



# Anfänge psychologischer Ästhetik bei den Griechen.

Von

O. Külpe, Würzburg.

**E**ine psychologische Ästhetik im eigentlichen Sinne finden wir bei den Griechen noch nicht ausgebildet. Nicht sowohl deshalb, weil es noch keine Ästhetik als eigentümliche Wissenschaft gab, als vielmehr deshalb, weil der Gegenstand dieser Disziplin nicht als ein psychologischer Gegenstand galt. Man ist in Verlegenheit, wenn man versucht, die dem Schönen und der Kunst gewidmeten Aussprüche in einer der bestehenden Einteilungen der Philosophie unterzubringen. Sofern z. B. bei Platon von einer Idee des Schönen die Rede ist und das Schöne an sich festgestellt werden soll, kann man die Dialektik als die Wissenschaft ansehen, zu der solche Ausführungen gehören. Aber die Betrachtungen über die eigenartige Lust, die das Schöne erweckt, müssen zur Physik, und anderes zur Ethik gerechnet werden. Aristoteles hat zwar in seiner poetischen Philosophie ein besonderes Gebiet für schaffende, künstlerische Tätigkeit bereitgestellt, und Spätere haben einige Kunstlehren unterschieden. Aber wozu man die allgemeine Behandlung des ästhetischen Eindrucks zu zählen habe, bleibt unbestimmt. Die psychologischen Schriften des Aristoteles enthalten nichts darüber, dagegen werden die Formen des Schönen als Gegenstände der mathematischen Wissenschaften bezeichnet.<sup>1)</sup>

Trotzdem wäre es falsch, wenn man deshalb die ästhetischen Erörterungen der Griechen überhaupt als unpsychologisch charakterisieren und die Lehre vom ästhetischen Eindruck als eine metaphysische, physikalische oder mathematische auffassen wollte. Es fehlt nur an einer klaren Abgrenzung der hier in Betracht kommenden Gesichtspunkte. Das Schöne wird bald mit dem Guten, bald mit dem sinnlich An-

<sup>1)</sup> Metaph. XII, 3, 1078a, 36.

genehmen, bald mit Gesetz, Ordnung und Größe in Zusammenhang gebracht. Eine genauere Differenzierung der Begriffe wird zwar angestrebt, aber nicht erreicht. Insbesondere ist es noch nicht gelungen, das ästhetische Verhalten in seiner Gesamtheit und Eigenart zu erfassen und zu isolieren und auf dessen Analyse sich einzustellen. Aber Ansätze zu einer psychologischen Bestimmung und Erklärung der ästhetischen Tatsachen sind reichlich vorhanden, so daß auch in dieser Beziehung von einer grundlegenden Bedeutung der griechischen Philosophie gesprochen werden darf. Nur muß man sich diese Beiträge zur psychologischen Ästhetik aus verschiedenen Schriften zusammentragen und mit bestimmten Interessen dieser Art an ihre Würdigung herantreten. Wer mit dem Auge eines modernen Psychologen die griechische Literatur durchwandert, wird nicht selten überrascht sein, Errungenschaften oder Streitfragen der heutigen Ästhetik schon damals erkannt oder erörtert zu sehen.

Einige von den Beobachtungen, die ich bei wiederholten Streifzügen durch die griechische Ästhetik gesammelt habe, möchte ich auf den folgenden Blättern in zwangloser Ordnung mitteilen. Ich kann dabei hier keine Vollständigkeit erstreben, werde insbesondere alle Details, wie sie namentlich in Walters verdienstvollem Werke behandelt sind, unberücksichtigt lassen. Da aber weder dies Buch noch dasjenige von Ed. Müller, und ebensowenig die allgemeinen Darstellungen der Geschichte der Ästhetik, wie Zimmermann, Schasler, Bosanquet, die griechische Ästhetik unter psychologischen Gesichtspunkten betrachtet und entwickelt haben, so mögen einige Hinweise auf den Ertrag, den solche Gesichtspunkte gewähren können, nicht ohne Wert sein. Daß hierbei zuweilen erst die psychologische Interpretation der vorliegenden Stellen zur vollen Erkenntnis ihrer psychologischen Bedeutung führt, wird überall da keine Bedenken haben, wo es sich um einen unzweifelhaft psychologischen Tatbestand, wenn auch nicht um eine adäquate Beschreibung desselben handelt. Das Recht zur Anwendung einer derartigen Methode glaube ich dem Faktum entnehmen zu dürfen, daß die ästhetischen Erscheinungen, die den Griechen vorlagen, im wesentlichen und allgemeinen auch auf uns wirken. Natur und Kunst, und zwar antike Kunst, reden auch zu uns eine eindringliche Sprache und können ein dem ähnliches Verhalten erregen, das griechische Philosophen ihnen gegenüber eingenommen haben. Wer daher mit der psychologischen Ästhetik unserer Zeit vertraut ist, wird auch in die ästhetischen Anschauungen der Griechen sich leichter hineinfinden und sie bestimmter auszulegen imstande sein, als der Philologe oder Historiker, der nicht sowohl von den bezeichneten Tatsachen, als vielmehr von den Bezeichnungen aus den Weg zu ihnen sucht.

## I.

Daß Platon als der Begründer einer allgemeinen, nicht der angewandten Ästhetik zu gelten habe, kann kaum zweifelhaft sein. Auch heute läßt sich der ästhetische Eindruck in gewissen Grundlinien nicht

zutreffender schildern, als es bei ihm geschehen ist. Im Unterschiede von Sokrates, der das Schöne mit dem Nützlichen identifiziert hatte, wird ein Schönes an sich von dem relativ Schönen getrennt und durch eine eigentümliche Lust, die es erweckt, charakterisiert. Die besonderen Bestimmungen dieser Lust zeigen deutlich, daß eine eigenartige Lustqualität, die als Lust von anderen Lustformen zu trennen wäre, nicht angenommen zu werden braucht. Sie ist reine Lust, nicht mit Unlust gemischt, wie der Kitzel. Sie ist ferner maßvoll im Gegensatz zu der maßlosen Heftigkeit der sinnlichen Gefühle. Sie geht endlich nicht aus der Befriedigung einer Begierde hervor, denn der Mangel an Schönerem erregt keine Unlust. Sie entsteht dem Betrachtenden vielmehr unmittelbar während der Kontemplation.<sup>2)</sup> Von anderen Lustformen wird sie also nur durch ihre Einfachheit, ihre Intensität und ihre Entstehungsweise geschieden. Es ist das umso mehr zu betonen, als Platon bekanntlich wiederholt von besonderen Lustarten gesprochen hat.

In diesem Sinne, absolut schön sind aber nur die Elemente der Sinneswahrnehmung, Farben, Töne, geometrische Formen und, wenn auch in eingeschränktem Maße, Gerüche. Nur diese können offenbar an sich gefallen oder mißfallen, ohne auf einen Vorteil oder Nachteil, den sie bereiten, hinzuweisen. Sie sind schön durch ihre eigene Beschaffenheit, nicht durch Beziehung auf anderes. Die Farben gefallen vermöge ihrer Reinheit und ihres Glanzes.<sup>3)</sup> Unter den Tönen werden die sanften und hellen, die einen reinen Klang geben, als schön bezeichnet. Die Schönheit der Gestalten beruht auf Symmetrie und Proportion, die ihnen selbst zukommen, sofern sie mit Lineal, Winkelmaß, Drehinstrument erzeugt sind.<sup>4)</sup> Fassen wir alle diese Merkmale des an sich Schönen zusammen, so können wir sie etwa als Gemessenheit, „Symmetrie“ und „Analogie“ bezeichnen,<sup>5)</sup> wobei diese Begriffe einen über die nächste Beziehung auf die Figuren hinausgehenden Sinn haben. Gemessenheit würde eine mittlere Größe und Stärke im Gegensatz namentlich zu der Maßlosigkeit,<sup>6)</sup> Symmetrie nicht nur eine räumliche, sondern auch eine qualitative Gleichartigkeit im Unterschied von Ungleichheit, Mischung und Kontrast bedeuten. Von der Analogie heißt es: Das schönste Band ist dasjenige, welches sich selbst und das Verbundene am meisten vereinheitlicht, und das vermag am besten die Analogie zu leisten, indem sie drei Größen in das Verhältnis  $a : b = b : c$  setzt.<sup>7)</sup> Es ist hiernach eine höhere Gleichartigkeit, die der Beziehungen damit gemeint, die insbesondere das Ganze und seine Teile in derselben Ordnung miteinander verbindet.

2) Phileb. 51 bis 52 und Gorgias 474 D. Vgl. auch Hipp. maj. 299 D; 302 D.

3) Phaedon 110 C. — 4) Phileb. a. a. O. — 5) Phileb. 64 E; Tim. 31 C.

6) Schon bei Demokrit (Diels, Fragmente der Vorsokratiker, S. 424, 102) finden wir den Ausspruch: Schön ist überall das Gleichmaß, Übermaß und Mangel mißfällt mir — also einen Hinweis auf die goldene Mitte.

7) Tim. 31 C; 32 A.

Nur durch diese Allgemeinheit des Sinnes wird es möglich, die drei genannten Merkmale auf alles Schöne, auf Farben und Töne, ebenso wie auf Gestalten anzuwenden und Wahrheit und Güte gleichfalls unter diese Gesichtspunkte zu bringen. Auch das Gute zeichnet sich durch Gemessenheit und „Symmetrie“ aus, und Gemessenheit und Reinheit (qualitative Gleichartigkeit) kommen auch dem Wahren zu. So wird zwischen einer körperlichen und einer seelischen Schönheit unterschieden, über deren Verhältnis zueinander wir freilich bloß erfahren, daß sie im Menschen einander entsprechen sollen, daß der Körper der Seele verwandt sei, der er dient, daß zwischen ihnen „Symmetrie“ herrsche.<sup>8)</sup> Ob und wie sich diese innere Schönheit durch die äußere kundgebe und somit in ihr erkennen lasse, darüber erhalten wir keine Auskunft. Aber wir werden sagen dürfen, daß nach Platon nur bei einer Anwendbarkeit der positiven ästhetischen Kriterien auf Äußeres und Inneres der Gesamteindruck des Menschen uneingeschränkt schön erscheint, daß eine Gleichartigkeit insbesondere auch für Körper und Seele bestehen muß, wenn der ganze Mensch soll gefallen können.

Nur für das hier allein betrachtete, absolut Schöne dürfte gelten, daß sich die Idee des Schönen darü unmittelbar antreffen lasse. Darum wird sie das Offenkundigste<sup>9)</sup> und Liebenswertigste genannt. Das was an sich schön ist, ist es der Idee nach, und so wird die Idee des Schönen dem schauenden Auge zugänglich. So löst sich wenigstens zum Teil der Widerspruch dieser Auffassung mit der anderswo<sup>10)</sup> vertretenen, die eine deutliche Scheidung der Idee des Schönen von dem gemeinen Trost der sinnlich wahrnehmbaren Dinge vollzieht. Das an sich Schöne wird hier als das Eine, Unveränderliche geschildert, an dem die schönen Gegenstände nur teilhaben. Es ist ohne menschliches Fleisch, ohne Farben und anderen mannigfaltigen sterblichen Tand, göttlich und einförmig. Zu ihm führe nur eine Stufenleiter von einzelnen, schönen Erfahrungen, und nur der, dem es gelinge, die reine Schönheit selbst zu schauen, vermöge wahrhaft tugendhaft zu werden. Dieses Schauen des Schönen selbst wird sonst auch ein Erkennen genannt und dem auf das einzelne eingeschränkten Vorstellen entgegengesetzt.<sup>11)</sup> Wenn wir bedenken, daß Platon von den Körpern und Gemälden, die aus Farben und Gestalten zusammengesetzt sind, ausdrücklich erklärt, daß sie nicht zu dem schlechthin und an sich Schönen gehören, sondern nur relativ, im Sinne der Zweckmäßigkeit, Nützlichkeit schön sind, so verstehen wir leicht, warum die Idee des Schönen von diesen wirk-

<sup>8)</sup> Phaedrus 279 BC; Republ. III, 402 C; Tim. 87 CD. Zusammengehörigkeit und Gleichartigkeit, Verwandtschaft — Begriffe, die auch für uns noch eine gewisse innere Beziehung zueinander haben — sind hier noch nicht deutlich voneinander geschieden. Daß Körper und Seele einander entsprechen, ist auch ohne ihre Gleichartigkeit möglich. Was bedeutet überhaupt eine Gleichartigkeit zwischen beiden? Offenbar wird sie in abstrakten Eigenschaften gefunden.

<sup>9)</sup> Phaedrus 250 D: *ἐκφανέστατον*, was Walter (Gesch. d. Ästhetik im Altert., S. 286) merkwürdigerweise mit dem Ausdruck „das Scheinhafteste“ wiedergibt.

<sup>10)</sup> Sympos. 211.

<sup>11)</sup> Republ. V, 479 E: *γινώσκειν — δοξάζειν*.

lichen Dingen so scharf getrennt wird. Lebende Körper sind nur insofern schön, als sie zu ihren Verrichtungen taugen, und Gemälde insofern, als sie dasjenige darstellen, was sie darstellen sollen.<sup>12)</sup> Ein an sich Schönes liegt darum hier überhaupt nicht vor, und so kann auch die Idee des Schönen in ihnen nicht erfasst werden. Da nun aber Farben, Töne, Gestalten an den sinnlich wahrnehmbaren Dingen vorkommen, so kann der Gegensatz zwischen dem absolut und relativ Schönen in concreto nicht in solcher Schroffheit aufrecht erhalten werden. Und so begreift es sich, daß die schönen Dinge wenigstens teilweise schön genannt werden,<sup>13)</sup> indem sie nämlich an sich Schönes enthalten können.

Eine volle Würdigung für die Leistung Platons in der allgemeinen Ästhetik geht uns auf, wenn wir sehen, wie sein großer Schüler deren Grundlagen voraussetzt und unangetastet läßt. Die Definition des Schönen in der Rhetorik<sup>14)</sup> stellt einander ganz im Sinne Platons das an sich Schöne und das relativ (nämlich in Beziehung auf das Gute) Schöne gegenüber. Dazu tritt als eine freilich sehr äußerliche Unterscheidung des Schönen und des Guten die Angabe, daß jenes sich auch an Unbewegtem, dieses nur an Handlungen antreffen lasse.<sup>15)</sup> Man wird wohl annehmen dürfen, daß Aristoteles den Ausführungen Platons über die Lust am Schönen und den Unterschied des absolut und relativ Schönen nichts hinzuzufügen oder entgegenzusetzen wußte. Dasselbe ergibt sich, wenn wir die von ihm bezeichneten Hauptformen des Schönen, Gesetzmäßigkeit, „Symmetrie“ und Begrenztheit<sup>16)</sup> genauer bestimmen. Anderwärts heißt es, alle Schönheit beruhe auf Größe und Gesetzmäßigkeit.<sup>17)</sup> Gesetzmäßigkeit nimmt die Stelle der platonischen „Analogie“ ein und ist nur eine deutlichere Bezeichnung ihres allgemeineren Sinnes. Größe bedeutet, wie die Erläuterung zeigt, mittlere, maßvolle Größe und fällt demnach mit der Begrenztheit wahrscheinlich zusammen.<sup>18)</sup> Beides aber gibt ungefähr die platonische Gemessenheit wieder. „Symmetrie“ endlich ist sogar dem Namen nach in Übereinstimmung mit dem platonischen Merkmal der Gleichartigkeit. So hat demnach Aristoteles sich tatsächlich ganz auf den Boden der platonischen Ästhetik gestellt. Die Unterscheidung zweier Schönheitsarten, die Angabe der objektiven und wohl auch der subjektiven Merkmale des an sich Schönen werden ohne wesentliche Modifikation übernommen.

Ein wirklicher Fortschritt liegt dagegen in dem Versuch vor, diese Bestimmungen des an sich Schönen psychologisch zu begründen. Die mittlere Größe ist zur Schönheit erforderlich, weil bei einem winzig kleinen Geschöpf die Anschauung verworren werde,

<sup>12)</sup> Phileb. 51 C; Republ. X, 601 D; Legg. II, 688 B.

<sup>13)</sup> Republ. V, 479. Ganz davon verschieden ist der im Hipp. Maj. in bezug auf schöne Einzeldinge geltend gemachte Gesichtspunkt der Relativität des Schönen, der übrigens schon bei Heraklit sich findet, wie dort erwähnt ist (289 A).

<sup>14)</sup> I, 9, 1366 a, 33 ff. — <sup>15)</sup> Metaph. XII, 3, p 1078 a, 31. — <sup>16)</sup> Ebenda, 36. —

<sup>17)</sup> Poët. VII, 1450 b, 37. — <sup>18)</sup> Anders Walter, a. a. O. S. 555.

die Einzelheiten nicht mehr erkennen und unterscheiden könne, und weil bei einem ungeheuer großen die Einheit und Abgeschlossenheit des Eindrucks verloren gehe, also die Übersichtlichkeit, Zusammenfassbarkeit fehle. Die Gesetzmäßigkeit ferner wird dahin interpretiert, daß die einzelnen Teile des Ganzen miteinander im engsten Zusammenhange stehen.<sup>19)</sup> Werde ein Teil weggenommen oder von seiner Stelle gerückt, so erscheine das Ganze verschoben und zerstört. Dasjenige, dessen An- oder Abwesenheit sich gar nicht bemerklich mache, sei gar kein Bestandteil des Ganzen. Die Symmetrie endlich bewirkt, daß aus Vielem eine Einheit wird, indem sie Beziehungen zwischen dem Vielen herstellt.<sup>20)</sup> In diesen Angaben haben wir wertvolle Erweiterungen bzw. Ergänzungen zu den platonischen Ausführungen zu erblicken, die dadurch besonders bemerkenswert sind, daß sie deutliche Beiträge zur psychologischen Ästhetik darstellen.

Von der Idee des Schönen im platonischen Sinne ist bei Aristoteles nicht mehr die Rede. Sein eigentlichstes Gebiet ist überhaupt nicht die allgemeine, sondern die spezielle, namentlich die Kunstästhetik, auf die wir weiter unten eingehen wollen. Für die allgemeine Ästhetik aber ist nur noch eines Beitrags zu gedenken, der von Plotin in dem 6. Abschnitt seiner I. Enneade entwickelten Betrachtungen. Er bekämpft hier zunächst die Lehre, daß „Symmetrie“ und Gemessenheit die wesentlichsten Merkmale des Schönen seien, in echt dialektisch-sophistischer Widerlegung. Nur ein Zusammengesetztes könne hiernach als schön gelten, nicht aber ein Einfaches. Wenn jedoch das Ganze schön sein soll, müssen auch seine Teile schön sein, es kann nicht aus Häßlichem bestehen. Auch schöne Töne und Farben von einfacher Beschaffenheit dürfte es hiernach nicht geben. Daß diese Ausführung die Ansichten des Platon und Aristoteles gar nicht trifft, insofern diese eben etwas viel allgemeineres mit jenem Namen verstanden wissen wollten, als räumliche Verhältnisse, braucht nicht erst gesagt zu werden. Auch hätte eine geringe empirische Umschau Plotin darüber aufklären können, daß in der Tat ein Ganzes gefallen kann, dessen Teile nicht gefallen. Wichtiger ist dagegen ein anderer Einwand, der gegen die herkömmliche Auffassung ins Feld geführt wird: Dasselbe Gesicht kann bei gleicher Symmetrie bald schön, bald unschön erscheinen. Damit ist auf eine Lücke der bisherigen allgemeinen Ästhetik hingewiesen. Die Ästhetik des Ausdrucks war zu kurz gekommen. Platon hatte dafür zwar die Forderung aufgestellt, daß auch Inneres und Äußeres einander entsprechen sollen, und die Symmetrie gleichfalls für das Verhältnis von Körper und Seele in Anspruch genommen. Auch galt ihm ebenso wie Aristoteles die innere Schönheit als die höhere, so daß sie den Eindruck äußerer Häßlichkeit überwiegen konnte. Aber von einer so klaren Einsicht in den Einfluß des Aus-

<sup>19)</sup> Dies erinnert an die Forderung, die Platon im Phaedrus 264 C an eine Rede stellt.

<sup>20)</sup> Probl. 17, 1.

drucks auf die formale Schönheit haben wir bei ihnen nichts gefunden, obwohl sie die Tatsache natürlich gekannt haben werden.

Von hier aus läßt sich nun auch die positive Darlegung von Plotin über das Wesen des Schönen verstehen. Psychologisch gefaßt, enthält sie nichts anderes als eine Einfühlungstheorie. Wenn wir ein Schönes wahrnehmen, so begrüßen wir darin ein unserer Seele Verwandtes, während das Häßliche uns als ein Fremdartiges abstößt. Die Seele freut sich, wenn sie etwas ihr Ähnliches wahrnimmt, und staunt, nimmt es in sich auf und erinnert sich an sich selbst und an das zu ihr Gehörige. Somit wird das Wahrnehmbare schön nur durch seine — Beseeltheit, würden wir sagen. Plotin drückt sich metaphysisch-objektiver aus: durch seine Teilnahme an der Idee bzw. Form. Man muß sich hierbei erinnern, welche Bedeutung der Begriff der Form bei Aristoteles gewann. Sie ist das gestaltende, verwirklichende Prinzip, auch die Seele kann Form ihres Körpers heißen. Darum treffen in der Tat der metaphysische Begriff einer *μετοχή εἶδους* und der psychologische Begriff der Beseeltheit infolge der Einfühlung sachlich zusammen. Alles Gestaltlose, die Materie in aristotelischer Auffassung, ist demnach häßlich, sofern es bei seiner Bestimmung, Gestalt und Idee aufzunehmen, derselben entbehrt oder nicht ganz davon erfüllt wird. Die Idee (das innere Leben, würden wir sagen) macht das aus vielen Teilen Bestehende zu einem Ganzen, sei es in der Kunst oder in der Natur. Auch von der Größe, die Aristoteles angegeben hatte, hängt die Schönheit nicht ab. Sie zeigt sich im kleinen so gut wie im großen, wenn nur die „Idee“ sich darin offenbart.<sup>21)</sup> Das Feuer ist vor anderem in der Körperwelt schön, weil es dem Unkörperlichen, der Idee, am nächsten steht. Auch die Harmonien der Töne lassen die [betrachtende] Seele sich selbst wiederfinden, die eigenen verborgenen Harmonien entdecken. Die körperliche Schönheit beruht demnach überall darauf, daß „die Gestalten der Materie gewissermaßen aufgesetzt sind“,<sup>22)</sup> d. h. also, daß sie beseelt ist. Wer das Schöne aber nicht selbst erlebt hat, der könnte auch nicht davon reden, und dies Erlebnis ist ein Staunen, eine süße Verwirrung, Sehnsucht, Liebe und freudige Bestürzung.

Nur in unserer psychologischen Fassung sagt Plotin für uns etwas aus. Seine eigentliche Tendenz ist es nun freilich durchaus nicht, eine psychologische Beschreibung des ästhetischen Verhaltens zu geben. Das zeigt schon das erkenntnistheoretische Prinzip, daß nur das Gleiche das Gleiche erkenne, nur eine schöne Seele auch Schönes wahrnehmen könne.<sup>23)</sup> Dazu kommen die metaphysischen und ethischen Voraussetzungen und Werturteile, in die seine Theorie ganz eingesponnen erscheint. So gewiß *εἶδος* und *μορφή* einen viel weiteren Begriff repräsentieren, als Seele, inneres Leben, so gewiß geht diese Schönheitstheorie über die Einfühlung hinaus. Außerdem sind die Gestaltung, Beseelung ernsthaft realistisch, nicht bloß naiv animistisch gemeint. Aber der

21) V, 8, 2. — 22) V, 9, 2. — 23) I, 8, 9.

Genuffs am Schönen wird doch ganz psychologisch geschildert, und dadurch, daß auf die Wahrnehmung des Verwandten, des der eigenen Seele Ähnlichen hingewiesen wird, ist auch dem Vorgang der Einfühlung einige Rechnung getragen. Somit glauben wir, Plotin zwar einseitig und unzureichend zu charakterisieren, wenn wir ihn als einen Vertreter der Einfühlungsästhetik ansehen, aber nicht gerade falsch und gewaltsam zu interpretieren. Vielmehr scheint es uns, als ob die Tatsache der Einfühlung, wie auch das als Argument gegen die Symmetrietheorie verwandte Beispiel vom schönen und unschönen Gesicht zeigt, für Plotin die Grundlage und den Ausgangspunkt seiner ästhetischen Betrachtungen gebildet,<sup>24)</sup> dann aber unter der Herrschaft seiner Metaphysik alsbald eine unpsychologische Verwertung gefunden habe.

Dem Tatbestande des an sich Schönen, das nicht durch eine Beziehung auf anderes erst wertvoll wird, hat somit die griechische Ästhetik bereits die beiden auch noch in der Gegenwart vertretenen Theorien, die formalistische und die Einfühlungstheorie, gewidmet. Platon und Aristoteles gelten uns in diesem Sinne als die Formalisten. Ihren Standpunkt schlechthin so zu bezeichnen, verbietet das Faktum, daß sie auch ein relativ Schönes kennen und anerkennen, und daß ihnen auch die Tatsachen der künstlerischen Darstellung mit der diese auszeichnenden ästhetischen Wirkung geläufig waren. Ebenso ist Plotin infolge seiner metaphysischen Deutung der Einfühlung kein reiner Repräsentant der Einfühlungsästhetik. Der Unterschied zwischen ihm und Platon insbesondere wird ein viel geringerer, wenn man die Metaphysik berücksichtigt. Aber psychologisch betrachtet, ist er ebenso einseitiger Einfühlungsästhetiker, wie Platon und Aristoteles für das Gebiet des an sich Schönen, wir könnten auch sagen: des direkten Faktors, Formalisten sind. Gesetzmäßige Einheit, innerer Zusammenhang, eine goldene Mitte zwischen Extremen, Gleichartigkeit der Teile oder ihrer Beziehungen — das sind etwa die objektiven Merkmale der gefallenden Eindrücke nach dieser formalistischen Auffassung. Ein an sich Schönes ist dagegen für Plotin gar nicht gegeben, und darum werden auch keine objektiven Merkmale des Schönen angeführt. Nur durch die Einfühlung, über deren Bedingungen wir nicht genauer aufgeklärt werden, erhält ein Gegenstand ästhetischen Charakter. Dabei scheint Plotin nicht die Einfühlung als solche zum Motiv für die ästhetische Bewertung zu machen, sondern den Inhalt der Einfühlung, indem er nur von einer schönen, d. h. reinen, tugendhaften Seele Schönes wahrnehmen läßt. Das Gefallen an ästhetischen Eindrücken kommt also im letzten Grunde nur dadurch zustande, daß eine schöne Seele sich selbst in den Dingen wiederfindet. Plotin ist demnach kein Einfühlungstheoretiker im Sinne von Groos, sondern in dem von Lipps.<sup>25)</sup>

<sup>24)</sup> Vgl. unten S. 123 f.

<sup>25)</sup> Vgl. des letztgenannten Ästhetik, I, S. 140. Zeitschr. f. Psychol., Bd. 22, S. 427 f.



## II.

Die Tatsachen, auf die sich jede Einfühlungstheorie zu stützen hat, sind, wie wir schon bemerkten, lange vor Plotin bekannt gewesen. Wenn Xenophanes erklärt, daß nach der Behauptung der Äthiopen die Götter schwarz und stumpfnasig, nach der der Thraker aber blauäugig und rot-haarig<sup>26)</sup> seien, so liegt darin bereits ein Hinweis auf die auch in der Einfühlung gegebene Übertragung eigener Merkmale auf fremde Gegenstände. Eine speziellere ästhetische Wendung erhält diese Beobachtung in dem Worte des Epicharm:<sup>27)</sup> „Kein Wunder, daß wir uns selbst gefallen und uns schön gewachsen dünken. Denn ein Hund hält den andern für das schönste Geschöpf, ein Ochse, ein Esel den andern, und ein Schwein hält das andere für das schönste.“ Hierin ist freilich nicht nur das Gefallen am Gleichen, sondern auch die Relativität der ästhetischen Werturteile ausgesprochen, wie sie in dem Heraklitischen: der weiseste Mensch wird, gegen Gott gehalten, wie ein Affe erscheinen an Weisheit, Schönheit und an allem andern,<sup>28)</sup> deutlicher zum Ausdruck gelangt. In den nämlichen Gedankenkreis gehören vielleicht auch die beiden Sätze von Demokrit: Körperschönheit ist etwas Tierisches, wenn sich nicht Verstand dahinter birgt,<sup>29)</sup> und: mit Gewand und Schmuck zum Schauen prächtig ausgestattete Bilder, aber es fehlt ihnen das Herz.<sup>30)</sup> Dazu rechnen wir ferner bei Platon die Unterscheidung einer äußeren und einer inneren Schönheit und die Forderung der Harmonie zwischen beiden. Aber auch bei Sokrates fehlt es nicht an einem Hinweise auf solche Beziehungen. Das Gespräch mit dem Maler Parrhasios und dem Bildhauer Kleiton berichtet davon. Findet sich nicht, so fragt er jenen, bei einem Menschen ein freundlicher und ein feindseliger Blick, der sich in den Augen vom Maler darstellen lasse? Ebenso Heiterkeit und Verdrufs, Edelmut und Liberalität, Besonnenheit und Verständigkeit und die ihnen entgegengesetzten Eigenschaften, scheinen sie nicht alle durch das Gesicht, durch die Haltung und Bewegung des Körpers hindurch und sind künstlerisch nachzubilden? Und den Kleiton fragt er, wie er das, was den Blick der Menschen am meisten anziehe, nämlich die Erscheinung des Lebens, seinen Werken einbilde. Der Bildhauer, so schließt hier die kurze Unterredung, soll die Tätigkeiten der Seele darstellen, eigentlich: ihrem Aussehen angleichen

<sup>26)</sup> Diels, *Fragm. d. Vorsokr.*, S. 54, 16. — <sup>27)</sup> Ebenda, S. 95, 5. — <sup>28)</sup> Ebenda, S. 78, 83. — <sup>29)</sup> Ebenda, S. 424, 106.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 442, 195. Beide Stellen habe ich bereits früher (*Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos.*, Bd. XXIII, S. 145) in einem ähnlichen Sinne verwertet. Woraufhin Dyroff (*Demokritstudien*, S. 24) die zweite Stelle auf die Frauen bezieht, ist mir unbekannt. Am nächsten liegt wohl die Auffassung von Lortzing (*Gymnasialprogr.*, 1873, S. 23), der den Gegensatz von innerlicher Leere und äußerem Glanze darin ausgeprägt findet und somit ein ethisches Fragment annimmt. Aber im Zusammenhang mit dem anderen, oben an erster Stelle zitierten Worte von der Körperschönheit glaubte und glaube ich etwas Ästhetisches, eben den Gegensatz zwischen äußerer Schönheit und innerer, seelischer Gehaltlosigkeit darin sehen zu dürfen. Ein solcher Gedanke kann Demokrit, dem die Betrachtung des Schönen sicherlich nicht fremd war (vgl. Diels, a. a. O. S. 442, 194), kaum ferngelegen haben.

(*τῷ εἶδει προσεικάζειν*).<sup>31)</sup> Nicht die Gemütsbewegungen selbst, sondern wie sie dem Sehenden erscheinen, d. h. ihren Ausdruck in Miene und Körperhaltung hat der Künstler — das etwa ist die Meinung des Sokrates — nachzuahmen, damit uns das Kunstwerk, wie der lebende Mensch, als der Träger eines inneren Seins gelte. Nicht die formale Erscheinung, sondern das Leben, das sie in sich birgt und erkennen läßt, ist zugleich, wie er sagt, das Fesselndste an dem plastischen Gebilde.

Hier stoßen wir nun auf den für die antike Ästhetik so wichtigen Begriff der *Mimesis*. Für sie ist überall Ähnlichkeit, Verwandtschaft zwischen Original und Kopie, zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem die Voraussetzung. So behandelt Platon die Darstellbarkeit von Leidenschaften, Gesinnungen, Handlungen durch Töne, Farben und Gestalten. Die vier griechischen Tonarten haben jede ihren besonderen Charakter, vermöge dessen sie als kraftvoll, weichlich usw. bezeichnet werden. Harmonie und Rhythmus sind dabei gleichmäßig beteiligt und stellen die Ähnlichkeit zwischen den ausgedrückten Seelenzuständen und dem ausdrückenden Material her. Ebenso kann, von dem Inhalt einer Rede abgesehen, deren Vortrag eine analoge Wirkung auf den Zuhörer ausüben. Aber auch der bildende Künstler und der Dichter werden Nachahmer genannt, die sich jedoch auf die Wiedergabe der Erscheinung beschränken und wahrhaft Seiendes weder schaffen noch schildern.<sup>32)</sup>

Der Vorgang der Darstellung und ihres Verständnisses war freilich den griechischen Ästhetikern noch nicht zum eigentlichen Problem geworden. Dafs Wahrnehmbares ein Wahrnehmbares nachahmen könne, schien selbstverständlich, und wenn der Sinnenschein ein Irreales, Nichtseiendes war, mußte die Nachbildung desselben erst recht diesen Charakter tragen. Aber es fehlt doch nicht ganz an genaueren Unterscheidungen und Bestimmungen, die uns über den bloßen allgemeinen Tatbestand der Darstellung und ihres Verständnisses hinausführen. In diesem Sinne ist es zunächst bemerkenswert, dafs Platon im homerischen Epos zwischen einer einfach erzählenden und einer nachahmend erzählenden Schilderung unterscheidet. Die letztere zeigt sich an den Stellen, wo der Dichter seine Personen selbst reden läßt. Hier ahmt er nämlich eine wirkliche Rede nach, indem er das Verhalten seiner Personen so schildert, als wenn sie selbst in die Handlung eingriffen.<sup>33)</sup> Aus dieser Entgegensetzung von Erzählung und Darstellung geht offenbar hervor, dafs nicht alle künstlerische Schöpfung als Nachahmung galt, sondern nur diejenige, bei der eine unmittelbare Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Gegenstand herrschte. Die einfache Erzählung wird nicht als Nachahmung bezeichnet, weil die Worte, der Bericht des Dichters keine Ähnlichkeit mit den durch sie geschilderten

<sup>31)</sup> Xenoph. Memorab. III, 10.

<sup>32)</sup> Republ. III, 396 ff.; X, 595 ff.

<sup>33)</sup> Republ. III, 392 ff. Ebenso wird die Lyrik als eine einfache Erzählung ohne Nachahmung aufgefaßt.

Ereignissen oder Handlungen haben. Das gleiche Resultat ergibt sich aus der Mitteilung, daß man es Nachahmung zu nennen habe, wenn jemand mit seinem Körper die Gestalt eines anderen oder mit seiner Stimme die Stimme eines anderen, in beiden Fällen dem Vorbilde ähnlich, wiedergebe.<sup>34)</sup> Die Erläuterung, die der Begriff der Mimesis anderswo dadurch erfährt, daß der nachahmende Künstler mit jemand verglichen wird, der die Bilder von himmlischen und irdischen Gegenständen in einem Spiegel auffange, läßt ebenfalls keiner anderen Auffassung Raum.<sup>35)</sup> Wir werden somit nicht fehlgehen, wenn wir unter der nachahmenden Kunst des Platon die Darstellung durch natürliche Zeichen, wie man im 18. Jahrhundert zu sagen pflegte,<sup>36)</sup> begreifen und ihren Bereich nur soweit ziehen, als es der Umfang erlaubt, in dem eine Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Bezeichnetem anzunehmen ist.<sup>37)</sup>

Auch in diesem Falle hat Aristoteles an seinen Meister unmittelbar angeknüpft. Er scheidet genauer als dieser zwischen den Ausdrucksmitteln, die Gegenstände nachahmen, wie Farben und Formen, und anderen, die Stimmungen, Charakterzüge, Handlungen darstellen, wie die Bewegungen des Tanzes oder die Melodie der Musik.<sup>38)</sup> Dabei ist er der Ansicht, daß die Musik die Gemütererregungen am vollkommensten nachahme, weil sie allein wirkliche Ähnlichkeit mit ihnen aufweise, während das Sichtbare nur geringen Aufschluß über sie gebe und mehr ein bloßes Zeichen (*σημείον*) für sie sei.<sup>39)</sup> Freilich wird

34) Sophist. 267 A.

35) Republ. X, 596 DE. Vgl. auch Legg. 667 ff.

36) Vgl. z. B. M. Mendelssohn, Gesammelte Schriften, 1843, I, S. 290 ff., 295.

37) Weniger genau, aber der Sache nach übereinstimmend mit der hier vertretenen Auffassung der Mimesis, ist G. Finslers Bestimmung derselben (Platon und die aristotelische Poetik, 1900, S. 39 ff.) als der „Herstellung eines Abbildes, sei es der wirklichen oder einer gedachten Welt“. Dagegen ist die dort zitierte Wiedergabe Vahlens, Mimesis sei „die dichterische Umbildung des gegebenen Stoffes“, für ein Verständnis dieses Begriffes ganz unzureichend. Auf die uns hier interessierende Frage geht F. Stählin (Die Stellung der Poesie in der platonischen Philosophie, Erlanger Dissert., 1901, S. 18 ff.) nicht ein. Wenn er übrigens sagt, daß man die Mimesis nicht allgemein als Nachahmung des Einzeldinges der Erscheinungswelt definieren dürfe, so scheint er zu übersehen, daß man in der Nachahmung gerade vermöge der Ähnlichkeit mit dem Original so gut wie in dem Einzeldinge selbst etwas mehr als bloß das einzelne, sinnlich gegebene erkennen kann. Ist daher die sinnliche Erscheinung ein Hinweis auf wahrhaft Seiendes, so kann es ihre Nachahmung ebenfalls sein. Dann besteht kein Widerspruch zwischen Rep. III und X, um dessen Lösung sich Stählin besonders bemüht. — Bei der Verurteilung, welche Platon der nachahmenden Kunst angedeihen läßt, ist übrigens nicht zu vergessen, daß der Künstler in ihm nur allzu gut die gewaltige Wirkung der Kunst kannte und darum auch die Gefahren einer nicht im Dienste der Erkenntnis und der Sittlichkeit stehenden Kunst besonders hoch einschätzen mußte. Er berührt sich hierin auffallend mit Tolstoi, der in aller Kunst die Macht der Suggestion findet und fürchtet.

38) Poët. I; Polit. VIII, 5.

39) Polit. VIII, 5; Probl. 19, 27. Vgl. hierzu die treffenden Ausführungen von E. Müller (Gesch. d. Theorie d. Kunst bei den Alten, II, S. 348 ff.) über die Bedeutung der Politikstelle.

auch hier von einer Nachahmung gesprochen, aber es ist doch sehr wahrscheinlich, daß Aristoteles mit dieser Unterscheidung dasselbe meint, was wir eben bei Platon angedeutet fanden. Alle Nachahmung im eigentlichen Sinne beruht auch nach ihm auf der Ähnlichkeit oder auf der Anwendung natürlicher Zeichen. Eine solche ist in der Musik unmittelbar gegeben: Takt und Tonart, Rhythmus und Tonfolge sind Tugenden und Affekten gleichartig, indem diese wechseln, wenn man jene, d. h. wohl deren Änderung hört. Der bloße Zusammenklang als solcher dagegen enthält kein ἦθος. Diese Ähnlichkeit der Musik mit den durch sie dargestellten Gemütsbewegungen liegt darin, daß beide etwas Tätiges, Handelndes sind. In den anderen Sinnesgebieten fehlt es an dieser gesetzmäßigen Gemeinsamkeit des Auf und Ab in qualitativer, dynamischer und zeitlicher Hinsicht. Die Gestalten und Farben gleichen nicht den Gefühlen und sind nur insofern Zeichen derselben, als sie sich mit ihnen ändern, was offenbar nicht der Fall zu sein braucht.<sup>40)</sup> Mit dieser Gegenüberstellung wird der später so geläufige Unterschied zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen angebahnt. Die letzteren sind nur erfahrungsmäßig, zufällig und willkürlich mit bestimmten Bedeutungen verbunden, jene dagegen durch eine ursprüngliche und notwendige Beziehung, durch die Ähnlichkeit.

Die subtilere Frage, wie wir nun dazu kommen, das Ähnliche im Ähnlichen als dessen Gegenstand oder Vorbild zu erkennen und ausgedrückt zu finden, ist sodann auch nicht gänzlich unbeantwortet geblieben. Wir wissen, daß Ähnlichkeit neben dem Kontrast und der räumlichen oder zeitlichen Nachbarschaft als ein Reproduktionsgrund galt.<sup>41)</sup> Schon Platon ist diese Auffassung geläufig gewesen.<sup>42)</sup> Die gemalte Lyra erinnert nach ihm auf Grund der Ähnlichkeit an die wirkliche und ebenso der gemalte Simmias an den wirklichen.<sup>43)</sup> Das Lernen, von dem Aristoteles spricht, wenn er in der künstlerischen Nachbildung das Original erkennen und wiederfinden läßt, wird von Platon direkt als eine Erinnerung bezeichnet.<sup>44)</sup> Die von ihm angeführten Beispiele berechtigen uns dazu, die Deutung des nachahmenden Kunstwerks als einen Erinnerungs- oder Reproduktionsvorgang zu charakterisieren.

Wir wollen ganz davon absehen, daß moderne Psychologen aus guten Gründen ein Reproduktionsgesetz der Ähnlichkeit in dem hier gemeinten Sinne abgelehnt haben. Ebensowenig wollen wir Gewicht darauf legen, daß die bloße Reproduktion des Ähnlichen durch das

40) Vielleicht denkt Aristoteles hier auch an den natürlichen Zusammenhang zwischen unseren Gemütsregungen und ihren akustisch-motorischen Entladungen. Es scheint hierbei wiederum die enge Beziehung der Begriffe Zusammengehörigkeit und Gleichartigkeit eine schärfere Bestimmung verhindert zu haben. Vgl. oben S. 104, Anm. 8.

41) Arist. de mem. et reminisc. II, 461b, 18ff.

42) Vgl. Gomperz, Griech. Denker, II, S. 366; Windelband, Platon, S. 75.

43) Phaedon 73 E; 74 A.

44) Ebenda 73 B.

Ähnliche noch nicht die Auffassung desselben als eines Bezeichneten, Dargestellten bedeutet, wie Gaetschenberger neuerdings dargetan hat.<sup>45)</sup> Die Tatsache, daß ein Porträt an das Original erinnert, wird dadurch nicht aufgehoben, und die Anerkennung dieser Tatsache bildet immerhin einen weiteren Beitrag zur psychologischen Ästhetik bei den Griechen. Der spezifische, d. h. nicht an dem Inhalt des Gegenstandes selbst haftende Kunstgenuss beruht demnach bei der nachahmenden Kunst auf der Erinnerung, auf der Reproduktion von Vorstellungen, sei es, daß die Erinnerung als solche Freude macht oder daß sie eine Vergleichung und Prüfung anregt. Fechners assoziativer Faktor ist hier als eine besondere Bedingung ästhetischer Wirkung tatsächlich bereits berücksichtigt worden. Neben dem Gefallen an Formen, Farben, Tönen, neben der ästhetischen Wirkung eines direkten Faktors sind Assoziation und Reproduktion als einflußreiche Momente anzuerkennen, die besonders der Kunst gegenüber zur Geltung kommen. Auf den direkten und auf den assoziativen Faktor läßt sich somit fast alle Schönheit bei Platon und Aristoteles zurückführen. Dürften wir das relativ Schöne gleichfalls der Wirkung eines assoziativen Faktors zuschreiben, worüber uns nähere Angaben fehlen, dann würde sich jeder ästhetische Eindruck durch diese beiden Einflüsse erklären lassen.

Die zuletzt gebrachten Bestimmungen führen uns bereits zu der weiteren Frage, worauf der ästhetische Wert einer künstlerischen Darstellung beruhe. Darüber finden wir zunächst bei Platon sehr interessante Bemerkungen in den „Gesetzen“, indem hier die Richtigkeit der Nachahmung, ihre Übereinstimmung mit dem Vorbilde zum Kanon der ästhetischen Würdigung erhoben wird. Man darf sich nur nicht daran stoßen, daß die Betrachtungen zugleich gegen die Annahme gerichtet sind, welche in der Gefühlswirkung den eigentlichen Maßstab der ästhetischen Beurteilung erblickt, und dadurch einen theoretischen Anstrich erhalten haben. Tatsächlich rühren die hier angestellten Erwägungen an ein wichtiges Prinzip psychologischer Ästhetik, wie namentlich aus den herangezogenen Beispielen hervorgeht.

Daß Platon die Einsicht über die Lust stellt, wissen wir aus dem Philebus. In den „Gesetzen“ wird hiervon die eigentümliche Anwendung gemacht, daß es bei der Bewertung eines Kunstwerks nicht sowohl darauf ankomme, ob es schön sei oder nicht, also ob es gefalle oder nicht gefalle, als vielmehr darauf, ob es richtig sei oder nicht, d. h. seinen Gegenstand treffend wiedergebe oder verfehle. Das Ähnliche ist nicht darum ein Ähnliches, weil es Lust erweckt, sondern weil es wahr ist. Die Lust ist bloß eine Nebenerscheinung, die weder Nutzen noch Richtigkeit noch innere Gesetzmäßigkeit verbürgt, ein harmloses Spiel. Die nachbildende Kunst ist nur dann einer ernsthaften Bemühung würdig, wenn der Versuch vorliegt, einen Gegenstand nach Umfang und Art treu wiederzugeben. Nur derjenige aber kann einen solchen Ver-

<sup>45)</sup> Grundzüge einer Psychologie d. Zeichens. Würzburger Dissertat., 1901, S. 86 ff.

such unternemen und sein Gelingen prüfen, der mit dem nachzuahmenden Gegenstande vertraut ist. Es folgen Beispiele, die uns deutlich machen, daß es sich um die sog. *innere Wahrheit* handelt. Bestimmte Lieder dürfen nur in der dorischen Tonart gesungen, männliche Rede nur mit männlicher Körperhaltung und Modulation verbunden werden, Freie müssen sich anders bewegen und äußern als Sklaven, Alte anders als Junge.<sup>46)</sup> Diese Forderungen werden nicht darauf zurückgeführt, daß die *Zusammengehörigkeit*<sup>47)</sup> von Lied und Tonart, Geschlecht und Benehmen gefalle, sondern darauf, daß sie der Wahrheit entspreche. Nimmt man jedoch unsere psychologische Formel der Zusammengehörigkeit dafür an, so wird man sagen dürfen, daß Platon hier eine ästhetische Gesetzmäßigkeit von größter Tragweite erkannt und angedeutet habe.

Im Gegensatz zu Platon geht Aristoteles direkt darauf aus, die *Lust* an den Werken der nachahmenden Kunst zu erklären. Er weist darauf hin, daß wir Dinge, die uns in der Natur peinlich berühren, die widerwärtigsten Tiere oder Leichname, in ihren getreuesten Nachbildungen mit Vergnügen betrachten, und würdigt diese Tatsache als ein Zeichen für die allgemeine Verbreitung der Freude an nachahmender Darstellung. Den Grund dieser Freude glaubt er darin entdeckt zu haben, daß wir an den Nachbildungen unseren Erkenntnistrieb betätigen und befriedigen, indem wir bei der Betrachtung derselben lernen und erraten, was sie darstellen. Derartiges „Lernen“ sei aber nicht nur für Philosophen, sondern auch für Menschen gewöhnlichen Schlages eine gar ergötzliche Sache.<sup>48)</sup> Wie aber, wenn man den nachgeahmten Gegenstand noch nicht kennt? Dann wird das Nachbild nach Aristoteles auch nicht als Nachbild gefallen, sondern nur wegen seiner kunstvollen Herstellung, seiner Farben oder anderer Eigenschaften. So sehr hier das Abzielen auf eine ästhetische Würdigung und auf eine psychologische Erklärung anzuerkennen ist, so sehr ist doch andererseits die Preisgabe des weit bedeutungsvolleren platonischen Gedankens der Zusammengehörigkeit zu bedauern.<sup>49)</sup> Die Erkenntnis des (uns schon bekannten) Urbildes in dem Nachbilde —, darauf reduziert sich bei Aristoteles die Ursache des spezifischen Kunstgenusses. Vielleicht dürfen wir jedoch annehmen, daß mit dem „Lernen“ auch eine *Vergleichung* zwischen Urbild und Nachbild, eine Prüfung ihrer Über-

<sup>46)</sup> *Leges* 887 ff.

<sup>47)</sup> Auf dies Prinzip habe ich alle derartigen Fälle bezogen (*Götting. gel. Anz.*, 1902, S. 910).

<sup>48)</sup> *Poët.* IV; *Rhetor.* I, 11, 1371b, 8. (Hier wird es sogar ein *Syllogismus* genannt).

<sup>49)</sup> Eine gewisse beschränkte Anerkennung dieses Gedankens kann man bei Aristoteles in der bekannten Stelle der *Poetik* (c IX) finden, nach der die Dichtkunst über die Geschichtschreibung gestellt wird, weil sie schildert, was unter gegebenen Bedingungen geschehen muß, und eine allgemeinere in der Forderung der *σφαις* für ein schönes Ganze und seine Teile. Vgl. oben S. 106. Auch die Schilderung der besonnenen Art dichterischen Schaffens weist darauf hin. S. unten S. 116.

einstimmung oder Ähnlichkeit verbunden sein sollte. Es wäre wenigstens sonst die Treue der Nachbildung kein wertsteigernder Faktor.<sup>50)</sup> In diesem Falle könnte wieder konstatiert werden, daß sich Aristoteles auf dem Boden platonischer Ästhetik befindet und auf ihm fortzubauen sucht.

Wir sind endlich auch nicht ganz ohne Nachricht über die Auffassung, welche Platon und Aristoteles von der unmittelbaren Kunstwirkung und von der Entstehung einer Kunstschöpfung hatten. Das Verhalten des Künstlers beim Schaffen ist gleichartig, wie Platon zeigt, dem Verhalten des Zuschauers bzw. Zuhörers beim Aufnehmen der Kunstleistung. Begeisterung, göttlicher Wahnsinn ergreift beide.<sup>51)</sup> Der Rhapsode Ion erzählt Sokrates von der Art, wie seine Zuhörer an seinen Vorträgen teilnehmen: ich erblicke sie jedesmal von der Bühne herab, wie sie weinen und finster dreinschauen und der Rede mit Schrecken folgen (*συνθαμβοῦντας*). Und Sokrates nennt sie Alle Glieder einer Kette: der Zuhörer ist der letzte der Ringe, der Dichter der erste, der mittlere Ring aber ist der Rhapsode. Durch sie alle hindurch wirkt Gott, daß sie in den nämlichen Zustand der Ergriffenheit (*κατέχεται*), man kann auch sagen der Besessenheit (*ἔχεται*) geraten. Als Sokrates fragt, ob der Rhapsode bei seinem Vortrage voller Besinnung sei oder vielmehr an den Ereignissen teilzunehmen glaube, von denen er begeistert erzähle, da bestätigt Ion die zweite Annahme mit den Worten: wenn ich etwas Bemitleidenswerte berichte, füllen sich meine Augen mit Tränen; wenn ich etwas Furchtbares und Schreckliches verkünde, sträuben sich meine Haare vor Furcht, und das Herz klopft. Sokrates zieht daraus die Konsequenz, daß derjenige nicht bei Besinnung sein könne, der ohne tatsächlichen Grund weine oder sich fürchte.

Was hier vom Rhapsoden und vom Zuhörer gesagt wird, deutet auf denjenigen Zustand hin, den man als sympathische Einfühlung, Miterleben, innere Nachahmung bezeichnet hat. Freilich ist dieser Zustand nur geschildert, um ihn herabzusetzen. Er entbehrt der Besonnenheit, es fehlt ihm die Einsicht in die realen Verhältnisse des Lebens, er besteht in einer unvernünftigen Hingabe an Fingiertes, Erträumtes, bloß Vorgestelltes. Darum wird er eine Besessenheit genannt. Aber auch von hier aus fällt ein Licht auf die Nachahmung. Der Zuschauer gerät in die gleiche „Manie“, wie der Rhapsode und der Dichter, er ahmt gewissermaßen deren Ergriffenheit nach, leidet und fürchtet mit ihnen. Er erlebt alle Phasen ihrer seelischen Erschütterung, indem er ihren Äußerungen folgt. Durch diese Schilderung des gleichartigen Verhaltens von Dichter, Rhapsode und Zuhörer wird eine

50) Darauf weist namentlich die oben zitierte Stelle in der Rhetor. hin: *ἡδὸν . . . πᾶν, ὃ ἂν εἰς μεμιμημένον ᾖ, κἂν ἢ μὴ ἡδὸν αὐτὸ τὸ μεμιμημένον*. Die Vergleichung von Nachbild und Urbild in der Kunst hat in der neueren Ästhetik Hutcheson als eine selbständige Quelle des ästhetischen Vergnügens, der sog. relativen Schönheit anerkannt.

51) Ion, 533 D bis 536 D. Vgl. dazu Demokrit bei Diels, a. a. O. S. 411 f., 17. 18.

Erweiterung des Begriffs der Nachahmung angebahnt. Sie ist nicht nur der Ausdruck für die Beziehung zwischen dem Kunstwerk als einer objektiven Gröfse und einem wirklichen Gegenstande, der darin dargestellt ist, eine Beziehung, die zunächst von dem schaffenden Künstler hervorgebracht wird. Nachahmung ist vielmehr auch der Zustand, in den wir geraten, wenn wir das Werk auf uns wirken lassen. Der Name wird zwar noch nicht dafür angewandt, aber es bedeutet offenbar keinen allzu großen Schritt, dem Worte Nachahmung diesen erweiterten Sinn zu verleihen und damit das Verständnis für eine freiere subjektive Betätigung des künstlerischen Genießens zu gewinnen, wie es zuerst bei Philostratos nachweisbar ist.

Aristoteles hat in seiner Poetik von zwei Arten dichterischen Schaffens gesprochen, einer besonnenen und einer enthusiastischen. Die letztere ist die nämliche, die wir eben bei Platon gefunden haben. Diejenigen wirken, wie Aristoteles sagt, am überzeugendsten aus der gleichen Natur heraus, die selbst die Leidenschaften haben, die sie darstellen: der stürmisch Erregte macht in seiner Unruhe, der Zornige in seinem Unwillen den wahrsten Eindruck. Andere suchen sich die Gegenstände ihrer Kunst möglichst deutlich vorzustellen, als wenn sie der Handlung beiwohnten, und finden auf diese Weise das Passende und vermeiden das Ungehörige. Dieser Unterschied,<sup>52)</sup> der freilich nicht ganz klar herausgearbeitet ist und namentlich unbestimmt läßt, ob verschiedene Künstlerindividualitäten oder verschiedene Verhaltensweisen beim Schaffen (event. gleich berechnete und gleich notwendige) damit gemeint sind, fügt zu der sympathischen Einfühlung, dem wirklichen Erleben der darzustellenden Stimmungen, noch die „einfache“ oder, wie ich lieber sagen möchte, die objektive Einfühlung hinzu. Hier versetzt man sich vorstellend in den Zustand, den man schildern will, ohne in seinem Gemüt selbst Entsprechendes zu erleben. Auf den Zuhörer hat Aristoteles diesen Unterschied nicht übertragen. Es liegt nahe, dabei an die Sonderung zu denken, welche er zwischen einer wirklichen Nachahmung und der bloßen Darstellung durch ein Zeichen vorgenommen hat, also an den Gegensatz zwischen natürlichen und künstlichen Zeichen zu denken. Die Gemütsbewegungen, die wir uns deutlich vorzustellen suchen, werden nur bezeichnet, die wirklich erlebten dagegen nachgeahmt. Dann ist zugleich ein einfacher Parallelismus zwischen dem Verhalten des Künstlers beim Schaffen und demjenigen des Zuhörers beim Aufnehmen hergestellt. Der Künstler ahmt nach, wenn er wirklich Erlebtes in passendem Material wiedergibt; das Kunstwerk ahmt nach, wenn seine Ausdrucksmittel dem dargestellten Gegenstande unmittelbar ähnlich sind; der Genießende ahmt nach, wenn er in den gleichen Zustand gerät, wie der produzierende und reproduzierende Künstler. Ebenso könnte man die objektive Einfühlung durch alle drei Phasen verfolgen.

<sup>52)</sup> Bei Platon (Phaedrus 245 A) ist etwas anderes einander gegenübergestellt: die dichterische Begeisterung und die bloße Technik.



So lassen sich zwanglos Zusammenhänge der einzelnen Angaben finden, sobald man sich die psychologischen Tatsachen vergegenwärtigt, die ihren Ausgangspunkt gebildet haben. Auch hier dürfte gelten, was Platon so nachdrücklich einschränkt, daß nur derjenige eine volle Einsicht in Gehalt und Wert einer Leistung hat, der ihre Aufgabe kennt, der mit dem Gegenstande vertraut ist, auf den sie sich bezieht. Darum mag einem psychologischen Ästhetiker der Zusammenhang der Äußerungen klarer, einzelnes vielleicht auch bedeutungsvoller und die Gesamtheit der Stellen verständlicher erscheinen, als dem in anderer Beziehung überlegenen Philologen.

### III.

Die zuletzt angestellte Betrachtung drängt sich unwillkürlich auf, wenn man die Behandlung und Würdigung des Flav. Philostratos (d. Ä.) wahrnimmt. Der sagenhaften Gestalt des Apollonius von Tyana bemächtigte sich, wie Zeller sagt, Philostratos, „um an derselben in einem abenteuerlichen Roman das Wesen der pythagoreischen Philosophie, so wie er es sich dachte, zur Anschauung zu bringen, in der angeblichen Biographie des Tyanensers eine Apotheose des Pythagoreismus zu schreiben. Als Geschichtsquelle ist diese Darstellung selbst da, wo sie nicht gerade unmögliches berichtet, so gut wie gar nicht zu gebrauchen.“<sup>53)</sup> Sie ist nach Zeller ein Tendenzroman mit deutlicher Spitze nicht nur gegen das Christentum, wie schon Baur<sup>54)</sup> vermutet hatte, sondern auch gegen zeitgenössische philosophische Schulen, wie namentlich die Stoa. Dagegen faßt Göttsching in teilweisem Anschluß an Nielsen die Tendenz des Philostratos dahin auf, daß er einen Panegyrikus auf den Hellenismus in der Zeit seiner Blüte liefern, einen Protest gegen eindringenden Barbarismus aussprechen, eine Art Regentenspiegel geben und eine Reform des Kultus im Sinne des religiösen Konservatismus anstreben wollte.<sup>55)</sup> Am allerwenigsten könne den Apollonius „für ein forschendes, tieferblickendes Auge die Art empfehlen, in der sich Philostratos seiner Persönlichkeit bemächtigt hat.“<sup>56)</sup> Gegenüber solchen Annahmen fragt J. Miller: Warum muß denn die *vita* Apoll. notwendig eine Tendenz haben? Genügt es nicht, daß Philostratos das Leben eines interessanten Mannes beschreiben und dabei möglichst glänzende Proben seiner rhetorischen Kunst und sophistischen Gelehrsamkeit geben wollte?<sup>57)</sup>

Nicht besser steht es mit der Beurteilung, die die Archäologen ihm angedeihen lassen. Die eingehende Verteidigung, welche Brunn gegen

<sup>53)</sup> Philos. d. Griech., III, 2, S. 166 ff. (4. Aufl.)

<sup>54)</sup> Apoll. v. T. und Christus. Tübingen 1832. So auch Christ (Gesch. d. griech. Litt., 4. Aufl. 1906, S. 764): „Nicht unwahrscheinlich ist es, daß Julia ein Gegenstück zu den biblischen Erzählungen geliefert zu sehen wünschte.“

<sup>55)</sup> Apoll. v. T., Leipziger Diss., 1889, S. 89.

<sup>56)</sup> Ebenda S. 124.

<sup>57)</sup> Philolog., 51, S. 137 ff. Eine sehr anschauliche Schilderung der Zeitverhältnisse, in denen Apollonius eine Rolle spielte, hat R. Meyer-Krämer in der Sonntagsbeilage zur Voss. Ztg., 1900, No. 19 bis 23 gegeben.

Friedrichs' Versuch, den Philostratos aus der Reihe der Kunstschriftsteller zu streichen, gerichtet hat,<sup>58)</sup> ist von ihm selbst später nicht unerheblich eingeschränkt worden, als er nach zehn Jahren daran ging, die vermittelnde Stellung von Matz zu der Echtheitsfrage der vorausgesetzten Gemädegalerie zu prüfen.<sup>59)</sup> Mit der Replik von Matz, der auf seinem vermittelnden Standpunkte beharrt, ist die interessante Kontroverse geschlossen worden.<sup>60)</sup> Mit Recht hat dieser hervorgehoben, daß Philostratos eine Einkleidung gewählt habe, die ihn „der Verpflichtung, eigentliche Beschreibungen zu geben, durchaus überhebt“, indem er einen Knaben während der Betrachtung der Gemälde auf die ihm wesentlich erscheinenden Gegenstände und Eigenschaften derselben hinweist.<sup>61)</sup> Dabei ist M. keineswegs der Ansicht, daß Philostratos sich prinzipiell das Fingieren zur Hauptaufgabe gemacht habe. Vielmehr habe ihm gewiß nichts ferner gelegen, als ein systematisches Verfahren in dieser Richtung.<sup>62)</sup> Kalkmann aber fürchtet, daß man „noch immer eine zu günstige Meinung von den Schriftstellern des zweiten und dritten Jahrhunderts in bezug auf Glaubwürdigkeit und Selbständigkeit ihrer Angaben“ habe.<sup>63)</sup> Doch hat nach ihm die Absicht der Täuschung dem Philostratos ganz ferngelegen, was K. daraus schließt, daß er unterlassen habe, die Namen von Malern und sonstiges Detail über seine Bilder zu fingieren.

Andererseits haben sich Berufene dem Zauber seiner Darstellung nicht entziehen können. Goethe hat sich Jahre hindurch mit der Gemäldebeschreibung beschäftigt und darin eine Anregung für die Kunstübung seiner Zeit gefunden.<sup>64)</sup> Moritz v. Schwind ist der Aufgabe nachgekommen, die Schilderungen in gemalte Wirklichkeit umzusetzen.<sup>65)</sup> Wieland hat sich zu seinem Agathodämon durch die Vita Apollonii des Philostrat begeistern lassen, obwohl er von einem redseligen Sophisten spricht, der ein großes, reich zusammengesetztes und mit üppiger Farbenverschwendung ausgeführtes Gemälde zur Gemüts-ergötzung einer wunderlustigen Dame angefertigt habe.<sup>66)</sup> An Bewunderung der Schilderkunst hat es auch sonst nicht gefehlt. Walter nennt die Beschreibung der Gemälde „nach vielen Seiten hin kaum übertroffen“ und sagt, Philostratos beschränke sich im wesentlichen darauf, „die konkrete Stimmung der Bilder durch einzelne Züge, meist ohne Benutzung allgemeiner ästhetischer Kategorien, mit vollendeter Meisterschaft wiederzugeben.“<sup>67)</sup>

58) Die philostratischen Gemälde, 1861. — 59) Fleckeisens Jahrb., 1871, S. 1 ff. — 60) Philol., 31, S. 585 ff. — 61) A. a. O. S. 594. — 62) A. a. O. S. 627.

63) Rhein. Mus. N. F. Bd. 37, S. 411.

64) Philostrats Gemälde.“ Er meint, daß wir uns von deren „Grundwahrhaftigkeit“ überzeugen dürfen.

65) Vgl. die Wiener Ausgabe der *Εἰκόνες*, 1893, praef. XXVI f. und Rich. Foerster: M. v. S.'s Philostratische Gemälde. Leipzig 1903. Frellich hat er sich dabei wesentlich an Goethes Auswahl gehalten und nur wenige im engen Anschluß an die Vorlage durchgeführt.

66) Hempelsche Ausg., Bd. 23, S. 119.

67) A. a. O. S. 823 f.

Mag es sich nun mit der historischen und archäologischen Glaubwürdigkeit des Philostratos ganz so schlimm verhalten, wie seine schärfsten Ankläger behaupten, seine uns hier allein interessierenden Qualitäten sollten davon unberührt bleiben, die außerordentliche ästhetische Empfänglichkeit und die Fähigkeit der psychologischen Reflexion über ästhetische Erscheinungen. Dafs er diese Reflexionen irgendwo aufgelesen habe und blofs reproduziere, ist nicht nachgewiesen worden und bei der inneren Übereinstimmung derselben mit den in den Imagg. angewandten Kunsturteilen wenig wahrscheinlich. So wird denn auch allgemein angenommen, dafs sie sein Eigentum sind.<sup>68)</sup>

Wozu mischen die Maler, so fragt Apollonius seinen Damis, während sie in einem Tempel Indiens weilen, die Farben?, und erhält zur Antwort: der Nachahmung wegen. Aber wirst du, was man am Himmel sieht, wenn die Wolken auseinandergerissen sind, die Kentauren, Bockshirsche, Wölfe und Pferde auch als Werke der Nachahmung betrachten, so dafs Gott ein Maler wäre, der seinen Flügelwagen verlassen hat, um spielend solche Zeichnungen zu verfertigen, wie die Kinder im Sande? Du willst wohl lieber sagen, dafs diese Dinge in bezug auf Gott zufällig durch den Himmel ziehen, dafs wir aber, die wir von Natur zur Nachahmung neigen, sie gestalten und schaffen? Es gibt danach eine doppelte Nachahmung, die Malerei, die mit Hand und Geist bildet, und eine andere, die nur im Geiste sich betätigt. Wir alle ahmen von Natur nach, aber nur einige von uns üben die Kunst auch mit der Hand aus. Solche Nachahmungskunst ist die Plastik, ebenso wie die mit Farben arbeitende Malerei und die nur Schatten und Licht anwendende Zeichnung. Denn auch in der letzterwähnten Darstellungsform sieht man Ähnlichkeit, Gestalt und Geist, Bescheidenheit und Kühnheit, obwohl weder die Farbe des Blutes noch die der Haare oder des Bartes wahrnehmbar ist. Selbst wenn wir einen schwarzen Inder in weissen Strichen gezeichnet erblicken, wird er uns vermöge unserer natürlichen Nachahmungstätigkeit schwarz erscheinen. Denn die stumpfe Nase, die aufgerichteten Haare, die vorstehenden Kinnbacken und eine gewisse Bestürzung in der Augengegend schwärzen das Gesehene und zeigen einen Inder denen, die nicht gedankenlos hinschauen. Es bedürfen demnach auch diejenigen, die die Werke der Malerei betrachten, einer Nachahmung. Wer könnte auch die Darstellung eines Stiers oder Pferdes billigen, der sich nicht selbst das Tier in Gedanken vorstellt, dem sie gleichen soll? Und wer würde den rasenden Ajax des Timomachus bewundern, wenn er nicht das Bild des Ajax in seinen Geist aufnähme, wie er nach Tötung der Herden in Troja ermattet gesessen und den Plan gefafst habe, Selbstmord zu begehen? So erscheint auch hier an dem Erzbilde des Porus, das mit Tötenden und Sterbenden erfüllt ist, die Erde mit Blut besudelt, obwohl sie nur von Erz ist.<sup>69)</sup>

<sup>68)</sup> Vgl. E. Müller, a. a. O. II, S. 316, Anm. b und Göttsching, a. a. O. S. 64.

<sup>69)</sup> Vita Apoll., II, 22.

Eine Ergänzung erhalten diese wichtigen Ausführungen durch eine spätere Unterredung in Ägypten. Apollonius nimmt hier Anstoß an der dort herrschenden Gewohnheit der Darstellung von Göttern in Tiergestalten, während die Griechen ihren Götterbildnissen eine so würdige Form verliehen hätten. Sind denn etwa, so fragt dagegen der Ägypter, die Phidias und Praxiteles im Himmel gewesen, um die Gestalten der Götter aufzunehmen und danach abzubilden, oder hat etwas anderes sie zu ihrer künstlerischen Schöpfung veranlaßt? In der Tat etwas anderes, antwortet Apollonius, und zwar etwas Weises. Was anderes, als Nachahmung, könntest du nennen?, fragt jener. Die Phantasie, spricht Apollonius, eine weisere Künstlerin als die Nachahmung, hat dies geleistet. Denn die Nachahmung wird nur gestalten, was sie gesehen hat, die Phantasie aber auch das nicht Gesehene, indem sie es sich vorstellen wird in Beziehung auf das Seiende. Und während die Nachahmung durch Verwirrung oft aus ihrer Bahn geworfen wird, geht die Phantasie unerschütterlich auf das los, was sie sich vorstellt. Wenn man sich ein Bild des Zeus denkt, muß man ihn mit dem Himmel, den Jahreszeiten und den Gestirnen schauen, wie Phidias damals, und wenn man die Athene darstellen will, muß man an Heerscharen, Klugheit und Künste und daran denken, wie sie aus dem Haupte des Zeus entsprang. Als nun der Ägypter erklärt, daß die Tiergestalten in den Tempeln seines Landes nur eine symbolische Bedeutung haben, meint Apollonius, daß es dann weiser wäre, gar keine Bildnisse aufzustellen, sondern den Besuchern die Gestalt ihrer Götter zu überlassen. Denn die Vorstellung (*γνώμη*) malt und bildet besser als die Kunst. Ihr aber beraubt die Götter nicht nur dessen, schön wahrgenommen, sondern auch dessen, schön vorgestellt zu werden.<sup>70)</sup>

Zweierlei muß an diesen Erörterungen sofort auffallen, die ausdrückliche Erweiterung des Begriffes der Nachahmung und die Einführung der Phantasie als eines von der Nachahmung verschiedenen Aktes. Das letztere geschieht in einer geradezu dramatisch spannenden Form, so daß man sofort den Eindruck einer neuen, noch nicht ausgesprochenen Lehre erhält.<sup>71)</sup> Beides hängt eng miteinander zusammen. Denn die innere, geistige Nachahmung, von der in der ersten Stelle die Rede ist, erfasset ja auch das Nichtgesehene, den schwarzen Inder in der weißen Zeichnung. Und die Phantasie hält sich bei ihren Schöpfungen, „Setzungen“ an das Seiende, an die Erfahrung. Somit besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen beiden, und es begreift sich demnach, daß Philostratos in seiner Gemäldebeschreibung den für die Phantasie gebrauchten Ausdruck *σοφία* nicht nur da anwendet, wo eine Erfindung im eigentlichen Sinne gemeint ist, sondern auch für die bloße Beachtung der inneren Wahrheit, die eben auf Grund geistiger Nachahmung erfolgt.<sup>72)</sup> Nur der Nach-

70) Vita Apoll., VI, 19.

71) Darauf hat auch E. Müller, a. a. O., II, S. 317, Anm. b, hingewiesen.

72) Vgl. Imagg. (Wiener Ausg.), I, 9, 6; 4, 2; 26, 5; II, 29, 3, wo das Wort überall von einer Erfindung des Künstlers gebraucht wird, mit I, 30, wo die unter 3 erwähnte *σοφία* auch auf das frühere bezogen wird, das nur Komposition und innere Wahrheit betrifft. Ähnlich II, 20, 2.

ahmung im engeren Sinne wird die *σοφία* als etwas Höheres gegenübergestellt, wie in der interessanten Ausführung über den „Sumpf“. Hier heisst es: Wollte man den Maler wegen der naturgetreuen Bildung der Ziegen oder der Syringen loben, so würde man nur ein Geringes, was eben zur Nachahmung gehört, hervorheben. Das Beste aber an der Kunst ist die *σοφία* und der *καιρός* (etwa: das Gehörige, zu dem übrigen Passende).<sup>73)</sup> Sofern also die innere Nachahmung eine Ergänzung des Wahrgenommenen ist, wird sie von der Phantasie nicht geschieden.<sup>74)</sup> In diesem Sinne ist wohl auch der Anfang der Vorrede zu verstehen: Wer die Malerei nicht liebt, verstößt gegen die Wahrheit, verstößt gegen die *σοφία* und gegen die „Symmetrie“. Die *ἀλήθεια*, die hier von der *σοφία* gesondert wird, ist das Ideal der eigentlichen Nachahmung, während in der *σοφία* stets eine geistige Selbständigkeit des Künstlers angedeutet liegt.

Es ist nun von besonderem Interesse zu sehen, daß Philostratos von der hier betonten Eigenart der inneren Nachahmung in seiner Gemäldebeschreibung reichlichen Gebrauch macht. Sie trägt der ergänzenden Tätigkeit des betrachtenden Subjekts volle Rechnung. Mag sie dadurch an objektivem Gehalt, an historischer Treue und Zuverlässigkeit einbüßen, in ästhetischer Beziehung bietet sie das Bild eines sehr eindrucksfähigen Zuschauers. In dieser Hinsicht sind nicht sowohl die Hinweise auf den Ausdruck der dargestellten Figuren von besonderer Bedeutung, als vielmehr die Fortspinnung des gemalten Moments in seine Vorgeschichte und seine Folgen und die Hinzufügung sinnlicher Qualitäten, die nicht gesehen werden können. So lobt er den Tau auf den Rosen und findet, daß sie mit ihrem Dufte gemalt sind.<sup>75)</sup> An einem Gemälde rühmt er ausdrücklich, daß nicht nur das Seiende, sondern auch das Werden, und einiges, wie es werden kann, dargestellt sei, ohne darüber die Wahrheit zu vernachlässigen. Hier sei das Brüllen der Rinder zu hören und werde man vom Syringenklang umtönt.<sup>76)</sup> In einem anderen Bilde weist er auf den Atem der schlafenden Ariadne hin.<sup>77)</sup> Bei der Beschreibung des Weingelages in den Andriern empfiehlt er dem Knaben, er möge glauben, die Geänge der Trunkenen zu hören, wie sie mit stammelnder Sprache singen.<sup>78)</sup> Apollon scheint im folgenden Bilde nicht nur hörbare Laute, sondern auch verständliche Worte durch sein Gesicht zu äufsern.<sup>79)</sup> An einem Altar meint Philostratos einen Hauch von Sappho zu spüren und kann der Hymnus gehört werden, den die Kinder singen.<sup>80)</sup> Bei einer Jagd erheben die Hunde mit den Jägern Lärm, so daß auch das Echo an dem Jagdfest teilzunehmen scheint.<sup>81)</sup> Anderswo ist der Rauch gleichsam wohlriechend gemalt.<sup>82)</sup>

<sup>73)</sup> I, 9, 6. Für den *καιρός* ist vielleicht besonders II, 1, 3 heranzuziehen, wo es heisst: τὰ γὰρ συμβαίνοντα οἱ μὴ γράφοντες οὐκ ἀληθεύουσιν ἐν ταῖς γραφαῖς. Ausserdem I, 2, 1: γέγραπται δὲ ἡ νύξ οὐκ ἀπὸ τοῦ σώματος, ἀλλ' ἀπὸ καιροῦ. Vgl. I, 15, 2.

<sup>74)</sup> Damit erledigen sich die Bemerkungen von E. Müller, a. a. O., II, S. 322 ff.

<sup>75)</sup> I, 2, 4. — <sup>76)</sup> I, 12, 5. — <sup>77)</sup> I, 15, 3. — <sup>78)</sup> I, 25, 2. — <sup>79)</sup> I, 26, 4. — <sup>80)</sup> II, 1, 2. — <sup>81)</sup> II, 17, 10. — <sup>82)</sup> II, 27, 3.

Diese Beispiele<sup>83)</sup> mögen genügen, um die volle Übereinstimmung der theoretischen Bemerkungen über die innere Nachahmung mit der praktischen Übung des Kunstgenusses und Kunsturteils bei Philostratos darzutun. Die Tatsache des assoziativen Faktors und der darauf beruhenden Einfühlung ist mit unverkennbarer Deutlichkeit bezeichnet, und von dem außerordentlichen Einfluß, den gerade diese Tatsache auf die Gestaltung des künstlerischen Gesamteindrucks auszuüben pflegt, hat Philostratos offenbar ein klares Bewußtsein. Dabei ist noch folgendes beachtenswert. Natur und Kunst gelten dem Autor gleichmäßig als Anwendungsgebiete der inneren Nachahmung. Mag sie sich an Wolken, mag sie sich an Zeichnungen oder Gemälden betätigen, sie wirkt überall in der nämlichen, das sinnlich Gegebene ergänzenden, umformenden, deutenden Weise. Sie erscheint damit als eine psychische Funktion von ganz allgemeiner, über das Kunstgebiet hinausreichender Gesetzmäßigkeit, die durch beliebige Reize angeregt werden kann. Die Sonderstellung, welche die Kunst in der griechischen Ästhetik auf Grund des Nachahmungsbegriffs eingenommen hatte, weicht von diesem Standpunkte aus einer Koordination mit der ästhetischen Wirkung der Natur.

Schon bei Platon fanden wir einen Hinweis auf ein entsprechendes Verhalten des künstlerische Darbietungen genießenden Subjekts.<sup>84)</sup> Die Ergriffenheit des Zuhörers beim Vortrage eines Rhapsoden und die Vergleichung, die er vorzunehmen hat, wenn er eine Darstellung auf ihre Richtigkeit prüfen und beurteilen soll, enthalten Andeutungen einer inneren Nachahmung im Sinne des Philostratos. Aber die Unterschiedenheit, mit welcher dieser die Notwendigkeit einer subjektiven Ergänzung, einer wirklichen Neuschöpfung in der Seele des Betrachtenden konstatiert, steht doch ohnegleichen in der antiken Ästhetik da. Nicht der Gegenstand in Natur und Kunst, sondern das, was aus ihm gemacht wird, wie man ihn auffaßt und zur Wirkung gelangen läßt, ist die Hauptsache. Der Ästhetiker, der diese Einsicht gewonnen hat, ist mit vollem Bewußtsein zum Psychologen geworden.

<sup>83)</sup> Für das andere, oben hervorgehobene Merkmal subjektiver Ergänzung, die Verwandlung des Bildmoments in einen geschichtlichen Verlauf, bietet fast jedes Gemälde Belege dar, so dafs es überflüssig schien, sie aufzuzählen. Außerdem ist es hierbei natürlich nicht leicht, die bloße Reflexion oder das Wissen um einen bereits bekannten Vorgang von der Bildinterpretation zu scheiden. Diese Schwierigkeit ist ja auch in der Controverse über die Glaubwürdigkeit des Philostratos zur Sprache gekommen. Doch hat man hierbei, wie mir scheint, nicht genug beachtet, dafs eine mythologische oder geographische oder poetische Reminiszenz bei der Anwendung auf einen bestimmten Fall durchaus selbständig empfunden und gedacht sein kann und nicht eine bloße Phrase oder rhetorischer Aufputz zu sein braucht. Darum beweist die Benutzung von Dichtern und Prosaschriftstellern an sich noch nicht die Unglaubwürdigkeit und ebensowenig den Mangel eigener ästhetischer Ergriffenheit. Es wäre sehr erwünscht, dafs einmal die Mittel, deren sich Philostratos bei der Beschreibung der Gemälde bedient, einer unbefangenen und ästhetisch orientierten Untersuchung unterzogen würden. Erst dann könnten sichere Kriterien für sein Verfahren gewonnen und zur Entscheidung solcher Streitfragen herangezogen werden.

<sup>84)</sup> Vgl. oben S. 116.

Und damit steht die Anerkennung der Phantasie als des wertvollsten Vermögens eines Schaffenden in bestem Einklange. Der Parallelismus, von dem oben die Rede war (vgl. S. 116), ist auch hier gewahrt, aber wir befinden uns hier mit ihm sozusagen auf einer höheren Stufe.

Nahe liegt es, die innere Nachahmung des Philostratos mit derjenigen eines modernen Ästhetikers, K. Groos,<sup>85)</sup> zu vergleichen. Da ergibt sich denn, daß die letztere den Namen eher verdient als die erstere. Die von Philostratos so genannte Betätigung ist eine Nachahmung nur insofern, als sie an ein gewisses Material anknüpft, entfaltet aber ihre eigentliche Leistung in einer Ergänzung und freien Gestaltung desselben. Die innere Nachahmung von Groos dagegen ist das Miterleben im Sinne Platons, das Mitmachen, innerliche Teilnehmen angesichts eines Vorgemachten. Sinnliche und geistige Erweiterung des Erlebten werden in ihr nicht vorausgesetzt. Dazu kommt ein anderer Unterschied. Der ästhetische Genuß ist nach Groos der Hauptsache nach die Lust, die aus dieser inneren Nachahmung entspringt. Dagegen fehlt es bei Philostratos gänzlich an einer Bestimmung der Beziehung, welche zwischen der inneren Nachahmung und dem Gefallen oder Mißfallen besteht. Er findet zwar die Kunstwerke besonders löblich, in denen die „Weisheit“ des Künstlers, seine freie Anordnung und Zusammenfügung der darzustellenden Gegenstände sich betätigt hat. Ob und wie aber der ästhetische Genuß dabei von der inneren Nachahmung des Zuschauers abhängt, hat er nicht angegeben. Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß die bloße formale Tätigkeit des innerlichen Auffassens oder Nachschaffens ihm als solche genußreich erschienen wäre, oder daß sie ihm als die Hauptquelle der ästhetischen Befriedigung gegolten hätte. Vielmehr machen seine Urteile ganz den Eindruck, daß sie einerseits auf einer Bewunderung der künstlerischen Leistung, anderseits auf einer positiven Würdigung ihres Gegenstandes beruhen. Hier ist er jedenfalls mehr Psychologe als Ästhetiker gewesen. Den Prozeß seiner inneren Nachahmung hat er erkannt, aber ihre ästhetische Bedeutung unklar gelassen. Zur Steuer der Gerechtigkeit muß freilich gesagt werden, daß er in diesem Punkte hinter seinen Vorgängern wenigstens nicht zurückgeblieben ist.

Einen einseitigen Versuch zur Ausfüllung dieser Lücke haben wir bei Plotin angetroffen. Gewiß ist es kein Zufall, daß dieser Denker gerade auf Einfühlungstatsachen seine Ästhetik aufgebaut hat. Die Gemäldebeschreibungen des Philostrat und dessen Äußerungen in der Vita Apollon. konnten ihm bekannt sein, und sicherlich war die hier geschilderte Art des Kunstgenusses damals keine singuläre Erscheinung. Von hier aus eröffnet sich vielleicht noch ein klareres Verständnis dieser neuplatonischen Ästhetik. Lassen wir wiederum die verhüllende

<sup>85)</sup> Vgl. dessen Buch: Der ästhetische Genuß, 1902, und meine Besprechung desselben in den Gött. gel. Anz., 1902, S. 898 ff.

Metaphysik beiseite, so können wir sagen: das Gestaltlose ist nach Plotin häßlich, weil es nicht gelingt, eine Gestalt ihm zu verleihen, weil es sich der durch uns zu bewirkenden Verähnlichung mit bekannten, vertrauten Gestalten widersetzt. Die Seele des Betrachtenden freut sich aber, wenn dieser Prozefs möglich ist, wenn Verwandtes erfasst werden, eine Erinnerung an das in ihr ruhende geistige Besitztum stattfinden kann, wenn das wahrgenommene Objekt ein Echo in ihr weckt und sie in ihm sich selbst wiederfindet. Das ist nun ein Tatbestand, der auch in Philostrats Lehre von der inneren Nachahmung anklingt.

Außerdem ist die grofse Wertschätzung, die Plotin für die Schönheit der Natur hat, ein beachtenswerter Ausdruck der neuen Einsicht. Auf dem lebenden Gesichte, sagt er, ruht viel mehr der Glanz der Schönheit, auf dem toten nur eine Spur davon, auch wenn die Symmetrieverhältnisse sich noch nicht geändert haben. Das Lebende ist schöner als die Bilder, auch wenn diese symmetrischer sind, und ein häßlicheres Lebewesen ist schöner, als ein schöneres Bild davon.<sup>86)</sup> Ebenso harmoniert es mit der Ansicht des Philostratos über die *σοφία* des Künstlers, wenn Plotin die ursprüngliche Idee des Schaffenden, wie sie in seinem Geiste lebt, höher stellt, als das von ihm danach gebildete Werk.<sup>87)</sup> Es versteht sich somit von selbst, dafs die blofse Nachahmung der Natur, wie auch Philostratos urteilt, nichts Löbliches ist, weil sie stets hinter der Natur zurückbleibt, und dafs nur die schöpferische Selbständigkeit des Meisters eine der Natur gleichwertige Kunst entstehen läfst. So wird auch hier der engere Begriff der Nachahmung überwunden, und der Weg, auf dem das geschieht, ist vornehmlich der der psychologischen Beobachtung gewesen.

#### IV.

Nur auf die ästhetischen Grundbegriffe war diese Untersuchung gerichtet. Sicherlich würden sich Anfänge einer psychologischen Ästhetik leichter und deutlicher bei speziellen Fragen und Problemen, zumal in der angewandten Ästhetik, nachweisen lassen. Die Konkurrenz der Gesichtspunkte ist teils geringer, teils durchsichtiger, wo einzelne ästhetische Modifikationen oder bestimmte Künste in Behandlung gezogen sind. Vor allem scheidet die Metaphysik mit ihrer spekulativen Methode bei ästhetischen Spezialfragen aus. Aber es ist zweifellos von gröfserem Interesse zu sehen, wie stark sich der Geist psychologischer Analyse bereits in dem umfassenderen Gebiet der allgemeinen Ästhetik geregt und wie hier die Beobachtung der Tatsachen, die auch wir auf uns wirken lassen, zu der Ausbildung von Begriffen und Lehren geführt hat, die denen der heutigen Ästhetik nahe verwandt sind.

Von besonderer Bedeutung scheint mir an der auf diesen Blättern geschilderten Entwicklung die offenkundige Wendung zu sein, die sich

<sup>86)</sup> Ennead. VI, 7, 22.

<sup>87)</sup> Ebenda V, 8, 1. Sagt doch Philostratos ausdrücklich, dafs die Vorstellung besser bilde als die Kunst.



in der Würdigung der an dem ästhetischen Eindruck beteiligt zu denkenden Faktoren allmählich vollzogen hat. Sie entspricht derjenigen, die man auch sonst für die griechische Philosophie konstatiert hat. Vom Objekt zum Subjekt — mit diesem Schlagwort könnte man in aller Kürze die Richtung bezeichnen, die das griechische Denken überhaupt einschlägt. Aber viel einwandfreier, als sich das Zutreffen dieser Angabe für die Gesamtheit der Philosophie nachweisen ließe, ist es auf dem besonderen Gebiet unserer Betrachtungen festzustellen. Das Schöne ist am Anfang ein Gegebenes, Vorgefundenes, zu den Gegenständen der Wahrnehmung Gehöriges. Bei Platon wird es sogar zu einer Realität übersinnlicher Art. Wir haben uns ihm gegenüber nur als ein Spiegel zu verhalten, mögen wir passiv oder aktiv an der ästhetischen Welt teilnehmen. Die Kunst ahmt im eigentlichen Sinne des Wortes nach, und wer Kunst auf sich wirken läßt, ahmt gleichfalls nach, was sich seiner Auffassung darbietet. Nur gelegentlich werden schon bei Platon die Grenzen dieser Anschauungsweise überschritten, indem etwa auch von einer nicht nachahmenden Kunst gesprochen oder eine vergleichende Prüfung von dem ästhetisch urteilenden Zuschauer verlangt und dabei auf die Erinnerung desselben gerechnet wird.

Auch Aristoteles steht nicht an, die Eigenschaften des Schönen als mathematische, also objektiv angebbare zu bezeichnen. Aber er greift überall zu psychologischen Erklärungen, wo eine ästhetische Forderung oder Bestimmung begründet werden soll, und fragt in erster Linie nach der Beziehung zur Lust, zum Gefallen und Mißfallen, wenn er die ästhetische Wirkung eines Gegenstandes untersuchen will. Damit wird bereits der Schwerpunkt nach der subjektiven Seite verschoben. Die objektiven Merkmale werden erst zu ästhetischen, sobald sie eine gewisse Gefühlsreaktion hervorrufen. Auch nach Platon war ja eine *ἡδονὴ οἰκεία* die Wirkung des an sich Schönen, aber sie wird später ausdrücklich als eine Nebensache, nicht als der schlechthin entscheidende Maßstab der ästhetischen Beurteilung behandelt. Man könnte deshalb in seinem Sinne sagen: Schöne Gegenstände müssen gefallen und würden schön bleiben, auch wenn sie nicht gefielen, falls nur die intellektuelle Prüfung ihrer Beschaffenheit eine Übereinstimmung, Zusammengehörigkeit, Regelmäßigkeit ergäbe. Für Aristoteles dagegen ist die Frage nach der Lust, die wir am Schönen empfinden, zu einer fundamentalen geworden. Indem er nun diese Lust bei der Kunst auf ein psychisches Verhalten, das Lernen, Erkennen, Schließen gründet, hat er den ästhetischen Zustand in diesem Falle bereits ganz in die subjektive Sphäre gezogen. Gewiß gibt es auch hier bestimmte objektive Bedingungen, die allein jenes Lernen ermöglichen können. Aber die Lust ist nicht mehr unmittelbar, sondern nur noch mittelbar von ihnen abhängig. Außerdem wird bei ihm der enge Begriff der Nachahmung gesprengt, wenn er besonnene Künstler kennt, die den Zustand nicht zu erleben brauchen, den sie darstellen wollen.

Die letzte Phase, durch Philostrat und Plotin repräsentiert, hat nun den Akzent auf die subjektiven Faktoren allein gesetzt. Objektive

Eigenschaften, die einen Gegenstand schlechthin als schön auszeichneten, werden nicht mehr anerkannt. Nur wer mit einer schönen Seele an die Dinge herantritt, kann ihnen die eigene Schönheit leihen und sie damit erst zu ästhetischen Gegenständen machen. Nicht die Nachahmung ist für die Kunst wesentlich, sondern die freie Erfindung und der von dem Künstler geschaffene gesetzmäßige Zusammenhang der Einzelheiten seines Werkes. Zur Würdigung einer Kunstschöpfung bedarf es von seiten des Genießenden weit mehr, als einer treuen Aufnahme ihrer objektiven Beschaffenheit. Er muß sie innerlich nachschaffen und ihre Andeutungen zu einem Vollbilde in seinem Geiste ergänzen. Es ist dasselbe Verfahren, das auch Naturgegenständen gegenüber stattfindet und auch sie in den Kreis eines ästhetischen Verhaltens ziehen läßt. Da aber die Natur an Reichtum und Leben die Kunst überragt, so kommt sie der Beseelung und Ergänzung viel mehr entgegen und verdient deshalb den Vorzug. Und weil die Intentionen des Künstlers sich reiner und elastischer in seiner Phantasie verwirklichen lassen, als in dem fertigen, toten Werke seiner Hand, so steht die Idee über der stofflichen Gestaltung, die Konzeption über der anschaulichen Leistung, die Absicht über der Ausführung.<sup>98)</sup>

Es läge nahe, zu diesem Entwicklungsgange nach Parallelen in der neueren Ästhetik zu suchen und die Stellung der Gegenwart zu den hier berührten Problemen näher zu bestimmen. Hier müssen wir darauf verzichten. Dagegen sei noch kurz auf zweierlei hingewiesen. Erstlich enthüllt sich gerade bei der Bemühung, die psychologischen Gesichtspunkte in der antiken Ästhetik namhaft zu machen, die große Bedeutung, welche selbst für spekulativ gerichtete Philosophen des Altertums die Erfahrung in ästhetischen Fragen besaß. Die Dialektik der Begriffe, Deduktion und Transzendenz spielen gerade auf diesem Gebiet eine verhältnismäßig geringe Rolle. Wirkliche Beobachtung, bestimmte Tatsachen werden mit Vorliebe ins Feld geführt. Der Gegenstand der ästhetischen Reflexion ist zunächst und vor allem ein empirisch gegebener und bedarf daher auch in erster Linie einer empirischen Untersuchung. Zweitens muß schon ein flüchtiger Überblick über die hier geschilderten Erörterungen der Griechen den Ein-

<sup>98)</sup> Nach dieser Darlegung richtet sich von selbst, was M. de Wulf: *Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin*, 1896. behauptet, daß die subjektiv-objektive Natur des Schönen von Thomas zuerst und allein erkannt worden sei. Die antike Ästhetik habe das Schöne für objektiv, die neuere für subjektiv erklärt. In bezug auf die letztere mag es genügen, auf Home hinzuweisen, der im Anschluß an Lockes bekannte Unterscheidung die Schönheit als eine sekundäre Qualität der Dinge bestimmt, d. h. als eine Eigenschaft, die von dem vorstellenden Subjekt ebensowohl wie von dem vorgestellten Gegenstande abhängig sei (*Elements of Criticism*, Cap. III, gegen Ende). Selbst Glossner, dem man gewiß nicht nachsagen kann, daß er die Verdienste des Thomas verkleinern wolle, hat in milder Form gegen die maßlose Übertreibung derselben durch Wulf protestiert (*Jahrb. f. Philos. u. spekulat. Theologie*, XII, S 264 ff.). Wir können in den äußerst dürftigen ästhetischen Ausführungen des Thomas auch nicht eine Spur origineller Auffassung oder gar eines bemerkenswerten wissenschaftlichen Fortschrittes finden.

druck erwecken, daß nicht nur die Hauptprobleme der heutigen Ästhetik bereits in dieser Anfangszeit wissenschaftlicher Arbeit behandelt oder wenigstens berührt worden sind, sondern auch die Art, wie Unterscheidungen getroffen, Tatsachen beschrieben, Erklärungen geliefert werden, einen überraschenden Scharfblick und sicheren Instinkt verrät. Ich brauche nur auf die Sonderung des absolut und des relativ Schönen, der nachahmenden und der bloß berichtenden Kunst, der naturgetreuen Darstellung und der freien Erfindung hinzuweisen. Es sei ferner nur an die Beschreibung des an sich Schönen, der inneren Nachahmung, des spezifischen Kunstgenusses erinnert. Man denke auch an die Erklärung der Forderung eines inneren Zusammenhangs aller Teile eines schönen Ganzen, an die Zurückführung der ästhetischen Wirkung auf Erinnerung und Vergleichung, auf Be-seelung und Ergänzung. Tatsächlich ist hier der Standpunkt eingenommen, der auch in der Folgezeit trotz vorübergehender Trübungen immer wieder zur Herrschaft gelangt ist, daß es sich bei dem ästhetischen Eindruck stets um den Einfluß objektiver und subjektiver Faktoren handelt. Man hat zwar bald jene, bald diese stärker betont und vorzugsweise gewürdigt. Aber weder ist der Formalismus zur ausschließlichen Durchführung gekommen, noch die Einfühlungs-ästhetik in strengster Einseitigkeit ausgebildet worden. Dort hat man immerhin der Lust, der Erinnerung, der Vergleichung und Prüfung Rechnung getragen, und hier werden gegenständig bedingte Unterschiede ästhetischen Wertes in der Gegenüberstellung von Natur und Kunst und einzelnen Kunstleistungen unbedenklich anerkannt. Wenn nicht nur das Mittelalter, sondern auch die Neuzeit bis in das 18. Jahrhundert hinein in eine literarische Abhängigkeit von der antiken Ästhetik geraten sind, so haben sie wahrlich keine schlechte Autorität sich auf diesem Gebiet zur Führerin erkoren.<sup>89)</sup>

<sup>89)</sup> Bei dieser Arbeit haben mir meine verehrten Kollegen Boll und Wolters manchen freundlichen Wink gegeben, wofür ich ihnen auch an dieser Stelle herzlich danke.

