

Versenkung in das Werk – auf die Jugend übertrugen. Sie haben die Jugend zur Außenkonzentration erzogen – nicht zu jener leichten und törichtigen Kunstbegeisterung, die nicht die Kunst, sondern die Begeisterung genießt.

Sie aber haben die ästhetische Forderung der Zeit tiefer erfaßt als viele, die sich ihrer Modernität brüsten. Denn die ästhetische Forderung der Zeit lautet: jenen Dilettantismus der Innenkonzentration wieder zu überwinden, der – im mißverstandenen Nachklang der romantischen Bewegung – unser künstlerisches Erleben vergiftet hat.

OBERFLÄCHEN- UND TIEFENWIRKUNG DER KUNST.¹

1.

Von zwei Seiten her hat man versucht, die seelischen Wirkungen der Kunst und des Schönen zu begreifen: das eine Mal wird von den höchsten Schöpfungen der Kunst ausgegangen, von den Götterbildern des Phidias, von den Symphonien Beethovens, von den Fresken Michelangelos, von den Dramen Shakespeares. Ihre Wirkung gilt als der Prototyp aller künstlerischen Wirkung, als der Maßstab, an dem alle Kunstwirkung überhaupt zu messen ist. Man ist unduldsam gegen alles, was diesem Maßstab nicht genügt. Man sieht hochmütig auf Wirkungen von Kunstwerken herab, die anderen Geschlechts sind. Man empfindet, daß der Moderoman und das Modetheaterstück an andere Instinkte appellieren, andere seelische Kräfte in Bewegung setzen als jene Werke hoher Kunst – und man verwirft sie darum.

Will die Kunsttheorie solche Wertung der künstlerischen Wirkung begründen, so pflegt sie das ästhetische Erleben mit dem religiösen und meta-

¹ Vortrag gehalten auf dem 6. Internationalen Kongreß für Philosophie in Harvard 1926.

physischen Erleben in eine Reihe zu stellen. Platons Lehre vom Naturschönen ist das Vorbild der meisten Kunsttheorien dieses Standpunktes geworden: insoweit in einem Kunstwerk ein Widerschein des Überirdischen zu finden ist, eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, eine Verkörperung der objektiven Idee – nur insoweit ist es imstande, echt künstlerische Wirkungen auszulösen, verdient es den Namen eines Kunstwerks. Darstellung des Unendlichen im Endlichen – wie viel davon ist wohl in einem Foxtrott zu finden? In einer Posse? In einem Gesellschaftsdrama? Deshalb fort mit ihnen, wenn es sich um Bewertung als Kunst handelt.

Solcher Hochmut ästhetischer Theorien hat wiederum den Gegenschlag erzeugt. Die psychologisch gerichtete Ästhetik hat sich zum Wortführer dieser Reaktion gemacht. Die Kluft zwischen künstlerischer Wirkung und den gewöhnlichen Erlebnissen des Alltages, die jene Kunsttheorien aufgerissen hatte, existiere nicht – so behauptet sie: wir dürfen nicht die Kunst mit Religion und Metaphysik zusammen auf einen unzugänglichen Felsen stellen. Die psychologischen Gesetze erkennen ebensowenig wie die physikalischen eine Zweiweltentheorie an. Es sind dieselben psychischen Gesetzmäßigkeiten, die in den trivialsten Erlebnissen wirken, wie in den erhabensten. Daher darf das künstlerische Erlebnis nicht künstlich abgerückt werden von anderen Erlebnissen, sondern es ist umgekehrt die Aufgabe der ästhetisch-psychologischen Theorie sie einander anzugleichen, die ästhetischen Erlebnisse in den allgemeinen Rahmen des Psychischen einzuordnen. Es ist

das gleiche Bestreben, das die psychologische Theorie überall durchzieht. Sie sucht der Hypnose das Wunderbare zu nehmen, indem sie ihre Vorstufen in der Suggestion und Autosuggestion des Alltags aufweist – das religiöse Erlebnis wird seiner Einzigartigkeit entkleidet und in oft recht bedenkliche Nachbarschaft gerückt, und das ästhetische Erleben wird demgemäß nicht verschont. Indem man es aus psychologischen Zusammenhängen verständlich zu machen sucht, wird es in die Ebene der übrigen seelischen Geschehnisse heruntergewalzt. Die künstlerischen Erlebnisse sind nicht prinzipiell anders als die Erlebnisse des Alltags, so sagt diese psychologische Anschauung.

Freilich muß die psychologische Theorie nicht notwendig zu dieser Nivellierung kommen. Sie hätte in der schöpferischen Synthese Wundts ein Mittel an der Hand, unter strengster Wahrung des psychologischen Gesichtspunktes die ästhetischen Erlebnisse von anderen Erlebnissen abzuheben. Nach Wundt fügen sich einfache Elemente des Seelenlebens zu Komplexen zusammen, synthetisieren sich zu neuen Einheiten, die mehr sind als die Summe ihrer Elemente: Töne z. B. verbinden sich zu der Einheit eines Akkordes, in der sich die Elemente, die einfachen Töne noch nachweisen lassen, die aber doch etwas Neues und Eigenes darstellt gegenüber den einzelnen Tönen. Wenn man entsprechend auch die ästhetischen Erlebnisse als Synthese aus anderen Erlebnissen auffaßt, könnte man sie von den trivialen Erlebnissen so weit abrücken, daß ihre prinzipielle Einzigartigkeit verständlich würde.

Allein die psychologische Ästhetik ist selten diesen

Weg gegangen.¹ Die Demokratie der Erlebnisse steckt ihr im Blute; sie will nivellieren, nicht weil ihre psychologischen Grundanschauungen es verlangen, sondern weil sie den hierarchischen Aufbau metaphysischer Ästhetik haßt, weil der Wunsch nach Nüchternheit und nach radikaler Vereinfachung der Welt ihr leitendes Prinzip ist.

Es klingt fast wie ein Protest gegen die ins Transzendente gerückte ästhetische Anschauung Platons, wenn Aristoteles die Wirkung des Tragischen auf die gar so menschlichen Erlebnisse von Furcht und Mitleid zurückführt. Und wie eine Absage gegen den Überschwang und die Feierlichkeit des Barock nimmt es sich aus, wenn Abbé Dubos am Eingang der psychologischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts die Aufgabe der Kunst darin sieht, die Seele in Bewegung zu setzen, nicht anders als Spiel und Leidenschaft und Aufregung. Mit welcher Wollust – könnte man fast sagen – zieht Fechner möglichst triviale Beispiele zur Analogie für das Ästhetische heran, wie das Beispiel von dem Geruch des Kuhstalles, der dem Ökonomen so angenehm riecht (Vorschule der Ästhetik I, 92) – gerade als ob er sich rächen wollte für die Verstiegtheit, mit der manche Anhänger der idealistischen Ästhetik das künstlerische Erlebnis in den Himmel gehoben hatten; und gar jene Lehre, die am Ende des vorigen Jahrhunderts so viel von sich reden machte, die allen künstlerischen Genuß auf die Lust von Muskel- und Eingeweideempfindungen

¹ Als Ausnahme innerhalb der psychologischen Ästhetik sei Volkelt erwähnt.

zu reduzieren suchte¹ – sie hat wirklich nichts mehr mit irgendwelcher Absonderung des Kunsterlebnisses von den Erlebnissen des Alltags zu tun.

2.

Zu diesen Gegensätzen gilt es Stellung zu nehmen: Ist die Nivellierung des ästhetischen Erlebnisses berechtigt? Ist es die unausbleibliche Folge einer psychologischen Erklärung der Kunstwirkungen, daß sie dem künstlerischen Erlebnis jede Sonderstellung nimmt?

Das Gegenteil ist der Fall: Gerade die unvoreingenommene psychologische Analyse zeigt, daß es Wirkungen der Kunst gibt, die – gewiß aus allgemein psychischen Gesetzmäßigkeiten verständlich – dennoch die Kunstwirkungen aus dem Alltag herausheben. Unbefangene Beobachtung tut dar, daß es zwei völlig verschiedene Sorten von Wirkungen von Kunstwerken oder sogenannten Kunstwerken gibt, die ich als Tiefenwirkungen und Oberflächenwirkungen der Kunst unterscheiden möchte. Die Wirkungen, die von der verinnerlichten Schlichtheit eines Rembrandtschen Porträts, der Übermenschlichkeit eines gotischen Doms, der lieblichen Vornehmheit eines Mozartschen Rondos ausgehen – sie rühren an die Tiefe des Ich, ergreifen das Ich in seinen Tiefen. Schroff hebt sich von dieser Form der Wirkung eine andere Wirkungsart ab: die Oberflächenwirkung. Sie ist nicht einheitlich. Der größte Teil dieser Wirkung geht auf eine Art der Wirkung, für die ich in der deut-

¹ Zum Beispiel Karl Lange, „Sinnesgenüsse und Kunstgenuß“, übersetzt von Kurella, Wiesbaden 1903.

schen Sprache keine passende Bezeichnung finde: Ich möchte sie als Amusementwirkung, als Pläsierwirkung bezeichnen. Eine Posse amüsiert uns vielleicht, eine practical joke oder eine Revue. Allein neben den Amusement- und Pläsierwirkungen gehören noch Wirkungen anderen Typs zur Oberflächenwirkung: Die Rührung eines sentimental Volksstücks rührt nur an die Oberfläche des Ich. So auch ist die Lust an der Aufregung eines Sensationsdramas, die oberflächliche Spannung eines Abenteuerromans immer eine Lust an der Erregung der Oberfläche des Ich, die weit abliegt von der Tiefenwirkung künstlerischer Ergriffenheit. Für diese Oberflächenwirkungen ist die übliche psychologische Theorie im Rechte – solche Oberflächenwirkung ist verwandt mit Wirkungen außerkünstlerischer Sphären. Sie rückt die seelische Bedeutung eines Kunstwerks in die Nähe des Vergnügens am Kartenspiel, am Essen und Trinken, am Pferderennen, am Studentenuk.

In den Extremen ist der Unterschied von Oberflächen- und Tiefenwirkung nicht leicht zu übersehen: Niemand wird von der Herbheit Bachscher Fugen Amusement oder sentimentale Rührung verlangen, niemand, der weiß, worum es sich handelt, von einer Revue oder einer Posse künstlerische Tiefenwirkungen.

Aber unendlich viele Werke hoher Kunst lassen sich zu Amusementwirkungen mißbrauchen. Jede Molièresche oder Shakespearesche Komödie kann ohne weiteres dem reinen Pläsier dienen; man kann im „Hamlet“ die Spannung gehäufter Moritaten genießen und Beethoven ins Sentimentale hinüberspielen.

Es wäre die Aufgabe einer psychologischen Theorie

der Kunstwirkungen gewesen, Tiefen- und Oberflächenwirkung deutlich auseinanderzuhalten und ihren Unterschied theoretisch zu begründen. Statt dessen hat gerade die psychologische Ästhetik durch eine selten bestrittene halb wahre Grundthese dazu beigetragen, den Unterschied zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung zu verwischen. Von den psychologischen Ästhetikern wird es nämlich meist als die vornehmste Aufgabe der Kunst bezeichnet, daß durch die Kunst Lust, Genuß erzeugt werde. Gewiß – es soll garnicht geleugnet werden, daß nicht nur die Oberflächen-, sondern auch die Tiefenwirkung der Kunst im besten Sinn Lustwirkung ist. Aber Lustwirkung und Genußwirkung ist zweierlei. Vergleichen wir einmal zwei Fälle von Lustwirkungen miteinander, die beide nicht dem ästhetischen Bereich angehören. Man stelle sich etwa eine Mahlzeit aus lauter Leckerbissen zusammen. So ist dasjenige, was man in einer solchen Mahlzeit sucht, Lustwirkung und nichts anderes. Man will einen möglichst hohen und möglichst mannigfaltigen Genuß. Ganz anders, wenn man einen schwierigen Gedankengang zu verstehen sucht, sagen wir etwa die verschlungenen Wege der Relativitätstheorie. Hat man sie – vielleicht nach vieler Mühe – verstanden, so kann dieses Verstandenhaben eine sehr hohe Lust gewähren. Allein dasjenige, was das gesuchte Ziel der ganzen Mühe war, war nicht die Lust, sondern das Ziel war das Verständnis der Theorie. Die Lust hingegen war nur das Symptom des erreichten Ziels, nur eine Nebenwirkung des erlangten Verständnisses. Das ist ein durchgreifender Unterschied auf vielen Gebieten des seelischen Lebens, ob eine Lustwirkung als solche gesucht wird, oder

ob es eigentlich auf etwas anderes ankommt, das nur lustumkleidet ist.

Allein gerade diesen Unterschied verwischt man, wenn man die Lustwirkungs schlechthin als die eigentliche psychische Wirkung des Schönen bezeichnet – und man versperrt sich damit zugleich den Weg zu einem Verständnis des Unterschiedes zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung der Kunst. Nur von der Oberflächenwirkung gilt, daß man sie um der Lust willen sucht. Wer sich in einer Posse amüsieren will, für den ist Lust das Ziel, je intensiver, desto besser. Käme es wirklich nur auf Genuß, möglichst intensiven Genuß an, so wäre in der Tat nicht einzusehen, weshalb wir in der Kunst noch nach anderen Wirkungen suchen sollten als nach Oberflächenwirkungen.

Allein es gibt noch andere als bloße Lustwirkungen, und sie sind es gerade, die das Hohe des künstlerischen Erlebens ausmachen. Nicht die Lust als solche ist es, die wir im Anblick der Sixtinischen Decke suchen, nicht Lust als solche wird von den Bachschen Passionen verlangt.

Künstlerische Zeiten haben denn auch nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Theorie das Bewußtsein davon besessen, daß die Bedeutung des Schönen nicht in der Lustwirkung aufgeht. Man braucht nur eine Zeile von Platons „Phaidros“ oder „Gastmahl“ zu lesen, um zu sehen, wie hoch sich seine Theorie des Schönen als einer metaphysischen Tiefenwirkung über die Theorie der bloßen Lustwirkung erhebt. Und gerade weil Schiller und den Romantikern die Anschauung der Aufklärung, daß die Kunst dem Ergötzen zu dienen habe,

allzu banal vorkam, hat jeder von ihnen auf seine Weise um eine Grundlegung der Theorie des Schönen gekämpft, die jener Tiefenwirkung gerecht werde.

Nicht um der Lust willen also wird die Tiefenwirkung der Kunst gesucht. Andererseits ist freilich die Lust, die sich dieser Tiefenwirkung gesellt, kein bloßes Nebenergebnis wie die Lust des Verständnisses der Relativitätstheorie. Es wäre ebenso falsch zu glauben, es werde im künstlerischen Erleben überhaupt keine Lust gesucht und die Lust sei bloße Zutat, als es werde Lust schlechthin begehrt, wie beim Essen und Trinken. Wonach man strebt, ist ein Zustand, der zwischen beiden steht: Was gesucht wird, ist eine Erschütterung des Ich, die uns beglückt. Nicht Lust, sondern Beglückung ist das Ziel; Beglückung, nicht Lust als solche verschafft die Tiefenwirkung der Kunst. Die moderne Psychologie ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen (Scheler) – geneigt, Lust und Glück, Lust und Beglückung gleichzusetzen; sie hat die bessere Einsicht der antiken Philosophie in den Wind geschlagen. Gewiß sah auch der antike Eudämonismus im Glück das Ziel aller Lebenstätigkeit. Allein das eben war für ihn das Problem: Worin denn nun das Glück bestehe? In der Tugend, im Reichtum, in politischer Geltung oder in der Lust? Wer, wie der Epikureer sich für die Lust als höchstem Gut entschied, war sich wohl bewußt, daß er damit keineswegs etwas Selbstverständliches behauptet hatte. Er war sich klar, daß er in einer umstrittenen Frage Stellung genommen hatte, und daß seine Anschauungen gegen andere Anschauungen verteidigt werden mußten. Er identifizierte Lust und Glück ihrem Inhalte nach, aber es war

für ihn eben eine Identifizierung von begrifflich Verschiedenem. Den meisten antiken Denkern war jedoch diese Identifizierung fremd. Kynismus und Stoa haben Lust und Glück nicht nur nicht in eins gesetzt, sondern schroff gegeneinander kontrastiert. Wenn Antisthenes erklärte, daß er lieber wahnsinnig werden wolle als vergnügt sein, so lag in seiner Verachtung der Lust keine Verachtung des Glücks. Daß Glück das Ziel des Lebens sei, hat er niemals geleugnet; aber er fand dieses Glück in der Sittlichkeit und nicht in der Lust.

Der moderne Eudämonismus eines Helvetius, eines Bentham, eines John Stuart Mill ging andere Wege. Er hat Glück und Lust gleichgesetzt – in letzter Instanz das Glück in nichts anderem zu sehen gewußt als in einer Häufung von Lust. Alle Drehungen, die manche Eudämonisten vornehmen, um die unliebsamen Konsequenzen dieser Grundthese abzuschwächen, haben im Prinzip an ihr nichts geändert. Aber noch so viele Lust – noch so viele Lust eines guten Essens etwa – ist nicht imstande zur Beglückung zu werden. Die Wurzeln des Glückes liegen tiefer als die der Lust.

Glück ist ein Gesamtzustand des Ich, der lustumkleidet ist – das Erfülltsein des Ich von einem Zustand des Gleichgewichts oder einem Zustand des Erhoben-seins – von einem Zustand, der die Bedingungen der Lust in sich trägt, aber nicht selbst Lust ist. Lust dagegen – wie die Psychologie diesen Ausdruck gewöhnlich gebraucht – als Vergnügen, Freude, Genuß – ist ein einzelnes Geschehnis. Die Freude über ein Geschenk, das Vergnügen an einer leichten Unterhaltung, die Schadenfreude, der Genuß eines guten Glases Weins, das sind

einzelne psychische Vorkommnisse, die als solche nichts mit dem Zustand der Person zu tun haben. Sie mögen auf deren Zustand übergreifen und tun es häufig – die Freude über einen Erfolg mag den Künstler so überströmen, daß er glücklich in der Welt herumläuft, erstaunt, daß nicht jeder an seinem Glück teilnimmt, aber dann hat sich die Lust gleichsam von ihrer Veranlassung losgelöst und ist selbständig geworden und wird zum Glück. Gewiß besteht so wechselseitiger Zusammenhang zwischen individuellem Lustgeschehen und Glück – das lustvolle Einzelgeschehnis kann übergreifen und den Glückszustand hervorrufen, je zentraler es an sich ist, um so leichter; die Freude über die unverhoffte Wiederkehr eines geliebten Menschen leichter als Genuß am Essen – und umgekehrt wird der Zustand des Glückes auch indifferente Ereignisse lustvoll färben; allein der Unterschied bleibt trotzdem bestehen. Glück ist ein personaler Zustand, Lust ist zunächst die Umkleidung eines einzelnen Geschehens.

Dieser Gegensatz wird aus dem Ursprung der Lust begrifflich. Lust ist ein Symptom des Lebensgeschehens. Wenn das psychische Geschehen einen Verlauf nimmt, der den Bedingungen des Ich angemessen ist, so entsteht Lust. Lust ist Ausdruck einer Relation, einer Relation zwischen dem, was geschieht und dem, was bereits im Ich vorhanden ist; Lust ist Ausdruck der Aufnahme eines Geschehens in das Ich. Wenn das Ich erwartungsvoll auf einen Brief eingestellt ist, und der Brief kommt, so entsteht Lust; wenn das Ich lange untätig war, und es wird durch die Erregung des Sports

in Bewegung gesetzt, so entsteht Lust. Das Glück dagegen ist zunächst ein Zustand der Person, der überdies, weil er den tiefsten Tendenzen der Person gemäß ist, zugleich lustdurchtränkt ist.

Damit ist der Gegensatz zwischen Lust und Glück (zugleich aber auch zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung) bezeichnet. Lust ist eine Reaktion der vitalen Sphäre: die Erregung und Spannung des Spiels, die Lust am Essen, die sinnliche Wollust, die Lust an der körperlichen und seelischen Erregung – sie bleiben im Vitalen – sie sind Lusterlebnisse, die dem Tier wie dem Menschen gemeinsam sind. Erst die künstlerische Tiefenwirkung geht auf die Person, auf die Sphäre des tiefen Ich und erhebt sich damit aus der Schicht der Lust in die Schicht des Glücks. Die Wirkung, die an der Oberfläche bleibt, kann nicht zum Glück führen, denn sie dringt nicht zu der personalen Sphäre vor, in der das Glück seinen Ort hat, sie muß sich mit der bloßen Lust begnügen, die an der Oberfläche spielt.

Demgemäß sind auch bestimmte Arten der Entstehung der Lust von der Tiefenwirkung ausgeschlossen. Lust kann einmal entstehen durch bloße Reizwirkung, durch Reaktion auf Reize, die einer inneren Zuwendung zum Gegenstand, einer besonderen Erfassung des lustvollen Gegenstandes nicht bedarf: Wenn man aus der Kälte in ein warmes Zimmer tritt, so entsteht Lust, ohne daß man sich besonders dem Kontrast zwischen Wärme und Kälte zuzuwenden braucht; es ist keine Lust an dem Kontrast, es ist Lust durch den Kontrast. So braucht in vielen Fällen die Lust, die aus einem körperlichen Gesamtzustand, aus dem Wohl-

befinden stammt, nicht von einem Bewußtsein dieses Zustandes begleitet zu sein. Sie ist keine Lust an diesem Zustand. Andererseits gibt es Lustzustände – die Freude am Erfolg war ein Beispiel hierfür – die nur in der Zuwendung zum Gegenstand entstehen und aus solcher Zuwendung immer neue Kraft saugen – es ist eben die Freude im Erfolg, Freude am Erfolg.

Die Oberflächenwirkungen der Kunst können von beiderlei Art sein, sie können aus unmittelbarer Reizwirkung entstehen oder aus der Zuwendung zu einem bestimmten Gegenstand: Die Erregungen und Spannungen eines Sensationsromans können entstehen als Wirkung der Gesamtatmosphäre; es kann aber auch geschehen, daß man sich über ein bestimmtes Geschehnis, über das Unglück des Helden erregt, gespannt ist auf den Ausgang eines seiner Abenteuer. Die künstlerische Tiefenwirkung hingegen ist niemals Reaktion auf Reize. Sie verlangt vielmehr, daß die künstlerischen Werte des Gegenstandes bewußt erfaßt werden – sie verlangt „Außenkonzentration“. Wir müssen bewußt den künstlerischen Wert einer Statue, einer Sonate, eines Gedichtes in uns aufnehmen, wenn sie wirken sollen. Wir werden die strengen Linien eines Dürerschen Holzschnittes nicht durch vitale Reaktion genießen, sondern wir erfassen die Werte des Werkes und werden in unserer Person von ihm gepackt. Die künstlerische Tiefenwirkung ist das subjektive Korrelat der Werte des Kunstwerkes. Die Tiefenwirkung ist die Spiegelung dieser Werte – eine Spiegelung, die nur erfolgen kann, wenn auch gespiegelt wird, das heißt, wenn die Werte auch wirklich in ihrer

Eigenart vom erlebenden Subjekt erfaßt und aufgenommen werden.

Und nun gilt: Diejenigen Werke, die nur an die Oberfläche des Ich, an seine vitale Seite appellieren, scheiden aus dem Reich der Kunst aus. Wo nur Oberflächenwirkungen, nichts als Oberflächenwirkungen erzeugt werden, da liegt keine spezifisch ästhetische Wirkung vor. Da steht die Freude am sogenannten Kunstwerk in einer Reihe mit den Freuden am Spiel, an der Jagd, am Klatsch.

Damit muß gewiß vieles, vielleicht das meiste, was sich als Kunstwerk ausgibt, dieses Namens verlustig gehen – oder es enthält zum mindesten so wenig an künstlerischen Werten, die geeignet sind, Tiefenwirkungen hervorzubringen, daß es praktisch als Kunstwerk nicht in Betracht kommt, sondern als bloßer Lusterreger. Es soll damit solche Lusterregung nicht beanstandet werden – Lust und Erregung sind nicht an sich verwerflich. Nicht als an sich minderwertig soll die reine Oberflächenwirkung gescholten werden, sondern als unkünstlerisch, als außerkünstlerisch: Es ist nichts gegen das Amüsement an einer Posse oder gegen die Erregung, die eine Detektivgeschichte auslöst, einzuwenden. Nur darf man nicht glauben, in ihnen künstlerische Tiefenwirkung zu erleben. Die Verwechslung zwischen außerkünstlerischer Oberflächenwirkung und künstlerischer Tiefenwirkung liegt in diesen Fällen um so näher, weil die Posse mit dem Kunstdrama, die Detektivgeschichte mit der Novelle die Darstellungsform gemeinsam haben. Niemand kommt auf den Gedanken der Verwechslung, wo diese äußerliche künstlerische Form

fehlt. Niemand hat noch geglaubt, daß Kartenspielen und Jagd künstlerische Erlebnisse auslösen, obwohl ihre Freuden prinzipiell auf keiner anderen Stufe stehen als die Freuden an der Posse und der Detektivgeschichte.

Es muß freilich gewarnt werden, den Gegensatz zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung mit einem anderen zu verwechseln: Mit dem Gegensatz der Wirkung oberflächlicher und tiefer Kunstwerte. Der Gegensatz von Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung ist ein Gegensatz der Wirkungsarten – die eine ist eine Wirkung auf das Vitale, die andere auf das Personale. Die Wirkung von oberflächlichen und tiefen Kunstwerten hingegen spielt sich innerhalb des Personalen ab. Ihr Unterschied ist ein Unterschied innerhalb der Tiefenwirkungen. Eine leichte Tanzmelodie kann durchaus Tiefenwirkungen erzeugen, aber die Werte, die in dieser Melodie verkörpert sind, sind verglichen mit den Werten einer Palästrinamesse oberflächlicher Natur, und damit ist auch die Tiefenwirkung der Tanzmelodie relativ oberflächlich. In einem Witz, einem Brettlid können gewisse Kunstwerte stecken, aber ihre Tiefe ist nicht zu vergleichen mit der des Don Quichote oder eines Schubertschen Liedes. Diese Unterschiede der Werttiefe können hier außer Betracht bleiben – sie haben nichts zu tun mit den Problemen von Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung in dem hier besprochenen Sinn. Der Unterschied von Oberflächen- und Tiefenwirkung ist der Unterschied von unterästhetisch und ästhetisch – die Unterschiede der Werttiefe liegen an sich innerhalb der ästhetischen Sphäre selbst.

Es war nötig, die beiden Arten künstlerischer Wirkung, die Oberflächen- und die Tiefenwirkung, zunächst möglichst weit auseinander zu reißen, damit ihr Gegensatz klar heraustrete – jetzt aber muß die Kluft zwischen beiden wieder überbrückt, die abgerissenen Verbindungsfäden müssen wieder angeknüpft werden. Gewiß, wo nur Oberflächenwirkungen, wo nur vitale Wirkungen vorliegen, dort gehört das Erleben dem Außerästhetischen oder besser dem Unterästhetischen an. Aber nun darf nicht umgekehrt gefolgert werden: Also sind immer, wo wir auch bei dem größten Kunstwerk vitale Wirkungen erleben, diese Wirkungen außerästhetischer Natur, bedeuten sie stets einen Einbruch des Außerkünstlerischen in die künstlerische Sphäre, und ihre Erzeugung sollte vom Künstler möglichst vermieden werden. Diese Folgerung wäre falsch. Wenn auch alle allein vorkommenden Oberflächenwirkungen außerkünstlerisch sind, so gibt es keine Tiefenwirkung der Kunst, in die nicht vitale Wirkungen verflochten sind, verflochten sein müssen. In höherem oder geringerem Grade: Sie sind relativ geringer beim Anblick eines ruhig gehaltenen geometrischen Ornaments oder einer ägyptischen Königsstatue – wie überhaupt in den Künsten, die Nietzsche als apollinische bezeichnet hat – sie sind stark hervortretend in den stürzenden Versmassen des Alexandriners, in den Rhythmen eines Tanzes, in den erregenden Szenen einer Tragödie. Einmal liegt es im Wesen der Kunstgattung, ob ein Mehr oder Weniger an solchen vitalen Wirkungen eingeschmolzen ist – es liegt zum andern im Wesen der

Kunstrichtung: der lebhaft, unruhige spätarchaische Stil enthält mehr von solcher Oberflächenwirkung als die Ruhe des Klassischen – Beethoven mehr als Bach, die gewundenen Barocksäulen mehr als die schlicht aufstrebenden dorischen.

In keinem Falle aber darf man glauben, daß – da die Alleinherrschaft der vitalen Wirkungen außerkünstlerisch ist – innerhalb der Kunst selbst, ein Weniger an vitalen Momenten eine besondere Höhe der Kunst ausmache. Vielmehr: Im Augenblick, wo diese vitalen Wirkungen im Zusammenhange mit Tiefenwirkungen auftreten, werden sie zu etwas Neuem und Anderem; nun sind sie nicht einfach mehr diese vitalen Momente, in ihrer Auswirkung nicht einfach mehr Oberflächenwirkungen – sie erhalten jetzt eine prinzipiell neue Bedeutung. Es tritt hier ein synthetisch-psychologisches Prinzip in Kraft, das von ausgebreiteter Wirksamkeit auf vielen Gebieten ist: Überall dort, so lautet es, wo psychische Wirkungen, die aus verschiedenen Sphären stammen, ineinander greifen, bleibt es nicht bei bloßer Addition – die aus der tieferen Sphäre stammenden Wirkungen färben die aus der oberflächlicheren stammenden mit ihrem Geist, ziehen sie in sich hinein. Aber wenn so die oberflächlicheren Wirkungen in die Sphäre der tieferen einbezogen werden, so ist doch nicht nur die tiefere Wirkung allein die gebende und die oberflächlichere die empfangende; vielmehr wird zugleich auch die tiefere Wirkung durch die oberflächlichere bereichert, gefüllt, konkretisiert.

Ein Beispiel aus einer außerästhetischen Sphäre: Das sexuelle Erleben als solches zum Beispiel liegt in der

vitalen Sphäre, geht das Ich nichts an. Aber nun tritt zu dem rein sexuellen Begehren das psychische Liebesmoment hinzu. Dieses Moment vernichtet das Sexuelle nicht und stößt es nicht aus, es steigert es vielmehr und vertieft es zugleich. Und andererseits gibt das Sexuelle der seelisch-menschlichen Beziehung eine Nähe, Tiefe und Innigkeit, die die rein seelische Beziehung als solche kaum erreichen kann.

Oder ein Beispiel aus der ästhetischen Sphäre selbst, bei der die Wirkungen, die zur Synthese gelangen, nicht den hier berührten Gegensatz der Vitalität und des Personalen angeht, sondern den Gegensatz außervitaler und vitaler Farbenwirkung. Einerseits ist ein glänzendes Schwarz, ein goldenes Gelb, ein schimmerndes Grün ästhetisch eindrucksvoll, wo sie auch vorkommen; andererseits aber erhält manche indifferente Farbe, wie zum Beispiel als Farbe nicht besonders anziehende Tönungen der Haut, wenn sie am menschlichen oder tierischen Körper Ausdruck der Gesundheit eines Lebendigen sind, ästhetische Bedeutung. Nun aber treffe beides zusammen: ästhetisch eindrucksvolle Farbe sei Ausdruck eines Lebendigen; dann addieren sich nicht beide Wirkungen, sondern sie steigern sich zu berückender Schönheit. Wenn das Grün nicht als avitale Farbe erscheint, sondern als das helle Grün frühlingfrischer Vegetation, das tiefe Schwarz, das Kastanienbraun, das Goldgelb nicht bloße losgelöste, an unlebendigen Stoffen haftende Farben, sondern ein Braun, ein Goldgelb, ein Schwarz menschlichen Haares sind, so scheint das Vitale selbst gesättigt mit ihrer

Schönheit und ihre Schönheit verlebendigt durch das Einbezogensein in den menschlichen Körper.

Gleiches gilt nun auch für das Verhältnis der personalen und vitalen Momente im Bereich des Ästhetischen: die Erregung einer Tragödie ist vielleicht der Intensität nach geringer als die Erregung des Gladiatorenspiels oder auch eines gewöhnlichen Wettkampfes. Aber sie ist vertieft, in eine andere Sphäre gehoben, veredelt. Und andererseits: die Tiefenwirkung allein mag leicht blaß und unlebendig werden – dünn und farblos und tot. Es gibt Tragödien, denen es nicht an menschlicher Tiefe fehlt, aber an Erregung und Spannung und Vitalität – wie jene Nachahmungen Schillers, die seiner inneren Leidenschaft entbehren; es gibt Gedichte, die in bewegungsloser Kühle Tiefmenschliches gestalten. Nur durch den Zusammenklang mit vitalen Wirkungen wird die Blässe überwunden; die vitale Wirkung gibt dem ästhetischen Erleben die Fülle der Lebendigkeit. Zur Tragödie gehört Erregung, nicht nur Gepacktsein durch menschliche Werte, es gehört zur Melodie Bewegung, zur Malerei Farbigkeit und zum Gedicht Lebendigkeit des Geschehens, der Stimmung, des Gefühls. Nicht ein äußerlich hinzukommendes Phänomen ist die vitale Wirkung, sie durchdringt die Tiefenwirkung, macht sie lebensvoll, gefüllt und gesättigt. So spricht das vollendete Kunstwerk nicht nur zur seelisch-geistigen Person – es spricht zur Einheit von Person und Leben. Es setzt die vitalen Kräfte und die Dynamik der Person in Bewegung. In jeder Kunst in anderer Weise: Anders in der Musik als in der Epik, anders in der Baukunst als in der Malerei. Und

anders bei jedem Künstler und in jeder Kunstrichtung: Die klassische Ruhe Raffaels ist anders von vitalen Moment durchsetzt als die Drehungen Boticellischer Gestalten, anders sprechen sie aus dem saftigen Leben Franz Halsscher Zecher, als aus der Süße Murilloscher Madonnen.

Weil dem so ist, gehört zum großen Künstler sowohl seelische Tiefe als Fülle des Erlebens. Es mag sein, daß diese Fülle des Lebens die Fesseln ziviler Lebensführung sprengt und der soliden Bravheit zum Ärgernis wird; aber die Kunst hat keine Bürgerkronen und keine Tugendrosen zu vergeben. Gleim war sittsamer als Goethe, aber die Lebensfülle des Genies fehlte ihm. Allein ebenso fremd steht die Kunst jener bloßen aufgeregten Vitalität gegenüber, die in Sturm und Drang der Jugend so gern für Genialität gehalten wird. Beides, Tiefe und Lebensfülle gehören zusammen und müssen sich im Kunstwerk niederschlagen. Wo nur Tiefe ohne Vitalität sich findet, da besteht die Gefahr des Akademischen, die Gefahr, in jenes genre ennuyeux zu verfallen, das Voltaire so sehr gehaßt hat; ebenso wie bloße Vitalität zur Oberflächenkunst führt. Aber dennoch bleibt es dabei: Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung dürfen nicht in ihrer Bedeutung gleichgestellt werden. Der Zentralpunkt aller wahren künstlerischen Wirkung ist die Tiefenwirkung, die aus dem Erfassen künstlerischer Werte, aus dem Innern der Persönlichkeit stammt. Aber gerade, weil so vieles, was sich Kunst nennt, überhaupt keinen Zugang zu dieser Tiefe hat, wird so leicht übersehen, daß erst mit der Tiefenwirkung die Kunst beginnt.

Solche Anschauung hat freilich einen schweren Standpunkt populären und wissenschaftlichen Vorurteilen gegenüber. Der Vorwurf der Enge, der ungerechtfertigten Exklusivität wird ihr nicht erspart bleiben. Es klingt so viel weitherziger: Man dürfe nicht das Erleben eines kleinen Kreises als Maßstab nehmen, sondern müsse das künstlerische Erleben jedes Menschen zu seinem Rechte kommen lassen. Der Unterstützung aller Kunstbanausen ist man bei dieser Argumentation sicher: denn niemand wird zugeben wollen, daß sein künstlerisches Erleben nicht echt, nicht vollgültig, nicht berechtigt sei.

Allein die Gegensätze, die hier aufeinander prallen, sind falsch aufgezo-gen, wenn man es so darstellt, als ob die hier vertretene Anschauung aus dem Erleben eines hochmütig exklusiven Kreises die Gesetzmäßigkeiten der Ästhetik ableiten wolle – aus dem Erleben eines Kreises, der sich selbst als den alleinigen Besitzer des echten Ringes proklamierte, während die gegnerische Anschauung solchem Hochmut entsage. Nicht das subjektive Erleben irgendeines Menschen oder irgendeines Kreises von Menschen wird zum Maßstab für das Erleben aller anderen Menschen gestempelt, sondern die Grundfrage lautet: was liegt im Wesen des künstlerischen Erlebens und was nicht? Schlimm genug, wenn nur relativ wenige Menschen das Wesen künstlerischen Erlebens in aktuellen Erlebnissen realisieren. Allein soll man deshalb das Wesen des künstlerischen Erlebens umbiegen, verflachen, verwässern, damit es auf das Erleben möglichst vieler zutrifft? Ästhetik ist nicht Psychologie. Für die Psychologie ist alles gleichberechtigt, was seelisch vorhanden ist. Die Tiefenwirkung ist ihr

nicht wertvoller als Oberflächenwirkung. Allein die Ästhetik hat nun einmal die Aufgabe die Schafe von den Böcken zu sondern – es ist dieser Aufgabe nicht gedient, wenn sie ein allzu milder Richter ist und alle Böcke zu den Schafen rechnet.

Von einer anderen Seite her nivelliert eine mißverständene genetische Betrachtungsweise die Höhenunterschiede ästhetischen Erlebens. Genetisch geht die Oberflächenwirkung den Tiefenwirkungen voraus – das ist unbestreitbar: Da Oberflächenwirkungen nur das Vorhandensein vitalen Geschehens voraussetzen, Tiefenwirkungen aber an ein personales Ich appellieren, so sind die Bedingungen für das Zustandekommen der Oberflächenwirkungen entwicklungsgeschichtlich weit früher gegeben als für das Entstehen von Tiefenwirkungen. Das besagt nicht: die Tiefenwirkungen haben sich aus den Oberflächenwirkungen entwickelt, sondern die Tiefenwirkungen kommen auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung als etwas Neues hinzu, überbauen die Oberflächenwirkung. Auch entwicklungsgeschichtlich lassen sich also Oberflächenwirkung und Tiefenwirkung nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen – Tiefenwirkung hat sich nicht aus Oberflächenwirkung entwickelt.

Allein bestimmten Richtungen der entwicklungsgeschichtlichen Auffassung paßt diese Auffassung keineswegs: Sie suchen überall nach Prinzipien, die die primitivsten Stufen der Entwicklung mit den höchsten verbinden: In unserem Falle bieten die Oberflächenwirkungen ein solches durchgehendes Prinzip – sie finden sich in den ersten Anfängen künstlerischen und

pseudokünstlerischen Erlebens beim Tier so gut wie im Genuß der höchsten Schöpfungen der Kunst. An sie wird sich also die bekämpfte Form entwicklungsgeschichtlicher Betrachtungsweise halten: sie wird die Tiefenwirkungen vernachlässigen und als ästhetische Grundprinzipien nur solche anerkennen, die das Oberflächenerleben zum Ausgangspunkt nehmen. Hieraus erklärt sich zum Beispiel die Beliebtheit eines so stark simplifizierenden Prinzips wie: „Kunst ist Spiel“ gerade bei den evolutionistischen Ästhetikern (Spencer, Konrad Lange): das Sichbalgen junger Hunde fügt sich diesem Prinzip wie der Genuß der Divina comedia; es verbindet das Grausamkeitsspiel der Katze mit der Maus und das Trauer„spiel“, die Tragödie. In der Tat besteht diese Verbindung, solange man nur das Oberflächenerleben betrachtet. Der Spieltrieb steckt in allem künstlerischen Schaffen und Aufnehmen; das Spielprinzip ist in der Tat ein universales Prinzip. Aber die Universalität dieses Prinzips wird damit erkauft, daß man mit ihm am eigentlich Künstlerischen vorbeigeht. Der Genuß des Spieles ist stets Oberflächengenuß: Erregungsgenuß (Wetten), Genuß der eigenen Tätigkeit (Geschicklichkeitsspiele), des Machens (Bauspiele der Kinder), der Phantasietätigkeit (Rätselraten, spielende Phantasie), der Spannung und Erwartung (Glücksspiele). Nur wenn man wie Schiller den Begriff des Spieles derart umdeutet, daß das Spielen die gestaltende Tätigkeit der personalen Sphäre mit umfaßt, dann besteht der Satz: „Kunst ist Spiel“ zurecht – aber dann verliert er auch seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung: die tierischen Spiele entgleiten ihm.

Hält man sich von solcher Umdeutung fern, so geht man mit dem Prinzip: „Kunst ist Spiel“, an den eigentlich künstlerischen Wirkungen vorbei. Man macht dann die Augen zu vor dem, was gerade das Erleben der Divina comedia vom fröhlichen Balgen junger Hunde unterscheidet: daß in echter Kunst nicht nur das Ich durch „Reize“ in Bewegung gesetzt wird oder sich selbst durch Erregung zur Tätigkeit bringt, sondern daß das Ich im Gegenstand künstlerische Werte erfaßt, von denen es selbst wiederum im Tiefsten ergriffen und beglückt wird.

DIE PSYCHISCHE BEDEUTUNG DER KUNST.

1.

Ist es nicht sonderbar? da sind uninteressante Menschen – Menschen, wie man sie alle Tage in Holland trifft, an deren gleichgültigen Physiognomien wir achtlos vorübergehen, und da kommt Rembrandt und konterfeit sie in aller Schlichtheit ab, und nun stehen wir gepackt und beglückt vor dem Bilde der Staalmeesters, vor dem Bilde eben jener Menschen, deren Banalität uns im Leben erschreckt. Oder: was kümmert uns die Alltagsliebeirgendeines Jünglings zu einem Mädchen! Aber das Volkslied braucht nur von ihnen in seinen ungelinken Worten zu sprechen, und wir sind erschüttert. Steine werden geschichtet, ganz gewöhnliche Steine – und sie fügen sich zum mitreißenden Erlebnis des gotischen Doms; Töne werden zu Symphonien gefügt und Linien zu Ornamenten und immer dasselbe Spiel – den Farben und Tönen und Linien und Steinen wird eine unerhörte Macht über uns verliehen. Wie kommt das? Wie ist der seelische Prozeß beschaffen, der solche Wunder vollbringt, der Wirkungen erzeugt, die qualitativ anders sind als alles, was wir sonst erleben, die sich nur vergleichen lassen mit der Ergriffenheit religiösen Fühlens und metaphysischer Erkenntnis?