

Ueber experimentale Aesthetik.

Von W. Windelband.

Ein eigenes Geschick hat die deutsche Aesthetik bisher auf mannichfach verschlungenen Wegen geführt. Hervorgegangen nicht sowohl aus einem unmittelbaren Interesse an ihrem Gegenstande, als vielmehr aus allgemeinen philosophischen Ueberlegungen, geschaffen ursprünglich zur Ausfüllung einer Lücke im Systeme der Wissenschaften, ist sie bald in den großen Zug der deductiven Philosophie hineingezogen worden; und in der Erneuerung der im Laufe der Zeit fast verflungenen Bestrebungen der großen griechischen Denker sollte wiederum die Idee des Schönen an die höchsten metaphysischen Principien angeknüpft werden. So entwickelt, sollte sich diese Idee im rein dialectischen Prozesse der Gedanken in ihre verschiedenen Arten und Auszweigungen gliedern und schließlich in den Entwurf eines Systems der Künste und Kunstgattungen auslaufen. Regeln sollten aufgestellt werden, wie etwas beschaffen sein solle, um als wahrhaft schön zu gelten, und wie der Geschmack gebildet sein solle, um das Schöne richtig zu beurtheilen. Dieser gesetzgeberische Charakter prägte sich der deutschen Aesthetik um so leichter auf, als sie zum großen Theile von Männern ausgebildet wurde, deren innerer und äußerer Beruf in der Richtung literarischer Kritik lag. Und noch heute wird in weiten Kreisen von der Aesthetik noch immer eine Art von Anweisung zum ästhetischen Genuße oder gar zu ästhetischer Production, jedenfalls ein System von Regeln der Schönheit, erwartet.

Erst ganz allmählich bahnt sich in dieser Hinsicht ein Umschwung an, der mit der gesammten Wandlung der philosophischen Ansichten in unserer Zeit auf das Innigste verknüpft ist. Je mehr die wissenschaftliche Philosophie die kühne Hoffnung metaphysischer Constructionen aufgibt, und den psychologischen Standpunct betritt, auf welchem sie dem gesetzmäßigen Ursprunge

der gesammten menschlichen Vorstellungswelt nachzuforschen sucht, um so mehr erleidet auch die Richtung der ästhetischen Untersuchungen eine analoge Abänderung, und wir befinden uns auf diesem Gebiete augenblicklich in einer Gährung, welche mit mancherlei Schwankungen und Unsicherheiten an die Stelle der metaphysischen eine psychologische Aesthetik zu setzen bemüht ist. Indem diese auf den Anspruch, dem ästhetischen Leben Gesetze zu geben, verzichtet, kann sie ihre Anstrengungen um so besser darauf richten, dasselbe zu erklären und einen Einblick in die psychologischen Gesetze des wunderbar complicirten Processes zu gewinnen, durch welchen der ästhetische Genuß und die ästhetische Production zu Stande kommen. Wenn nun auch diese Versuche zu einer festen und allseitig anerkannten Grundlage noch eben so wenig geführt haben, wie bisher die allgemeineren Bestrebungen der neuesten Philosophie, so ist doch nach manchen Seiten hin schon Licht zu erblicken, selbst wenn es sich darauf beschränken sollte, daß man klar erkennen kann, nach der einen oder der anderen Richtung sei ein schließlicher Ertrag nicht zu erwarten.

Es ist eine dieser Richtungen, welche im Folgenden zur Sprache kommen soll, eine Richtung, welche auf der einen Seite dem naturwissenschaftlichen Sinn unserer Zeit besonders sympathisch erscheinen könnte, auf der anderen aber wieder so wunderbarlich und befremdend aussieht, daß man sich die Probleme ganz klar machen muß, um sie richtig zu würdigen.

Die allgemeine Aufgabe der psychologischen Aesthetik würde sich dahin formuliren lassen, daß sie zunächst einmal durch genaue wissenschaftliche Untersuchung feststelle, was eigentlich im ästhetischen Sinne wirklich gefällt, daß sie dann den psychologischen Gründen dieses Wohlgefallens nachforsche und schließlich auf irgend eine Weise darthue, was wir denn nun den guten und richtigen Geschmack nicht nur nennen, sondern zu nennen auch berechtigt sind. Der erste Theil dieser Aufgabe ist natürlich nur auf rein empirischem Wege zu lösen. Je mehr aber die Thatfachen der Kunst- und Literaturgeschichte den schon aus dem alltäglichen Leben zu gewinnenden Satz von der Wandelbarkeit und Verschiedenheit des Geschmackes bestätigen, um so mehr wird die Frage entstehen, ob es nicht gewisse einfache Grundformen des ästhetischen Wohlgefallens giebt, welche als stetige Gesetze dem wechselvollen Spiele zu Grunde liegen. Ist das der Fall, so muß man sie durch das Wohlgefallen, welches sie immer erregen, aufweisen können. Und hier scheint es nun, als könne das naturwissenschaftliche Hülfsmittel des Experiments auch in die Aesthetik eingeführt werden, indem die ästhetische Wirkung bestimmter Gegenstände an möglichst vielen Menschen geprüft wird. Dieser Theil der Untersuchungen würde somit als experimentale Aesthetik zu bezeichnen sein.

Eine besondere Präcisirung erhält nun diese Aufgabe durch einen Unter-

schied, welcher an einen innerhalb der Aesthetik lebhaft geführten Streit erinnert. Daß alle ästhetischen Vorgänge durch die sinnliche Vorstellungsthätigkeit vermittelt sind, darf als selbstverständlich gelten. Allein unsere sinnlichen Eindrücke sind fast immer für uns zugleich Zeichen für mehr oder minder bekannte Gegenstände, deren Vorstellung, dem psychologischen Gesetze der Association zufolge, in größerer oder geringerer Klarheit bei dem Sinnesindruck im Bewußtsein mit erweckt wird. Wir sehen nicht mannichfach gestaltete, grau und grün gefärbte Conturen, sondern einen Baum, einen lebendigen Organismus, der vielleicht Früchte trägt, oder in dessen Schatten es sich wohl ruht. Da entsteht nun die Frage, ob das ästhetische Wohlgefallen, welches ein sinnlicher Eindruck mit sich führt, sich auf diesen selbst oder auf jene deutenden Vorstellungen bezieht, mit welchen derselbe verschmolzen ist. Daß die letzteren in bedeutender Weise mitspielen, ist von vorn herein klar; das ästhetische Wohlgefallen an sinnlichen Eindrücken beruht zum großen Theile nur auf demjenigen, was sie für uns bedeuten. Zwischen dem ästhetischen Eindrucke eines Nachtigallenschlages und demjenigen der täuschendsten Nachahmung desselben ist, sofern wir diese Verschiedenheit kennen, ein gewaltiger Unterschied. Und doch ist in beiden Fällen der rein sinnliche Eindruck genau derselbe; verschieden sind nur die angehängten Gedanken, und in diesen allein kann also die Verschiedenheit des ästhetischen Urtheils wurzeln. Der bloß sinnliche Eindruck einer noch so schönen Landschaft oder eines landschaftlichen Gemäldes beschränkt sich auf eine Zusammenstellung von Farben und Formen, welche, nur als solche betrachtet, hinter jedem leidlich geschmackvoll componirten Teppich weit zurückstehen müßte. Wollte man einen operirten Blindgeborenen, der zwar Farben und Linien genau zu unterscheiden, aber dieselben noch nicht zu deuten gelernt hätte, vor ein Kaleidoscop und vor ein Gemälde von Claude Lorrain stellen, er würde zweifellos dem ersteren den Vorzug geben. Erst indem uns der grüne, in wunderliche Conturen ausgesprochene Alex als Baum, die Durcheinanderwürfelung blauer und grauer Flecken als wolkenüberzogener Himmel — in der Wirklichkeit so gut wie im Gemälde — entgegentreten, beginnt jener über Teppich und Kaleidoscop weit hinausragende ästhetische Genuß, mit dem uns landschaftliche Schönheit in Natur und Kunst ergreift. Bei andern Kunstwerken kommt noch ganz Anderes in Betracht. Gesezt es grübe einmal ein Archäologe, der vom Christenthume gar nichts wüßte, aus den Trümmern Dresdens die siztinische Madonna hervor — würde er die überwältigende Schönheit dieses Bildes verstehen? Vielleicht befinden wir uns trotz aller Kenntniß der antiken Welt manchem ihrer Werke gegenüber, wenn nicht ganz, so doch theilweise in dieser Lage.

In der sinnlichen Wirkung der Gegenstände auf uns sind also jedenfalls diese beiden Elemente zu unterscheiden: der bloße sinnliche Eindruck und die

durch psychologische Association damit verknüpfte Vorstellung. Nach Fechners Vorgange mögen sie als der directe und der associative Factor bezeichnet werden. Ueber ihre Mitwirkung in dem ästhetischen Gesamteindrucke, der sich seiner Gründe nicht unmittelbar bewußt ist, herrscht nun ein alter Streit. Zwar daß die ästhetische Wirkung in allen Fällen nur auf dem rein sinnlichen Eindrücke beruhe, ist wohl kaum jemals ernsthaft behauptet worden, desto lebhafter aber das Gegentheil, daß nämlich die sinnlichen Eindrücke ihren ästhetischen Werth stets nur der Bedeutung verdanken, welche sie durch unsere Nebenvorstellungen gewinnen. Es lag in der allgemeinen Tendenz der deutschen Aesthetik, das Schöne als die „erscheinende Idee“ zu betrachten, und so war sie geneigt, an den sinnlichen Gestalten überall nur den Ausdruck zu schätzen, den die empfindende Seele in denselben hineinzulegen vermag. Auch hierin wie nach manchen andern Seiten zeigt sie eine Abhängigkeit ihrer Lehren von den Eigenthümlichkeiten der Poesie, deren Wirkung allerdings auf dem niemals bedeutungslosen Worte beruht.

Dagegen hat man für die entgegengesetzte Ansicht, daß es wenigstens gewisse sinnliche Eindrücke gebe, denen schon an und für sich und ohne jede Beziehung auf eine angehängte Bedeutung ein ästhetischer Werth zukomme, den Beweis schon früh auf dem Gebiete einer andern Kunst gefunden, auf demjenigen der Musik. Hier hatte man zuerst Veranlassung, den wichtigen Unterschied zwischen dem reinen Inhalte und den Formverhältnissen der sinnlichen Eindrücke zu machen, und wenn das Wohlgefallen an einzelnen Tönen möglicherweise noch auf den associativen Factor zurückgeführt werden zu können scheint, so kann man bei den harmonischen Tonverhältnissen der Octave, der Quinte, der Terz u. s. w. auch nicht im Entferntesten mehr eine Bedeutung ausdenken, der sie ihren ästhetischen Reiz verdanken sollten. Hier ist es zweifellos, daß der sinnliche Eindruck als solcher und zwar vermöge seiner Formverhältnisse unser ästhetisches Verhalten bestimmt, und diese Beobachtung hat zu mancherlei verlockenden Erklärungen nicht nur auf dem Gebiete der Aesthetik Veranlassung gegeben.

Denn die frappirende Erkenntniß, daß die Wohlgefälligkeit der consonirenden Töne von einfachen Zahlenverhältnissen der Saitenlänge abhängig ist, legte den Gedanken nahe, daß den einfachen mathematischen Verhältnissen als solchen ein positiver ästhetischer Werth inne wohne. Es schien, als finde die wahrnehmende Seele ein Wohlgefallen daran, ihr Zahlensystem in den Naturerscheinungen wieder zu erkennen, und als dann gar die akustische Entdeckung hinzukam, daß jene einfachen Zahlenverhältnisse der musikalischen Harmonie sich auch in den Schwingungszahlen der consonirenden Töne wieder finden, da schien es bewiesen, daß die Seele, bei ihren Sinnesindrücken unbewußt zählend, eine Freude daran habe, wenn die Summen, die sie gezählt, eine

durch die andere dividirt, ohne Rest aufgehen oder einen möglichst großen gemeinschaftlichen Factor haben — wodurch der Seele freilich unter Umständen ein unbequemes Rechenexempel auferlegt wurde.

Bekanntlich ist dies Vorurtheil der musikalischen Theorie erst durch Helmholtz zerstört worden, welcher den Nachweis lieferte, daß das Wohlgefallen consonirender Töne auf der Wirkung ihrer gemeinsamen Obertöne beruht. Aber in Rücksicht auf die Musik war jener Jahrhunderte lange Irrthum nicht so gefährlich, weil in der That dies Verhältniß der Obertöne, welches nun als der wahre Grund der musikalischen Consonanz erkannt ist, im innigen Zusammenhange mit jenen arithmetischen Beziehungen der Saitenlängen und der Schwingungszahlen steht, so daß der früheren Auffassung eigentlich nur das erklärende Zwischenglied fehlte. Bedenklicher aber war es, daß man jenes Princip, wonach die mathematische Proportionalität ein ursprünglicher Gegenstand ästhetischen Wohlgefallens sein sollte, nun auch auf andere Gebiete, besonders auf dasjenige der Gesichtsempfindungen und der Künste der Sichtbarkeit zu übertragen sich berechtigt hielt.

Freilich kam dem auch hier eine Reihe wichtiger Thatfachen hülfreich entgegen. Unverkennbar ist z. B. die angenehme Wirkung der Symmetrie, und wenn es auch nur geringer Besinnung bedarf, um sich zu überzeugen, daß die bloße Symmetrie namentlich an größeren und bedeutenderen Gegenständen der Gefahr der Steifheit und Langweiligkeit anheimfällt, so wird dadurch die Thatfache eines gewissen ursprünglichen Wohlgefallens an symmetrischer Anordnung nicht umgestoßen, sondern nur dem allgemeineren Gedanken untergeordnet, daß es sich bei allen ästhetisch wirksamen Formen um eine Beherrschung der Mannichfaltigkeit durch eine gewisse Einheit handelt. Je weniger dieser nun freilich sehr allgemeine Gedanke auf Widerspruch stoßen wird, um so zweifelhafter steht es mit allen denjenigen Versuchen, welche zum Theil in bewusster Analogie zu den musikalischen Formen gemacht worden sind, um auch für das Gebiet des Gesichtsinnes ein solches ästhetisches Normalverhältniß aufzufinden, welches an und für sich und unter allen Umständen ohne gedankliche Bedeutung das ästhetische Wohlgefallen hervorrufe. Wir können diese Versuche nach zwei Richtungen hin besonders verfolgen.

Die eine lehnt sich an diejenige Kunst an, welche die Ausprägung mathematischer Verhältnisse in der Körperwelt zu einer wesentlichen Aufgabe zu haben scheint, die Architektur, die sich ja deshalb auch als gefrorene Musik hat bezeichnen lassen müssen. Sie schien als Beweis für die Wohlgefälligkeit bestimmter Maßverhältnisse sich leicht ins Feld führen zu lassen, und so hat namentlich Wolff in seinen Beiträgen zur Aesthetik der Baukunst das einfachste aller räumlichen Verhältnisse, das Quadrat, als das ästhetische Normalverhältniß aufzuweisen versucht.

Wichtiger noch waren die Bestrebungen, welche die Grundform der räumlichen Wohlgefälligkeit aus den normalen Verhältnissen der menschlichen Gestalt abstrahiren zu können glaubten. In dieser Richtung fand man zahlreiche Vorarbeiten. Schon das Alterthum hatte sich für den praktischen Zweck der Skulptur vielfach damit beschäftigt, und seit der Renaissance haben Künstler und Anatomen in dem Entwurfe von Maßbestimmungen der menschlichen Schönheit gewetteifert. Was man in diesen Messungen von Seiten der neueren Aesthetiker vermisse, war nicht sowohl ihre Genauigkeit oder die Schönheit der dadurch gegebenen Verhältnisse, als vielmehr ein einheitliches, sich von selbst wiederholendes und nothwendig sich weiter gliederndes Normalverhältniß. Es sei zwar richtig, daß z. B. die Gesichtslänge den zehnten Theil der ganzen Körperhöhe zu bilden habe; allein man sehe nicht ein, weshalb das gerade so sei, weshalb nicht lieber der neunte Theil u. s. w. So entstand das Suchen nach einem Grundverhältnisse, welches, an sich schön, sich organisch gliedern und allen seinen Theilen seine ursprüngliche Schönheit mittheilen sollte. Hogarth erklärte in der Ebene die Wellenlinie, im Raume die Schlangenlinie für die von ihm sogenannte Schönheitslinie. Winkelmann glaubte gegenüber der antiken Bevorzugung des Kreises in der Ellipse die Grundform der organischen Schönheit zu erkennen. Ein englischer Forscher, Hay, meinte nachweisen zu können, daß die Verhältnisse der musikalischen Harmonie mit genauer Wiederholung die normale Gliederung des menschlichen Körpers bestimmten. Gar nicht zu denken rein phantastischer Bestrebungen, in denen etwa das Siebeneck als der geheime Grund aller organischen Gestaltung und alles ästhetischen Wohlgefallens bezeichnet, oder dieser Gedanke sogar buchstäblich protegirt wurde, indem man das Quadrat der Zahl 7 für die Uridee des Universums erklärte.

Keiner jedoch unter den ernstern Versuchen dieser Art hat ein so nachhaltiges Aussehen erregt wie vor zwanzig Jahren derjenige von Zeising, welcher das ästhetische Grundgesetz im „goldenen Schnitte“ entdeckt zu haben glaubte. Der goldene Schnitt ist diejenige Eintheilung einer Linie, wonach sich der kleinere Abschnitt derselben zu dem größeren so verhält, wie dieser zur ganzen Linie, ein sogenanntes irrationales Verhältniß, welches sich durch ganze Zahlen und endlose Brüche nicht mit Genauigkeit ausdrücken läßt; in aufsteigender Annäherung müssen die beiden Abschnitte das Verhältniß $3 : 5$, $5 : 8$, $8 : 13$, $13 : 21$, $21 : 34$, $34 : 55$ u. s. w. haben. Unter den zahlreichen interessanten geometrischen und arithmetischen Eigenthümlichkeiten dieses Verhältnisses war für den vorliegenden Zweck diejenige am wichtigsten, daß es sich von innerlicher Eintheilung aus ohne weitere Operationen ganz von selbst ins Unendliche weiter theilt. In dieser Fähigkeit, sich selbst zu gliedern und fortzupflanzen, scheint Zeising etwas Organisches gesehen zu

haben, und er meinte nun nachweisen zu können, daß, wenn man den menschlichen Körper seinen Längenmaßen nach in dem Verhältnisse des goldenen Schnittes theilt und immer wieder theilt, die Schnittpuncte stets auf anatomisch, morphologisch und physiologisch wichtige Punkte, oder wenigstens dicht daneben treffen. Diese von ihm bis in die Gliederung der Finger und Zehen, von einem seiner Anhänger sogar bis in die Gestaltung des Gehirns durchgeführte Uebereinstimmung der Körperteile mit den Verhältnissen des goldenen Schnittes frappirt auf den ersten Blick — aber ich glaube auch nicht länger. In dem vieldeutigen Organismus des Menschen ist zuletzt jeder Punct wichtig genug, um irgendwie als Abtheilungspunct angesehen werden zu dürfen. Man kann sich dreist anheißig machen, mit jedem beliebigen anderen Maße am menschlichen Normalkörper herumzumessen und überall auf höchst bedeutungsvolle Punkte zu stoßen. Man braucht nur Zeising's Deutungsmethode nachzumachen. Ist der Punct, auf welchen man stößt, für die Gliederung des Knochen skeletts nicht von leidlicher Bedeutung, so ist er es vielleicht für die Musculatur oder für deren Verhältniß zum Skelett; läßt sich anatomisch und morphologisch ihm gar keine Bedeutung abgewinnen, so ist er vielleicht für irgend eine physiologische Function, etwa als Mittelpunkt einer Drehbewegung u. s. f. von Wichtigkeit, und geht auch das nicht zu zeigen, so wird irgend eine Bedeutung für die äußerliche Configuration, eine schmalste oder breiteste Stelle, ein Ort der kräftigsten Ausladung oder der energischsten Einschnürung, eine Gegend der stärksten Rundung oder ausgesprochensten Eckigkeit doch wohl in der Nähe sein. Es müßte wunderbar zugehen, wenn nicht auf diese Weise für jeden Punct des menschlichen Körpers irgend eine ganz zweifelloste Bedeutsamkeit herausgeklügelt werden könnte, zumal wenn man sich wie Zeising damit begnügt, daß die Messungen nur so ungefähr stimmen.

Für diesen freilich reichte seine Entdeckung aus, um ihn zu der Ueberzeugung zu bringen, daß der goldene Schnitt das Grundgesetz aller organischen Bildung sei, und er verfolgte diese Messungen in das Thier- und Pflanzenreich hinein: der Dohse, und das Gras, das er frist, sie zeigten sich gleichmäßig nach dem goldenen Schnitte gebildet und gewachsen. Doch damit nicht genug: die Maßverhältnisse der Crystallisation, die Aequivalenzen der chemischen Reaction, die Gestaltung der Continente auf der Erdoberfläche, die Entfernung- und Größenverhältnisse der Planeten unseres Sonnensystems, die Sternbilder des nördlichen und südlichen Firmaments — Alles mußte sich dem goldenen Schnitte fügen, und es blieb keine Naturwissenschaft, der hieraus nicht eine neue Erleuchtung kommen sollte. Glaubte doch Zeising, seine Entdeckung werde die Naturphilosophie verdrängen und an ihre Stelle eine „exacte vergleichende Naturwissenschaft“ setzen!

Was uns hier interessirt, ist die ursprüngliche Wohlgefälligkeit, welche

Zeising dem goldenen Schnitte als ästhetischem Normalverhältnisse vindicirte. Er hat dieselbe nicht nur philosophisch aus dem Begriffe der Schönheit deducirt, worin ihn dann Andere später komisch genug überboten, sondern er hat auch, was wichtiger ist, aus dem Gebiete der Kunstgeschichte ein reiches Material zusammengeschleppt, um zu zeigen, daß zahlreiche Kunstwerke an den wesentlichen Punkten ihrer Composition sich nach diesem Verhältnisse gegliedert zeigen. Zwar das konnte nicht Wunder nehmen, daß, nachdem er einmal den normalen menschlichen Körper so ausgemessen hatte, er dieselben Verhältnisse an den menschlichen Gestalten in den großen Werken der Plastik und der Malerei bestätigt fand. Bedeutender wäre es, wenn ihm der Nachweis gelungen wäre, daß in der Gesamtcomposition von Gemälden wie der sizilianischen Madonna die Entfernungen der entscheidenden Punkte zu einander in den Verhältnissen des goldenen Schnittes stehen. Allein auch hier kann eben über die Wichtigkeit der Punkte gestritten werden, und zudem hat Fehner bei der Nachmessung gefunden, daß die Sache weder bei der sizilianischen noch bei der holbeinischen Madonna in Dresden stimmt. Auch in der Baukunst hat Zeising denselben Nachweis versucht. In den bedeutendsten Gebäuden des Alterthums und nicht minder in den großen Kirchen der gothischen Kunst glaubt er die Gliederung und die Dimensionsverhältnisse des Grundrisses und der Fassade auf sein Normalverhältniß zurückführen zu können. Da aber alle diese Messungen natürlich nach Zeichnungen und Aufrissen vorgenommen sind, so lief wohl manche Unrichtigkeit mit ein. Wie unsicher und willkürlich solche Bestimmungen sind, mag man daraus ersehen, daß an eben demselben Parthenon, welches bis in die Gliederung des Gebälks, des Architravs und des Frieses hinein Zeising als schlagenden Beweis für seine Eintheilung in Anspruch nimmt, Wolff den Grundcharakter der quadratischen Gliederung nachgewiesen hat. Am schlimmsten endlich steht es mit der Musik: hier fällt der goldene Schnitt zwischen die große und die kleine Sext, und dem Schicksale, für das musikalische Normalverhältniß eine unreine Sext halten zu müssen, ist Zeising nur durch die gefuchtesten und gezwungensten Wendungen entgangen.

Trotz aller dieser Uebertreibungen, Willkürlichkeiten und Unrichtigkeiten erregte die zeising'sche Behauptung eine nicht geringe Aufmerksamkeit; denn nach Abzug derselben blieb immerhin noch eine beachtenswerthe Anzahl von Thatsachen für eine ästhetische Wohlgefälligkeit des goldenen Schnittverhältnisses übrig. Namentlich die Aesthetiker der herbart'schen Schule nahmen sich der Sache an, da nach dem allgemeinen Standpunkte ihrer Philosophie das Vorhandensein eines ursprünglichen Wohlgefollens an bestimmten sinnlosen Formen behauptet wurde; und nun der empirische Beweis wenigstens an einem Beispiele geliefert zu sein schien. Auch wer dem Gedanken eines ästhetischen

Universalmaßes nicht huldigte, mochte mit dem Nachweise dieser häufigen Verwendung eines bestimmten Verhältnisses zunächst zufrieden sein.

Allein dieser Beweis hatte doch auch so noch seine Achillesferse. Alle die wohlgefälligen Gegenstände in Natur und Kunst, an denen man Zeitungs Nachweis ihrer Gliederung nach dem goldenen Schnitte einmal als zureichend zugeben mochte, waren verhältnißmäßig complicirte und vor Allem bedeutungsvolle. Die menschliche Gestalt, die übrigen organischen Körper, die Statuen, Gemälde, Kirchen und Paläste — in allen war zweifellos der associative Factor zum Mindesten stark vertreten, in den meisten zweifellos bei Weitem überwiegend. Für alle konnten deshalb mit vollem Rechte andere eindrucksvollere Gründe ihrer ästhetischen Wohlgefälligkeit angeführt werden, und vielleicht war der goldene Schnitt bei allen nur ein zufälliges Beiwerk, welches mit dem eigentlichen Schönheitsurtheile nichts zu thun hatte. Wenn deshalb die Frage nach der ästhetischen Wohlgefälligkeit des directen Factors im sinnlichen Eindrücke am goldenen Schnitte entschieden werden sollte, so mußte sie noch mit andern Hülfsmitteln untersucht werden.

Dieser Aufgabe unterzog sich Fechner^{*)}, der sinnige Leipziger Forscher, den die Naturwissenschaft und die Philosophie mit gleicher Anerkennung und mit gleichem Rechte zu den Ihrigen zählen. Ihm fügte sich dies Problem in dem allgemeinen Zusammenhang seiner psycho-physischen Untersuchungen ein, in denen er den gesetzmäßigen Beziehungen, welche zwischen leiblichem und seelischem Leben walten, durch Messung und Experiment nachzuspüren nach mancherlei Richtung beschäftigt ist, und so ging er auch dieser Frage mit den gleichen Mitteln zu Leibe.

Je mehr nämlich die Mitwirkung des associativen Factors die Beweiskraft der von Zeising gesammelten Thatfachen abschwächte, um so mehr handelte es sich für Fechner darum, denselben zu entfernen und in seinen Experimenten den directen Factor möglichst zu isoliren, um seine Wirkung rein constatiren zu können. Zu diesem Zwecke mußten also die Gegenstände so bedeutungslos wie möglich gewählt werden; sie dürften nichts weiter als die räumlichen Verhältnisse selbst vorstellen und keine Erinnerung an irgend welche Bedeutungen hervorrufen. So waren es Papierschnitzel, die nichts als die abstracte Form darstellten, zu welchen Fechner seine Zuflucht nahm.

Bei der Ausführung dieser Experimente verfolgte er hauptsächlich zwei Methoden, welche er diejenigen der Wahl und der Herstellung nennt. Die

*) Seine darauf bezüglichen Untersuchungen sind theils in seiner Abhandlung „Zur experimentalen Aesthetik“ (in den Verhandlungen der königlich sächsischen Societät der Wissenschaften, Leipzig, Hirzel), theils in seiner „Vorschule der Aesthetik“ (2 Bände, Leipzig, Breitkopf und Härtel) niedergelegt.

erstere besteht darin, daß möglichst vielen Personen verschiedenen Alters, Geschlechts, Berufs u. s. w. eine Reihe von Formen mit der Aufforderung, die wohlgefälligste davon zu bezeichnen, vorgelegt werden. Im Anschlusse an die zeisingsche Frage waren es zuerst eine Reihe von Rechtecken, die bei gleichem Flächeninhalte möglichst verschiedene Verhältnisse der Seitenlänge besaßen, unter ihnen das Quadrat und das durch den goldenen Schnitt bestimmte Rechteck. Versuche, welche Fehner in zwei Kleinkinderbewahranstalten machen ließ, zeigten sich ohne Erfolg, da die kleinen Geschöpfe offenbar wild und wahllos zugriffen. Die erfolgreicheren Versuche wurden im Ganzen mit 347 Personen, 228 männlichen, 119 weiblichen, angestellt, sämmtlich gebildeten Ständen angehörig und über fünfzehn Jahre alt. Es wurde gestattet, die offenbar mißfälligen Formen zuerst auszufordern, und davon machten 150 Herren und 95 Damen Gebrauch. Diese Verwerfungsurtheile wurden eben so registrirt wie die Vorzugsurtheile, dabei jedoch die Vorsicht inne gehalten, daß, wo Jemand zwei oder mehrere Formen gleichmäßig verwarf oder gleichmäßig bevorzugte, das Urtheil in Bruchtheilen auf die betreffenden Formen vertheilt wurde, so daß Jeder doch im Ganzen nur ein Vorzugsurtheil und eventuell ein Verwerfungsurtheil abgegeben hatte.

Ueber den Erfolg theilt Fehner mit, daß das Quadrat nur 3 Procent Vorzugsurtheile, dagegen 28,8 Procent Verwerfungsurtheile fand; dagegen fielen auf den goldenen Schnitt kein einziges Verwerfungsurtheil, dafür aber die meisten und zwar etwas über 35 Procent Vorzugsurtheile; er vereinte also mehr als ein Drittel aller Beifallsstimmen auf sich. Ausgesprochen war ferner die Mißbilligung der schlanksten Form, worin die Seiten das Verhältniß 2 : 5 hatten, und welche von wenig mehr als 1 Procent bevorzugt, dagegen von 35 Procent verworfen wurde, und außerdem die entschiedene Mißbilligung der dem Quadrate sehr nahe stehenden Form, welche sich auf 20 Procent belief, während die Bevorzugung derselben noch nicht ein Viertel Procent erreichte; ein blinder Componist, der mit dem Tactgeföhle sich denselben Versuchen unterwarf, scheint den Grund dafür gefunden zu haben, indem er es „ein heuchlerisches Verhältniß“ nannte.

Das Gesamtergebniss glaubt Fehner dahin zusammenfassen zu dürfen, daß mit gewisser Beschränkung für diese Dimensionsverhältnisse von Rechtecken Zeisings im Rechte bleibe, da der goldene Schnitt eine ganz entschiedene Bevorzugung erfahre. Selbst in dieser stark limitirten Form der Beistimmung zu den zeisingschen Gedanken glaube ich ihm nicht folgen zu können. Er macht besonders darauf aufmerksam, daß in seiner Tabelle, von der dem Quadrate zunächst stehenden Form an bis zum goldenen Schnitte die Procente der Vorzugsurtheile steigen, und von da an bis zur schlanksten Form wieder fallen, so daß die Wohlgefälligkeitscurve beim goldenen Schnitte culminirt. Allein

dies Wachsen und Fallen ist durchaus nicht gleichmäßig, sondern die große Mehrzahl aller Bevorzugungsurtheile ist ganz dicht um den goldenen Schnitt versammelt. Während dieser selbst deren 35 Procent hat, fallen auf die beiden zu beiden Seiten von ihm stehenden, also auf das etwas schlankere und das etwas plumpere je circa 20 Procent, und faßt man also diese drei Verhältnisse zusammen, so nehmen sie für sich die überwiegende Anzahl von 75 Procent aller Vorzugsurtheile in Anspruch, d. h. die große Mehrzahl der Menschen bevorzugt unter den Rechtecksformen diejenigen, deren Seiten weder allzu gleich, noch allzu verschieden sind. Und das ist nun freilich eine ästhetische Binsenwahrheit, welche auch ohne den Apparat großer Zahlen einleuchtend gewesen wäre. In diesen mittleren Verhältnissen, die den Extremen gegenüber als wohlgefällig gelten, nimmt der goldene Schnitt vielleicht selbst wieder eine mittlere Stellung ein; sollte aber seine besondere Wohlgefälligkeit durch diese Versuche evident werden, so müßte eine neue Reihe derselben unternommen werden, in denen man den goldenen Schnitt nur mit jenen dicht neben ihm liegenden Verhältnissen vergleichen ließe, welche in Fehners Versuchen gleichfalls so ausgedehnten Beifall gefunden haben. Wenn ich glaube, daß dieser Versuch nicht zu Zeisings Gunsten ausfallen werde, so bestimmt mich dazu ein bereits erwähntes Resultat von Fehners Versuchen. Dem Quadrate wohnt wegen der Augensälligkeit seiner geometrischen Beziehungen wenigstens eine gewisse Wohlgefälligkeit bei, die ihm sehr nahe stehende Form des Rechtecks dagegen wird eben, weil sie beinahe und doch nicht ganz ein Quadrat ist, sehr energisch verworfen. Wäge nun die Wohlgefälligkeit des goldenen Schnittes in dem augensälligen Eindrucke seiner mathematischen Verhältnisse, so wäre zu vermuthen, daß eben so die ihm sehr nahe stehenden Formen als heuchlerische verworfen würden. Dem ist aber nach Fehners Tabelle nicht so, sondern umgekehrt erfreuen sie sich eines dem goldenen Schnitte verhältnißmäßig nahe stehenden Procentsatzes von Vorzugsurtheilen. Daraus scheint mir zu folgen, daß der wahre Grund unserer ästhetischen Bevorzugung des goldenen Schnittes nicht sowohl in seiner mathematischen Eigenthümlichkeit als vielmehr darin beruht, daß er, wie annähernd auch die dicht neben ihm liegenden Verhältnisse, eben die goldene Mitte hält zwischen den Extremen: nicht zu gleich und nicht zu verschieden, nicht zu kurz und nicht zu lang, nicht zu plump und nicht zu schlank — das, meine ich, ist das Geheimniß bei der Sache.

Die zweite Methode, welche Fehner bei seinen Versuchen befolgt, von der er aber noch keine zahlenmäßigen Resultate veröffentlicht hat, ist diejenige der Herstellung, und dabei hat er die Herstellung wohlgefälliger Kreuze zum Ausgangspuncte gemacht. Zu einem gegebenen Längsbalken soll nach Auswahl aus einer Menge von Querbalken verschiedener Größe das gefäl-

ligste Kreuz gelegt werden. Der Versuch enthält eigentlich zwei. Erstens handelt es sich darum, wie groß der Querbalken sein und zweitens darum, wo er den Längsbalken schneiden soll. Der Versuch ist deshalb auch, wenn ich Fehners kurze Andeutung recht verstehe, in der Art gemacht worden, daß erst einmal alle Querbalken an lauter gleiche Längsbalken so gelegt werden, daß jeder am gefälligsten scheint, und daß dann aus der Menge der so entstandenen Kreuze schließlich das gefälligste ausgesucht wurde. Das Resultat dieser Versuche theilt Fehner summarisch dahin mit, daß in der Theilung der Linien der goldene Schnitt seine Zaubergewalt verliere und anderen Verhältnissen beträchtlich nachstehe. Da hier noch keine exacten Publicationen vorliegen, so mag nur eine kritische Bemerkung hinzugefügt zu werden. Die Aufstellung allgemeiner Sätze ist hier namentlich dadurch erschwert, daß die ästhetische Beurtheilung von Eintheilungsverhältnissen wesentlich durch die Lage der einzutheilenden Linien bedingt ist. Vergleichen wir zum Beispiel die Eintheilung nach dem goldenen Schnitt mit der Halbierung der Linien, so fällt das Urtheil sehr verschieden aus, je nachdem die Linie horizontal oder vertical verläuft, im ersteren Falle wird unbedingt die Halbierung, im letzteren der goldene Schnitt vorgezogen werden. Kreuze sind wir gewohnt, stehend zu denken, die Theilung des Längsbalkens wird uns unschön erscheinen, wenn derselbe halbirt ist, wir verlangen den Schnittpunct jedenfalls oberhalb des Halbierungspunctes. Den Querbalken dagegen ungleichmäßig zu beiden Seiten des Längsbalkens zu vertheilen, würde uns als die größte Geschmacklosigkeit erscheinen. Aehnliches zeigt sich bei den Längenverhältnissen von Längs- und Querbalken; bei stehenden Kreuzen werden wir jedenfalls wünschen, den Längsbalken länger zu sehen, als den Querbalken, und ein vollkommen gleichschenkliges Kreuz macht uns in diesem Falle den Eindruck der Plumpheit; von den sogenannten liegenden Kreuzen dagegen, das heißt denjenigen, welche auf zwei Schenkelspitzen stehen, ist nur das gleichschenklige erträglich. Im Allgemeinen läßt sich das dahin aussprechen, was auch Fehner anderwärts betont hat, daß wir Abweichungen von der Symmetrie in horizontaler Linie sehr viel unbequemer empfinden als in verticaler.

Suchen wir dafür eine Erklärung, so kann dieselbe nicht in rein geometrischen Verhältnissen liegen, deren Dimensionen bekanntlich stets vertauschbar sind, sondern nur in den Dimensionen des physischen Raumes, welche nicht gleichwerthig sind. In der verticalen Richtung nämlich haben wir stets die Vorstellung, als ob das Untere das Obere tragen müßte, und da verlangen wir, daß das Untere das Kräftigere, das heißt nämlich das Größere sei. Sobald dagegen die Theilung in horizontaler Richtung ungleichmäßig ausfällt, so scheint es, als müsse wegen der ungleichmäßigen Beschwerung das

Ganze nach der einen Seite umkippen, und hier verlangen wir deshalb volle Symmetrie.

Ist aber diese Erklärung richtig, so wurzelt der ästhetische Eindruck nicht in den bloßen räumlichen Verhältnissen, sondern in einer statischen Analogie, die wir, wenn auch nur ganz dunkel, hinzudenken. Und das ist kein geringerer Einwurf gegen Fehners Experimente. Es zeigt nämlich, daß es auch bei dieser ganz abstracten Darstellung der Formverhältnisse nicht gelingt, den directen Factor des Sinnesindrucks, wie es die Absicht war, rein darzustellen und die associativen Nebenwirkungen ganz auszuschließen. In der That glaube ich, daß hier der fühlbarste Mangel dieser Versuche liegt. Denn der Mensch läßt einmal nicht von der leidigen Gewohnheit, sich bei Allem etwas zu denken, und gerade, was Fehner von seinen Versuchen berichtet, spricht am deutlichsten dafür. Er erzählt, daß die meisten Beurtheiler zuerst jedes Urtheil verweigerten, indem sie erklärten, es hänge von der Verwendung ab, welche Form man schöner finden müsse, das heißt also, daß sie nach associativen Elementen für die Bestimmung ihres Urtheils geradezu suchten. Besonders aber die Motive, welche dann später für das abgegebene Urtheil angeführt wurden, das Quadrat sei „trocken, langweilig, plump, es mache den Eindruck hausbackener Befriedigung“, der goldene Schnitt sei das „nobelste“ Verhältniß, die eine Form sei „heuchlerisch“, die andere „so schön schlant“ u. s. w. — was sind das anders als associative Nebenvorstellungen, an welche die Betrachtenden durch die Formen erinnert und durch welche sie in ihrem Urtheile bestimmt worden sind? Es ist eben nicht möglich, die begriffliche Trennung des directen und des associativen Factors auch factisch herzustellen. Nehmen wir die Versuche mit den Kreuzen? Als ob uns das Kreuz bloß eine räumliche Form wäre, als stände es nicht in bestimmter Gestaltung vor der Phantasie eines Jeden! Vielleicht würden die Versuche im östlichen Europa beträchtlich anders als im westlichen ausfallen.

Dieser überall zweifellos stattfindenden Mitwirkung individueller Nebenvorstellungen glaubt Fehner durch die Masse der Experimente zu entgehen. Nach dem statistischen Principe der großen Zahlen meint er, daß bei genügender Anzahl von Versuchen die Wirkung dieser Nebenvorstellungen sich ausgleichen und das Resultat rein sein werde. Von dem gleichen Gesichtspuncte behandelt er eine dritte Methode, womit er die beiden anderen zu controliren denkt und welche er diejenige der Verwendung nennt. Wenn man nämlich eine große Anzahl von Gegenständen des alltäglichen Lebensgebrauches mißt, bei denen ihr unmittelbarer praktischer Zweck einen gewissen Spielraum für ihre räumliche Gestaltung läßt, so wird sich in ihnen die Bevorzugung gewisser Verhältnisse, wenn es eine solche giebt, geltend machen müssen. In dieser Absicht hat Fehner sich die Mühe nicht verdrießen lassen,

Büchereinbände, Druckformate, Schreib- und Briefpapiere, Couvertformen, Banknoten, Spielkarten, Gratulations- und Visitenkarten, Photographien, Brieftaschen, Chocoladen- und Bouillontafeln, Pfefferkuchen, Toilettestäbchen, Zuckerdosen, Tabaksdosen, Ziegelsteine u. s. w. auszumessen, und er hat dabei durchschnittlich die Bevorzugung des goldenen Schnittes bestätigt gefunden, noch mehr aber die entschiedene Vermeidung der quadratischen Form. Während zum Beispiel bei vierzig Romanen das durchschnittliche Format fast genau den goldenen Schnitt ergab, zeigt selbst das gelehrte Quadratformat so gut wie nie ein völliges Quadrat, so daß also hierbei das „heuchlerische Verhältniß“ eine gewisse Bevorzugung zu erfahren scheint. Auch Thüren und Fenster sind selbst da, wo keine unmittelbare Beziehung auf den praktischen Zweck des Durchgangs des menschlichen Körpers vorliegt, nur in Bauernhäusern und in Scheunen quadratisch, niemals aber an Palästen.

Es sind bisher nur diese ganz elementaren Raumformen, mit denen sich die experimentale Aesthetik beschäftigt hat. Aber es versteht sich von selbst, daß ihre Versuche sich sehr viel weiter erstrecken könnten. Fehner selbst hat eine Versuchsreihe mit Ellipsen verschiedener Excentricität (unter denen natürlich auch der Kreis) begonnen, aber soviel aus seinen neuesten Publicationen hervorgeht, noch nicht vollendet. Man könnte dann zur Combination verschiedener einfacher Formen weitergehen und zum Beispiel Zusammenstellung von Quadraten und Rechtecken mit Kreisen und Ellipsen prüfen u. s. f. Auch die Zeitformen des Rhythmus würden sich einer Art von experimentaler Metrik unterwerfen lassen, und es kann daran erinnert werden, daß schon früher einmal Drobisch den Versuch gemacht hat, die relative Häufigkeit der verschiedenen Combinationen von Spondeen und Daktylen der Cäsuren u. s. w. im Hexameter auf statistischem Wege durch Auszählung der Verse eines Gesanges der Aeneide zu constatiren.

Gewagter möchte die Uebertragung des Princips der experimentalen Aesthetik von den Formen auf die qualitativen Inhaltsbestimmungen der sinnlichen Eindrücke sein, bei denen man es noch viel mehr mit individuellen, auf associativem Wege zu Stande gekommenen Sympathien und Antipathien zu thun hat. Die Klangfarbe zum Beispiel der einzelnen musikalischen Instrumente, der Geige, des Cello, der Flöte u. s. w., ist offenbar die Sache eines weit schwankenderen und persönlichen Neigungen weit mehr ausgelegten Wohlgefallens, als die Verhältnisse der Consonanz und der Harmonie. Freilich haben bekanntlich auch die letzteren im Verlaufe der Geschichte eine sehr beträchtliche Aenderung ihrer ästhetischen Wirkung erfahren. Vor wenigen Jahrhunderten noch hätte eine mozartsche Composition als ein ohrenzerreißendes, barbarisches Werk gegolten, und wenn die Nerven noch einiger Generationen auf wagnersche Opern eingeübt sein werden, so wird man viel-

leicht das Gefühl des Mißbehagens nicht mehr begreifen, das sie einem Theile von uns heute noch erregen. Aber im Allgemeinen ist allerdings die ästhetische Wirkung der Formen constanter als diejenige der sinnlichen Qualitäten; so namentlich auch auf dem Gebiete des Gesichtsinnes. Die Farben verdanken ihren ästhetischen Eindruck offenbar am meisten dem associativen Factor der Erinnerung an irgend welche Gegenstände, denen sie anhaften. Um nur an Eins zu erinnern, so weiß Jeder, wie sehr ihm Farben auf der einen Seite lieb, auf der anderen verleidet werden können, bloß durch Personen, welche dieselben etwa häufig tragen. Diesem associativen Eindrucke der Farben ist Konrad Hermann in seiner „ästhetischen Farbenlehre“ mit besonderer Vorliebe nachgegangen. Andererseits ist es zweifellos, daß schon aus physiologischen Gründen die verschiedenen Farben einen sehr verschiedenen Werth ihres directen Factors besitzen, daß zum Beispiel die gesättigten und intensiven Farben vor den gemischten und unbestimmten den Vorzug verdienen, wofür man sich freilich auf die Mode des Tages nicht berufen darf. Ueber diesen directen Eindruck der Farben fehlt es zwar nicht an feinen gelegentlichen Bemerkungen, wie man sie namentlich in Goethes Farbenlehre findet, aber an methodischen Versuchen in der Art der fechnerischen Experimente vollständig; für sie wäre vielleicht gerade die Kleinkinderbewahranstalt der geeignete Boden. Eine andere Frage ist die nach der ästhetischen Wirkung der Farbencombinationen. Hier liegt die Sache viel günstiger, und hier ist viel mehr Hoffnung, Allgemeingültiges zu finden, dessen man sich ja in der künstlerischen und in der technischen Welt wohl bewußt ist. Auf diesem Gebiete ist einmal von Unger der scheinbar nahe liegende, aber doch schon aus physiologischen Gründen verfehlt Versuch gemacht worden, die Harmonie der Farben mit derjenigen der Töne zu parallelisiren und ihre ästhetische Wirkung wie diejenige der Octave, Quinte, Quarte u. s. w. aufzufassen. In neuerer Zeit hat Brücke in seiner „Physiologie der Farben“ die als gesichert anzusehenden Erfahrungen darüber zusammengestellt, ohne die Methoden seiner ästhetischen Untersuchungen genauer anzugeben; es scheint darnach, als ob die Zusammenstellung Roth, Blau, Gold die wirksamste von allen sei. Doch wird man auch hierin einerseits auf sehr starke individuelle Verschiedenheiten stoßen, andererseits sich immer wieder darauf hingewiesen sehen, daß wir auch in der Farbenzusammenstellung unwillkürlich immer irgend eine Bedeutung wittern.

Alles in Allem genommen, erscheint nun freilich der bisherige nicht nur, sondern auch der für die Zukunft mögliche Ertrag der experimentalen Aesthetik sehr gering. Wenn es wirklich — und es ist kein Grund daran zu zweifeln — einen ästhetischen Werth des directen Factors der sinnlichen Wahrnehmung, und zwar sowohl seiner Form als auch seines qualitativen Zu-

haltes giebt, so ist er doch niemals in absoluter Reinheit darzustellen. Auf diesem so wenig wie auf irgend einem anderen psychologischen Gebiete kann man die Versuchsobjecte in der Weise isoliren, wie es etwa die Physik und die Chemie zu thun vermögen. Außerdem aber wird in der That die Wirkung dieses directen Factors, da fast alle Gegenstände in Natur und Kunst für uns bedeutungsvolle sind, in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle durch diejenige des associativen Factors derartig übertönt, daß ihm doch immer nur eine schwache Mitwirkung gebührt. Selbst die Farbenpracht eines Gemäldes, welches, wie etwa diejenigen von Makart, ausdrücklich eine Symphonie in Farbentönen sein will, verdankt, wie man sich leicht klar machen kann, einen großen Theil ihres Reizes eben der Bedeutung, welche die Farben- und Farbengegensätze für uns haben. Endlich aber hat der statistische Ausweg der Massenbeobachtung auf diesem Gebiete seine eigenen Schwierigkeiten. Man muß die Stimmen als gleichwerthig zählen, und je mehr man ihrer nimmt, um so weniger sind sie es. Wenn irgend wo, so gilt es in der Aesthetik, daß man die Stimmen wägen soll und nicht zählen. Der Gedanke der Gleichberechtigung aller in der zoologischen Species „*homo sapiens*“ vereinigten Individuen ist nirgends lächerlicher als auf diesem Gebiete: oder sollen wir uns etwa auch von Hottentotten über ästhetische Wohlgefälligkeit belehren lassen? Es ist doch wohl nur ein Scherz von Fehner, wenn er vorschlägt, man solle neben der sizilianischen Madonna ein Buch auflegen, worin ein Jeder den Eindruck, welchen er von diesem Bilde habe, niederschreiben könnte, um auf diesem Wege zu einem Durchschnittsurtheile darüber zu kommen. Und will man endlich zu diesen Experimenten nur Leute von gutem Geschmack wählen, so müßte man doch erst entscheiden, was eigentlich guter Geschmack ist, das heißt schon am Ende der Aesthetik sein. Freilich über diesen Circel werden wir wohl auf keinem Wege hinauskommen, daß wir uns nämlich über den guten Geschmack nur bei denjenigen orientiren können, denen wir ihn von vornherein zutrauen, die doch also schon irgend etwas gezeigt haben müssen, was wir guten Geschmack nennen. Das aber hat seinen Grund darin, daß dieser sogenannte gute Geschmack nicht etwa ein für alle Mal und objectiv Bestehendes, sondern vielmehr ein Product der menschlichen Entwicklung und der im Laufe der Geschichte immer mehr, wenn auch nicht stetig gesteigerten ästhetischen Empfänglichkeit ist. Dies scheint mir der Punct zu sein, auf welchen die moderne Aesthetik ihre Arbeit wesentlich concentriren sollte.