geeignet ist, Gefallen oder Mißfallen zu erregen, auf das Engste zusammen. Denn was von der Trauer, dem Unglück gilt, muß natürlich auch von dem Glück und der Freude gelten. Auch sie berühren uns ästhetisch anders, als in der Wirklichkeit des täglichen Lebens. Somit kommt hier Alles auf die Beantwortung der Frage an, worin das ästhetische Vergnügen bestehe oder worauf es sich gründe. Darum sehen wir uns zunächst einige Theorien, die den Thatbestand der ästhetischen Gerechtigkeit zu erklären vorgeben, auf ihre Leistungsfähigkeit etwas näher an.

## I.

Der erste Versuch, das Wesen der Kunst psychologisch verständlich zu machen, stammt von Aristoteles. Allgemein verbreitet ist, wie er lehrt, die Freude an Nachahmungen, weil sich aus ihnen ein Lernen ergibt und dieses für Jedermann sehr ergötzlich ist. Das Lernen besteht nämlich hier in der Wahrnehmung einer Uebereinstimmung zwischen dem Original und seiner Nachbildung, in einem Schluß von dieser auf jenes. Wenn wir also von der künstlerischen Wiedergabe unerfreulicher Objekte uns ungenehm berührt fühlen, so beruht das auf der Vergleichung zwischen dem uns bekannten Urbild und der nachahmenden Darstellung, die es gefunden hat. Es ist mit anderen Worten nicht der Stoff, sondern die Art seiner künstlerischen Gestaltung, was uns gefällt, und die Stärke dieses Gefallens wird von der merkwürdigen Vollkommenheit abhängen, mit welcher es dem Künstler gelungen ist, sein Modell zu kopiren oder in dem Nachbild erkennbar zu machen.

Eine verwandte Theorie ist sodann von einem bedeutenden französischen Aesthetiker des 18. Jahrhunderts, Dubos, ausgeführt worden. Zu den größten Qualen gehört nach ihm die Langeweile, und das Hauptverdienst der Kunst sieht er darin, daß sie den starken Trieb nach Unterhaltung und Beschäftigung in sehr zweckmäßiger Weise befriedigt. Was unsere Leidenschaften aufregt, das pflegt uns nämlich am stärksten zu unterhalten, so daß die Menschen mehr darunter leiden, ohne solche Gemüthserschütterungen zu leben, als unter den üblen Folgen, welche sie für die Gesundheit mit sich bringen. Indem nun die Kunst Gegenstände nachbildet, welche in der Wirklichkeit starke Affekte hervorrufen würden, läßt

sie Nachklänge derselben in uns entstehen. Da diese schwächer sind, als die durch reale Erscheinungen erregten Leidenschaften, so bleiben sie ohne die peinlichen Neben- und Nachwirkungen der letzteren und erwecken somit bloß das Vergnügen beschäftigt zu sein. Wenden wir diese Betrachtungen auf den Fall der ästhetischen Gerechtigkeit an, so muß das Gefallen an einer Darstellung unerquicklicher oder beklagenswerther Ereignisse auf der Unterhaltung beruhen, welche die durch sie wachgerufenen Gemüthsbewegungen dem Zuschauer, Leser oder Hörer gewähren.

Trotz der mannigfachen Unterschiede, welche zwischen den einfachen kurzen Bestimmungen des Aristoteles und den eingehenderen und feineren Erörterungen des französischen Aesthetikers obwalten, ist ihnen doch beiden nicht nur die Auffassung der Kunst als einer Nachahmung gemeinsam, sondern auch die Annahme, daß es sich bei der ästhetischen Lust um etwas Mittelbares, nicht durch den dargestellten Gegenstand selbst Verdientes handelt. Beide sind darin einig, daß das ästhetische Vergnügen an Nachbildungen der Wirklichkeit, an Kunstwerke, gebunden ist. Damit haben sie aber bereits, von allem anderen abgesehen, ihre Theorie gerichtet. Mag man die ästhetische Freude auf das Erkennen des Vorbildes in der Nachahmung oder auf das unterhaltende Spiel der Leidenschaften zurückführen, in jedem Falle ist der so gewonnene Begriff zu eng, um alle Thatfachen umspannen zu können. Sobald es gelingt in der Wirklichkeit den Standpunkt eines passiven Zuschauers einzunehmen, kann der Art nach dasselbe ästhetische Vergnügen entstehen, das wir an einer künstlerischen Wiedergabe ähnlicher Vorgänge empfinden. Wenn das zumeist nicht geschieht, so liegt es nicht in Merkmalen begründet, die der Wirklichkeit fehlen, während sie dem Kunstwerk zukommen, sondern im Gegentheil darin, daß die Beziehung auf unser Wollen und Handeln, welche den realen Vorgängen anzuhaften pflegt, in der Kunst fortfällt und damit der auch dort vorhandene ästhetische Gehalt ungestört und vollständig zur Geltung gelangen kann. Statt der herzlosen Unbefangenheit bloßer Betrachtung nöthigt uns die Wirklichkeit von Kummer und Noth ein werththätiges Mitleid ab, in dem bei der Einheit und Begrenzung der uns zur Verfügung stehenden seelischen Energie alles Interesse an dem anschaulichen Vorgange als solchem untergeht. Zudem dagegen das Kunstwerk gar keinen Angriffspunkt für eine praktische Bethätigung darbietet, wird die Kontemplation zur freien und mächtigen Alleinherrschaft in unserem

Bewußtsein gebracht und die ästhetische Stimmung in reiche Thätigkeit gesetzt. In der realen Welt dürfen wir nur selten bloß Auge und Ohr sein, der reinen Betrachtung hingegeben Gestalten und Ereignisse in stiller Feierlichkeit genießen; gebieterisch verlangt sie zuweilen eine unmittelbare Betheiligung an ihrem Geschehen, reißt sie uns mitten hinein in den Drang und Zwang ihrer Aufgaben und Geschäfte. Aber das Kunstwerk fordert von uns nur die aufmerksame Gelassenheit einer empfänglich gestimmten Seele. Es wäre das unnütze und überflüssigste Ding von der Welt, wenn es sich nicht dazu geeignet erwiele, ästhetisch betrachtet und beurtheilt zu werden.

Gewiß läßt sich auch sonst noch vieles gegen die beiden Theorien von Aristoteles und Dubos sagen. Wäre doch das Vergnügen an der Kunst ein recht kindlicher Zeitvertreib, wenn ihm die Erkennung des Originals in dem Nachbilde zu Grunde läge! Ferner würde vieles von dem, was wir an Kunstgenuß thatsächlich haben und erleben, diese Bezeichnung nicht mehr verdienen, wenn wir Dubos' Theorie von den Nachklängen realer Leidenschaften als gültig anerkennen wollten. Aber nicht darauf kommt es hier an; es genügt gezeigt zu haben, daß der Unterschied, den beide zwischen der Wirklichkeit und der Kunst aufrichten, um die ästhetische Gerechtigkeit verständlich zu machen, den Thatfachen nicht entspricht. Versuchen wir es daher mit einer anderen verbreiteten und angesehenen Lehre, welche nicht mit Unrecht den Anspruch erhebt, die einfachste und klarste Schilderung des ästhetischen Verhaltens gegeben zu haben. Es ist die von Herbart zuerst mit Konsequenz entworfene und von seiner Schule weiter ausgeführte formalistische Theorie.

Der Grundgedanke derselben besteht in der Festsetzung, daß es sich bei den Gegenständen unserer ästhetischen Beurtheilung immer nur um Verhältnisse, niemals um das in Verhältnissen stehende Einfache handle. Nennen wir das, was in gewissen Beziehungen zu anderen Inhalten der Erfahrung gegeben ist, den Stoff oder die Materie, diese Beziehungen selbst aber die Form, so ist hiernach einziges Object für unseren Geschmack das Verhältniß oder die Form, worin die einzelnen Bestandtheile eines Erfahrungsinhalts zu einander oder zum Ganzen stehen. Also nur auf die Gruppierung, auf die Composition, auf den quantitativen oder qualitativen Zusammenhang als solchen haben wir nach dieser Ansicht bei einer ästhetischen Auffassung und Würdigung Rücksicht zu nehmen, während die absolute Beschaffenheit der besondern in diesen Zusammenhang

eingehenden Erfahrungen für den Aesthetiker wenigstens gänzlich bedeutungslos wäre. Zu dem Stoff wird aber hierbei nicht nur die Summe der in der unmittelbaren Wahrnehmung enthaltenen einfachen Qualitäten, der Farben, der Töne, gerechnet, sondern auch alles, was diese ausdrücken, darstellen, symbolisiren. Ob beispielsweise eine musikalische Komposition wilden Troß oder weiche Hingebung, unruhiges Suchen oder erlösendes Finden, hoffnungslose Trauer oder erhabenen Frieden schildert, ist nach dieser Theorie in ästhetischer Beziehung völlig gleichgültig. Dagegen ist es nicht unwichtig, in welcher Weise derartige Vorstellungen oder Gemüths-bewegungen auf einander folgen, und in welchen Stärkeverhältnissen sie zu einander stehen.

Die Anwendung dieser Theorie auf unseren Fall der ästhetischen Gerechtigkeit läßt sich hiernach ohne Weiteres vollziehen. Weder in der Wirklichkeit noch in der Kunst ist das Unangenehme, Traurige, Bedauerliche, für sich genommen, das Objekt eines Geschmacks-Urtheils, und es fällt daher die Frage nach dem Grunde unseres abweichenden Verhaltens gegenüber der Wirklichkeit solcher Dinge und ihrer künstlerischen Darstellung aus dem Rahmen der Aesthetik überhaupt heraus. Damit wird nun freilich die Frage nicht beantwortet, sondern nur vor ein anderes, vorläufig unbekanntes Forum verwiesen, und da wir nicht wissen, wo und wie die Formalisten sie zu verhandeln und zu erlebigen versuchen, so ist jede weitere Vermutung ein unfruchtbares Beginnen. Wir werden daher durch diesen Standpunkt vor die Aufgabe gestellt, die Berechtigung nach zuweisen, mit der wir hier ein ästhetisches Problem glauben formuliren zu müssen. Es läßt sich also nicht umgehen, zu prüfen, inwiefern die radikalen Bestimmungen der formalistischen Richtung gültig und zweckmäßig sind.

Wenn wir soeben von einem Radikalismus gesprochen haben, so meinen wir damit die abstrakte und scharfe Isolirung der Form von dem Stoff. Es giebt kein Verhältniß ohne ein Etwas, für welches es behauptet wird, und es setzt daher jedes Geschmacksurtheil im Sinne der Formalisten eine nicht ganz unerhebliche Schärfe und Feinheit analytischer Thätigkeit voraus, wenn es ein reiner, von allen trübenden Nebenwirkungen des Stoffes befreiter Ausdruck des ästhetischen Verhaltens sein soll. Wir müssen bei den Farben ebenso sehr wie bei den leblosen oder lebenden Gegenständen, die sie darstellen, lediglich auf die wechselseitigen Beziehungen achten, welche sie miteinander bilden, wir müssen bei

den Worten eines Gedichtes von ihrem Klange ebenso wie von den Gestalten, Gefühlen, Handlungen, welche sie uns schildern, abzu sehen verstehen, wenn anders wir Bild oder Gedicht auf ihre ästhetische Bedeutung hin untersuchen und beurtheilen wollen. Daß bei einem solchen Verfahren alle Unbefangenheit einer naiven Verjüngung in künstlerische Produkte aufhören und einer hochnothpeinlichen Ausscheidung der sich immer wieder vordrängenden unästhetischen Elemente Platz machen müßte, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Eine schwierige, der wissenschaftlichen Arbeit vergleichbare Sonderung des Wesentlichen vom Unwesentlichen würde angestellt werden müssen, bevor man es wagen dürfte, die Schönheit oder Häßlichkeit eines Drama oder Epos zu behaupten. Denn die Gefühle des Gefallens oder Mißfallens, auf die sich unsere Geschmacksurtheile zu stützen pflegen, sind ja an sich viel zu unbestimmt und gleichartig, als daß man aus ihnen heraus auch nur mit einem Schein von Sicherheit auf die Herkunft aus ästhetisch zulässigen oder unzulässigen Momenten schließen könnte. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die Geschmacksurtheile der meisten Menschen, ja selbst der Kunstkritiker und Aesthetiker von Beruf, an dem Maßstab der Formalisten gemessen, sich als unrein erweisen würden. Insbesondere aber entstände unter der Voraussetzung, daß diese Theorie gültig sei, ein gewaltiger Riß zwischen den Natur und Kunst in ihrem Sinne betrachtenden und schätzenden und den von dieses Gedankens Blässe nicht angekränkelten Personen.

Wir haben bisher angenommen, daß sich die Forderung der formalistischen Aesthetik, wenn auch nicht ohne beträchtliche Schwierigkeiten, so doch überhaupt erfüllen lasse. Aber selbst diese Konzeption an ihren Standpunkt müssen wir bei genauerer Prüfung wieder aufgeben. Denn sie verträgt sich nicht mit einer offenkundigen Thatsache unseres Gemüthslebens, nämlich mit der Einheit desselben. Es ist schlechterdings unmöglich, die ästhetischen Gefühle und Stimmungen von den Einflüssen frei zu erhalten, welche der Stoff eines Kunstwerks unwillkürlich ausübt, weil wir uns nicht in verschiedene Provinzen zerteilen können, von denen die eine etwa bloß die auf die Form bezüglichen Gefühle, die andere dagegen die an den Stoff gebundenen in scharfer Abgrenzung neben einander entstehen und selbsthaft werden ließe. So wenig wir in einem und demselben Augenblick freudvoll und leidvoll zugleich sein können, so wenig vermag man das Vergnügen an der bloßen Form allen Einwirkungen zu entziehen, die von

dem sich in ihr entfaltenden Stoffe ausgehen. Dadurch geräth man auf dem Boden der formalistischen Theorie in ein höchst mißliches Dilemma. Entweder nämlich muß man die Geschmacksurtheile von der Gefühlsgrundlage, auf welcher sie nach der gewöhnlichen Auffassung ruhen, völlig abheben und ihnen rein theoretische Bestimmungen substituiren, auf deren Gestaltung die thatsächlichen Gemüthsregungen des Gefallens oder Mißfallens nicht mehr ablenkend oder verwirrend einzuwirken vermögen. Oder man muß zugeben, daß das formalistische Dekret eine ideale Forderung enthält, der die unvollkommene Wirklichkeit unserer Gefühle und der durch sie bedingten Werthurtheile in der Regel nicht zu entsprechen im Stande ist. Beide Glieder dieser unvermeidlichen Alternative sind für die formalistische Aesthetik, wie man sieht, äußerst bedenklich. Entschaidet sie sich für das erste, so hat die Aesthetik aufgehört eine Lehre von eigenthümlichen Wirkungen auf das Gemüth, vom Gefälligen und Mißfälligen zu sein. Vom grünen Tisch her, unbekümmert um die unmittelbaren Auswallungen der Lust oder Unlust, setzt sie fest, was schön oder häßlich sein soll, mit derselben Untrüglichkeit, wie die Mathematik ihre Begriffe definiert und den Definitionen gemäß verwendet. Wir brauchen dann nicht erst in der Erfahrung Umschau zu halten, um zu erkennen, ob und wann etwas für schön oder häßlich gehalten wird, wir konstruiren vielmehr mit der freien Sicherheit des Geometers, unter welchen Umständen ein Gebilde dieses oder jenes Prädikat verdiene. So wird denn der Geschmack allem Streit und Gegensatz entzogen und in die reine Sphäre einer wenn auch noch so grauen Theorie emporgehoben. Ein Gegenstand heißt dann nicht mehr schön, weil er gefällt, sondern weil und sofern sich an ihm gewisse Merkmale antreffen lassen, die ihn ganz objektiv, ohne die pathologischen Erschütterungen des Gemüths zu Rathe zu ziehen, als einen solchen charakterisiren.

Wir wissen, daß Herbart einer solchen Folgerung aus seiner Annahme nicht beigestimmt haben würde, denn er hat unzweideutig auf die Wichtigkeit empirischer Untersuchungen über gefallende und mißfallende Verhältnisse hingewiesen. Dann aber ist es auch sehr zweifelhaft, ob ihm das andere Glied unserer oben aufgestellten Alternative nach Sinn gewesen wäre. Denn wie sollte die empirische Beobachtung unseres ästhetischen Verhaltens über die reine Bedeutung der Formen einen befriedigenden Aufschluß gewähren können, wenn das auf Theorien dieser Art weder



gestimmte noch abzurichtende Gemüth immer auch von dem Stofflichen der zu beurtheilenden Gegenstände affizirt wird? Abgesehen davon, wird die Formalästhetik, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, zu einem Codex von Regeln, denen sich kaum ein einziger Fall der Wirklichkeit fügte und anpassen ließe. Die untrennbare Gemeinschaft von Stoff und Form spottet allen Anstrengungen des ästhetischen Scheidekünstlers und wird auch das sublimste Geschmacksurtheil dem Verdachte aussetzen, daß es den Einfluß stofflicher Schlacken nicht völlig habe abstreifen können. Betrachtet man also das Schöne und das Häßliche als den Ausdruck für positive und natürliche Reaktionen unseres Gemüths auf die Eindrücke, die uns Wahrnehmung oder Phantasia vorführen, so muß man darauf verzichten, die Lehre der Formalisten in der Erfahrung bewährt zu finden oder an ihr zu prüfen.

Mag man nun aber ein Verhalten, wie es die Theorie der Herbartianer fordert, für möglich oder für unmöglich erklären, in jedem Falle ergibt sich ein scharfer Zwiespalt zwischen der eigentlichen Wirklichkeit und einer Konstruktion der ästhetischen Begriffe. Wer mit uns der Ansicht ist, daß es sich in der Aesthetik vor Allem um Beobachtung von Thatfachen, und zwar von Bewußtseinsthatfachen handelt, wird sich einer Lehre nicht anschließen können, die geßfentlich, ohne nöthigende Gründe, von den in der Erfahrung gegebenen Formen und Bedingungen des Gefallens mit einem willkürlichen Schnitt einzelne abtrennt und anerkennt, andere dagegen verwirft und entwerthet. Ich sage, ohne nöthigende Gründe. Nur dann nämlich, wenn sich zeigen sollte, daß wir uns dem Stoff eines Kunstwerkes gegenüber wesentlich anders verhalten, als seiner Form gegenüber, würde man die Berechtigung der formalistischen Lehre trotz aller sonstigen Schwierigkeiten, denen sie ausgesetzt ist, zugestehen müssen. Aber gerade dafür fehlt es an jedem Nachweise. Herbart und seine Schule haben ihn nicht erbracht, und er läßt sich auch nicht führen. Damit fällt aber auch jede aus den Thatfachen selbst errichtete Stütze für den Formalismus fort. Seine Forderungen sind nicht nur unerfüllbar, sie sind auch unbegründet. So haben wir uns denn unsere Position gesichert, wir dürfen auch fernerhin von einer ästhetischen Gerechtigkeit reden, weil wir die diesen Begriff in Frage stellende Auffassung Herbarts als unzutreffend zurückweisen konnten.

Da erhebt sich eine neue Theorie mit dem Anspruch, das in unserem Begriff stehende Problem leicht und überzeugend aufzulösen

zu können. Es ist die Theorie der Illusion, des Scheins, der bewußten Selbsttäuschung, die in der Gegenwart besonders von E. v. Hartmann, Gross und Konrad Lange vertreten wird. Auch sie richtet zwischen der Kunst und der Natur oder vielmehr zwischen dem Objekt unseres Geschmacksurtheils und den in der Wahrnehmung gegebenen Dingen eine Schranke auf, aber sie bestimmt das für beide charakteristische Merkmal ganz anders als Aristoteles. Während dieser das Gefallen an der künstlerischen Darstellung auf eine vergleichende Erkenntnisthätigkeit zurückführt, wird der Eindruck nach der Illusionstheorie erst durch eine schöpferische Umbildung mit Hilfe der Phantasie zu einem ästhetischen. Innerlich nachahmen, nachschaffen müssen wir das Wahrgenommene nach Gross, an dessen Ausführungen wir uns hier hauptsächlich halten, wenn es für uns einen ästhetischen Werth erlangen soll. Durch dieses Verfahren entsteht ein Schein, ein Bild, das sich vom Gegenstande ablöst und nun erst ästhetisch gewürdigt wird. Wir beleben das Tode, Starre, beseelen das Unbeseelte, verwandeln in spielender Thätigkeit die Realität in eine Scheingestalt. Und wie alles Spielen mit Lust verknüpft zu sein pflegt, so erwächst auch aus dem Spiel der inneren Nachahmung eine heitere, erfreuliche Stimmung.

Daß das Schmerzliche, Traurige, Verwerfliche zum Anlaß eines ästhetischen Genusses werden kann, wird nach dieser Auffassung einfach genug erklärt. Wir können nämlich derartige Erscheinungen ebensowohl innerlich nachahmen, wie die entgegengesetzten des Guten, Freudigen, Angenehmen und deshalb auch die nämliche Lust aus ihrem Bilde empfangen. Auch noch in anderer Weise ließe sich vom Standpunkte der Illusionstheorie aus ein solches Verhalten als nothwendig ableiten. Man könnte etwa folgendermaßen argumentiren: entweder wir halten das Gesehene oder Gehörte mit dem, was es bedeutet, für Wirklichkeit, und dann dürfte es keinen Unterschied geben zwischen der Beurtheilung der Kunst und der Natur; oder wir halten es für einen Schein, den wir mit vollem Bewußtsein der Wirklichkeit entgegensetzen, und dann fallen alle realen Anreize und Beziehungen fort, in denen unsere praktischen Interessen wurzeln. Also kann, da es eine dritte Möglichkeit nicht zu geben scheint, nur in der Illusion, in der bildmäßigen Natur alles Aesthetischen der Grund dafür gesucht werden, daß wir die Noth und den Jammer, künstlerisch dargestellt, anders als im Leben empfinden und beurtheilen.

Aber wenn es nun doch eine dritte Möglichkeit gäbe? Dann würde dieser Beweis seine zwingende Kraft völlig einbüßen. Und ich meine in der That, daß hier ein Fall übersehen worden ist und daß gerade dieser Fall den ästhetischen Thatbestand allein richtig ausdrückt. Die Begriffe des Scheins und der Wirklichkeit stehen sich freilich als ausschließende Gegensätze gegenüber, und wenn es sich um die Bedeutung einer Vorstellung für unsere Erkenntniß der Außenwelt handelt, läßt sich wohl nur von ihr sagen, daß sie entweder auf etwas Reales hinweist oder ein bloßer Schein ist. Aber dieser Gesichtspunkt ist ja keineswegs der einzige auf Vorstellungen überhaupt anwendbare, und es erhebt sich daher zunächst die Frage, ob wir ihm innerhalb des Gebiets der ästhetischen Thatfachen überhaupt eine Stelle einzuräumen haben. Sobald wir diese Frage verneinen müssen, haben wir nicht nur eine dritte Möglichkeit gewonnen, welche die oben aufgestellte Alternative und den auf ihr beruhenden Schluß aufhebt, sondern sind zugleich zu einer neuen allgemeinen Bestimmung des ästhetischen Verhaltens fortgeschritten.

Es liegt zunächst auf der Hand, daß wir in vielen Geschmacksurtheilen, die wir fällen, auf einen Gegensatz zwischen Schein und Wirklichkeit gar keine Rücksicht nehmen. Wenn wir ein Gebäude schön oder häßlich nennen, so trägt der Umstand, daß es sich vor uns objektiv erhebt oder daß wir es nur in einer Nachbildung wahrnehmen, zu dem Ausfall eines solchen Urtheils nichts bei. Zwar kann die Umgebung, in die es gestellt ist, die Größe, die ihm in der Natur zukommt, einen mehr oder weniger erheblichen Einfluß auf die ästhetische Erregung ausüben, die wir ihm verdanken, auch mag die nähere Einsicht in seine Zweckmäßigkeit unser Geschmacksurtheil modifiziren. Aber die bloße Thatfache, daß es das eine Mal etwas Reales, das andere Mal nur ein Bild, ein Schein ist, spielt offenbar bei dem Zustandekommen unserer ästhetischen Beurtheilung gar keine Rolle. Noch deutlicher zeigt sich das Fehlen dieses Gesichtspunktes bei dem Genuß von musikalischen Produktionen. Was hier die Wirklichkeit sein sollte, von der wir einen Schein ablösen oder unterscheiden, ist für einen unbefangenen Verstand wohl nicht einzusehen. Man würde natürlich zunächst daran denken, daß die Musik Art und Verlauf von Gemüthsbewegungen auszudrücken vermag, wenn wir sie von aller Verbindung mit Programmen oder Texten losgelöst betrachten. Aber diese Gemüthsbewegungen sind ja niemals in der Musik

objektiv enthalten und können daher auch nicht eine Wirklichkeit sein, von der wir einen Schein, eine Illusion nachzubilden im Stande wären. Auch bei den Werken der Poesie pflegt es sich nicht anders zu verhalten. Handelt es sich hier um freie Schöpfungen der dichterischen Phantasie, so ist unsere ästhetische Würdigung wahrlich keine andere, als wenn uns Erzählungen „nach dem Leben“ dargeboten werden. Verfasser historischer Dramen haben sich auch niemals gescheut, von der geschichtlichen Wirklichkeit abzuweichen, und besonnene Kritiker ihnen niemals daraus einen Vorwurf gemacht, wenn die Abweichungen ästhetisch genügend motivirt waren.

Der geläufige Gegensatz von Schein und Wirklichkeit, der in unserem Erkennen von so großer Bedeutung ist, ist also wenigstens keine allgemeine Bedingung für die ästhetische Auffassung und darf daher auch nicht zur Bestimmung des Wesens der letzteren schlechthin benutzt werden. Wir gehen jedoch noch weiter, indem wir erklären, daß der ästhetische Zustand grade durch die Abwesenheit der uns im Handeln und Erkennen so selbstverständlichen Beziehung auf uns selbst und auf Gegenstände außer uns charakterisirt ist. Wer sich in ein schönes Werk der Natur oder der Kunst anschauend und genießend vertieft hat, wer dabei in die eigenthümliche Stimmung der reinen Kontemplation, der bloßen Betrachtung, gerathen ist, der wird wissen, daß es für ihn kein Objekt mehr gab, dem er sich gegenübergestellt hätte, sondern nur noch eine einheitliche Erfahrung. Die Begriffe Schein und Wirklichkeit verlieren hier ihren Sinn, weil sie auf einer Unterscheidung beruhen, die noch nicht eingetreten war oder nicht mehr vollzogen wurde. Auf den Standpunkt des Kindes, das sein Ich von einem Nicht-Ich zu sondern noch nicht gelernt hat, lehren wir zurück, wenn sich unsere Seele mit ästhetischen Eindrücken gänzlich füllt. In den ursprünglichen Zustand aller Erfahrung sind wir mühelos wieder gerathen. Es giebt kein Aeußeres und kein Inneres mehr, und wir stellen uns nicht mehr auf den uns inzwischen so vertraut gewordenen Boden unseres Gegensatzes zur Welt.

Aber, wird man einwenden, das alles ist ja nur ein Kampf gegen Windmühlen. Denn von diesem Schein im Gegensatz zur Wirklichkeit, der auf der Unterscheidung eines Ich und seiner objektiven Umgebung beruht, ist ja in der Illusionstheorie, wenigstens in der feineren und tieferen Ausführung von Groos, gar nicht die Rede. Denn der Schein, der durch innere Nach-

ahmung spielend erzeugt wird, entsteht bei der Anschauung eines realen Gegenstandes ebensowohl wie bei einem subjektiven Gebilde der Phantasie. Auch ist dazu keine Ähnlichkeit zwischen dem Gegenstande und dem von ihm abgelösten Bilde erforderlich, da wir das Leblose beleben, das Unbelebte befeelen, in starre geometrische Formen ein Gleiten und Fließen, in die musikalischen Stimmen Verzweiflung und Ausgelassenheit auf dem Wege der inneren Nachahmung hinein fühlen können. Wir wollen diesem Einwande nicht mit der naheliegenden Bemerkung begegnen, daß es sicherlich nicht zweckmäßig sei, so irreführende und mißverständliche Ausdrücke wie Schein und Nachahmung da zu verwenden, wo etwas von dem gebräuchlichen Sinn dieser Worte Abweichendes bezeichnet werden soll. Auch wollen wir in diesem Zusammenhange kein besonderes Gewicht darauf legen, daß die Bildung eines Scheins mit Hülfe des Spiels der inneren Nachahmung durchaus keine allgemein verbreitete Form des ästhetischen Genießens ist. Nur zweierlei sei gegen diese speziellere Fassung der Illusionstheorie geltend gemacht: Erstens nämlich bringt sie den ästhetischen Werth eines Eindrucks in Abhängigkeit von einem Umstande, der die allgemein herrschende Abstufung des Geschmacks nicht zu erklären vermag. Und zweitens verschiebt sie den eigentlichen Gegenstand unserer ästhetischen Werthschätzung völlig.

Die ästhetische Bedeutung eines Kunstwerkes muß nach dieser Theorie offenbar auf die Lebhaftigkeit der inneren Nachahmung zurückgeführt werden. Je mehr uns ein Stoff ergreift, rührt, je mehr er unsere Vorstellungsthätigkeit und unser Gemüth aufregt und entseffelt, um so größer muß im Allgemeinen, wenn wir von einem ermüdenden, erschöpfenden Uebermaß absehen, die Lust und damit der ästhetische Werth des dazu führenden Objekts sein. Daß diese Folgerung mit der herrschenden Beurtheilung von Kunstwerken nicht im Einklange steht, braucht kaum gesagt zu werden. Goethes Faust würde hiernach vor einem spannend erzählten Ehebruchsdroman gewöhnlichen Schlages schwerlich den Vorzug gebühren, und wir hätten vom Standpunkte des rein ästhetischen Genusses aus kein Mittel, um Tizians Meisterwerke über die Gemälde eines Tiepolo zu stellen. Noch mißlicher ist aber die von uns zu zweit hervorgehobene Verschiebung des eigentlichen Gegenstandes unserer Geschmacksurtheile. Ästhetische Lust ist ja die Lust aus dem Spiele der inneren Nachahmung. Nicht also das Kunstwerk gefällt oder mißfällt, sondern das durch dasselbe eingeleitete und

unterhaltene Spiel der inneren Nachahmung. Es ist somit auch die besondere Beschaffenheit des ästhetisch gewürdigten Gegenstandes für diese Würdigung selbst direkt und unmittelbar völlig gleichgültig. Wenigstens dürfte es recht schwer fallen, irgend welche gesetzmäßigen Beziehungen zwischen Form und Gehalt eines Kunstwerks einerseits und der Befriedigung zu entdecken, welche seine innere Nachahmung gewährt. Damit entfernt sich aber diese Theorie noch weiter von den Thatfachen der ästhetischen Beurtheilung, als es der Formalismus jemals gethan hat. Denn dieser hat wenigstens die Formen als etwas am Kunstwerke selbst haftendes angesehen und genauer anzugeben versucht, welche von ihnen gefallen, welche mißfallen.

So kann uns auch die Illusionstheorie über das Wesen und den Grund der ästhetischen Gerechtigkeit keine genügende Aufklärung geben. Daß wir von den Schattenseiten des Lebens in der künstlerischen Darstellung einen anderen Eindruck erhalten als in der Wirklichkeit, kann nicht daraus abgeleitet werden, daß wir es dort mit einem Schein, hier mit der Realität zu thun haben, oder daraus, daß sich dort ein Spiel der inneren Nachahmung entfaltet, das hier fehlt. Der Kern der Sache muß jedenfalls in anderen Momenten gesucht werden, die vielleicht eine sekundäre Berechtigung der hier bekämpften Gesichtspunkte ergeben. Dieser Aufgabe, die mit der Aufstellung eines haltbareren Begriffs des ästhetischen Eindruckes zusammenfällt, wollen wir uns im folgenden unterziehen.

## II.

Wollen wir den Eindruck genauer bestimmen, den uns ein Kunstwerk macht, so können wir zwei Wege einschlagen. Der eine besteht darin, daß wir an einem bestimmten Exemplar alle die Wirkungen ausscheiden, die sich, abgesehen von der ästhetischen, auf dasselbe zurückführen lassen. Ein anderer Weg dagegen bietet sich uns darin, daß wir recht verschiedenartige Kunstprodukte mit einander vergleichen und dasjenige herauszugreifen versuchen, was ihnen Allen gemeinsam ist. Nehmen wir, um das erste Verfahren zu illustriren, beispielsweise die berühmte Gruppe des Laokoon zum Ausgangspunkt unserer Analyse! Der Vorgang, den wir hier dargestellt sehen, kann uns ethisch, sündlich berühren, er kann auch zum Gegenstand einer rein intellektuellen, wissenschaftlichen Auffassung und Beurtheilung gemacht werden. Das Mitleid, das wir mit den Armen empfinden, die sich unentrinnbar von den Schlangen um-

klammert sehen, die Annahme, daß sie das Unheil selbst verschuldet haben, die Vorstellung von einer strafenden Gerechtigkeit, die sie erfaßt hat — das Alles gehört, für sich genommen, zu den ethischen Wirkungen. Ein ausgesprochenes sinnliches Gefühl wird bei diesem Object kaum auftreten, wenn man nicht vielleicht ein leises Grauen dazu zählen will, das uns in Folge einer lebhaften Vergewärtigung der schmerzhaften Situation, in der sich die unglücklichen Opfer befinden, befallen mag. Die wissenschaftliche Untersuchung endlich kann theils die historische Bedeutung des geschilderten Vorgangs, theils seine technische Ausführung und die Entstehungszeit der letzteren ergründen. Das Alles braucht in der ästhetischen Anschauung nicht unterzugehen, aber macht doch auch ihre Besonderheit nicht aus. Für sie ist das entscheidende Merkmal das reine und tiefe Interesse an diesem Wahrnehmungsinhalt und demjenigen, was er an innerlichen Beziehungen trägt und bedeutet, sowie das Gefallen, welches Gehalt und Erscheinungsweise in ihrer wechselseitigen Durchdringung vermöge dieses Interesses entstehen lassen.

Für das andere Verfahren können wir z. B. ein Schiller'sches Drama, eine Beethoven'sche Symphonie, ein Raphael'sches Gemälde, einen römischen Palazzo, ein Bildwerk des Michelangelo zur Unterlage wählen. Stoffliche Merkmale können hier offenbar nicht den Begriff des ästhetischen Eindrucks bestimmen. Denn die Materie der in diesen verschiedenen Kunstwerken erscheinenden oder ausgedrückten Gegenstände enthält nichts, was ihnen allen gemeinsam wäre. Ebenso wenig werden wir eine bestimmte Form angeben können, die in allen gleichmäßig wiederkehrt. Nicht minder sind die logischen oder ethischen Beziehungen, theils von einander ganz verschieden, theils überhaupt nicht vorhanden. Die einzige allgemein geltende Wirkung ist wiederum die Verankerung in das Wahrgenommene seiner bloßen Beschaffenheit nach und die aus solchem Zustande einheitlicher Kontemplation erwachsende Lust oder Unlust. Die Hingabe an das Anschauliche und seine Bedeutung, das volle Ergriffensein von seinem Wesen und Verlauf bildet allein die Voraussetzung für die Entstehung ästhetischer Erregungen. Dieses Interesse an den Vorstellungsinhalten als solchen ist für ethische Erwägungen belanglos. Hier wird die That auf die Gesinnung bezogen, oder einem anerkannten Zweck untergeordnet, während die äußere Erscheinung, in die sich das Handeln gekleidet hat, für seinen ethischen Werth nicht in Frage kommt. Ein unmittelbares Interesse an der

Wahrnehmungsthatsache als solcher ist ferner der wissenschaftlichen Erkenntniß nur das nothwendige Hülfsmittel, um bei der Aufstellung von Begriffen und bei der Auffindung von Gesetzen für diesen besonderen Fall nicht fehlzugehen. Auf dieser Vorstufe der Erkenntniß aber verharren wir im ästhetischen Verhalten, und darum wird uns die anschauliche Erscheinung hier niemals zu einem an sich werthlosen Hinweise auf ein System von Begriffen und Sätzen, zu einem bloßen Exemplar einer Gattung.

Das Thier hat keinen ästhetischen Genuß, weil sein Interesse für die Umgebung lediglich durch das Verhältniß geleitet wird, in dem sie zu seinem Wohl und Wehe, zu seinem Nutzen oder Schaden, zu seiner Selbsterhaltung steht. Das Raubthier, das seiner Beute auf lauert, würdigt deren Bewegungen und Stellungen nur unter dem praktischen Gesichtspunkt ihrer Zweckmäßigkeit für einen Ueberfall. Das Hausthier, das seinem Herrn auf Schritt und Tritt folgt, sieht in ihm den Beschützer und Erhalter seines Daseins. In dem ästhetischen Eindruck dagegen verliert sich die Beziehung auf die eigene Person gänzlich, er setzt die vollste Objektivität und Selbstlosigkeit voraus. Darum sind auch die ästhetischen Gefühle der Lust und Unlust in einer eigenthümlichen Verschmelzung mit den Gegenständen, auf die sie bezogen werden, gegeben. Nicht daß etwas mir oder dir gefällt, sondern daß dieses Etwas überhaupt gefällt, ist für sie wesentlich. So wenig wir bei den Farben, die wir den sichtbaren Objekten außer uns beilegen, auf die subjektiven Bedingungen unseres Gesichtsinns, welche nach dem Urtheil der Wissenschaft eine große Bedeutung für sie haben, zu achten pflegen, so wenig denken wir bei der ästhetischen Bestimmung eines Kunstwerkes daran, daß schön und häßlich, anmuthig, komisch und dergleichen Begriffe sind, die sich nur psychologisch, also mit Rücksicht auf das Subjekt, verstehen und erklären lassen. Die wahrgenommenen Dinge selbst werden auf Grund ihrer unmittelbaren Beschaffenheit mit den ästhetischen Merkmalen ausgerüstet.

Aber auch das gegenständliche Etwas, das wir zum Träger solcher ästhetischen Prädikate machen, ist nicht ein Objekt, wie es die Naturwissenschaft in räumlicher und zeitlicher Beziehung, nach seiner stofflichen Zusammensetzung und nach den Kräften, die es erfüllen, bestimmt, sondern das Hörbare und Sichtbare, wie es erscheint, wie es vorgestellt wird. Darum hatten ihm alle die Mängel an, welche die Unvollkommenheit unserer sinnlichen Wahrnehmung mit sich bringt. Nicht das objektiv richtig gezeichnete



Quadrat, sondern das mit kleineren vertikalen Seiten versehen macht uns in Folge einer bekannten optischen Täuschung den gefälligen Eindruck einer symmetrischen Figur. Die ästhetische Anschauung ist daher die naive ursprüngliche, nicht die von wissenschaftlichen Reflexionen berichtigte und zerlegte. Aus diesem Grunde ist es nun aber auch für den ästhetischen Werth einer Vorstellung gänzlich belanglos, ob und wie wir sie auf reale Objekte zurückführen können oder nicht. Wurzelt das Gefallen oder Mißfallen nur in der anschaulichen Beschaffenheit eines Eindrucks, so ist sein Verhältniß zur realen Welt gleichgültig. Daraus ergiebt sich einmal die prinzipielle ästhetische Gleichwerthigkeit von Natur und Kunst, von Wahrnehmungs- und Phantasiegestalten. Unterschiede unseres Geschmacksurtheils können hier nur bedingt sein durch die Abweichungen, welche die vorgestellten Inhalte selbst aufweisen, je nachdem, ob sie natürlich gegeben oder künstlerisch dargestellt, ob sie durch die Vermittlung der Sinne oder mit Hülfe der Einbildungskraft bewußt geworden sind. Sodann aber gründet sich darauf die Freiheit des schaffenden Künstlers bei der Wahl und Verarbeitung seiner Stoffe. Er erhöht den ästhetischen Werth seines Werkes nicht durch die peinliche Anlehnung an ein natürliches Muster. Darum ist auch der Naturalismus, der ein solches Verfahren fordert, von diesem Gesichtspunkte aus gar keine ästhetische Richtung. Deshalb kann er doch in anderer Hinsicht — und wir werden selbst später eine solche geltend machen — sehr wohl eine ästhetische Bedeutung besitzen.

Die Bildung des ganzen, gefallenden oder mißfallenden Eindrucks ist hiernach keine einfache, sondern eine recht komplizirte Sache. Wir hören z. B. ein Gedicht: da dringen Laute in bestimmtem Tonfall, Rhythmus, in bestimmter Geschwindigkeit und dynamischer Abstufung auf uns ein. All das kann uns bereits an sich gefallen oder mißfallen, wie die Beurtheilung eines in verständlicher Sprache vorgetragenen Liedes beweist. Dazu treten nun weiter die Vorstellungen, die den Sinn der vernommenen Wörter bilden. Mehr oder weniger lebhaft tauchen sie in unserem Bewußtsein auf und folgen in ihrem Ablauf und Wechsel getreulich den erklingenden und verhallenden Lauten, die an unser Ohr schlagen. Diese Bedeutungsvorstellungen verbinden sich ferner mit Gefühlen und lassen Stimmungen in uns wirksam werden, die gleich den Orgelpunkten das mannigfaltige Gewoge der Melodien und Harmonien dieser Einzelvorgänge zu einer Einheit zusammenfassen. Das alles

gehört zum ästhetischen Gesamteindruck des Gedichts und beeinflusst in abgestufter Energie die abschließende Werthschätzung des Ganzen. Die wissenschaftliche Aesthetik hat die schwierige aber zugleich auch einzig fruchtbare Aufgabe, die ästhetische Bedeutung aller, den Gesamteindruck zusammensetzenden Faktoren zu ermitteln und die gesetzmäßigen Beziehungen zwischen ihnen und ihren Wirkungen festzustellen.

Jedes Element wirkt nun freilich auf unsern Geschmack nur nach Maßgabe seiner zufälligen Repräsentation im Bewußtsein. Nur der wahrgenommene Laut und Rhythmus eines poetischen Kunstwerks kann einen ästhetischen Einfluß gewinnen, und ob oder inwieweit ein solches Element beobachtet worden ist, läßt sich durch kein Gesetz vorherbestimmen. Darum fallen die Geschmacksurtheile verschiedener Personen über dasselbe Objekt selbstverständlich verschieden aus, und es wäre vielmehr merkwürdig und wunderbar, wenn sie es nicht thäten. Von der Lebhaftigkeit der in der Phantasie erzeugten Vorstellungen hängt auch die Stärke der sie begleitenden oder durch sie geweckten Gefühle und Stimmungen ab, und nach der Tiefe und der Vertheilung der Aufmerksamkeit auf die einzelnen Faktoren richtet sich das Interesse, das wir ihnen zuwenden, und die lebendige ästhetische Energie, die sie entwickeln. Es handelt sich demnach bei dem Gesamteindruck, über den wir urtheilen, um eine Kombination von Elementen, deren jedes für sich innerhalb gewisser Grenzen variiren kann. Wiederholungen der gleichen Kombination sind aber, wie sich aus einer einfachen Wahrscheinlichkeitsbetrachtung ergibt, bei einer solchen Fülle variirungsfähiger Glieder zu den größten Seltenheiten zu rechnen. Die Meisterwerke der Kunst aller Zeiten stellen uns im Allgemeinen solche unwahrscheinlichen Fälle dar, in denen der Geschmack verschiedener Individuen sich übereinstimmend äußert, und gewiß ist ihre Anzahl klein genug, um das Recht der hier angestellten Erwägung zu erhärten. Aber die Aesthetik verliert durch diese selbstverständlichen Abweichungen zwischen den Geschmacksurtheilen der Menschen ihren wissenschaftlichen Charakter mit nichts. Gelingt es ihr zu zeigen, wie ein jedes Element für sich wirken würde, wenn es allein vorhanden wäre, und wie die einzelnen Faktoren sich zu größeren oder kleineren Gesamteindrücken vereinigen, so läßt sich jede Besonderheit des Geschmacks unschwer erklären, d. h. auf allgemein geltende Gesetze zurückführen. Der Gemeinplatz, daß sich über den Geschmack gar nicht streiten lasse, ist ganz richtig,

joweit er bloß auf die natürliche Thatsache der verschiedenen Werthurtheile hinweist, die über denselben Gegenstand gefällt werden, und jedes dieser Urtheile als ein durch bestimmte Ursachen zureichend bedingtes und insofern gültiges ansieht. Er ist aber durchaus unrichtig, wenn er die Meinung einschließt, daß sich über die Besonderheit der Voraussetzungen, welche den einzelnen Urtheilen zu Grunde liegen, überhaupt nichts ausmachen lasse, und daß demnach eine Verständigung über die Ursachen der thatsächlichen Abweichungen unmöglich sei.

Man pflegt die ästhetischen Gefühle, die durch unsere Geschmacksurtheile zum Ausdruck gebracht werden, als ein Gefallen oder ein Mißfallen zu bezeichnen. Von ihnen sind wohl zu unterscheiden alle diejenigen Gefühle und Stimmungen, die an die einzelnen beurtheilten Vorstellungen selbst oder ihre Gesammtheit geknüpft sind. So sind z. B. die Sympathie, die wir mit dem Helden eines Dramas empfinden, die Empörung oder Trauer, die uns erfüllen, wenn ein seiner unwürdiges Geschick über ihn hereinbricht, die aufgeregte Spannung, mit der wir dem Fortgang der Handlung folgen, und die Rührung, in die wir angefaßt seiner edlen Haltung im Kampfe mit den ihn bedrohenden oder gar überwältigenden Mächten versetzt werden, Gemüthseregungen, die dem Gegenstande unseres ästhetischen Urtheils selbst angehören und daher kurz Objektsgefühle genannt werden können. Ihnen steht dann das Gefallen oder Mißfallen als ein Reaktionsgefühl gegenüber. Je nach der besondern Beschaffenheit der Vorstellungen und Gemüthseregungen, die das Objekt, den ästhetischen Eindruck bilden, unterscheidet man schöne, erhabene, anmuthige, tragische, komische Gegenstände unseres Gefallens. Die Voraussetzung für die Entstehung eines Reaktionsgefühls ist stets das Interesse an der bloßen Beschaffenheit des Gegenstandes, welcher der verschiedenen Hauptformen von Eindrücken er auch immer angehören mag. Damit ist jedoch nicht gesagt, unter welchen Bedingungen er gefällt oder mißfällt. Es ist ein unheilvoller Irrthum moderner künstlerischer Bestrebungen, in demjenigen, was interessirt, ohne weiteres auch schon etwas erfreuliches zu erblicken und daher dem Eigenartigen Neuen nachzujagen, weil es nach anerkannten psychologischen Gesetzen die Fähigkeit hat, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Das Interessante kann ebensowohl mißfallen wie gefallen, und mit Rücksicht auf diese doppelte Möglichkeit stellen wir dem Schönen das Hässliche, dem Anmuthigen das Plumpe u. s. w. entgegen.

Nach diesen Vorerörterungen sind wir nun für die Lösung unseres Problems der ästhetischen Gerechtigkeit genügend vorbereitet. Damit Trauer, Elend, Unglück ästhetisch berühren können, muß man sich zu ihnen in ein Verhältniß setzen, das durch das Interesse für ihre bloße Beschaffenheit hergestellt wird. Das ist nur da möglich, wo alle Reize, die solche Vorgänge dem Wollen und Handeln ertheilen, unwirksam geworden sind. In der realen Welt gehören diese Fälle zu den Seltenheiten. Hier sind vor allem die sittlichen Anforderungen und Verpflichtungen von einer die kontemplative Ruhe unterdrückenden Kraft, so daß wir derartige Eindrücke lieber meiden, wenn es uns verfaßt ist, praktisch einzugreifen. Innerhalb einer künstlerischen Darstellung aber verlieren sie sofort diese Beziehung zum Wollen und Handeln und gewinnen sie unmittelbar eine ästhetische Bedeutung. Auch hier kann das Mitgefühl mit den geschilderten Vorgängen lebendig sein, und wir haben kein Recht, von einem bloßen Scheingefühl dabei zu reden. Aber es hat aufgehört der Ausgangspunkt für eine praktische Betthätigung zu werden. Mit dem vorgestellten Zustande selbst verschmelzen, auf ihn bezogen, bildet es einen Bestandtheil des ästhetischen Gesamteindrucks. Die Wirklichkeit dagegen stellt uns in erster Linie praktische Aufgaben, deren größere Wichtigkeit einen solchen Luxus des Lebens, wie ihn der ästhetische Genuß bildet, nicht zur Geltung gelangen läßt. Fragen wir danach, wie es denn komme, daß ein Kunstwerk die praktische Beziehung zu den in ihm dargestellten Vorgängen aufhebe, so werden wir freilich auf den Unterschied zwischen Bild und Wirklichkeit verweisen müssen. Darin liegt jedoch keine Anerkennung der oben bekämpften Theorie des ästhetischen Scheins. Denn erstlich läßt sich auch den realen Vorgängen eine ästhetische Seite abgewinnen, wenn sie die Rolle des bloßen unbetheiligten Zuschauers möglich machen. Und zweitens ist die Unterscheidung des Kunstwerks von der Wirklichkeit nur als eine objektive Bedingung für die Entstehung eines ästhetischen Verhaltens anzusehen und bedeutungslos für den subjektiven Zustand des Genießenden. Für die Natur desselben gilt ja vielmehr, wie wir bereits ausgeführt haben, daß wir von Ich und Nicht-Ich, von objektiver Realität und subjektiver Illusion gänzlich absehen.

Wann aber wird uns nun eine ästhetisch aufgefaßte Trauer und Noth gefallen? Mit dem bloßen Interesse an ihrer Beschaffenheit ist ihr positiver Werth noch nicht gegeben. Da es ist zunächst fraglich, ob sich ein solcher überhaupt hier entwickeln kann. Denn

das Beflagenswerthe, Noth und Elend, Unsittlichkeit und Verderbtheit, sie alle können doch nicht zugleich gefallen und die in dem natürlichen Mitgefühl mit solchen Zuständen und Vorgängen begründete Unlust erwecken. Die Psychologie lehrt uns, daß die Gefühle durch einen einheitlichen Charakter ausgezeichnet sind, vermöge dessen nur eine Qualität jeweils zur Herrschaft gelangt. Zwar lassen sich Farben und Töne, Helles und Dunkles, runde und edige Formen gleichzeitig erleben, nicht aber die Gefühlsgegensätze der Lust und Unlust, auch wenn sie ganz verschiedenen Ursachen stammen. Ist also wirklich ein Objektgefühl des Mitleids, der Mühnung, und nicht etwa bloß eine Vorstellung, ein Begriff von ihnen vorhanden, so läßt sich in demselben Momente daneben nicht noch ein Reaktionsgefühl der Freude empfinden. Entweder nämlich muß die traurige Stimmung selbst bereits aufgehoben sein, wenn das Gefallen einsetzt, oder die auf entgegengesetzte Gefühle hinwirkenden Faktoren erzeugen einen resultirenden Gemüthszustand, in dem je nach der Stärke der gleichzeitig vorhandenen Ursachen bald ästhetische Lust, bald außerästhetische Unlust hervortritt. Beides bietet eine erhebliche Schwierigkeit für die Erklärung des ästhetischen Gefallens am Traurigen. Vermag es erst nachträglich Boden zu gewinnen, so läuft es Gefahr ein schwacher und unzuverlässiger Nachklang zu werden, um dessentwillen es sich wahrlich nicht verlohnen sollte, eine so starke Gemüthserschütterung unerfreulicher Art, wie sie der Anblick trostloser Ereignisse gewährt, auf sich zu nehmen. Vielleicht haben dann diejenigen vollkommen Recht, die sich keine Tragödie im Theater vorspielen lassen und keine Romane tragischen Inhalts lesen wollen. Gelingt es aber während der unmittelbaren Einwirkung des ästhetischen Eindrucks der von ihm ausgehenden Unlust soweit Herr zu werden, daß eine schwache Regung des Gefallens aufzukeimen vermag, so ist auch diese beständig in ihrer freien Entfaltung bedroht und gehemmt und kann im nächsten besten Augenblick dem Mitgefühl an dem dargestellten Elend und Jammer, also der Unlust, Platz machen müssen.

Wenn uns kein anderer Ausweg bleibt, so werden wir, wie es scheint, auf die alte medizinische, von Aristoteles in seiner berühmten Definition der Tragödie angedeutete Auffassung hingedrängt, nach der dem Gewitter gleichend, das die Luft reinigt, die Gemüthsregungen des Mitleids und der Furcht von Zeit zu Zeit sich entladen müssen, um unsere Seele zu befreien und zu erlösen. Dann wäre das Gefallen am Tragischen der Freude ver-

wandt, die wir empfinden, wenn eine an sich schmerzhafter Operation an einem kranken Gliede unseres Körpers glücklich gelungen ist, oder der Befriedigung, die uns die sättigende Nahrung gewährt, wenn ein recht quälender Hunger vorausgegangen ist. Gewiß braucht nicht gesagt zu werden, daß eine solche Lust mit dem ästhetischen Gefallen gar nichts zu thun hat. So wenig wir bestreiten wollen, daß sie vorkommt, daß diese rein sinnliche Wirkung neben der ästhetischen einhergeht, so sehr muß doch zugleich betont werden, daß sie an sich ihren eigenen Gesetzen folgt, und in dem ästhetischen Gefühl keine regelmäßige oder nothwendige Begleitererscheinung findet. Wer der Ansicht ist, daß das Gefallen am Tragischen sich nur einstellen kann auf Grund einer kraftvollen Erregung der Thränenindrüsen, der muß auch das Gefallen am Komischen auf die wohlthätige Erschütterung zurückführen, welche die stoßweisen Expirationen des Lachens für den gesunden Menschen bedeuten.

Im Gegensatz zu dieser kindlichen Auflösung des ästhetischen Problems bieten sich uns zwei Gesichtspunkte dar, die uns ein wirkliches Verständniß jenes Unterschiedes, von dem wir bei der Bestimmung des Wesens der ästhetischen Gerechtigkeit ausgegangen waren, eröffnen. Zunächst haben wir zu erwägen, daß die Trauer, welche sich an einen bloßen Erfahrungsinhalt gewohnheitsmäßiger Sicherheit anschließt, ebenso wie dieser selbst von allen praktischen Beziehungen, Aufgaben und Zwecken befreit ist. Ein uns in künstlerischer Darstellung gebotener schmerzlicher Stoff kann, sofern wir uns ihm gegenüber in der für das ästhetische Verhalten charakteristischen Kontemplation befinden, nicht die Qual und Sorge, nicht die Leidenschaft erregen, die sich im Leben mit unvermeidlicher Gewalt zur Geltung bringen. So gleicht die im ästhetischen Zustand auftretende Trauer der verklärten Wehmut, mit der wir unserer lieben Toten gedenken, nachdem die leidenschaftliche Empfindung ihres Verlustes von uns gewichen ist. Ihr haftet nichts sinnlich Unangenehmes mehr an, sie entladet sich nicht in wilden Ausbrüchen der Verzweiflung, sie stört nicht das ruhige Gleichmaß unserer Stimmung. Ohne uns den Frieden der Seele zu rauben, begleitet sie die stille, liebevolle Hingabe an das Bild der Entschlafenen. So gehört auch die Theilnahme, die wir dem Leiden innerhalb der ästhetischen Betrachtung widmen, zu dem vorgestellten Vorgange, wie eines seiner Merkmale. Sie wird selbst zu einem bloßen Inhalte unserer Erfahrung, zu einem

Objekt, und stellt an uns keine Anforderungen, die wir vollend oder handelnd zu erfüllen hätten. Eine solche Unlust ist schwach genug, um ein ästhetisches Gefallen möglich zu machen, und wird bei dem Kampf um die Herrschaft im Bewußtsein keine unüberwindliche Gegnerin sein.

Dazu kommt als ein weiterer wichtiger Faktor eine eigentümliche Leistung unserer Aufmerksamkeit. Sie vermag nicht nur einzelne Gegenstände unserer Erfahrung zu isoliren, während anderen der Einfluß entzogen wird, den sie sonst auf das Bewußtsein ausüben könnten, sie ist auch im Stande, bestimmte Seiten oder Richtungen, die sich an den Inhalten unserer Erfahrung unterscheiden lassen, allein oder wenigstens vorzugsweise zur Geltung zu bringen. Nun wissen wir, daß die ästhetische Betrachtungsweise durch das Interesse für die bloße Beschaffenheit der Erfahrungsgegenstände bedingt ist. Darum werden alle sonstigen Wirkungen derselben unterdrückt und fallen alle die mannigfaltigen Reize fort, welche von ihnen in sinnlicher, sittlicher, wissenschaftlicher Beziehung ausgeübt werden können. Es gelingt uns mit Hilfe dieser theils hemmenden, theils isolirenden Macht unserer Aufmerksamkeit in demselben Moment, wo wir während starker Zahnschmerzen auf die Empfindung als solche uns konzentriren, die sinnliche Unlust zu schwächen oder gar zum Schweigen zu bringen. Ebenso kann der Arzt in Folge einer zweckmäßigen Einstellung seiner Aufmerksamkeit in dem schwer leidenden Patienten nur einen „Fall“ sehen und dadurch die sichere Ruhe gewinnen, die für eine klare Beurtheilung und das richtige praktische Eingreifen unerläßlich ist. In der gleichen Lage befinden wir uns, wenn uns traurige Zustände ästhetisch erregen. Die Beschäftigung mit ihrer anschaulichen Beschaffenheit lenkt von der natürlichen Nüchternheit, von dem gewöhnlichen Mitleid ab, die als erste Vorstufe für eine willenskräftige Bethätigung angesehen werden können. Damit aber entfalten sich nun ungehemmt die Wirkungen des Eindrucks auf die ästhetischen Gefühle.

Man wird es in diesem Zusammenhange nicht mehr für nothwendig halten, daß wir die besonderen Eigenschaften genauer aufzählen, welche die Entstehung eines ästhetischen Gefallens an betrübenden Vorgängen veranlassen. Denn diese sind im Prinzip keine anderen als die Merkmale, durch welche erfreuliche Gegenstände einen positiven ästhetischen Werth erlangen. Unsere Auseinandersetzung hat ja zu der Einsicht geführt, daß es sich nicht

darum handeln kann, das ästhetische Gefallen an dem Leidvollen und Schmerzlischen in besonderer Weise gerade auf die dadurch ausgelöste Unlust zurückzuführen. Wir haben vielmehr gezeigt, daß und wie die überall mögliche ästhetische Wirkung auch in solchen Fällen frei werden kann, wo sich das Weh einer mitleidenden Seele jeglichem Gefallen als ein unüberwindliches Hinderniß in den Weg zu stellen scheint. Darum mag der Hinweis auf einige gefallende Momente genügen. So kann die jämliche Erscheinung, in der sich uns Elend und Noth und unglücklicher Kampf enthüllen, für sich einen schönen Eindruck gewähren. Nicht minder kann der organische Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen des sorgsam aufgebauten Kunstwerks das Kennerauge befriedigen. Ferner mag der Rhythmus der Stimmungen und Gefühle, der sich an die Folge der geschauten Ereignisse knüpft, ein wohlthuender sein. Endlich wird das Erhabene, daß wir in einem tragischen Geschieh zu erkennen vermögen, wesentlich die erfreuliche Natur der ästhetischen Wirkung unterstützen. Die Aufzählung ist keine vollständige und will es nicht sein. Nicht das Unersehöpfliche in ein umfassendes System zu bringen, sondern die allgemeinen Gesichtspunkte klar ans Licht zu stellen, welche bei der Lösung des Problems der ästhetischen Gerechtigkeit maßgebend sind, war hier allein die Aufgabe. Aus dem einen Grundbegriff des ästhetischen Eindrucks haben wir unsere Lösung entwickeln können. So verräth sich hier trotz aller Unvollständigkeit im Einzelnen der feste und nothwendige Zusammenhang aller ästhetischen Begriffe miteinander. Wir wollen es uns jedoch nicht versagen, nachdem wir die Thatfache der ästhetischen Gerechtigkeit auf ihre Grundlagen zurückgeführt haben, ihre Bedeutung an einer bestimmten künstlerischen Richtung, an der des Naturalismus, zu erläutern.

### III.

Ueber den Naturalismus als ästhetische Theorie oder Norm ist kein Wort zu verlieren. In dieser Beziehung bleibt er hinter den Anforderungen weit zurück, die man an eine befriedigende Erklärung der Thatfachen und eine sich daraus ergebende regulative Bestimmung des künstlerischen Schaffens stellen muß. Aber damit ist über die ästhetische Bedeutung einer naturalistischen Kunst nichts entschieden. Vielmehr würde sich die ästhetische Wissenschaft geradezu ein Armuthszeugniß ausstellen, wenn sie einer so mächtigen,



von Zeit zu Zeit wie mit innerer Nothwendigkeit hervorbrechenden und sich ausbreitenden Richtung der künstlerischen Thätigkeit gar keinen Werth zuzuerkennen in der Lage wär. Zwar an den willkürlichen baroden Einfällen einer überreizten individuellen Phantasie darf die Aesthetik vorübergehen, ohne befürchten zu müssen, daß sie diejenige Weitherzigkeit einbuße, die eine Erfahrungswissenschaft gegenüber den in ihr Gebiete fallenden Thatfachen jederzeit ausüben muß. Aber Bestrebungen, welche eine ganze Periode beherrschen und der geschichtlichen Betrachtung geradezu als unumgängliche Durchgangsstufen zur höchsten Kunstblüthe erscheinen, zwingen den von Beobachtung und Untersuchung des erfahrungsmäßig Gegebenen geleiteten Forscher seine Begriffe und Gesetze so zu gestalten, daß sie ihnen gerecht werden können. Mit jener Philosophie des Schönen, welche da dekretirte, was allein Gegenstand eines Geschmacksurtheils sein dürfe, ist es hoffentlich ein für allemal vorbei.

Nun hat man freilich schon darauf hingewiesen, daß die technischen Hülfsmittel durch das Bestreben naturgetreu zu malen oder zu schildern verfeinert worden sind. Je genauer wiedergegeben werden soll, was eine Landschaft, ein menschlicher Charakter, eine Situation an Eigenthümlichkeiten, Licht- und Schattenseiten in sich bergen, um so sorgfältiger, durchgebildeter und minutioser muß die Behandlung der dazu dienenden Darstellungsmittel werden. Daneben ist auch die Nothwendigkeit hervorgehoben worden, das moderne Leben mit seinen Kräften, Zuständen und Zielen auch in der Kunst zum Ausdruck gelangen zu lassen. Andere Zeiten, andere Kämpfe, Interessen und Gewohnheiten! Gegenüber der romantischen Flucht in die Vergangenheit oder in ein blühendes Reich unbekümmert schaffender Phantasie hat sich unter uns eine warme und kraftvolle Theilnahme an der Gegenwart, an der Wirklichkeit eingestellt. Von diesem Wirklichkeitsinn der modernen Menschen zehrt die naturalistische Kunst, ihm kommt sie zugleich entgegen. Indem sie den Leser, Hörer, Zuschauer in das bunte Getriebe, in die widerspruchsvollen Tendenzen unserer Zeit hinein- führt, rechnet sie auf ein natürliches großes Interesse für diese Dinge und pflegt sich darin nicht zu täuschen. Aber man muß über diese halb widerwillig zugestandene Bedeutung des Naturalismus noch einen erheblichen Schritt hinausgehen, wenn man den positiven Werth, den die Leistungen dieser Richtung für sich in Anspruch nehmen dürfen, begreifen will. Denn die technische

Kunsthertigkeit ist an sich kein Gegenstand einer ästhetischen Würdigung. Legt man den Hauptnachdruck auf das Können, nicht auf das Dargestellte, so zieht man in die ästhetische Beurtheilung eines Eindruckes etwas hinein, was sich nur auf Grund eines besondern Wissens um die technische Entstehung desselben abschätzen läßt. Aber auch derjenige, der keine Ahnung davon hat, wie die Leinwand zubereitet, die Farben verrieben und aufgetragen werden, kann ein Werk der Malerei genießen und würdigen. Schon Kant hat bemerkt, daß der wahre künstlerische Eindruck auf einer Betrachtung beruhe, welche das Werk auffasse, als wenn es ein Stück der Natur sei. Betont man andererseits bloß das glückliche Verhältniß, in welchem die naturalistische Kunstübung zu dem natürlichen Interesse der Menschen an der sie umgebenden Wirklichkeit stehe, so hat man zwar eine Vorbedingung für die Entwicklung ästhetischer Erregungen angegeben, aber die nähere Beziehung zum Gefallen zu bestimmen vergessen. Zugleich würde sich von diesem Gesichtspunkte aus eine bedauerliche Einschränkung des Werthes naturalistischer Kunstwerke für die Zeit, in der sie entstanden sind, ergeben.

Hier tritt nun ergänzend derjenige Thatbestand ein, den wir unter dem Namen der ästhetischen Gerechtigkeit geschildert und erklärt haben. Für das Verständniß der naturalistischen Kunst ist das Prinzip unentscheidend, nach welchem ein in der Wirklichkeit kaum oder gar nicht ästhetisch berührender Vorgang in der Darstellung, die ihm das Kunstwerk verleiht, zu einem Objekt des bloßen Gefallens oder Mißfallens werden kann. Weitet sich über die Vergangenheit der seine, verhüllende Nebel aus, den unsere Unwissenheit zwischen das damalige Geschehen und unseren eindringenden Blick schiebt, so daß nur das Große, Glänzende, Eigenartige deutlich zu werden vermag, so läßt dagegen die Wirklichkeit des gegenwärtigen Daseins und Lebens auch das Kleine, Trübe, Gewöhnliche zu einer klaren Erscheinung werden. So liegt es denn im Wesen des Naturalismus begründet, daß er gerade diesen Zügen seine besondere Aufmerksamkeit schenkt, und auf allen Gassen kann man den Vorwurf gegen ihn hören, daß er sich darin gefalle, das Niedrige, die Schattenseiten in Handlung und Gesinnung vorzuführen. Man bedenkt dabei nicht, wie der Künstler mit sicherer Hand die zahlreichen Unwerthe des Lebens, der Natur in ästhetische Werthe umwandelt und dadurch den in der Wirklichkeit benachtheiligten, zurückgesetzten Erscheinungen eine größere Bedeutung

sichert. So kann das Unästhetische und Unangenehme, ja selbst das Häßliche der realen Welt in den Kosmos der Kunst aufgenommen und dadurch von den Faktoren befreit werden, die ein reines Interesse an ihrem Inhalte nicht aufkommen lassen. Wie die Traumgestalten dämmernder Phantasie ziehen sie an uns vorüber, kein Handeln und keine wissenschaftliche Zergliederung fordernd oder ermöglichend, nur zur sinnigen Betrachtung einladend. Aus solcher Versenkung in das Dargestellte, aus dieser theilnehmenden Empfänglichkeit erblüht ein Zauberreich ästhetischer Gestalten.

Das ist der Wunderstab der Kunst, der uns im Bilde, im Gedicht eine Wirklichkeit bescheert, die rein ästhetisch gewürdigt und genossen werden kann. Treibt uns das den Gesetzen des Rechtes und der Sittlichkeit widersprechende Verfahren im Leben zum thätigen Eingreifen, zur Verhütung des Bösen, des Unerlaubten, zur Bestrafung des Verbrechers, so wird es uns in der poetischen oder malerischen Schilderung zu einem Gegenstand der Nachempfindung, der inneren Theilnahme, der bloßen Betrachtung. Armuth und Elend, Schmutz und Verkommenheit suchen wir, wo sie uns als finstere Mächte im menschlichen Dasein begegnen, zu lindern oder zu meiden; dem Kunstwerk aber, das sie uns anschaulich vorzuführen weiß, geben wir uns mit Geist und Gemüth willenlos hin. Unser Interesse an ihnen wird durch keinerlei Ausbrüche unserer Neigung oder Abneigung zertheilt und gestört. In freier, tiefer und reiner Theilnahme an der Beschaffenheit des Gegenstandes verharren wir passiv und schweigend auch gegenüber den größtlichen, entsetzlichen Vorgängen. Und vermag es vollends ein Künstler über den Unvollkommenheiten und Schwächen der besten aller Welten die Sonne des Humors leuchten zu lassen, dann entringt sich uns jene ewige, über Raum und Zeit erhabene Heiterkeit, die unter Thränen lächelt.

In dieser Umwerthung der Werthe, einer wahreren und bessereren, als sie Nietzsche pathetisch verkündet hat, ruht die Ueberlegenheit der Kunst über die Natur. Diese ästhetische Gerechtigkeit stellt sich ebenbürtig neben ihre Schwester Themis. Während die letztere mit der Binde vor den Augen, auf seiner Waage, ohne Ansehen der Person das Gute und Böse, das Recht und das Unrecht gegeneinander abschätzt, umfaßt jene mit allzeit offenem Blick das Kleine und Große, das Starke und Schwache, die Güter und Uebel, die Fehler und die Vorzüge. Wo die strenge Schwester ihren Nichtspruch unnachsichtlich fällt, da tritt sie mild verführend

und ausgleichend ein. Sie ist es, der nichts Menschliches fremd bleibt, die das Niedrige, Gewöhnliche, Armselige aus seiner dunklen Pariastellung emporhebt zur lichten Wärme eines ästhetischen Interesses. Alle Auswüchse und Stiefkinder der Natur, von der öden unfruchtbaren Steppe bis zum schmutzigen Kehrichthaufen, von der Verworfenheit des unverbesserlichen Böjewichts bis zur lächerlichen Hohlheit des eitlen Narren, von der widerwärtigen Habgier bis zur sündigen Fleischelust, von Haß und Neid und Rachsucht bis zur elenden Feigheit — sie alle versammelt sie um sich, ihnen allen sichert sie eine Betrachtung jenseits von gut und böse. Die hochtragende Warte des sittlichen Ideals, gesunder Kraft und Frische der Empfindung wird dadurch wahrlich nicht in den Staub gestürzt. Nicht die ethischen Werthe werden dadurch geändert, es wandelt sich dadurch nicht das Unsitliche in ein Sittliches, das Unerlaubte in ein Erlaubtes um, sondern es wird nur der in diesen Unwerthen verborgene ästhetische Inhalt an das Tageslicht gefördert. Das Unangenehme bleibt unangenehm, das Geßwidrige geßwidrig, die Pflichtverletzung hört nicht auf eine Pflichtverletzung zu sein; aber diese Momente versinken vor der jählen Gelassenheit der ästhetischen Kontemplation, die wir solchen Erscheinungen entgegenbringen, sobald sie sich in künstlerischem Gewande unserem Blicke zeigen.

Darin also sehen wir das Verdienst des Naturalismus, daß er eine solche ästhetische Gerechtigkeit übt. Das Gute bedarf ihrer selbstverständlich weniger als das Schlechte, das Erfreuliche weniger als das Unerfreuliche. Denn jenen wenden wir auch schon im Leben unsere Theilnahme, unser Interesse zu, und so werden sie auch schon in der Wirklichkeit häufig von der genießenden Anschauung des ästhetischen Zustandes ergriffen. Aber von dieser Anerkennung bleibt zugleich ausgeschlossen diejenige Kunst, die uns vortäuschen möchte, daß Unrecht Recht oder daß Uebel ein Gut sei, die sich in den Dienst bestimmter Theorien außerästhetischer Art stellt. Aufreizung zum Klassenhaß, Propaganda für eine moderne Sittlichkeit und Lebensanschauung, Vorliebe für das Frivole und Gemeine liegen der echten naturalistischen Kunst fern. Wo der Dichter solche Ingredienzien in den Trank mischt, den er uns reicht, da werden wir gewaltsam aus der Sphäre der reinen Kontemplation in ein gänzlich unästhetisches Verhalten hineingerissen, da werden gerade die praktischen Beziehungen des von ihm geschilderten Gegenstandes zu uns, die dem Kunstwerk gegen-

über zurücktreten und vergehen sollten, mit läppischer und roher Hand wiederhergestellt. Nur eine von jeder Tenbenz freie, unbefangene die Schäden aufdeckende künstlerische Arbeit kann den ästhetischen Werth beanspruchen, den wir dem Naturalismus zugetheilt haben.

Doch nicht nur in dieser Beziehung bedarf die Anwendung der ästhetischen Gerechtigkeit einer Einschränkung. Wir müssen auch noch darauf hinweisen, daß eine Schilderung der Mängel und Verfehrtheiten der Welt im allgemeinen nur in naturalistischer Form, d. h. in unmittelbarer Anlehnung an die Wirklichkeit erträglich ist. Wie gerne lassen wir uns von dem Künstler in ein ideales Gebiet leiten, dessen Vollkommenheiten nur in der freien Phantasia Bestand haben! Aber von den Greueln und Schandthaten, die uns eine erhitzte, eigens darauf zugespitzte Einbildungskraft vor die Seele führen möchte, wenden wir uns mit Grauen und Abcheu ab. Nur wenn wir das Bewußtsein haben, das, was wir wahrnehmen, sei der Natur abgelauscht, sei treu und mit unbestechlicher Wahrfastigkeit nach realen Vorbildern berichtet oder gezeichnet, pflegen wir es zu bulden und ästhetisch zu würdigen. Dabei ist es gleichgültig, ob diese unsere Annahme begründet ist oder nicht; entscheidend ist vielmehr nur die Frage, ob wir das Dargestellte nach Maßgabe unseres Wissens, unserer Erfahrung für möglich halten. Darum ist es im Interesse der ästhetischen Wirkung geboten, sich mit der Schilderung der Nachtseiten nicht in das Absonderliche, Unwahrscheinliche, Seltene zu verfteigen, sondern das Typische, den meisten Geläufige auszuwählen. Die ästhetische Gerechtigkeit vergeudet ihre Huld nicht an den erträumten Uebeln, an den von einer verirrten Phantasia heraufbeschworenen Spulgestalten, sondern sie neigt sich herab nur zu den Bildern einer bellagenswerthen Verkettung von Dingen und Ereignissen, die in der Wirklichkeit möglich erscheint oder für möglich gehalten wird. Es hängt das damit zusammen, daß ein allgemeines Interesse für derartige Stoffe nur vorausgesetzt werden kann, wenn sie sich durch eine innere Wahrscheinlichkeit von bloßen Ausgeburten einer pathologischen Vorstellungskraft unterscheiden lassen.

So ist es uns möglich geworden, mit Hilfe des Begriffes der ästhetischen Gerechtigkeit dem Naturalismus einen Lorbeer zu pflücken, den ihm noch kein Aesthetiker gereicht hat. Nicht dem Prinzip, der Theorie, der Norm sei er geweiht, sondern der künstlerischen Richtung seines Namens. Aber auch nicht allem, was in

der Kunst unter dieser Flagge fest und frech dahergestellt, können wir diesen Preis ertheilen, sondern nur jenen echten und ernstesten Werken, die der erhabenen Idee der ästhetischen Gerechtigkeit dienen und deren Aufgabe erfüllen. Jede Zeit hat ihre Kummernisse und prägt den allgemeinen Unsegen, der auf der Welt lastet, in ihrer besonderen Weise aus. Der Naturalismus wird dafür der Spiegel, in welchem wir in leidenschaftsloser Weise auch die Kehrseiten zu schauen und zu würdigen vermögen. Wer der Kunst verbieten will, uns in das Schattenreich der Verderbniß zu führen, strebt nicht nur nach einer unerreichbaren Beschränkung ihres Waltens und Wirkens, sondern trachtet auch in seinem blinden Eifer danach, alles, was in jenem Reich lebt und webt, jeglicher mitempfindenden Theilnahme zu berauben. Beruht die Kraft und der Reichthum des Idealismus auf der freien und hochgestimmten Phantasie, die sich von der unvollkommenen Wirklichkeit aus in ein glücklicheres, reineres, besseres Gefilde rettet, so hastet dagegen der Naturalismus an der Erde mit ihren Mängeln und Schwächen. Ohne Verschönerung und doch in der einer künstlerischen Darstellung innewohnenden Verklärung giebt er uns die Wirklichkeit, wie sie ist, mit ihren Schladen und Flecken. Offenen Auges wandeln wir heute vielfach in einer Traumwelt, die nur einen kleinen Bruchtheil der wirklichen bildet und doch den Anspruch erhebt die ganze sein zu wollen. Von der modernen Kunst erhalten wir dann den tieferen Einblick in die uns fremd gebliebenen Sphären und lernen auch sie mit unbefangener Theilnahme erfassen und tragen. Und so gleichen wir in unserer ästhetischen Gerechtigkeit jener höheren, von der es in der Bergpredigt heißt, daß sie „die Sonne aufgehen läßt über die Bösen und über die Guten und regnen läßt über Gerechte und Ungerechte.“

---