Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Stelzner, Alfred: Das Fundament der Ästhetik.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Visual Library

ihrer Herrschaft ein gewaltsames Ende macht, die besitzende Klasse will ihn nicht, weil ihr das Soldatenleben überhaupt zuwider ist, alle denkenden Geister endlich sind dagegen, weil sie den unbefriedigenden Zustand der Armee kennen und ein zweites Sedan voraussehen. Eine solche Nation, die noch dazu heute von diesem, morgen von jenem Ministerium und bei jedem Wechsel nach völlig andern Grundsätzen regiert wird, kann keinem fremden Fürsten ein sicheres Bündnis anbieten. Läßt daher auch die innere Unruhe in Rußland die Möglichkeit eines großen europäischen Krieges annehmen, so bewirken andrerseits die Parteistreitigkeiten und die Unstetheit der Politik in Paris eine Neutralisirung und Schwächung Frankreichs, die bis auf weiteres nicht an den Eintritt eines derartigen Ereignisses denken läßt.

Das Fundament der Ästhetik.

Der Mensch ist von Natur unbescheiden. Wenigstens ist es ihm eigentümlich, sich aus dem vorliegenden Guten das Beste auszuwählen und anzueignen, gleichviel auf welchem Gebiete, an der Table d'hôte, in der Philosophie oder sonstwo. Dennoch besteht ein trauriger Unterschied zwischen dem kreatürlichen Eklektiker im allgemeinen und dem Eklektiker im engern Sinne, nämlich dem der Philosophie. Unbescheiden sind sie zwar beide. Während aber jener meistens gut fährt und oft lobenswert verfährt, fährt dieser bei meist weniger lobenswertem Verfahren stets schlecht, und um so schlechter, je ehrlicher er ist. Er thront nicht wie ein Selbstherrscher, wie der so seltene und so selbstbewußte Vollblutsphilosoph — sei es als Urvater oder als dessen „legitimer" Descendent — über seinem philosophischen System, sondern er hockt mit unstätem Blicke und grämlich zwischen einem Konglomerat verschiedener, selbst disparater Teile fremder Systeme eingeklemmt, das sich mit ihm — wenn überhaupt — in äußerst komplizirtem Gleichgewichtszustande befindet. Und dieser ist allemal zerstört, so oft er aus einer neuen Lehre, die er deshalb im geheimen haßt, das Beste für sich herausgeschält hat.

Ein Kriterium für den Eklektizismus liegt in der Unmöglichkeit eines unerschütterlichen und zureichenden Fundamentes und in der Möglichkeit eines beliebigen, stillosen Aufbaues. Dem Eklektiker fehlt ein für alle Folge sicheres Fundament, auf welchem er aufbauend ausrufen könnte: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders." Er kann zu jeder Zeit anders. So konstruirt er nicht nur

nicht nach innerer Notwendigkeit, sondern auf immer schon halb aufgegebenem Fundamente. Er spekulirt gewissermaßen stets à fonds perdu. Und das greift an. Der Eklektiker ist bedauernswert. Geradezu bejammernswert aber muß er sein, wenn er Ästhetiker ist. Als solcher ist er jedenfalls auf eine robuste Konstitution angewiesen. Er hat auch mehr zu sein als andre, eine Art Sechsviertelmensch — etwa Subjektivist aus Prinzip, Objektivist aus Bescheidenheit, Idealist aus Liebhaberei, Realist ohne es zu wissen, Materialist aus Gesundheitsrücksichten und Formalist aus „verschiedenen andern Gründen." Ganz abgesehen vom Empirismus, Skeptizismus, Mystizismus u. s. w. und den sich anschließenden subtilen Distinktionen, die nirgends anderswo derart in Haarspalterei ausgeartet sind als in der Ästhetik. Ist sie doch der rechte Tummelplatz für die Paradoxomanie geworden. Und weshalb? Weil über die einfachsten Grundbegriffe derselben die heillooseste Konfusion herrscht, oder wie Fechner einmal in Bezug auf dieselbe äußert: „Der babylonische Thurm wurde nicht vollendet, weil die Werkleute sich nicht verständigen konnten, wie sie ihn bauen sollten."

Dagegen, daß die Anfänge aller Ästhetik bei den Pythagoreern zu suchen sind, wird wohl niemand etwas einzuwenden haben, und derjenige selbst, welcher die Behauptung höchlichst paradox finden sollte, daß deren Standpunkt gegen den des über 2000 Jahre jüngeren „Vaters unserer Ästhetik" einen Fortschritt bedeute, wird doch nicht umhin können, deren Lehren, daß alle Harmonie auf Zahlenverhältnissen, daß der Charakter des Schönen auf dem Maßverhältnis seiner einzelnen Teile beruhe, für hochmodern, und Baumgarten, nach welchem das Kunstwerk einen allgemeinen Gedanken der Wissenschaft in sich begreifen soll, und welcher nicht untersucht, was das Schöne sei, sondern was es bedeute, für längst überwunden zu erklären. Seitdem giebt es so viele Ästhetiken, darunter auch noch manche ungedruckte, als es Ästhetiker giebt. Sie alle aber haben auf unsicherm Fundamente gebaut. Oder wo wäre das unterschütterlich sichere, wie es analog z. B. Kant für die Transszendental-Philosophie gelchaffen? Gleich schwer stehen sich noch heute die beiden Hauptansichten gegenüber, die des ästhetischen Realismus, welcher der vollkommenen harmonischen Form allein die Wirkung des Schönen zuschreibt (Herbart und seine Schule), und die des ästhetischen Idealismus, dem die Form der adäquate Ausdruck des idealen Inhaltes ist (Hegel und seine Schule). Aber „soviel Köpfe, soviel Sinne" scheint speziell für die Ästhetik erfunden zu sein. Um nur ganz vereinzeltes Modernes herauszugreifen: Carriere z. B. berücksichtigt noch die absolute Größe und das Material, der große Empirist Zeising ist durch und durch mit der sectio divina behaftet, welches „mittlere Durchschnittsgesetz alles ästhetischen Wohlgefälligen" von Konrad Hermann sogar der Tragödie zu imputiren versucht worden ist; Lotze stützt die Ästhetik auf das Prinzip der ästhetischen Assoziation, woneben Fechner — auf dem Standpunkt der „Ästhetik von unten" — auch noch dem Eudämonismus das Wort redet. Wer hat nun Recht? Und wie steht es:

Sind die Ästhetiker seit Baumgarten nicht insoweit Eklektiker, als sie auf für sie selbst unsicherm Fundamente gebaut haben? Haben sie überhaupt auf einem Fundamente gebaut, etwa gar auf einem gemeinsamen unsichern? Im Grunde ist es so. Denn die Ansichten der Ästhetiker mögen noch so heterogen sein, darin sind sie doch wohl alle einig, daß die Schönheit gefühlt werde. Und das war und bleibt das ursprüngliche und gemeinsame Fundament aller Ästhetik. Sicher aber wäre dasselbe nur gewesen, wenn es apodiktische Gesetze des Gefühls gäbe und wenn dieselben zweifellos sicher angewendet wären. — Gesetze des Gefühls! Giebt es denn solche? Seit wann wären sie denn entdeckt? Wer kennt sie?

Das Vorstehende ist zu schreiben versucht im Geiste einer heftig provozirten Expektoration des Verfassers eines epochemachenden Werkes „Die Gesetze des menschlichen Herzens, wissenschaftlich dargestellt als die formale Logik des reinen Gefühles," Albrecht Krause (Lahr, Moritz Schauenburg, 1876). Dieses im besten Sinne des Wortes epochemachende Werk scheint noch wenig beachtet zu sein. Es ist das sehr zu bedauern. Nächst dem von dem Hauptsatan in einer französischen Zauberposse gethanen Urteilsspruch, nach welchem ein unbescheidener Teufel sechsten Ranges infolge seines dummen Streiches zum Dasein eines obskuren Theaterdirektors verdammt wird, dürfte derjenige Urteilsspruch als echt satanisch gelten, nach welchem ein bescheidener Verfasser ersten Ranges trotz seines epochemachenden Werkes zum Unbekannt- und Verkanntsein verurteilt wäre, und das um so satanischer, als der Verfasser nicht einmal allein zu kurz kommt. Die meisten großen Werke freilich haben lange Jahre gebraucht, um ganz gewürdigt zu werden, und so kommt auch diese unsere Anerkennung noch nicht gar zu sehr post festum, zumal da sie hier — wie sich alsbald zeigen soll — nur als „Mittel zum Zweck" dient.

Was bietet das Werk? Obgleich nicht in Rücksicht auf die Ästhetik verfaßt, dürfte es für jeden Ästhetiker von solcher Wichtigkeit sein, daß er — ohne dasselbe studirt zu haben — nicht wieder die Feder ansetzen sollte. Es bietet als formale Logik des reinen Gefühls endlich das erste, einzige, auf transszendentalphilosophischem Boden apodiktisch sicher gelegte Fundament der Ästhetik und scheint berufen, dem ästhetischen Eklektizismus und somit der Verwilderung der Ästhetik ein Ziel zu setzen. Aber „so wenig die aristotelische Logik, als eine formale Logik des Verstandes, Erkenntnisse schuf, sondern vielmehr nur Erkenntnisse verdeutlichte, so wenig macht die formale Logik des Gefühls es möglich, durch sie Erfahrung zu gewinnen, wohl aber Erfahrung zu begreifen." Deshalb verliert keine ästhetische Schrift an Bedeutung, sofern sie sichere Erfahrungen zur Grundlage hat, wohl aber kann man ihre Richtigkeit an den Krauseschen Prinzipien prüfen und kontroliren; wie man sich andrerseits freilich nicht des Gedankens erwehren kann, mit welch soliderm Inhalte wohl manche neuere ästhetische Schrift erschienen wäre — nicht nur erklärend, daß etwas so oder so ist, sondern warum es sicher so und nicht anders sein müsse —, wenn deren

Verfasser die Krausescheu Entdeckungen gekannt oder verwertet hätten. Hätte z. B. Fechner die Zeit, welche er mit nicht uninteressanten, aber die Mühe nicht lohnenden Untersuchungen an Pappendeckeln, Bilderrahmen und Kirchhofskreuzen verbrachte, an das Studium des Krauseschen Werkes wenden können (was leider nicht möglich war, da jene Untersuchungen dem Erscheinen des Krauseschen Werkes vorausgingen), so hätte seine in demselben Jahre erschienene treffliche „Vorschule der Ästhetik" ohne Zweifel eine noch weit unantastbarere Gestalt erhalten. Seine Rätselfragen nach einer Grundform der Schönheit, nach dem Grunde, warum gewisse Ton- und Farbenverhältnisse als schön empfunden werden, was weder physiologisch noch psychologisch zu erklären ist, nach dem Farbeneindruck eines Vokals, nach der Ursache, warum dasselbe Rot auf der Nase mißfällt, welches auf der Wange gefällt, warum der Chinese seine Götzen fettleibig bildet u. s. w., alle diese Rätselfragen hätte er vielleicht auf Grund der Krauseschen Prinzipien, welche noch dazu mit dem Lotze-Fechnerschen Assoziationsprinzip eng verwandt scheinen, gelöst.

Ich würde an meinem Ziele vorbeischießen, wenn ich eine auch nur ganz oberflächliche Exegese dieses genialen Krauseschen Werkes liefern wollte, denn ich beabsichtige vielmehr — wie ich dem geneigten, aber „zur Sache" rufenden Leser sofort verraten will — zum „Fundamente der Ästhetik" ein erstes Werkstück für den Aufbau eines künftigen Systems vorzuführen; auch bin ich überzeugt, daß es unmöglich sei, das Krausesche Werk mit ein paar charakterisirenden Sätzen abzufertigen oder in diesen wesentlich mehr zu geben, als der kernige Titel besagt. Zu wichtig ist es aber, daß zum mindesten etwas über die Art der Aufgabe bekannt werde, welche gerade der Ästhetik durch die Krauseschen Entdeckungen erwachsen ist, als daß ich es mir versagen könnte, sie hier vorweg zu streifen. Damit trete ich auch zugleich in medias res, denn ich zitire Krause aus seiner neuerschienenen, sogleich zu besprechenden Schrift, die ich als ein erstes Werkstück zum Aufbau eines künftigen Systems der Ästhetik mir zu bezeichnen erlaubt habe: Zur Widerlegung des Satzes: Über den Geschmack läßt sich nicht streiten von Albrecht Krause. (Lahr, Schauenburg, 1882.)

„Wie glücklich sind diejenigen, welche mit einem Worte das Rätsel der Schönheit gelöst haben! ... Unermeßlich erscheint es dagegen, für jeden einzelnen Fall die Analyse schaffen zu sollen, welche die Gesetze des Gefühles in ihrer Wirksamkeit zur Bildung des einzelnen Kunstwerkes nachweisen. ... Jene, welche die Ästhestik in Bausch und Bogen abfertigten, haben sich die Lösung der Aufgabe ebenso leicht gemacht, wie diejenigen, welche die Welt aus Feuer, Wasser, Luft und Erde erklärten. So einfach ist diese Aufgabe nicht und nicht ein Werk, auch nicht ein Jahrhundert enträtselt ihre Werke. Aber in steter Arbeit, steigend auf die Schultern früherer Untersuchungen, entschleiern wir selbst auch ihr Antlitz. So muß die Ästhetik Schritt für Schritt das Terrain der Kunst

erobern und als den Gesetzen der Gefühle unterworfen nachweisen. Diese Arbeit ist begonnen. In dem Versuche einer Psychologie der Farbenempfindung"*) — und diese höchst lehrreiche Abhandlung ist die erste und außer der Schrift, aus welcher ich hier zitire, bisher die einzige Frucht vom Krauseschen Stamme — „hat August Classen nach den vorstehenden Prinzipien die Erfahrungsfunktionen der Farben- und Lichterscheinungen dargestellt und den Nachweis geführt, warum die Kunst den Ernst nur in dunkeln, die Heiterkeit in hellen Farben geben darf; warum die Gewalt sich mit dem Purpur schmückt und die Poesie ein böses Herz ein schwarzes Herz nennt; warum es dem Gefühl widerspricht, einen alten Mann in Rosa zu malen; mit einem Worte, warum die Farben ihre ihnen eigentümliche Beziehung zu dem Gefühlsleben und dem Wesen der Schönheit haben. Aber diese Arbeit ist nur ein Anfang in diesem unendlichen Gebiete." Es harren der Lösung z. B.: „gleiche Untersuchungen über die Natur der Töne," „der Vokale und Konsonanten," „der Sprachformen und ihrer Beziehung zur Schönheit" u. s. w., wie überhaupt ähnliche Untersuchungen auf allen Gebieten der Kunst. Hier liegt eine „riesengroße Aufgabe" vor!

Die ganze neuere Ästhetik als Wissenschaft wird beherrscht von dem Streben nach einer Grundform der Schönheit (Fechner), nach Erforschung der gefallenden Urverhältnisse, wobei gelegentlich beklagt wird, daß die Bedeutung des Gefühls in der Beurteilung des Schönen nicht genug berücksichtigt werde (Lotze), von dem Streben, das was als schön gefällt, in die einfachsten Elemente zu zerlegen, und da nur bei Verhältnissen das Schönheitsgefühl in Frage tritt (Herbart), die einfachsten Verhältnisse zu ergründen, die ein solches zur Folge haben, mit einem Wort, die Beziehung der Symmetrie zur Schönheit wissenschaftlich klarzustellen. Weshalb scheiterte nun bisher dieses so unbedingt gerechtfertigte Streben? Weil die Brücke von der Zahl zum Gefühle der Schönheit fehlte. Diese geschlagen zu haben, ist das große Verdienst Krauses, und die Hauptbedeutung seiner soeben zitirten kleinen Schrift liegt nach meinem Dafürhalten in dem transszendental-philosophischen Nachweise, „warum es unmöglich ist, daß dasjenige, was keiner Art von gleichem Maßverhältnis unterliegt, mit dem Gefühle der Schönheit gehen könne."

Ich muß mich darauf beschränken, zum nötigsten Verständnis des folgenden aus den Lehren Krauses, der durchaus auf Kantischem Boden baut, kurz zu konstatiren, daß, welcherlei auch das Gefühl als eine innere Seelenerscheinung sei, dieselbe nicht in uns überfließt, sondern es einer Funktion der Erfassung (Kategorie) bedarf, welche aus ihm durch den Verstand zwar nicht gelöst, aber in ihm erkannt und begriffen werden kann, und daß diejenigen Gefühle, welche dieselbe sie charakterisirende Funktion in sich tragen, mit einander verwandt sind, welches einfachste Gesetz der „Gleichschluß" genannt worden ist.

*) In Preyers Physiologischen Abhandlungen. Jena, Fischer, 1878.

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

Da Krause anscheinend auf induktivem Wege zu seinen Entdeckungen gelangt ist, so ist auch wohl die Anordnung in dem zweiteiligen Schriftchen demgemäß erfolgt. Zuerst die Thatsachen: „Zu keiner Zeit und bei keinem Volke findet sich 1. ein Kunstgebäude, dessen Grundriß dreieckig ist, 2. ein Kunstgemälde, dessen Rahmen ein geradliniges Dreieck ist, 3. ein Versfuß, in welchem das Verhältnis von 1:3 verkörpert ist (d. h. ein Versfuß ⏑ ∠ ⏑ im Gegensatze zum Amphibrachys ⏑ ∠ ⏑), 4. ein Taktgeschlecht, welches das Verhältnis 1:3 aufweist (z. B. ein 4/4 Taktgeschlecht, in welchem der Hauptiktus auf dem ersten, der Nebeniktus auf dem zweiten Viertel ruht), 5. ein musikalischer Satz, dessen Ganzes dreitaktig ist („Satz" synonym mit „Periode" in der Technik des Komponirens, z. B. der Anfang von Haydns Kaiserquartett)."*)

Der Inhalt dieser fünf Sätze wird dahin zusammengefaßt, daß die einfachsten Grundformen der Kunstwerke, sofern dieselben nicht die Natur nachbilden, nicht mit der einfachen Dreizahl gehen, und nachdem nachgewiesen ist, daß praktische Rücksichten diese auffallenden Thatsachen nicht erklären, daß vielmehr einer derartigen Sicherheit übereinstimmender Thatsachen ein ästhetisches Gesetz zu Grunde liegen müsse, wird die Frage formulirt: Warum steht das Gefühl der Schönheit in direktem Widerspruche mit der Dreizahl als einfacher Grundform eines Kunstwerkes?

Da alle Schönheit in erster Linie einer Grundform bedarf und sich alle Grundformen auf Zahlenverhältnisse zurückführen lassen, so muß es ein Verhältnis der Zahl zur Grundform der Schönheit geben, und da man die Schönheit fühlt, ein Verhältnis der Zahl zum Gefühl. Da das Zahlwort aber nicht die Bezeichnung für einen Begriff, sondern nur für einen Namen ist und die einzelne Zahl keine Beziehung zu Begriffen hat, d. h. nicht zu den Kategorien, d. h. nicht zu den Funktionen der Ergreifung, d. h. nicht zum Gefühl, d. h. nicht zur Schönheit, so wäre diese Untersuchung wie die früheren gescheitert, wenn Krause nicht Zahlbegriffe ins Treffen geführt und nicht das Rätsel gelöst hätte, wie es möglich sei, daß die Zahlwörter Namen sind, diese keine Begriffsbildungen ermöglichen und es dennoch über den Zahlen Oberbegriffe giebt. Es gab nur eine Möglichkeit, dieselbe, welche auch herbeiführt, daß, obgleich Rot, Grün, Blau, Gelb undefinirbar und nur Namen sind, dieselben dennoch unter den Begriff von warmen und kalten Farben untergeordnet werden. Diese Möglichkeit drückt Krause streng wissenschaftlich aus: „Das fertige Produkt wird mit dem Namen bezeichnet, die Entstehung, welche mehreren gemeinsam sein kann, mit dem Begriffe." Da sich die Verhältnisse der Grundformen der Kunstwerke nun auf diejenigen einfacher, ganzer, positiver Zahlen stützen lassen und es über diesen nur einen einzigen Oberbegriff, gerade und ungerade, giebt, so müßten also

*) Ein Analogon für die Plastik hat Krause noch nicht zu finden vermocht, „aber auch nichts, was ihm widerspräche."

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen DFG

diese Begriffe die Entstehungsweisen der Zahlen bedeuten. Kant hatte als einzige Entstehungsweise der Zahl die successive Setzung der Einheit und deren jedesmalige Zusammenfassung in der Ganzheit gelehrt, Krause hat festgestellt, daß sie nicht nur durch die Hinzufügung von 1 zu 1 erzeugt werden, sondern durch Zusammensetzung von Gruppen, welche aus Einheiten bestehen, und zwar durch folgende Spekulation. Die Übereinstimmung in allen Sprachen, welche die eine Reihe Zahlen mit lobenden, positiven Ausdrücken belegt (gerade, ἄρτιος, par, pair, even), die andre mit tadelnden, negativen (ungerade, περισσός, impar, impair, uneven, odd), muß als eine sichere Beziehung der Zahlen zum Gefühle betrachtet werden. Warum hätten z. B. sonst die Griechen gerade Zahlen wohlgefügte (ἄρτιος) genannt? Hat denn die Zahl ein Gefüge außer den Einheiten, welche sie zusammenfaßt, welche jedoch jede Zahl besitzt? Was soll das heißen: eine gleiche (par, pair) Zahl? Wem ist dieselbe gleich? In Rücksicht auf die Thatsachen, daß selbst hochgebildete Personen durchschnittlich nur imstande sind, eine Gruppe von höchstens fünf Gegenständen (z. B. Zündhölzchen) auf einmal zu überschauen, daß dem Auge des Naiven indeß die 4 in 2 und 2, nie in 1 und 3, und die 3 in 2 und 1, die 5 selbst in Gruppen von 2 und 1 und 2 zerfällt — Thatsachen, die, wie durch einen Beleg aus dem Aristoxenos bewiesen wird, seit zwei Jahrtausenden bestehen —, wird nun geschlossen: „Man erblickte die ganze Einheit, selbst einer kleinen Zahl, in zwei Hälften, die nicht bloß zusammengefaßt, sondern untereinander im Anschauen verglichen wurden, und der Vergleichungscharakter, die Vergleichungsfunktion drückte nicht den Hälften, sondern der ganzen Zahl den Charakter auf." Aus dieser Entstehungsursache haben also die Zahlen 2, 4, 6 .... den Namen gerade, gleich, eben, die Zahlen 3, 5, 7 .... den Namen ungerade, ungleich, uneben erhalten. Dieser Vergleich der Hälften drückt der ganzen Zahl ihren Charakter auf, welcher das einemal durch positive, das andremal durch negative Ausdrücke bezeichnet wird. „Daher kommt es, daß für das Gefühl alles Gerade mit den positiven Gefühlsreihen, alles Ungerade mit den negativen geht." Und weil das Schöne sicher zu den positiven, das Unschöne zu den negativen Reihen gehört, die positiven Ausdrücke „gerade" und „schön" im Gleichschluß stehen, so ist ihre natürliche Beziehung „aus den Quellen des Geistes, aus der Natur des einen gleichen Faktors, welcher beide Gefühle konstituirt, nachgewiesen. . . . Die möglichst einfachen Grundformen der Schönheit sind geradzahlig" (womit bewiesen ist, was längst gefühlt wurde, warum die Symmetrie zur Schönheit gehört), „die Aufbauten und Beiwerke" — wie nach längeren, Mißverständnissen vorbeugenden Erläuterungen hinzugefügt wird — „je nach dem Charakter der Schönheit gerad- oder ungeradzahlig."

Dies ist in kurzen Strichen der Inhalt der merkwürdigen Schrift, die auf unzweifelhaft sicherem Fundamente steht und mit diesem schon durch die Gemeinsamkeit der Autorschaft aufs engste verwachsen scheint. Sie bietet „also

einmal etwas Festes und Unumstößliches in der Ästhetik." Ob sie berufen ist, eine kleine ästhetische Revolution zu inauguriren, ob sie vor dem — Galgen hätte ich beinahe gesagt — vor dem Richterstuhle einer strengen Fachkritik mit Freuden begrüßt, oder vom Katheder herab zu unerschöpflichen Anregungen die Ursache werden wird, wer möchte das voraussagen! Sie eröffnet aber in der That die berühmte „ungeahnte Perspektive," sie muß jedenfalls anreizen, auf demselben sichern Fundamente Werkstück für Werkstück weiter zu bauen. Daß sie ewaigen Gegnern — und diese werden sicher nicht ausbleiben — ungedeckte Stellen zum Einschlagen ihrer Sturmleitern bietet, ist schon wegen ihrer diktatorischen Form vorauszusetzen. Das Register der „Thatsachen" z. B. hat insofern ein bedenkliches Loch, als das Analogon für die Plastik fehlt. Der Autor hätte vielleicht besser gethan, die Veröffentlichung bis zu dessen Auffindung hinauszuschieben. Denn vorhanden sein muß es, wenn das proklamirte Gesetz mit Recht allgemeine Giltigkeit haben soll. Auch der Sprung von der Grundform des Gemäldes auf den Rahmen scheint gewagt. Aber das alles ist kein Grund, den apodiktischen Charakter des Gesetzes anzuzweifeln. Vielmehr scheint es mir bemerkenswert, wie dieses Gesetz sein sicheres Licht intensiver auf die Künste „in der Zeit" — und auf diese unanfechtbar — als auf die „im Raume" wirft, ohne daß ich eine bessere Erklärung dafür geben könnte, als die Vermutung, daß es möglich wäre, den Begriff der Grundform für die „räumlichen" Künste noch schärfer zu präzisiren oder daß vielleicht die zarte Grenze, die schon Aristides Quintilian zwischen Rhythmus und Eurhythmie gezogen hat, übersehen ist.

Jedenfalls geht die merkwürdige Schrift Krauses dem Eklektizismus in der Ästhetik scharf zu Leibe, und das verdient hervorragenden Dank, wie die Schrift selbst dringende Beachtung. Der Eklektiker ist bedauernswert — bejammernswert, wenn er Ästhetiker ist. Albrecht Krause gehört nicht zu diesen Unglücklichen.

Hamburg. Alfred Stelzner.

Briefe von Peter Cornelius.

Mitgeteilt von W. Roßmann.

Von den folgenden, noch nicht publizirten Briefen des großen Meisters sind die ersten vier an Friedrich Wilmans in Frankfurt am Main gerichtet, der in den bisherigen biographischen Aufzeichnungen nur wegen der Porträts, welche Cornelius von ihm und seiner Frau gemalt hat, und zwar als Willemann oder Willmann vorkommt. Derselbe war zu Anfang des Jahrhunderts wohl der