

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Erfter Abschnitt.	
Kunst und künstlerisches Schaffen.	
Erstes Kapitel: Das Ästhetische in Natur und in Kunst	3
Unterschied des Natur- und Kunstästhetischen 3 — Beispiele 3 — Ver- kennungen der ebenbürtigen Stellung des Naturästhetischen 4 — Konrad Lange 5 — Verkünstelung des ästhetischen Naturbetrachtens 5 — Ver- weigerung der Kunst in die allgemeine Kunstwissenschaft 6 — Max Dessoir 6 — Das Tätige in der ästhetischen Naturbetrachtung 7 — Womit in der Ästhetik der Kunst zu beginnen ist 9 — Teleologie der Kunst 9.	
Zweites Kapitel: Der Zweck der Kunst	11
I. Kritik des Nachahmungsprinzips	11
Das Nachahmungsprinzip 11 — Widerlegung der Nachahmungstheorie von den ästhetischen Normen aus 12 — Widerlegung der Nachahmungs- theorie von den Darstellungsmitteln aus 13 — Das relativ Wahre in der Nachahmungstheorie 15.	
II. Die Kunst als Vollendung des ästhetischen Scheines	17
Die Kunst als vollendete Verwirklichung der ästhetischen Normen 17 — Die doppelte Bedeutung der Darstellungsmittel 17 — Steigerung des scheinhaften Charakters 18 — Bedrohung des ästhetischen Scheines durch die natürliche Wirklichkeit 19 — Sonderstellung der Gebrauchskünste 20.	
III. Die Kunst als ungehemmte Verwirklichung der ästhetischen Normen	21
Häufiges Übersehen des Hauptgeichtspunktes 21 — Freiheit des künst- lerischen Gestaltens 22 — Die ungehemmte Verwirklichung der Einheit von Form und Gehalt 22 — Die ungehemmte Verwirklichung der Norm des Bedeutungsvollen 24 — Die ungehemmte Verwirklichung der Willen- und Stofflosigkeit 24 — Die ungehemmte Verwirklichung der Durch- gliederung 25 — Zusammenfassung 26.	
IV. Die Kunst als Phantasiebetätigung	26
Die schöpferische Phantasie 26 — Zweck der Kunst: Phantasiebetätigung 27.	
V. Die Kunst als Offenbarung der Künstlerindividualität	28
Erhöhung des Wertes der Kunst durch die Künstlerindividualität 28 — Nochmals die Darstellungsmittel der Kunst 29.	
VI. Die Kunst als Schöpferin neuer Gefühlswerte	30
Die den Darstellungsmitteln eigentümlichen Gefühlswerte 30 — Das Verwickelte dieser Gefühlswerte 30 — Vermannigfaltigung der Gefühls- werte durch die Darstellungsmittel 32.	

VII. Vorzüge des Naturästhetischen 32

Vorzüge des Naturästhetischen 32 — Naturvollere Entwicklung des sinnlichen Wahrnehmens 32 — Erhöhung der Lebendigkeit des Sehens durch Bewegungsempfindungen 34 — Irrtumslosigkeit des Naturästhetischen 34 — Verhältnis der Wertfaktoren zum feelischen Erleben 35.

VIII. Kritischer Anhang 36

Kritische Betrachtungen 36 — Arno Holz und Wilhelm Oftwald 37 — Waetzoldt und Kohnstamm 37 — Verrantheit in einen engen Gesichtspunkt 38 — Unanalytierte Begriffe 39.

Drittes Kapitel: Das künstlerische Schaffen: I. Methodische Betrachtungen 41

Schwierigkeiten des Unternehmens 41 — Die Kunstwerke als Erfahrungsgrundlage 42 — Doppeltes Nacherleben 42 — Das Nacherleben erschloffener feelischer Vorgänge 42 — Notwendigkeit solchen Nacherlebens bei Untersuchung des künstlerischen Schaffens 43 — Worin das Nacherleben des künstlerischen Schaffens besteht 43 — Gewißheit von der Möglichkeit des Erlebens 44 — Das vorschauende Nacherleben 44 — Selbstbekenntnisse der Künstler 45 — Vielgestaltigkeit des künstlerischen Schaffens 46 — Welche Stellung die Normen in der Psychologie des künstlerischen Schaffens einnehmen 47 — Womit die Psychologie des künstlerischen Schaffens zu beginnen hat 48.

Viertes Kapitel: Das künstlerische Schaffen: II. Die künstlerische Phantasie im allgemeinen 50

I. Vorbemerkungen 50

Sonderstellung der schöpferischen Phantasie in der Dichtkunst 50 — Doppelseitige Aufgabe 51 — Überschätzung von Benennungsunterschieden 51.

II. Die Phantasie als gesteigerte Anschaulichkeit des Vorstellens 53

Wahrnehmungsgegenwart als Gegensatz zu Phantasie 53 — Phantasie als Vorzugsbezeichnung 54 — Grade der Anschaulichkeit des Vorgestellten 55 — Anschaulichkeit der Erinnerungsbilder 55 — Grade der Anschaulichkeit der umgeformten Vorstellungen 57 — Phantasie im weitesten Sinne 57 — Wundt 58 — Die Anschaulichkeit des Vorstellens als Medium des künstlerischen Schaffens 59 — Erster Einwand 60 — Zweiter Einwand 61 — Die Bestimmtheit der Sinneswahrnehmung als Maßstab für die Phantasie 61 — Anschaulichkeit in der Lyrik 62 — Abwehr eines Mißverständnisses 63 — Eine psychologische Vorbedingung 63.

III. Die Phantasie als Umformung von Vorstellungsinhalten . . . 64

Vorstellungsumformung 64 — Denkendes Umformen 64 — Unwillkürliche Umbildung der Erinnerungsvorstellungen 65 — Phantasie in engerem Sinne 66 — Umformung von Vorstellungsmaterial zu neuen selbständigen Vorstellungen 67 — Wichtigkeit dieses Vorganges 68 — Nachbildende und schöpferische Phantasie 68 — Nachbildende Phantasie 68 — Schöpferische Phantasie 69 — Entrückende Phantasie 70 — Drei Künstlergruppen 71 — Originelle Phantasie 72.

IV. Das künstlerische Freiheitsgefühl 73

Allgemeiner Charakter des künstlerischen Freiheitsgefühls	73	—	Un-
freiheit der Empfindungen	74	—	Freiheitsgefühl beim Denken
74	—	Frei-	heitsgefühl beim Betrachten des Komischen
75	—	Frei-	heitsgefühl im sittlichen Wollen
76	—	Ein-	heit von Freiheit und Notwendigkeit
76	—	Das	Freiheitsgefühl: als wefensgesetzliche Äußerung des Bewußtseins
77	—	Die	Angelegtheit des Bewußtseins auf Vorstellungsumformung
79	—	Ab-	sichtliches und unabsichtliches Umformen
80	—	Mitt-	lere Fälle
81	—	Phan-	tastie und Traum
83	—	Wahr-	nehmungscharakter der Traumbilder
83	—	Unt-	erschied der Traumbilder von den Wahrnehmungen
84	—	Der	phantasieartige Charakter der Traumbilder
84.			
V. Der Gestaltungsdrang der künstlerischen Phantasie			85
Streben der künstlerischen Phantasie nach sinnlich-wahrnehmbarer Ge-			
gestaltung	85	—	Die Ausführungsakte
86	—	Beden-	ken von Seite der Dicht-
und Tonkunst	86	—	Bedürfnis des Dichters und Tonchöpfers, das Ge-
schaffene sinnlich zu hören	87	—	Mitteilungstrieb des Künstlers
87	—	Das	Fixieren der Kunstwerke
88	—	Ver-	schiedene Stellung der Ausführung
in den einzelnen Künften	90	—	Verhältnis der Phantasie zur Funktion
des Strebens	90	—	Die Absicht des Umformens von Vorstellungen
90	—	Ab-	sicht ist noch nicht Streben
91	—	Ab-	sicht und Entschluß
91	—	Das	Umformen von Vorstellungen: gewöhnlich ohne Entschluß
91	—	Das	phantasiemäßige Gestaltungsstreben
92	—	Das	wirkliche Gestaltungs-
streben	92	—	Die technischen Akte
93	—	Der	Wille in außerästhetischem
Sinne	93	—	Ästhetisches Gestaltungsstreben und sittliches Wollen
94	—	Gel-	tung der ästhetischen Normen für die Phantasie des Künstlers
95	—	We-	itere Aufgaben der Psychologie der künstlerischen Phantasie
96.			
VI. Die Phantasie im außerästhetischen Schaffen			97
Phantasie im wissenschaftlichen Schaffen	97	—	Phantasie als Hilfsmittel
für das wissenschaftliche Forchen	97	—	Ähnlichkeit des wissenschaftlichen
Forchens mit Phantasietätigkeit	98	—	Verhältnis der Phantasie zur Er-
findertätigkeit	99	—	Verhältnis der Phantasie zur religiösen Betätigung
100	—	My-	thisch-schaffende Phantasie
100	—	Ver-	hältnis der Phantasie zum meta-
phyisichen Denken	101.		
VII. Kritische Bemerkungen			102
Wundt	102	—	Ribot
103	—	Öl-	zelt-Newin
104	—	Luck-	a
104	—	Hart-	mann
104	—	Vif-	cher
105	—	Jean	Paul
105.			
Fünftes Kapitel: Das künstlerische Schaffen: III. Das künstlerische			
Erleben			106
I. Gliederung des künstlerischen Erfahrungstoffes			106
Neue Fragengruppe	106	—	Reichtum des künstlerischen Erfahrungs-
stoffes	106	—	Gliederung dieses Erfahrungstoffes
107	—	1. Äu-	ßere Erf-
107	—	2. Be-	kanntwerden mit fremden Erlebnissen
107	—	3. Selb-	st-
108.			
II. Die Verschiedenheiten der Erfahrungsgrundlage in den ver-			
schiedenen Künften			110
Unzeugbarkeit neuer Wahrnehmungselemente	110	—	Geltung der
Grundgesetzmäßigkeit der Erfahrung auch für die Kunst	110	—	Notwendig-
keit einer Vorunterfuchung	111	—	Unterschied hinsichtlich des Umfangs

des geforderten Selbsterlebens 111 — Unterschied hinsichtlich der Art der Reproduktion 112 — Menfcchenerfahrung in den verschiedenen Künften 112 — Zwei Schaffentypen 113 — Unterschiede hinsichtlich der äußeren Erfahrungsgrundlagen 113 — Freies Schalten mit den Elementen der Sinneswahrnehmungen 114 — Gebundenheit durch die Dinge 114 — Wiederum zwei Schaffentypen 115 — Zusammenfassung 115 — Zwei Gruppen von Künften 115 — Dingliche und undingliche Künfte 116.	
III. Die Gebundenheit der Künfte an die Gefetzmäßigkeit der Erfahrungswelt	116
Frageftellung 116 — Abhängigkeit der dinglichen Künfte von den Eigenschaften und Gefetzen der Außenwelt 116 — Zwei Schaffentypen 117 — Zwei Untertypen im Schaffen der dinglichen Künfte 118 — Frage des Wunderbaren in der Kunst 118 — Wirklichkeitsillusion als Bedingung 119 — Verschiedenheiten des Mindestmaßes der Wirklichkeitstreue 120 — Gebundenheit der Künfte an die Eigenschaften und Gefetze des Seelifchen 121 — Befondere Stellung der Dichtkunst 122 — Wechselwirkung des Seelifchen mit der Umwelt 123 — Das Mindestmaß der Gebundenheit an die Eigenschaften und Gefetze des Seelifchen 124 — Unterschiede dieses Mindestmaßes in den verschiedenen Künften 124.	
IV. Die Verwertung individuell-befimmter Erfahrungstafachen in den Künften	126
Übergang zu einer neuen Frage 126 — Unmittelbares Verwerten der Einzelerlebniffe 126 — Mittelbares Verwerten der Einzelerlebniffe 127 — Das unmittelbare Verwerten ift der wichtigere Fall 127 — Das individuelle Wiedergeben 128 — Pfychologie dieses Schaffentypus 129 — Das unmittelbare Verwerten in feiner freieren Form 130 — Ob individuelle Erlebniffe für jedes Kunstwerk unmittelbar verwertet werden 130 — Beispiele für das Fehlen unmittelbaren Verwertens 131 — Verschiedene Beteiligung der Phantafie 132 — Förderung des künstlerifchen Schaffens durch das unmittelbare Verwerten eines individuellen Erlebniffes 132 — Individuelle Verschiedenheiten hierin 133 — Schöpfen von Erlebniffen aus dem Leben 134 — Wie die Verwertung gefchichtlicher Stoffe zu beurteilen ift 135 — Die Pfychologie des Schaffentypus des unmittelbaren und des mittelbaren Verwertens 136 — Das Verwerten von Einzelgestalten und Einzelzügen 137 — Urbilder für die Gestalten der Dichter 138 — Stellung der undinglichen Künfte 139 — Frage des Modells 140.	
V. Der Gefühlscharakter der künstlerifchen Erfahrungsgrundlage	141
Neue Frage 141 — Affektbetontheit des künstlerifchen Erlebens 142 — Stellung des Künstlers zur umgebenden Welt 142 — Der Wille zum Leben im Künstler 143 — Stellung des Künstlers zu den geiftigen Werten 143 — Die das Schaffen des Künstlers begleitende erregte Gemütsverfaffung 143 — Unterschiede dieser Erregtheit 144.	
VI. Das Verhältnis des künstlerifchen Schaffens zu den allgemeinen äfthetifchen Normen	145
Norm der Befchaulichkeit 145 — Inwieweit die Norm der Befchaulichkeit für das künstlerifche Schaffen gilt 145 — Verhältnis des künstlerifchen Schaffens zu den übrigen drei Normen 146 — Die erste Norm 146 —	

	Seite
Die zweite Norm 147 — Die vierte Norm 147 — Eigenartige Stellung der dritten Norm 147 — Einschränkender Gesichtspunkt 147.	
Sechstes Kapitel: Das künstlerische Schaffen: IV. Das Zusammenwirken des Bewußten und Unbewußten	149
I. Analyse des künstlerischen Einfalls	149
Neues Fragengebiet 149 — Die Bezeichnung „Umformung“ 149 — Unentbehrlichkeit des Unbewußten 149 — Künstlerische Einfälle 150 — Einfälle und ordnungsgerechte Vorstellungen 150 — Beispiele 151 — Einfälle mitten im künstlerischen Schaffen 152 — Der fließende Charakter des Einfalls 152 — Heranziehen der früheren Schaffensverläufe 153 — Das Nachahmen fremder Muster 154.	
II. Die teleologische Mitarbeit des Unbewußten	154
Neue Frage 154 — Schluß auf das Unbewußte 154 — Der künstlerische Einfall: ein selbständiges Erzeugnis des Unbewußten 155 — Kein Zufall 155 — Das Unbewußte als selbständiger Mitarbeiter am künstlerischen Schaffen 155 — Dispositionelle Vorstellungsaktivitäten 156 — Teleologische Herrschaft des Bewußtseins über das Unbewußte 156 — Verherrlichung des Unbewußten 157 — Hartmann 157 — Hausegger 158 — Erweiterung des Ergebnisses auf die ordnungsgerechte Verknüpfung von Vorstellungen 159 — Auch hier wesentliche Mitarbeit des Unbewußten 160 — Auch der Fall des Stockens gehört hierher 160 — Die Affoziationsregeln reichen zur Erklärung nicht aus 160 — Ergebnis 162 — Eine letzte Erweiterung 162 — Denkverknüpfungen 162 — Sprechverknüpfungen 162 — Das Sichbefinden 163.	
Siebentes Kapitel: Das künstlerische Schaffen: V. Gefühl und Denken im künstlerischen Schaffen	164
I. Rückblicke	164
Mögliches intellektualistisches Mißverständnis 164 — Erinnerung an frühere Ausführungen 164 — Hinweis auf Späteres 165 — Gefühlsverähnlichung der Bedeutungsvorstellungen 165 — Das Wort „Vorstellung“ 166.	
II. Die Einfühlung im künstlerischen Schaffen	167
Umformen der Gefühle 167 — Die unbewußten Gefühlsdispositionen 167 — Die gegenständlichen Gefühle im künstlerischen Schaffen 168 — Wirkliche oder vorgestellte Gefühle? 168 — Gefühlsreproduktionen genügen nicht 169 — Doch können Gefühlsreproduktionen vorkommen 169 — Zwei Fälle, wo dies möglich ist 169 — Das Aufrollen einer Individualität 170 — Hauptergebnis 171 — Hervorstechende Fälle wirklicher eingefühlter Gefühle 171 — Einfluß der Erregung beim künstlerischen Schaffen 173 — Das versuchende Einfühlen 172 — Das versuchende Einfühlen im ästhetischen Betrachten 173 — Das versuchende Einfühlen im künstlerischen Schaffen 173 — Das Suchen nach einer passenden sinnlichen Gestalt 174 — Dies findet vor allem in der Lyrik statt 174 — Sonstige Verbreitung jenes Suchens 175 — Wie man sich jenes Suchen vorzustellen hat 176 — Das Vorausgehen von Problemen 177 — Zusammenfassung 177.	
III. Grundlegende Unterscheidungen	178

Eigentliche Gestaltungsakte und Hilfsakte 178 — Wichtigkeit dieses Unterschiedes 178 — Genauere Bestimmung der neuen Frage 179 — Absehen von des Hilfsakten 179 — Eine weitere grundlegende Unterscheidung 180 — Wichtigkeit des Inhaltszusammenhangs in den dinglichen Künften 180 — Der stimmungsymbolische Anschauungszusammenhang in den undinglichen Künften 181.

IV. Das latente Denken im künstlerischen Gestalten 182

Das künstlerische Gestalten: kein logisches Verknüpfen 182 — Einwände 182 — Gottsched, Boileau und Zola 183 — Edgar Poe 183 — Dehmel 183 — Erste Schwierigkeit: die Erkenntnisakte der dichterischen Personen 184 — Der schaffende Dichter scheint Erkenntnisakte zu leisten 185 — Der Dichter meint die Erkenntnisakte nicht als die feinsten 185 — Affektvolle Natur der Erkenntnisakte 186 — Verknüpfen nach Kausalität im künstlerischen Schaffen 187 — Verknüpfung nach Mittel und Zweck 188 — Sonach ein neuer Einwand 188 — Latentes Denken 188 — Mitwirkung der kategorialen Verknüpfungsdiskpositionen 190 — Verallgemeinerung des Ergebnisses 190 — Entgegengesetzte Ansicht 191.

V. Das latente Beziehen im künstlerischen Schaffen 191

Denken und Beziehen 191 — Auch hier kommt es auf latentes Mitwirken an 192 — Verdeutlichung an einem Beispiel 193 — Ein anderes Beispiel 193 — Heranziehen der bildenden Kunst 194 — Auch hier latentes Beziehen 195 — Porträt und Modell 195 — Bezogenheit im Wahrnehmen 195.

VI. Das latente Denken und die Hilfsakte 196

Auch der Anschauungszusammenhang wird jetzt herangezogen 196 — Abhängigkeit der Gestaltungsakte vom Material 196 — Abhängigkeit der Gestaltungsakte von der Technik 197 — Wiederum latentes Denken 197 — Abhängigkeit der Gestaltungsakte von dem Gebrauchszweck 198 — Das kategoriale Verhältnis von Mittel und Zweck 199 — Zusammenfassung 199 — Wichtigkeit der künstlerischen Hilfsakte 200 — Hilfsakte auch beim genialen Künstler 200 — Hilfsakte im weiteren Sinn 201 — Verhältnis der Hilfsakte zum wissenschaftlichen Denken 201 — Gefährlichkeit des Eindringens denkender Verknüpfungen in das Gestalten selbst 202 — Die Reflexion gehört in die Hilfsakte hinein 203 — Gedankendichtungen 203 — Vorausgehendes Erarbeiten der Gedanken 204 — Annäherung der Gedanken an Gefühl und Stimmung 205.

VII. Das ursprüngliche künstlerische Gefühl 206

Kommt dem Gefühl eine leitende Stellung zu? 206 — Weitverbreitete Unterschätzung des Gefühls 206 — Rückblick auf die Gefühlsbeteiligung 207 — Das latente Denken in Form von Gefühlsgeißheit 207 — Leistet das Gefühl nicht noch mehr? 208 — Gibt es ein ursprüngliches künstlerisches Gefühl? 208 — Künstlerische Begabung 209 — Unmittelbare künstlerische Gefühlsgeißheit 209 — Ein Beispiel 210 — Ursprüngliches Gefühl für die Glaublichkeit der dargestellten Inhaltszusammenhänge 210 — Zusammenwirken von Erfahrung und künstlerischer Anlage 211 — Der stimmungsymbolische Anschauungszusammenhang 212 — Schon Erörtertes wird in Erinnerung gebracht 212 — Die Ähnlichkeit als das Be-

flimmende des Anschauungszusammenhangs 213 — Mit der Anschauungs- verbindet sich Gefühlsähnlichkeit 213 — Zusammenhang nach Analogie 214 — Maßgebende Stellung der Ähnlichkeitsaffoziation 215 — Die Ver- knüpfung nach Ähnlichkeit reicht nicht aus 215 — Entscheidende Rolle des ursprünglichen künstlerischen Gefühls 216 — Rückblick 216 — Ge- nauere Bestimmung der Leistung des unbewußten Seelenlebens des Künst- lers 217 — Das Nachdenken des Künstlers über die ästhetischen Normen 218 — Das vernunftgeklärte künstlerische Schaffen 218 — Das elementare künstlerische Schaffen 219 — Vertiefung des Begriffs der künstlerischen Anlage 219.	
VIII. Das künstlerische Übungsgefühl	221
Übungsgefühle im allgemeinen 221 — Künstlerische Übungsgefühle 221 — Verknüpfung des ursprünglichen künstlerischen Gefühls mit Übungs- gefühlen 221 — Gefahren der Übung 222.	
IX. Abschließende Betrachtungen	223
Ausführende Akte 223 — Lernbarkeit der Ausführungsakte 223 — Die Tätigkeit der Phantasie während der ausführenden Akte 223 — Das Im- provvisieren 225 — Ergebnis 225 — Die Neigung zu allzu einfachen Formeln 225 — Konrad Fiedler 226 — Max Deffoir 227.	
Achtes Kapitel: Das künstlerische Schaffen: VI. Die Stufen im Ab- lauf des Schaffensvorganges	228
I. Die Stufenfolge als Schema	228
In welchem Sinn von einem Stufengang des künstlerischen Schaffens die Rede sein kann 228 — Unübersehbar verschiedene Ausgestaltung der Stufenfolge 229 — Einfluß des Kulturzustandes auf die Stufenfolge 229 — Einfluß der Individualität des Künstlers auf die Stufenfolge 230 — Einfluß des Stoffes 230.	
II. Die Schaffensstimmung	230
Zustand der gestalt- und gegenstandslosen Stimmung 230 — Verbindung der Stimmung mit Strebungen 231 — Verquickung der Stimmungen mit Gemeinempfindungen 232 — Verhältnis der künstlerischen Geburtswehen zu Luft und Unluft 232 — Entrücktheit des Künstlers 233 — Krankhafte Empfindungen 234 — Einsamkeit und Verkehr 234 — Abfichtliches Her- beiführen der Schaffensstimmung 235 — Abhängigkeit vom Wetter 236 — Abhängigkeit von der Geschlechtsliebe 236 — Die Schaffensstimmung im Unbewußten wurzelnd 236.	
III. Die Konzeption	237
Allgemeines 237 — Die Konzeption als Aufeinanderfolge von Ein- gebungen 238 — Das Unentwickelte der Konzeption 239 — Anstöße für die Konzeption 239.	
IV. Die Stufe der inneren Durchführung	240
Allgemeines 240 — Die Skizze 241 — Aus welchem Bedürfnis das Skizzieren entspringt 241 — Das Reizvolle der Skizze 242 — Schranke der Skizze 243.	
V. Das Hand-in-Hand-Gehen von innerer Durchführung und Aus- führung	244

Zeitliches Verhältnis der inneren Durchführung zur sinnlichen Ausführung 244 — Drei Hauptfälle 244 — Das Hand-in-Hand-Gehen von innerer Durchführung und sinnlicher Ausgestaltung: ein erster Fall 244 — Ein zweiter Fall 245 — Einfluß der Ausführungsakte auf die Phantasiestaltung 246 — Das Zu-Ende-Führen der Phantasiestaltung vor der Ausführung 247 — Das Fehlen jeglicher vorausgehenden inneren Durchführung 248 — Vorherrschend ist der mittlere Typus 249 — Sonderstellung der Dicht- und Tonkunst 250 — Wie das Niederschreiben und Druckenlassen zu beurteilen ist 250 — Geringere Wichtigkeit der Ausführungsakte für den Dichter 250 — Die Fixierungsakte 251 — Bild- und Sprachphantasie beim Dichter 252 — Tonkunst 253 — Das Improvisieren 253.	
VI. Die Stufe der Ausführung	254
In welchem Sinne die Abhängigkeit der Ausführungsakte von den Phantasievorstellungen zu verstehen ist 254 — Einfluß des technischen Könnens als solchen 255 — Der Begriff der Meisterschaft 255 — Abänderung dieses Begriffs in Dicht- und Tonkunst 256 — Der Unterschied des Spielenden und Herben 256 — Beispiele 257 — Der Unterschied des Sorglosen und Bedächtigen 257 — Beispiele 258.	
Neuntes Kapitel: Künstlerische Anlage und künstlerisches Genie .	260
I. Die künstlerische Anlage	260
Der Künstler als Gesamterscheinung 260 — Die künstlerische Anlage hinsichtlich des sinnlichen Wahrnehmens 260 — Die künstlerische Anlage hinsichtlich des Innenlebens 261 — Die künstlerische Anlage hinsichtlich der Erregbarkeit 261 — Die künstlerische Anlage hinsichtlich der Phantasie 262 — Die künstlerische Anlage hinsichtlich der Einfühlung 262 — Das Wesen der künstlerischen Anlage 263 — Das unbewußte Seelenleben in der künstlerischen Anlage 264 — Das künstlerische Gefühl in seiner Ursprünglichkeit 264 — Angelegtheit auf die ästhetischen Normen hin 265 — Das künstlerische Apriori 265 — Künstlerische Anlage in doppeltem Sinn 266 — Das ästhetische Apriori überhaupt 266 — Das Apriori: kein Fertig-Daliegen 266 — Das Apriori: keine Bequemlichkeitsauskunft 267 — Fragen, die sich an die künstlerische Naturanlage knüpfen 267.	
II. Allgemeines über das künstlerische Genie	268
Drei Bedeutungen des Wortes „genial“ 268 — Der Eindruck der Genialität 268 — Methodische Regel 269 — Ob Art- oder Gradunterschied zwischen Genie und Talent? 270 — Im Genie keine neue seelische Funktion 270 — Auch kein wesentlich neues Verhältnis der Funktionen 271 — Daher nur Unterschied dem Grade nach 271 — Doch aber zugleich ein qualitativ verschiedenes Bewußtfeinsergebnis 271 — Das qualitativ andere Lebensgefühl des Genies 272 — Die qualitativ anderen Werdegefühle des Genies 273.	
III. Das Unbewußte im Schaffen des Genies	273
Das Unbewußte im genialen Schaffen 273 — Das Eingebungsmäßige, Mühelose und Entrückte im genialen Schaffen 273 — Die starke Entwicklung des Unbewußten im Genie 274 — Die „Natur“ im Genie 275 — Originalität des Genies 276 — Mühelose Aneinanderreihung der Gestaltungsakte 277 — Verschiedene Grade der Latenz des Denkens 278 —	

	Seite
Das latente Denken im Genie: völlig gewohnheits- und gefühlsmäßig 279 — Außerordentliche Entwicklung des künstlerischen Gefühls im Genie 279 — Zurücktreten der Hilfsakte im Genie 280.	
IV. Die Intelligenz des Genies	280
Die überragende Intelligenz des Genies 280 — Eigenartige Welt- anschauung des Genies 281 — Befonnenheit des Genies 282 — Die wachsame Einstellung des Bewußtseins im Genie 283 — Ein scheinbarer Widerpruch 283 — Befestigung des Scheines dieses Widerpruchs 284 — Das Genie als Einheit von Bewußtsein und Unbewußtem 284 — Zurück- tretende Wichtigkeit der Befonnenheit 285 — Unterschiede unter den Künften hinsichtlich der Entfaltung des Genies 286.	
V. Weitere Grundzüge des Genies	286
Die vitalistische Erregbarkeit des Genies 286 — Seine geschlechtliche Erregbarkeit 287 — Die Stimmungen des Genies 287 — Gabriel Séailles 288 — Gesteigerte Phantasietätigkeit 289 — Verschiedene Typen des Genies 289.	
VI. Zwei Streitfragen	291
Charakterologie des Genies 291 — Genie und Wahnwitz 291 — Genie außerhalb der Kunst 292 — In welchem Sinn es in der Wissenschaft Genie gibt 293 — Genie in der Philosophie 293 — Ob es ein moralisches Genie gibt 293 — Genie auf religiösem Gebiet 294.	
Zehntes Kapitel: Der Stil	295
I. Allgemeine Bedeutung des Stilbegriffs	295
Stil als einheitliches Formgepräge 295 — Stil: ein ästhetischer Begriff 295 — Stil als Wertbegriff 296 — Stil und Manier 296 — Gegensatz zu Stil: Willkür und Zufahrenheit 297 — Eine noch engere Bedeutung von Stil (Originalität) 297 — Zusammenfassung 298 — Verhältnis von Stil und Form 298 — Bedeutsamkeit: Merkmal von Stil und Form 299 — Ori- ginalität: Merkmal von Stil und Form 299 — Stil gleichbedeutend mit der betonten künstlerischen Form 299 — Wichtigkeit der Gliederung des Stil- begriffs 300.	
II. Gliederungen des Stilbegriffs	300
Gliederung des Stils nach den Künften und Kunstzweigen 300 — Stil- übertragung 300 — Ob die Grundgestalten als Stile bezeichnet werden dürfen 301 — Die drei wichtigsten Gliederungen des Stilbegriffs 301 — Gliederung nach Zeiten, Völkern, Kulturen 302 — Gliederung nach Künstler- individualitäten 302 — Gliederung nach den Ausgestaltungsmöglichkeiten des künstlerischen Schaffens 303 — Fünf Paare entgegengesetzter Schaffens- tendenzen 304 — Aufzählung 304 — Großheit als Merkmal des Stil- begriffs 305 — Innere Zusammengehörigkeit jener Gegensatzpaare 305 — Gewöhnung als Merkmal des Stilbegriffs 305.	
III. Der elementare und der vernunftgeklärte Stil	306
Angelegtheit dieses Gegensatzes in der Natur des künstlerischen Schaf- fens 306 — Entwicklung dieses Stilgegensatzes aus einer doppelten Rich- tung des Fühlens 306 — Entwicklung dieses Stilgegensatzes aus einer doppelten Betätigung des latenten Denkens und Beziehens 307 — Her- leitung dieses Stilgegensatzes aus einer doppelten Einstellung des Be-	

	Seite
wußtseins 309 — Herleitung aus einem Unterschiede in den Hilfsakten 309 — Zusammenwirken dieser vier Ursprünge zu einem durchgreifenden Stilgegenfatz 310 — Praktische Anwendung dieses Stilgegenfatzes 311 — Ausartungen beider Stile 311 — Vernachlässigung dieses Stilgegenfatzes in der Ästhetik 312.	
IV. Der naive und der sentimentale Stil	313
Schiller 313 — Grundunterschied: Fühlen schlechtweg und Sehnen nach Fühlen 314 — Das Gespaltene der Sentimentalität 314 — Das Überschwengliche der Sentimentalität 315 — Vergeiftigungssehnsucht 315 — Unendlichkeitssehnsucht 316 — Das Sentimentale: ein menschlich-wesentlicher Typus des Fühlens 316 — Ausartungen des Sentimentalen 317 — Die Bewußtseinssteigerung in der Sentimentalität 317 — Der Verlust an Natürlichkeit in der Sentimentalität 318 — Günstige Anlässe zum Entstehen sentimentaler Gefühle 319 — Übergänge und Mischungen 319 — Zusammenhang mit der Psychologie des künstlerischen Schaffens 320 — Eine beachtenswerte Verwicklung 320 — Ausprägung dieses Stilgegenfatzes in der Form 321 — Dieser Stilgegenfatz in den verschiedenen Künften 322 — Die beiden Stilpaare kreuzen sich 322 — Frage der höheren Mitte 322.	
V. Der objektive und der subjektive Stil	323
Die Individualität des Künstlers im Verhältnis zu den von ihm geschaffenen Gestalten 323 — Der objektive Stil 323 — Der subjektive Stil 324 — Beispiele 324 — Wie sich dieser Stilgegenfatz in Lyrik und Musik äußert 325 — Unvollkommene Entfaltung dieses Stilgegenfatzes in Baukunst und Kunstgewerbe 325 — Dieser Stilgegenfatz in den bildenden Künften 326 — Dieser Stilgegenfatz in Epos und Drama 356 — Verhältnis dieses Gegenfatzes zu dem Gegenfatz des Sentimentalen und Naiven 326 — Sonderfragen hinsichtlich der Malerei 327 — Einseitigkeiten beider Stilrichtungen 327 — Frage der höheren Mitte 328.	
VI. Der Steigerungs- und Wirklichkeitsstil	329
Der Steigerungsstil 329 — Der Wirklichkeitsstil 329 — Richtungen des steigernden Stils: 1. nach den vier Wertbetätigungen 330 — 2. nach den Leidenschaften 330 — 3. nach der Zusammenfetzung der Individualitäten 331 — Der Steigerungsstil in der untermenschlichen Welt 331 — Doppelte Art der Erfüllung der Norm des Menschlich-Bedeutungsvollen 332 — Schranken beider Stile 333 — Einseitige Entwicklung beider Stile 334.	
VII. Der typifizierende und der individualisierende Stil	334
Was alles in der Bezeichnung „idealistischer und realistischer Stil“ zusammenspielt 334 — 1. Der Gegenfatz von Steigerungs- und Wirklichkeitsstil 334 — 2. Der Gegenfatz des Schönen und Charakteristifchen 335 — 3. Der Gegenfatz des Typifch- und Individuell-Ästhetifchen 335 — Das Typifch- und Individuell-Ästhetifche als Stilunterschied 336 — Empirifches Verfahren 336.	
Elftes Kapitel: Das Betrachten von Kunstwerken	338
I. Die Gewißheit vom Kunstfchein	338
Neue Aufgabe 338 — Versuche, das Naturästhetifche von der Kunst gänzlich zu trennen 338 — Die besonderen Normen des Betrachtens von	

Kunstwerken 339 — Einfluß des Kunstfcheins auf das künstlerische Betrachten 339 — Worin die Gewißheit vom Kunstfchein besteht 339 — Der Kunstfchein: eine günstige Bedingung für die Befchaulichkeit 340 — Die allgemeine Kunstillusion 341.	
II. Die Gewißheit vom Künstlerurfprung	341
Unterschied zwischen der Gewißheit vom Kunstfchein und der vom Künstlerurfprung 341 — Wiederum das Bewußtsein der Gewißheitsmöglichkeit 342 — Die ausdrückliche Gewißheit vom Künstlerurfprung 343 — Naturästhetische Werte im Kunstwerk 343 — Ein Beispiel 344 — Ausschaltung des Naturästhetischen: erstens aus der Betrachtung von Bildnissen 344 — Zweitens: aus der Betrachtung von Landschaftsbildern 345 — Widerwille der Maler gegen schöne Gegenden 345 — Das Naturästhetische in der geschichtlichen Malerei 346 — Das Naturästhetische in der Dichtkunst 347.	
III. Das Mitauffaffen der Künstlerindividualität	347
Neue Frage 347 — Das Mitgenießen der Künstlerindividualität 348 — Das nur gegenständliche künstlerische Betrachten 348 — Zwei Bedingungen der Möglichkeit des Mitauffassens der Künstlerindividualität 348 — Untrenntheit dieses Mitauffassens von der Einfühlung 349 — Beispiele 349 — Das Mißverständnis des außerästhetischen Weges 350 — Das Fernhalten des außerästhetischen Weges darf nicht überpannt werden 351 — Das Heranziehen anderer Werke desselben Künstlers 351 — Anspruch des Künstlers auf Gesamtwürdigung 352 — Besondere Fälle 352 — Abweichende Auffassung bei Theodor Lipps 353 — Das von Lipps aufgestellte Ideal ist psychologisch unmöglich 354.	
IV. Außerästhetische Verhaltungsweisen	355
Studium kunstgeschichtlicher Bücher und Ähnliches 355 — Kunstgeschichtliche und kritisch-ästhetische Bildung 356 — Kunstzweige mit Vorstellungsfüberschuß 356 — Ästhetisch-notwendige außerästhetische Umwege 357 — Verschiedene Grade der Störung 357 — Individuell-bedingter Vorstellungsfüberschuß 358 — Wie in diesem Falle das ästhetische Betrachten und der Dichter zu beurteilen sind 359 — Vorstellungsfüberschuß infolge eines künstlerischen Mangels 360 — Außerästhetische Vorstellungen als Schuld des Betrachters 360 — Überschätzung literaturgeschichtlichen Wissens bei Gelehrten 361 — Das außerästhetische Heranziehen technischer Vorstellungen 362 — Inwieweit das Technische zum Kunstgenießen gehört 362 — Die relative Wahrheit in der Überschätzung des Technischen 362 — Das Wiedererkennen im künstlerischen Betrachten 363 — Verwechslung des Wiedererkennungsgenußes mit dem ästhetischen Genuß 363 — Das gattungsmäßige Erkennen der dargestellten Dinge 364 — Wie das gattungsmäßige Erkennen der dargestellten Gegenstände zu beurteilen ist 365 — Wie das Wiedererkennen individueller Dinge in der Kunst zu beurteilen ist 365 — Ein mißlicher Umstand für die ästhetische Bedeutung des Wiedererkennens 366.	
Zwölftes Kapitel: Gliederung der Künfte	368
I. Die Gesichtspunkte für die Gliederung der Künfte	368

- Unerläßlichkeit der Aufgabe, die Künfte einzuteilen 368 — Die Einteilung hat sich an die Psychologie des künstlerischen Schaffens anzuschließen 369 — In welcher Weise aus der Psychologie des künstlerischen Schaffens die Einteilungsgründe geschöpft werden müssen 369 — Hier wird keine entwicklungs geschichtliche Einteilung angestrebt 370 — Auch auf eine Einteilung unter dem Gesichtspunkte des Wertes ist es zunächst nicht abgesehen 371 — Wichtigkeit dieser Einteilungsart 372 — Die teleologische Einteilung ist an die psychologische anzuschließen 372 — Auch eine abstrakt-logische Einteilung wird nicht beabsichtigt 373 — Zweiteilung der Künfte nach Raum- und Zeitanschauung 374.
- II. Gliederung der Künfte nach den Arten der Sinnlichkeit . . . 375
- Die psychologisch-systematische Einteilung soll teleologisch vertieft werden 375 — Spaltung der Künfte von den Arten der Sinnlichkeit aus 375 — Nur die Gesicht- und Gehörs wahrnehmungen kommen in Betracht 376 — Es gibt keine der Tastempfindung entsprechende Kunst 376 — Keine Raum- und keine Zeitkunst 377 — Optischer, akustischer und optisch-akustischer Kunsttypus 377 — Die Phantasiefinnlichkeit 378 — Die Kunst der Phantasiefinnlichkeit ist nur als Dichtkunst möglich 378 — Wie das Wort in der Dichtkunst zu beurteilen ist 379.
- III. Gliederung der Künfte vom Gehalt her 380
- Ein weiterer Einteilungsgrund: vom Gehalt her 380 — Kunstgehalt dinglicher Art 380 — Kunstgehalt undinglicher Art 381 — Dingliche und undingliche Künfte 382 — Kreuzung der beiden Einteilungsgründe 382 — Wegfallen des dinglichen Gliedes im akustischen Kunsttypus 383 — Wegfallen des undinglichen Gliedes im Typus der Phantasielkunst 383 — Durchführbarkeit beider Glieder im optischen Kunsttypus 383 — Wegfallen des undinglichen Gliedes im optisch-akustischen Kunsttypus 384.
- IV. Die Geformtheit und die Bewegung als Einteilungsgründe . 384
- Formung erster und zweiter Ordnung auf optischem Kunstgebiet 384 — Akustisches Kunstgebiet: nur Formung erster Ordnung 385 — Optisch-akustisches Kunstgebiet: nur Formung zweiter Ordnung 386 — Dichtkunst als Wortkunst: Formung zweiter Ordnung 386 — Künfte der Bewegung im optischen und optisch-akustischen Bereich 387 — Künfte der Ruhe auf diesem Gebiet 387 — Wie die Gartenkunst unter diesem Gesichtspunkte zu beurteilen ist 388 — Tonkunst: Kunst ruhelofer Bewegung 388 — Dichtkunst: gleichfalls Kunst ruhelofer Bewegung 389 — Abwehr eines Mißverständnisses 389.
- V. Gliederung der Künfte vom Verhältnis zum Gebrauchszweck aus 390
- Notwendigkeit einer Mehrheit von Einteilungsgründen 390 — Wie sich auf optischem Kunstgebiet der undingliche Typus verwirklichen lasse 391 — Entspringen von Nebenkünften 392 — Hilfe vom Gebrauchszwecke her 392 — Brauchbarkeit: kein Widerspruch zu der Undinglichkeit 393 — Einfluß des Gebrauchszweckes auf den ästhetischen Bedeutungsgehalt 393 — Wie der Gebrauchszweck durch Verschmelzung zu einem innerästhetischen Faktor wird 393 — Paarung des undinglich-optischen Kunsttypus mit dem Gebrauchszweck: Baukunst und Kunstgewerbe 394 — Die Gebrauchskünfte: keine Nebenzweige 395 — Wie im Schaffen des Künstlers der

außerästhetische Gebrauchszweck zu einem innerästhetischen Faktor wird	
395 — Das undinglich-akustische Kunstgebiet bedarf nicht der Hilfe des Gebrauchszweckes	396
— Gartenkunst	396
— Freie Künfte	397
— Gebrauchszwecke im Gebiete der freien Künfte	397
— Ausübung praktischer Tätigkeiten mit Rücksicht auf das Künstlerische	398
— Beispiele	398.
VI. Wirklichkörperliche und scheinkörperliche Künfte	399
Zusammenfassung	399
— Wirklichkörperliches und scheinkörperliches Kunstgebiet	400
— Das Schein-Tiefensehen	400
— Darstellung von Licht und Luft	401
— Zurücktreten der Farbe in der wirklichkörperlichen Kunst	401
— Volle Entfaltung des Farbigen in den scheinkörperlichen Künften	402
— Zwei relativ entgegengesetzte Tendenzen in der scheinkörperlichen Kunst	402.
VII. Die Abbildlichkeit der Farbe als gliederndes Prinzip	403
Relief- und Denkmalkunst	403
— Abbildlichkeit und Nichtabbildlichkeit der Farbe	403
— Nichtabbildlichkeit der Farbe: Farbe als Daseinselement	404
— Zwei weitere Bedeutungen der nichtabbildlichen Farben	404
— Malerei und Griffelkünfte	405
— Abbildliche Farben in den Griffelkünften	405
— Die Griffelkünfte: ein besonderes Kunstgebiet	406.
VIII. Das Zusammenwirken der Künfte	407
Loses und organisches Zusammenwirken	407
— Zusammenwirken von Baukunst, Bilderei, Malerei und Kunstgewerbe	407
— Der Gefang	408
— Verbindung von Tanz und Musik	408
— Die Schauspielkunst	408
— Verbindung von Schauspielkunst und Bühnenkunst	409
— Die Oper	409
— Schranken dieser Darlegung	410.
IX. Gliederung der Kunstwerte von der Sinnlichkeit und Dinglichkeit her	410
Vertiefung der psychologischen Einteilung ins Teleologische	410
— Das verhältnismäßig Sinnliche der optischen und das verhältnismäßig Innerliche der akustischen Einfühlung	411
— Eindringlicheres und umfassenderes Hervortreten der Sinnenseite der Welt im optischen Eindruck	411
— Zusammenfassung	413
— Die durch die Phantasiefinnlichkeit herbeigeführte Vergeistigung der Gestalten	413
— Die Verdünnung und Abschwächung des Sinnlichen in der Phantasiefinnlichkeit	414
— Die Phantasiefinnlichkeit ist allen Arten des Sinnlichen gewachsen	414
— Zusammenfassung des ästhetischen Wertes der Phantasiefinnlichkeit	415
— Eingehen des individuell-bestimmten Weltinhalts in die dinglichen Künfte	415
— Undingliche Künfte: Spiegelung des Weltinhalts in ungegenständlichen Gefühlen	416
— Ein wichtiger Unterschied in den dinglichen Künften	417
— Optisch-dingliche Künfte: Schranken in der Darstellbarkeit der Vorstellungen	417
— Das zuständige Jetzt und Hier darstellbarer als das im Fluß des Handelns befindliche	418
— Zusammenfassen des ästhetischen Könnens der dinglich-optischen Künfte	419
— Trotz dem Eindruck unabhewächter Individualität	419
— Vorzug der Dichtkunst vor den bildenden Künften hinsichtlich des Individualisierungsvermögens	420
— Worin dieser Vorzug seinen Grund hat	421
— Begründung von einer anderen Seite her	421
— Das gesamte geistige Leben der Menschheit fällt in den Darstellungsbereich der Dichtkunst	422
— Die bildliche Verwendung	

- der Phantafiefinnlichkeit 423 — Darstellbarkeit der Entwicklung des Innenlebens in der Dichtkunft 423 — Anspruch der Dichtkunft auf die höchste Stufe 423.
- X. Gliederung der Kunstwerte von den übrigen Gesichtspunkten aus 424
 Ästhetischer Wert der Formung erster und zweiter Ordnung 424 — Das der Formung zweiter Ordnung anhaftende Wirklichkeitsgewicht 424 — Einfluß des Gebrauchszweckes auf den ästhetischen Wert 424 — Eigentümliche Stellung der Baukunst hinsichtlich ihres Wertes 425 — Einfluß des Wirklichkörperlichen auf den ästhetischen Wert 426 — Doppelseitigkeit des ästhetischen Wertes der Bildnerie 427 — Zusammenwirken beider Seiten 428 — Bildnerie: Kunst des räumlichen Sehens 428 — Umfang des durch die Bildnerie Darstellbaren 428 — Ein weiterer Gesichtspunkt hinsichtlich des Umfanges des durch die Bildnerie Darstellbaren 429 — Einfluß des Scheinkörperlichen auf den ästhetischen Wert 429 — Einfluß der Abbildlichkeit der Farbe auf den ästhetischen Wert 430 — Doppelseitigkeit des ästhetischen Wertes der Malerei 430 — Einfluß der Nichtabbildlichkeit der Farbe auf den ästhetischen Wert 431 — Wirklichkeitscharakter der Griffelkünste 431 — Anspruch dieser Darstellung, eine wesenstetzelich-genetische Gliederung der Kunst gegeben zu haben 432.

Zweiter Abschnitt.

Metaphysik der Ästhetik.

- Erstes Kapitel: Der ästhetische Wert als Harmonisierung des Menschlichen 435
- I. Die vier ästhetischen Wertfaktoren und ihre Einheit 435
 Die psychologische Untersuchung: Gelegenheitsursache für die Feststellung der ästhetischen Normen 435 — Verhältnis von Wert und Norm 436 — Die vier ästhetischen Wertfaktoren 437 — Die vier ästhetischen Werte: zusammengehend in eine Einheit des Zieles 437 — Ästhetisches Erleben: Erleben einer zielvoll zusammengehörigen Einheit 438 — Seelische „Gebilde“ 438 — Das in sich Zusammengehörige des Gebildes 439 — Obere Bewußtseinsfchicht 439 — Der ästhetische Wert: als eine Gesamtheit erlebt 440.
- II. Das Ästhetische als Harmonisierung des menschlichen Seelenlebens 441
 Auf die Höhepunkte des ästhetischen Erlebens ist zu achten 441 — Was für eine Art Einheit ist die Einheit des ästhetischen Werterlebnisses? 441 — Möglichste Harmonisierung des Seelenlebens 442 — 1. Harmonisierung von Sinnlichkeit und Geist 442 — Das Sinnliche im ästhetischen Verhalten 443 — Das Geistliche im ästhetischen Verhalten 443 — Überwiegen der Geiftigkeit auf den anderen Wertgebieten 444 — 2. Harmonisierung von Lebensdrang und Erlösungsbedürfnis 445 — Bruch mit den sinnlichen Lebensgefühlen auf den übrigen Wertgebieten 445 — Aufnahme der sinnlichen Lebensgefühle in das ästhetische Scheinreich 446 — Kampf des Menschen mit der Umwelt auf den übrigen Wertgebieten 447 — 3. Harmonisierung zwischen Ich und Außenwelt 447 — 4. Harmonisierung

	Seite
der Grundrichtungen des Seelenlebens 448 — Abwehr eines Mißverständnisses 449 — Harmonie im künstlerischen Schaffen 449.	
Zweites Kapitel: Der ästhetische Wert als Selbstwert	451
I. Der Selbstwert als metaphysischer Begriff	451
Übergang zu den prinzipiellen Wertbetrachtungen 451 — Verhältnis dieser Wertbetrachtungen zu den früheren 451 — Relativer Wert oder Selbstwert? 452 — In welchem Sinn der relative Wert hier nicht zu nehmen ist 452 — Begriff des relativen Wertes 452 — Begriff des Selbstwertes 453 — Gegründetheit des Selbstwertes in der Wesensbestimmtheit des Ichs 454 — Die Wesensbestimmtheit des Ichs muß als Zweckbestimmtheit gedacht werden 454 — Wandelbarkeit der Naturanlage 454 — Der Naturanlage kann die Anerkennung verweigert werden 455 — Die Bestimmung des Menschen als Grundlage des Selbstwertes 455 — Verankerung des Menschlichen in teleologischer Gesetzmäßigkeit 456 — Selbstwert: ein metaphysischer Begriff 456 — Das in sich Geschlossene des Selbstwertes 456 — Die Erscheinungswelt enthält nichts in sich Geschlossenes 457 — Das intelligente Ich als Inbegriff von Wesensgesetzmäßigkeiten 457 — Verknüpfung dieses Ergebnisses mit dem vorigen Kapitel 458 — Abwehr der transzendental-idealistischen Deutung 458.	
II. Die Begründung der Selbstwerte durch intuitive Gewißheit	459
Befragung der Selbstbestimmung 459 — Der ästhetische Wert als gehörig zum Sinn des menschlichen Lebens 459 — Diese angestellte Selbstbestimmung ist intuitiver Art 461 — Methodologische Überlegungen in jener intuitiven Selbstbestimmung 462 — Einschränkende Bedingungen bei Einführung der Intuition 462 — Ästhetische Grundintuition 463.	
III. Drei Grundintuitionen	463
Ästhetische, sittliche, religiöse Grundintuition 463 — Intuitive Begründung des sittlichen Selbstwertes 464 — Intuitive Begründung des religiösen Selbstwertes 465 — Die noologische Grundintuition 466 — Methodisches Bedenken 466 — Unter welchen Bedingungen die intuitive Gewißheit in der Wissenschaft zugelassen werden darf 466 — Notwendigkeit der Übereinstimmung der intuitiven Gewißheit mit den Ergebnissen des logischen Erkennens 468 — Metaphysische Erweisbarkeit der Selbstwerte 468 — Günstigere Gestaltung der Lage der intuitiven Gewißheit in den Wertwissenschaften 469.	
IV. Kritische Betrachtungen	469
Wo allein von Selbstwert die Rede sein kann 469 — Theodor Lipps 470 — Kant 470 — Christoph Sigwart 471 — Jonas Cohn 472 — Hermann Cohen 473 — Hugo Münsterberg 473.	
V. Die Gewißheitsgrade der Arten des intuitiven Wissens	474
Der Gewißheitsgrad der ästhetischen Intuition 474 — Wider den Mißbrauch der Intuition 474 — Die Stärke der sittlichen intuitiven Gewißheit 475 — Die Stärke der religiösen intuitiven Gewißheit 476 — Geringere Stärke der ästhetischen intuitiven Gewißheit 477 — Der normative Charakter der Ästhetik drängt in die Metaphysik hinüber 477 — Zuvor eine methodologische Erörterung 478.	
Drittes Kapitel: Über die transzendente Methode in der Ästhetik	479

	Seite
I. Unergiebigkeit der transzendentalen Methode Kants auf ästhetischem Gebiete	479
Ob es eine rein-normative Methode in der Ästhetik gibt? 479 — Einfluß Kants auf die rein-normative Methode 479 — Fragestellung im Sinne Kants 480 — Bedenken gegen eine solche Fragestellung 480 — Ein gegen Kant gerichteter Einwurf 481 — Die Kunstwissenschaft als Ausgangspunkt der transzendentalen Methode 481 — Unmöglichkeit dieses Weges 481 — Die psychologische Fassung der transzendentalen Fragestellung bei Kant 482 — Das entsprechende Verfahren auf ästhetischem Gebiete 482.	
II. Die Methode der Marburger Schule	483
Die Marburger Schule 483 — Kants Vernunftkritik als Kulturphilosophie 483 — Das Unkantische des Problems von der Einheit des Kulturbewußtseins 484 — Das Hineingeraten der transzendentalen Methode in Metaphysik 484 — Das erzeugende Denken 485 — Die Erkenntnisimmanenz 485 — Ausschaltung alles Transsubjektiven 485 — Prüfung dieser Methode 486 — Auf dem Standpunkt der Erkenntnisimmanenz ist jede Kultur unmöglich 486 — Verhältnis der Marburger Schule zu Hegel 487 — Kritik des Apriorismus der Marburger Methode 487 — Die aprioristischen Konstruktionen in Cohens Ästhetik 488 — Ein anderer Versuch, die Ästhetik transzendental zu begründen 489.	
III. Die Methode der Wertbegründung bei Rickert	489
Wichtigkeit des Wertproblems bei Rickert 489 — Formal-logisches Verfahren bei Rickert 490. — Von dem absoluten Wahrheitswert ist auszugehen 490 — Kritik des Rickertschen Gedankenganges 490 — Übergang bei Rickert vom Wahrheitswert zu anderen Werten 491 — Kritik dieses Gedankenganges 491 — Die Bedeutung der Kulturgeschichte in Rickerts Methode 492 — Prinzipiellstes Bedenken gegen die Methode Rickerts 493.	
Viertes Kapitel: Metaphysische Begründung der Selbstwerte	494
I. Prüfung der neuen Lehre vom Gelten	494
Eine Vorfrage 494 — Die Selbstgenugsamkeit des Geltens 494 — Das Gelten darf vom Denken und Sein nicht abgetrennt werden 495 — Begründung 495 — Doppelseitige Abhängigkeit des Geltens 496 — Erwiderung des Gegners: die Wahrheit eine reine zeitlose Wesenheit 496 — Der Gegner müßte auf den Boden des Hegelschen Panlogismus treten 497 — Uneingestandene Metaphysik 497 — Übergang zum Begriff des Wertes 497 — Der Wert als Relation zwischen Gegenstand und Subjekt 498 — Ob sich der Wert vom Bewußtsein abtrennen lasse? 498 — Ohne Subjekt ist der Wert unvollziehbar 498 — Welchen Sinn die an sich bestehenden Werte im Hegelschen Panlogismus gewinnen würden 499 — Rickert und die Metaphysik 499 — Die jedem Wert innewohnende Verwirklichungstendenz 500 — Zusammenfassung 500.	
II. Das Sein und der absolute Wert	501
Möglichkeit der Metaphysik 501 — Bemerkung hinsichtlich der Darstellung 502 — Die Frage nach den Gründen der Möglichkeit des Seins 502 — Der absolute Wert ist dem Sein vorzudenken 502 — Das absolute Sollen 503 — Kein Zerreißen des absoluten Wertes 503 — Nur	

	Seite
der absolute Wert gibt dem Sein einen Inhalt 503 — Verhältnis zu Hegel 504 — Verhältnis zum Ethizismus 504 — Ein scheinbarer Widerspruch 505 — Das Irrationale im Weltgrunde 505.	
III. Monismus des absoluten Selbstbewußtseins	506
Neue Frage 506 — Der absolute Wert erfordert ein absolutes Bewußtsein 506 — Einwürfe gegen das absolute Bewußtsein 507 — Das Selbstgegenwärtigsein des Bewußtseins 507 — Monismus des absoluten Selbstbewußtseins 508 — Das Logische kann nicht aus dem Alogischen entstehen 508 — Kein Panlogismus 508 — Das Bewußtsein kann nicht aus Unbewußtem entstehen 509 — Rückblick 510 — Neue Frage 510 — Der absolute Wert und das Streben 510 — Nur das Erlebnis des Strebens gibt dem Sein als Sein einen Sinn 511.	
IV. Die Selbstverwirklichung des absoluten Wertes im Bereiche des Menschlichen	512
Der Schritt zur Anerkennung einer Mehrheit von Selbstwerten 512 — Die Frage nach dem Inhalt des absoluten Wertes 512 — Die Teilwerte des absoluten Wertes 513 — Die günstige logische Lage für die Gewinnung der Teilselftwerte 513 — Anthropologisch-metaphysische Erwägungen über die menschlichen Selbstwerte 514 — Nähere Kennzeichnung des einzuschlagenden Weges 514.	
Fünftes Kapitel: Die Eingliederung des Ästhetischen in die Selbstwertgebiete	515
I. Die psychologische Zusammengehörigkeit der vier Selbstwerte 515	515
Wissenschaft und Erkennen 515 — Sittlichkeit und Wollen 515 — Religion und Fühlen 515 — Denken, Wollen, Fühlen: je ein Selbstwert 516 — Das ästhetische Verhalten: Intellektuelles und Emotionales im Gleichgewicht 516 — Zusammenfassung 516.	
II. Die universalistisch-individualistische Zusammengehörigkeit der vier Selbstwerte	517
Neue Fragenreihe 517 — Der Gegensatz des Allgemeingültigen und Individuell-Eigentümlichen 517 — Wissenschaft: Minimum des individuellen Faktors 517 — Sittlichkeit: stärkeres Hervortreten des individuellen Faktors 518 — Entgegengesetzte Auffassungen 518 — Religion: noch engere Verknüpfung mit dem individuellen Faktor 519 — Das Religiöse: keine reine Stimmungsfache 520 — Drei Tendenzen in der Religion zum Allgemeingültigen hin 520 — Das Ästhetische: Maximum des individuellen Faktors 521 — Vergleichung des Ästhetischen mit dem Religiösen hinsichtlich des individuellen Faktors 521 — Zusammenfassung 522.	
III. Die durch das Verhältnis zur Lebenswirklichkeit gegebene Zusammengehörigkeit der vier Selbstwerte	522
Ein neuer Gesichtspunkt 522 — Das Sittliche als Lebensneuschöpfung 522 — Das unsittliche Wollen 523 — Der Künstler als Schöpfer neuer Lebenswirklichkeiten 523 — Zurückgehen des Kunstwertes an Lebenswirklichkeit hinter dem sittlichen Wollen 524 — Das Hinaustreten von Sittlichkeit und Kunst in die sinnliche Erscheinung 524 — Die Innerlichkeit des religiösen Verhaltens 525 — Schranke der Lebenswirklichkeit des religiösen Verhaltens 525 — Im religiösen Verhalten: keine inhaltlich neue	

Lebenswirklichkeit 525 — Ergebnis 526 — Wissenschaft: Gegenpol der Lebenswirklichkeit 526 — Das Unlebendige des Wissens 526 — Selbstlosigkeit des Wissens gegenüber dem Seienden 527 — Zusammenfassung 528.	
IV. Die auf Ebenbürtigkeit gegründete Zusammengehörigkeit der vier Selbstwerte	528
Haupt Gesichtspunkt: Einzigartigkeit eines jeden der vier Selbstwerte 528 — Autonomie des Erkennens 528 — Herrschaft des Erkennens über das menschliche Innenleben 529 — Autonomie des sittlichen Wollens 529 — Selbstachtung, Freiheit und Verdienst 529 — Autonomie auf religiösem und ästhetischem Gebiete 530 — Religiöses Verhalten: Erleben unmittelbaren Einsseins mit dem Absoluten 530 — Im religiösen Verhalten erleben wir wahre Erlösung 531 — Ästhetisches Verhalten: Harmonisierung des Seelenlebens 532 — Die Kunst: Erlösung durch den Kunstschein 532 — Die Kunst: Erlösung durch die Geschlossenheit des Kunstwerkes 533 — Rückblick 533.	
V. Die föderative Zusammengehörigkeit der vier Selbstwerte	534
System aller Selbstwerte 534 — Gefelligkeit und Erziehung 534 — Zwei Grundauffassungen 535 — Vier mögliche Rangordnungen der Selbstwerte 535 — Der Ethizismus 535 — Der Theologismus 536 — Der Intellektualismus 536 — Der Ästhetizismus 537 — Die föderative Ansicht 537 — Nochmals der absolute Wert 538 — Die Liebe 538 — Die Liebe: in allen Selbstwerten tätig 538 — Verwandtschaft des absoluten Wertes mit der Liebe 538.	
Sechstes Kapitel: Das ästhetische Apriori	540
Neue Aufgabe 540 — Ein doppeltes Apriori 540 — Apriorisch: zur Wesensgesetzlichkeit des Bewußtseins gehörig 540 — Anwendung dieses Aprioritätsbegriffs auf das ästhetische Verhalten 541 — Hiermit kein eigentümlich-ästhetisches Apriori gewonnen 541 — Angelegenheit des künstlerischen Schaffens auf die ästhetischen Normen 542 — Ausblick auf ein generelles eigentümlich-ästhetisches Apriori 542 — Aus welchem Grunde dieses Apriori anzunehmen ist 542 — Das ästhetische Apriori ist normativer Art 543 — Vertiefung des normativen Apriori in ein metaphysisches 543 — Das Apriori als individuelle Naturanlage 544 — Die individuelle künstlerische Anlage 544 — Unterschiede in der künstlerischen Anlage 545 — Anlage für ästhetisches Genießen 545 — Psychologische Grundlage solcher Anlage 546 — Metaphysische Vertiefung des individuellen ästhetischen Apriori 546 — Das Transzendente dieses Apriori 547 — Letzte Frage: betreffend das Naturästhetische 547 — Zusammenpassen von Naturgestalten und ästhetischem Bedürfnis 548 — Ein Beweisversuch 548 — Jenes Zusammenpassen ist als Füreinandersein zu deuten 548 — Eingliederung dieses Zusammenpassens in die Weltharmonie 549 — Das Ur-schöne 549 — Grenze der Ästhetik 550.	