

Zeitschrift: Schweizerische pädagogische Zeitschrift
Band: 14 (1904)
Heft: 6

Artikel: Das Schöne als Schöpfung unserer Sinne
Autor: Höber, Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-788766>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Schöne als Schöpfung unserer Sinne.

Von Privatdozent Dr. Rudolf Höber (Zürich).

Wenn wir die Frage nach der breiten Grundlage unserer ästhetischen Wertschätzungen stellen, so werden nach Walter Cranes Meinung wohl viele befürchten, dass wir damit eindringen in ein Tal voller gebleichter Knochen, in welchem schon gar mancher naseweise Forscher seine eigenen gelassen hat. Die Befürchtung mag ihren guten Grund haben; indessen die Schreckgespenster zerdachter Schädel lauern nicht minder in jenen Gegenden, in denen die Freischärler irgendwelcher konkreter Wissenschaften, in denen Physiker oder Chemiker oder sonst welche Forscher gegen die Probleme zu Felde ziehen. Die kühnen Fragestellungen, ob die Erde sich etwa um die Sonne drehe, oder ob das Licht etwa Zeit brauche, seinen Weg durch den Weltenraum zu nehmen, sind gewiss nicht minder kühn, als die Frage: warum ist dieses schön und warum jenes hässlich? Es ist immer und immer wieder der unzählbare Trieb, den Zusammenhang der Erscheinungen zu begreifen und klar zu sehen, wie eines die Folge vom andern ist. Darum, im Grunde genommen, bevölkert der Naturmensch die Welt mit Göttern von seinesgleichen, weil ihm der Blitzschlag begreiflicher vorkommt, wenn ein Jupiter tonans dahintersteckt, der den Donnerkeil schleudert, und weil diese Lösung seines Problems ihn wenigstens zeitweilig beruhigt, wenn sie auch nicht besser ist, als die bekannte Beantwortung der Frage nach der Herkunft der Armut durch die Erklärung, dass sie von der Pauvreté herrühre. Und selbst wenn der Zusammenhang zwischen Gewitter, Blitzschlag und seiner verheerenden Wirkung eine andere Erklärung gefunden hat, die erste des primitiven Menschen ist zu bequem, und zu komplikationsarm, ob ihrer Ehrwürdigkeit zu anheimelnd und zu beruhigend, als dass sie ohne weiteres abgetan würde. Obgleich der Natur weit näher gerückt, obgleich in weit intimerem Verkehr mit ihr durch Wissen-

schaft und Aufklärung, so scheint doch aller Glanz zu schwinden aus der „entgötterten Natur“, und wir sehnen uns oft nach den Zeiten,

„Da sie noch die schöne Welt regirten,
Schöne Wesen aus dem Fabelland.“

Ein ähnlich schemenhaftes Wesen, wie diese, tront heute noch in Unbegreiflichkeit gehüllt über uns und wirkt mächtig auf uns durch ihre Adepten in den Werken der Kunst. Hingerissen in Staunen und Bewunderung möchten wir bisweilen vor einem Kunstwerk in die Knie sinken, wie der Mensch beim Anblick des unendlichen Meeres in Klingers herrlicher Radirung: „An die Schönheit“, und ängstlich hüten wir uns vor der Frage, was es denn eigentlich sei, was denn eigentlich die Schönheit sei, die diese wunderbare Wirkung auf uns ausübt, ängstlich, weil wir fürchten, all die Schönheit möchte zerrinnen, wenn wir ihr kritisch zu Leibe rücken, wie eine schillernde Qualle, von der uns ein Klümpchen Schleim in der Hand bleibt, wenn wir sie aus dem Meer herausheben, um sie näher zu betrachten. Aber auch die Sonnenstrahlen haben nicht an Glanz und Schimmer eingebüsst dadurch, dass Newton ihr Licht in ein farbiges Band zerlegte, und Goethes immer und immer wiederkehrende Klageworte darüber, dass „das reine, weisse, ungetrübte, helle Himmelslicht aus dunklen Lichtern zusammengesetzt sein sollte“, ist sicherlich grundlos; die Gewitter wirken nach wie vor mit elementarer Gewalt mächtig auf unser Gemüt trotz Elektrizitätslehre und Blitzableiter. Also dürfen wir es wohl auch wagen, den Kult der Schönheit zeitweilig abzulösen durch eine empirische Ästhetik.

Die Welt ist die Schöpfung unsrer Sinne; eine andere ist sie für den Vollsinnigen, der seine gesunden fünf Sinne beieinander hat, eine andere für den Blinden, der die Welt des Lichtes und der Farben nie gesehen hat, eine andere für den Tauben, dem das Reich der Töne verschlossen ist. Die Welt des Kindes ist eine eng begrenzte, so lange die Zahl der Reize, die auf seine Sinneswerkzeuge gewirkt hat, noch klein ist; aber aus den wenigen einzelnen Bausteinen, die die sinnlichen Erfahrungen für das Kind darstellen, beginnt es eine Welt sich zu errichten, sich eine Weltvorstellung zu bilden. Dem Kinde vergleichbar ist der unkultivierte Mensch, der Bewohner eines kulturfremden Erdteils, dessen sinnliche Erfahrungen nicht annähernd von der Mannigfaltigkeit, von der Kompliziertheit sind, wie die des Europäers, der im Getriebe der Menschen und der Menschenwerke aufwächst. Auch die ästhetische Bewertung dessen, das sich den Sinnen bietet, dessen, das sich in dem Sinnengebäude der Welt vorfindet, ist verschieden je nach dem Kulturstandpunkt des Individuums, wie die vergleichende Bewertung der Weltinhalte nach irgend-

welchem anderen, sei es ethischem, sei es sozialem oder sonst einem Masstab. Wenn wir, die Kinder europäischer Kultur, das Urteil: schön oder hässlich fällen, so sind die Motive für diese Abschätzung ungleich komplizirtere als die, die den Wilden treiben. Der Verkehr mit anderen Menschen, Eltern, Mitbürgern, Zeitereignisse, die ganze grosse Vergangenheit lenken und bestimmen unsere Urteile, und lenken jeden Einzelnen je nach seinen individuellen Erfahrungen auf besondere Wege. Viel einheitlicher wird sich dahingegen die Bewertung da gestalten, wo die sinnlichen Erfahrungen bei den verschiedenen Individuen wegen der Gleichheit der Lebensweise und Beschäftigung, wegen Gleichheit der Umgebungsbestandteile, Menschen und Sachen, ungefähr die gleichen sind, und darum ein Einerlei an Gedanken und Erinnerungen an dieselben sinnlichen Erfahrungen anknüpft. Wollen wir also die Quellen für ästhetische Abschätzungen prüfen, so müssen wir sie da untersuchen, wo sie möglichst rein und unverfälscht aus den Sinneserfahrungen entspringen, nicht dort, wo sie untermischt und getrübt sind durch Gedankenkonglomerate, durch irgendwelche assoziative Beimengungen; kurz, wir müssen uns fragen: was nennt der primitive Mensch schön und hässlich? und: welche primären Sinneserfahrungen führen zum Urteil: schön oder hässlich?

Die darstellende Kunst der unkultivirten Völker ist im wesentlichen eine rein dekorative Ornamentik. Hier haben wir die Keime für unsere komplizirten und differenzirten Schönheitsgefühle vor uns. Welcher Art sind nun die Sinnesempfindungen, die unser Wohlgefallen an den einfachen Ornamenten bedingen, denen wir immer wieder begegnen, nicht nur bei den Wilden, sondern überhaupt bei primitiven naiven Menschen, bei Kindern, die an einem Spielzeug irgend einen Schmuck anbringen, so gut wie bei der grossen Masse des Volks? Sehen wir davon ab, dass viele dieser einfachen Figuren oft erst allmählig und auf Umwegen zu ihrer Einfachheit gelangt sind, dass sie oft aus Umbildungen von nachgeahmten Naturobjekten hervorgegangen sind, wie die Eierstabdekoration, die in der griechischen Architektur die bekannte Rolle spielt, aus Lotosblumenmotiven, oder die Schlangen- und Zickzacklinie häufig aus den aneinandergereihten Köpfen des Fregattvogels, selten wohl primär in zufälliger, spielender Beschäftigung entstanden sind. Die Hauptfrage ist für uns die: warum erscheinen uns diese einfachen Anordnungen von geraden oder gekrümmten Linien als etwas Schönes? — Bei mir zu Hause gab's auf der Schule gelegentlich Strafarbeiten in der Schreibstunde; man musste z. B., wenn man am *f* bei der Schleifenbildung Kleckse machte, zur Strafe zu Hause eine Seite voll *f* schreiben. Solch eine Strafarbeit

zu betrachten, verschafft schon einen gewissen ästhetischen Genuss, vorausgesetzt, dass alle die f gleich gross, gleich weit von einander entfernt und gleichmässig gerichtet sind. Betrachten wir solch ein f recht genau, so verfolgen wir die Linie mit unserm Auge, indem wir das Auge auf- und abbewegen, wir tasten sozusagen die Form des f ab, wie wir uns etwa eine Vorstellung von einem erhabenen, einem Relief- f bilden, indem wir es mit dem Finger abtasten. Woher erfahren wir denn etwas von der Form des f , wenn wir mit dem Finger darauf herumfahren? Wenn wir unsern Arm irgendwie in die Luft strecken, dann wissen wir, auch ohne dass wir hinsehen, in welcher Lage zu unserm Körper sich der Arm befindet, und wenn wir mit dem Finger eine Figur in der Luft schreiben oder wenn uns ein anderer den Finger in irgend bestimmter Weise in der Luft führt, so wissen wir wieder, ohne dass wir hinsehen, was für Linien der Finger in die Luft schreibt. Das ist nicht durchaus selbstverständlich; es gibt Kranke, die das nicht leisten können, weil sie nicht, wie normale Menschen, ihre Glieder fühlen. Jeder Stellung des Armes entspricht nämlich ein gewisser Komplex von Empfindungen, der von der Spannung der Haut und der Spannung der mehr oder weniger zusammengezogenen Muskeln herrührt. Halten wir z. B. den Arm gebeugt, so ist die Haut auf der Streckseite, halten wir ihn gestreckt, so ist sie auf der Beugeseite gespannt; das verursacht verschiedene Empfindungen. Und so entspricht also jeder Stellung eine ganz bestimmte Summe von Haut- und Muskelempfindungen und jeder Stellungsänderung eine bestimmte Änderung dieses Empfindungskomplexes; und wenn wir im Verlauf unseres Lebens erst einmal gelernt haben, welche Stellungen zu welchen Empfindungskomplexen gehören, dann können wir uns immer mit Hilfe der Empfindungen über die Lagebeziehungen unserer Gliedmassen zum Leib und über ausgeführte Bewegungen orientiren. — Nicht anders ist es mit den Bewegungen unserer Augen, die auch durch Zusammenziehung von Muskeln zustande kommen, die im Innern der Augenhöhle verborgen liegen. Jeder Stellungsänderung entspricht dann eine bestimmte Änderung der Muskel- und Bewegungsempfindungen, wenn wir also beim Betrachten des f unser Auge die geschriebene Linie entlangführen, so haben wir dabei eine gewisse Art der Empfindung, die charakteristisch ist für die Betrachtung des f , wie die Bewegungsempfindung, die hervorgerufen wird, wenn wir mit der Hand in der Luft ein f beschreiben, ebenfalls eine genau bestimmte ist. Mit Hilfe unserer Bewegungsempfindungen erfassen wir also das Räumliche in der Welt, oder anders ausgedrückt: unsere Bewegungsempfindungen sind die Grundlage für unsere Raumschauungen. — Kehren wir nun zu der Strafarbeit

zurück. Betrachten wir ein f nach dem andern, so sind es immer und immer wieder dieselben Bewegungsempfindungen, die beim Überblicken der Reihen zustande kommen. Und diese immerwährende Wiederholung ein und desselben Empfindungskomplexes ist das, was schliesslich für alle Wirkung dekorativer Darstellungen auf uns etwas Charakteristisches ist, mag es sich um den Schmuck von Häuserflächen mit Friesen, von Wänden mit Tapeten, von Kleidern, Teppichen, Möbelstoffen mit Mustern, von Bilderrahmen oder Geländern mit Arabesken handeln; stets kommt die Wiederholung desselben dekorativen Elementes oder Motivs oder für uns die Wiederholung der gleichen Raumpfindungen in Betracht. Rasch passt sich das Sinnesorgan dem an, ein und dasselbe Ding immer wieder zu erfassen; die Ansprüche, die an das Sinnesorgan von dem aufzufassenden Objekt gestellt werden, sind also in diesem Fall minimale, das Sinnesorgan leistet bei der Betrachtung einer einfachen Dekoration ein Minimum von Arbeit.

Gegen diese Meinung, dass ein wesentlich Wirksames für die Wertschätzung der dekorativen Ornamente allein in der den Sinnesorganen bequemen Wiederholung gelegen sei, könnte man nur einen Einwand erheben, man könnte sagen: allein auf die Wiederholung kommt es doch sicher nicht an, sondern auch das, was wiederholt wird, ist von Bedeutung. Ich erwähnte vorher, dass die dekorativen Elemente bei den primitiven Völkern nachweislich von allerlei Naturobjekten sich herleiten, von Lotosblumen, von Vogelköpfen, von Fischen, Schlangen u. dgl.; ich hätte dazu noch sagen können, dass vielfach auch technische Objekte Gegenstand der Nachahmung zu dekorativen Zwecken werden, wie Flechtwerke von Körben oder Matten, wie die Fugen zwischen den gleichmässig geformten Steinen einer Mauer. Und nun kommt vielleicht jemand mit der Theorie: all das, was in der Dekoration der Primitiven vorkommt, sind für sie nützliche und begehrenswerte Sachen, die immer und immer wieder als Schmuckelement hingestellt werden, als wenn der „Künstler“ damit seine Wünsche nach einem rechten Reichtum an all den brauchbaren Dingen befriedigen wollte. — Ich glaube nicht, dass diese Deutung richtig ist; denn Giftschlangen, Blitze und ähnliches, deren Bild häufig zum Schmuck benutzt wird, sind ja keinesfalls erwünschte Erscheinungen. Also kommt doch wohl nichts anderes in Betracht, als dass aus den Umgebungsbestandteilen irgend etwas Hervorstechendes ausgelesen wird; das wird dann nachgebildet und immer wieder nachgebildet, und allein in der Wiederholung liegt der Reiz.

Eines lässt sich mit dieser Theorie sehr gut in Einklang bringen. Es finden nämlich in der dekorativen Kunst sehr häufig Ornamente Verwendung, die sich aus zwei Hälften zusammensetzen, die sich wie Bild und Spiegelbild zu einander verhalten; solche Motive nennen wir symmetrisch gebaute, und sprechen von horizontaler Symmetrie, wenn die beiden spiegelbildlichen Hälften übereinander, von vertikaler, wenn sie nebeneinander stehen. Worin liegt nun das Ästhetisch-Wirksame symmetrischer Gebilde? Handelt es sich auch hier wieder um Wiederholung von Raumempfindungen bei ihrer Betrachtung, und um ein Arbeitsminimum für das Sinnesorgan? — Beim Sehen brauchen wir unsere beiden Augen, wie die beiden Hände beim Tasten. Und nun ist es wichtig, zu wissen, dass ganz ebenso wie rechte und linke Hand von einander verschieden sind, sich wie Bild und Spiegelbild verhalten, so auch die Augen, die zwar scheinbar, nämlich, wenn man sie nur von aussen betrachtet, ganz gleich sind, in der Anordnung der Muskeln aber, die sie bergen, zu einander Spiegelbilder sind. Wir können also die symmetrischen Bewegungen der Augen beim Betrachten von Dingen vergleichen mit den symmetrischen Bewegungen der Hände beim Tasten. Die symmetrischen Bewegungen der Hände sind aber in den Empfindungen, die sie begleiten, zum Verwechseln ähnlich. Tastet man z. B. eine aus Holz geschnittene T-Figur ab, die rechte Hälfte mit der rechten, die linke Hälfte mit der linken Hand, so sind die beiden dabei auftretenden Empfindungskomplexe einander fast gleich, während die verschieden sind, die zustande kommen, wenn wir nur mit der rechten Hand einmal die rechte und darauf die linke Hälfte des T befühlen. Wären die ersten beiden Komplexe ganz gleich, so würden wir rechts und links mit dem Gefühl gar nicht unterscheiden können, und es passirt uns ja auch so noch oft genug, dass wir symmetrische Handbewegungen mit einander verwechseln. Zieht einer beispielsweise seine Uhr gewöhnlich mit der rechten Hand durch Drehen nach rechts auf, so kann er, wenn er einmal die linke benutzen muss und nicht gerade sehr gut aufmerkt, mit Bestimmtheit darauf rechnen, dass er die symmetrische Bewegung nach links ausführt und die Uhr überdreht. Oder: es fällt uns viel leichter, mit der linken Hand in Spiegelschrift zu schreiben, als in normaler. Das beweist, dass die zu symmetrischen Handbewegungen gehörigen Empfindungskomplexe einander ziemlich gleich sind. Genau ebenso ist's mit den Augen. Betrachten wir eine vertikal symmetrische Figur, so haben wir die gleiche Empfindung, wenn wir die Augen über deren rechte Hälfte wandern lassen, als wenn wir die linke betrachten; es wiederholen sich also Empfindungskomplexe, wir finden also das für ästhetische Bewertungen charakteristische Moment auch hier wieder.

Die Augen sind aber nur ein vertikal, nicht auch ein horizontal symmetrischer Apparat, die beiden obern und die beiden untern Augenhälften verhalten sich nicht wie Bild und Spiegelbild zu einander, und darum sind die Bewegungen beim Aufwärts- und Abwärtsblicken nicht einander ähnlich in den zugehörigen Empfindungen, wie beim Rechts- und Linksblicken. So wird es begreiflich, warum wir oben und unten nie verwechseln, warum die Kinder in der Schule zwar *b* und *p* leicht von einander unterscheiden, nicht aber *b* und *d*, warum endlich in der dekorativen Kunst vertikal symmetrische Motive überall Verwendung finden, nie aber horizontal symmetrische Motive, wenigstens nicht für sich allein — das wirkt hässlich — höchstens in langer Reihe aufeinander folgend in Friesen, Borten u. dgl., oder spiegelbildlich in vertikaler Symmetrie noch einmal wiederholt.

Eine viel grössere Rolle als die vertikal symmetrischen Gebilde spielen in der dekorativen Kunst die einfachen Motive der graden Linie, der Kurve, des Kreises u. a. Auch das hat physiologische Gründe, wenn auch von vornherein betont werden muss, dass die gerade Linie oder manche Kurven durch die Technik entdeckt, und weil sie in ihr eine grosse Rolle spielen, aus ihr in die Kunst übernommen wurden. Aber das einzige Moment ihrer ästhetischen Bewertung ist dies nicht. Wenn man die Kunst der allerwenigst differenzirten Völkerschaften, z. B. der im Innern von Neu-Guinea lebenden Wilden ansieht, so scheint es, als ob die primitivste Dekoration in einer Zusammensetzung von nur geraden Linien bestand, dass Kurven fehlten. Und das allereinfachste Ornament, das wir wohl kennen, besteht aus geraden, in gleichen Abständen nebeneinander gesetzten Linien, die durch Eindrücken des Fingernagels in Thon hergestellt sind. Das sind ganz wichtige Beobachtungen; denn wir sehen ja allüberall, dass die gerade Linie vorzugsweise zur Dekoration verwendet wird, und gerade parallele und immer wieder parallele Linien sind ja, wer weiss wie oft, das *A* und *O* eines Dekorationsstückes; man denke an gestreifte Gewebe, oder an Fassaden aus Backsteinen, deren Fugen absichtlich nicht übertüncht werden. Vielfach mögen — das sei noch einmal gesagt — für die Bevorzugung der Geraden technische Gründe, wie ihre leichte Ausführbarkeit, massgebend gewesen sein; aber sicher haben auch physiologische Eigenschaften ihr die Vorzugsstellung eingeräumt. — Dekorirt man zwei Wände mit gleich grossen, gleich weit von einander entfernten Quadraten, stellt aber auf der einen die Quadrate gleichmässig nebeneinander, auf der andern bald mehr auf die Kante, bald mehr auf die Spitze, so wird man der ersten als Dekorationsstück wohl meistens den Vorzug geben,

wenn man überhaupt noch geneigt ist, an der zweiten etwas Schönes, Schmückendes zu finden. Obgleich auf beiden Wänden die gleichen von geraden Linien umgrenzten, gleich grossen quadratischen Figuren sich wiederholen, so führt die Wiederholung auf der zweiten Wand zum mindesten beim naiven Menschen nicht zur ästhetischen Schätzung, und zwar offenbar deshalb, weil wegen der verschiedenen Stellung die zwar geometrisch gleichen, aber optisch für unser Auge verschiedenen Quadrate nicht zur Wiederholung von Raumempfindungen führen. Die Gleichheit der Richtungen bedingt erst die Gleichheit der Empfindungen und damit den ästhetischen Genuss. Diese Erkenntnis liefert uns auch den Schlüssel zu dem Problem, was die gerade Linie vor andern auszeichnet. Es ist ebenfalls die Richtung, die hier jedes kleinste Teilchen, jedes Element der Geraden mit dem Nachbarelement gemein hat, und nur die gerade Linie hat diese Eigenschaft. In jeder Kurve dagegen weicht die Richtung des einen Teilchens um ein gewisses Mass von der des vorhergehenden und nachfolgenden ab, und ist die Kurve eine ebenmässige, etwa eine Kreislinie, die überall die gleiche Krümmung aufweist, so ist der Grad der Abweichung der Richtung eines Teilchens von der des nächsten überall auf der Kurve ganz der gleiche, so dass für diese Art Linien wohl wenigstens ein Vorzug in der stets gleichen Änderung der Richtungen gelegen ist, an die sich wiederum das Sinnesorgan durch immer gleichmässige Änderung seiner selbst anpasst. Damit wird das Sinnesorgan wiederum nur mässig beansprucht; die Abtastung der ebenmässigen Kurven erfordert also zwar nicht eine so minimale Arbeit, wie die Betrachtung der geraden Linie; aber sie ist immer noch klein genug, um ihnen eine Vorzugsstellung vor beliebigen anderen Linien zu garantieren. Und was für gerade und ebenmässig gekrümmte Linien gilt, gilt für die analogen Ebenen und gleichmässig gekrümmten Flächen, etwa Kugeloberflächen, die dieselben physiologischen Eigenschaften und Vorzüge haben, wie die entsprechenden Linien. Darauf ist wohl mindestens zu einem Teil die vielfache Benutzung von Flächen und Kugeln in allen Kulturprodukten und Kunstwerken zurückzuführen.

Wir fanden mehrfach Vergleichspunkte zwischen dem Sehen von Dingen und dem Abtasten derselben. Kein Wunder also, wenn Objekte, die dem Auge als schön imponieren, oft auch dem tastenden Finger ästhetisch bedeutsam erscheinen. Nicht bloss der Anblick, sondern auch das Befühlen der spiegelglatten Fläche eines Marmortisches, die überall die gleichen Bewegungsempfindungen vermittelt, ist in gewissem Masse ein Genuss, und noch mehr als für den Vollsinnigen für den Blinden, dem das Getast teilweise das Gesicht ersetzen muss. Jede Rauigkeit

als Gesetzlosigkeit, als Unregelmässigkeit ist diesem etwas Hässliches, bemaltes Porzellan z. B. und ein gesprungenes Glas; dagegen hat er wie wir seine helle Freude an den Wiederholungen geschnittener Ornamente auf Möbeln, an Halsketten, auf die in bestimmten Abständen Perlen aufgereiht sind, an den Knöpfen, die gleich weit von einander auf eine Jacke geheftet sind. „*Tout ce qui est régulier plait*“, sagte eine gebildete Blinde in einer Lausanner Anstalt; darum bauen auch blinde Kinder mit ihren Steinbaukasten symmetrische Häuser.

Schon lange wird man nun und auch mit vollem Recht darauf hinweisen wollen, dass die Asymmetrie doch eigentlich in der Kunst über die Symmetrie überwiegt. Aber vielleicht bestätigen die Ausnahmen nur die Regel. Es ist ein Gesetz in der Physiologie, dass kontinuierliche Reize an Wirkungswert verlieren; ein noch so angenehm riechendes Parfum, das andauernd wirkt, bemerken wir bald nicht mehr, ein einfaches Ornament mit seinen ewigen Wiederholungen desselben Motivs wird uns langweilig, und wir beachten es schliesslich nicht mehr. Dagegen um so lieber geniessen wir die ruhige, gleichmässige Wiederholung der Empfindungen, die es vermittelt, wenn das ewige Einerlei kurzweilig unterbrochen wird durch eine kleine Asymmetrie, eine kleine Abwechslung, die wie ein Witz wirkt, der die Kontinuität einer Stimmung unterbricht, wenn z. B. der gotische Baumeister an Kapitälern oder Türmchen oder Masswerk ein Phantasiegebilde anbringt, das zwar die Symmetrie des Ganzen durchbricht, aber sie nicht zerstört. Sie nicht zerstört! Das ist durchaus erforderlich. Wie ein Witz nicht die ganze Kontinuität der Stimmung aufheben darf, wie es barbarisch wäre, in eine Schar von Engelsköpfen, die eine Rubenssche Madonna umgeben, einen grinsenden Affenkopf hineinzumalen, so darf die Variation nicht bis zur Aufhebung der vorhandenen Grundgesetzmässigkeit sich steigern. Man kann zwar nicht den Satz verteidigen: wenn Gesetzmässigkeit fehlt, so ist ein Dargebotenes hässlich; aber seine Umkehrung ist richtig: wenn ein Dargebotenes hässlich ist, so ist eine Gesetzmässigkeit zwar vorhanden, aber nur noch ihre Trümmer, nur minderwertige Bruchstücke. Man stelle sich einen herrlichen gotischen Dom von klarer Symmetrie vor, nur dass sein Turm schief steht — und das Gemeinte wird begreiflich. — Häufiger als die kleine Abwechslung in dem Einerlei der Symmetrie oder in dem Einerlei der einfachen, dekorativen, nicht spiegelbildlichen Wiederholung von Motiven kommt ein anderes vor. Der Künstler oder das Kunstobjekt überlassen es oft ganz und gar der Phantasie des Beschauers, das geläufige symmetrische Gebilde aus einer zufälligen Asymmetrie sich zu rekonstruieren. Daher die wundervolle Wirkung eines Faltenwurfs

eines gemusterten Stoffes, auf dem wegen der Faltung die Ornamente in mannigfachen perspektivischen Verkürzungen erscheinen. Daher die Abneigung des Künstlers, die jedem geläufige menschliche Gestalt in starrer symmetrischer Haltung wiederzugeben — wie wir sie freilich von Künstlern früherer Epochen auf den Bauwerken der Ägypter, auf byzantinischen Gemälden, am Apollo von Tenea und Thera dargestellt finden — sondern Gesten und Mienenspiel bringen asymmetrische Momente in das Werk hinein, obwohl sich der Künstler der Symmetrie wohl bewusst ist: Dürer entwarf einen symmetrischen Kanon der menschlichen Gestalt, nur um ihn nie zu benutzen. Daher endlich die mannigfache Variirung der alleralltäglichsten Gebrauchsgegenstände, an denen gerade wegen ihrer Alltäglichkeit unser Herz hängt, ihre Abänderung zu allerhand Schmuck, der gerade noch, vielleicht nur in einem ganz kleinen Merkmal an das alte Gerät, an die alte Waffe erinnert und die geläufige Empfindung reproduziert. Wie ein Wildfremder, ein Spitzbube, nach Goethes Spruch, der von unserer seligen Mutter zu erzählen weiss, uns lieber ist, als viele ehrliche Leute, die uns nichts angehen.

Wenden wir uns nun einem andern Sinnesgebiet zu! Ludwig Tieck nannte einmal die Architektur gefrorene Musik. In der Tat: es existiren viele Vergleichspunkte zwischen dem starren Gefüge eines Bauwerkes mit seinem ornamentalen Schmuck und der lockeren schwebenden Konstruktion eines Musikstückes. Und wie dort die Wiederholung der Empfindungen ein Moment ästhetischer Wirkung, die Unterbrechung der Empfindungsreihe ein Moment erhöhten Reizes darstellte, so auch hier. Rhythmus, Harmonie und Melodie machen ein Musikstück aus, also Zeit- und Tonempfindungen sind das, was wiederholt und was unterbrochen wird.

Ein Komplex von Raumempfindungen macht ein räumliches Gebilde aus; einen Komplex von Zeitempfindungen bedeutet der Rhythmus. Wie die Wiederholung eines Raumempfindungskomplexes einen ästhetischen Genuss gewährt, so auch die Wiederholung desselben Zeitempfindungskomplexes! Das Lieblingsinstrument der Schweizer Kinder, die Trommel, gewährt offenbar wenigstens ihnen eine volle Kunstfreude, obgleich sie daraus Töne zwar nur von derselben Höhe, aber zu Zeitkomplexen geordnet, d. h. in bestimmtem Takt hervorzaubern. Uns Grossen freilich geht's damit, wie mit den Ornamenten; wir lassen uns die Grundgesetzmässigkeit der gleichen Zeitempfindungskomplexe zwar gern gefallen, machen uns aber die einfache Kost schmackhafter durch Würzung mit den verschiedensten Tonkomplexen, wir bauen auf den Rhythmus die Melodie auf. Nur um ein Beispiel zu nennen: das Champagnerlied in Mozarts „Don

Juan“ besteht in dem ewig gleichen Rhythmus: — ◡ ◡ — —, in den die wundervollen Tonfolgen eingeflochten sind.

Aber auch die Charakterisirung dieser Tonfolgen als etwas, das mit Lustgefühlen für uns verknüpft ist, lässt vermuten, dass hier ähnliche Gesichtspunkte für die ästhetische Bewertung sich finden lassen, wie für die Zusammenstellung der anderen Empfindungsgrössen. In der Tat lässt es sich nachweisen — wie, das auseinanderzusetzen würde hier zu weit führen — dass sowohl die Teiltöne eines Akkordes als auch die aufeinanderfolgenden Töne einer Melodie etwas Gemeinsames enthalten, dass sie miteinander verwandt sind, dass also, wenn zu einem Grundton etwa seine Oktave oder Quinte angegeben wird, nur z. T. etwas neues hinzukommt, z. T. nur altes wieder aufgefrischt, schon vorhandene Empfindungen noch einmal wiederholt werden. Auf dieser Wiederholung beruht das wohltuende in den konsonanten Akkorden, während Komplexe von Tönen, die einander völlig fremd sind, die Dissonanzen ausmachen. Und haben wir ganze lange Reihen von Tonempfindungen, die das bilden, was wir eine Melodie nennen, so werden auch diese zusammengehalten durch ein gemeinsames Band, durch eine gleiche Tonempfindung, die immer wiederkehrt und auch den Abschluss der Reihe bildet, die sog. *Tonica*. Und ganz wie der Künstler den Reiz der Symmetrie zu erhöhen vermag durch eine kleine Asymmetrie, so gefällt sich der Komponist gelegentlich in Dissonanzen, die nicht in sich, sondern in ihrer Auflösung, in der Rückkehr zur Gesetzmässigkeit ihren Reiz haben. Besonders die *Tonica* finden wir oft auf lange Strecken der Melodie mit Tönen zusammengestellt, die einen schreienden Gegensatz zu ihr bilden, z. B. als Orgelton, über dem sich die Melodie bewegt, — wie etwa in Beethovens Klaviersonate in D-dur —, bis schliesslich wieder nur verwandte Töne im Schlussakkord gleichzeitig erklingen und eine Tonempfindung die andere wiederholt.

Endlich noch eines aus dem Gebiet der Zeit- und Tonempfindungen! Auch die Dichtkunst wirkt z. T. durch die Wiederholung einfacher Empfindungen. Rhythmus und Reim sind Bausteine für poetische Kunstwerke, also Zeitkomplexe und Tonkomplexe; denn die Vokale, die die Reime ausmachen, sind ganz bestimmte Zusammenstellungen von Tönen, die durch Schwingungen in unserer Mundhöhle vom Kehlkopf aus erzeugt werden. Neben Reim und Rhythmus begegnen uns ferner als Hilfsmittel der Dichtkunst häufig, z. B. gerade wieder in der neuesten deutschen und französischen Literatur, aber auch schon bei den Romantikern und man kann fast sagen: zu allen Zeiten, die alten Kunstformen der Alliteration und der Assonanz, die durch Wiederholung anlautender

Konsonanten und durch Wiederholung von Vokalen innerhalb der Verse wundervolle Wirkungen ergeben. Als Beispiel etwa die Verse aus „Salas y Gomez“ mit den Wiederholungen von A, H und W:

„Allein der Schlaf, darin uns Träume plagen,
Und mehr die schlaflos lange, bange Nacht,
Darin sie aus dem Hirn hinaus sich wagen,
Sie halten grausig neben uns die Wacht,
Und reden Worte, welche Wahnsinn locken!“

Beschränken wir uns auf das bis hierher Gewonnene, so ergibt sich wohl daraus, dass zum mindesten in der primitiven Kunst die Wiederholung der einfachen Empfindungen für die ästhetische Bewertung etwas massgebendes zu sein scheint. Man sagt nun im allgemeinen, dass *de gustibus non est disputandum*, auf Deutsch: dass die Geschmäcker verschieden sind, dass der eine an dem, der andere an jenem Gefallen findet. Indessen der Satz ist doch nur in beschränktem Mass richtig; denn in der Bewertung der primitiven Kunst herrscht doch eine seltene Einmütigkeit; überall auf der ganzen Erde begegnen wir demselben einfachen dekorativen Schmuck und demselben unmittelbar intuitiven Vergnügen daran wie an einfachen Rhythmen! Erst die Assoziationen, die Verknüpfung der Sinnesempfindungen mit persönlichen Erlebnissen, mit Erinnerungen, zumal mit Erinnerungen an erziehliche Einflüsse von Eltern und Lehrern, Tradition und Mode machen die Geschmäcker so verschieden und selbst beim einzelnen Individuum zeitlich wechselnd. Indessen selbst bei so ausserordentlich komplexen Gebilden von hoher ästhetischer Wirksamkeit, wie Meisterwerke der Kunst oder eine tief eindrucksvolle Landschaft es sein können, vermischen wir bei näherer Betrachtung nicht das Moment der Wiederholung von Empfindungen oder hier der Wiederholung ganzer Empfindungskomplexe. Was uns ein Kunstwerk anziehend macht und bedeutsam erscheinen lässt, das ist seine Beziehung zu uns, zu unserm Empfindungs- und Gefühlsleben. Wir erleben beim Kunstgenuss dieselben Affekte der Bewunderung, der Furcht, des Mitleids, die das Leben in uns erweckt; nur das macht einen Unterschied, einen ganz wesentlichen Unterschied, dass wir sie hier vorsätzlich, mit Mass, ohne Gefährdung unsres Leibes erleben, wo uns das wirkliche Leben oft unverhofft und ungeheuer bis ins Innerste hinein erschüttert. Die Gewitterschilderung in Beethovens Pastoral-Symphonie erzeugt in uns nur eine Erinnerung an das Gefühl des Staunens und Genusses, das uns beim Gewitter in der Natur befällt; in milderer Form verschaffen wir uns den Affekt der Trauer durch Chopins Trauermarsch, den in härterem Grade das Leben erregt; nichts lesen die Arbeiter mit grösserem Eifer als manchen Zolaschen Roman, weil er ihnen ein Abbild ihres Lebens gibt, und nicht ihr Leben selbst.

Aber die Welt um uns ändert sich von Tag zu Tag, immer neue Eindrücke gibt uns das Leben, und darum ergeben sich auch beinahe von Tag zu Tag neue Motive, die zur Behandlung durch Künstlerhand geeignet werden, während sie vor kurzem noch wegen ihrer Fremdheit dafür unbrauchbar waren; Radlerinnen finden wir schon heute nicht mehr abscheulich, weil wir sie täglich sehen, und wir werden sie samt Automobilen über kurz oder lang ebenso in bildender und dichtender Kunst auftreten sehen, wie Dampfschiffe und Eisenbahnen der künstlerischen Behandlung erschlossen werden konnten, seit ihr Bild und

Wesen nichts Fremdes mehr ist, sondern etwas Bekanntes, ein immer wiederkehrendes Glied in der Reihe unserer Empfindungen. Das Hässliche des Proletarierheims und das Hässliche der russigen, heissen Fabrik ist gerade jetzt zu wundervollen Motiven in der Kunst eines Meunier und eines Struys geworden, weil wir in einer Zeit des Industrialismus und der sozialen Krisen leben; nicht das Mitgefühl ist das Charakteristische in der Wirkung dieser Kunst auf uns, die wie alle Kunst interesselos ist und sein soll, sondern das Wiederfühlen, die Wiederholung der Empfindungen.

Ich bin am Schluss meiner Betrachtungen. Was ist deren Ergebnis? Nach dem, was wir gefunden haben, kann man vielleicht sagen, dass das Gefühl des Schönen entspringt aus einer möglichst vollkommenen Anpassung unsrer selbst an unsere Umgebungsbedingungen. Ein Minimum an Arbeit, an Anstrengung kostet uns das Wiedererkennen geläufiger Erscheinungskomplexe, das Wiederempfinden einfacher Gebilde, wie sie etwa in Ornamenten und Rhythmen enthalten sind, und auch das Wiederansprechen auf zusammengesetzte, reich differenzierte Motive. Das Schöne ist also das, das uns geläufig ist, ein Spiegel unseres Lebens; und wie der griechische Dichter Stesichoros erblindete, weil er Helena gelästert hatte, so negieren wir unser eigenes Leben, wenn wir das Schöne, wenn wir die Schönheit lästern, wenn wir uns nicht ansprechen lassen von dem, das laut zu uns spricht, wenn wir uns verschliessen vor dem, das uns, allen unseren Gedanken und Empfindungen schon angehört; für alle Kunstwerke, nicht bloss für die Kunstwerke der Poesie gilt Goethes Wort:

„Gedichte sind gemalte Fensterscheiben,
Sieht man vom Markt in die Kirche hinein,
Da ist alles dunkel und düster;
Und so sieht's auch der Herr Philister,
Der mag dann wohl verdriesslich sein
Und lebenslang verdriesslich bleiben.
Kommt aber nur einmal herein!
Begrüsst die heilige Kapelle!
Da ist's auf einmal farbig helle,
Geschicht und Zierrat glänzt in Schnelle;
Bedeutend wirkt ein edler Schein.
Dies wird euch Kindern Gottes taugen!
Erbaut euch und ergötzt die Augen!

* * *

Literatur:

Mach, Analyse der Empfindungen.
Petzoldt, Einführung in die Philosophie der reinen Erfahrung
von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens.
Haddon, Evolution in art.
Soret, Des conditions physiques de la perception du beau.
C. Lange, Sinnesgenüsse und Kunstgenuss.