

III. Eine scharfe kritische Darstellung der psychologischen Ästhetik gibt:

P. MOOS, Die deutsche Ästhetik der Gegenwart, 1. Bd. 1920.

Die Hauptwerke der psychologischen Ästhetik sind:

G. TH. FECHNER, Vorschule der Ästhetik. 2 Teile. 2 Aufl. 1897.

TH. LIPPS, Ästhetik. 2 Teile. 1903 und 1906.

J. VOLKELT, System der Ästhetik. 3 Bd. 1905 ff.

K. GROSS, Der ästhetische Genuß. 1902.

Die Probleme der Psychologie des schaffenden Künstlers werden in erster Linie berücksichtigt bei:

E. MEUMANN, System der Ästhetik. 1914.

IV. Zusammen mit den Problemen der psychologischen Ästhetik behandelt DESSOIR die allgemeine Kunstwissenschaft in seiner „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“. 1906.

Zur Grundlegung der Kunstwissenschaft:

E. UTITZ, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 1914.

Zur Theorie der Dichtkunst:

TH. MEYER, Das Stilgesetz der Poesie. 1901.

Zur Theorie der bildenden Künste:

TH. LIPPS, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen.

A. SCHMARSOW, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.

K. FIEDLER, Schriften über Kunst. 1896.

A. HILDEBRAND, Das Problem der Form in der bildenden Kunst.

H. CORNELIUS, Elementargesetze der bildenden Kunst. 1908.

H. SÖRGE, Einführung in die Architekturästhetik. 1918.

Für die Musikästhetik sei hingewiesen auf das zusammenfassende Werk von:

P. MOOS, Moderne Musikästhetik in Deutschland. (2. Aufl. unter dem Titel: Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. v. Hartmann. 1920.)

Für die kunstwissenschaftlichen Probleme der Musik sei zur Einführung genannt:

H. RIEMANN, Grundriß der Musikwissenschaft (in der Sammlung Wissenschaft und Bildung).

Emil Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Zwei Bände. I. Bd. IX u. 308 S. Ferdinand Enke, Stuttgart 1914. II. Bd. X u. 438 S. 1920.

Es ist dem Kundigen längst kein Geheimnis mehr, daß die Ästhetik seit einigen Jahren von einer Krise durchrüttelt wird, ähnlich jener, die vor sechs Jahrzehnten beim Übergang von der spekulativen zur empirischen Ästhetik eine neue Phase der Entwicklung der ästhetischen Wissenschaft einleitete. Während es sich jedoch damals von allem Anfang an um eine neue Methode den ästhetischen Problemen gegenüber handelte, könnte es heute den Anschein haben, als ob eine Frage bloßer Gebietsabgrenzung zur Diskussion stehe — die Frage nämlich, ob die Ästhetik, wie sie es bisher getan hat, die Probleme der Kunst in ihr Bereich mit einbeziehen dürfe oder ob diese Probleme einer neuen Wissenschaft, der Kunstwissenschaft, zuzuweisen seien. In Wahrheit geht jedoch auch hier der Kampf nicht etwa bloß um die mehr oder weniger schmerzhaftes Loslösung eines neuen Lebewesens von einem alten, sondern ebenfalls um methodische Fragen: Die einzelnen kunsthistorischen Disziplinen fühlen sich unbefriedigt von dem, was die Ästhetik ihnen an verwertbaren Ergebnissen zu bieten vermag, und sie verlangen eine neue Art methodischen Vorgehens gegenüber den Problemen.

Noch deutlicher tritt der methodische Charakter des Kampfes um die Kunstwissenschaft hervor, wenn man sieht, worum sich die Anhänger der Kunstwissenschaft denn eigentlich bemühen: Die Gebietsabgrenzung gegenüber der Ästhetik macht ihnen in Wahrheit wenig Sorge; wohl aber zerbrechen sie sich die Köpfe darüber — ohne daß sie bisher zu einer Einhelligkeit gelangten —, wie die neue Kunstwissenschaft, die als Postulat von ihnen allen gleichmäßig aufgestellt wird, denn nun eigentlich vorzugehen habe.

Deshalb kann es denn auch bei dem gegenwärtigen Stand des Problems nicht so sehr die Aufgabe sein, die allgemeine Kunstwissenschaft als fertige Wissenschaft aufzustellen, als den methodischen Grund zu legen; andernfalls würde sie doch wiederum nichts anderes bedeuten als ein abgesplittertes — und nur mit anderer Etikette versehenes — Stück der Ästhetik. Und so ist denn die Aufgabe, methodisch die Grundlegung der Kunstwissenschaft zu bearbeiten, in höchstem Maße zeitgemäß — ja mehr als das, sie ist notwendig für die Kunstwissenschaft in ihrem jetzigen Entwicklungsstadium.

Utitz nimmt diese Aufgabe in Angriff — mit einem umfassenden Überblick über die ästhetische, kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Literatur, mit der Kenntnis der Kunst auch in ihren vom Wege abseits liegenden Spielarten, ebenso wie mit der erkenntnistheoretischen und methodischen Schulung, wie sie den geistigen Nachkommen Brentanos eignet.

1. Die erste Aufgabe, die einer methodischen Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft obliegt, ist zu zeigen, daß die Kunstwissenschaft ein eigenes Gebiet beanspruchen kann, das mit ihren eigenen Mitteln zu bearbeiten die Ästhetik

überhaupt nicht imstande ist. Diese Aufgabe überdenkend, stellt Utitz fest (indem er den Ausführungen Dessoirs folgt): Daß die reine Ästhetik, wie sie am konsequentesten von Lipps vertreten wurde, gegenüber einer so großen Anzahl von Problemen der Kunst versage, liege daran, daß sie die Kunst als ein ästhetisches Gebilde zu fassen suche. Für diese ästhetische Auffassung der Kunst sind alle über das rein Ästhetische hinausgehenden Momente Beiwerk, ja Störungen des eigentlichen ästhetischen Wesens der Kunst. Demgegenüber vertritt Utitz die Anschauung, daß es im Wesen des Kunstwerks liege, über das rein Ästhetische hinauszuführen. Das Kunstwerk sei etwas prinzipiell anderes als ein bloß auf das Ästhetische hin geschaffenes Werk. Die ethischen, religiösen, nationalen usw. Werte des Kunstwerks gehörten vielmehr mit zu seinen wesentlichen Bestandteilen. Diese Anschauungen legt Utitz in ausführlichen, nach Meinung des Referenten überzeugenden Ausführungen dar.

Aber wenn auch das Ästhetische im Kunstwerk nur ein Moment unter anderen ist, so bleibt die Tatsache dennoch bestehen, daß viele Jahrzehnte das Kunstwerk in engster Beziehung zu dem Ästhetischen gesetzt haben, so daß doch eine irgendwie geartete engere Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen bestehen muß als etwa zwischen dem Ethischen und dem Künstlerischen. Die Begründung, die Utitz hierfür gibt, überzeugt nicht sehr, vor allem deswegen nicht, weil seine Stellung zum Problem des Ästhetischen im Lauf der Jahre eine Wandlung durchgemacht hat, sodaß zwischen dem ersten und dem zweiten Band eine Diskrepanz entstanden ist. Im ersten Band wird das Ästhetische rein in das Erleben hineingeschoben. Das Ästhetische wird von ihm charakterisiert als »ein gefühlsmäßiges Erfassen wertvoller Erscheinungen« (195) und demgemäß beruht auch die Verwandtschaft zwischen Künstlerischem und Ästhetischem für ihn auf der Art der Einstellung, auf dem gleichartigen »interesselosen Wohlgefallen«. Im zweiten Band dagegen ist das Ästhetische nicht mehr durch die bloße Verhaltensweise charakterisiert, sondern es ist einmal eine Art der Darstellungsweise des Kunstwerks, vor allem aber eine bestimmte Form des dargestellten Wertes — nur einer unter vielen anderen, neben dem nationalen, dem ethischen, dem religiösen usw. (II, 156). Mit letzterer Bestimmung ist das Ästhetische von der subjektiven Seite in die gegenständliche geschoben, und damit überhaupt erst substantiiert. Andererseits wird jetzt die enge Verwandtschaft zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen weniger verständlich, als sie vorher war, so lange beim Ästhetischen der Hauptnachdruck auf die subjektive Geisteshaltung gelegt war.

Worin eigentlich der springende Punkt dieser Unsicherheit in der Fixierung des Ortes des Ästhetischen beruht, wird deutlicher aus der Begriffsbestimmung der Kunst, die Utitz gibt. Es ist sehr zu begrüßen, daß Utitz den Versuchen, diese Begriffsbestimmung empirisch-induktiv zu gewinnen, energisch ablehnend gegenübersteht, und daß er ebenso sich nicht mit einer bloßen Definition begnügt, sondern auf eine Wesensbestimmung dringt. »Kunst ist Gestaltung auf Gefühlsleben hin« (I, 64) ist die Wesensformulierung, zu der er nach längeren kritischen Auseinandersetzungen gelangt. Gewiß wurde schon vor Utitz mehr als einmal die Gestaltung als wesentlich für die Bestimmung der Kunst herausgehoben, aber dennoch ist dies Moment niemals mit solchem Nachdruck in den Vordergrund gestellt und vor allem mit solcher Energie methodisch zur Lösung bei allen einzelnen Streitfragen der Kunstwissenschaft herangezogen worden. Und hierin gerade erblicke ich eine der Hauptvorteile des Utitzschen Buches.

Daß freilich die Gestaltung als Gestaltung »auf Gefühlsleben hin« angegeben wird, erscheint dem Referenten als eine Umbiegung von dem ursprünglichen Weg.

Vor allem nach der Seite des Methodischen: Nicht von der Seite des Objekts her, sondern durch die Beziehung der Kunst zum erlebenden Menschen wird hier ihr Wesen bestimmt. Aber so wenig das Wesen der Wissenschaft dadurch erschlossen werden kann, daß sie um der Erkenntnis willen geschaffen ist, sondern vom Objekt her als die systematische Gestaltung von Wahrheiten begriffen werden muß, so muß sich auch für die Kunst eine Wesensbestimmung finden lassen, die sie als das objektive Gebilde, das sie nun einmal ist, wesensmäßig faßt.

Aber, wenn man nun einmal vom Methodischen absehend, die inhaltliche Tragweite dieser Wesensbestimmung festzustellen sucht, genügt sie dann wirklich? Ist wirklich eine erbauliche Predigt, die durch ihre Gestaltung die Zuhörer zu Zerknirschung und Rührung bringt, schon dadurch als Kunstwerk zu bewerten? Oder kann jene beliebte »lebende« Panoptikumfigur: »der sterbende Krieger«, die Mitleid und Schauer erwecken soll, als Kunstwerk betrachtet werden? Gerade solche Beispiele zeigen, daß neben der Gestaltung von Werten, auch die Art der Gestaltung selbst für den Wesensbegriff des Kunstwerks ausschlaggebend ist — für das Kunstwerk, nicht im Sinne eines positiv zu Bewertenden, sondern im Sinne des Kunstseins überhaupt. Und hier scheint doch wieder das Ästhetische seinen Einzug in das Kunstwerk zu halten. Die Gestaltung muß ästhetischen Charakter tragen; nicht nur der Darstellungswert, die Darstellungsweise und das Erleben stellen die Brücke her zwischen Ästhetischem und Künstlerischem, sondern die Art der Gestaltung, die verlangt werden muß, damit überhaupt von Kunst die Rede ist. Hier ist ein Punkt, an dem der Referent dem Verfasser die Gefolgschaft versagen muß. — Und noch nach einer anderen Seite hin erscheint es fraglich, ob die Gestaltung auf das Gefühlsleben hin zur Bestimmung des Wesens des Kunstwerks genüge. Es ist durch solche Bestimmung implizite Stellung genommen gegen alle Meinungen, die das Hauptmoment des künstlerischen Erlebens im Erfassen der auf Anschaulichkeit hin bearbeiteten Gegenständlichkeit sehen, — für die also das künstlerische Erleben eine Form des Erkenntnismäßigen ist. Utitz findet treffende Worte gegen die Lehren, die seit Fiedler diese Meinung vertreten haben, ohne doch, wie mir scheint, sie endgültig widerlegt zu haben. Es liegt in der Tat doch ein mehr als bloß gefühlsmäßiges Erlebnis in jenem anschaulichen Erfassen der »Raumklarheit«, von dem diese Theorien sprechen, und wenn Utitz selbst in wohlgedachten Ausführungen dem »Fühlen der Wahrheit« künstlerischen Gestaltungen gegenüber spricht, so ist dieses »Fühlen« etwas prinzipiell anderes als jene emotionalen Charaktere, an die gedacht ist, wenn von Gestaltung »auf Gefühlsleben hin« die Rede ist. So bleibt in all diesen Punkten noch Raum für weitere Untersuchungen.

2. An ihrem Wert für die Diskussion von Einzelproblemen muß die methodische Erörterung ihre Berechtigung erweisen. In der Tat, indem der Verfasser von seiner Wesensbestimmung der Kunst aus die Einzelprobleme anpackt, gelingt es ihm einheitlicher und treffsicherer die Fragen zu beantworten, als es bei dem vielfach üblichen induktiven Verfahren möglich ist, bei dem für jedes einzelne Problem gesondert die Argumente herangeholt und diskutiert werden. Nur Einzelnes sei aus der Fülle der Probleme, die Utitz in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, herausgegriffen und besprochen. So öffnet sich ihm z. B. ohne weiteres von seinem Standpunkt aus der Zugang zur Beantwortung der alten Frage des Verhältnisses von Naturgenuß und Kunstgenuß. Es geht nicht an, der einen oder der anderen Art des Genießens den Vorrang zu geben; jede Art des Genusses hat ihre Form und Qualität, die durch die andere nicht ersetzt werden kann. Da die Kunst schon die Gestaltung auf ein bestimmtes Erleben hin enthält, so schreibt sie dem Beschauer in viel höherem Maße die Art des Erlebens vor, als es die Natur tut. Die Natur

müssen wir erst mit unseren Stimmungen, mit unserem Erleben erfüllen, und sie läßt daher die verschiedensten Möglichkeiten des Erlebens noch offen. So sind wir im echten Naturgenuß selbst gleichsam schöpferische Gestalter des genossenen Gegenstandes. Demgemäß finden wir drei Faktoren in solchem Naturgenuß, die im Kunstgenuß nicht vorhanden zu sein pflegen: Wir genießen den Ausdruckswert des Naturgegenstandes und in vielen Fällen auch uns selbst in unserer künstlerisch schöpferischen Betätigung und endlich noch den Zusammenklang unseres Lebens mit dem Naturleben. Mit diesen Fällen echten Naturgenusses dürfen jene nicht verwechselt werden, in denen wir die Natur künstlerisch auffassen, sei es daß wir ein Stück von ihr gleichsam als ein »Bild« ausschneiden, sei es, daß wir sie mit den Augen eines bestimmten Künstlers sehen, sei es endlich, daß wir die Gesamtnatur, und damit auch das Einzelne, als vollendete Schöpfung bewundern. So wird auch die Frage, ob alle Natur gleich schön sei, verschieden zu beantworten sein, je nach der Art des Genusses, an den man denkt. Für den echten Naturgenuß z. B. ist alle Natur gleich schön, denn alle Natur ermöglicht eine Einstellung, bei der sie ästhetisch genossen werden kann, während die anderen Arten des Genusses der Natur zu anderen Einstellungen führen (I, 132—170).

Zu jener uralten idealistischen Lehre, daß dasjenige Naturobjekt am meisten gefalle, das seine Gattung am vollendetsten darstelle, nimmt Utitz in Übereinstimmung mit Dessoir und Volkelt dahin Stellung: Nur wenn die einzelne Gattung selbst schon gefalle, könne auch das Einzelne gefallen, das dieser Gattung angehöre — und andererseits sei es gerade in vielen Fällen das Individuelle und Einzelne, das die ästhetische Bedeutung vermittelt. So überzeugend diese Ausführungen als solche auch sind, sie geben doch wohl nicht genügend Rechenschaft darüber, was als das Positive in jenen altüberkommenen Lehren anzusehen ist (I, 172—179).

Von jeher hat die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit die Geister beschäftigt. In diesen alten Streitfragen führt Utitz neue Sonderungen ein. Gegen den Naturalismus wendet er sich zunächst — wie jede ernsthafte Ästhetik. Mit Dessoir wird Naturalismus als kunstgeschichtliche Erfahrung und Naturalismus als Kunsttheorie geschieden, und innerhalb der ästhetischen Theorie wiederum der Naturalismus als ethisches und wissenschaftliches Hilfsmittel (wie etwa bei Zola) und der Naturalismus als ästhetisches Prinzip. Die metaphysischen und psychologischen Begründungen des Naturalismus werden ebenso abgewiesen wie jene Lehren, die die Kunst als Nachahmung der Natur auffassen. Eine gewisse Wahrheit jedoch liegt im logischen Naturalismus. Freilich nicht in dem Sinne, daß nur das wirklich Vorgekommene als Gegenstand der Kunst gelten könne, sondern in dem tieferen, daß die Kunst das Wesen der Erscheinungen zum intensivsten Erleben bringe (I, 180—203). Ebenso wie gegen den Naturalismus wendet sich Utitz auch gegen die entgegengesetzte Anschauung, — wie sie z. B. Volkelt vertritt — die die Kunst deshalb höher stellt, als die Natur, weil sie die ästhetischen Normen in vollkommenerer Weise befriedige. Nach Utitz liegt hier eine Verkenning des Eigenwertes der Kunst vor. Die Norm des »bedeutungsvollen Gehalts« wird durch die Kunst nicht besser erfüllt als durch die Natur, wohl aber kann die Kunst kraft ihrer Eigenart wertvolle Gehalte ästhetisch verwirklichen, die die Wirklichkeit nicht zu bieten vermag. Wenn auch zuzugeben ist, daß im Kunstwerk die wertvolle Persönlichkeit des Künstlers mitgegeben ist, die in der Natur fehlt, so führt doch dieser Vorzug seinem Wesen nach auf Werte, die außerhalb des Ästhetischen liegen. So bleiben für die ästhetische Bedeutung der Kunst zwei wesentliche Momente übrig: 1. Dadurch, daß das Kunstwerk auf ästhetische Wirkung angelegt sein kann, vermag es dafür zu sorgen, daß diese Wirkung möglichst leicht

und sicher ausgelöst werden kann. 2. Da ich in der Natur nur mich selbst erlebe, hat das Kunsterleben vor dem Naturerleben jenen Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten voraus, wie sie aus der Objektivierung der verschiedenartigsten Künstlerpersönlichkeiten entstehen (I, 204—225).

Die deutliche Abgrenzung von Ästhetik und Kunstwissenschaft erlaubt auch zur neuerdings viel behandelten Frage des »Kunstwollens« Stellung zu nehmen. Gewiß sei Woringer vollkommen zuzustimmen, daß auf die geistige Lage einer Zeit zurückzugehen sei, um von ihr aus das Kunstwollen verständlich zu machen, aber es gehe nicht an, einseitig das Religiös-metaphysisch-Kultische heranzuziehen, wie es Woringer tut. Andererseits werde durch die einseitige Betonung des Kunstwollens innerhalb der Kunstentwicklung das wesentliche Moment des Kampfes um die Erreichung des Gewollten vernachlässigt (I, 279—293).

3. Daß Utitz seinen Ausgang von der Wesensbestimmung der Kunst nimmt, soll keineswegs bedeuten, daß er nun auch nach Art der spekulativen Ästhetik etwa Gliederung der Kunst, Prinzipien des Aufbaus des Kunstwerks usw. aus dieser Wesensbestimmung heraus ableiten möchte. Das Kunstsein, wie es durch diese Wesensbestimmung festgelegt ist, ist nur die Grundlage jedes einzelnen Kunstwerks, aber für die einzelnen Kunstarten und Kunstwerke liefert es nur die Umgrenzung, nicht den Inhalt. Will man die Strukturmomente des Kunstwerks gewinnen, so geschieht dies durch die Besinnung auf die realen Bedingungen, die zum Sinn des Kunstwerks notwendig sind. Utitz kennt fünf solcher Strukturbestimmungen: 1. Die Gestaltung, welche die Kunst darstellt, kann sich unmöglich in einem Nichts vollziehen; sie bedarf notwendig eines Materials, an das sie herantritt (Materialprinzip). Ferner ist das Kunstwerk seiner Gestaltung nach durch ein eigenartiges Kunstverhalten bestimmt, das ein anderes ist, je nachdem man sich dem Werk gegenüberstellt oder völlig in ihm aufgeht. Ein drittes Moment ist das Moment der Darstellungsweise (heiter, ernst usw.); als viertes Moment tritt das Prinzip der Darstellungswerte hinzu, der Wertgehalt des Kunstwerks (religiöser, intellektueller Wert, Wert des Lebens überhaupt). Am Bedeutsamsten ist es, daß Utitz ein Prinzip der Seinsschicht, in der sich das Kunstwerk befindet, gleichberechtigt neben die anderen stellt (ob das Kunstwerk z. B. in die idealistische oder in die realistische Sphäre gerückt ist usw.). Utitz hat hier ein bisher noch nicht herausgeschältes Moment glücklich zu einem neuen Prinzip erhoben und weiß auch im einzelnen viel Feines darüber beizubringen, wenn auch noch zu Verschiedenartiges in diesem Begriff der Seinsschicht hineingepackt ist, als daß seine Abgrenzung restlos befriedigen könnte (II, 1—52).

Von den reichen Ausführungen über diese Gliederungsmomente sei nur einiges Wenige über das Prinzip des Darstellungswertes herausgegriffen. Neben den rein sinnlichen Werten (der Farbe usw.) bespricht Utitz die Werte, die auf Befriedigung des Erlebenshungers abzielen, jene Momente im Kunstwerk, die auf Spannung, Erschütterung usw. angelegt sind. Er sagt Wohlabgewogenes über die Berechtigung, sexuelle Werte ebenso zur Darstellung zu bringen wie andere Werte, weist auf die ethischen, nationalen, religiösen, ästhetischen Darstellungswerte hin. Nicht in demselben Maße einleuchtend ist, daß auch die Zwecke, die einem Kunstwerk gesetzt sind, zu seinem Darstellungswert gehören sollen. Soll wirklich der Zweck eines Bauwerks Kirche zu sein, selbst als Wert bezeichnet werden, und nicht vielmehr einzig die Werte, die in der Gestaltung dieser Zweckanforderung Rechnung tragen, die aber selbst den verschiedenartigsten Wertkategorien angehören können? In wertvoller Sonderungsarbeit wird weiterhin von den intellektuellen Darstellungswerten all dasjenige abgeschieden, was an Intellektuellem sonst noch in das Kunst-

werk eingeht, so z. B. diejenigen intellektuellen Akte, durch die sich für uns das Kunstwerk erst konstituiert, ferner Akte rein intellektuellen Kunstverhaltens usw. Es bleibt dann der eigentliche intellektuelle Darstellungswert, die gefühlte Wahrheit, deren Anerkennung nichts zu tun hat mit der intellektualistischen Kunstphilosophie der Renaissance und Fiedlers. Von dieser Theorie der Darstellungswerte aus gelingt es auch den sogenannten ästhetischen Modifikationen des Tragischen, des Erhabenen, des Komischen usw. ihre richtige methodische Stellung anzuweisen (II, 90—150).

4. In der Lehre vom künstlerischen Schaffen geht Utitz neue Wege, indem er Ernst macht mit dem Gedanken, daß es nicht so sehr auf eine Psychologie des Künstlers ankomme, sondern daß auch hier die Wesensbestimmung die Grundlage bilden müsse für alle weiteren Erörterungen. Erst hinter dieser Wesensbestimmung kann die Psychologie des Künstlers einsetzen, dessen seelischer Habitus als die individuelle Ausgestaltung dessen erscheint, was allem Künstlertum zugrunde liegt. Durch diesen Ausgangspunkt gelingt es Utitz aus der mehr oder weniger nach Gesichtspunkten geordneten Notizensammlung herauszukommen, die die Psychologie des Künstlers bisher in vielen Fällen darstellte, indem er die Frage aufwirft: »Welche Gaben müssen einen Menschen auszeichnen, der die künstlerische Gestaltung vollbringt (II, 171)?« In der Beantwortung dieser Frage orientiert sich Utitz etwas einseitig an der künstlerischen Gestaltung der Dichtkunst. So ist seine Gegenüberstellung von Klatsch und künstlerischer Gestaltung, die Betonung der Umgestaltung des Erlebens durch das Gedächtnis und manches andere — so Wesentliches es zur Erhellung des dichterischen Schaffens beiträgt — doch ohne Belang für die anderen Künste. Das Ergebnis freilich, zu dem Utitz kommt, hat wieder allgemeinere Bedeutung, indem er nachweist, daß künstlerisches Schaffen nicht als bloßer »Ausdruck« angesehen werden dürfe, sondern daß der Hauptnachdruck darauf zu legen ist, daß in der Kunst der Ausdruck zur Objektivierung gelangt. Für den Künstler als Menschen ergibt sich hieraus jenes neben dem Leben Stehen, das in den Selbstbekenntnissen aller Künstler eine so große Rolle spielt (II, 171—237). — Ausführlich äußert sich Utitz über die Inspiration. Die Gefühlserregung, die meist als ein Teilbestandteil der Inspiration eingeführt wird, scheint Utitz kein wesentliches Merkmal zu sein, dagegen sind charakteristisch für die Inspiration ihre Plötzlichkeit und ihre Unpersönlichkeit. Sie sind beide das selbstverständliche Ergebnis dessen, daß nur die nicht erzwungene, sondern dem natürlichen Wesen des Künstlers entstammende Art des Schaffens Echtheit und organisch-harmonische Reifung verbürgt, was freilich nicht ausschließt, daß beim künstlerischen Schaffen ein hohes Maß verständiger Überlegung beteiligt sein kann (II, 237—249). — Eine Untersuchung des Wertes der Psychographie, der gegenüber Utitz mit Recht sich sehr zurückhält, führt hinüber zum Problem des Pathologischen im Künstler. Es kann nur unterschrieben werden, wenn er alle jene Moden weit zurückweist, die Künstlertum und Psychopathie in übergroße Nähe rücken, und nur anerkennt, daß die starke Erlebensfähigkeit und Reizbarkeit des künstlerischen Organismus ihn größeren Gefahren aussetzt, als es bei dem Nichtkünstler der Fall ist (II, 255—279).

5. Ein beträchtlicher Teil des zweiten Bandes ist den Fragen des Wertes der Kunst, der Kunsterziehung, der Entwicklung der Kunst gewidmet — es werden Gesichtspunkte zur Beantwortung dieser Fragen aufgestellt, Sonderungen vorgenommen, die sonst meist unbeachtet bleiben. Nicht aber besteht die Absicht, die Fragen selbst zu beantworten. So wird z. B. innerhalb des Problems der historischen Bedeutsamkeit eines Kunstwerks die Wirkung, die es innerhalb der Kunstentwicklung ausübt, getrennt von dem »Neuen«, das es im Verhältnis zu der gerade

vorhandenen Kunst darstellt. Oder es wird beim Problem der Bewertung der Kunst darauf hingewiesen, daß man nicht die Bedingungen, die das Kunstsein überhaupt erst ermöglichen als Bewertungsmaßstab für das Kunstwerk heranziehen dürfe wie es z. B. die alte Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit tut. — In der umstrittenen Frage des kulturellen Wertes der Kunst lehnt Utitz mit Recht die Diskussion mit denjenigen ab, die dem Wert der Kunst überhaupt innerlich blind gegenüberstehen, und wehrt sich ebenso gegen diejenigen, die die Kunstwerte zugunsten anderer Wertkategorien herabzudrücken suchen. Dem Problem der Beschreibung von Bildern wird ein feinsinniges Kapitel gewidmet, in dem an Hand der verschiedenartigen Beschreibung eines und desselben Leiblichen Bildes durch Hamann, Scheffler und Meier-Gräfe die wechselnden Ziele der Bildbeschreibung dargetan werden. Die Kunsterziehung wird in ihrer verschiedenartigen Bedeutung gewürdigt, ohne daß die Gefahren verkannt werden, die in einer falschen Kunsterziehung — der historischen Verbildung sowohl als auch der Übertreibung des Formalismus — liegen (II, 284—353).

Die Probleme der Entwicklung der Kunst bilden eine Gruppe für sich: Von einer eigentlichen Entwicklung im Sinn einer Entwicklung vom minder Wertvollen zum Höherwertigen kann auf dem Gebiete der Kunst nicht gesprochen werden; denn jedes Kunstwerk, in dem der Sinn der Gestaltung sich einem Gefühlserleben restlos erschließt, ist vollkommen, auf welcher historischen Stufe es auch steht. Nur innerhalb einzelner Gestaltungsmomente kann es eine eigentliche Entwicklung geben, so zum Beispiel in der Bewältigung der Perspektive. Dementsprechend hat auch der Begriff des Verfalls eine engere Bedeutung, als ihm gewöhnlich gegeben wird. Nur dort sollte von Verfall gesprochen werden, wo ein Stil durch Wiederholungen erstarrt, nicht aber dort, wo ein Stil mit einem neu auftauchenden kämpft. Wenn so auch die Entwicklung nicht als Höherentwicklung, sondern nur als historischer Ablauf gefaßt werden kann, so bleibt doch die Frage noch ungelöst, welche Faktoren diesen Ablauf bestimmen. Utitz weist ausführlich nach, wie unsicher selbst bedeutende Kunsthistoriker der Frage gegenüberstehen, ob dieser Verlauf durch die immanente Logik der Entwicklung der Kunst oder durch äußere Faktoren bedingt wird. In Wahrheit ist eine völlig immanente Geschichtsschreibung der Kunst unmöglich. Zu sehr greifen äußere Faktoren in die Entwicklung ein. Immerhin muß geprüft werden, wie weit der immanente Faktor trägt — eine wirkliche Umwandlung der Stile kann durch ihn freilich nicht bedingt werden. Auch jener Versuch, die Entstehung eines neuen Stils durch Abstumpfung gegenüber dem alten zu erklären, bringt auf falsche Fährte. Die Freude am Neuen führt höchstens zur Mode, aber nicht zum Stil. Die Umwandlung muß vielmehr aus Faktoren, die der Kunstlogik transzendent sind, erklärt werden, unter denen der Geist der betreffenden Zeit die erste Stelle einnimmt. Zu den zeitlichen Variablen treten die nationalen hinzu — das Nationale darf jedoch nicht, wie es oft geschieht, als ein Einheitliches und immer Gleichbleibendes angesehen werden. Welche Bedeutung dem individuellen Faktor zukommt, und vor allem überhaupt zukommen kann, darüber fehlt es noch an entscheidenden Untersuchungen; doch auch hier müssen verschiedene Bedeutungen des Individuellen geschieden werden. Zuletzt bespricht Utitz noch jene in den letzten Jahren besonders aktuelle Streitfrage, ob von einer Periodizität der Entwicklungsepochen gesprochen werden könne. Das tatsächliche Recht zur Periodisierung beruht darin, daß Menschen vor ähnliche Lagen gestellt, ähnliche Entscheidungen fällen. Die gleiche Konstellation kehrt zwar niemals wieder, aber mit der Wiederholung von verwandten und ähnlichen Situationen kann in der Geschichte

der Kunst sehr wohl gerechnet werden. Dennoch ist die Vorhersage über künftige Entwicklungen ausgeschlossen, weil wir nicht übersehen können, wann neue Faktoren in die Geschichte der Kunst eingreifen. Diese entstehende Periodizität ist freilich keine logische, sondern eine psychologische und zugleich andersartig, je nachdem es sich um die kulturelle, die künstlerische oder auch um die Periodizität des einzelnen Menschenlebens handelt. Auch die Verschiedenheit der Kunstarten spielt hier eine Rolle; wir dürfen annehmen, daß die eine Kunst mehr vom nationalen, die andere mehr vom kulturellen Faktor abhängt usw. (II, 353—432).

Utzitz selbst will sein Buch nicht als ein abgeschlossenes System der Kunstwissenschaft betrachtet wissen; das ist es schon deshalb nicht, weil es nur die prinzipiellen Probleme erörtert, nicht aber in die Einzelheiten der Kunstwissenschaft hinabsteigt. Es ist nach dieser Richtung hin der erste bedeutungsvolle Entwurf nach Dessoirs mehr ins Einzelne gehender Bearbeitung der Kunstwissenschaft. Niemand, der später dieses Problem bearbeiten will, wird an diesem großangelegten Versuch vorbeigehen können, die Probleme der Kunstwissenschaft einheitlich zu fassen.

München.

Moritz Geiger.

## VORWORT.

Der Zugang zur Ästhetik liegt letztlich in unserem eigenen ästhetischen Erleben. Keine noch so tiefe Metaphysik, keine noch so geistreiche Gedankenkonstruktion kann das eigene Erleben ersetzen. Wie aber, wenn das ästhetische Erleben verkümmert, verfälscht, mit außerästhetischen Tendenzen durchsetzt ist? Dann wird der Weg durch das eigene Erleben hindurch zum Irrweg werden; der Zugang zur wissenschaftlichen Ästhetik ist verrammelt, die Undiszipliniertheit des ästhetischen Erlebens wird auch der Wissenschaft der Ästhetik zum Verhängnis.

Erst eine Reinigung des Erlebens kann in diesem Fall den Weg zur Wissenschaft wieder frei legen; deshalb muß aller ästhetischen Wissenschaft die Klarheit darüber vorausgehen, worin die Gefährdung der Reinheit ästhetischen Erlebens denn nun eigentlich bestehe. Zwei solcher Abirrungen ästhetischer Erlebnisse sind vor allem heute weit verbreitet: der Sentimentalismus als ein Erbstück romantischer Geistesart und die Verwechslung von Oberflächen- und Tiefenwirkungen der Kunst als Ausdruck eines entseelten Zeitalters. Deshalb setzt diese Sammlung von Aufsätzen bei der Bekämpfung dieser beiden Entgleisungen ein: