

„Substanz des Ich, Steigerung der Realität des Ich“ usw. keine restlose theoretische Aufklärung erfahren. Die ästhetische Theorie legt hier eine Form wissenschaftlicher Psychologie zugrunde, die es nicht, oder nur in Ansätzen gibt. Auch hier muß derjenige, der letzte Exaktheit verlangt, auf spätere Veröffentlichungen vertröstet werden.

Zu dem heute viel umstrittenen Gegensatz einer psychologischen Ästhetik und einer Ästhetik, die vom ästhetischen Gegenstande ausgeht, nimmt der vierte Aufsatz „Phänomenologische Ästhetik“ Stellung: Die Probleme der einzelwissenschaftlichen Ästhetik – das wird in diesem Aufsatz gezeigt – können nur durch eine gegenstandsorientierte Ästhetik gelöst werden. Allein die einzelwissenschaftliche Ästhetik ist nicht allein auf dem Plan. Für wichtige Probleme des ästhetischen Gesamtkomplexes erweist die psychologische Methodik ihre Berechtigung. So ist es denn auch kein Gegensatz zu dieser Parteinahme für die gegenstandsorientierte Ästhetik, daß in den drei ersten Aufsätzen die psychologische Methode in den Vordergrund tritt: Da hier Fragen des Erlebens zur Sprache kamen, so mußten solche Probleme des Psychischen auch mit psychologischen Mitteln behandelt werden. Die Ästhetik ist eine gegenstandsorientierte Wissenschaft – der Zugang zur Ästhetik führt über die Psychologie.

Göttingen, März 1927.

Moritz Geiger.

VOM DILETTANTISMUS IM KÜNSTLERISCHEN ERLEBEN.

1.

Der Dilettantismus im künstlerischen Schaffen kann mehr als ein Argument zu seinen Gunsten anführen – dem Dilettantismus im künstlerischen Erleben fehlen alle mildernden Umstände. Der bescheidene Dilettantismus künstlerischen Schaffens ist ungefährlich: Wenn es wirklich nur der „Liebhaber“ ist, der seine Liebe zur Kunst und zum künstlerischen Schaffen in anspruchsloser, selbstgenügsamer Form ausdrückt, so wird sein Gestaltungstrieb befriedigt, ohne daß der Allgemeinheit Schaden daraus erwächst. Darüber hinaus: der Dilettantismus in der Ausübung einer Kunst vermag der Erziehung zum Verständnis des wirklich Großen zu dienen. Wer sich selbst in einer Kunst versucht hat, kann in ganz anderer Weise alle Schwierigkeiten der Ausführung ermessen, und deutlicher sehen, worauf es letztlich ankommt, als der, der einer Kunst nur als Aufnehmender gegenübersteht. Nur der Hochmut des „Alles oder Nichts“ wird solchen Dilettantismus verachten, dem Goethes abwägende Sachlichkeit das Wort geredet hat.

All solche günstigen Wirkungen fehlen dem Dilettantismus des künstlerischen Erlebens: Er fördert das

echte Erlebnis künstlerischer Werte in gar keiner Weise – im Gegenteil, er ist dem echten künstlerischen Erlebnis abträglich wie die Schmarotzerpflanze dem Wachstum des Wirtes: er eignet sich die Säfte an, die jenem gehören. Er korrumpiert das echte Kunsterlebnis in jedem, der sich ihm hingibt. Über den Erlebenden hinaus erstrecken sich seine üblen Wirkungen: Er nimmt das Werturteil des Erlebenden, das auf unechtem Erleben aufgebaut ist, als allgemeingültig an und läßt nur eine Kunst gelten, die sich an dilettantisches Erleben wendet – und wird so verderblich für die gesamte künstlerische Kultur.

Kultursoziologische Momente verschieben noch die Situation zu ungunsten des Dilettantismus des Erlebens: Es gibt hochgebildete Menschen, die auf keinem Kunstgebiet als Schaffende dilettieren, die sich überall bescheiden Aufnehmende zu sein; und niemand macht ihnen deshalb den Anspruch auf „Bildung“ streitig. Allein es steckt nun einmal in unserer – vielleicht im Absterben begriffenen – Anschauung von dem Wesen eines kulturell Hochstehenden die Forderung, daß er sich aufnahmefähig für Kunst erweise – eine Forderung, der sich nur selten jemand aus Trotz, Weltanschauung oder Banausentum zu entziehen wagt. Man gibt vielleicht zu unmusikalisch zu sein oder keine Augen für Malerei zu besitzen; aber weder Musik, noch Literatur, noch bildende Kunst genießen zu können, das wird kaum jemand, der auf Bildung Anspruch macht, sich selbst, geschweige denn andern, zugestehen. So pflegt der für eine der Künste Unempfängliche sich das Erleben dieser Kunst zu suggerieren, statt sein ehrliches

Nichtkönnen zu bekennen, steigert er sich in einen unehrlichen Dilettantismus des Erlebens. Nicht anders, wie in der religiösen Sphäre, heute, da der kulturelle Zwang zum religiösen Erleben nachgelassen hat, offenbar wird, wie groß die Zahl der letztlich religiös Gleichgültigen ist, denen frühere Zeiten ein dilettierendes religiöses Erleben suggeriert haben.

Die Situation ist hier, beim Dilettantismus des künstlerischen Erlebens um so unerfreulicher, als theoretische Aufklärung nur selten imstande sein wird, den Dilettantismus künstlerischen Erlebens zu beseitigen. Es fehlt dem Dilettanten des Erlebens fast immer die theoretische Reinlichkeit, die ihn dazu befähigt einzusehen, worin denn sein Dilettantismus nun beruht. Und wenn einmal der unerhörte Fall einträte, daß ein solcher Dilettant sich überzeugen ließe, daß er sich auf falschem Geleise befinde – es ist ausgeschlossen, daß die neugewonnene theoretische Einsicht sofort oder auch nur in kurzer Zeit das Erleben in ihrem Sinne umbilden könnte. Man hat oft genug darauf hingewiesen, daß falsch eingelesene mechanische Gewohnheiten – eine schlechte Fingerhaltung beim Klavierspielen, eine schlechte Aussprache einer fremden Sprache – wenn sie erst einmal eingerissen sind, sich nur mit großer Energie und nur in langsamer Umgewöhnung korrigieren lassen; und die experimentelle Psychologie hat ziffernmäßig schlagend gezeigt, wie viel größer die Mühe ist, eine solche Gewohnheit in eine richtige zu verwandeln als eine richtige aus voller Ungeübtheit heraus zu erlernen. Für die Umwandlung falsch strukturierter, dilettantischer Erlebnisse in richtig strukturierte lassen sich zwar keine

Ziffern angeben, aber ahnen läßt es sich, wie viel schwerer noch sich Erlebnisse umwandeln lassen als Gewohnheiten. Die Wiederholung von Erlebnissen schafft nicht bloß eine Gewohnheit des Reagierens mit bestimmten Erlebnissen, sondern das ganze Ich wird im Sinne dieser Erlebnisreaktion umgebaut: Selbst dann, wenn ursprünglich das falsch strukturierte Erleben nicht aus einem angeborenen Hange des Ichs stammt, so verwandelt doch jedes Wiederholen der falschen Erlebnisse das Ich in seinem Sinne – und diese falsche Abstimmung des Ichs führt ihrerseits wieder zur Verstärkung der Tendenz zu falsch strukturierten Erlebnissen.

2.

Wir werden überall dann vom Dilettantismus künstlerischen Erlebens reden dürfen, wenn erstens Kunstwerke Erlebnisse auslösen, die nicht aus den Werten der Kunstwerke stammen, sondern anderen Ursprungs sind – die Erlebnisse also den Werten des Kunstwerks inadäquat sind – und wenn zweitens diese inadäquaten Erlebnisse dennoch für echte künstlerische Erlebnisse gehalten werden. Beide Bedingungen müssen zugleich erfüllt sein, damit vom Dilettantismus künstlerischen Erlebens gesprochen werden kann. Wer nur für oberflächliche Kunstwirkungen Sinn hat und für alle tieferen Kunstwirkungen zugeschlossen ist, der bleibt diesseits alles echten Kunsterlebens, aber er ist kein Dilettant des Erlebens, falls er nicht den Anspruch darauf macht, echte Kunsterlebnisse zu haben. Andererseits kann ebensowenig demjenigen der Vorwurf des Dilettantismus gemacht werden, der bewußt Kunstwerke zu

inadäquaten Erlebnissen benutzt – mögen die Zwecke, die er damit verfolgt, hoch oder niedrig sein. Wenn sich Schiller von seinem Freunde Streicher auf dem Klavier vorspielen ließ, um sich in die richtige Stimmung zum dichterischen Schaffen zu versetzen, so ist das kein Dilettantismus. Aber es ist auch kein Dilettantismus, wenn jemand Boccaccio oder Zola liest, mit der Absicht, sich sexuell aufzuregen, selbst wenn er vor andern künstlerische Erlebnisse zu haben vorgibt. Nur dort, wo der Erlebende gar nicht den Unterschied seiner Erlebnisse von echt ästhetischen bemerkt – nur dort liegt die Berechtigung vor Dilettantismus des Erlebens zu statuieren.

Die Formen des dilettantischen Erlebens der Kunst sind mannigfacher Art: Die mimicry künstlerischen Erlebens überdeckt Erlebnisse ganz verschiedener Herkunft. Letztlich beruhen sie alle darauf, daß sie sich gegen das Grundprinzip ästhetischen Erlebens versündigen – gegen jenes Grundprinzip, das lautet: Nur jenes Erleben ist ästhetisch, das den Werten des Kunstwerkes oder des ästhetischen Gegenstandes seinen Ursprung verdankt. Deshalb wird jedes Erleben dilettantisch sein, das aus anderen Quellen stammt und sich dennoch als ästhetisches Erleben ausgibt.

3.

Gegen eine besonders häufig vorkommende Form des Dilettantismus ästhetischen Erlebens hat sich der Spott der Kunstverständigen schon seit langem ausgiebig gewandt: Menschen, denen die spezifisch künstlerische

Haltung nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist, pflegen den ästhetischen Gegenstand in seinen Werten zu verfehlen, indem sie sich auf eine falsche Seite des ästhetischen Gegenstands einstellen. Hier pflegt also nicht etwa autochthon ein falscher Erlebnisakt zu entstehen, vielmehr ist die Reaktion mit falsch strukturierten Erlebnissen erst eine Folgeerscheinung. Wenn der Aufnehmende schon in der Aufnahme an dem Werte des Gegenstandes vorbeigeht, so werden richtige Erlebnisreaktionen von vornherein unmöglich gemacht.

Am häufigsten wird der ästhetische Gegenstand dadurch verfehlt, daß die Erlebnisse sich auf die Stofflichkeit des Kunstwerkes statt auf künstlerische Form gründen. Diese Verwechslung liegt nahe bei den imitativen Künsten. Der Patriot begeistert sich für Dramen und Novellen aus der vaterländischen Geschichte, für Schlachtenbilder und Darstellungen von Siegeszenen, der religiöse Mensch für religiöse Bilder und Romane; der Arbeiter wird gepackt von Schilderungen, die die Not des vierten Standes schildern, weil diese Not verwandte Seiten in ihm erklingen läßt. Ethisch veranlagte Menschen genießen moralische Schilderungen, für idealistisch veranlagte Menschen ist der Idealismus der stofflichen Behandlung schon zu einem pseudoästhetischen Genuß ausreichend. Wo der Held oder die Heldin des Romans vor Edelmut triefen, da können sie der Teilnahme naiver Seelen versichert sein. Hier wird überall die ethische, religiöse, patriotische Erhebung, die durch den Stoff ausgelöst wird, für künstlerische Erhebung genommen, die rein stoffliche Begeisterung für künstlerische Begeisterung. Die außerästhetischen

Gefühle können sich um so reiner auswirken, je weniger die künstlerische Gestaltung die „Gesinnungstüchtigkeit“ eindämmt. Verbindet sich das Pathos des Stoffes gar noch mit dem Pathos der Gestaltung, so können von künstlerischer Einstellung unbeschwerte Massen kaum widerstehen.

Es ist das wichtigste Erfordernis künstlerischer Einstellung, sich von dieser Induktion stofflicher Gefühle zu befreien, die nur durch den rohen Gehalt des Inhaltes wirken: der Liberale, dem die Freiheitsfanfaren das künstlerische Gemüt verwirren, der Patriot, dem die patriotischen Phrasen zu pseudoästhetischem Erlebnis ausreichen, machen sich nicht klar, daß sie prinzipiell künstlerisch auf derselben Stufe stehen wie jene Hinterweltler in den Prärien Amerikas, von denen die Sage erzählt, daß sie auf den Darsteller des Bösewichtes schießen. In beiden Fällen wird Stoffliches in seiner Realität hingenommen, anstatt als Material künstlerischer Gestaltung. Hier das Stoffliche des Geschehens, dort das Stoffliche der Gesinnung und Gefühle.

Komplizierter liegt die Wirkung des Stoffes beim Hauptthema aller Poesie, bei der Liebe. Auch hier wirkt natürlich das Stoffliche zunächst durch Induktion; die im Gedicht, im Roman dargestellten Gefühle der Liebe, die erotische Spannung, die sexuelle Atmosphäre werden rein als solche genossen. Allein häufiger ist hier eine andere Form stoffbezogener Dilettantismus des Erlebens: Der Dilettantismus der stofflichen Einführung: Der Aufnehmende versetzt sich in den erotischen Helden und nimmt die erotischen Erlebnisse vorweg, die ihm im Leben versagt sind. „Jeder Jüngling wünschte so

zu lieben, jedes Mädchen so geliebt zu sein“ gilt nicht nur für den Werther, sondern auch für jene Hintertreppenromane, die das Nähmädchen mit glühenden Wangen verschlingt, weil es für die kurze Zeit des Lesens sich in das edle Mädchen verwandelt, das allen Hindernissen zum Trotz von dem reichen Grafen zum Altar geführt wird: Die Identifizierung des Aufnehmenden mit dem Helden des Dramas, des Romans, der Novelle wirkt hier gefühlserregend, verdrängte – oder nicht einmal verdrängte – Wünsche leben sich aus; der Stoff wirkt nicht bloß induzierend, wie etwa bei der patriotischen Begeisterung, sondern zur Einfühlung anregend.

4.

Nur in den imitativen Künsten finden sich jene Arten der Verfehlungen des Gegenstandes, die die Schranken verkennen, die Real-Stoffliches vom Dargestellt-Stofflichen trennen: Nur in der Literatur, in der Malerei und Plastik enthält der Stoff eine dem Leben nachgeahmte Realität. Es ist schwer in der Architektur, in der Ornamentik den Gegenstand ernstlich zu verfehlen. Unter den nichtimitativen Künsten kennt nur die Musik ihre eigene Art des Verfehlens des Gegenstandes, die unter Laien sehr häufig, unter Künstlern kaum jemals vorkommt. Halbmusikalische Laien pflegen sich durch Musik zu Bildern, Träumereien, Geschichten anregen zu lassen; sie genießen diese Bilder, diese Träumereien und Geschichten, sie genießen nicht das Kunstwerk. Ganze Romane erleben sie, während sich das Orchester mit der kunstgerechten Aufführung einer Beethovenschen Symphonie plagt – ganze Szenen spielen sich vor ihren

Augen ab. „Bei fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonien, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als sehe er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heiteren Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpfen und wie einzelne Paare in Pantomimen zueinander sprachen und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten.“ (Aus dem merkwürdigen musikalischen Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger, von Wackenroder.) Es ist ein beliebter Streit unter Laien, welche unter den vielen Geschichten, die man sich beim Anhören eines Musikstückes vorstellen kann, die „richtigere“ sei – ein bezeichnender Ausdruck der Verkennung dessen, worauf es beim Musikhören ankommt: Auf das Musikstück selbst und nicht auf irgendwelche damit verknüpften Assoziationen. Populäre Musikführer haben hier durch ihre Interpretationen viel gesündigt, indem sie jede Phase eines Musikstückes mit Ausdeutungen begleiten.¹

Diese Erweiterung des ästhetischen Gegenstandes durch umspielende Vorstellungen ist freilich nicht auf die Musik beschränkt, wenn sie auch das vornehmste Gebiet dieser Art der Verfehlung des Gegenstandes darstellt. Auch die bildende Kunst nimmt daran teil. Wie Max Klinger mit Recht sagt: „Ich bin überzeugt, daß

¹ Es ist hier nur von absoluter Musik die Rede; dort, wo die Verbindung der Musik mit anderen Künsten im Werke selbst angelegt ist, liegt der Tatbestand weit komplizierter: Beim Lied, der dramatischen Musik, der Programmusik, bei jener halben Programmusik, die durch den Titel einen gewissen Inhalt des Musikstückes bezeichnet (Der Bach, Le jardin dans la pluie usw.). Zu untersuchen, was hier vorliegt, gehört in die Erforschung der Künste selbst, nicht mehr in die Besprechung ihres Mißbrauches.

alle jene unvermeidlichen hübschen Mädchenköpfe – Ada – Hermine – Lydia – der illustrierten Blätter vollständig verschwinden würden, wenn Eigennamen nicht mehr darunter gesetzt werden dürften. Ich habe beobachtet, daß ein solches, in einem Blatt nur „Studie“ genanntes Gesicht einen Kunstfreund ganz kalt ließ, aber als „Kläre“ in einem andern ihm volles Interesse abgewann. Der Mangel einer regelrechten Vorstellung hinderte den Wohlerzogenen jedenfalls am Abwickeln der selbstgesponnenen kleinen Novelle, die sich jedem Blatt anzuschließen pflegt.“ (Malerei u. Zeichnung S. 24.)

Es geht nicht an sich für diese Form der Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes in der Musik auf Äußerungen der Komponisten zu berufen. Als Beethoven um die Bedeutung seiner D-Moll- und F-Moll-Sonaten befragt wurde, hat er geantwortet: „Lesen Sie nur Shakespeares Sturm!“ Aber es wäre töricht zu glauben, daß nun jemand, der Shakespeares „Sturm“ nicht gelesen hat, nicht vollstes Verständnis für diese Sonaten gewinnen könnte. Oder soll es wirklich notwendig sein, beim Anhören der „Eroica“ an den Aufstieg Bonapartes zu denken, weil die wechselnden inneren Beziehungen Beethovens zu Bonaparte für die Entstehung der „Eroica“ wesentlich waren? Selbst dort, wo nach den Aussagen der Komponisten selbst ihnen bestimmte Bilder beim Komponieren vorschwebten, sind sie für den Wert des Kunstwerks und seine richtige Aufnahme belanglos. Der visuell veranlagte Künstler mag, während er komponierte, Landschaften und Nachtszenen, kämpfende Menschen oder lächelnde Gesichter vor sich gesehen haben – das ist alles psychologisch sehr interessant, aber ästhetisch gleichgültig.

Oder soll man gar annehmen, daß nur die das Kunstwerk richtig genießen, die genau dieselben Bilder in sich reproduzieren, die dem Komponisten vorschwebten, während er das Kunstwerk schuf (wie man in Konsequenz einer oft mißverstandenen Theorie, daß das Erleben des Kunstwerks ein „Nachschaffen“ sei, behaupten könnte)?

Freilich darf diese Abwehr der visuellen Bilder nicht übers Ziel schießen. Es gibt Menschen, in denen solche visuelle Bilder beim Anhören von Musik ganz von selbst auftauchen – auch bei voller Einstellung auf das Musikwerk (so wie bei anderen den Tönen ganz bestimmte Farbeindrücke zugeordnet sind – die vielbesprochene *audition colorée*). Sie sind in solchen Fällen bloße Begleiterscheinungen, wie die Bilder, die bei Visuellen auch das abstrakteste Nachdenken begleiten. Der Versuch, sie zu unterdrücken, würde das Gegenteil dessen erreichen, was beabsichtigt ist: Er würde von intensivem Aufnehmen der Musik ablenken. Wenn sie bloße harmlose Begleiterscheinung sind, so sind solche visuelle Bilder nicht zu verwerfen. Entscheidend ist einzig, ob man diesen visuellen und gedanklichen Phantasien Einfluß auf das künstlerische Erleben zugesteht oder nicht. Ob man sie als bloße periphere Beigaben gewähren läßt oder ob man sich diesen umspielenden Gedanken oder Vorstellungen hingibt – sie genießt, anstatt das Erleben durch das Musikstück selbst bestimmen zu lassen. Wenn man diese umspielenden Assoziationen genießt, dann verfehlt man den ästhetischen Gegenstand ebenso sehr, als wenn man die Stofflichkeit des Kunstwerkes entscheidend sein läßt für das ästhetische Erleben.

Dennoch ist der Dilettantismus, der auf dem Verfehlen des ästhetischen Gegenstandes beruht, relativ harmloser Art. In seinen ausgeprägten Formen geben sich nur kunstfremde oder doch kunstungeschulte Menschen seinen Verlockungen hin; wenn auch nicht alle frei sind, die ihrer Ketten spotten, so ist doch heute bei dem besten Typus der Kunsterzogenen die Gefahr der Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes in Deutschland nicht mehr ganz so groß wie noch vor fünfzig Jahren. Es ist nur ein Dilettantismus des Erlebens niederer Stufe, der den Schlingen der Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes anheimfällt – ein Dilettieren im Dilettantismus. Der Dilettantismus derscheinbar Kunsterzogenen ist von gefährlicherer, unausrottbarer, psychisch komplizierterer Art – um so gefährlicher weil der Gegenstand selbst nicht verfehlt wird, sondern man ihn vielmehr auf Grund einer künstlerisch unberechtigten Einstellung zur Erzeugung unecht strukturierter Erlebnisse verwendet: Es ist der Dilettantismus der Innenkonzentration.

5.

Die Psychologie pflegt bei der Analyse von Gefühlen die Tatsache zu übersehen, daß Gefühle in den seltensten Fällen schlicht vorhandene psychische Vorkommnisse sind, sondern daß das Ich zu den Vorkommnissen, den Gefühlen, während sie vorhanden sind, Stellung nimmt: So gibt es Menschen, die sich ihrer Trauer hingeben, und es gibt Menschen, die sich gegen sie auflehnen, die sich gegen sie stemmen. In beiden Fällen ist die Trauer als psychisches Vorkommnis nicht bloß

schlicht aktualisiert, sondern das Ich stellt sich innerlich zu ihr. Oder: man kann sich in den Genuß jeglicher Art hineinwerfen, darin untertauchen bis zur Selbstvergessenheit, und man kann sich innerlich über ihn stellen, ihn vom Zentrum seines Ichs fernhalten. So besagt es noch gar nichts, wenn eine Ethik den Genuß zum Mittelpunkt ihrer Forderungen macht – sie wird verschieden ausfallen müssen, je nach dem, welche Stellung des Ich im Genuß zum Genuß, sie vorschreibt. Es liegt hier eines von den vielen Momenten, wo der moderne Eudämonismus an Schärfe hinter dem antiken zurückbleibt, wenn er diese Stellung des Ich im Genuß übersieht. Der antike Hedonist Aristipp von Kyrene hat das besondere Problem, das hier liegt, als zentrales Problem erkannt. Für ihn muß der Genießende im Genuß über seinem Genuß stehen. *Ἐχω ὅχι ἔχουαι* war das Prinzip seiner Ethik. Ihm, dem Sokratesschüler, war es darum zu tun, trotz aller Hingabe an den Genuß die innere Freiheit zu wahren. So wurde ihm ethisch ebenso wichtig wie die Tatsache des Genusses selbst, die Haltung, die das Ich im Genießen zum Genuß einnimmt.

Solch wechselnde Haltung des Ich zu den eigenen Gefühlen darf nicht etwa als Reflexion auf das Gefühl, als nachträgliche Stellungnahme zu dem Gefühl, die das Gefühl zum Objekt macht, aufgefaßt werden; (deshalb ist auch der Ausdruck Stellungnahme zu dem Gefühl viel zu hart und trennt das Gefühl und die innere Haltung zu dem Gefühl viel zu sehr; allein die Sprache ist nicht imstande sich dem wahren Sachverhalt anzuschmiegen). Vielmehr vollzieht sich diese

Stellungnahme während des Erlebens, während die Gefühle in voller Aktivität sich auswirken; indem man im Gefühl lebt, nimmt man eine innere Haltung zu dem Gefühl ein, identifiziert sich z. B. mit ihm.

Es existieren mannigfache andere Haltungen gegenüber dem eigenen Erleben, nicht nur die des angeführten Darüber- und Darinstehens. Für ästhetisches Erleben ist besonders ein Gegensatzpaar solcher Haltungen von entscheidender Wichtigkeit, der Gegensatz von Innen- und Außenkonzentration.

Die Sentimentalität ist das typischste Beispiel eines Erlebens in Innenkonzentration. Man wandelt sentimental angehaucht durch eine friedliche Abendlandschaft und läßt sich von ihrem Zauber ergreifen. Man genießt die Ferne, die leuchtend duftige Atmosphäre, die deutlichen und doch zugleich verschleierte Farben. Allein all diese Bestimmtheiten der Landschaft kommen nicht in Einzelheiten zum Bewußtsein. Es liegt dem Gefühl gar nichts an der Landschaft um ihrer selbst willen. Man „sieht sie“, aber man „schaut nicht innerlich auf sie hin“, – so wenig, daß man kaum das Dorf und die Bläue der Berge in der Ferne bemerkt. Man ist nicht konzentriert auf die Landschaft, sondern man lebt in den Gefühlen, die die Landschaft anregt. Die Landschaft selbst steht außerhalb der eigentlichen seelischen Einstellung, die den Gefühlen zugewandt ist. Die Gefühle genießen wir, nicht die Landschaft. Die Landschaft ist nur dazu da Gefühle zu erzeugen, Gefühle anzuregen. Sie selbst hat nicht den seelischen Nachdruck, sondern einzig die Gefühle haben ihn – man lebt in Innenkonzentration auf das Gefühl.

Die Landschaft läßt sich noch in völlig anderer Weise erleben, indem man nicht auf die Gefühle, sondern auf die Landschaft eingestellt ist. Die Richtung der Konzentration geht in diesem Falle auf die Landschaft. Mit wachen Augen blickt man auf sie hin, betrachtet sie in ihren Einzelheiten, erfaßt die Äcker, die Häuser, die Waldparzellen. Die Landschaft steht nicht außerhalb der Einstellung – sie ist im Mittelpunkt des Interesses – man öffnet sich für ihre Einstrahlungen. Sie erregen das Gefühl, ohne daß damit die nach außen gerichtete Einstellung verändert wird: man lebt in Außenkonzentration.

Sind Innenkonzentration und Außenkonzentration als ästhetische Haltungen gleichberechtigt? Es ist kein Zweifel, daß nur die Außenkonzentration die spezifisch ästhetische Haltung ist; nur in ihr wird das Kunstwerk in seinen Werten, in seinen wesentlichen Struktureigentümlichkeiten erfaßt; für die Innenkonzentration hingegen ist das Kunstwerk in seiner spezifischen Gestaltung gleichgültig; es dient nur als Genußanreger, als Mittel Gefühle aller Art, als Mittel Begeisterung, Erhebung, Rausch, Gefühlsinnigkeit, Ergriffenheit, Rührung zu erzeugen. Wie echte Innenkonzentration wirkt, das mag eine Anekdote illustrieren: Man erzählt, daß der berühmte Schauspieler Garrick einst eine Wette abgeschlossen habe, daß es ihm gelingen werde durch die Rezitation des Alphabets die Zuhörer im Theater mitzureißen, ohne daß sie bemerken würden, was eigentlich rezitiert worden sei. Garrick gewann seine Wette: die vibrierende Stimme allein rührte die Zuschauer zu Tränen, erzeugte in ihnen Gefühle, in

die sie sich sentimental hineinknieten. Gerade das ist typische Innenkonzentration.

Wenn Kunst wirklich keine andere Funktion hätte als Mittel zur Gefühlserregung zu sein, dann stünde sie in einer Reihe mit anderen Rauschmitteln – mit dem Genuß am Wein, mit dem Genuß am Haschisch. Es bliebe nichts Spezifisches, das erlaubte, das Ästhetische auf eine andere Stufe zu stellen als sie. Aller Nachdruck läge auf dem Gefühl, das erzeugt wird, ohne allzu viel Rücksicht darauf, wie der Gegenstand aussieht, der es erzeugt. Jedes Mittel wäre recht, wenn es nur genügend intensive Gefühle hervorruft. Es machte keinen wesentlichen Unterschied, ob sich jemand von dem geläuterten Pathos von Goethes Zueignung zum „Faust“ oder von Körnerschen Dithyramben begeistern ließe. Das Alphabet von Garrickre zitiert, regt vielleicht ähnliche Gefühle an, wie die Klage der Konstanze um ihren Sohn im „König Johann“ von Shakespeare. Auf die Gefühle käme es an, das Objekt, das sie erzeugt, wäre Nebensache.

Wäre die Innenkonzentration die wesentliche ästhetische Einstellung – man täte unrecht sich in der Kunstwissenschaft so viel mit den Einzelheiten des Kunstwerkes zu beschäftigen, die kleinen Unterschiede thematischer Behandlung in allen Künsten so wichtig zu nehmen. Für die Innenkonzentration ist es irrelevant, ob der Arm des segnenden Christus auf einem Gemälde etwas mehr oder weniger gehoben ist, ob die Worte eines Gedichtes mehr oder minder treffend sind – die Innenkonzentration ist zu „großzügig“, solche Einzelheiten für die Gefühlsdifferenzierung ausschlaggebend sein zu lassen.

Erst in der Außenkonzentration kommt das Kunstwerk als Kunstwerk zu seinem Recht: Wer in Außenkonzentration Kunst erlebt, für den wird jede Einzelheit des Kunstwerkes wichtig: eine verzeichnete Hand stört den Gesamteindruck, ebenso wie ein nicht in richtiger Art gebrauchter Vokal im Vers, ein mißglückter thematischer Übergang im Musikstück. Nur in Außenkonzentration gibt es überhaupt Sinn, von einem adäquaten ästhetischen Erleben zu reden, einem Erleben, das den Werten des Kunstwerkes gerecht wird.

6.

In der Innenkonzentration hat der Dilettantismus ästhetischen Erlebens seine stärkste Stütze. Für die große Menge der Kunstbegeisterten ist die Kunst in der Tat nichts anderes als ein Rauschmittel wie der Alkohol, ein Erregungsmittel wie das Spiel. Nur daß man sich dem „Rausch- und Erregungsmittel“ Kunst um so beruhigter hingeben kann, weil die traditionelle Kulturanschauung die Beschäftigung mit der Kunst als eine besonders edle Betätigung des menschlichen Geistes ansieht. Kann man daraus nicht ableiten, daß sie Kunst als Rausch- und Erregungsmittel vor allen anderen Rausch- und Erregungsmitteln privilegiert? Keineswegs. Die traditionelle Kulturanschauung hebt vielmehr die Kunst heraus aus den Betätigungen des gemeinen Lebens, eben weil sie nicht ein bloßes Rausch- und Erregungsmittel in ihr sieht, sondern weil in Außenkonzentration die Werte des Kunstwerkes in uns eindringen und Beglückungen schaffen, prinzipiell verschieden von allen banalen Rausch- und Erregungs-

wirkungen (s. den Aufsatz: Oberflächen- und Tiefenwirkung in der Kunst).

In keiner Kunst feiert der Dilettantismus innenkonzentrierten Erlebens solche Orgien wie in der Musik. Häufiger noch als der Ersatz des künstlerischen Gegenstandes durch umspielende Phantasien – und oft verbunden mit ihnen – ist die innenkonzentrierte Einstellung. Was anderes sucht ein großer Prozentsatz der Laien in der Musik als die künstlerische Zuchtlosigkeit der Innenkonzentration, was ist ihnen eine Symphonie anders als ein Mittel, ihre eigenen Gefühle zu genießen. Ihre verschwimmenden Augen, ihr ekstatisch-vager Blick verrät sie. Musik ist ihnen eine Form der Hingabe, ein Opiat. Das Kunstwerk selbst, sein Aufbau, seine thematische Wandlung, das Gefüge der Harmonien bedeutet ihnen nichts. Sie wollen sich tragen lassen von einem Gewoge von Tönen, wollen sich in eine Stimmung versetzen lassen, in der sich träumen läßt. „Das Gefühlsschwelgen ist meist Sache jener Hörer, welche für die künstlerische Auffassung des Musikalisch-Schönen keine Ausbildung besitzen. Der Laie „fühlt“ bei Musik am meisten, der gebildete Künstler am wenigsten“, sagt Hanslick,¹ der wie kein anderer den Kampf gegen das „Gefühl“ in der Musik aufgenommen hat.

¹ Hanslick hat freilich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Solange er unter „Fühlen“ das Sichberauschen in Innenkonzentration verstand, war er im Recht mit seiner Opposition gegen das „Fühlen“ in der Kunst. Allein er bestritt überhaupt, daß das Erleben der Kunst ein fühlendes Erfassen sei; er bestritt ferner, daß die Musik Gefühlsinhalt habe. In beiden Punkten schoß seine Opposition gegen den Sentimentalismus übers Ziel.

Es war kein Zufall, daß er gerade in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine Philippika gegen die Herrschaft des Gefühls in der Musik losließ. Die Musik war in Wagner wieder einmal an einem der extremen Punkte angelangt, zwischen denen sich ihre Entwicklung stets bewegt hat. Die Musik ist bald die Kunst der reinen Sachlichkeit – eine objektive Kunst, in der das Gefühl völlig zurücktritt hinter dem fast intellektuellen Verständnis des Aufbaues; sie ist zu anderen Zeiten eine Kunst des Subjektivismus, der Gefühls-wiedergabe, der gefühlsgesättigten Tonwelt. Seit der Kontrapunktik der Renaissance hat sich die Musik stetig vom Objektivismus zum Subjektivismus hin entwickelt: In Wagners Kunst hat solcher Subjektivismus den Höhepunkt erreicht – der Tristan ist das letzte Wort der subjektiven Musik, die einem echten Jünger Bachs als schamlos erscheinen mußte.

Dieser Gegensatz von objektiver und subjektiver Musik hat jedoch nichts mit dem Gegensatz von Innenkonzentration und Außenkonzentration zu tun. Außenkonzentration ist die adäquate Einstellung jeder Kunst gegenüber – sei sie nun naiv oder sentimentalisch, klassisch oder romantisch, apollinisch oder dionysisch:¹ Die Lyrik verlangt nicht weniger

¹ Es ist freilich zu bemerken, daß Nietzsche selbst mehr als einmal zur Charakterisierung des Dionysischen Ausdrücke wählte, die nur von der Innenkonzentration her verständlich sind. Doch stand für Nietzsche das Kunstschaffen, nicht das Kunsterleben im Vordergrund und beim Kunstschaffen verwischt sich der Gegensatz der beiden Einstellungen in seiner Wertbedeutung. Der schaffende Künstler mag innenkonzentriert aus dem Gefühlsrausch

Außenkonzentration als die Plastik, die Tragödie nicht weniger als das Mäanderband. So sind auch innerhalb der einzelnen Kunstgattungen die Richtungsunterschiede unwesentlich für unser Problem. Sowohl der subjektiven als der objektiven Musik gegenüber ist die Außenkonzentration die gegebene Einstellung: Innenkonzentration gegenüber der Kunst ist in jedem Falle Dilettantismus. Daher verlangen die Tongefüge von „Tristan und Isolde“ ebenso in Außenkonzentration aufgenommen zu werden, wie die strengste Fuge. Aber die Außenkonzentration ist im „Tristan“ so voll gefühlsgesättigten Erleben, daß für den dilettantisch Erlebenden der Umschlag in die Innenkonzentration weit näher liegt als bei irgendwelcher früheren Musik. So ist denn gerade die Wagnersche Musik besonders dazu angetan, als Gefühlsstimulus mißbraucht zu werden. Der Innenkonzentrierte, der sich bei einer Palästrina-Messe langweilt, wird voll Freude sich an Wagnerscher Musik berauschen. Es ist kein Zufall, daß so viel sonst Unmusikalische sich für Wagner begeistern: zu ihm können sie einen Weg des Genusses finden wie niemals zu Bach – daß es nicht der Weg der Kunst ist, dem sie folgen, entgeht ihnen.

Wie in der Musik die Entwicklung der letzten Jahrhunderte in immer stärkerem Maße Kunstrichtungen hervorgebracht hat, bei der die Gefahr der innenkonzentrierten Aufnahme nahe liegt, so in jeg-

heraus schaffen – manches vollendete lyrische Gedicht ist so entstanden – oder außenkonzentriert in innerer Fernstellung. Beim Kunstschaffen entscheidet der Erfolg, das fertige Kunstwerk, nicht die Einstellung, in der es geschaffen ist.

licher Kunst. Für den Rationalismus, die Aufklärung bestand die Gefahr der Innenkonzentration nicht, ihnen lag der Fehler des Intellektualismus näher als der des Sentimentalismus. Erst die Rousseausche Schwärmerei hat eine unendliche Zahl empfindsamer Herzen, wie im Leben zur Sentimentalität, so in der Kunst zum innenkonzentrierten Genießen bekehrt, und die Romantik hat die Vorherrschaft der Innenkonzentration bekräftigt. Nicht als ob alles romantische Genießen innenkonzentriertes Genießen wäre; in der vielgestaltigen Romantik werden ganz verschiedene Fassungen des ästhetischen Erlebnisses sichtbar. Aber es liegen doch in den Grundtendenzen der Romantik Züge genug, die auf die Innenkonzentration hindrängen, – zum ersten Male taucht in der Neuzeit hier eine ästhetische Theorie auf, die die Innenkonzentration philosophisch rechtfertigt. Vor allem sind es drei solcher Momente, an die die Begründung der Innenkonzentration in der Gedankenwelt der Romantik anknüpfen konnte.

Einmal: die Romantik betonte immer wieder die Einheit von Kunst, Religion und Philosophie, ebenso wie die Einheit aller Künste; immer wieder verlangte sie, daß sie alle nicht in ihrem Eigenwert, in ihrer Sachhaltigkeit, in ihrer Abgrenzung genommen werden dürften, sondern daß in jedem Werk alles zugleich sei: Kunst und Religion und Philosophie und Wissenschaft. Das Gemeinsame dieser an sich getrennten Sphären, das Einigende kann jedoch nur im Subjekt gefunden werden; das alle Seelenrichtungen in noch undifferenziertem Gefühl ungeklärt in sich trägt.

Ferner: wie die Welt selbst für die Romantik nur vom Subjekt aus zu verstehen ist, als eine Schöpfung des Subjekts, als ein Spiel des Subjekts, so darf auch das Kunstwerk nicht in Gegenüberstellung zum Subjekt, als losgelöst vom Subjekt betrachtet werden: Alle Kunst ist ein Spiel mit dem Stoffe, ein subjektives Hin- und Herwenden des Gegenstandes. Aus diesem Subjektivismus ließen sich ästhetisch die mannigfachsten Folgerungen ziehen, mannigfache ästhetische Theorien entwickeln: und die Romantik hat auch diesen Subjektivismus nach verschiedensten Richtungen hin ausgebaut. Je stärker man jedoch das Subjektive im Prozeß der Kunstschöpfung betonte, desto näher lag es auch im Subjektivsten des Subjektiven, im Gefühl, im Fühlen des Gefühls, im Selbstgenuß des eigenen Gefühls das Wesentliche des Kunsterlebnisses zu sehen. Und endlich: Musik ist die eigentlich romantische Kunst; Musik nicht als die strenge Kunst des thematischen und kontrapunktischen Aufbaus, sondern als die Kunst geheimnisvoller Gefühle, der Beziehungen auf das Unendliche, der symbolischen Weltbedeutung. In alledem lag ein Hinweis auf die Innenkonzentration. Nach Wackenroder lernen wir durch die Musik das „Gefühl fühlen“, ist die Musik ein geistiger Wein, der berauscht – was ist das anders als der Ausdruck der Innenkonzentration. Oder, wenn Novalis Erzählungen forderte: „Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziationen, wie Träume, Gedichte bloß wohlklingend und voll schöner Worte – wie bunte Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen“, so ist die nächste Absicht gewiß hier nur die Auflösung

der Sprache in Musikalität, das Herauslösen ihres musikalischen Gehaltes, aber in der Wirkung mußte eine solche Forderung auf eine Bevorzugung der Innenkonzentration vor der Außenkonzentration hinauslaufen. Viele romantische Gedichte sind daher auch im Eigenwert des Einzelnen gering; sie haben einzig Bedeutung als Stimmungserreger.

So drängen die verschiedenartigsten Tendenzen auf die Innenkonzentration; das in sich geschlossene Gefühl wird von den verschiedensten Seiten her zum Zentrum des ästhetischen Erlebens gestempelt, hinter dem der Gegenstand in seiner Eigenbedeutung verschwindet: Gefühl als die undifferenzierte Einheit in sich tragend, als das Subjektivste, als das Verschwommene, als das Symbolische: an all diese Bedeutungen konnte die Romantik in Begründung der Innenkonzentration anknüpfen. Damit aber ist für die Romantik die Innenkonzentration keine ursprünglich ästhetische Haltung, sondern weit mehr der Ausdruck weltanschaulicher Einstellung, in der sich die mannigfachsten Tendenzen kreuzen. Vom rein Ästhetischen aus gesehen wird sie dadurch um nichts gerechtfertigter, aber sie wird menschlich weniger unfruchtbar, weil sie in der Romantik aus einer durchdachten und umfassenden Lebenshaltung herauswächst. Gerade deshalb konnte es sich ereignen, daß der einzelne Romantiker, wenn er nicht aus seiner Weltanschauung heraus theoretisierte, sondern seinem ursprünglicheren und unbestocheneren Kunstgefühl folgte und es in Worten beschrieb, zu einer Verurteilung der Innenkonzentration kam, und die gefestigste und reifste Außenkonzentration als die

eigentlich ästhetische Haltung schilderte. Derselbe Wackenroder, der – bereits zweimal – für die Verfehlung des ästhetischen Gegenstandes wie für die Innenkonzentration angeführt wurde – gibt in einem Brief, in dem er sein eigenes Erleben beschreibt, eine merkwürdig richtige Schilderung des außenkonzentrierten Erlebens als des eigentlich künstlerischen Erlebens: „Wenn ich in ein Konzert gehe, find’ ich, daß ich immer auf zweierlei Art die Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamen Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung; in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen, in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzulange aushält. Eben daher glaube ich behaupten zu können, daß man höchstens eine Stunde lang Musik mit Teilnahme zu empfinden vermöge, und daß daher Konzerte und Opern und Operetten das Maß der Natur überschreiten. Die andere Art, wie Musik mich ergötzt, ist gar kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindruckes der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stücke herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel.“ (Aus einem Briefe an Ludwig Tieck.)

Die Einheitlichkeit der künstlerischen – oder besser gesagt unkünstlerischen – Haltung der Innenkonzentration darf die Verschiedenheit ihres psychologischen Ursprungs nicht übersehen lassen:

Bei der Romantik lag die Innenkonzentration noch versteckt, eingebettet in Theorie, überschattet vom weltanschaulichen Hintergrund und eben deshalb als Ausdruck einer gesamten Welthaltung gebrochener, von tieferer Bedeutung, und daher nicht bloßer Dilettantismus. Der nachromantischen Zeit ging diese Welthaltung verloren. Was die nachromantische Zeit „romantisch“ nannte, war ein Spiel mit einer Welt, in die man sich flüchtete, weil es nicht die eigene war. Nichts blieb von der Romantik als die leere Schale: die Mondscheinschwärmerie, die Maskierung ins Mittelalter, das Geklingel von Versen, die Weltferne des stofflichen Gehaltes der Romane und Novellen. Was sich in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Romantik gab, war eine Karikatur ihres eigentlichen Wesens: Aus dem Symbolischen wurde das Verblasene, aus dem Gefühl für das Einssein des Individuums mit der Welt die Verwischung des Individuellen, aus der Sehnsucht die Sehnsüchtelei – mit einem Wort: aus der Romantik der Romantismus. Jetzt erst entfaltet sich die Innenkonzentration, die in der Romantik nur mitschwang, nur Konsequenz, nicht Selbstzweck war – jetzt, da ihr der Hintergrund einer Welthaltung fehlt, zur selbständigen Macht; Sentimentalität und Innenkonzentration werden zu einem Hausmittel für Feierstunden, in denen man sich psychisch etwas Gutes auf bequeme Art gönnen will.

Aus einem Prinzip, wie in der Romantik, wurde die Innenkonzentration zum Dilettantismus.

Das ist der eine Ursprung alles innenkonzentrierten Kunstgenießens: die Bequemlichkeit. Wie schon Wackenroder gesehen hatte: die Außenkonzentration verlangt geistige Anstrengung, Innenkonzentration dagegen – das Gefühlsdämmern und Sichberauschen – geht in der Aufnahme des Gegenstandes den Weg kleiner Kraftanstrengung; der Gegenstand wird von der Innenkonzentration nicht intensiv erfaßt, sondern es wird nur über ihn hingeglitten. Das ist gerade das, was die nachromantische Bürgerlichkeit brauchte. Kunst sollte „Erholung“ sein, nicht geistige Anstrengung. Der von des Tages Last und Arbeit ermüdete Mensch bringt jene Kraftbetätigung nicht mehr auf, die die Außenkonzentration verlangt, jenen Grad von Aktivität und Aufmerksamkeit, die unzertrennlich von ihr sind. Er überläßt sich lieber den Gefühlen, die in ihm erzeugt werden und verliert sich an sie und genießt sie. So überwuchert die Innenkonzentration aus Bequemlichkeit die Außenkonzentration und wird zur herrschenden Form des Kunsterlebens.

Und wie überall lockt die Nachfrage das Angebot hervor: dem dilettierenden Erleben kommt der dilettierende Künstler entgegen. Seit der Rousseauzeit hat jede Generation ernster Künstler mit jener Form der Kunst zu kämpfen, die auf Innenkonzentration hinarbeitet: das Bild des süßen Kinderköpfchens, das durch seine Süßigkeit für die schlechte Mache entschädigen muß, der rührselige Roman von Claurens Mimili bis Courths-Maler, die sentimentale Musik, die Zucker-

bäckerplastik – sie alle sind die objektiven Gegenbilder der Innenkonzentration.

8.

Der zweite Ursprung der Innenkonzentration liegt nicht in der bequemen Hingabe an das Gefühl, sondern in einer Überfülle des Mitsichbeschäftigtseins. Sehr stark in sich selbst lebende und von sich erfüllte Menschen werden nicht die Richtung nach außen und zum Kunstwerk hin aufbringen können. Sie reagieren so stark mit ihren eigenen Gefühlen, daß ihnen keine Kraft übrig bleibt zur Außenkonzentration. Der Jugend in der Zeit der Pubertät liegt aus diesen Gründen die Innenkonzentration nahe. Sie ist gefühlsgeladen mit sich selbst beschäftigt: Sie lebt einesteils aktiv in motorischer Entladung, andererseits reflexiv in Innenkonzentration. Deshalb ist diese Zeit im Fühlen der Welt gegenüber sentimental, und ihre Stellung zur Kunst ist die der Innenkonzentration. Sie liebt es Rousseauisch zu schwärmen, sich an den Dingen zu entzünden, und sie zieht diejenigen Kunstwerke allen anderen vor, die sich zum innenkonzentrierten Genießen eignen – ganz gleich, ob sie vom Künstler dazu bestimmt sind oder nicht: Schillersche Pathetik steht ihr näher als Homerische Klarheit, der „Werther“ näher als die „Wahlverwandtschaften“. Von selbst überwinden nur ausgewählte Naturen diese Stufe der Innenkonzentration durch natürliches Reifen – es gibt weiterhin eine Anzahl, der Schulung und Selbsterziehung dazu verhilft, der Innenkonzentration Herr zu werden, wenn das Reifwerden die Gefühlsladung der seelischen

Atmosphäre verringert, — die große Menge aber bleibt dem ästhetischen Dilettantismus der Innenkonzentration ewig verhaftet.

Neben der „Bequemlichkeit“ und dem vom eigenen Erleben Überwältigtwerden gibt es noch einen dritten Ursprung des innenkonzentrierten Dilettantismus: Wo eine leichte Ansprechbarkeit für Gefühle sich mit einer geringen inneren Nähe zur objektiven Wirklichkeit verbindet, dort wird die Innenkonzentration vor der Außenkonzentration bevorzugt werden. Es sind weiche, feminine Naturen, bei denen die Innenkonzentration diesen Ursprungs ist. Allein solche Haltung ist gerade wegen ihres allgemeinen Ursprungs selten auf die Kunst allein beschränkt, sie durchzieht die Haltung allem Erleben gegenüber, trage es ästhetischen oder außer-ästhetischen Charakter. Hier aber wirkt unterstützend ein Moment, das für alle Innenkonzentration bedeutsam ist, bei diesem Menschentyp jedoch eine besondere Rolle spielt. Aller innenkonzentrierte Genuß ist (oder kann es wenigstens sein) ästhetischer Genuß — wenn auch nicht ästhetischer Genuß an dem Kunstwerk, so doch an den eigenen Gefühlen, in den eigenen Gefühlen. Die Innenkonzentration genießt das eigene Erleben ästhetisch und wird hierdurch in eine Gesamtstimmung der Erhebung, der Begeisterung, der Innigkeit versetzt. Zu einem solchen ästhetischen Genuß an den eigenen Gefühlen bedarf es demgemäß überhaupt nicht des Kunstwerks oder des ästhetischen Gegenstands. Alles und jedes kann Anreger zu solchen „ästhetischen“ Gefühlen, zum ästhetischen Selbstgenuß werden.

Es gibt, besonders unter den Frauen, autoästhetische Naturen (wie sie in Analogie zu den autoerotischen genannt sein sollen), denen nichts im eigenen Erleben begegnen kann, ohne daß es ihnen zur Quelle ästhetischen Genießens wird. Demgemäß auch ihre eigenen Gefühle: die Trauer um den Verlust eines nahen Angehörigen genießen sie, die ansteckende Begeisterung einer Versammlung; sie lieben nicht schlechthin, sondern sie genießen ihre Liebe, sie freuen sich nicht über ihre Erfolge, sondern sie genießen ihre Freude. Alles, auch die kleinsten bürgerlichen Vorgänge werden ihnen zum Quellpunkt des Genusses. Sie sind stumpf für alle Gefühle, die sich nicht zu solcher Auswertung eignen. Sie pflegen von ihrer Umgebung für besonders ästhetisch veranlagte und kunstverständige Menschen gehalten zu werden. Ästhetisch veranlagt — das sind sie in der Tat: ästhetisch fühlend gegenüber dem eigenen Erleben; allein kunstverständlich — das sind sie nicht: das Kunstwerk als solches bedeutet ihnen nichts — nur die Gefühle, die durch das Kunstwerk erregt werden.

Diese dritte Gruppe ist am hoffnungslosesten der Innenkonzentration verfallen. Die jugendliche Innenkonzentration ist ein Entwicklungsstadium, die Innenkonzentration aus Bequemlichkeit ist eine Unreinlichkeit und Unerzogenheit, die autoästhetische Innenkonzentration dagegen ist eine Naturanlage. Aber gerade diese Autoästhetischen sind es, die — weil ihnen die Kunst so viel für ihre Art des Erlebens bedeutet — sich am heftigsten gegen alles Erleben in Außenkonzentration zu wehren pflegen.

Falsche Einstellungen, falsche Erlebnisrichtungen, falsche Wertungen sind am schwersten auszurotten, wenn sie nicht das bloße Ergebnis psychischer Dynamik sind, sondern wenn hinter ihnen zugleich theoretische Anschauungen über die Struktur des seelischen Lebens oder den Sinn der Welt stehen. Wer etwa von Hause aus geneigt ist, seinen Trieben blindlings zu folgen, wird diesem Hang um so bereitwilliger nachgeben, wenn ihm theoretische Lehren versichern, daß das psychische Leben überhaupt nur aus Trieben bestehe; und Schlüsse, die aus der Vernunft zu stammen scheinen, nur die Oberfläche von Triebentscheidungen seien. In solchen und ähnlichen Fällen stützen sich theoretische Anschauung und Erlebnisrichtung wechselseitig: die Erlebnisse erhalten durch die Theorie ihre scheinbare Rechtfertigung, die Theorie durch die Erlebnisse ihre scheinbare Bestätigung.

Aus einer ebensolchen Wechselwirkung von Theorie und Erlebnisstruktur zieht die Innenkonzentration immer neue Nahrung. Psychische Tendenzen mannigfacher Art – es wurde von ihnen gesprochen – drängen zu ihr hin. Allein verstärkt wird die Position der Innenkonzentration durch bestimmte Auffassungen vom seelischen Leben und von der künstlerischen Wirkung, wie sie implizite in den Anschauungen der meisten heutigen Menschen stecken. Sie geben dem in Innenkonzentration Genießenden das gute Gewissen, sie lassen ihm die Innenkonzentration als das Selbstverständliche erscheinen. Um so mehr, da diese theoretischen Anschauungen aus dem impliziten Bewußtsein der

Erlebenden in die Theorien der Psychologen und Ästhetiker übergegangen sind und so auch die offizielle Weihe der Wissenschaftlichkeit erhalten haben.

Der Kampf gegen den Dilettantismus der Innenkonzentration wäre unvollständig, wenn nicht wenigstens die größten dieser theoretischen Anschauungen in ihre Schlupfwinkel verfolgt würden:

Theoretisch wird die Innenkonzentration vor allem gestützt durch die populär und wissenschaftlich weitverbreitete Wirkungs Auffassung der Kunst. Das Wesen der Kunst besteht nach ihr in der Wirkung auf den aufnehmenden Menschen: Ein Kunstwerk ist ein Mittel, bestimmte Gefühlserlebnisse hervorzurufen, und es erschöpft sich darin Mittel zu diesem Zweck zu sein. Der Wert des Kunstwerks ist nichts anderes als die Geeignetheit für diesen Zweck; sein Wert ist Wert für etwas, Wert für das Gefühlsleben des aufnehmenden Menschen. An sich, in sich besitzt das Kunstwerk keinen Wert. Das Kunstwerk verhält sich hierin nicht anders wie irgendein anderes zu bestimmtem Zweck geschaffenes Nutzobjekt: Wie etwa die Nähmaschine oder der Schuh – außer ihrem Materialwert – keinen Wert besitzen, der ihnen nicht aus den Zwecken erwächst, denen zu dienen sie geschaffen sind, so auch das Kunstwerk.

Damit ist auch für diese Anschauung eine bestimmte Auffassung vom Künstler gegeben. Der Künstler sei ein Mann, der die geeigneten Mittel – die Kunstwerke – schafft, um bestimmte Zwecke – die Genußzwecke zu erreichen. Er lasse sich in dieser Hinsicht mit dem Techniker oder dem Handwerker vergleichen. Wie

derjenige der beste Maschinenbauer ist, der Maschinen baut, die ihrem Zweck am besten entsprechen, derjenige der beste Schuster, der Schuhe anfertigt, die den Zwecken der Fußbekleidung am gemäßigsten sind, so ist auch für die Wirkungs Auffassung derjenige der beste Künstler, der Kunstwerke anfertigt, die den Zweck am besten erfüllen, die dem Kunstwerke zu dienen haben: Genuß zu erzeugen.

Solcher Wirkungsästhetik stellt sich die Wertästhetik entgegen. Für sie liegt das Zentrum des künstlerischen Prozesses nicht im Aufnehmenden, sondern im Kunstwerk selbst. Das Kunstwerk ist wertvoll in sich, es ist der Träger von Wertmomenten – von Werten der Proportion, der Wiedergabe der Natur usw. – ganz gleichgültig, ob jemand diese Werte aufnimmt oder nicht.

Von diesem Zentrum der Werte des Kunstwerkes ergibt sich für die Wertästhetik die Stellung des Künstlers und des Aufnehmenden. Nicht ein Techniker, der Mittel hervorbringt, um im Aufnehmenden Gefühls-erlebnisse zu erzeugen, ist für diese Auffassung der Künstler, sondern er ist derjenige, der im Kunstwerk künstlerische Werte realisiert. Und der Aufnehmende ist nicht derjenige, um dessen Gefühlserlebnisse willen das Kunstwerk geschaffen ist, sondern er ist derjenige, der die vorhandenen Werte aufnimmt und sie auf sich wirken läßt. Die Werte sind das erste, und an ihnen wird das Erleben des Aufnehmenden gemessen: Wem es gelingt, die Werte eines Dramas des Aischylos, eines Velasquezschen Porträts, einer Mozartschen Oper voll in sich wirksam werden zu lassen und gepackt zu

werden durch diese Werte, der hat das ästhetisch richtigste Erleben. Von Adäquatheit des Erlebens läßt sich nur vom Standpunkt der Wertästhetik aus sinnvoll reden, denn hier ist der Wert des Kunstwerks der Maßstab, und das Erleben hat diesem Wert adäquat zu werden, sich ihm anzupassen. Vom Standpunkt der Wirkungs Auffassung hingegen ließe sich eher davon sprechen, daß das Kunstwerk dem Erleben adäquat sein müsse als das Erleben dem Kunstwerk. Von hier aus gesehen muß das Kunstwerk ein adäquates Mittel für den Zweck des Erlebens sein. Denn in der Wirkungs Auffassung ist alles aufs Erleben abgestellt. Der Künstler ist vermittels des Kunstwerks auf das Erleben des Aufnehmenden gerichtet. In der Wertästhetik hingegen steht das Kunstwerk im Zentrum. Auf seine Werte strebt einerseits der Künstler, andererseits der Erlebende: Der Künstler sucht sie zu realisieren, der Erlebende sie zu erfassen und auf sich wirken zu lassen.

10.

Noch von einer anderen theoretischen Seite her erhält die Innenkonzentration eine weitgehende Unterstützung: Von dem Antiintellektualismus und dem Antirationismus der heutigen Zeit. Solcher Antiintellektualismus und Antirationismus war lange, bevor er sich in der gesamten Weltanschauung durchgesetzt hatte, in der Ästhetik zur kaum bestrittenen Herrschaft gelangt. Es ist fast zum Dogma geworden: Ästhetisches Erleben ist Gefühlserleben und weit entfernt von aller Intellektualität. „Gefühl“ wird in dieser

Auffassung dem „Intellekt“ als Gegenpol entgegengestellt als das Unintellektuelle – und gerade, weil „Genuß“ eine besonders ausgeprägte Form des Fühlens ist, der jeder Beisatz von Intellektualität fehlt, hat sich die ästhetische Terminologie dieses Ausdrucks bemächtigt, um das ästhetische Erleben zu bezeichnen.

Solcher Sentimentalismus (wie wir diese Anschauung im Gegensatz zu Intellektualismus und Rationalismus nach dem Vorgang Bäumlers nennen wollen) hat wiederum seinen Ursprung ebenso in Rousseauscher Entdeckung und Überbetonung des Gefühls wie in romantischer Gefühlssensibilität. Er war früheren Zeiten fremd: Dem Rationalismus der Aufklärung konnte es nicht zweifelhaft sein, daß das ästhetische Erleben ein Erkennen, ein Beurteilen sei. Erkennen wessen? Beurteilen wessen? das war die Frage, die sich die Ästhetik des Rationalismus stellte; wie sich dieses ästhetische Erkennen und Beurteilen von anderen Formen des Erkennens abgrenzen lasse, sollte untersucht werden – daß das ästhetische Erleben überhaupt ein Erkennen und Beurteilen sei, stand jener Zeit außer Zweifel. Man darf sich über diesen Standpunkt nicht dadurch täuschen lassen, daß das ästhetische Erleben auch damals oft genug als ein Fühlen bezeichnet wurde, und daß die Anhänger des „sentiment“ sich den reinen Rationalisten entgegenstellen. In Wahrheit ist das Fühlen für jene Zeit kein emotionaler Zustand, sondern eine Form des Erkennens, ein „jugement confus“, und wenn sich auch im Lauf des 18. Jahrhunderts der Gefühlsbegriff mehr und mehr dem rein sentimental annähert – ein Rest von Intellektualität bleibt ihm

doch noch gewahrt. So wie wir davon sprechen, wir „fühlten“ die Unendlichkeit, die Nähe eines Menschen, und damit ebenso sehr ein unklares Erkennen, ein Ahnen, ein unbestimmtes Gewißein ausdrücken wollen, wie ein inneres emotionales Beteiligtsein. Das Gefühl im Sinne eines reinen Sentiments ist erst am Ende der Aufklärungszeit, als der Rousseausche Einfluß zu wirken begann durch Tetens, Mendelssohn und Kant als eigenes Seelenvermögen eingeführt worden, und erst in Kant erhält es wirklich systematische Bedeutung. Aber noch bei Kant liegen die rein sentimentale und die intellektuelle Bedeutung des Gefühls im Streit. Die Lust ist ihm kein bloßer Erlebniszustand wie für die spätere Psychologie, sondern sie ist Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen, ist die Empfindung von der Einhelligkeit im Spiel der Gemütskräfte. Gefühl von etwas ist also auch hier noch die Lust, ein Innewerden einer seelischen Verfassung, wenn auch freilich nicht eines Objekts.

Stärker wiederum als bei Kant tritt diese primitive Erkenntnisfunktion des Gefühls in der metaphysischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund: Im ästhetischen Erleben des empirischen Kunstwerks erfassen wir ein Jenseitiges, ein Metaphysisches. Wenn dem so ist, muß das Metaphysische „durchgeföhlt“ – in primitiver Form also erkannt werden. Selbst der emotionellste Denker unter den metaphysischen Ästhetikern, Schopenhauer, spricht immer wieder davon, daß künstlerisches Erleben ein Erkennen in sich berge; Zweck aller Kunst sei Mitteilung der aufgefaßten Idee; die Betrachtung des Schau-

spiels der Objektivation des Willens sei es, was wir in der Kunst genießen.

Erst die psychologische Ästhetik will mit dem letzten Rest des Geistigen, des Intellektuellen im ästhetischen Erleben aufräumen: Für sie ist das ästhetische Erleben Gefühlswirkung des Gegenstandes, rein passiver Genuß, – Lustgefühl, in dem keine Intellektualität steckt – und erst sie gibt dem innenkonzentrierten Dilettantismus damit auch die theoretische Begründung.

So sehr hat sich diese Anschauung durchgesetzt, daß es heuteselbstverständlich geworden scheint, daß das ästhetische Erleben nur Gefühl ist, nichts als Gefühl. Jedes Hereinspielen des geistigen Momentes wird als eine Abirrung in den Intellektualismus angesehen. Wenn wir verlangen, daß in Außenkonzentration die Kunst erlebt werden solle, wenn wir verlangen, daß man geistig den Aufbau eines Musikstückes, die Komposition eines Gemäldes in sich aufnehme, so scheint für den Anti-intellektualismus dadurch das ästhetische Erleben zu einer Erkenntnis des Aufbaus, der Harmonie degradiert werden zu sollen. Allein man übersieht, daß die Entscheidung nicht auf den Gegensatz von gefühlsfreiem Intellektualismus und intellektfreiem Sentimentalismus gestellt ist, sondern daß zwischen beiden eine dritte Möglichkeit sich einschiebt: das fühlende Erfassen künstlerischer Werte.

Gewiß, den Intellektualismus müssen wir ablehnen. Er hat seine Berechtigung, aber nicht in der Sphäre künstlerischen Erlebens. Erkennen, wie der Aufbau eines Musikstücks, die Komposition eines Gemäldes

beschaffen ist, sich gedanklich klar machen, welches die Vokal- und Konsonantenfolgen sind, auf denen der Klangwert eines Gedichtes beruht, liegt jenseits des ästhetischen Erlebens. Erst der Literaturhistoriker, der Kunsthistoriker, der Musikhistoriker, der Ästhetiker heben diese Werte in ihrem Bestand ins analysierende Bewußtsein, aber sie wollen auch in der Tat nicht schlechthin künstlerisch erleben, sondern Wissenschaft treiben – und Wissenschaft ist nun einmal Sache des Intellekts.

Das künstlerische Erleben ist anders strukturiert. Es ist nicht Freude an dem Wissen um den Aufbau; es steckt überhaupt kein Wissen um die Werte und ihre Grundlagen in diesem Erleben. Die Werte sollen erfüllt werden und sie sollen wirken, aber sie brauchen nicht intellektuell begriffen zu werden. Zwischen dem reinen Sentimentalismus und dem reinen Intellektualismus hält das echte künstlerische Erleben die Mitte. Man erschaut etwa in dem Porträt das Wesen des Menschen, erfüllt es, aber erkennt es nicht. Es ist kein ausdrückliches Bewußtsein um die Werte vorhanden, es ist ein Erfassen, keine Erkenntnis. Zur wunderbaren Klangwirkung der Georgesen Verse:

Komm in den totgesagten Park und schau:
Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhofftes Blau
Erhellte die Weiher und die bunten Pfade

trägt jeder Vokal und jeder Konsonant, die Fügung aller Silben und die Reihung aller Worte bei; der Erlebende muß jedes Einzelne dieser Momente in sich aufnehmen,

eins um das andere müssen sie auf ihn wirken; aber solange er im Erleben steht, weiß er nicht ausdrücklich um sie, er isoliert sie nicht, und es ist ihm nicht gegenwärtig, wie sie wirken.

Aber deshalb darf nicht dieses Erfassen der Werte, die geistige Tätigkeit selbst aus dem Aufnehmen des Kunstwerkes ausgeschaltet werden. Es ist gar zu bequem, um ja nicht in den Intellektualismus zu verfallen, die geistige Arbeit, die im Auffassen in Außenkonzentration steckt, auszuschalten, und eine Beethovensche Symphonie als eine Anregung zum gefühlsmäßigen Hindämmern zu mißbrauchen, anstatt sich der geistigen Anstrengung zu unterziehen, die verlangt wird, wenn man der Symphonie in außenkonzentrierter Haltung folgt.

Die Gefahr, intellektuelles Wissen in die Außenkonzentration einzumengen, existiert ohne Zweifel. Sie besteht für den Historiker der Kunst, der sein Wissen um Werte und Wertträger mit dem Erfühlen der Werte verwechselt. Sie besteht für den Kunsterlebenden, wenn er den intellektuellen Maßstab der „Richtigkeit“ der Darstellung zum Wertmaßstabe nimmt oder gar aufklärerisch darnach fragt, was sich aus dem Kunstwerk lernen läßt. Sie bedroht zuweilen sogar das künstlerische Schaffen – immer dann, wenn es sich zu sehr auf „Probleme“ einstellt und vergißt, daß die Lösung von Problemen nur ein Mittel der Kunst ist, nicht ihr Zweck sein darf. So wenn in der Renaissance das Interesse an perspektivischen Problemen, im Impressionismus an plein-air-Problemen, in Romanen und Dramen der neunziger Jahre an psychologischen Problemen

zuweilen so stark in den Vordergrund trat, daß das Künstlerische selbst dabei zu kurz kam. So hat es auch in der Tat in der Musik Zeiten gegeben, wo das intellektuelle Wissen um den Aufbau der Musik das künstlerische Erleben verdrängt hat.

Allein wir sollen diese Gefahren des Intellektualismus nicht überschätzen. Heute besteht für die wenigsten die Gefahr, daß ihr Kunstleben an allzuviel Wissen um die Kunst scheitert oder am allzugroßen Übergewicht des Gedanklichen. Heute ist die umgekehrte Gefahr die bei weitem größere: daß aus dem Kunsterleben alles Geistige ausgeschaltet wird und nur das Gefühl, der Genuß, die Erregung bleibt. Für die meisten ist Kunsterleben heute nur noch Passivität, Hingabe, Affektion des Ichs – all das, was eben mit dem Wort „Genuß“ bezeichnet zu werden pflegt. Es gibt passive Momente im ästhetischen Erleben – gewiß. Passiv ist das Vergnügen am Wohlklang der Klänge, am Stimmungsgehalt der Landschaft, am rhythmischen Ausdruck. Allein im ästhetischen Erleben steckt noch mehr als das; es steckt in ihm geistige Verarbeitung, Spontaneität, Aktivität, Freude an der Durchdringung des Aufbaus einer Sonate, die Freude am Erfassen der Gedankenmassen des „Wilhelm Meister“, Freude am Mitgehen mit der Entwicklung des „Faust“, das Vergnügen an der pointierten Sprachformung französischer Alexandriner. In all dem liegt keine bloße Passivität wie in aller Innenkonzentration – sondern ein aktives, ein innerliches Nachzeichnen des Aufbaus des Kunstwerkes, ein gedankliches Verarbeiten, ein Mitgehen mit der Struktur.

Für diese Seite des künstlerischen Erlebens fehlt der an die passiven Gefühle, an die Innenkonzentration anknüpfenden Wirkungsästhetik das Verständnis – und damit für einen großen Teil der ästhetischen Probleme überhaupt. Wie soll sie da die Führerin sein können – wie soll sie den Hang zum Dilettantismus, der in der Zeit liegt, bekämpfen können, wenn sie selbst die theoretischen Grundlagen zur scheinbaren Rechtfertigung der Innenkonzentration liefert?

Langsam bahnt sich eine Ästhetik den Weg, die auch an dieser geistigen Seite des ästhetischen Erlebens nicht mehr achtlos vorübergeht. Sie sieht in Konrad Fiedler ihren Ahnherrn: Sein Widerspruch gegen die reine Wirkungsästhetik hat die Gegenkräfte geweckt. Er selbst ist freilich in seiner Betonung des Geistigen weit übers Ziel geschossen. Er hat die geistige Verarbeitung im ästhetischen Erleben als „Erkenntnis“ analysiert und der wissenschaftlichen Erkenntnis analogisiert. Er hat eine Scheidemauer zwischen ästhetischem Erleben der Natur und der Kunst errichtet. Er hat dem Naturerleben den passiven Genuß zugeordnet, und dem Kunsterleben die geistige Verarbeitung – eine Einteilung, die gewiß nicht zutrifft. Und er hat dieser ganzen Anschauung einen philosophischen Unterbau gegeben, der voll ist von positivistischen Vorurteilen. In all dem bewegt er sich auf Irrwegen. Aber sein Verdienst wird dadurch nicht geschmälert: Er hat innerhalb der wissenschaftlichen antimetaphysischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts die erste Bresche in die Herrschaft des Sentimentalismus geschlagen und den geistigen Kräften so ihr Recht werden lassen. Seitdem haben immer

wieder Einzelne sich dem Sentimentalismus entgegengestellt – Einzelne ohne weittragenden Einfluß und auch sie meist intellektuelle Erkenntnis und Erfassen in Außenkonzentration verwechselnd und damit ihrer Sache schadend. Und doch ist es mehr als eine wissenschaftlich-theoretische, ist es eine künstlerisch-kulturelle Angelegenheit, daß hier Klarheit geschaffen wird. Daß dem Dilettantismus der Innenkonzentration auch der theoretische Boden entzogen wird, aus dem er immer wieder neue Kräfte zieht.

Wichtiger aber als solche theoretische Bekämpfung des Dilettantismus des Erlebens ist die praktische. Sie muß bei der Jugend einsetzen. Sie muß sich wehren gegen eine falsche Methode ästhetischer Erziehung. Man sieht es gar zu oft schon als ein Plus eines Lehrers oder Erziehers an, wenn er im Zögling Begeisterung für die Kunst weckt. Allein es kann Verführung statt Führung sein. Wenn der Erzieher die Neigung der Jugend zur Innenkonzentration unterstreicht und fördert, so ist das der leichteste Weg um Begeisterung in ihr zu wecken. Aber wer diesen Weg einschlägt, hat die Jugend damit verdorben – ein für allemal. Schwieriger, ernster, tiefer ist jene Begeisterung, die sich langsam aus dem wachsenden Verständnis des Kunstwerks ergibt, nicht aus begeisterten Worten über das Werk: Wenn die alte Schule humanistischer Erzieher vielleicht auch gar zu oft ihren Homer der Jugend zum Ekel werden ließ, indem sie ihn als Exerzierbuch für grammatikalische Formen benutzte, so hat es doch immer Ausnahmen gegeben, die ihre Begeisterung – nicht in lauten, tönenden Worten, sondern durch die

Versenkung in das Werk – auf die Jugend übertrugen. Sie haben die Jugend zur Außenkonzentration erzogen – nicht zu jener leichten und törichten 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.