

Einzelbesprechungen.

- 1) Theodor Lipps, Grundlegung der Ästhetik. Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil. 601 S. gr. 8°. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1903. M. 10.—; in Leinen geb. M. 12.—.

Der vorliegende Band vereinigt, was bisher in zahlreichen Einzelschriften von Lipps zerstreut war. Damit soll nicht gesagt sein, daß hier nichts als eine Sammlung oder Zusammenstellung vorläge. Denn obgleich fast jeder einzelne der hier erörterten Gegenstände von Lipps schon früher, und ebenso oder ähnlich, behandelt worden ist, so bildet die »Grundlegung« als Ganzes doch ein durchaus Neues. Ihre Bedeutung liegt wesentlich in dem Zusammenhange ihrer Teile. Um des Zusammenhangs willen soll daher im folgenden ohne ausdrückliche Unterscheidung des bereits Bekannten und des neu Gebotenen eine Übersicht über den Hauptinhalt der einzelnen Abschnitte gegeben, sodann kurz eine Würdigung der Grundideen, wie sie erst durch die in der »Ästhetik« vorliegende zusammenhängende Darstellung möglich wird, versucht werden.

Das Buch zerfällt in sechs Abschnitte, von denen der erste die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien, der zweite den Menschen und die Naturdinge (die Einfühlung), der dritte die Raumästhetik, der vierte den Rhythmus, der fünfte Farbe, Ton und Wort und der sechste die Modifikationen des Schönen behandelt.

Im ersten Abschnitt formuliert Lipps zunächst ein allgemeines Lustgesetz, das sich im wesentlichen als Erweiterung und psychologische Formulierung des Kantischen Grundgedankens von der subjektiven Zweckmäßigkeit darstellt. Ein Grund zur Lust ist in dem Maße gegeben, als psychische Vorgänge der Seele natürlich, als sie »Selbstbetätigungen« der Seele sind. Genauer: Lust entsteht in dem Maße, als ein psychischer Vorgang mit den in der Seele gegebenen Bedingungen der Apperzeption einstimmig ist. Aus diesem Gesetz wird die alte Schönheitsformel der Einheit in der Mannigfaltigkeit psychologisch begründet. Was der Tendenz der Seele, das Mannigfaltige, das ihr zumal gegeben ist, zusammenzufassen, entgegenkommt, was zur Zusammenfassung auffordert, läßt ein Lustgefühl entstehen. Diese Aufforderung oder Nötigung ist bei empirischer sowohl wie bei qualitativer Einheitlichkeit gegeben. Erstere erregt intellektuelle, letztere ästhetische Lust. Mannigfaltigkeit ist nach dem Gesetz der Absorption der Elemente eines Ganzen im Ganzen ein positiver Faktor der Einheit. Denn qualitative Einheitlichkeit schließt eine Herabminderung der Fähigkeit, die Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, und damit eine Verringerung der »psychischen Größe« in sich. Die Seele ist zugleich Einheit und Mehrheit und will als beides sich betätigen. Die Seele ist eine gegliederte, in ihrem Tun sich

differenzierende Einheit. Die ästhetische Einheit im Mannigfaltigen besteht demnach in der inneren Einstimmigkeit des zugleich sich besondernden Mannigfaltigen, in dem Einklang im Auseinandergehen. Die Beziehung, die zwischen dem Mannigfaltigen und dem Gemeinsamen in der ästhetischen Einheit in der Mannigfaltigkeit besteht, ist die der Unterordnung des Mannigfaltigen unter das Gemeinsame. Auch die quantitative Kontrastwirkung ist nichts anderes, als eine Unterordnungstatsache. Ferner kommt es z. B. nicht darauf an, daß zwei Töne etwas Gemeinsames an sich haben, wenn sie einen ästhetischen Einklang geben sollen, sondern daß sie als verschiedenartige Differenzierungen dieses Gemeinsamen erscheinen. Gegen die Konsonanztheorie wendet Lipps daher ein, daß es für die ästhetische Zusammengehörigkeit zweier Klänge die gleichgültigste Sache von der Welt sei, daß sie einen Ton oder einen nervösen Prozeß gemein haben. Denn, so exemplifiziert er, Möbel, die nicht zueinander passen, würden auch nicht dadurch passend gemacht, daß man an ihnen allen das gleiche Wappen anbrächte. (Indessen, dieses Beispiel wäre doch nur dann überzeugend, wenn das darauf angebrachte Wappen sich zu dem Möbelstück ebenso verhielte, wie der Ton zum Klang, was offenbar nicht der Fall ist). — Mit großem Scharfsinn werden nun die möglichen Formen der ästhetischen Einheit in der Mannigfaltigkeit im einzelnen erörtert. Zunächst stellt Lipps für die Art, in der das Mannigfaltige dem Gemeinsamen untergeordnet sein kann, mehrere Prinzipien auf. Er unterscheidet das Prinzip des Gleichgewichtes in der differenzierenden Unterordnung, das der stufenweise differenzierenden Unterordnung, das der immanenten und das der sukzessiven Differenzierung. Ein Beispiel der immanenten Differenzierung ist das Quadrat. »Es sind im Quadrat geschieden, und zwar absolut geschieden, die beiden Grundrichtungen. Sie sind es, ohne doch auseinander- oder nebeneinanderzutreten. Sie bleiben in der Fläche des Quadrates trotz ihrer Geschiedenheit ineinander. Dies eben ist der Sinn der immanenten Differenzierung« (S. 51). Dagegen besteht sukzessive Differenzierung oder Differenzierung im Nebeneinander in der geraden Linie oder der Punktreihe. Außer der Tendenz der Seele zur Zusammenfassung des Mannigfaltigen zur Einheit ist in ihr noch die Tendenz zur Zusammenfassung desselben in einem Punkte, zur Unterordnung nicht unter das dem Mannigfaltigen Gemeinsame, sondern unter ein Element des Mannigfaltigen. In der Erfüllung dieser Tendenz ergibt sich die monarchische Unterordnung. Die monarchische Unterordnung ist ebenfalls immanente Unterordnung oder Unterordnung im Nebeneinander. In einem Rechteck, in dem die horizontale Ausdehnung geringer ist als die vertikale, ordnet sich jene dieser immanent unter. Dagegen findet bei der Unterordnung der Seitenflügel eines Baues unter den Mittelbau, der begleitenden Stimmen unter die führende Melodie monarchische Unterordnung im Nebeneinander statt. Von seiten des Objektes wird die Seele zu der monarchischen Unterordnung aufgefordert, wenn innerhalb der qualitativen Einheitlichkeit ein Teil oder Element besonders ausgezeichnet oder »betont« ist. Dieser Teil wird zum apperzeptiven Schwerpunkt. Es gibt aber auch in jedem Ganzen natürliche apperzeptive Schwerpunkte. Derer unterscheidet Lipps zwei Arten. Sie finden sich einmal da, wo die innigste Einheit des Ganzen, sodann da, wo sein größter Kontrast zur Umgebung ist, im Kreis z. B. in der Mitte und am Rande, in einem rhythmischen Ganzen am Anfang und am Ende: Initial- und Finalbetonung. Auch hier gibt es ein relatives Gleich-

gewicht zwischen den beiden Schwerpunkten. Es ist verwirklicht im goldenen Schnitt. Den natürlichen stehen die »künstlichen Hauptpunkte« gegenüber, welche der Tendenz des Ganzen, im natürlichen Einheitspunkte sich zusammenzufassen, entgegenwirken. Auch sie sind als Dissonanzen, Vorhalte usw. von ästhetischer Bedeutung.

Von den allgemeinen ästhetischen Formprinzipien führt uns der zweite Abschnitt in das Reich der Naturformen und zu dem einzigen Erklärungsgrunde ihrer Schönheit, den Lipps anerkennt, zu der Einfühlung. Lipps tut zunächst dar, daß die Form des menschlichen Körpers nichts bietet, das an sich betrachtet schön oder gar als das Schönste erscheinen könnte. In der Entschiedenheit, mit welcher er alle Versuche, an dem menschlichen Körper Symmetrien, Homologien, goldenen Schnitt usw. als die Elemente seiner Schönheit aufzuzeigen, abweist, liegt ein entscheidender Fortschritt aller früheren Ästhetik gegenüber. »Die beiden Gesichtshälften sind zueinander symmetrisch. Aber das Wohlgefallen, das aus dieser Symmetrie, rein für sich betrachtet, sich ergeben könnte, stände doch nicht höher als das Wohlgefallen, das uns entsteht, wenn ein Tintenfleck von beliebiger Form von einer Mittellinie aus symmetrisch sich ausbreitet. Und es stände zurück hinter dem Wohlgefallen an der allseitigen Symmetrie, welche die Figuren des Kaleidoskops aufweisen« (s. S. 103). »Oder man spricht von einer angeblichen Gliederung des menschlichen Körpers nach dem Verhältnis des goldenen Schnittes Aber alle derartigen Angaben liefern lediglich den Beweis für die zweifellose allgemeinere Wahrheit, daß man an einem reichgegliederten Ganzen — wie es der menschliche Körper doch eben ist — leicht überall jedes beliebige Verhältnis auffinden kann, wenn man es möglichst wenig genau nimmt, also auch wohl mit recht groben Annäherungen sich begnügt, und wenn man vor allem die Teilungspunkte, von denen aus man rechnet, so wählt, wie es dem Zweck — eine vorgefaßte Meinung zu beweisen — am meisten entspricht« (S. 104). Der Grund für die Schönheit des Menschen muß in anderer Richtung gesucht werden. »Der Mensch ist nicht schön wegen seiner Formen, sondern die Formen sind schön, weil sie Formen des Menschen, und demnach für uns Träger des menschlichen Lebens sind.« Die Formen, zunächst die Ausdrucksbewegungen, werden verstanden; sie bedeuten Gefühle. Mit Abweisung empiristischer Theorien läßt Lipps die Einfühlung zustande kommen durch innere Nachahmung. Es besteht, so nimmt er an, ein instinktiver Zusammenhang zwischen dem Gesichtsbilde und dem kinästhetischen Bilde, ein ursprünglicher, nicht weiter erklärbarer psychischer oder zentraler Zusammenhang zwischen optischen Wahrnehmungen fremder Bewegungen und Impulsen zu entsprechenden eigenen Bewegungen. Die instinktive Tendenz nun zur Ausführung der Bewegungen ist zugleich die ebenfalls instinktive Tendenz zum Erleben der zugehörigen inneren Zuständlichkeit. Der Inhalt der Einfühlung besteht nicht etwa in Bewegungsempfindungen oder -vorstellungen, sondern in dem inneren Tun, in der inneren Aktivität, und auch nicht in dem einzelnen inneren Tun, sondern in der Kraft, die zu solchem Tun aufgewendet wird, der Freiheit des gesamten Tuns, der Sicherheit und Leichtigkeit, dem Stolz, der Zuversicht, der Tüchtigkeit, kurz, der gesamten inneren Zuständlichkeit, aus der die einzelnen Akte des Wollens und Tuns hervorgehen, in der Persönlichkeit. Nun ist diese Persönlichkeit zwar meine Persönlichkeit, aber sie ist nicht geschieden von der des Objekts, in welches sie eingefühlt wird. Sofern der Ausdruck

»innere Nachahmung« dies nahelegt, ist er mißverständlich. Die vollkommene, d. i. die ästhetische Einfühlung ist ein vollkommenes Aufgehen meiner in dem optisch Wahrgenommenen und dem, was ich darin erlebe. Ich erlebe keine Zweiheit, sondern volle Einheit. Die Einheit meiner mit dem fremden Individuum ist das Erste, die Zweiheit das Nachfolgende, und zwar (was hervorgehoben zu werden verdient) das aus intellektuellem Verständnis erst Hervorgehende. »Es verhält sich nicht so, daß wir erst wissen, es liege in der optisch wahrgenommenen Bewegung eines fremden Körpers ein inneres Tun, ein Streben usw., das wir dann in uns nacherleben. Sondern das Erleben ist das Erste . . . Die Einfühlung, und zwar die volle, ästhetische Einfühlung, ist nicht etwas Abgeleitetes, sondern sie ist im Vergleich mit der Erkenntnis das Ursprüngliche« (S. 126). Wie in die Ausdrucksbewegungen, so fühlen wir uns auch in die ruhenden Formen des menschlichen Körpers, und auf dieselbe Weise auch in Gestalt und Bewegungen der Tiere ein, wobei als ein sekundäres Motiv auch Erfahrungsassoziationen eine Rolle spielen.

Wir fühlen uns nun aber auch in die unbeseelte Natur ein. Wie erklärt sich, so fährt Lipps fort, der Trieb zur Vermenschlichung des Unbeseelten? Wollte man ihn aus dem Bedürfnis, uns die Dinge menschlich verständlich zu machen, erklären, wie kommt es dann, daß die Vermenschlichung, die in der Einfühlung liegt, uns natürlich und notwendig erscheint? Es gibt ja auch willkürliche Vermenschlichungen der Naturdinge; so in der Mythologie, so im Spiele der Kinder. Der Baum aber wird nicht schön, wenn ich in ihm eine Dryade sehe, das Stück Holz nicht, wenn das Kind es als ein lebendes Wesen behandelt. Diese Beseelung ist eben nur ein freies Spiel mit derjenigen Lebendigkeit, welche den Dingen ohne jedes Spiel, d. h. mit innerer Notwendigkeit, zukommt. Um diese innere Notwendigkeit zu erklären, genügt auch nicht der Hinweis auf die Ähnlichkeit der Naturformen mit menschlichen Formen oder Bewegungen; denn überall ist der ästhetische Eindruck des Lebens in entscheidender Weise bedingt durch die erfahrungsgemäße Eigenart dessen, was in der Natur geschieht, solcher Formen, wie sie eben nicht am Menschen, sondern nur an den betreffenden Naturdingen vorkommen. Für die positive Erklärung der Naturbeseelung unterscheidet Lipps einen allgemeinen Grund für die Beseelung überhaupt und besondere Gründe für die bestimmte Art der Beseelung, die wir im einzelnen Falle vollziehen. Der allgemeine Grund für die Beseelung der Dinge ist die sukzessive Apperzeption der Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung. Das apperzeptive Tun wird jedem Mannigfaltigen, dessen Teile zueinander gehören, eingefühlt. Die Richtung dieses Tuns aber, die ihrerseits die Art der eingefühlten Kräfte bestimmt, hängt von der erfahrungsmäßigen Kausalbeziehung ab. Durch diese wird bestimmt, daß ich den Felsen von unten nach oben apperzipiere, und demgemäß der untere Teil des Felsens den oberen zu tragen scheint. Der Grund für die bestimmte Art der Beseelung, die wir im einzelnen vollziehen, ist also die Erfahrung, z. B. das Widerstandsgefühl einerseits, das ich erlebe, indem ich den Stein hochhebe, die Regelmäßigkeit andererseits, mit der ich schwebende Körper fallen sah.

Den soeben skizzierten umfangreichen Abschnitt über die Entstehung der Einfühlung, mit seinen vielfach an Hume und Kant anklingenden Analysen, scheint mir Lipps nicht bis zur vollen Klarheit gebracht zu haben. Insbe-

sondere muß es Bedenken erwecken, wenn in sich so gleichartige Akte, wie es der der Einfühlung in die Formen des menschlichen Körpers und der der Einfühlung in die Naturdinge ist, auf zwei, ja drei ganz verschiedene Ursachen, die innere Nachahmung einerseits, das apperzeptive Tun und die Erfahrung andererseits, zurückgeführt werden. Indessen ist diese Frage in dem Zusammenhange der Ästhetik relativ irrelevant. Für die Lipps'sche psychologische Ästhetik handelt es sich darum, die Einfühlung als diejenige psychische Tatsache nachzuweisen, welche die Schönheit der Dinge begründet. Die Frage ihrer Entstehung gehört mehr der allgemeinen Psychologie an.

Wir kommen nun zum dritten Abschnitt, zu der Raumästhetik. Auch in ihrer Loslösung vom menschlichen Körper und von den Dingen sind die geometrischen Formen Träger des Lebens der Dinge. Die Linie ist Gegenstand mechanischer Interpretation. Ihre mechanische Gesetzmäßigkeit, nicht ihre Regelmäßigkeit, ist Grund ihres Wohlgefallens. Aber es genügt nicht, daß diese Gesetzmäßigkeit daist, sie muß auch für uns dasein, und nicht für den Verstand, sondern für die unmittelbare Betrachtung. Das Wissen um das Gesetz ist im Gefühl; wie beim Gehen, wie in der Sprache, wie im sittlichen Leben, so leitet uns das Gefühl ihres Gesetzes auch bei der Betrachtung geometrischer Formen. Die Entstehung der mechanischen Interpretation der Linie und der Notwendigkeit, mit der wir sie vollziehen, wird wiederum durch die sukzessive Auffassung erklärt, zu der die Linie uns durch ihre Ausdehnung, ihr räumliches Nacheinander und Aneinander ihrer Punkte nötigt. Die Linie und ihre Form entsteht durch solche innere Tätigkeit. Der Gegensatz der vertikalen und horizontalen Richtung ist kein geometrischer, sondern ein mechanischer Gegensatz. Die Richtungsgegensätze gibt es zunächst an meinem Körper; indem ich dann den Körper in den Raum einordne, die Dinge auf meinen Körper beziehe, kommt auch in sie der Gegensatz. Ebenso ist Symmetrie nicht nur ein geometrisches Verhältnis, sondern der Ausdruck eines Gleichgewichtes. Wiederum wird hier zwischen der »allgemeinen apperzeptiven Einfühlung«, als der »Basis« oder dem »Rahmen« der Einfühlung, und der »erfahrungsgemäßen Einfühlung« unterschieden, die sich aus der kausalen Bedingtheit und Gesetzmäßigkeit der Bewegung in der körperlichen Welt ergibt und die Ausgestaltung den bestimmten Inhalt der allgemeinen Einfühlung darstellt. Wiederum ist nicht eigentlich die mechanische Interpretation, sondern die mit ihr verbundene Vermenschlichung Grund des ästhetischen Eindrucks. Mit Hilfe dieser Voraussetzungen werden die Begriffe der Freiheit und der Gesetzmäßigkeit der Formen und der Stilisierung erläutert. »Stilisierung ist Herauslösen der allgemeinen Formgewohnheiten der Natur aus dem Zusammenhang mit regellosen Zufälligkeiten. Auch die gerade Linie ist stilisierte Natur: sie ist die stilisierende Herauslösung und selbständige Veranschaulichung eines Gesetzes, das überall in der Natur, im Sichaufrichten des Menschen, im Wachstum der Bäume, im Falle eines Steines oder Blattes usw., als allgemeinstes Grundgesetz sich verwirklicht findet« (S. 263).

Mit dem vierten Abschnitt kommen wir zu einem bisher von Lipps noch nicht bearbeiteten und daher doppelt interessanten Teile seiner Ästhetik, zum Rhythmus. Das Wohlgefallen am Rhythmus überhaupt beruht darauf, daß die objektive Betonung der subjektiven Rhythmisierung entgegenkommt. Im Rhythmus kommt zunächst die regelmäßige Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit zum Ausdruck. Dadurch werden aber auch die Elemente

der Reihe zu gleichartigen Einheiten zusammengefaßt und diese Einheiten den betonten Elementen untergeordnet. »Es liegt in der Natur unserer Auffassungstätigkeit nicht nur dies, daß sie sich spannt und entspannt, sondern vor allem auch die Tendenz, ein Mannigfaltiges zusammenzufassen und zu sondern.« (S. 299.) Nun liegt es in der Natur der zeitlich sich folgenden Elemente, zunächst zu zweien zusammengefaßt zu werden. Daher ist, wie das »Prinzip der Zweizahl« besagt, nur die Zusammenfassung von je zwei Elementen in sich gegensatzlos und widerspruchsfrei. Aber das Einheitsbedürfnis der auffassenden Seele fordert nicht nur Zusammenfassung zur Einheit, sondern auch monarchische Unterordnung: Zusammenschluß in einem einzigen Element, welches dann den Gipfelpunkt der einheitlichen apperzeptiven Welle, das Gravitationszentrum darstellt. Zum herrschenden Element wird zunächst das objektiv betonte. Vom Subjekt aus aber, abgesehen von der objektiven Nötigung, kommt diese Stellung von mehreren Elementen immer dem ersten oder dem letzten zu. Es gibt eine natürliche Tendenz der Initialbetonung, welche der trochäischen, und daneben eine Tendenz zur Finalbetonung, welche der jambischen Gliederung einen ästhetischen Vorzug verleiht. Der Jambus hat eine geschlossenere Einheit, weil hier die Bewegung in die betonte Silbe hineindrängt. Interessant ist, was Lipps hier gegen die Schulmetrik über das Verhältnis der Versfüße zum Versganzen sagt. Es gibt keine im ganzen jambischen oder trochäischen Verse. Die spezifische Eigenart der Gliederung verliert sich in der Reihe. Das letzte Element eines Ditrochäus ist nicht nur dem dritten, sondern durch dieses hindurch auch dem ersten Element untergeordnet. Welchen Charakter eine Reihe in ihrem Verlaufe annimmt, das entscheiden nur die Worte und Wortverbindungen. Die Teile, in die das rhythmische Ganze sich zerlegt, sind nicht Vers-, sondern Wortfüße. Dies ist im inneren Wesen des Rhythmus begründet, der nicht ein Bewegtsein ist, sondern ein Sichbewegen, unser in das Ganze eingefühltes Tun (ein Vorgang, der gleichartig ist der Einfühlung der apperzeptiven Bewegung in die Linie). Alle Tätigkeit aber bedarf der Gegentendenz, die überwunden wird. Die Arbeit der Überwindung solcher Momente würde bei ständiger Jambenfolge fehlen. — Neben der Gliederung der rhythmischen Reihe nach dem Prinzip der Zweizahl besteht auch eine solche nach dem der Dreizahl. Die natürlichste Art der Unterordnung bei der Zusammenfassung zu dreien ist der Amphibrachys, die Zentralbetonung, die geschlossenste, doch aber eine qualitativ uneinheitliche Form, die nur zustande kommt, indem die entgegengesetzten Weisen der apperzeptiven Tätigkeit sich die Wage halten. Der Rhythmus nun ist entweder als Folge der Teile oder als Differenzierung einer Einheit zu fassen. Aus dem ersten Prinzip folgt die Zweiteilung, aus dem zweiten die Dreiteilung. Sofern das rhythmische Ganze eine Folge ist, gilt das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen: die Zweiteilung; sofern es Bewegungseinheit ist, gilt das Prinzip der geschlossenen Bewegungseinheit: die Dreigliederung. — Die bisher betrachteten Formen sind nur Formelemente, nicht in sich fortschreitende Bewegungen. Ein Element der rhythmischen Bewegung fordert einen Gegensatz zweier sich gegenübertretender Betonungen, wie er schon in jedem einfachen Satze als Hochtön und Tieftön hervortritt. Die einfachste Form der rhythmischen Bewegungseinheit ist der Amphimacer: Gott ist gut. Die einfachste Form eines rhythmischen Ganzen bilden zwei Amphimacer. In jeder Erhöhung des Tons liegt ein Streben, eine Spannung; sie ist entweder eine

relative, innerhalb des Urteils, z. B. von Subjekt zu Prädikat, von Voraussetzung zu Folge, oder eine »absolute« oder »immanente«, im Sinne eines einzelnen Satzes oder Satzteiles liegende, wie bei Wunsch, Frage, Befehl, Zweifel, Verneinung.

Aus den vielen feinsinnigen Bemerkungen, welche dieser Abschnitt z. B. über das Goethesche Nachtlied, über individuelle Betonungsdifferenzen usw. enthält, will ich nur Lipps' Auffassung des Reimes hervorheben. Nach Lipps besteht ein Antagonismus zwischen Reim und Rhythmus. Der Reim entzieht den Vers dem strengen rhythmischen Gesetze. Er betont die kompakte Masse des Verses und verhält sich daher zu dem Prinzip der Wiederkehr des Gleichen und der immanenten Differenzierung gleichgültig. Indem er die strenge Regel löst, läßt er dem Sinn und der Wirkung der Worte Freiheit und betont die Einheit des Gedankens, die im einzelnen Verse sich ausspricht. Der Reim verinnerlicht also. »Er opfert die strenge Form dem Element des Gedanklichen und Gemütlichen« (S. 403). Bei der streng gebauten antiken Strophe wäre er daher ein Widerspruch. Diese verhält sich zur gereimten Strophe wie der allgemeine Wellenschlag des psychischen Lebens zum Sinn der Worte und der inneren Erregung des Gemütes. Ähnlich wie der poetische wird dann auch der musikalische Rhythmus erörtert. Dieser wird als zeitmessender, jener als akzentuierender Rhythmus charakterisiert.

Die allgemeine ästhetische Deutung des Rhythmus geschieht analog der der Naturdinge und der geometrischen Formen. Die musikalische und sprachliche Bewegung ist zunächst meine apperzeptive Bewegung, mein sukzessives Auffassen. Da dies innere Tun aber an die Silben und Töne gebunden ist, so stellt es sich dar als ein in ihnen sich verwirklichendes Tun. Dieses nun gehört zu einer allgemeinen psychischen Zuständlichkeit, mit der es in Wechselbeziehung steht. Jedes psychische Geschehen hat seine bestimmte Rhythmik. Es läuft ab leicht oder schwer, kräftig oder kraftlos, rasch oder langsam, einförmiger oder mannigfacher usw., und nach einem allgemeinen psychologischen Gesetze liegt in ihm die Tendenz, das psychische Leben überhaupt nach sich zu rhythmisieren, d. h. solche Erlebnisse anklingen zu lassen, in deren Natur es liegt, in gleichem Rhythmus abzulaufen. Jedes psychische Geschehen weckt über sich hinaus die »Resonanz des Gleichartigen«. So vermag auch eine rhythmische Bewegung eine bestimmte Stimmung zu wecken. »So ist der Rhythmus nicht mehr bloß diese Art der Folge von Taktschlägen, Silben, Tönen, sondern er ist ein Lebenselement, in dem ich lebe, etwas, in dem und von dem getragen, ich frei und heiter, oder traurig und sehnsuchtsvoll, erregt oder beruhigt mich selbst, ein ideelles und je nach der Höhe dieses objektivierten Selbstgefühls zugleich ideales Ich realiter auslebe. Hiermit ist erst das ästhetische Wesen des Rhythmus eigentlich bezeichnet. Sein Sinn liegt in dieser ‚Einfühlung‘« (S. 424).

Die bisher betrachtete Lust an den Raumformen und den Rhythmen war Formgefühl; sie beruhte auf der ästhetischen Einheit in der Mannigfaltigkeit; der fünfte Abschnitt nun hat es mit den Elementargefühlen, d. h. mit der Lust an einfachen Empfindungen, an Farbe, Ton und Wort, zu tun.

Wir kommen damit zu einer alten Streitfrage. Wenn man, wie es seit Plato immer wieder geschah, Schönheit in irgendeinen Verhältnissbegriff setzt, so kann man dem Einfachen keine Schönheit zuschreiben. Aus diesem Grunde schlossen die Formalästhetiker das Einfache aus

dem ästhetischen Gebiete aus, während die Gehaltsästhetiker, so schon Plotin, in der Schönheit des Einfachen ein Hauptargument gegen die formalistische Ästhetik sahen. Diese Frage nun sucht Lipps zu lösen, indem er auch die Elementargefühle auf Formgefühle zurückführt. Es wirkt wie eine Ironie der Geschichte, daß es gerade ein so entschiedener Gehaltsästhetiker wie Lipps ist, der die Schönheit der einfachen Farben und Töne auf einen Verhältnisbegriff, nämlich auf das Verhältnis ihrer (unwahrnehmbaren) Elemente zueinander zurückzuführen unternimmt und damit der Anerkennung der durchgängigen Anwendbarkeit formaler Prinzipien in der Ästhetik zum Durchbruche verhilft. — Der Durchführung der angedeuteten Hypothese ist der fünfte Abschnitt im wesentlichen gewidmet.

Lipps geht von dem Gedanken aus, daß die Lust an Farben und Tönen, da sie der an Rhythmen und Formen gleichartig ist, auch auf dem gleichen Grunde wie jene beruhen müsse. Da sich aber an den Empfindungsinhalten keine Einheit in der Mannigfaltigkeit findet, so verlegt er diese hypothetisch in die Empfindungsvorgänge. Jeder Empfindungsvorgang hat einen eigentümlichen Charakter, der die Art bedingt, wie ich mich im Erleben des Vorganges »innerlich erregt« oder »angemutet« fühle. In den den schönen Farben entsprechenden seelischen und Empfindungsvorgängen muß eine besondere qualitative Einheitlichkeit und Differenziertheit sein. Demgemäß führt er die Wohlgefälligkeit der Kontrastfarben — unter, wie mir scheint, nicht hinreichender Abweisung dieser Lehre — nicht auf den physiologischen Farbenkontrast, sondern auf das Auseinandergehen eines Gemeinsamen zurück. Ein Gemeinsames in den Vorgängen der Gelb- und Blauempfindung können wir zwar nicht unmittelbar beobachten, müssen es aber annehmen. Beide erscheinen für das Gefühl vereinheitlicht. Das Wohlgefallen an den kleinen Intervallen ist deutlich nach dem Prinzip der Differenzierung. Dagegen ist die Verbindung von Purpur und Rot mißfällig, weil beide als dasselbe und wiederum nicht dasselbe erscheinen, ohne daß sich das Gemeinsame in ihnen schiefe von dem, was sie trennt. Auf der besonders innigen Vereinheitlichung neben deutlicher Scheidung beruht auch das »Prinzip der Decke«, welches besagt, daß jede Farbe, die aus einer andern stetig heraustritt, in ihrer Wirkung gesteigert wird. — Mit dieser Erklärung der Farbenschönheit gibt sich Lipps indessen nicht zufrieden. Die Farbe ist mehr als Farbe; sie ist in sich lebendig; sie ist eingetaucht in eine Stimmung, und dadurch erst wird sie zum eigentlich ästhetischen Objekt. Wenn ich eine leuchtende Farbe, einen lauten Ton »kräftig« nenne, so liegt hier eine Einfühlung elementarster Art vor. Die Kraft der Farbe ist die Kraft meiner Auffassung, aber nicht eine willkürlich angewendete Kraft, sondern gerade die, welche die Farbe beansprucht. Daher erscheint die Kraft als die der Farbe. Die besondere Art der eingefühlten Kraft, die Einfühlung der Stimmung in die Farbe, kommt nicht etwa durch Erfahrungsassoziation zustande, so also, daß das Rot als Farbe der Glut oder des Blutes wirkte, sondern die Erregung, in welcher jede Farbenempfindung besteht, hat analog wie beim Rhythmus die Fähigkeit, verwandte Regungen zu wecken. Die Eigenart dieser durch die Farbe in Mitschwingung versetzten psychischen Zuständlichkeiten bedingt den eigenartigen Stimmungscharakter der Farbe. Die wohlgefälligen Farbenverbindungen endlich beruhen auf dem allgemeinen Gesetz der psychischen Totalität, auf dem allgemeinen Bedürfnis der Seele, in entgegengesetzten Betätigungsweisen sich als Ganzes auszuleben,

wie es in jeder Verbindung des Strengen mit dem Zarten usw. sich offenbart. »Und hiermit ist der tiefste Grund der Schönheit schöner Verbindungen der Farben bezeichnet« (S. 448).

Ebenso wie die Wohlgefälligkeit der Farben erklärt Lipps auch die der Töne und der Konsonanz, nur daß ihm hier die physikalischen Schwingungsverhältnisse ein Fundament zum geistvollen Ausbau seiner Lehre bieten. Die physikalischen Schwingungsverhältnisse, die in so auffallend einfacher Beziehung zur Konsonanz und Dissonanz der Töne stehen, können zwar nicht ohne weiteres das Konsonanzgefühl hervorrufen, sie müssen aber in die Tonempfindungsvorgänge irgendwie hinüberklingen. Diese Annahme ist aus verschiedenen Gründen notwendig. Zunächst sind Verwechselung und Verschmelzung, wie sie bei den konsonantesten Tönen am häufigsten stattfinden, nur bei Gleichartigem möglich. Daß die Oktave derselbe Ton ist, nur in höherer Lage, zeigt schon die gleiche Benennung; Oktavenschritte erscheinen nicht als Fortgang zu einem Neuen, sondern als Wiederholungen von einem und demselben, und schließlich haben wir ein dem Konsonanzgefühl analoges Gefühl in allen Fällen, wo eine Übereinstimmung stattfindet. Aus dieser Annahme nun ergibt sich das Grundgesetz der Musik. Eine bestimmte Schwingungsfolge schließt einen bestimmten Rhythmus in sich. Den gemeinsamen Rhythmus zweier Schwingungsfolgen nennt Lipps den Grundrhythmus. Er ist es, der das bei zwei Tönen sich differenzierende Gemeinsame darstellt. Bei Tönen, die im Verhältnis der Quinte stehen, ist der Grundrhythmus verschieden differenziert. In dem Grundton sind je zwei, in der Quinte je drei Elemente zur Einheit eines Grundrhythmus-elementes zusammengefaßt. Nach dem Prinzip der Zweizahl aber ist die Verbindung von je zwei Elementen die allein gegensatzlose. Jede andere von je drei, fünf, sieben, trägt ein Moment des Widerstreites in sich. »Nun liegt in jedem Gegensatz oder Widerstreit die Tendenz, sich selbst aufzuheben. . . . Es tendieren also im Zusammen eines Tones von 300, 500, 700 Schwingungen mit einem Ton von 200, 400, 800 Schwingungen jene nach diesen hin, streben nach ihnen als ihrem Gravitationszentrum, zielen auf sie als ihren natürlichen Schwerpunkt, oder mit einem früheren Ausdruck, jene ordnen sich diesen naturgemäß unter« (S. 465). Daraus ergibt sich z. B. die besondere Einheitlichkeit und Geschlossenheit des Durdreiklangs, während der Mollakkord, dessen Quinte nicht nur auf die Basis, sondern auch auf die Terz weist, gleichsam auf zwei Füßen steht und daher den Eindruck der Entzweitheit und Getrübtheit erweckt. Dieses Gravitieren des einen Tons zum andern erschließt auch das Verständnis der Melodie. Die Aufeinanderfolge von g_1 , c_1 verhält sich zu der von c_1 , g_1 wie die Antwort zur Frage. Die Melodie ist ein in der Folge von Tönen sich aufbauendes System von Tonrhythmen. Sie geht von der Basis aus, verläßt sie dann, nimmt den Widerspruch in sich auf, um diesen wieder zu überwinden und zur Tonika zurückzukehren. Die Melodie ist die Geschichte solcher Entzweiung und Versöhnung. So ist auch die Musik mehr als Ton und Tonverbindung; sie ist, wie alles Schöne, Ausdruck eines Lebens.

Die letzten Kapitel des fünften Abschnittes sind der Symbolik der Sprache gewidmet. Nach einer Darlegung, in der Lipps zu zeigen sucht, daß das Sprachverständnis nur sekundär ein intellektueller Akt, zunächst aber Einfühlung, das Erleben meines eigenen apperzeptiven Tuns in den gehörten Worten sei, geht er zur Unterscheidung dreier Elemente der Sprach-

symbolik über. Träger der Symbolik sind die akustischen Elemente der Sprache, die Form der Rede und das Gegenständliche. Von den akustischen Elementen sind einerseits die Klänge und Klangverbindungen, andererseits die rhythmischen Elemente Träger der Einfühlung, letztere als Ausdruck eines durch die Worte zu uns redenden »ideellen Ich« der Rede oder Dichtung. In der »Form der Rede« unterscheidet Lipps zwischen formalen und emotionalen Ausdruckselementen. In erstere wird das intellektuelle Tun beim Erfassen des Wortinhaltes eingeführt, so in Figuren, Tropen, Metaphern, Konstruktion der Sätze, Art der Folgerung; letztere sind der Ausdruck der gefühlsmäßigen Anteilnahme an dem Gesagten; ihnen dienen alle Affektlaute und Interjektionen, ferner alle Prädikate, die eine Wertung in sich schließen. Im Gegenständlichen endlich wird der Bericht als »Kundgabe« (eines inneren Erlebnisses) von dem objektiven Bericht unterschieden. Der Satz: »ich bin erstaunt« ist, wie Lipps mit einiger Kühnheit behauptet, weder Ausdruck eines Urteils über das Erstaunen noch Ausdruck meiner Vorstellung desselben, sondern unmittelbarer Ausdruck dieses Erstaunens selbst, also Kundgabe. Dieser Satz soll, ebenso wie der Ausdruck der Affekte durch die akustischen und formalen Elemente der Sprache (die früher erwähnten Stufen der »Verlautbarung«), völlig auf einer Linie stehen mit dem malerischen oder plastischen Ausdruck des gleichen Affektes. Dagegen soll die objektiv berichtende Kunst als mittelbare Darstellung eine Sonderstellung gegenüber allen andern Künsten einnehmen. Für die nähere Darlegung dieser Eigenart der epischen Dichtung verweist Lipps auf den zweiten Band.

Die Modifikationen des Schönen, von denen der letzte Abschnitt handelt, werden von Lipps auf verschiedene Qualitäten des Lustgefühles zurückgeführt. Lust und Unlust sind nach Lipps bekanntlich¹⁾ überall wiederkehrende Färbungen aller möglichen Gefühle. Er unterscheidet da zunächst Gefühle der »Inanspruchnahme«: Intensitäts- und Quantitätsgefühle, wie Überraschung, Schreck usw., Gefühle der Ruhe und Langsamkeit bei tiefen, der Raschheit bei hohen Tönen. (Diese Gefühle sollen das unmittelbare Bewußtseinssymptom des Ablaufes der Tonempfindungsvorgänge, diese aber, wie erinnerlich, das psychische Korrelat der physikalischen Schwingungsverhältnisse sein. So einleuchtend dies, wie auch die Rückführung des Gefühls der Masse bei tiefen Tönen auf die physikalische Schwingungsweite, sein mag — wie kommt es, daß den kalten Farben, welche vorzugsweise den Eindruck der Ruhe, Langsamkeit und Breite machen, gerade die höchsten Schwingungszahlen, gerade das kurzwellige Ende des Spektrums entspricht? Eine Art von quantitativem Gegensatz bezeichnet auch der Gegensatz des auf der Oberfläche der Seele Bleibenden und des in die Tiefe gehenden Gefühles. Dies ist kein qualitativer Gegensatz innerhalb des ästhetischen Wertvollen, sondern ein solcher des größeren und geringeren ästhetischen Wertes. »Hinsichtlich der Dimension der Tiefe steht das ästhetische Gefühl immer auf der positiven Seite« (S. 526). Diese Gefühlsdimension scheidet das Schöne vom Angenehmen. Es ist die Einfühlung, die zur Oberfläche die Tiefe fügt. Damit hängt es zusammen, daß die tiefsten ästhetischen zugleich die höchsten ethischen Werte sind — unter ethischem Wert alles positiv

1) Vgl. auch Joh. Orth's Besprechung von Lipps' »Fühlen, Denken und Wollen« in dieser Zeitschrift, Band III, 2. Heft.

Menschliche verstanden. Die genannten Gefühle können mannigfache Verbindungen, Komplikationen und Verschmelzungen eingehen. Speziell als Mischgefühle bezeichnet Lipps solche Gefühlszustände, in denen entgegengesetzte Gefühlsqualitäten geschieden und doch als Einheit gegeben sind, und die auf dem Gebiete der Empfindungen, im Rotgelb z. B., im Sauer-süß, ihr Analogon haben. So Rührung, Sehnsucht, Wehmut. Alle diese Gefühle, die einzelnen sowohl wie die Verbindungen, werden zu ästhetischen Gefühlen, wenn sie einem Objekt eingefühlt werden. So wird das positive Quantitätsgefühl ästhetisch zur Erhabenheit. Ein Mischgefühl aus Lust und Unlust ist die Tragik. Sie ist überwiegend lustvoll, sofern nach dem Gesetz der »psychischen Stauung« der Eingriff in den Bestand eines Wertvollen den Wert steigert. Der Genuß am Tragischen ist das durch das Leiden vermittelte innigste Miterleben der fremden Persönlichkeit. Ein Mischgefühl ist auch das Gefühl des überraschend Kleinen, die Komik. Doch kann diese nicht zum ästhetischen Gefühl werden, weil sie nie Gegenstandsgefühl, sondern nur Lust an unserer Vorstellungsbewegung ist, und weil sie des ästhetischen Inhaltes: des persönlichen Wertes, den wir mitfühlend erleben, entbehrt. Ein ästhetisches Gefühl dagegen ist der Humor, zu dem sich die Komik verhält wie das Leiden zur Tragik. Indem die Komik das Wertvolle negiert, steigert sie seine Wirkung. Ein ethisch Wertvolles macht den Inhalt des Schönen, ein ethisch Unwertes den des Häßlichen aus. Häßlich ist ein sinnlich Gegebenes, sofern wir einen ethischen Unwert in dasselbe einfühlen. Diese Einfühlung ist negativ; das Objekt stellt an mich die Zumutung, ein inneres Verhalten mitzumachen, der ich mich widersetze, weil dies Verhalten den Forderungen meines Wesens widersprechen würde. Insofern ist die negative Einfühlung eine positive Betätigung meines Wesens und als solche von ethischer Bedeutung. Eine positiv ästhetische Bedeutung hat das Häßliche als Träger einer Geschichte, als Folie usw.

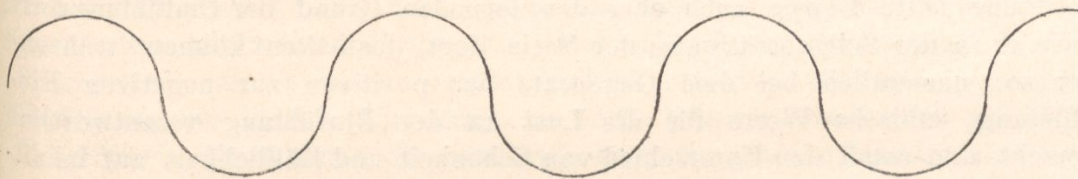
Das vorliegende Buch gibt sich als psychologische Ästhetik; mit vollem Recht. Es ist psychologisch sowohl dem Ziele und der Methode als auch dem Inhalte nach. Sein unausgesprochenes, aber überall deutlich erkennbares Ziel ist es, die ästhetischen Phänomene einzureihen in allgemeine Gesetzmäßigkeiten des psychischen Lebens. Seine Methode besteht in der psychologischen Analyse jedes ästhetischen Eindrucks, sein Inhalt und Resultat endlich darin, daß jedes sinnlich Gegebene schön ist, sobald und soweit es als beseelt erscheint. Mit aller Schärfe wendet sich Lipps gegen jede formalistische Auffassung; nach der alten Einteilung wäre er durchaus den »Gehaltsästhetikern« zuzurechnen, nur daß ihm keine metaphysische Idee und keine Assoziation, sondern die eingefühlte Persönlichkeit die Schönheit des Objektes begründet. — Dieser Gedanke wird von ihm bis in die äußerste Peripherie verfolgt, und von jedem Punkte der Peripherie wiederum werden wir mitten ins Zentrum geführt. Schon aus dem vorstehenden kurzen Überblick wird neben der Reichhaltigkeit des Inhalts die große Einheitlichkeit in seiner Darstellung und Deutung hervorgegangen sein. Nicht nur ist innerhalb des ästhetischen Gebietes der Gedanke der Einfühlung bis ins kleinste Detail durchgeführt, und ein Gegensatz wie der zwischen Elementar- und Formgefühlen in geistvollster Weise aufgehoben, sondern auch das ästhetische Gebiet als Ganzes ist überall an allgemeinste Gesetze des seelischen Lebens angeknüpft.

Diese Tendenz, in der zweifellos Eigenart und Bedeutung des Werkes wesentlich beruht, hat freilich auch ihre Kehrseite. Diese zeigt sich zunächst schon in der Methode. Die Methode der Lipps'schen Ästhetik steht der angewandten Psychologie nahe, sofern ihr Verfahren synthetisch ist und die komplexen Vorgänge des psychischen Lebens zu erreichen sucht. Mit der souveränen Sicherheit eines Dichters weiß Lipps psychische Komplexe herauszuheben und zu charakterisieren, aber nicht immer ist er dabei der in der psychologischen Ästhetik überhaupt liegenden Gefahr der Tautologie entgangen. Man hat häufig den Eindruck, daß seine Argumentationen sich in einem Zirkel bewegen. Wenn er Schönheiten aus Befriedigungen von Tendenzen der Seele erklärt, so kennen wir viele dieser Tendenzen nur aus eben den Erscheinungen, für deren Erklärung sie herangezogen werden. Was sollen wir z. B. dazu sagen, wenn das Wohlgefallen an der Symmetrie daraus erklärt wird, daß eine Tendenz der Seele bestehe, ein Räumliches von einem Punkte aus nach entgegengesetzten Seiten zu betrachten? Die »Natur der Seele«, die Lipps zur Erklärung freigebig heranzieht, ist in vielen Fällen nichts anderes, als ein allgemeiner Erfahrungssatz über seelische Erscheinungen, ein Satz, der häufig selbst der Analyse und Erklärung so sehr bedürftig wäre, daß es ihm zuviel zumuten heißt, wenn man ihm noch die Bürde auflegt, seinerseits andere Erscheinungen zu erklären. Man könnte Lipps allgemein eine zu starke Tendenz zum Nativismus vorwerfen, insofern, als er geneigt ist, jeden eigenartigen psychischen Komplex zu einem »Prinzip« oder einem »Gesetz« zu stempeln.

Wenden wir uns nun dem Inhalte des Buches zu, so müssen wir uns fragen: spielt die Einfühlung in der Ästhetik wirklich die Rolle, die Lipps ihr zuweist? und sodann: bildet sie in der Tat ein charakteristisch ästhetisches Moment?

Was die erste Frage betrifft, so wird es dem Leser, der Lipps als den Einfühlungsästhetiker kennt, sogleich auffallen, im ersten Abschnitte allgemeine ästhetische Formprinzipien erörtert zu finden, die in Ausführung der alten Schönheitsformel von der Einheit in der Mannigfaltigkeit viel mit Kantischen, viel mit Herbartischen Gedanken, aber nichts, wie es scheint, mit der Einfühlung zu tun haben. Lipps formuliert das Verhältnis zwischen den allgemeinen ästhetischen Formprinzipien und der Einfühlung so, daß jene durch diese erst ästhetische Bedeutung erlangen sollen. In der differenzierenden Unterordnung, so sagt er, ist das Einzelne Gegenstand selbständiger Beachtung; durch Einfühlung wird daraus Selbständigkeit des Betrachteten im Sinne der Selbstbehauptung eines Individuums. Eine Gebirgsmasse wird nicht mehr von mir in einem alle andern überragenden Berge zusammengefaßt, sondern dieser faßt das Ganze zusammen; er herrscht darüber. Der Sachverhalt der Unter- und Überordnung wird so durch die ästhetische Einfühlung objektiviert. »Die Auffassung des Denkmals herrscht in meiner einheitlichen Auffassung des Platzes . . . Für die Einfühlung verhält es sich so; das Denkmal herrscht; es tut dies, wie ein Mensch sein Eigentum oder die Sphäre seines Willens beherrscht.« Diese Objektivierung des Unterordnungsverhältnisses erst durch die Einfühlung muß indessen bestritten werden. Werden doch in jeder Wahrnehmung psychische Prozesse, die durch den Sinneseindruck angeregt wurden, objektiviert. Die Hingabe an das Objekt, in der Subjekt und Objekt nicht voneinander geschieden sind, weil es zur Vorstellung des Subjektes gar nicht kommt, ist nicht nur der ästhetischen Einfühlung,

sondern jedem Zustand geistiger Konzentration eigentümlich. — Lipps weist für die Unterordnung des ersten Prinzips unter das zweite auch darauf hin, daß er bei der Besprechung des ersten Prinzips immer schon Ausdrücke anwenden mußte, die erst unter der Voraussetzung des zweiten Sinn haben, weil die Sprache unter dem Zwange der Vermenschlichung entstanden ist. Dieser Umstand würde doch aber nur für die Tatsache sprechen, daß das Einfühlungsprinzip in jeder ästhetischen Apperzeption wirksam sei, nicht aber für die Unterordnung des ersten Prinzips unter die Einfühlung, denn auch ohne die Wirksamkeit des formalen Prinzipes ist wohl keine ästhetische Apperzeption denkbar. Schließlich führt Lipps in der Raumästhetik noch ein entscheidendes Argument für seine Behauptung an. Nicht die geometrische Regelmäßigkeit von Linien, sondern ihre mechanische Gesetzmäßigkeit soll der Grund ihrer Wohlgefälligkeit sein. Zum Beweise ein Experiment. Die Wellenlinie ist wohlgefällig. Für diese Wohlgefälligkeit nun könnte man verweisen auf die Gleichheit jedes Wellenberges mit jedem Wellenberg, und jedes Wellentals mit jedem Wellental, weiterhin auf die Symmetrie der Wellenberge und Wellentäler, und die Symmetrie jedes Wellenberges und Wellentales in sich selbst. Nun kann man aber diese Elemente der Regelmäßigkeit noch um eines vermehren, indem man nämlich jedem Wellenberg und jedem Wellental die Form eines Halbkreises gibt; dann sind die alten geblieben, und ein neues Element der Regelmäßigkeit ist hinzugekommen: die konstante Krümmung in jedem der Halbkreise. Das Resultat ist nach Lipps eine ästhetisch vollkommen unmögliche Linie; schuld daran soll ihre mechanische Unmöglichkeit sein. Die Bewegung in einem Halbkreise kann nicht aus sich selbst in eine Krümmung von entgegengesetzter Richtung übergehen. Dagegen zeigt die Wellenlinie eine einheitlich mechanische Gesetzmäßigkeit. — Dieses Experiment wäre in der Tat beweisend, — wenn die Tatsache richtig wäre. Ich muß aber gestehen, daß ich die Linie nicht ästhetisch unmöglich finden kann. Der Leser urteile selbst.



Wenn das Experiment irgend etwas beweist, so ist es vielleicht gerade die Geltung beider Prinzipien. Ich glaube in dieser Linie einen Konflikt beider zu sehen. Wäre es nur die Regelmäßigkeit, die für die Schönheit entscheidend wäre, so müßte diese Linie schöner sein als die Wellenlinie. Dies scheint sie mir in der Tat nicht zu sein, vielmehr ist der Eindruck einer gehemmten Bewegung, einer fast feierlichen Starrheit gegenüber dem leichten Fluß der Wellenlinie unverkennbar; daß sie trotzdem nicht Mißfallen erregt, scheint mir für das Wohlgefallen an der Regelmäßigkeit als solcher zu sprechen.

Abgesehen von diesen Einwendungen gegen die einzelnen Argumente, die Lipps anführt, scheint mir seine Formulierung, nach der die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien nur vorbereitenden Charakter haben sollen, noch insofern anfechtbar, als sie mit den Ausführungen des ersten Abschnitts in Widerspruch steht. Allgemeine ästhetische Formprinzipien, die dann durch

ein neues Prinzip erst ästhetische Bedeutung gewinnen sollen, sind an und für sich ein nicht ganz einwandfreier Begriff. Zudem aber wurde im ersten Abschnitt die Lustwirkung der formalen Prinzipien darauf zurückgeführt, daß sie der Tendenz der Seele, das Mannigfaltige, das ihr zumal gegeben ist, zusammenzufassen, entgegenkommen. Der hinreichenden Begründung der ästhetischen Lust wird nun durch das neue Prinzip noch eine neue Begründung hinzugefügt, — offenbar eine Vermehrung der Erklärungsgründe *praeter necessitatem*.

Aber die konsequente Einheitlichkeit des Lipps'schen Gedankenganges erweist sich auch noch da, wo seine Spaltung deutlich ist. Der Dualismus der Prinzipien, den Lipps leugnet, und der doch aus seiner Darstellung hervorgeht, ist so straff durchgeführt, daß man von einer Koordination beider Prinzipien sprechen darf. Der Sachverhalt nämlich, den Lipps' Darstellung nicht zur völligen Klarheit bringt, der nichtsdestoweniger aber aus ihr hervorgeht, ist wohl der: das allgemeinste Prinzip der ästhetischen Lust ist die subjektive Zweckmäßigkeit, von Lipps in erweiterter Fassung des Kantischen Begriffes so gedeutet, daß alles, was einer Tendenz der Seele entgegenkommt, Lust erweckt. Der Grund der Einfühlungslust wäre dann der gleiche, wie der der Lust an der qualitativen Einheitlichkeit der Formen: in jeder ästhetischen Apperzeption würde sowohl die intellektuelle Eigenart als auch das eigene Gefühl der Seele zur Betätigung gelangen und also jedes der beiden Lustmomente wirksam sein, wie zu jeder Wahrnehmung verschiedene Sinneseindrücke und Kombinerungstätigkeiten zusammenwirken. Wir hätten so eine Nebenordnung beider Prinzipien, die aber auf ein psychologisches Grundgesetz zurückgeführt wären. Diese Nebenordnung beider Prinzipien ist freilich nur dann möglich, wenn jedes der beiden auf dem ganzen Gebiete der Ästhetik durchgeführt werden kann. Aber gerade diese Möglichkeit hat Lipps durch die bereits erwähnte Rückführung der Elementar- auf die Formgefühle für das formale Prinzip, durch seine gesamte Darstellung auch für die Einfühlung dargetan. Bei dieser Nebenordnung hätte Lipps auch eher den formalen Grund der Einfühlungslust, wie er in der Selbstbetätigung der Seele liegt, festhalten können, während er so, namentlich bei dem Gegensatz der positiven zur negativen Einfühlung, ethische Werte für die Lust an der Einfühlung verantwortlich macht, und somit den Unterschied von Schönheit und Häßlichkeit auf inhaltliche Momente zurückführt.

Damit kommen wir gleich auf die zweite, schon angesichts der früheren Schriften von Lipps häufig aufgeworfene Frage, ob die Einfühlung ein spezifisch ästhetisches Moment sei. Lipps selbst unterscheidet ja von der vollkommenen ästhetischen Einfühlung die Einfühlung, wie sie auf ethischem Gebiet, wie sie ferner im Spiel der Kinder, in der Mythologie, im Kausalitätsbegriff und in dem Begriff der Naturgesetze zum Ausdruck kommt. Er zieht andere Begriffe, so den der reinen Betrachtung, heran, um den Begriff der ästhetischen Einfühlung zu gewinnen. »Die ästhetische Einfühlung in ein Objekt ist ja dies, daß ich mich in bestimmter Weise fühle und erlebe, indem ich rein betrachtend in dem Objekt weile« (S. 173). Auch von dieser Seite also weist die Einfühlung über sich hinaus zu andern psychischen Elementen des ästhetischen Genusses. Durch die Einfühlung ist, genau genommen, nur erklärt, wie leblose Dinge zu seelischem Ausdruck kommen. Damit sind auch die schönen Objekte erklärt, sofern sie ausdrucksvoll sind.

Ob aber ihre Schönheit auf ihrer Beseeltheit beruht? Lipps' ganze Beweisführung ist darauf angelegt, zu zeigen, daß allen schönen Objekten gegenüber Einfühlung stattfindet. Aber es ist durch diese Darlegung nicht ausgeschlossen, daß Schönheit vielleicht etwas für sich ist, der durch Einfühlung geschaffene seelische Ausdruck aber auch etwas für sich; es ist jedenfalls durch kein einziges Wort des Lippsschen Buches ausgeschlossen, daß Einfühlung nur als ein mitbedingendes Moment der Schönheit, aber nicht als das einzige aufzufassen sei.

Zu demselben Resultat kommen wir schließlich auch, wenn wir von den Objekten ausgehen. Bei aller Fruchtbarkeit des Lippsschen Prinzipes müssen wir doch auch des Restes gedenken, der dabei ungelöst zurückbleibt. Die Einfühlung vermag die Schönheit der Naturformen sowohl wie der geometrischen Formen, der Rhythmen, der Klänge, der Farben z. T. zu erklären; die spezifische Schönheit der darstellenden Künste, soweit sie darstellend sind, vermag sie, wie es scheint, nicht zu erreichen. Die darstellende Kunst könnte nach Lipps nur hervorheben, klarer herausarbeiten usw., — ein prinzipieller Unterschied zwischen einem gemalten und einem wirklichen Kopfe wäre nicht vorhanden. Die charakteristische Schönheit einer Rembrandtschen Handzeichnung dürfte sich nach Lippsschen Prinzipien schwerlich erklären lassen. — Doch darf wohl ein endgültiges Urteil hierüber erst nach den Ausführungen des noch ausstehenden zweiten Bandes gefällt werden.

Vermag uns also Lipps' Darstellung von der ausschließlichen Bedeutung der Einfühlung für die Ästhetik nicht zu überzeugen, so möchte ich zum Schlusse doch noch eine, wie mir scheint, bedeutsame Eigentümlichkeit dieses Prinzips hervorheben. Es ist gegen die Einfühlung der Einwand erhoben worden, daß sie, da sie den Gegensatz Lust — Unlust nicht in sich enthalte, auch den Gegensatz schön — häßlich nicht zu erklären vermöge. Nun haben wir gesehen, daß Lipps teils die eingefühlte Unlust, teils aber auch die Hemmung des Einfühlungsprozesses zum Erklärungsgrunde des Häßlichen macht. Diese letztere, allerdings mehr angedeutete als durchgeführte Erklärung, nach welcher auch das Schöne nicht auf eingefühlter Lust, sondern, dem allgemeinen Lustgesetz entsprechend, auf der Lust am Einfühlungsprozeß als solchem beruhen würde, scheint mir eine besondere Bedeutung des Einfühlungsprinzips ins Licht treten zu lassen, ich meine die Möglichkeit, die es bietet, die verschiedenen Gattungen des Schönen als solche zu erklären. Während die übrigen ästhetischen Prinzipien zunächst das »Schöne« bestimmen und seine verschiedenen Formen als Unterarten — mehr oder minder unter Zuhilfenahme neuer Prinzipien — aus ihm ableiten, kehrt sich bei dem Einfühlungsprinzip dieses Verhältnis um; die Einfühlung, sofern sie jeden möglichen psychischen Inhalt haben kann, erklärt zunächst die Verschiedenheit im Charakter der schönen Objekte, sodann erst, aus dieser Verschiedenheit heraus, aus der Lust am Einfühlungsprozeß selbst, das ihnen Gemeinsame, die Schönheit. Dadurch charakterisiert sich die Einfühlung gleichsam als ein induktives Erklärungsprinzip; auch entspricht sie insofern den psychischen Tatsachen, als die bestimmte Färbung des ästhetischen Eindrucks in diesem Eindrucke selbst durchaus das herrschende Element ist, demgegenüber — bei jedem komplizierten Objekt wenigstens — die Frage nach ja oder nein, schön oder häßlich von untergeordneter Bedeutung ist.

E. Landmann-Kalischer (Basel).