

- 10) Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Mit 10 Textabbildungen und 19 Tafeln. gr. 8°. 463 Seiten. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1906. M. 14.—.

Mit dem Titel ist zugleich die Eigenart und die Bedeutung angegeben, welche dem Buche innerhalb der augenblicklichen Konstellation der ästhetischen Forschung zukommt. Während in den Ästhetiken des letzten Jahrzehnts die Theorie der einzelnen Künste nur als angewandte Ästhetik erscheint, wird hier die Kunst selbständig neben der Ästhetik und also auch in ihrer außerästhetischen Bedeutung behandelt. Dadurch gewinnen zugleich die Forschungen über die einzelnen Künste, Arbeiten, insbesondere aus den Gebieten der Poetik und Musikästhetik ihre Stelle in einer Gesamtwissenschaft und somit Zusammenhang untereinander.

Ob nun der Inhalt des Buches ebensoviel wissenschaftliche Förderung bringt, wie der durch den Titel angedeutete Plan desselben verspricht, dies zu entscheiden möchte ich zunächst dem Leser selbst anheimstellen, indem ich einen Überblick über den Inhalt zu geben suche.

Von den beiden Hauptteilen, in die, wie ersichtlich, das Buch sich gliedert, zerfällt der erste Teil, die Ästhetik, in fünf Abschnitte, deren erster die Geschichte der neueren Ästhetik behandelt, der zweite die Prinzipien der Ästhetik, der dritte den ästhetischen Gegenstand, der vierte den ästhetischen Eindruck und der fünfte die ästhetischen Kategorien.

Von dem ersten sehr dankenswerten historischen Abschnitt gehen wir sogleich zu dem zweiten über, welcher als die Prinzipien der Ästhetik den Objektivismus, den Subjektivismus und das Problem der Methode behandelt.

Unter Objektivismus versteht Verfasser den Inbegriff aller Theorien, die das Eigentümliche des Untersuchungsgebietes hauptsächlich in der Beschaffenheit des Gegenstandes, nicht im Verhalten des genießenden Subjekts finden. Unter diesen Erklärungsversuchen werden aber hier, merkwürdigerweise, ohne nähere Motivierung, nur diejenigen besprochen, welche die Eigenart des Gebietes durch seine Abhebung von der übrigen Wirklichkeit zu charakterisieren suchen, nämlich Naturalismus und Idealismus. Der Naturalismus behauptet, Kunst sei Wirklichkeit, während die verschiedenen Arten des Idealismus die Kunst für mehr als Wirklichkeit und umgekehrt Formalismus,

Illusionismus, Sensualismus sie für weniger als Wirklichkeit ausgeben. Verfasser gewinnt aus der Betrachtung dieser Theorien das Ergebnis, daß die Kunst, da sie zur bloßen Möglichkeit hinab und zur Notwendigkeit hinaufsteigt, zur Wirklichkeit in einem Plus- und einem Minusverhältnis steht, und somit als ein Intensitätsphänomen aufzufassen sei, welcher Gedanke übrigens nicht weiter ausgeführt wird. — Unter Subjektivismus versteht Verfasser den Inbegriff der Prinzipien, die mit einer allgemeinen Charakteristik des ästhetischen Verhaltens das Rätsel des Schönen zu lösen streben. Er bespricht hier die Lehren von der Interesselosigkeit, von den Scheingefühlen, von der Selbsttäuschung, der Illusion und der Einfühlung. Es ist interessant, daß er die letztere den Erklärungsprinzipien der metaphysischen Ästhetik annähert. Von seinen Einwänden gegen die Lehre sei die Mutmaßung hervorgehoben, daß gerade der Kampf zwischen der Einheit mit uns und dem Gegensatz zu uns der Kunst ihre Lebendigkeit und Macht gebe, ferner die andere, daß der Anschein der Gefühlsübertragung möglicherweise aus der Verwendung von Worten entstehen könnte, mit denen wir das ästhetische Objekt und unsern Zustand bezeichnen, daß die Theorie überhaupt zu einer schablonenhaften Versprachlichung sich auszuwachsen drohe. Beachtenswert ist schließlich noch ein Einwand, der sich dem Verfasser in einem anderen Zusammenhange ergibt, des Zusammenhanges halber aber hier mit angeführt werde: Wäre undifferenzierte Einfühlung ohne weiteres das Wesen des ästhetischen Genusses, so müßte ihre lebhafteste Intensität mit dem reinsten Kunstgenuß sich decken; aus der bei den Spannungsvorgängen ersichtlichen Abweichung ergibt sich, daß die Dinge anders liegen. Sobald die Spannung eine gewisse Grenzlinie der Leidenschaftlichkeit übersteigt, wird die ästhetische Sphäre überschritten und das menschliche Interesse beginnt. — Eine Entscheidung zwischen den verschiedenen Theorien des ästhetischen Eindrucks sucht Verfasser nicht; er fügt auch den vorhandenen keine neue hinzu; vielmehr erklärt er, daß der Glaube an eine alles erklärende Formel ein Irrwahn sei, und jeder Grundsatz eine relative Berechtigung habe.

In bezug auf ihre Methoden unterscheidet er die objektive, die psychologische und die kritische Ästhetik. Am wichtigsten ist hier wohl, daß Verfasser, obgleich er einen wohlverstandenen Psychologismus nicht für aussichtslos hält, sich doch gegen die psychologische Ästhetik wendet, und zwar zunächst deshalb, weil die allgemeine Kunstwissenschaft nicht in Psychologie auflösbar ist, sodann aber, weil die Eindrücke den Gegenständen nicht immer entsprechen, und eine Ästhetik, die nur alles im Eindruck Enthaltene wahllos registrierte, zu keiner ästhetischen Theorie gelangen könnte. Doch sei die strenge Scheidung der Methoden unzweckmäßig — wie denn Verfasser überhaupt eingesteht, den Fragen der Methode wenig Wert beizulegen. In diesem Kapitel wird auch die Frage erörtert, ob Allgemeingültigkeit oder geschichtlicher Wechsel im Schaffen und Genießen der Kunst herrsche. Die Ästhetik, so führt Verfasser aus, verfügt über Bestandteile von allgemeiner Gültigkeit (welche, wird leider nicht angegeben). Wegen der Unvollkommenheit der Technik u. a. kann man von dem Zustand der Kunst nicht ohne weiteres auf den des Geschmacks schließen. Ferner hilft die Einsicht in den Grund der Geschmacksverschiedenheiten ihnen wirksam begegnen. Einen Maßstab gibt ferner die Annahme, daß in der Entwicklung der geschichtlichen Welt die Vorstellungs- und Gefühlselemente immer zusammengesetzter und feiner werden. »Je mannigfaltiger das Werk und das von ihm ausgelöste Gefühl ist, und je feiner die

Bestandteile sind, desto höher stehen Werk und Wirkung« (S. 100). Neben diesem gewiß brauchbaren Maßstab hat Verfasser, um das objektiv Schöne vollends zu retten, noch einen seltsamen Einfall. Vielleicht, so sagt er, gibt es eine Schwelle des objektiv Schönen — während das meiste in geschichtlich begrenztem und subjektiv begründetem Gefallen verharret (S. 100).

Der dritte Abschnitt erörtert zunächst den Umkreis des ästhetischen Gegenstandes. Die Auffassung, nach der das Wirkliche einen Stufenbau von Häßlichem, Gleichgültigem und Schöнем darstellt, nennt Verfasser Kallikratie. Ihr zufolge hat die Kunst eine sehr einfache Aufgabe: sie hat das Schöne der Wirklichkeit durch Wiederholung eindringlicher und zugänglicher zu machen, es gesammelt und gereinigt darzustellen. Dieser Auffassung gegenüber steht der Panästhetizismus, dem zufolge alles schön ist, nur, je nach Entfernung vom Absoluten, in verschiedenem Grade. Die Kunst soll danach die Schönheit auch des Niedrigsten zum Ausdruck bringen. Beide Standpunkte lehnt Verfasser ab. Zwischen dem Schönen und dem künstlerisch Wertvollen soll streng geschieden werden. Es gibt ästhetische Gegenstände und Eindrücke, die mit der Kunst nichts zu tun haben, und der Drang nach Schönheit braucht nicht die Form der Kunst zu gewinnen. »Der Mensch strebt nicht ausschließlich nach einem in der Kunst etwa vorhandenen Intensitätsmaximum ästhetischer Lust, vielmehr treibt er auch sozusagen extensive Wirtschaft mit dem Ästhetischen« (S. 112). Verfasser erweitert, wie die alten Ästhetiker, den Umkreis der ästhetischen Gegenstände so, daß ihm z. B. soziale Ordnungen und Lebensformen hineingehören, und man könnte, meint er, ein vollständiges System der Ästhetik aufstellen, ohne von der Existenz der Kunst zu wissen. — Als »regelmäßigste Eigenschaften« der ästhetischen Gegenstände behandelt Verfasser sodann Harmonie und Proportion, indem er im wesentlichen die Resultate der experimentellen Ästhetik zusammenfaßt. Objektive Eigenschaften des ästhetisch wertvollen Vorgangs sind Rhythmus und Metrum und Größe und Grad. Im Kapitel über Größe und Grad wird besonders die künstlerische Bedeutung der absoluten Größe und der Parallelismus der inneren und äußeren Größe hervorgehoben.

Der ästhetische Eindruck, der das Thema des vierten Abschnittes bildet, wird zunächst nach seinem Zeitverlauf und Gesamtcharakter geschildert. Verfasser hat hierüber eigene Untersuchungen angestellt, welche daher hier etwas ausführlicher zur Sprache gebracht werden mögen. Er bot die gleichen Gegenstände den verschiedensten Versuchspersonen in verschiedener Zeitdauer dar und ließ beobachten, was nach 10, 20, 30 Sekunden der Betrachtung im Bewußtsein war. Dabei ergab sich, daß gleich zu Anfang der Gesamteindruck einer Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit vorhanden war. (Die spezifische Wertigkeit des ersten Eindrucks). Und zwar waren entscheidend für diesen Eindruck die sinnlichen Eigenschaften des Dinges und die organischen Empfindungen im Betrachter. Ehe deutlich gesehen wird, was alles da ist, ja ehe überhaupt ein Wissen möglich wird, bilden sich Stimmung und Urteil auf Grund wahrgenommener sinnlicher Eigenschaften. Verfasser bezeichnet diese unmittelbare Reaktion als einen ästhetischen Reflex. Dagegen soll der Genuß von Gedichten mit der Bemühung um das Verständnis des Inhalts beginnen. Man wird diese Versuche und ihre Ergebnisse schwerlich für einwandfrei erklären können. Zunächst bedeuten 10 Sekunden bei verschiedenen Gegenständen der Beobachtung eine verschiedene Zeitdauer der ästhetischen Betrachtung, denn je nach Art und Menge des sinnlich Gegebenen

ist die Apperzeptionszeit für dasselbe verschieden. Es müßte daher unterschieden werden zwischen sinnlicher und ästhetischer Apperzeption. Ferner kommt die Verschiedenheit der Gegenstände hierbei auch insofern in Betracht, als dasjenige an ihnen, was den »ästhetischen Reflex« auslöst, in ganz verschiedenen Elementen liegen kann, ein Böcklinsches Bild schlägt sogleich durch Intensität und Stimmungsausdruck der Farbe; bei einem anderen wollen erst die Nüancen gesehen sein; ein Richtersches Bildchen schließlich möchte doch wohl erst, nachdem es inhaltlich verstanden ist, den ästhetischen Reflex auslösen. Ganz zu schweigen von den Zeitkünsten, bei denen wohl im Tristan-vorspiel mit dem ersten Akkorde die ästhetische Entscheidung fällt; der Beginn einer Beethovenschen Symphonie aber versetzt uns zunächst nur in Spannung; ein Verlainesches Gedicht können wir schon durch Klang und Rhythmus genießen, ein Epigramm enthüllt sich erst mit dem letzten Wort. Schließlich deutet Verfasser selbst auf große individuelle Differenzen hin, wenn er angibt, daß die Aussagen erheblich schwankten. — Somit scheinen die Untersuchungen des Verfassers doch noch zu angreifbar, und in ihren Resultaten zu schwankend zu sein, um die verhängnisvolle Folgerung zu rechtfertigen, die Verfasser aus ihnen ableitet, daß nämlich »die Hauptzüge des Eindrucksverlaufs sich nicht mit den Regeln deckten, die man für die Abfolge der Teile in Werken der Dicht- und Tonkunst aufgestellt hat« (S. 160). Daß diese Regeln für die verschiedenen Kunstarten und ihre Gattungen jedesmal andere sind, spricht wohl nicht, wie der Verfasser annimmt, für seine Behauptung, sondern nur gegen die allzugroße Einfachheit seiner Versuche; auch bei dem Eindruck ist es eben unmöglich, einen typischen Zeitverlauf verschiedenen Gegenständen gegenüber festzustellen. Verfasser gesteht auch zu, daß es nicht an entsprechenden Punkten fehle; nun, ich meine, die nichtentsprechenden Punkte weisen wohl ausschließlich auf falsche Charakteristik des Eindrucks hin, denn es gibt m. E. vorläufig überhaupt keine Methode, nach welcher sich die Hauptzüge des Eindrucksverlaufs mit größerer Sicherheit feststellen ließen, als die, welche den Regeln folgt, die man für die Abfolge der Teile in Werken der Dicht- und Tonkunst aufgestellt hat.

In der Struktur des ästhetischen Eindrucks unterscheidet Verfasser drei Gruppen von Gefühlen, sinnliche-, Form- und Inhaltsgefühle. Die Erörterung der Sinnes- und Formgefühle enthält nichts wesentlich Neues. Bei den Inhaltsgefühlen betont Verfasser, daß sie neben den beiden anderen Gruppen von Gefühlen eine eigene ästhetische Wirkung ausüben, ferner, gegen Lipps, daß der Genuß an der Trennbarkeit dessen hafte, was wir erblicken, und dessen, was wir dahinter vermuten. Der wütende Mensch ist durch und durch eine Einheit. Für die ästhetische Betrachtung aber darf das Äußere nicht Nebenerscheinung bleiben, sondern muß Hauptsache werden; es muß vom inneren Vorgang abzulösen sein, wie das Wort vom Gedanken. Diese ästhetische Bedeutung der Form leitet Verfasser in einleuchtender Weise aus der instinktiven Beurteilung der Formen ab. Diese geht immer auf den Sinn der Formen, sobald sie sich aber verlangsamt und mit bewußtem Nachdenken füllt, verliert die Form ihren Charakter als natürliches Zeichen eines seelischen Gehaltes und wird symbolisch oder allegorisch. — Über die freien Assoziationen, deren Verschiedenheit von der festen Einfühlung er »zum Bewußtsein bringen« möchte, leider ohne ein Unterscheidungsmerkmal zu suchen, oder der Bedeutung der Frage auch nur zu gedenken, bemerkt Verfasser, daß sie für Eindruck und Genuß sehr viel bedeuten, nicht aber für Gegenstand

und sachliches Urteil. Gerade die persönlichsten Assoziationen erhöhten den Reiz des Eindrucks.

Der fünfte Abschnitt handelt von den ästhetischen Kategorien, ohne daß indeß der Versuch gemacht würde, sie auf irgend eine Weise abzuleiten oder ihr Verhältnis zum rein Ästhetischen in Frage zu stellen. Die Besonderheit des Schönen wird darin gesehen, daß das auffassende Ich ohne Störung und Unlust genießt. Wegen dieses Mangels an jeglicher Störung bleibt die reine Schönheit ein Oberflächenwert. Gestreift wird hier das Verhältnis des Schönen zum Wahren, Zweckmäßigen und Nützlichen, d. h. es werden einige einschlägige Gesichtspunkte nacheinander aufgeführt. »Auf alle Fälle fließt irgend etwas von Zweck und Nutzen zum Schönen hinüber« (S. 201). Auf ähnliche Weise wird das Erhabene und Tragische behandelt. Die ästhetische Freude am Tragischen wird auf die Funktionslust zurückgeführt. Die Tragödie erregt nicht Furcht und Mitleid, sondern Neid und Bewunderung für den Helden. Sie endet auch nicht versöhnend, sondern: »die Grunddissonanz der Welt erkannt und bewundert macht den objektiven Gehalt des Tragischen aus«. Bei der Behandlung des Häßlichen und Komischen wird statt aller Untersuchung eine Art von Statistik darüber aufgenommen, wo das Häßliche seine Stelle habe, nämlich überall da, wo die Anziehungskraft des Abgrundes, wo eine Folie des Schönen, wo eine Steigerung des Ausdrucks, oder wo das Komische gesucht wird. Die Psychologie des Komischen wird nach Lipps und Heymans dargestellt. Das Problem der Anschauungskomik, wird in seinem wesentlichen Teile: der Komik der Linie nicht einmal erwähnt. Seiner inneren Bedeutung nach wird das Komische als aus der Maßlosigkeit und Dissonanz des menschlichen Wesens stammend gekennzeichnet.

Wir kommen nun zu dem zweiten, ungleich bedeutenderen Hauptteile des Buches, zu der Kunstwissenschaft. Hier wird in sechs Abschnitten behandelt: 1) das Schaffen des Künstlers, 2) Entstehung und Gliederung der Kunst, 3) Tonkunst und Mimik, 4) Wortkunst, 5) Raumkunst und Bildkunst und 6) die Funktion der Kunst.

Gleich mit dem ersten Abschnitt kommen wir hier zu einem Kapitel, in welchem Verfasser Eigenes zu sagen hat, und das sichtlich mit mehr innerem Anteil geschrieben ist, als die Ästhetik. Im Zeitverlauf des künstlerischen Schaffens werden vier Phasen unterschieden: die Verzückung, die der Zeugung vorhergeht, die Konzeption, die Skizze und die Ausführung oder innere Durchführung. Die Bedeutung der Arbeit für die Förderung der Konzeption wird dahin bestimmt, daß sie Gelegenheiten schafft, durch die das Zusammenhanglose zusammenhängend werden kann. Der Funke, der den so vorbereiteten Brennstoff plötzlich entflammt, kann eine ganz unbedeutende Tatsache sein. Von der Skizze betont Verfasser, wie sehr sie auf das innerlich Geschaute zurückwirkt. Der Maler erobert sich seine Göttin durchs Malen. »Die scheinbar selbstverständliche Aufeinanderfolge von Erkennen als dem Früheren und Darstellen als dem Späteren ist keineswegs immer die tatsächliche, sondern beide Funktionen fließen zeitlich ineinander über und können ihre Plätze tauschen.« Die Bedeutung der inneren Durchführung wird sodann gebührend gewürdigt. Sie ist dermaßen wesentlich, »daß gerade an ihr die Größe des Künstlers offenbar wird«. Der Rafael ohne Hände wird abgetan. »Außer ihrer besonderen Begabung brauchen die Künstler die weitere Fähigkeit, aus ihr den größten Nutzen zu ziehen.« Ferner wird dargetan, wie die künstlerische Lebenserfahrung sich quantitativ und

qualitativ von der gewöhnlichen unterscheidet. Sie ist kein Beobachten, sondern ein instinktives Sehen und Erinnern, ein absichtsloses Erleben, durch welches Gegenstände in Vollständigkeit, nicht zerstückelt durch Beobachtung, in die Seele eintreten. Diese Vollständigkeit des Erinnerungsbildes hat den Vorteil, daß bald dieser bald jener Bestandteil desselben beliebig hervor gehoben und umgebildet werden kann. In der künstlerischen Einbildungskraft ist das Ganze früher als die Teile. So wie beim Sprechen ein Satz vorschwebt, dessen einzelne Worte noch nicht gewußt werden. »Die Sicherheit, mit der die Seele in beiden Fällen ein vorher ungeahntes Ende erreicht, wurzelt in dem Umstande, daß es sich sozusagen um eine Bemühung zur Selbsterkenntnis handelt.« Das Seiende hat für den Künstler nur den Wert ihn zu wecken. Unter dem Anschein einer getreu wiedergegebenen Wirklichkeit entfaltet sich ein Phantasiegebilde. Über diesen allgemeinen Grundzügen des Schaffens (die doch übrigens zum größten Teil nicht nur für den schaffenden Künstler, sondern auch für den Erkennenden und Handelnden gelten), erheben sich die Unterschiede der Anlagen, die, keimhaft in allen Menschen vorhanden, bei den Künstlern zu höchster Ausbildung gelangen. Während die Erinnerung des bildenden Künstlers von Formen und Farben zehrt, während des Musikers Bewußtsein ausgefüllt ist von Harmonie, lebt die Phantasie der Dichter in den Formen und Worten der Sprache. Neben diesen besonderen Fähigkeiten bedürfen die Künstler der Seelenkenntnis (Psychognosis.) Sie sind gewöhnlich ausgezeichnet durch lebhaftere Erinnerung an das frühe Lebensalter. Damit ist ihnen sogleich das Verständnis für Kinder, Frauen und unentwickelte Naturen gegeben. Wie das Kind phantastisch sein Ich umformt, so protestiert auch der Dichter gegen das Schicksal, das ihn für Lebenszeit an dasselbe bürgerliche Individuum, an sein Ich, kettet. Diese antirealistischen Phantasieschöpfungen, die Lust an der Metamorphose, nicht seine wirklichen Erlebnisse oder Beobachtungen bilden den Ausgangspunkt für die Seelenkenntnis des Dichters. Der Schwächling kann ein feineres Gefühl für Heldenart haben als der Held selber, und nicht derjenige schildert die Liebe am schönsten, der am häufigsten oder aufs lebhafteste geliebt hat. Mit den Jahren wird dann das Sichausleben zu einem Sicheinleben in andere, doch muß die fremde Individualität Objekt bleiben. »Der ganze Figurenreichtum, der aus unterirdischer Seelenarbeit entspringt, besteht nur im Gegensatz zu dem ständigen, herrschenden Ober-Ich.« »Alles psychognostische Mitfühlen gleicht einer Taufe: du wirst in ein neues Leben aufgenommen und brauchst dich doch nicht zu verleugnen. Mancherlei im dichterischen Schaffen läßt sich nur aus dieser Zwiespältigkeit erklären.« So ist der Darstellung unberührter jugendlicher Seelen oft ein melancholischer Zug beigemischt, der bei wirklicher Metamorphose in den Zustand derselben fehlen müßte. Was nun die Beteiligung des Körperlichen an der künstlerischen Einfühlung betrifft, so ist diese zum großen Teil eine Folge der Ausdrucksbewegungen. Die kennzeichnenden Gemütsbewegungen des Dichters entstehen durch Reaktion auf die empfundenen Zeichen. Der Maler berauscht sich an der Farbe, die er aufträgt, durch das Wort erst erlebt der Dichter seine eigenen seelischen Vorgänge völlig zu Ende. »Des Künstlers Beziehung zur Natur ist weniger Anschauungsvermögen als Ausdrucksverhältnis, die Lehre vom künstlerischen Schaffen gehört zum guten Teil in die Psychologie der zentrifugalen Funktionen« (S. 257). — Diese Psychologie des Künstlers, welche eine Hauptleistung des Werkes darstellt, wird abgeschlossen durch

ein Kapitel, das Verfasser betitelt: »Die Seelenverfassung des Künstlers«, und das eine beredte zusammenfassende Darstellung von dem Gegensatz enthält, der zwischen dem Leistungs- und dem Zeugungsmenschen bestehen soll. Mit Nachdruck wird dargetan, daß der Geist ein Schmarotzer des Leibes sei, daß dem Regenwurm schon der Hund als ein Gehirnneurasthener erscheinen müsse, daß man gleichmäßig entwickelte Körper-Geist-Einheiten nicht erstreben solle noch könne. Es gebe Berufskrankheiten des Geistesmenschen, die sich nur mit ihrem Berufe heben ließen. »Der Übergang vom Erhaltungs- zum Erhöhungsleben vollzieht sich nun einmal für den modernen Menschen durch eine feinere Reizbarkeit des Nervensystems« (S. 265). The worlds work is done by its invalids. — Von denselben Gesichtspunkten wird das Verhältnis des Künstlers zur Sittlichkeit, zum sozialen Milieu usw. aufgefaßt. Die Tugend des Schaffenden ist das Wissen darum, wozu er berufen ist. — Die ganze stark tragisch gefärbte Darstellung, die mit griechischen Menschheitsidealen schroff bricht, hat zweifellos das Verdienst, moderne Verhältnisse richtig zu charakterisieren und heute weit verbreiteten Überzeugungen klaren Ausdruck zu verschaffen. Ob sie sich allgemein halten läßt, ob sich nicht eine Steigerung der ganzen psychophysischen Organisation denken läßt, derart, daß die Hypertrophie einer Fähigkeit noch nicht die völlige Atrophie aller anderen zur Folge haben müßte — bleibe dahingestellt. Wissenschaftlich wird sich weder das eine noch das andere beweisen lassen. Wir stehen hier vor einer jener größten Lebensfragen, die nur durch den persönlichen Glauben entschieden werden. — Übrigens versteht sich, daß auch diese Darstellung nicht nur für den Künstler, sondern für alle Schaffenden gilt.

Der zweite Abschnitt der Kunstwissenschaft, »Entstehung und Gliederung der Kunst« behandelnd, erörtert zunächst die Kunst des Kindes. Betont wird, daß durch dies Tatsachengebiet die Lehre von der Mimesis wiederum erschüttert wird, daß das Aus-dem-Kopfzeichnen der Kinder eine Parallele dazu bildet, daß auch beim Künstler Phantasieerzeugnisse und Gestaltungstrieb am Anfang stehen. Die Besprechung der Kunst der Naturvölker ist unter den allgemeinen Gesichtspunkt gestellt, von dem die ganze Kunstwissenschaft ausgeht: »Kunst bedeutet zu allen Zeiten und unter allen Umständen mehr als eine Anhäufung von Schönheiten oder Verewigung von ästhetischen Reizen. Sie ist eine Form des geistigen und gesellschaftlichen Lebens und als solche bei Naturvölkern ebensogut vorauszusetzen wie Religion, Wissenschaft und Recht«. Von Einzelheiten sei erwähnt die Auffassung des Rhythmus als eine ursprüngliche Schöpfung des sozialen Menschen. Er sei weder aus der Wiederholung von Worten noch aus der kraftsparenden Gestaltung der Arbeit zu erklären. Die Büchersche Ableitung des Rhythmus passe nicht für die Lebensweise der Jäger- und Nomadenvölker. Auch könnten weder die Kriegs- und Liebestänze noch die mimischen aus dem Arbeitsrhythmus abgeleitet werden. Schließlich singen die Naturmenschen doch auch in der Muße. Indem sie niederkauernd ihren Chorgesang anstimmen, entfliehen sie der Tätigkeit, vergessen ihr wirkliches Leben. »Kunst ist eine vertiefte Art des Daseins, die aus der Abwendung vom gewöhnlichen Dasein erwächst« (S. 292). — Das Kapitel über den »Ursprung der Kunst« bespricht die inneren Bedingungen der ursprünglichen Kunsttätigkeit. Die Ableitungen der Kunst aus dem Nützlichen, aus den Bewerbungsvorgängen, aus dem Spiel werden abgelehnt. Den Beziehungen

zwischen Kunst und Spiel ist Verfasser in eigenen Untersuchungen auf die Weise nachgegangen, daß er in den Biographien der Künstler über Angaben darüber suchte, ob sie als Kind eine hervorragende Spielfähigkeit besessen hätten. Das Ergebnis ist negativ. Merkwürdigerweise kommt Verfasser, nachdem er die verschiedensten Dinge als die Quellen der Kunst abgelehnt hat, zu der Folgerung, daß aus vielen Wurzeln die Kunst ihre Nahrung ziehe, wobei Freude an sinnlichen und formalen Reizen in erster Linie stehe. Das System der Künste soll von der Rücksicht auf ihren Ursprung befreit werden. Verfasser entwirft ein Schema auf Grund dreier Begriffspaare: Raumkünste — Zeitkünste. Bildende Künste (Wirkungsmittel Raum-Bild) — musische Künste (Wirkungsmittel Laut-Gebärde). Künste der bestimmten Assoziationen und realen Formen — Künste der unbestimmten Assoziationen und irrealen Formen.

Von dem dritten Abschnitt, welcher der Tonkunst und Mimik gewidmet ist, behandeln drei Kapitel die Mittel, die Formen und den Sinn der Musik. Das Kapitel über die Formen enthält nicht etwa, wie man erwarten könnte, eine ästhetische Interpretation der musikalischen Formenlehre, sondern neben allerhand Bemerkungen über Melodie, Harmonie, Fugen usw. — eine Verteidigung der Programmmusik! Glücklicherweise ist, wie mir scheint, das vom Verfasser aufgerichtete Bollwerk nicht unersteiglich. Zum ersten: »Wer von der Musik alles anders Geartete abscheiden will, der muß die Sonaten und Sinfonien verdammen, die aus einer Folge von Tänzen entstanden sind, er muß die Messen und Kantaten zurückweisen, die auf bloßen Formeln ruhen, kurz, er sollte die ganze Fülle wunderbarster Musik der letzten Jahrhunderte ablehnen«. Hier scheint Verfasser zu übersehen, daß die Herausbildung der genannten Formen historisch ja gerade eine Selbstständigkeit der Musik aus ihrer Verquickung mit Tanz und Kirchendienst bedeutet! Zum mindesten doch kein bewußtes Heranziehen außermusikalischer Wirkungsmittel. Zum zweiten: »es ist durch die Töne wohl ein umgrenzter Kreis deutlich angegeben, aber nicht, was innerhalb dieses Kreises an vielfältigen Vorgängen sich abspielen kann. Eben daraus folgt die Berechtigung des Tonsetzers, den besonderen Umstand, der ihm Antrieb war, durch Worte festzulegen« (S. 328). Hiernach würde das Verfahren des Programmmusikers dem eines Menschen gleichen, der in das Gesicht des Olympischen Apollo Wimpern und Runzeln hineinmeißeln wollte. Zum dritten und letzten: »Wenn ich in Liszts ‚Christus‘ nicht nur einen langausgehaltenen hohen Ton höre, sondern auch das Bild des dunklen Nachthimmels und des strahlenden Sterns vor mir habe, so kann dieses mich fast so ergreifen, wie die Wirklichkeit oder ein Gemälde« (S. 328). »Fast«! Warum denn nicht Wirklichkeit oder Gemälde? Warum denn einen Ton bemühen? Wenn irgendwo, so gilt für die Künste der erste Grundsatz von Bettinas Schwebereligion: der Mensch soll immer die größte Handlung tun und nie eine andere! — Im Kapitel über »Mimik und Bühnenkunst« wird die Selbstständigkeit der letzteren behauptet, da das Bühnendrama nur zwischen zwei Todesarten zu wählen habe. Das Theater stehe vor der Entscheidung, entweder ins Innerliche oder ins Äußerliche aufzugehen, Schaubühne zu werden oder sich der Vorlesung eines Dramas zu nähern.

Der vierte Abschnitt, welcher »die Wortkunst« behandelt, gibt durch diesen Terminus sogleich die Auffassung von der Dichtkunst an, die er vertritt. Es ist die besonders von Th. Meyer vertretene Theorie, nach welcher

der dichterische Gehalt nicht in einem Maximum an Anschaulichkeit liegt, das durch sie erreicht werden soll, sondern in der Sprache selbst und den ihr eigentümlichen Gebilden. Es ist zu bedauern, daß Verfasser dennoch jene so meisterlich vertretene Theorie ignoriert oder mißversteht, wenn er sagt, daß allen wahrhaft poetischen Beschreibungen jenes Schwebende, Unbestimmte eigne, »das wir jetzt so lebhaft als notwendigen Bestandteil des Künstlerischen empfinden«, wenn er ferner durch diese moderne Vorliebe sich zur Aufstellung der folgenden bedenklich schiefen Skala verleiten läßt: »Was die gute Malerei durch Auflösung der Umrisse, durch dämmernde Farbenübergänge mühsam erreicht, das hat die Dichtkunst von selber durch die Unbestimmtheit der Worte und ihrer Verbindungen. Die Schilderungsweise des Dichters steht eben zwischen der des bildenden Künstlers und der des Musikers in der Mitte. An das Bild müssen bestimmte optische Vorstellungen vom Genießenden angeschlossen werden, an das Wort können sich schon mehrere Vollziehungsmöglichkeiten knüpfen, an die Töne werden sehr viele angelehnt. Das Bildwerk drängt den Betrachter in eine Bahn, das Dichtwerk läßt ihm einige Wege, das Tonwerk beflügelt die Phantasie zu einem Aufschwung ins Unendliche« (S. 365). Als Formen der Wortkunst werden Rede und Drama, Prosa und Poesie (Lyrik) behandelt. Der Rhetorik möchte Verfasser ihren alten Ehrenplatz wieder einräumen. Der Unterschied von Roman und Novelle wird nach Wassermann bestimmt. Der Roman wird weniger in seinen ästhetischen Problemen untersucht als nach seiner außerästhetischen Bedeutung gewürdigt. »Die Romane gleichen Sammelbecken, in denen alles Platz findet: Seelenvorgänge und Schlachten, Metaphysik und Reiseabenteuer; sie sind Auskunftsstätten für Tagesfragen und Ewigkeitsprobleme.« Als Kennzeichen der Poesie gilt dem Verfasser nicht der Reim, nicht der Vers, sondern der Rhythmus. Hervorgehoben sei die Bemerkung, daß der Reim nicht nur gefälliger Gleichklang ist, sondern die Aufgabe erfüllt, für das Ohr die Verszeilen zu trennen; ferner die, daß wir den Begriff der Versfüße nicht mißverstehen sollten, da die gehörte Wirklichkeit bei den Wortfüßen endet, schließlich, daß es für die Wohltätigkeit des Zwanges der Form eine Grenze gibt und gerade die Parnassiens häufig Form mit Schema verwechselten.

Der fünfte Abschnitt, überschrieben Raumkunst und Bildkunst, behandelt im ersten Kapitel Mittel und Arten der Raumkunst. Unter Raumkunst versteht Verfasser außer der Architektur noch die »abstrakte Linien- und Flächenkunst«, die sich inhaltlich mit Ornamentik und Dekoration deckt. In der Nutzkunst soll Material und Zweck hervortreten. Doch wenn es später (S. 394) heißt: der Kunsthandwerker habe vom Zwecklichen auszugehen und es so zu stilisieren, daß der Zwang des Praktischen aufgehoben scheint, so ist doch wohl zu einseitig der Gesichtspunkt des Zierrates und nicht gebührend der berücksichtigt, nach welchem der Zweck selbst künstlerischen Ausdruck finden kann. In seiner kurzen Behandlung der Architektur stellt sich Verfasser, wie wiederum schon aus der Verdeutschung hervorgeht, die er dem Worte gibt, auf den Standpunkt von Schmarsow und gegen Lipps. »Der Lehre, daß der anorganische Stoff in der Architektur prinzipiell ins Lebendige umgewandelt werde, steht das Geradlinigkeits- und Rechtwinkligkeitsdogma der Architektur entgegen. Das Gebäude ist durch mathematische Gesetze bestimmt, die in unserem eigenen Lebensgefühl keine Stätte haben.« So bildet im romanischen gebundenen

System die uns ganz fremde Form des Quadrats die maßgebende Raumeinheit. Schließlich sind auch die Maße in der Regel zu groß, als daß wir uns einfühlen könnten. Verwandt sei das Bauwerk uns nur insofern, als es den Kampf zwischen Druck und Gegendruck abspiegele; der drücke sich aber in ihm nur durch andere Künste aus, und überhaupt wollten wir davon oft gar nichts wissen; »wir wollen durch Wand und Decke, Fenster und Tür nicht an tätige Kräfte und ihren Zwiespalt erinnert werden. Ein Zimmer ist sozusagen die letzte äußerste Umschließung des Körpers, es muß sich so ruhig und schützend um den Leib lagern wie die Kleidung«. Man muß, um dieser Polemik des Verfassers gerecht zu werden, seine stillschweigende Voraussetzung berücksichtigen, daß er nämlich offenbar alle Gestaltung der Pfeiler, Säulen, Wände und Decken nicht mehr zur Architektur, sondern zur Plastik rechnet. Architektur ist ihm nur vernunft- und bestimmungsgemäße Raumverwertung. »Der Raum ist das Skelett, die Formen sind das füllende Fleisch des Gebäudes.« In der Behandlung der plastischen Bildkunst legt Verfasser den Nachdruck auf die Unterscheidung der künstlerischen und natürlichen Körperlichkeit. In energischer Unterscheidung von den Seinsformen solle in der Plastik Bildcharakter erzielt werden. Es brauche dies nicht notwendig durch inhaltliche Unterschiede, wie durch das Typische, das rein Schöne oder dgl., wie es die alte Ästhetik verlangte, erreicht zu werden, es sollten vor allem formale Unterschiede sein: Einheit, Zentriertheit. Er bespricht ferner die Frage, ob die moderne Kleidung ein möglicher Gegenstand bildnerischer Darstellung sei. In dem Kapitel über die malerische Bildkunst werden die Probleme der zeitlichen und räumlichen Bildeinheit besprochen. Es wird u. a. hervorgehoben, daß Figurenbilder meist eine Mehrheit von realen Augenblicken, d. i. eine künstlerische Augenblicklichkeit zeigen. In der Besprechung der »graphischen Bildkunst« wendet sich Verfasser zwar gegen die Vereinigung von Poesie und Graphik, bleibt indessen auf dem Klingerschen Standpunkt insofern, als er zugibt, daß bei der wirklichkeitsfremden Beschaffenheit des Umrisses Absicht und Eindruck diejenigen einer Zeichensprache sind. Auch die Photographie wird als graphische Kunst anerkannt, sofern sie ihre spezifische Technik wahrt.

Der sechste Abschnitt: Die Funktion der Kunst behandelt im ersten Kapitel die geistige Funktion. Verfasser erörtert das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft in der Weise, daß er die Versuche der Kunsthistoriker prüft, Werke der Raum- und Bildkunst wissenschaftlich zu beschreiben. Nach einem Überblick über die Geschichte dieser Versuche vergleicht er die Schilderungen verschiedener Gelehrter von demselben Werk und die verschiedenen Werke durch denselben Autor. Beide Vergleiche lehren, daß nur innerhalb ganz enger Grenzen die nicht künstlerische Beschreibung die Anschauung eines Kunstwerks unterstützen, geschweige denn sie ersetzen kann. Dagegen leiste die Beschreibung der Erinnerung gute Dienste und lehre, sobald sie durch die Anschauung ergänzt wird, sehen, was da ist. — Man sieht, daß diese Untersuchung den Unterschied zwischen Begriff und Anschauung, aber nicht den zwischen Wissenschaft und Kunst feststellt. Die sehr ausführliche Erörterung fördert daher die verhandelte Frage nur indirekt; auch kümmert sich Verfasser im Verlaufe seiner Darstellung nicht weiter um diese Feststellung, gründet vielmehr den in Frage stehenden Unterschied auf die Gegensätze von Nichtanschaulichkeit

und Anschauung, Analyse und Synthese. So sei z. B. die künstlerische Notwendigkeit nicht logisch, sondern anschaulich: der Zwang, einen Akkord so und nicht anders aufzulösen, bleibt innerhalb der Sinnenfälligkeit. Es ist eine Irrlehre, daß Kunst und Wissenschaft nach demselben Ziele wandern. Kunst ist eine selbständige und selbstwertige geistige Funktion. — In dem Kapitel über die soziale Funktion der Kunst vertritt Verfasser im wesentlichen einen aristokratischen Standpunkt. »Alle große Kunst kommt aus der Einsamkeit und geht in die Einsamkeit.« Ihre Ausbreitung scheitert an der Unzulänglichkeit der Aufnehmenden. Ihre Rechtfertigung liegt in dem, was sie zwei oder drei Menschen gewährt. Auch solle die Kunst nicht zum Ganzen des Lebens werden; denn Wissenschaft und Religion könnten den gleichen Anspruch erheben, und Einschränkung kommt nicht nur dem Ganzen, sondern auch dem scheinbar beengten Teil zu gute. Als in der Verfallzeit des Altertums die Kunst alle Interessen verschlang, litt nicht nur Kraft und Vielseitigkeit des Lebens, sondern auch die Kunst büßte ihren großen Stil ein. — Das letzte Kapitel, die sittliche Funktion der Kunst behandelnd, zeigt zunächst die Wechselwirkung von Sittlichkeit und Kunst. Sittliche Forderungen bedienen sich mit Recht der Hilfe der Kunst, die Kunst verwendet jene Forderungen als einen ihrer Inhalte. »Die Insel der Kunst steht in Verkehr mit dem Festland unseres täglichen Daseins.« Es werden sodann die Vorgänge des ästhetischen Schaffens und Genießens in ihrer ethischen Bedeutung gewürdigt. Darüber hinaus soll die Verfassung des Künstlers nicht nur sittlich, sondern auch religiös sein. Da Liebe ihre Grundbedingung ist, so ist alle wahre Kunst eine christliche zu nennen(!) Ein metaphysischer Exkurs führt Verfasser schließlich auf Schillers Gedanken zurück, daß die Kunst, indem sie das Sinnenleben verkläre, Sinnlichkeit und Sittlichkeit zusammenführt. Die Kunst vermittelt zwischen der tierischen und der göttlichen Natur des Menschen. —

Es ist schwer, um des Besseren willen, relativ Gutes ablehnen zu müssen. Dennoch werden wir uns, glaube ich, dem vorliegenden Buche gegenüber im ganzen ablehnend verhalten müssen. Das Buch enthält so viel Gutes wie notwendig zum Vorschein kommen muß, wenn ein mit den Dingen und Theorien vertrauter Mensch darüber spricht. Es ist fast unausbleiblich, daß er manches Nützliche, Anregende und Geistreiche bemerkt, manches interessante Zitat oder Beispiel heranzieht. Darüber hinaus ist in dem Buche ein reiches Material zusammengetragen, dessen Wert nicht zu unterschätzen ist. Dafür, sowie für den historischen Teil und für die eingangs erwähnte Förderung, welche durch den Plan des ganzen Buches der Wissenschaft erwächst, sind wir dem Verfasser zu Dank verpflichtet. Weiteren Kreisen der Gebildeten vollends, die doch auch wissen wollen, was wir eigentlich treiben, wird das Buch zweifellos höchst willkommen sein. Was wir vermissen ist Durcharbeitung des Materials.

Wenn wir, nachdem wir uns über den Inhalt des Buches einigermaßen orientiert haben, uns über seinen Gesamtcharakter klarzuwerden suchen, so kann dies nicht vollständiger geschehen, als wenn wir sagen, daß das Buch durchweg einen Mangel an wissenschaftlicher Strenge zeigt. Durch diesen Mangel ist das Buch charakterisiert in bezug auf seinen Inhalt, in bezug auf seine Form und in bezug auf seinen Standpunkt. In bezug auf seinen Inhalt:

Wir finden keinen Gedanken, keinen Gedankengang, welcher die Zusammenstellung des Ganzen rechtfertigte. Das Ganze ist keine Ästhetik und

keine Kunstwissenschaft, sondern es sind Anmerkungen zu Gegenständen der Ästhetik und Kunstwissenschaft, systematisch geordnet. Die im ganzen vortrefflich gelungene Gliederung des Stoffes darf nicht über den Mangel eines tieferliegenden Zusammenhanges hinwegtäuschen. Der Zusammenhang ist kein anderer als der eines Kollegienheftes. Die Beziehungen zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft sind bei weitem nicht ausgebeutet. Höchstens daß die Blätter der Kunstwissenschaft durch ein paar Gedankenfäden lose zusammengeheftet sind — so durch den Gedanken der Gegensätzlichkeit von Kunst und Leben, die Selbständigkeit der Kunst gegenüber dem Schönen und durch die Betonung der Eigenart der Kunstmittel.

Gibt also Verfasser — übrigens mit Wissen und Willen — kein System aus einem und eigenem Guß, so erwartet man vielleicht ein Kompendium, eine gründliche Darstellung, Zusammenstellung und Durchprüfung fremder Forschungen und Resultate. Oder wir erwarten vielleicht, dem Programm des Verfassers gemäß, daß er jedes Einzelproblem aus sich heraus, nach seiner eigenen Methode behandle. In beiden Erwartungen sehen wir uns getäuscht. Im einzelnen ist nirgends — mit der fast einzigen Ausnahme der ersten Kapitel der Kunstwissenschaft — eine eigene Theorie durchgeführt, und auch mit dem Vortrage fremder Theorien ist nirgends Ernst gemacht; Verfasser nimmt kaum je Partei für die eine oder die andere, noch auch erstrebt er irgend eine Art von Vollständigkeit in ihrer Darstellung. Um der formalen Glätte willen wird Eigenes und Fremdes bunt durcheinander in einem Zuge vortragen. Man hat den Eindruck, daß des Verfassers Verfahren das eines Blumenbinders ist. Woher die Blumen kommen, und ob er jede einzelne zur rechten Geltung bringt, und ob er sie in ihrer wahren Gestalt oder in beliebiger Verstümmelung hernimmt, — das gilt ihm gleich. Er will einen Strauß winden, der als Ganzes sich angenehm präsentiere. Daher kann man auch dem Verfasser weder freudig zustimmen, noch ehrlich mit ihm streiten. Er ist kein Gegner, den man kann sehen und ins Auge fassen, der, selbst voll Mut, auch uns den Mut entflammt. — Dieser Weichheit der Denkgesinnung entspricht die Schlaffheit der Arbeit im Formalen. So gut wie nie findet sich ein Problem klar gestellt, geschweige denn gelöst. Wenn ich im Referate sagte, der oder jener Gegenstand werde behandelt, so ist darunter fast stets zu verstehen, er wurde erwähnt oder berührt. Wenn ich sagte, Verfasser bespricht, so ist darunter zu verstehen: er macht einige mehr oder minder interessante, mehr oder minder neue Bemerkungen darüber. Schließlich bekundet sich der Mangel an wissenschaftlicher Strenge auch in dem Standpunkt, von dem aus Verfasser das Tatsachengebiet ansieht. Seine Stellungnahme zu strittigen Fragen, sein Geschmack ist spezifisch modern. Seine Zitate und Beispiele sind fast durchweg der modernen Kunst und Literatur entlehnt, und die Fragen selbst, die er behandelt, — sind modern. Diese Nähe des Standpunktes ergibt eine bedenkliche Verschiebung der Proportionen. Technische Unarten von Hauptmann und D'Annunzio regen ihn an zu Prophezeiungen über die Auflösung des modernen Dramas in eine episch-dramatische Mischgattung. Aber von Shakespeare oder Sophokles ist nicht die Rede. Er spricht von Roman und Novelle, aber kein Wort fällt über das Epos, weder über Homer, noch Dante, noch Milton, noch selbst über Hermann und Dorothea.

Kein Zweifel, die hervorgehobenen Mängel können als ebensoviele Tugenden erscheinen, ja, sie werden vom Verfasser bewußt als solche in Anspruch

genommen. Die Weichheit der Denkgesinnung ist Unparteilichkeit, Objektivität, überzeugter Skeptizismus: »mit einer Formel ist dem Ästhetischen nicht beizukommen«. Die allumfassenden Theorien erinnern den Verfasser immer an das Tote Meer: »jedes Lebewesen, das in die klar aussehende Salzflut sich wagt, schwimmt an der Oberfläche und muß sterben; im Toten Meer des begrifflichen Absolutismus gelangen die lebendigen Einzelerkenntnisse niemals zur Tiefe, sondern werden vergiftet« (Vorrede, S. VIII). Ebenso entspricht dem Mangel an wissenschaftlicher Form eine gewisse literarisch-formale Vollkommenheit. Wir erhalten brillante Kapitelanfänge und geheimnisvoll-kurze Schlußwendungen mit großer Geste. Der einseitig moderne Standpunkt vollends kann als Herausarbeitung des ästhetischen Geistes der Zeit betrachtet werden. Und in der Tat läßt sich das entschlossene Überbordwerfen der Probleme, an denen die älteren Ästhetiker sich abgemüdet haben und das Aufgreifen der neuen spezifisch modernen Fragen vielleicht noch am ehesten verteidigen . . .

Programmatisch sagt Verfasser in der Einleitung (S. 6): »System und Methode bedeuten für uns: frei sein von einem System und einer Methode«. Das ist der Sache nach so gut wie: kein System und keine Methode und also keine wissenschaftliche Strenge. Wenn man von einem Werke nicht die Erfüllung bestimmter Forderungen verlangen, sondern es nach seiner Eigenart, auf die Erfüllung seiner eigenen Intentionen hin beurteilen soll, so haben wir also im vorstehenden, scheint es, dieser Regel nicht genügt. Wir haben einen fremden Maßstab an das Buch herangetragen. Ich bekenne es. Aber ich hätte geglaubt, das Werk und seinen Verfasser zu beleidigen, wenn ich jenen Maßstab nicht angelegt hätte. Ich bekenne, daß ich die Intentionen des Verfassers nicht anerkennen kann. Seine wissenschaftliche Haltung — mit der er freilich heut nicht allein steht! —, erscheint mir als eine Halbheit, als in sich unklar und unhaltbar. Man mag über den Wert der Wissenschaft denken, wie man will. Aber wenn und solange man sie treibt, soll man ihren Forderungen genügen. Durch den Zusammenhang der Theorie werden die Einzelerkenntnisse nicht nur nicht vergiftet, sondern überhaupt erst lebendig. Theoriebildung gehört zum Wesen der Wissenschaft. Wenn man an Theorien prinzipiell nicht glaubt und sie verachtet, so soll man auch keine Wissenschaft treiben. Sonst sägt man, wie der Skeptiker, den Ast ab, auf dem man sitzt. Wenn ich ein Tendenzdrama vor mir habe, das sich als Dichtung gibt, so werde ich die das Gewebe der Dichtung verletzende Tendenz rügen. Wollte mir nun der Verfasser in der Vorrede eifrig zurufen, die Tendenz gerade sei seine Absicht gewesen, so werde ich mein Urteil über das Werk nicht ändern, vielmehr auch die Absicht bekämpfen müssen.

Edith Landmann-Kalischer (Basel).