

## Werk

**Titel:** Volkelt, Johannes: System der Aesthetik in zwei Bänden. 1. Bd.

**Autor:** Lange, Konrad

**Ort:** Berlin

**Jahr:** 1905

**PURL:** [https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487748506\\_0001](https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487748506_0001) | log136

## Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)  
SUB Göttingen  
Platz der Göttinger Sieben 1  
37073 Göttingen

✉ [info@digizeitschriften.de](mailto:info@digizeitschriften.de)

## Handbücher.

**Friedrich Haack, die Kunst des XIX. Jahrhunderts.** Stuttgart, Paul Neff Verlag, 1905. Lex. 8°. 405 S. 290 Abb., 5 Taf., geb. Preis 10,— M.

Den stärksten Kritiken, die das Buch hervorgerufen könnte, bricht der Verfasser selbst die Spitze ab durch den Freimut, mit dem er in der Vorrede erklärt, dass er seine Kenntnisse wesentlich aus Berlin und München und von einer kurzen Reise nach Paris habe und im übrigen der vorhandenen Literatur gefolgt sei. Er nennt in erster Linie Springer, Muther, Gurlitt und den sehr verbesserungsbedürftigen Versuch des Ref., lauter subjektiv gehaltene Arbeiten, die als Quellenwerke zu benutzen mindestens gewagt ist. Die reiche ausländische Literatur scheint er mit wenigen Ausnahmen überhaupt nicht zu kennen. So ist denn das Ausland sehr kurz und im wesentlichen kompilatorisch behandelt. Solche Irrtümer wie die farbige Wiedergabe eines schwachen Bildes von Karl Daubigny als Perle für die Kunst seines ungleich grösseren Vaters sollten aber auch dann nicht unterlaufen. Weit besser sind die deutschen Kapitel. Hier hat der Verfasser nun auch genügend Raum zur eingehenden Charakterisierung der bedeutenden Männer. Als besonders glücklich ist es zu bezeichnen, dass er sich dabei im Allgemeinen an die Abbildungen hält. In einem seltsamen Gegensatz zu dieser Ausführlichkeit steht dann aber die — oft ziemlich kritiklose — Häufung von Namen an anderen Stellen. Und was für Künstler werden hier zusammengespant! Ich nenne nur ein Beispiel (S. 212): „In Wien zeichneten sich August von Pettenkofen, Hans Canon und Friedländer aus.“ Weiter finden wir über Pettenkofen, einen der feinsten Koloristen des XIX. Jahrhunderts, überhaupt nichts in einer Kunstgeschichte, die Schwind zwölf Seiten widmet! Auch die Uebergänge sind oft etwas ungeschickt (Aber wie steht es nun mit . . . !!), und endlich würde man gern einige polemisierende oder gar moralisierende Ergüsse missen. Dass das Buch weniger anspruchsvolle Leser anregen und ihnen manchen Künstler näher bringen wird, soll keineswegs bestritten werden, als fünften Band der Lübke-Semrauschen Kunstgeschichte hätte man sich aber ein besser fundamentiertes Werk gewünscht. Die Geschmacklosigkeit, eine lobende Stelle und einen Privatbrief als Reklamen auf den Umschlag zu setzen, ist natürlich nicht auf Rechnung des Verfassers zu stellen.

Walther Gensel

**Robert Forrer, Geschichte des Gold- und Silberschmuckes nach Originalen der Strassburger historischen Schmuck-Ausstellung von 1904.** Mit 290 Abb. Strassburg i. E. bei Ludolf Beust 1905. 4°. VIII und 55 Seiten. Preis geb. 7 M.

Das Buch ist bestimmt, die Erinnerung an die sehr gelungene Strassburger Schmuckausstellung festzuhalten, aber wie reichhaltig sie auch war, so ist es doch nicht möglich, mit dem Material, das sie darbot, eine Geschichte des Schmuckes zu schreiben; dazu muss man weiter ausholen und tiefer schürfen. Fontenay's ausgezeichnetes Buch „Les Bijoux“ von 1887 hat es getan, dagegen ist Barths „Geschmeide“, dessen erster Band — ohne Jahr — vor mir liegt, nur auf der Oberfläche geblieben.

In Anbetracht des beschränkten Materials hat Forrer seine Aufgabe recht geschickt gelöst und hat sich durch Bekanntgabe wichtiger Stücke seiner eigenen Sammlung und der Sammlung des Museums elsässischer Altertümer ein bleibendes Pectorale erworben. So lernen wir das interessante Pectorale aus Deutsch-Altenburg und die Rundfibul aus Hochfelden kennen, welche für die Vergleichung mit russischen Funden sehr wichtig ist. Wo es möglich war, hat Forrer auch die Resultate eigener Beobachtung an den Objekten selbst mitgeteilt, und gerade dafür besitzt er einen ungemein scharfen Blick. So stellt er z. B. eine Mykenische Arbeit einer Aegyptischen gegenüber, und ich glaube er hat hier einen der noch nicht beobachteten Verwandtschaftsmomente zwischen den Künsten dieser beiden Kulturen aufgedeckt und den ägyptischen Vogel, der sich der Vorstellung nach auf den Verstorbenen niederlässt, bis in einen seiner letzten Ausläufer hin verfolgt.

In Bezug auf Mittelalter und Renaissance ist die Arbeit mehr im Plauderton gehalten, aber für die Neuzeit werden wieder Mitteilungen gemacht, die jedem späteren Forscher auf diesem Gebiete nützlich sein werden. So erwähne ich z. B. die Notizen über den Goldschmied Kirstein in Strassburg, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts geblüht hat.

Marc Rosenberg



## Aesthetik.

**Johannes Volkelt, System der Aesthetik** in zwei Bänden. Erster Band. München, C. H. Beck, 1905. 8°. Mk. 12.

Der Verfasser, der sich über einzelne Gebiete der Aesthetik schon in seinen ästhetischen Zeit-

fragen und der Aesthetik des Tragischen sowie in vielen Zeitschriftenaufsätzen verbreitet hat, schenkt uns hier den ersten Band eines zusammenfassenden Werkes über seine Wissenschaft. Wer Volkelts Schriften kennt, weiss, welche Vorzüge er hier erwarten darf: Grosse Vielseitigkeit der künstlerischen Anschauung, ausgedehnte Belesenheit besonders auf den Gebieten der Philosophie und Poesie, sorgfältiges Gegeneinanderabwägen der verschiedenen Meinungen, fließende und leicht verständliche Darstellung.

Er weiss aber auch, was er vergeblich suchen wird: Entschiedenheit der wissenschaftlichen Ueberzeugung, Schärfe der Gedankenentwicklung, Fähigkeit, das Aesthetische von den anderen Gebieten des geistigen Lebens scharf zu trennen. Volkelt ist offenbar — ich kenne ihn nicht persönlich — eine weiche, äusseren Anregungen leicht nachgebende Natur. Ein ausgeprägtes Bedürfnis, allen, auch den entgegengesetztesten Ansichten gerecht zu werden, wenn sie nur innerhalb einer gewissen idealistischen Weltanschauung liegen, erfüllt ihn. Er ist durch und durch Eklektiker. Es macht ihm ein besonderes Vergnügen, zwischen ganz heterogenen Theorien so hindurchzulavieren, dass man ihm, da er von jeder etwas in seine Darstellung aufnimmt, niemals ganz genau nachweisen kann, auf welche Seite er sich nun eigentlich schlägt. Er hat eine gewisse Gabe, ich will nicht sagen, im zweiten Satz das Gegenteil von dem zu sagen, was er im ersten gesagt hat, aber doch den Inhalt eines Satzes durch einen zweiten einzuschränken, umzubiegen und abzuwandeln. Deshalb ist es auch ganz unmöglich, ein solches Buch zu kritisieren. Bei jeder kritischen Bemerkung könnte der Verfasser erwidern, dass er das, was man ihm unterlegt, doch eigentlich nicht gesagt habe, oder dass er es in anderem Zusammenhang gesagt oder dass er gleich nachher das Gegenteil davon ausgeführt habe. Vergnügen macht die Lektüre eines solchen Buches eigentlich nicht. Man wird es ja freilich nicht ohne Nutzen aus der Hand legen, schon um der vielen fremden Ideen und Theorien willen, die hineinverarbeitet sind. Aber man wird sich eines gewissen schwankenden Gefühls, eines Gefühls geistiger Seekrankheit bei der Lektüre nicht immer erwehren können.

Dies wird noch wesentlich gesteigert durch den Stil des Verfassers. Volkelt beherrscht die Sprache in bemerkenswerter Weise. Ein grosser Reichtum an Worten, besonders an Adjektiven steht ihm zu Gebote. Aber in dem Streben, allen möglichen Gesichtspunkten in seiner Darstellung gerecht zu werden und sich womöglich nirgends recht fassen zu lassen, häuft er die Worte, ver-

allgemeinert und verschwächt er den Sinn seiner Sätze durch Zufügungen allgemeinen, nicht selten schwankenden und schillernden Inhalts. Eine vorsichtige, weiche und elastische Schreibweise hüllt alle Gedanken in eine gewisse unentschiedene, schwebende Form, die es ganz unmöglich macht, den Verfasser bei irgend einer These fest zu fassen.

Ich müsste, um dies im Einzelnen nachzuweisen, selbst ein Buch schreiben. Deshalb will ich mich hier auf eine methodische Frage beschränken, die auch die Leser dieses Blattes besonders interessieren wird, und bei der V. eine auffallende Unsicherheit zeigt. Ich meine die Frage nach dem normativen Charakter der Aesthetik. Suchen wir uns zunächst selbst hierüber ein Urteil zu bilden.

Es ist klar, dass eine Unterscheidung zwischen Aesthetik und Kunstgeschichte nur dann einen Sinn hat, wenn man der Aesthetik einen normativen, allgemein gültigen Charakter zuspricht. Die Kunstgeschichte ist keine normative, sondern eine beschreibende Wissenschaft. Sie bedient sich zwar bei der Beschreibung von Kunstwerken und Kunstströmungen auch gewisser Werturteile, nennt gewisse Kunstwerke schön, andere hässlich oder weniger schön. Aber sie tut es immer nur entweder im Sinne des Schreibers oder in dem einer bestimmten Zeit, und soweit sie es einmal ausnahmsweise im allgemeinen Sinne tut, ist sie eben nicht Kunstgeschichte, sondern Aesthetik. Denn dann geht sie von einem bestimmten Massstab des Schönen, d. h. eben von einer ästhetischen Norm aus, die ein für allemal als herrschend angenommen wird. Beschränkt sie sich dagegen auf ihr eigentliches Gebiet, so hat sie lediglich die Aufgabe: erstens die kunsthistorischen Tatsachen zu konstatieren, zweitens diese Tatsachen zu erklären, d. h. mit den anderen Tatsachen des geistigen und materiellen Lebens in kausalen Zusammenhang zu bringen, drittens aus bestimmten zeitlich und national begrenzten Gruppen kunsthistorischer Tatsachen ein Bild von dem künstlerischen Stil, dem ästhetischen Schaffen und Geniessen einer bestimmten Zeit zu entwerfen. Diese Tätigkeit ist eine lediglich beschreibende. Wenn ich z. B. die Kunst Giottos schildern will, so werde ich etwa ausführen, in welchem Zusammenhang der Künstler mit der religiösen Bewegung steht, die durch Franz von Assisi eingeleitet wurde, ich werde vielleicht von dem Verhältnis des Malers zu Dante sprechen, ich werde dann die vorgiotteske Malerei und Plastik Italiens zur Vergleichung herbeiziehen und endlich ein Bild seines persönlichen Stils und des Stils seiner Schule geben.

Bei dieser ganzen Arbeit braucht das norma-

tive Element gar keine Rolle zu spielen. Mit der Schilderung von Giotto's Stil gebe ich durchaus kein Urteil darüber ab, ob dieser Stil in irgend einem Sinne normativ oder vorbildlich sei. Sondern ich konstatiere einfach, dass er so und nicht anders ist, und dass er eine normative und vorbildliche Geltung für eine bestimmte Zeit, für gewisse Schulen der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts gehabt hat.

Derartige zeitlich und national beschränkte Normen spielen in der Kunstgeschichte eine grosse Rolle. Man könnte sie kunsthistorische Normen nennen. Soweit sich unsere Wissenschaft nicht auf die blosser Konstatierung des Tatsächlichen beschränkt — und welcher Kunsthistoriker täte das heutzutage? —, gibt sie genaue Stilschilderungen bestimmter Zeiten, Völker, Schulen, Meister u. s. w. Das Normative hat dabei immer nur eine beschränkte Bedeutung. Im Sinne der Zeit Giotto's z. B. war es eine Norm, die Landschaft hinter dem Figürlichen zurücktreten zu lassen, Figuren und Architekturen in ein bestimmtes unrealistisches Raumverhältnis zu einander zu setzen, den Ausdruck der Trauer durch ein bestimmtes Verzerren der Augen und des Mundes wiederzugeben u. s. w.

Etwas ganz anderes ist die ästhetische Norm. Diese hat im Gegensatz zur kunsthistorischen Norm eine allgemeine Gültigkeit. Sie gilt nicht für die Kunst dieses oder jenes Volkes, sondern für die Kunst überhaupt. Sie beschränkt sich nicht auf diese oder jene Zeit, sondern sie erstreckt sich auf alle Zeiten. Allerdings kann man schon die Normen der Kunstgeschichte enger und weiter fassen, indem man von einzelnen Künstlern zu einer ganzen Schule, von der Schule zur Nation, von der Nation zur Zeit weiterschreitet. Aber die Grenze ist dennoch ganz scharf. Von dem Punkt an, wo die Normen die Eigenschaft annehmen, allgemeingültig zu sein, d. h. dem allgemeinen menschlichen Empfinden zu entsprechen, sind sie ästhetisch. So lange dies nicht der Fall ist, sind sie kunsthistorisch.

Die Frage ist nun eben die: Gibt es überhaupt solche allgemeingültige Normen in der Kunst? Von vielen Seiten wird es bekanntlich bestritten; besonders von Kunsthistorikern und Tageskritikern, die die völlige Relativität und Subjektivität des ästhetischen Urteils predigen. Das sind eben Leute, die kein Organ für Aesthetik haben. Volkelt gehört nicht zu ihnen. Er hält mit Recht an dem normativen Charakter der Aesthetik fest. Wie aber begründet er diesen?

Der Mensch hat von Natur gewisse ästhetische Bedürfnisse, die Befriedigung verlangen. Die Befriedigung derselben geschieht in einer be-

stimmten „Verhaltensweise“. Diese Verhaltensweise ist folglich von mehr als individueller und willkürlicher Art, d. h. eben ein Gegenstand der Normierung. „Die Befriedigung jener Bedürfnisse ist ein menschlich wertvolles Ziel. Und die ästhetischen Normen geben die Mittel und Wege an, durch die allein jenes Ziel erreicht werden kann. Jede ästhetische Norm sagt: Willst du ästhetische Befriedigung erlangen, so musst du in Anschauen, Gefühl und Phantasie eine bestimmte Bedingung erfüllen“. Gewiss, nur gehört noch eine zweite Norm für den Künstler dazu: Da die ästhetischen Bedürfnisse des Menschen notorisch in dieser bestimmten Richtung gehen, so musst du deine Werke mit der bestimmten Absicht schaffen, dass gerade sie dadurch befriedigt werden.

Soweit ist alles gut. Nun aber begeht Volkelt die Inkonsequenz, innerhalb der Aesthetik selbst zweierlei Normen zu unterscheiden, nämlich allgemeingültige und kulturgeschichtlich bedingte (S. 49). Diese Möglichkeit gewinnt er durch die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung. Die ästhetischen Normen und Ideale unterliegen dem Fluss der Entwicklung. „Sie schweben nicht unbewegt und ein für allemal gültig über allem Wechsel der Zeiten und Völker; sondern, wenn auch anzunehmen ist, dass ihr allgemeinsten Kern, wenigstens von einer gewissen Stufe der Reife an, für alle absehbar folgende Entwicklung Gültigkeit bedingt, so sind sie doch nach anderen Seiten, und namentlich in ihren Besonderungen und Ausgestaltungen, eingreifenden Entwicklungen unterworfen. Angesichts dieser Sachlage hat sich jeder Aesthetiker zu sagen, dass er mit seinen Feststellungen und Beweisen an die ästhetische Entwicklungsstufe seiner Zeit gebunden ist. Zwar wird er bestrebt sein, besonders in den grundlegenden und weitesten Normen das ästhetische Fühlen seiner Zeit in der Richtung auf das Allgemeingültige zu überschreiten und so dem Aesthetischen annäherungsweise eine allgemeinemenschliche Grundlage zu geben. Andererseits aber wird er sich dessen bewusst bleiben, dass er in vielen Beziehungen, namentlich in den für das Besondere geltenden Bestimmungen, nur den Anspruch erheben darf, die ästhetische Gefühlsweise, zu der sich die Kultur seiner Zeit in ihren reichsten und höchststehenden Vertretern entwickelt hat, auf ihre Normen zu bringen“.

Es ist klar, dass hiermit die Grenzen zwischen Kunstgeschichte und Aesthetik völlig verwischt werden, der Aesthetik als normgebender Wissenschaft der Boden unter den Füßen weggezogen wird. Denn wenn die Aesthetik nur Normen aufzustellen hätte, die für den modernen Kultur-

menschen gelten, so wäre sie eben keine normgebende, sondern eine beschreibende Wissenschaft, denn ihre Aufgabe wäre eine Beschreibung des gegenwärtigen ästhetischen Empfindens. Auch das ist an sich ein verdienstliches Bemühen, und aus Büchern wie denen von Muther, Gurlitt und Meier-Gräfe kann man immerhin manches lernen. Nur keine Aesthetik. Aesthetik ist etwas prinzipiell anderes, und dass Volkelt das nicht einsehen will, muss grade bei einem Aesthetiker Wunder nehmen. Er setzt dadurch mich als Kunsthistoriker in die seltsame Lage, ihm, dem Aesthetiker gegenüber das Recht der Aesthetik als einer selbständigen Wissenschaft gegenüber der Kunstgeschichte verfechten zu müssen.

Natürlich ist die Folge dieser methodischen Unsicherheit der Mangel eines sichern Resultates. Volkelt ist nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen, dass die einzig mögliche ästhetische Norm das Verhältnis ist, in welchem die Kunst zu der Naturanschauung, allgemein gesagt zu der psychischen Disposition dessen steht, der sie ästhetisch geniessen will. Dabei ist es vollkommen einerlei, ob von der Kunst der Kinder oder der Wilden oder der modernen Kulturmenschen die Rede ist, weil es ja gar nicht darauf ankommt, bestimmte Kunstformen oder einen bestimmten Inhalt als schön nachzuweisen, sondern nur das gesetzliche Verhältnis aufzuspüren, in dem das Kunstwerk zu der Psyche desjenigen steht, der es genießt. Ist diese allgemeine Norm z. B., wie ich glaube, die Illusionskraft, so heisst das nichts anderes, als dass jedes Kunstwerk, das auf irgend einen Menschen wirken soll, die Eigenschaft haben muss, diesen Menschen in Illusion zu versetzen. Die Menschen können dabei ganz verschieden sein, eine ganz verschiedene Naturanschauung haben, nur das Verhältnis der Kunst zu dieser Naturanschauung muss immer dasselbe, nämlich das der Uebereinstimmung, sein. Davon findet sich bei Volkelt nichts. Immer handelt es sich bei ihm um formale oder inhaltliche Normen, nach denen die als Beispiele ausgewählten Kunstwerke beurteilt und so oder so klassifiziert werden. Und immer werden trotz aller gegenteiligen Versicherungen ausserästhetische, z. B. ethische Massstäbe bei der Entscheidung ästhetischer Fragen angelegt.

Dass Kunst und Natur in gleichem Sinne als ästhetische Gegenstände behandelt werden, ist eine der Absonderlichkeiten, die bei einem philosophischen Aesthetiker selbstverständlich sind. Unsere philosophische Aesthetik ist nach allem, was darüber in der letzten Zeit geschrieben worden ist, noch immer nicht zu der Erkenntnis durchgedrungen, dass es im psychologischen Sinne ein Unterschied ist, ob

ich ein Ding von Marmor sehe, das durch die Kunst seines Schöpfers das Aussehen eines lebendigen Körpers erhalten hat, oder ob ich einen lebendigen Körper vor mir habe, der von Natur so ist, wie er ist. Dass bei der Betrachtung jenes ersteren das Bewusstsein, Marmor wahrzunehmen, die Schöpfung einer menschlichen Persönlichkeit zu sehen, den Schöpfungsakt innerlich zu reproduzieren, für den ästhetischen Genuss entscheidend ist und dass gerade dies bei dem Naturgegenstand wegfällt, liegt doch wohl auf der Hand.

Natürlich kann man unter diesen Umständen auch nicht die Erkenntnis verlangen, dass das Charakteristische, und zwar das einzig Charakteristische der ästhetischen Anschauung das Durcheinanderwogen der beiden Vorstellungsreihen Natur und Kunst ist. Das wusste schon die spekulative Aesthetik, in der die Illusion und die Uebereinstimmung der Form mit dem Inhalt eine so grosse Rolle spielt. Das wusste Fechner, als er zwei Faktoren des ästhetischen Wohlgefallens, den direkten und den assoziativen, unterschied. Das habe ich mit meiner Theorie von den „zwei Vorstellungsreihen“ selbständig zu begründen versucht. Volkelt ist davon nicht überzeugt worden. Was an dem Kunstwerk Materie ist, Marmor, mit Farben bestrichene Leinwand, ist nach ihm überhaupt kein Gegenstand ästhetischer Anschauung, sondern „die in dem Aussendinge, genannt Kunstwerk, festgelegte vorästhetische Grundlage des Kunstgenusses“, die für uns als anschauende fühlende, phantasietätige Wesen überhaupt nicht vorhanden ist. „Was der behauene Marmor oder die überstrichene Leinwand unabhängig von der psychologischen Umgestaltung ist, die wir in der Phantasie damit vollziehen, wird niemals Gegenstand für unsere Anschauung, unser Gefühl und unsere Phantasie sein. Nur unser wissenschaftliches Denken vermag jene vorästhetische Grundlage herauszuschälen“.

So? Also nur unser wissenschaftliches Denken verhindert uns, die Venus von Milo für ein lebendes Weib zu halten? Ich habe mir bisher immer eingebildet, um Marmor von Fleisch zu unterscheiden, brauche man nicht wissenschaftlich gebildet zu sein, sondern nur die Augen aufzumachen. Und ich habe immer geglaubt, auch der dümmste Bauer müsse sich in einem Gipsmuseum sofort davon überzeugen, dass die Figuren, die da um ihn herumstehen, nicht lebendig sind. Durch Worte, wie „vorästhetisch“ und durch Häufung der Begriffe, Anschauung, Gefühl und Phantasie, wo es sich zunächst nur um Anschauung handelt, schafft man die Tatsache nicht aus der Welt, dass jeder Mensch, auch der ungebildete,