

Probleme der Ästhetik

Autor(en): **Steinberg, Salomon D.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **14 (1914)**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750764>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

point et clarifie quelques notions essentielles, qui s'obscurcissent assez facilement dans nos esprits, si l'on n'y prend garde.

Le livre de M. Secrétan est de ceux dont on ne peut s'assimiler la substance par une simple lecture. Il constituera, pour étudier l'histoire des civilisations et des mœurs, un guide sûr et précieux, une source abondante de faits et d'idées.

LAUSANNE

PAUL PERRET



PROBLEME DER ÄSTHETIK

Vom siebenten bis zum zehnten Oktober 1913 fand in Berlin der erste Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft statt und es ist, man mag im allgemeinen über Kongresse denken, wie man will, das große Verdienst des Berliner Ästhetikers Dessoir, den gelungenen Versuch gewagt zu haben, Ästhetiker verschiedenster Ausgangs- und Richtungspunkte zu einer gemeinsamen Aussprache versammelt zu haben, getragen von dem schönen platonischen Gedanken *λαμπάδια ἔχοντες διαδώσουσιν*: diejenigen, welche Fackeln tragen, werden sie einander zureichen.

Aus der großen Fülle der behandelten Probleme mögen einige von allgemeinerem Interesse hier wiedergegeben werden.

I.

Die heutige Ästhetik spaltet sich, wie die Ethik, in zwei Lager gegensätzlichster Art: Auf der einen Seite stehen die normativen Ästhetiker, deren ganzes Forschen von dem Gedanken durchglüht und geleitet ist, die ästhetische Norm zu finden, jenen Grundsatz von allgemeinsten Bedeutung und Gültigkeit: „das ist das Schöne“, aus dem Dunkel der Empfindungen und des Kunstwerks loszulösen und ihn wie ein Dogma, fackelartig durch die „Ewigkeit“ leuchten zu lassen — auf der anderen Seite bewegen sich die beschreibenden Ästhetiker, denen es vor allem um ein Erkennen und beschreibendes Wiedergeben des Ästhetischen und der ästhetischen Vorgänge zu tun ist. (Vergl. den Artikel „Ästhetik und Ethik“ im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift.)

Als Vertreter der ersteren Richtung sprach Professor Lasson, der 84jährige Senior der Berliner Universität; er wandte sich gegen das Getriebe der modernen Psychologie und ihrer Methoden und definierte das Ästhetische als die eine Seite von allem Lebenden, das kein abgegrenztes besonderes Gebiet innerhalb der reichen Fülle unseres geistigen Lebens sei. — Wo sich Leben ausbreitet, ist auch Ästhetisches, das keine Folgerscheinung des Lebens, sondern einen Teil von diesem darstellt.

In diesem Gedankengang liegt für Lasson die Würde des Schönen verborgen, denn die Wissenschaft des Erkennens ist ohne das Ästhetische undenkbar; dieses aber ist von dem Gefallen scharf abzutrennen, so scharf, dass sich für Lasson das Paradoxon formulierte: schön ist, was *nicht* gefällt. Nicht durch Gefühle, die begrifflich unfassbar sind, nicht durch den Umstand, dass dieses Jenem gefällt und seinen Beifall weckt, wird das Ästhetische umschrieben und gewertet, sondern allein durch die *Vernunft*, durch die wir uns kritisch zum gegebenen Kunstobjekt stellen und Werturteile fällen und Zweckbegriffe aufstellen; nur in ihrem Verhalten zum Kunstwerk liegt die Norm. Der Zweck des Kunstwerks ist die Vergeistigung des Weltalls.

Im Gegensatz zu Lasson trat Professor Victor Basch aus Paris von der psychologischen Seite her an die Ästhetik heran. Für ihn ist das Ästhetische ein eigenartiges Verhalten (*une attitude*) des Menschen zu den Dingen und ist ganz *subjektiv* und von den individuellen Anlagen, Dispositionen, Stimmungen usw. abhängig. Während für Lasson das Schöne in der Harmonie des Schönen, Guten und Wahren liegt, spaltet Basch diese harmonische Trias wieder und erkennt eine unharmonische Diskrepanz dieser Begriffe: das Schöne liegt in der *Betrachtung*, mit vorzüglicher Berücksichtigung der äußeren Formen, während etwa das Wahre eine innere Form ist, die nach außen hin nichts Schönes auszustrahlen braucht, — auch nicht ausstrahlt.

Basch, ein Anhänger der heute zum Modewort gewordenen Einfühlungstheorie, konstatierte die interessante Tatsache, dass nicht nur wir uns in die gegebenen ästhetischen Werte einfühlen, sondern dass oft der umgekehrte Prozess eintritt und diese sich in uns einfühlen, etwa dann, wenn das betrachtende Individuum nach einem guten Essen, mit einem frechen Walzermotiv auf den Lippen, Leichtsinn im Herzen, an das Meer herantritt und nun von der bebenden Gischt, der erhabenen Fernwirkung des Horizontes, dem monumentalen Sturz einer Woge tragisch erschüttert wird.

In ein höchst interessantes Gebiet führte das Referat von Professor Schmied-Kowarzik über: *Intuition* als Kern des ästhetischen Erlebens.

Er ging von dem Gedanken aus, dass das Kunstwerk ein Analogon zum Organismus bilde, und dass in diesem wie in jenem das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit hervorragende Bedeutung beanspruche; wir fordern und finden überall eine *Gestaltung*, eine Synthese.

Nun erwächst aus dieser Tatsache die Fragestellung: Wie oder wodurch kann das menschliche Bewusstsein die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die uns ringsum im Organismus umgibt, aufnehmen, erfassen?

Nach Schmied können weder die Bewusstseinsinhalte des Menschen (Wollen, Strebungen usw.) noch die Gefühle, noch die Empfindungen diesen Aufnahmeakt vollziehen, die entweder (wie das Gefühl) nur das Einheitliche, oder (wie die Empfindungen) nur das Mannigfaltige, nicht aber die Synthese zu erfassen vermögen.

Auch die Einfühlung, die eine Mannigfaltigkeit darstellt, und das Denken, das eine logische, nicht aber ästhetische Einheit der Beziehungen bewusst macht, reichen hier nicht aus.

Für die Aufnahme der Einheit in der Mannigfaltigkeit muss ein *neuer Bewusstseinsinhalt* angenommen werden: die Gestaltsynthese oder Intuition, d. h. etwas, das die idealistische Philosophie, ein Jean Paul, ein Schiller schon ahnte und das besonders Ernst Mach in seiner Analyse der Empfindung fordert, wenn er sagt: die Wahrnehmung der Raumgestalt muss mehr sein als die Wahrnehmung der raumverteilten Farbenempfindungskomplexe.

Die Intuition ist das Erfassen des ästhetischen Geltungsanspruches und ist im Gegensatz zu der Synthese des Urteils eine irrationale Größe.

Von hier aus zieht Schmied die interessantesten und weitgehendsten Konsequenzen; mit Recht betont er, dass die Freude an der sich deckenden Gleichheit des Kunstwerkes mit der Natur eine Denkfreude, eine Urteilsfreude sei und keine Berührungsflächen mit der ästhetischen habe, die eine solche an der konkreten Individualität der Gestalt, eine Gestaltfreude ist.

Die Kunst ist eine Gestaltsynthese und ihre Wirkung eine Gestaltwirkung, deren ästhetische Färbung allerdings auch von der Stoffsynthese, vom Material des Kunstwerks, von seinem Sujet mitbestimmt wird.

Es läge nahe, hier an den herbarischen Formalismus zu denken; der grundlegende Unterschied dieser beiden Theorien liegt aber darin, dass Herbart die Form zu einer intellektuellen Größe erhob, während Schmied, gerade im Gegensatz dazu, Form und Denken scharf trennt.

Auch für die Psychologie des schaffenden Künstlers hat diese Theorie erhellende Lichtkraft; das künstlerische Schaffen ist (und wir werden sehen, dass ein Dichter die Theorie bestätigte) nur durch die Annahme der Intuition zu erklären; in der Gestaltsynthese oder Intuition liegt die Erklärung für jenes Erfassen, jenes blitzartige Aufleuchten und Erleben der Gestalt, der Umrisse im Momente der Konzeption, das heißt des ästhetisch *Ganzen*, das vor seinen Teilen vorhanden ist, wie der Baum mit Ästen, Stamm und Blättern im Keime.

Als letztes allgemeineres Problem sei noch die von Moritz Geiger (München) behandelte Frage der ästhetischen *Scheingefühle* erörtert. — Wohl keine Frage in der Ästhetik hat leidenschaftlichere Diskussionen hervorgeufen als gerade diese; von den einen Ästhetikern wird die Existenz solcher Scheingefühle vollständig negiert, während andere (etwa Witasek) diese zu Zentralpunkten neuer Forschungen und neuer, höchst bemerkenswerter Problemstellungen benützen. Sicherlich ist dieses Problem nicht durch Negation gelöst und verdient der vorsichtigsten Beleuchtung.

Zur Erklärung des Begriffes diene ein Beispiel: Wir wohnen einer Theateraufführung bei und erleben, indem die Tragödie den von Aristoteles geforderten Zweck erfüllt, Furcht und Mitleid; diese beiden Gefühlskomplexe haben aber eine ganz andere Färbung als im Leben; wir fliehen nicht aus Furcht und trösten den Bemitleideten nicht, wir erleben die Gefühle

nicht in ihrem absoluten Sinne, sondern in einer modifizierten Färbung und Intensität: sie sind Scheingefühle.

Geiger unterscheidet drei hauptsächliche Merkmale, die besonders die Scheingefühle von den wahren trennen: Einmal fehlt ihnen der „*Ichzustand*“. Wenn ich zum Beispiel bei mir wenig bekannten Leuten und mich in bester, humoristischer Laune befindend, einen Kondolenzbesuch mache, so packt mich wohl eine Trauer, aber nicht im vollsten Sinne des Wortes: ich habe eine Scheintrauer.

Dann fehlt den Scheingefühlen die *Ernsteinstellung* des wirklichen Gefühls, etwa im oben erwähnten Beispiel der Theateraufführung. Als drittes kommt noch die *Spielereinstellung* hinzu, die zum Beispiel bei einem Schauspieler eintritt, der wohl die Gefühle des darzustellenden Helden durchlebt, aber in anderer Färbung, in einer anderen Stellung dazu; (dieses letztere Moment wird durch den Vortrag Friederich Kayßlers bestätigt, der von einem „Stück wachen Gehirns“ sprach, vergleiche 2. Teil).

Dieses Anderssein der Scheingefühle macht nach Geiger ihren ästhetischen Wert aus; denn wären es richtige Gefühle mit der ganzen vehementen Stärke ihrer Ein- und Auswirkungen, so würden (etwa bei der Furcht) Unlustgefühle entstehen, die den ästhetischen Genuss unterdrücken müssten; schon Du Bos sagte: wir werden doch keine Unlustgefühle aufsuchen (Furcht in der Tragödie), erkannte aber dabei den Scheincharakter dieser Gefühle noch nicht.

Diesen allgemeineren Problemen reihten sich eine Menge speziellerer Betrachtungen an, von denen einige wenige hervorgehoben werden sollen.

II.

Müller-Freienfels sprach über das *Ich in der Lyrik*; das Problem kristallisierte sich zu zwei Fragen: Welche Persönlichkeitsvorstellung hat der Dichter, wenn er Ich sagt, und was stellen wir uns vor, wenn wir von diesem Ich lesen oder hören?

Schon im Alltagsleben stellt das Ich keine festumklammerte, scharf abgeschlossene Einheit dar; es modifiziert sich, färbt sich nach dieser oder jener Komponente seines Komplexes, und der Fürst, der eben noch Ich sagte und damit den Inbegriff aller obersten Kraft, Majestät, Fähigkeit meinte, ist, sobald er die Schwelle seiner innersten Gemächer betritt, Gemahl und Vater, und das Ich, von dem er nun spricht, ist ein anderes geworden. Das Leben kennt die Rolle wie jedes Theaterstück, und unser Ich spielt alle Rollen, die ihm innerhalb seines Gefühls-, Empfindungs-Erlebensbezirkes gegeben sind, durch. — So geht es auch dem Dichter. Das Ich, von dem er spricht, deckt oder braucht sich nicht im Geringsten mit dem oder den Ich seiner Persönlichkeit zu decken.

In der Antike war es noch anders; die Lyrik eines Horaz zum Beispiel ist fest mit seinem Leben und Ich verknüpft; er richtet seine Gedichte an Freunde und Bekannte und das Persönlichkeit-Ich spricht sich dort aus; dies nennt Müller die individuelle Lyrik. Die typische Lyrik kennt

dieses Ich nicht mehr; hier spricht der Dichter schlechthin und dieses typische Ich kann sich bis zum kosmischen hinaufsteigern oder ausweiten, etwa bei Mombert, Rilke und andern mehr, das in einem Zustand der Ekstasis sich mit der Allheit, der Gottheit, dem Kosmos identifiziert. Dehmel sagt einmal ihm schweben ein Edelmensch vor, wenn er Ich sage.

Für den ästhetisch Genießenden kann sich die Vorstellung des Ich in der Lyrik auf dreierlei Arten gestalten; liest er zum Beispiel das Gedicht: „Hier lieg' ich auf dem Frühlingshügel“ — so kann dieses Ich die Gestalt Mörikes, oder die des Lesenden annehmen oder aber ein drittes abstraktes Ich sein; je nach den individuellen Anlagen des einzelnen, wird sich diese oder jene Vorstellung ergeben; die Hauptsache ist aber, dass mein Ich, der Träger meiner Persönlichkeit, erregt wird.

Eine Psychologie des dramatischen *Dichters* versuchte Wilhelm von Scholz zu geben; seine Ausführungen können natürlicherweise nur als das Bekenntnis einer einzelnen schaffenden Persönlichkeit angesehen werden und stehen daher außerhalb eines Allgemeingültigkeitsanspruches und außerhalb der Kritik.

Scholz bezeichnet den psychischen Gesamtzustand des dramatischen Dichters als ein ständiges Spielen mit Charakteren und Personen mit Hoffnungen und Leidenschaften, die er fortwährend umbildet. Das Leben, der Alltag erweitert sich dem dramatischen Dichter zum stets sich ändernden Schauspiel und die Menschen, die seinem Auge vorbeiziehen zu Akteuren. Der Dramatiker sieht mit dem Auge der Phantasie, d. h. Scholz macht hier den uralten aristotelischen Gedanken geltend, der die Tragödie philosophischer nennt als die Geschichte, da diese das Leben so wiedergibt, wie es ist, jene aber, wie es sein könnte, das heißt der Dichter nimmt eine philosophische Verschiebung oder Verlängerung des Lebens vor, das willkürlich und unphilosophisch ist.

Der Moment des typischen Einfalls lässt sich nach Scholz schwerlich bestimmen und liegt nicht in klarer Bewusstheit vor dem erkennenden Dramatiker.

Das Wesen des Dramas selbst charakterisiert Scholz als Schicksal und Charakter, die aneinander erst ganz sichtbar werden und gegenseitig tief ineinander verankert und verknüpft sind. In dem Momente, da ein Stoff, der dieser Bedingung entspricht, wirklich wird, kommt es zum Drama. So erzählt Scholz, dass er lange mit der indischen Fabel von den vertauschten Seelen spielte, ohne Klarheit einen höchst dramatischen Stoff zu eigen zu haben; erst als er den Derwisch und den König mit vertauschten Seelen vor sich sah — sie einander gegenüberstanden — erwuchs ihm der Stoff zum Drama (Gestaltsynthese).

Wie der dramatische Dichter gestaltet, ist keine klare Bewusstseins-sache; oft konzipiert man sich ein Drama im Geiste und während des Ausschaffens; währenddem der Dichter gleichsam in die glühende Leidenschaft des Werkes hineinwächst, kristallisieren sich fremdartige, ungeahnte Gebilde, unvorhergesehene Formen: aus dem Schatten einer Person tritt eine andere

hervor, oder zwei Personen rinnen in eine zusammen, die Seele und Pathos beider umzirkelt.

Bewusstes und Un- oder Unterbewusstes liegen hart nebeneinander im dramatischen Schaffen; während aus dem Unbewussten oft die schönsten Formen, die seltsamsten, tiefsten und klarsten Figuren aufsteigen, korrigiert das Bewusste, distanziert, klärt und verdeutlicht es die oft mystischen Gebilde einer unerkannten Welt.

Scholz verlangt vom dramatischen Dichter eine genaue liebende Kenntnis von Bühne und Schauspieler; der Dichter muss verstehen, Regie zu üben und darf dem Theatertechnischen nicht fremd gegenüberstehen; nur dann wird das dichterische Schaffen (das ein inneres Erleben darstellt, in dem jede Vorstellung eine Gegenvorstellung erweckt, zwischen denen lebendige Funken hinüberknistern) richtig ausstrahlen, nur dann wird dieser innere Vorgang, dieser auf- und absteigende Atem eines um Harmonie ringenden, erreichenden und wieder mit sich zerfallenden Menschen, wie Scholz den dramatischen Dichter charakterisiert, jene belebende Kraft besitzen, die seiner Produktion Wert und Gehalt gibt.

Neben dem dichterischen Schaffensvorgang, wurde auch eine Individualpsychologie des schauspielerischen Vorgangs gegeben: Friedrich Kayßler, der machtvolle Darsteller, versuchte in seinem Referate klarzulegen, was ihn während seiner darstellenden Tätigkeit belebt und ihn zur Erfassung und schöpferischen Belebung der gegebenen Figur führt.

Darstellen ist für Kayßler ein Selbstbekennen; wenn er ein Drama durchliest, sieht er den Helden in seinen Umrissen und großen Zügen als typische Persönlichkeit vor sich, dann, während der Lernpause (die nach K. auf allen Theatern viel zu kurz bemessen ist) lebt er sich während des Studiums der Rolle ganz in den Helden ein; er erlebt ihn mit allen seinen Mienen, Worten, Gefühlen und Gesten und vertieft sich in das Werden dieses Wesens, das er mit seinem eigenen Körper und seiner Sprache lebendig machen soll.

Im Momente, da er diese Figur auf der ersten Spielprobe mit allen ihren in stillen Stunden errungenen und erfassten Nüancen vor anderen wiedergeben soll, wird er jedesmal von einer tiefen Scham erfaßt, die sich erst im Laufe der Aufführungen legt.

In der schauspielerischen Kunst liegt für Kayßler ein Bewusstes und Unbewusstes; das völlige Vergessen seiner selbst, die völlige Ausschaltung der Ichbewusstheit des Schauspielers ist das höchste Ziel des ernstesten Schauspielers; aber trotz diesem Aufgehen in der Psyche des zu Spielenden gibt es noch ein Stück wachen Gehirns, das nicht mitspielt, ein Stücklein Ich bleibt vorhanden, das wie ein winziges Auge den somnambulen Zustand im Momente des Spiels überwacht und ein restloses Versinken des Spielenden in dem Sein und Wesen des zu Spielenden verhindert. So liegt der Zustand des Schauspielers gewissermaßen an der Grenze des Bewussten und Unbewussten.

Kayßler ging dann auf die sozialen Verhältnisse der Schauspieler über, er berührte die Tragödie des Schauspielers, die darin beruht, dass das Werkzeug seiner Kunst sein eigener Mensch ist und so seine Kunst und sein Privatleben in eine andere innigere Verknüpfung gebracht wird, als bei anderen Künstlern. — Auch auf Bühne und Bühnentechnik kam er zu sprechen und wandte sich mit allen Mitteln gegen das moderne Prinzip, die bildenden Künste in maßlosem Umfange auf der Bühne wirken zu lassen; wegen einer Farbe, die ein Maler will, wegen einer bildhaften Wirkung muss der Schauspieler oft Teile seiner Leistung opfern und das Aughafte wird zum Hauptsächlichen vorgeschoben; so wird das Verlangen nach einer geistigen Schauspielkunst vernachlässigt und in seiner Erfüllung zurückgeschoben.

Der Naturalismus lehrte wahr sein, die heutige dekorative Periode hat das Hauptgewicht auf die Form gelegt; aus beiden aber muss die geistige Schauspielkunst entstehen, das heißt eine Kunst, die im weitesten Sinne losgelöst ist vom Bühnenapparat, der die Kultur der Geste eigen ist und die von allem Beiwerk befreit ist; dann erst wird der Schauspieler nicht mehr Unterhaltungsmittel sein, sondern als Künstler erkannt werden, der schöpferisch tätig ist.

Was den Veranstaltern des Kongresses vorschwebte, eine gemeinsame Aussprache des psychologischen Ästhetikers mit dem Kunsthistoriker und dem schaffenden Künstler, hat, wenn auch die divergierenden Richtungslinien der Einzelnen klar zu Tage traten, vor allem einen großen Erfolg gezeitigt: man erkannte wieder einmal, was man innerhalb der Einzelwissenschaft nur zu leicht vergisst, dass jedes Problem in vielförmiger Gestalt sich weitet und nicht nur *einer einzigen* möglichen Beleuchtung unterworfen ist.

Vielglänzig, kompliziert wie das Leben selbst ist das beschränkte Gebiet einer Wissenschaft, ja das einzelne Problem selbst; die tiefste Lebensader alles Seins liegt tief in einer Unmenge von Schichten verborgen, und nur wenn von verschiedenen Seiten her, auf verschiedene Weise Lagerung um Lagerung abzutragen versucht wird, darf man hoffen auf den Grund zu kommen, wo der Sinn unseres Lebens und Erkennens liegt. — Der Eigendünkel und Konservatismus des Wissenschaftlers muss gebrochen werden.

Dieses Bewusstsein erhielt durch den ästhetischen Kongress eine bemerkenswerte Stärkung, und die Tatsache, dass neben dem Erkenntnistheoretiker der Psychologe, der Ästhetiker, der Künstler und Kunsthistoriker von den verschiedensten Bezirken her an das selbe Problem herantraten, vermochte, neben der Helligkeit, die über viele Probleme ausgebreitet wurde, vor allem das erhabene Gefühl von dem Wert der Wissenschaft neu zu beleben.

BERLIN

SALOMON D. STEINBERG

