

OBERFLÄCHEN- UND TIEFENWIRKUNG
DER KUNST

MORITZ GEIGER

(Göttingen)

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 von diesem Standpunkt aus unduldsam gegen alles, was diesem Massstab nicht genügt. Man sieht hochmütig auf Wirkungen von Kunstwerken herab, die andern 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 metaphysischen Erleben in eine Reihe zu stellen. Platos Lehre vom Naturschönen ist das Vorbild der meisten Kunsttheorien dieses Standpunktes geworden: nur insoweit in einem Kunstwerk ein Widerschein des Ueberirdischen zu finden sei, eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen, eine Verkörperung der objektiven Idee, — nur insoweit sei es imstande echt künstlerische Wirkungen auszulösen, verdiene es den Namen eines Kunstwerkes. 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 immer wieder den Gegenschlag erzeugt. Die psychologisch gerichtete Aesthetik hat sich zum Wortführer dieser Reaktion gemacht. Sie bestreitet, dass eine Kluft existiere zwischen den gewöhnlichen Erlebnissen des Alltags und künstlerischer Wirkung — wir dürfen nicht die Kunst mit Religion und Metaphysik zusammen auf einen unzugänglichen Felsen stellen: die psychischen Gesetze kennen so wenig wie die physikalischen eine Zweiweltentheorie. Es sind dieselben psychischen Gesetzmässigkeiten, die in den trivialsten Er-

lebnissen wirken, wie in den erhabensten; und deshalb dürfen auch die ästhetischen Erlebnisse nicht von andern Schlag angesehen werden, als die andern Erlebnisse. Das ist die Meinung der psychologischen Aesthetik. Es ist das gleiche Bestreben, das die psychologische Theorie überall durchzieht. Sie sucht der Hypnose das Wunderbare zu nehmen, indem sie ihre Vorstufen in den Suggestionen und Autosuggestionen des Alltags aufweist: — das religiöse Erlebnis wird von ihr seiner Einzigartigkeit entkleidet und oft in recht bedenkliche Nachbarschaft gerückt. Und das ästhetische Erleben wird demgemäss nicht verschont: die künstlerischen Erlebnisse sind nichts anderes als potenzierte Erlebnisse des Alltags.

Freilich muss die psychologische Theorie nicht notwendig zu diesem Ergebnis kommen. Es liess sich sogar wohl denken, dass etwa die schöpferische Synthese im Sinne Wundts aus der Zusammenfügung auch sonst bekannter Elemente etwas Neues und Einzigartiges zustande brächte, dass man mit Recht abhebt von andern Erlebnissen. Allein die psychologische Aesthetik ist selten diesen Weg gegangen: die Demokratie der Erlebnisse steckt ihr im Blut — sie hasst die Aristokratie metaphysischer Aesthetik. Es klingt fast wie ein Protest gegen die ins Transzendente gerückte ästhetische Anschauung Platos, wenn Aristoteles die Wirkung des Tragischen auf die gar so menschlichen Erlebnisse von Furcht und Mitleid zurückführt. Und mit welcher Wollust, könnte man fast sagen, zieht Fechner möglichst triviale Beispiele zur Analogie für das Aesthetische heran, wie die von dem Geruch des Kuhstalls, der dem Oekonomen angenehm riecht — gerade als ob er sich rächen wollte für die Verstiegenheit, mit der manche Anhänger der idealistischen Aesthetik das künstlerische Erlebnis in den Himmel gehoben hatten.

Zu diesen Gegensätzen der Abscheidung der künstlerischen Erlebnisse von den Alltagserlebnissen einerseits und der Nivellierung der ästhetischen Erlebnisse andererseits gilt es Stellung zu nehmen: Ist es wirklich die unausbleibliche Folge einer ernsthaften psychologischen Erklärung der Kunstwirkungen, dass sie dem künstlerischen Erlebnis jede Sonderstellung rauben? Das Gegenteil ist der Fall: Gerade die unvoreingenommene psychologische Analyse zeigt, dass es Wirkungen der Kunst gibt, die — gewiss aus allgemeinen psychischen Gesetzmässigkeiten verständlich — dennoch die Kunstwirkungen aus dem Alltag herausheben. Unbefangene Beobachtung zeigt, dass es zwei völlig verschiedene Sorten von Kunstwerken oder sogenannten Kunstwerken gibt, die ich als Tiefenwirkungen und Oberflächenwirkungen der Kunst unterscheiden möchte: die Wirkungen der verinnerlichten Schlichtheit eines Rembrandt-

schen Porträts, der Uebermenschlichkeit eines Gotischen Doms, der lieblichen Vornehmheit eines Mozartschen Rondos — 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 das, was ich als Amüsementwirkung, als Pläsierwirkung bezeichnen will. Eine Posse amüsiert uns, ein „practical joke“, vielleicht eine Revue. Allein neben den Amüsement- und Pläsierwirkungen gehören noch Wirkungen anderen Typs zur Oberflächenwirkung: Die Rührung eines sentimentaln Rührstücks — mag sie auch noch so intensiv sein, bleibt nur an der Oberfläche des Ich. So auch ist die Lust 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 — aber auch nur für sie — ist die übliche psychologische Theorie in der That im Recht: solche Oberflächenwirkung ist verwandt mit Wirkungen ausserkünstlerischer Sphären. Sie rückt die seelische Bedeutung eines Kunstwerks in die Nähe des Vergnügens am Kartenspiel, an Essen und Trinken, am Pferderennen, am Lachkabinett.

In den Extremen ist der Unterschied von Oberflächen und Tiefenwirkung nicht leicht zu übersehen. Niemand wird von der Herbheit Bachscher Fugen Amüsement 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 reiner Amüsementwirkung missbrauchen. Jede Molièresche oder Shakespearesche Komödie kann ohne weiteres dem reinen Pläsier dienen; man kann in 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 Aesthetik durch eine selten bestrittene halb wahre Grundthese dazu beigetragen den Unterschied zwischen Oberflächen- und Tiefenwirkung zu verwischen. Von den psychologischen Aesthetikern wird es nämlich meist als die vornehmste Aufgabe der Kunst bezeichnet, dass durch die Kunst Lust, Genuss erzeugt werde. Gewiss — es soll gar nicht gelegnet werden, dass nicht nur die Oberflächen- sondern auch die Tiefenwirkung der Kunst in eminentestem Sinne Lustwirkung

ist. Aber Lustwirkung und Lustwirkung ist zweierlei. Nicht Lust schlechthin wird in aller echten Kunst gesucht, auch nicht Genuss schlechthin, sondern Beglückung.

Allein gerade diesen Unterschied von Genuss und Beglückung verwischt man, wenn man die Lustwirkung 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 der Lust willen sucht. Wer sich in einer Posse amüsieren will, für den ist Lust in der Tat das Ziel, je intensiver desto besser. Käme es wirklich nur auf Genuss an, auf möglichst intensiven Genuss, so wäre in der Tat nicht einzusehen, weshalb wir in der Kunst noch nach anderen Wirkungen suchen sollten als nach Oberflächenwirkungen. Es gibt jedoch 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 in den Bachschen Passionen gesucht. Was gesucht wird ist eine Erschütterung des Ich, die uns beglückt. Beglückung, nicht blosse Lust verschafft uns die Tiefenwirkung der Kunst.

Die moderne Psychologie ist — von wenigen Ausnahmen abgesehen — geneigt, Lust und Glück, Lust und Beglückung gleichzusetzen — sie hat die bessere Einsicht der antiken Philosophie in den Wind geschlagen. Viele Richtungen des antiken Eudämonismus, der Kynismus, Aristoteles, die Stoa haben diesen Unterschied von Lust und Beglückung wohl zu machen gewusst. Das Glück war ihnen letztes Ziel des Lebens, aber nicht die Lust. Der moderne Eudämonismus eines Helvétius, eines Bentham, eines John St. Mill und vieler anderer dagegen hat Lust und Glück gleichgesetzt, das Glück in nichts anderem zu sehen gewusst als in einer Häufung von Lust. Aber noch so viele Lust — noch so viel Lust eines guten Essens etwa — ist nicht imstande zur Beglückung zu werden. Die Wurzeln des Glücks liegen tiefer: Lust geht auf das einzelne Erlebnis, Glück auf den Zustand des Ich. Nur dort, wo das Ich, die Person in den ihm gemässen Gesamtzustand versetzt wird, entsteht Glück. Lust aber, als Erlebnisphänomen entsteht, wenn das vitale Geschehen einen Verlauf nimmt, der den Bedingungen dieses Verlaufs angemessen ist.

Damit ist der Grundgegensatz zwischen Lust und Glück, zugleich aber 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 oder 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. Sie ist auch keine blosse Reaktion auf Reize oder Gegenstände. Sie verlangt vielmehr das bewusstseinsmässige Erfassen von künstlerischen Werten. Wir müssen bewusst den künstlerischen Wert einer Statue, einer Sonate, eines Gedichts in uns aufnehmen, wenn sie wirken sollen. Wir werden die strengen Linien eines Dürerschen Holzschnittes nicht durch vitale Reaktionen geniessen, sondern wir erfassen die Werte des Werkes und werden in unserer Person von ihm gepackt. —

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 der Tat in einer Reihe mit den Freuden am Spiel, an der Jagd, am Klatsch. Damit scheidet gewiss vieles, vielleicht das Meiste, was sich als Kunstwerk ausgibt, aus. Es gibt viele kunstbegeisterte Menschen, die niemals über die Stufe des Geniessens von Oberflächenwirkungen hinausgekommen sind, die im grössten Kunstwerk immer nur das herausuchen, was ihnen Oberflächengenuss bringt. Allein Kunstbegeisterung hat mit Verständnis für Kunst nichts zu tun — und ob eine Wirkung eine künstlerische ist oder nicht, darf nicht aus dem Fühlen der Mehrzahl erkannt werden.

Es war nötig diese beiden Arten künstlerischer Wirkung, die Oberflächen- und die Tiefenwirkung zunächst möglichst weit auseinanderzureissen, damit ihr Gegensatz klar heraustrete — jetzt aber müssen die abgerissenen Verbindungsfäden wieder angeknüpft werden. Wo nur Oberflächenwirkungen, wo nur vitale Wirkungen vorliegen, dort darf von Kunst nicht gesprochen werden. Aber dennoch sind vitale Wirkungen nicht etwas, was aus dem Bereich der Kunst verbannt werden müsste. Vielmehr: Wo immer Tiefenwirkungen überhaupt vorliegen, können vitale Wirkungen nicht von ihnen getrennt werden. Wenn auch alle allein vorkommenden Oberflächenwirkungen ausserkünstlerisch sind, so gibt es doch keine Tiefenwirkungen der Kunst, in die nicht vitale Wirkungen verflochten sind, verflochten sein müssen. Mehr oder weniger. Sie sind relativ geringer beim Anblick eines Mäanderbandes oder einer ägyptischen Königsstatue — überhaupt bei den Künsten, die Nietzsche als apollinische bezeichnet hat — sie sind stark in den stürzenden Versmassen des Alexandriners oder in den Rhythmen eines Tanzes, in den erregenden Szenen einer Tragödie.

Diese vitalen Momente werden im Augenblick, wo sie im Zusammenhang mit Tiefenwirkungen auftreten, 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. Ein auch sonst geltendes synthetisch-psychologisches Prinzip tritt hier in Kraft, das die Bedeutung der vitalen Momente verwandelt. Ueberall dort, so lautet es, wo psychische Wirkungen verschiedener Sphären ineinandergreifen, bleibt es nicht bei blosser Addition — die tiefere Wirkung färbt die oberflächliche mit ihrem Geist, zieht sie in sich hinein und wird zugleich auch durch sie bereichert. Das sexuelle Erleben als solches liegt z.B. in der vitalen Sphäre, geht das Ich nichts an als Person. Aber nun tritt zu dem rein sexuellen Begehren das psychische Liebesmoment hinzu. Es vernichtet das Sexuelle nicht und stösst es nicht aus, es steigert es sogar und vertieft es zugleich. Und andererseits gibt das Sexuelle der seelisch-menschlichen Beziehung eine Nähe, Innigkeit und Tiefe, die die unerotische Beziehung kaum jemals erreichen kann.

Das gleiche gilt für das Verhältnis der personalen und vitalen Momente im Bereich des Aesthetischen: 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 durch die Tiefenwirkungen der Tragödie. Und andererseits: Die Tiefenwirkung allein mag leicht blass und dünn und farblos und unlebendig werden. — Aber die vitale Wirkung hebt sie aus der Blässe heraus, 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 vom 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 das so ist, gehört zum grossen Künstler sowohl seelische Tiefe als Fülle des Lebens — wo die Vitalität allein herrscht, kommt es nur zu der Mimicry der Oberflächenkunst. Wo nur Tiefe ohne Vitalität sich findet, da besteht die Gefahr in jenes „genre ennuyeux“ zu verfallen, das Voltaire so sehr gehasst hat.

Aber dennoch: 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. Es klingt so viel weitherziger: Man soll nicht auf die Werke hoher Kunst seine Untersuchungen beschränken, sondern auf alles ausdehnen, was sich als Kunst ausgibt. Man hat, gewiss, wenn man von der Oberflächenkunst ausgeht, den weiteren Vorteil, dass auch der schlimmste Banause die Erlebnisse, die man aufzeigt, bei sich konstatieren kann, da Oberflächenwirkungen sich bei jeder Form der Kunst finden lassen. Und man hat den entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkt scheinbar auf seiner Seite. Denn es ist klar, dass die echte Kunst sich erst aus Oberflächenwirkungen entwickelt hat — und man kann scheinbar auf diese Weise die Kunst zurückverfolgen bis ins Tierreich: man kann mit Prinzipien vitaler Art, wie etwa: Kunst ist Spiel alles zu umgreifen glauben, von dem Sichbalgen junger Hunde bis zu dem Genuss von Dantes Divina Commedia. Man kann das alles, weil man die Augen zugemacht hat vor dem, was gerade den Genuss der Divina Commedia vom fröhlichen Sichbalgen junger Hunde unterscheidet, weil man das nicht sieht, was das Wesen künstlerischer Tiefenwirkung ausmacht: Das Glück im Erfassen künstlerischer Werte, das Aufrühren der seelischen Tiefe, das Ergriffensein der Person.