

„Der Schönheitsbegriff und die Kunst“, Psychologie als Ehrfahrungswissenschaft, Leipzig, Teubner, pp. 415-25

Hans Cornelius, 1897

Wir haben gesehen, wie aus der Befriedigung der Forderungen des Oekonomieprinzips positive intellectuelle Gefühlsmomente fließen. Wo wir diese Befriedigung unserem willkürlichen Nachdenken, dem Vollzug von Begriffsbildungen und Urteilen verdanken, bezeichnen wir sie als theoretische, wissenschaftliche Befriedigung.

Wir können aber dieselbe Wohlthat der Beruhigung auch ohne Hinzutritt willkürlicher Gedankenthätigkeit durch diejenigen psychischen Vorgänge erhalten, welche sich spontan an unsere Wahrnehmungen anschließen. In diesem Falle erhalten die Wahrnehmungen oder deren Gegenstände selbst als die Träger und Erreger dieser Befriedigung ein besonderes Gefühls- bez. Wertprädicat: sie werden als schöne Wahrnehmungen, als schöne Gegenstände bezeichnet.

Ich will versuchen, die in dieser Behauptung enthaltene Bestimmung des Schönheitsbegriffes an einem Beispiel zu verdeutlichen. Ich wähle hierzu das Beispiel der bildenden und zwar speciell der darstellenden Künste: der Malerei und Plastik.--FOREMESTH--Indem wir zunächst davon absehen, in welcher Weise und zu welchem Zwecke Kunstwerke zu Stande kommen, sie also zunächst nicht vom Standpunkte des Schaffenden, sondern von demjenigen des Beschauers betrachten, ist jedenfalls soviel von vornherein klar, dass sie, soweit sie etwas darstellen, diese Darstellung nur für das Auge des Beschauers zu leisten vermögen: die Werke der bildenden Kunst sind für das Auge da, sie müssen daher jedenfalls so beschaffen sein, dass wir bei ihrer Betrachtung durch das Auge eine Darstellung eben des dargestellten Gegenstandes gewinnen, dass wir diesen Gegenstand erkennen. Insofern sie eine solche Darstellung nicht gewahren, sind sie nicht Werke der darstellenden Kunst (die neben diesen noch übrig bleibenden Werke von ornamentaler bez. teppichartiger Wirkung bleiben hier ausser Betracht, da wir eben nur das Beispiel der darstellenden Kunst ins Auge fassen).

Soweit wir bei der Betrachtung eines Kunstwerkes, den Eindruck gewinnen, dass dasselbe eine Darstellung von Gegenständen beabsichtige, würden wir hiernach und gemäss dem obigen Princip zu verlangen haben, dass sich direct an die optische Wahrnehmung des Kunstwerkes die Erkenntnis des dargestellten Gegenstandes anschliesse. Anderenfalls bleibt eine Beunruhigung, ein Suchen bestehen: wir haben das Gefühl, dass uns durch das Kunstwerk irgend etwas repräsentirt sein soll, und können doch über dieses Dargestellte nicht zur Klarheit kommen - der Erfolg ist eine negative Gefühlsbetonung gegenüber der Beruhigung durch die in anderen Fällen unmittelbar sich anschliessende Erkenntnis des Dargestellten.

Nun sind zunächst die Gegenstände der Darstellung, gleichviel ob sie der Wirklichkeit oder der Phantasie des Künstlers entnommen sind, im Allgemeinen als räumlich ausgedehnte Gegenstände zu denken. Aus der eben bezeichneten Forderung fliesst daher vor Allem die weitere Forderung, dass die räumliche Anordnung der dargestellten Gegenstände sich bei Betrachtung des Kunstwerkes unmittelbar zu erkennen gebe, da die Erkenntnis der Welt durch das Auge eben in erster Linie auf der Erkenntnis von Raum und Raumform beruht.

Beschränken wir uns vorerst auf die Betrachtung der Malerei und der graphischen Darstellung, so ist die genannte Forderung im Wesentlichen identisch mit der, in der zweidimensionalen Bildebene eine solche Ansicht der darzustellenden Gegenstände zu geben, dass wir beim Sehen derselben sogleich mit der Unterscheidung der verschiedenfarbigen Teile dieser Fläche auch die Anordnung des Dargestellten in der Tiefendimension zu erkennen vermögen.

Diese Forderung wird nun nicht etwa, wie man zunächst vielleicht glauben könnte, durch eine photographisch getreue Fixirung der jeweiligen Erscheinung des in der Natur Gesehenen erfüllt. Auch die vollkommenste farbige Photographie würde nichts weniger als das Ideal der Darstellung für das Auge sein. Wir wissen, dass unsere optische Raumerkenntnis nicht directe Wahrnehmung, sondern intellectuelle Verarbeitung von Wahrnehmungen auf Grund früherer Erfahrungen ist. Die Erscheinung der Gegenstände in der Natur kann zu solcher Erkenntnis - der Erkenntnis der Anordnung in der Tiefendimension - bald mehr, bald weniger Anhaltspunkte geben: die Merkmale der Daseinsform der Gegenstände stellen sich durchaus nicht überall in der Erscheinung direct und unzweideutig für das Auge dar - vor Allem nicht in der einzelnen ruhenden Erscheinung, die doch das Einzige ist, was die bildliche Darstellung geben kann. Wenn wir trotz dieser Unvollkommenheit der einzelnen Erscheinung uns in der Natur stets relativ leicht über die räumlichen Verhältnisse des Gesehenen orientiren, so liegt dies eben daran, dass wir im Stande sind, mit Hilfe von Bewegungen unsererseits die Lücken unserer directen Erkenntnis der räumlichen Verhältnisse an den Naturgegenständen zu ergänzen; ein Hilfsmittel, das uns der malerischen Darstellung gegenüber naturgemäss versagt ist. Soll die künstlerische Darstellung der oben allgemein gestellten Forderung genügen, so wird hiernach die erste Aufgabe der Darstellung in der Hervorhebung und eventuellen Ergänzung solcher Merkmale der Erscheinung bestehen müssen, welche eine unmittelbare Erkenntnis der Formen des Dargestellten ermöglichen. Alles, was in der Erscheinung der Naturgegenstände unser Urteil über die räumliche Anordnung zu stören und zu verwirren geeignet ist, muss aus der künstlerischen Darstellung ferngehalten werden; die Merkmale der Erscheinung sind bei der Darstellung in der Weise zu alteriren, dass jeweils diejenigen Merkmale, welche die Formerkennntnis trüben, zu Gunsten anderer, das Formurteil befördernder Merkmale unterdrückt werden. Weit entfernt also, dass die künstlerische Darstellung mit sclavischer Naturnachahmung zusammenfiele, hat sie vielmehr gerade das zu leisten, was die Natur nicht leistet: die Wohlthat, die uns das Kunstwerk erweist, die intellectuelle Beruhigung, die uns dasselbe gewährt, besteht darin, dass uns der Künstler die Arbeit erspart, welche uns den Naturgegenständen gegenüber stets in Folge der mangelhaften Formerkennntnis auf Grund des directen Natureindrucks zu leisten übrig bleibt. Der Natureindruck beunruhigt uns durch diesen Mangel und die dadurch bedingte Arbeit des Sichzurechtfindens - die künstlerische Darstellung gibt uns das beruhigende Bild, welches die Factoren der Raumerkenntnis unmittelbar darbietet, so dass wir die räumlichen Verhältnisse des Dargestellten mühelos zu überblicken im Stande sind.

Wer sich - vermöge eines historisch im Allgemeinen wohlberechtigten Misstrauens - ablehnend verhält gegen alle theoretischen Betrachtungen, die dem Künstler Regeln vorschreiben wollen, und sich für diese Ablehnung auf die Freiheit des individuellen Geschmackes

beruft; wer demgemäss auch den hier reproducirten Vorschriften für die künstlerische Darstellung das Recht abspricht, seiner individuellen Art und seinem individuellen Belieben der Darstellung vorzugreifen — der möge beachten, dass diese Vorschriften in keiner Weise beabsichtigen, ihm jene Freiheit zu schmälern. Sie geben nur die Merkmale an, die seine Darstellung gemäss den allgemeinen psychologischen Gesetzen wird tragen müssen, wenn sie dem Beschauer die Wohlthat der Beruhigung erweisen, wenn sie ihm gefallen soll. Wer Vergnügen daran findet, Bilder zu malen, welche dem Beschauer diese Wohlthat nicht erweisen, wird durch die angegebenen Regeln natürlich in keiner Weise behelligt.

Das Gleiche, wie für die zweidimensionalen Darstellungen der Malerei und Zeichnung, gilt mutatis mutandis auch für diejenige Kunst, deren Darstellungen sich im dreidimensionalen Raume ausbreiten, die Plastik. Sowenig wie dort die farbige Photographie kann hier der Naturabguss — auch nicht und sogar am allerwenigsten der naturalistisch bemaltet — das leisten, was wir als die Aufgabe der künstlerischen Darstellung erkennen. Hier wie dort wird vielmehr die Darstellung für das ruhende Auge die Merkmale bieten müssen, an welche die räumliche Orientierung sich spontan anschliesst; die Erkenntniss der räumlichen Form, welche bei den Naturgegenständen eventuell durch ein Herumgehen um die Gegenstände gewonnen wird, muss in der plastischen Nachbildung dem Beschauer schon bei einer Ansicht klar werden, wenn die Ruhe der schönen Darstellung an die Stelle des unruhigen Natureindrucks treten soll. Als die ursprüngliche Aufgabe der Plastik ergibt sich hieraus die für das ruhende Auge berechnete Reliefdarstellung. Wie diese beschaffen sein muss, damit sie den Zweck des Kunstwerkes erfüllt, ist hier nicht im Einzelnen darzulegen; dass sie auch da, wo das Kunstwerk dem Beschauer von mehr als einer Seite als Darstellung dienen soll, doch mit dem Naturabguss nicht übereinstimmen kann, ergibt sich aus der Thatsache, dass uns eben der Natureindruck die Beruhigung der unmittelbaren Formerkenntniss in der Regel nicht zu Teil werden lässt.

Schon in der Wahl der Motive für die künstlerische Darstellung kommt das gleiche Princip zur Geltung. Der Künstler sucht und bevorzugt — im Allgemeinen freilich ohne den Grund dieser seiner Neigung zu erkennen — diejenigen Motive, in welchen die Merkmale der räumlichen Anordnung für das Auge am klarsten hervortreten. Diese Bestimmung kann geradezu als Definition des künstlerischen Motives gelten: die Schönheit, das Anziehende des Motives besteht eben in der genannten Eigenschaft desselben. So beruht auch das künstlerisch Reizvolle, was ein menschliches Antlitz vor dem anderen auszeichnet — die „Schönheit“ desselben für den Künstler — zunächst darin, dass dasselbe möglichst klare, charakteristische Merkmale für die Orientirung in den Raumformen darbietet. Eine weitere Bedingung der „Schönheit“ wird weiter unten hervortreten.

Die Ergebnisse der hier vom Standpunkt des Beschauers angestellten Ueberlegungen finden durch die Betrachtung der Thätigkeit des Künstlers ihre Ergänzung und Bestätigung. Der Vorgang, der sich bei der künstlerischen Nachbildung des Gesehenen abspielt, und den jeder in seiner ersten, ursprünglichsten Form kennen lernt, wenn er sich in zeichnerischer Darstellung eines Naturgegenstandes versucht, ist nicht eine einfache Uebersetzung der gesehenen Erscheinung auf die Bildfläche. Niemand wird mit solcher Uebertragung zu Ende kommen, d. h. eine ihm selbst als Reproduction des Dargestellten genügende Wiedergabe gewinnen, wenn er nur die einzeln beobachteten Teilflächen seines Gesichtsfeldes in der direct gesehenen Form und Färbung neben einander zu setzen sucht, ohne sich über die dreidimensionale räumliche Verteilung der gesehenen Gegenstände, über die „Modellirung“ ihrer Flächen Rechenschaft zu geben. Eben dieses Rechenschaftgeben, das „Verstehen der Form“ bildet die hauptsächlich geistige Arbeit des darstellenden Künstlers. Diese geistige Arbeit aber bleibt nicht etwa als ein nebenherlaufendes Gedankenspiel ohne Einfluss auf die technische Arbeit, sondern bestimmt die letztere in allen ihren Einzelheiten. Indem der Künstler die Form verstehen lernt, richtet sich sein Streben unwillkürlich auf die Wiedergabe der Form; und im selben Maasse, wie ihm solche Wiedergabe — früher oder später, mit grösserer oder geringerer Anstrengung — gelingt, gewöhnt er sich, die Mittel, durch welche sie ihm gelungen ist, auch weiterhin zu verwenden. Schon das erste technische Lernen des Künstlers, welches neben jenem intellectuellen Lernen — dem „Sehenlernen“ — einhergeht, ist ein solches Kennenlernen der Mittel zur Wiedergabe der Form, eben jener elementaren Mittel der Darstellung, durch welche die Modellirung der dargestellten Flächen dem Beschauer unmittelbar verständlich wird. Wo nicht eine schulmassige begriffliche Mittheilung dieser technischen Mittel stattfindet, werden sich dieselben kaum jemals bei verschiedenen Individuen in gleicher Weise entwickeln, da der Fortschritt der beiden geschilderten Lernprocesse von tausendfältigen Zufälligkeiten abhängt. Wie gross aber auch die Verschiedenheiten der technischen Mittel zur Erreichung des Zieles sein mögen, dies Ziel selbst ist für jede Technik das gleiche — eben die Wiedergabe der elementaren Factoren der Raumanschauung.

Die Art, wie der Künstler diese Aufgabe mit seinen ihm eigentümlichen individuellen Mitteln löst, nennen wir den Stil des Künstlers. Dass die Bildung eines solchen Stiles sich vollziehen muss, ist die einfache Consequenz des technischen Lernens, der künstlerischen Selbsterziehung: würden dem Künstler nicht gewisse Mittel zur Wiedergabe der Form geläufig, so würde er sich technisch jeder neuen Aufgabe gegenüber ebenso hilflos finden, wie er sich zu Beginn seines Lernens fand. Der Erfolg seiner künstlerischen Erziehung und Uebung ist aber gerade der, dass ihm einem neuen Gegenstande gegenüber nicht nur die Arbeit des Sehens, d. h. des Verstehens der Formen leichter von Statten geht, sondern auch die technische Wiedergabe des Gesehenen und Verstandenen ihm immer geläufiger wird, mit immer grösserer Sicherheit sich vollzieht. Neue Arbeit in beider Art bleibt freilich bei jedem neuen Gegenstande zu leisten; namentlich das Verstehen der Formen bietet bei ungewohnten Gegenständen auch dem Geübten oft grosse Schwierigkeiten. Wer im Malen menschlicher Formen trefflich geübt ist, wird doch, wenn er sich noch niemals im landschaftlichen Malen versucht hat, vor der Aufgabe etwa einen Baum darzustellen sich fast in derselben Verlegenheit finden, die er zu Beginn seiner Lernzeit den Formen des menschlichen Körpers gegenüber empfunden hat. Ebenso pflegen (in der Malerei wenigstens) auch hinsichtlich der technischen Arbeit neue Gegenstände neue Probleme darzubieten. In jedem Falle aber übt das bisher Gelernte auch auf die Losung der neuen Aufgabe seinen Einfluss: der Stil, die Gesamtheit der technischen Mittel zur Bewältigung der Form verleugnet sich der neuen Aufgabe gegenüber ebensowenig, wie die grössere oder geringere Gewandtheit im Verständniss der Factoren, welche die räumliche Modellirung der Flächen für das Auge bedingen.

Die Thätigkeit des bildenden Künstlers erweist sich nach diesen Betrachtungen als ein Vorgang ähnlicher Art, wie die sprachlich verlaubliche Urtheilsthätigkeit. Indem wir die künstlerische Arbeit leisten, den Gegenstand für das Auge darstellen, gewinnen wir — vorausgesetzt, dass wir unsere Aufgabe wirklich lösen — eine Erkenntniss eigentümlicher Art: eben die Erkenntniss der elementaren Factoren, welche die räumliche Ordnung des Dargestellten für das Auge bedingen. Diese Erkenntniss kommt in der Art der Darstellung ebenso zum Ausdruck, wie die durch den Urtheilsact gewonnene Erkenntniss der Unterordnung des Beurteilten unter diesen oder jenen sprachlich fixirten Begriff im gesprochenen Satze ihren Ausdruck findet. Hier wie dort übt die Leistung eine beruhigende Wirkung auf uns,

welche wir der durch dieselbe gewonnenen Vereinfachung unserer Erkenntnis zuzuschreiben haben; hier wie dort beruht die gewonnene Erkenntnis auf einer solchen Vereinfachung, einer Art von Abstraction, indem die Darstellung ebenso wie das Prädicat den Gegenstand der Erkenntnis in eine bekannte Form bringt – die aber als solche jeweils nur einen Teil der Eigenschaften seiner Erscheinung wiedergibt. Ohne diese Vereinfachung ist weder die eine noch die andere Art der Erkenntnis denkbar: wie die Prädication nicht ohne die Unterordnung unter den allgemeineren, bekannteren Begriff, so kommt die künstlerische Darstellung nicht ohne den Gebrauch der künstlerischen Mittel zur Darstellung der Form zu Stande — das künstlerische „Begreifen“ besteht eben in der Reproduktion des Gesehenen durch diese Mittel der Darstellung, welche uns beruhigen, weil sie uns die zuvor beunruhigende Erscheinung nunmehr als eine ihrer räumlichen Bedeutung nach bekannte wiedergeben.

Der wesentliche Unterschied beider Arten der Erkenntnis und des Ausdrucks ist neben diesen Aehnlichkeiten nicht zu übersehen. Abgesehen davon, dass im einen Falle völlig Anderes erkannt wird als im anderen, besteht der wichtigste Unterschied darin, dass der sprachliche Ausdruck der Erkenntnis gegenüber, welche er zum Ausdruck bringt, ein zufälliger ist, da er als Associationssymbol mit dieser Erkenntnis selbst in keiner inneren Beziehung steht; während die künstlerische Wiedergabe sich keiner Associationssymbole zu bedienen braucht – daher denn auch die zur Darstellung gebrachten Gegenstände ohne vorgängige Erlernung künstlerischer Sprache erkannt werden. Die Erkenntnis der künstlerischen Leistung als solcher kann freilich nur seitens eines Beschauers erfolgen, der das künstlerische Problem und die künstlerische Arbeit aus eigener Erfahrung kennt: denn für eben diese psychische Thätigkeit können die Kunstwerke und ihre Einzelheiten nur als Associationssymbole dienen, deren Bedeutung hier ebenso wie bei der sprachlichen Symbolik erlernt sein will.

Mit der Wiedergabe der räumlichen Form ist indess erst eine der Aufgaben gelöst, welche der künstlerischen Darstellung zufallen. In derselben Weise, wie die farbige Erscheinung im Gesichtsfelde uns auf die Anordnung der Gegenstände im Raume schliessen lässt, so lässt sie auch noch weitere Schlüsse über diese Gegenstände zu: das Gesehene bedeutet für uns nicht bloss eine bestimmte räumliche Ordnung, sondern es besitzt stets noch weitere Bedeutung für uns, es schliessen sich daran auf Grund unserer Erfahrungen noch mancherlei Associationen an, die wir sprachlich bezeichnen, indem wir die gesehene Gegenstände unter gewisse empirische Begriffe bringen, den Gegenständen Eigenschaften beilegen, welche dem Gesichtsbilde als solchem nicht zukommen. Mit Rücksicht auf diese Eigenschaften aber bietet sich dem Künstler dieselbe Aufgabe, wie hinsichtlich der räumlichen Ordnung der darzustellenden Dinge. Der Natureindruck gibt uns auch in dieser Hinsicht im Allgemeinen nur ungenügende Anhaltspunkte für die Erkenntnis seiner Bedeutung: er kann uns mehr oder weniger beunruhigen, indem er uns über die Bedeutung des Gesehenen im Zweifel lässt, und die Aufgabe des Künstlers wird es abermals sein, solche Zweifel hintanzuhalten, uns durch Auswahl der charakteristischen Merkmale der Gegenstände die Antwort auf die an das Gesamtbild associirten Fragen unmittelbar erkennen zu lassen.

Zur Erläuterung dessen, was hier gemeint ist, mag irgend eine menschliche Handlung als Beispiel dienen. Wenn wir eine menschliche Gestalt dargestellt sehen, welche in einer Bewegung begriffen erscheint, so wird die Frage nach der Bedeutung dieser Bewegung, nach der Absicht der Handlung durch den Anblick unmittelbar angeregt. Wie der Natureindruck, so kann auch die Darstellung uns vielleicht über diese Frage völlig im Unklaren lassen. Wir fühlen bei solcher Unklarheit stets ein Unbehagen; die Ursache desselben gibt sich unzweideutig zu erkennen, wenn wir damit das Gefühl vergleichen, welches eine andere, die Bedeutung der Handlung klar ausdrückende Darstellung uns erweckt, Unterschiede dieser Art im Gebiete des Natureindrucks zeigt etwa der Vergleich der Bewegungen eines nordischen Fabrikarbeiters mit denen eines Somali oder eines venetianischen Barkenführers: hier die völlige Klarheit der Absicht der Bewegung in jedem Teile des Körpers, dort die rohen, scheinbar mehr dem Zug der Schwere als dem menschlichen Willen folgenden, in ihrer Absicht erst durch den Erfolg gekennzeichneten Verschiebungen der Gliedmassen. Derselbe Unterschied der charakteristischen Bewegungen auf der einen, der in ihrer Bedeutung nicht oder nicht in allen ihren Teilen verständlichen — unbeholfenen oder eventuell theatralisch manirirten – Bewegungen auf der anderen Seite findet sich auch an künstlerischen Darstellungen, deren Schönheitswert wesentlich von der Vollkommenheit in dieser Hinsicht abhängt.

Verschiedenerlei Erscheinungen müssen natürlich zu höchst verschiedenen Associationen (und eventuellen Zweifeln über ihre Bedeutung) Anlass geben; andererseits werden diese an die wahrgenommene Erscheinung sich anschliessenden psychischen Vorgänge stets durch die Vorbereitung des wahrnehmenden Individuums mitbedingt sein. Aus der letzteren Thatsache erklärt sich zum Teil die verschiedene ästhetische Wirkung derselben Gegenstände auf verschiedene Individuen, aus der ersteren der verschiedene ästhetische Wert der verschiedenen Gegenstände künstlerischer Darstellung. Eine Bretterwand, ein Stillleben, ein Tierstück, ein Portrait, eine figurenreiche Composition sind zwar hinsichtlich der Raumdarstellung, nicht aber hinsichtlich der hier in Rede stehenden Eigenschaften gleichwertige Objecte der künstlerischen Darstellung. Während die Darstellung der erstgenannten Gegenstände dem Beschauer nur hinsichtlich der räumlichen Verteilung des Dargestellten Klarheit zu verschaffen hat, regen ihm die zuletzt genannten Gegenstände der Reihe nach mehr und tiefere Fragen an; je mehr das Kunstwerk solche Fragen nicht bloss anregt, sondern auch beantwortet, um so grösser ist nach dem früher formulirten allgemeinen Gesetze die Befriedigung, die dasselbe dem Beschauer zu Teil werden lässt, um so höher also sein ästhetischer Wert.

Es lassen sich in der hier bezeichneten Hinsicht im Einzelnen völlig analoge Betrachtungen anstellen, wie sie oben hinsichtlich der Erkenntnis der räumlichen Anordnung durchgeführt wurden. Man erkennt unmittelbar, wie der Begriff der Schönheit durch diesen neuen Factor alterirt und bereichert wird; und zwar nicht nur derjenige der Schönheit künstlerischer Darstellung, sondern ebenso derjenige der Schönheit der Naturscheinung – soweit an dieselbe sich Associationen der hier in Rede stehenden Art anknüpfen. Solche Associationen brauchen keineswegs durch unsere Kenntnis der natürlichen Eigenschaften der betreffenden Objecte bedingt zu sein, sondern können ebenso vermöge der – oft sehr vagen – Aehnlichkeiten derselben mit anderen Objecten wachgerufen werden. Am nächsten liegen uns in dieser Hinsicht stets solche Associationen, durch welche die Gegenstände unserer Wahrnehmung anthropomorphisirt, gleichsam mit menschlichen Bewegungen und Stimmungen ausgestattet werden. Für das ästhetische Moment solcher „Einfühlung“ geben die vorigen Betrachtungen die Erklärung direct an die Hand: die Gegenstände erhalten durch die Einfühlung eine neue Bedeutung für uns, an der sich, wie an jeder Bedeutung, das ästhetische Interessebethätigen und eventuell seine Befriedigung gewinnen kann.

Die hier am Beispiel der künstlerischen Darstellung durchgeführten Betrachtungen über den Schönheitsbegriff erheben nicht den Anspruch, die sämtlichen Momente aufgezeigt zu haben, welche für eine allgemeine ästhetische Theorie in Betracht kamen. Ihre

Aufgabe war nur, die durch das Oekonomieprincip beherrschten intellectuellen Gefühlsmomente als die wesentlichen Factoren ästhetischen Genusses aufzuzeigen.

In welcher Weise die gleichen Factoren auch im Gebiete der übrigen Künste für die ästhetische Wirkung maassgebend sind, soll hier nicht ausgeführt werden.

Man sieht, dass die ästhetische Befriedigung, soweit wir sie durch die genannten Factoren als bedingt ansehen dürfen, aus derselben Quelle fließt, welche wir in der Schlussbetrachtung des vorigen Abschnittes speciell auch als Quelle der ethischen Befriedigung erkannt haben. Die ethische Befriedigung erscheint als ein - durch besondere Factoren complicirter - Specialfall der ästhetischen; jede Verletzung der ethischen Gesetze wird daher stets auch als Beleidigung des ästhetischen Gefühles erscheinen. Dagegen lassen sich nicht umgekehrt die ästhetischen Werthaltungen allgemein auf ethische zurückführen - wie das oben betrachtete Beispiel der künstlerischen Darstellung aufs deutlichste zeigt.