

zu diesem stünde wie das Thema zur Variation. Gehört es nicht aber zum Wesen des Gefühls, daß hintergründig »man selbst« mitgeföhlt wird; was etwa bei der Erkenntnis nicht der Fall ist, die gehaltlich auch von den anderen durch subjektive Motive sich unterscheiden mag, die aber nicht als hintergründigen Gegenstand den Erkennenden selbst hat. Was bedeutet »ideales Föhlen«? Wird in ihm das jeweilige Ich zum reinen Ich?

Zweitens: Wenn Utitz einen Akt als den dem Kunstwerk eigentlich entsprechenden annimmt, weicht er dem Problem der Identität des Kunstwerks aus. Die Sixtina bedarf heute nicht nur eines anderen Aktes, um im Gefühl voll erlebt zu werden, sondern sie ist heute eine andere als etwa zur Zeit ihrer Entstehung. Kunstwerke sind historische Gegenstände. Das Problem der Geschichtlichkeit ist aber von Utitz nur insofern beröhrt, als er sich wendet gegen eine Ästhetik, deren Kriterien einer Epoche entnommen sind. Schließlich wird durch die Konzentrierung auf den Begriff der Gestalt das Schöne, dessen Ungeeignetheit als methodischer Ausgang zwar erschöpfend begründet wird, in seiner eigentümlichen kategorialen Struktur nicht aufgeklärt.

Die drei letzten Vorträge beschäftigen sich nun thematisch mit dem, was der Titel ankündigt: dem Künstler. Da Vortrag 1, 2, 4 in dieser Zeitschrift selbst erschienen, erwähne ich nur noch den dritten, der in aller Schärfe sich wendet gegen eine Kritik von Kunstwerken vom gesundheitlichen Zustand des Künstlers aus. In äußerst glücklicher Weise wird die zu trauriger Popularität gelangte, zum großen Teil auf das Konto der Psychoanalyse zu setzende Frage: ob künstlerisches Schaffen an sich gesund sei oder krank, umgebogen zu der: »wie wirkt Geisteskrankheit auf künstlerisches Schaffen?« Und zwar war diese Umbiegung möglich, weil Utitz nicht ausging von irgendeinem heimlich untergelegten »Normalsein« des Menschen überhaupt, auf Grund dessen man nun ohne weiteres einen ganz bestimmten Typus »Mensch« als anormal oder krank fixieren und seine Werke als »nichts als« deuten könnte, sondern weil im Zentrum aller seiner Untersuchungen steht »der künstlerische Gestaltungsvorgang selbst«.

Hamburg.

Günther Stern.

Betty Heimann, Über den Geschmack. 477 S. Verlag Walter de Gruyter & Co. Berlin u. Leipzig 1924.

Wie im Sprachgebrauch des Alltags, so verbindet man auch in der Geschichte der neueren Ästhetik mit »Geschmack« keinen eindeutigen und scharfen Begriff. Kant hat darunter allgemein »das Vermögen der Beurteilung des Schönen« (Kr. d. Urteilkraft § 1) verstanden und in diesem Sinne zieht sich der Begriff durch seine ganze Kritik der ästhetischen Urteilkraft hindurch. Hegel dagegen versteht unter Geschmack ausschließlich den sogenannten »guten Geschmack«; jeder umfassendere Gebrauch des Wortes ist ihm zu unbestimmt und zu abstrakt. Und auch von dem »guten Geschmack« hält er nicht allzu viel. Er ist »nur auf die äußerliche Oberfläche, um welche die Empfindungen herspielen, angewiesen«. »Wo große Leidenschaften und Bewegungen einer tiefen Seele sich auf tun, handelt es sich nicht mehr um die feinem Unterschiede des Geschmacks und seine Kleinigkeitskrämerei« (Ästhetik I, 45 f.). Der hervorragendste Ästhetiker der Hegelschen Schule, Fr. Th. Vischer, widmet dem Geschmack deshalb auch von den beinahe tausend Paragraphen seines Werkes bloß einen einzigen und erklärt ausdrücklich: »Geschmack und Schönheitssinn ist zweierlei« (Ästhetik § 79). Als aber im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die metaphysisch-spekulative Methode in der Ästhetik durch die psychologische