

früher. Er hat wieder seine ganze Kraft eingesetzt und, beraten von einer reichen Erfahrung, die Geschäfte der Partei erfolgreich geführt, aber zuletzt sind diese äußerlich glänzendsten Jahre seines Lebens wohl nicht seine glücklichsten gewesen. Nuer verstand die theoretischen Kämpfe nicht, die in der Partei entstanden; nicht weil er sie nicht verstehen wollte, sondern weil er sie nach seiner ganzen Vergangenheit nicht verstehen konnte. Es war seine ehrlichste Meinung, wenn er sich nur die Grabchrift wünschte, seine ganze Kraft an die geschlossene Einheit der Partei gesetzt zu haben, und er hat sich diese Grabchrift auch redlich verdient. Aber befangen in jener Gleichgültigkeit gegen die Theorie, die ihm aus seinen hervorragenden Leistungen für die Partei erwachsen war, hat er anderen manche schwere Stunde geschaffen, und manche bittere Stunde auch sich selbst.

Darüber an seinem frischen Grabe zu schweigen, wäre ein Unrecht gegen den Toten. Dem namenlosen Philister mag der Nachruf voll prunkenden Lobes gebühren, das schneller verwelkt als die Blumen, die den Grabhügel bekränzen. Zu einem historischen Namen aber gehört auch der Schatten, von dem sich das Licht abhebt, worin er für immer glänzt.

Studien über sozialistische Ästhetik.

über Leben, Schönheit und Kunst.

Von Henriette Roland-Holst.

(Schluß.)

3. Die Einheitlichkeit des psychischen Lebens.

Das innerliche Leben besteht nicht, wie Philosophie und Psychologie früher annahmen, aus einer Anzahl verschiedener Kräfte oder Fähigkeiten, die nebeneinander liegen wie umzäunte Gärten. Den Inhalt des Bewußtseins bilden gewisse, nacheinander oder gleichzeitig stattfindende Geschehnisse, die die wissenschaftliche Analyse so genau wie möglich sondert und ordnet in Empfindungen, einfache und zusammengesetzte Gefühle, Vorstellungen, Affekte, Willensvorgänge, die aber in der Wirklichkeit ineinanderfließen, auseinander hervorgehen und einander begleiten.

Alle Geschehnisse des innerlichen Lebens sind ineinander verkettenet, aber jedes von ihnen wird außer durch den Reiz des Augenblicks mitbestimmt durch frühere Prozesse und dauernde Anlagen und wirkt seinerseits wieder zur Befestigung oder Änderung der Richtung des Ganzen. Es können so Gefühle, die durch dieselbe sinnliche Empfindung, das heißt durch den gleichen Reiz bei verschiedenen Personen oder bei derselben Person in verschiedenen Zeiten geweckt werden, in der Art wie der Stärke voneinander abweichen: die Empfindung ist nur einer unter vielen Faktoren, die ein Gefühl bestimmen.¹ Alle psychischen Gebilde sind auf Elemente von sinnlichen Empfindungen und einfachen Gefühlen zurückzuführen: sind sie ganz oder vorzugsweise aus Empfindungen zusammengesetzt, so bezeichnen wir sie als Vorstellungen, bestehen sie vorzugsweise aus Gefühlselementen, dann als Gemütsbewegungen.² Aber auch eine strenge Scheidung der Gefühls- von den Vorstellungselementen ist gar nicht aus-

¹ Wundt, S. 91. ² Dasselbe, S. 109—110.

föhrbar, denn in die Entwicklung aller Arten von Gemütsbewegungen greifen die Empfindungen und Vorstellungen ebenso gut als bestimmende Faktoren ein, wie gewisse Kategorien von Vorstellungen (so die zeitlichen) unter wesentlicher Beteiligung von Geföhlen zustande kommen.¹

Die Affekte können psychologisch umschrieben werden als eine zeitliche Folge von Geföhlen, die, zu einem zusammenhängenden Verlauf verbunden, sich gegenüber den vorangegangenen und den nachfolgenden Vorgängen als ein eigenartiges Ganzes absondert, das im allgemeinen intensivere Wirkungen auf das Subjekt ausübt als ein einzelnes Gefühl.² Die Leidenschaften aber werden nicht wie ein von den Affekten irgendwie zu sonderndes Gebiet psychologischer Vorgänge aufgefaßt.³ Wenn jedoch ein Affekt in eine plözhliche Veränderung des Vorstellungs- und Gefühlsinhaltes übergeht und momentan zum Abschluß gebracht wird, nennen wir ihn eine Willenshandlung.⁴ Die Willensvorgänge schließen sich also den Affekten an, wie diese mit den Geföhlen zusammenhängen, und sowohl die aus sinnlichen Geföhlen entstehenden Affekte wie die allverbreiteten sozialen Affekte, Liebe, Haß, Zorn, Rache usw., sind auf diese Weise die dem Menschen mit den Tieren gemeinsamen ursprünglichen Quellen des Willens.⁵

Aus dieser modern-psychologischen Auffassung des inneren Lebens folgt, daß der Stärkegrad der sinnlichen Empfindungen und der einfachen Geföhle den Stärkegrad der weiteren, zusammengesetzten und höheren psychischen Gebilde mitbestimmt, deren Inhalt jedoch von der ursprünglichen Anlage und Richtung des psychischen Lebens sehr beeinflusst wird. Starke Affekte, heftige Begierden, große Leidenschaften, mächtige Willensvorgänge, sie alle entstehen auf der Grundlage einer starken und fortwährenden Empfänglichkeit der Sinne. Der Künstler hat solche empfängliche Sinne, die Reize wirken als heftige Empfindungen und Geföhle auf ihn ein; er bildet deshalb lebendige Vorstellungen; die Ströme seines Gemüts wallen und wogen; in ihnen erheben sich, durch tiefe Wellentäler geschieden, die hohen Wellen der Affekte, die sich vereinen zu den hoch aufgetürmten Wellenreihen der Leidenschaft.

Die Schönheitsempfindung, sagten wir, ist eine eigenartige, strahlende Qualität des Geföhls, das Wort im allgemeinsten Sinne genommen, das heißt eine Empfindung, die alles, was im Strome des Bewußtseins auftaucht, begleiten kann, alle psychischen Gebilde ohne Unterschied (obwohl ursprünglich mit den sinnlichen Empfindungen verbunden), alle Gemütsbewegungen, Vorstellungen und Ideen. Anders ausgedrückt: ein Mensch kann eine Schönheitsempfindung mit einem Gefühl, einer Stimmung, einem Affekt, einer Leidenschaft, einer allgemeinen Idee verbinden. Noch anders: das Schöne kann uns entgegenblicken aus einer Blume, einer Abendstille, einer Gestalt, einer Gesinnung, einer Tat, einem Lebensideal.

Der Affekt, die Leidenschaft, das unergründliche Begehren, die grenzenlose Liebe, die ungestüme Hoffnung, sie erheben sich hoch über das Wallen und Wogen der zahllosen kleinen Wellchen in der großen See des Bewußtseins. Und mit ihnen erhebt sich das Schöne. Es ist ein Teil von ihnen, es macht ihren Glanz heller, ihre Strahlen funkelnder. Und wie ihre Spitzen emporragen über die kleinen Wellchen der unzähligen Geföhle und Empfindungen,

¹ Wundt, S. 189. ² Dasselbe, S. 201. ³ Dasselbe, S. 207. ⁴ Dasselbe, S. 217. ⁵ Dasselbe, S. 219.

ebenso überragt das Schöne, das sich an sie heftet, die Schönheit jener kleinen Bewegungen.

Erst wenn die Seele von Leidenschaft bewegt wird, bestrahlt das Schöne, dieses Freudenvolle, die Gemütsbewegungen und Vorstellungen mit einem Glanze ohnegleichen. Noch mehr: die Leidenschaft ist ein Zauberstab, der diesen Schimmer des Schönen hervorrufen kann, die Leidenschaft erweckt die schlafende Schönheit, die Leidenschaft bringt die tote Schönheit zum Aufstehen. Dies wußten die Künstler immer; dies lehrte sie die eigene, tiefste Erfahrung: mit Schönheit geht immer Leidenschaft zusammen, Kunst ist Leidenschaft.

Aber ist auch Kunst immer Leidenschaft, so ist Leidenschaft nicht immer Kunst. In jedem Schönen ist Leidenschaft, aber nicht jede Leidenschaft ist schön und nicht jede erweckt das Schöne. Nicht die niedrige, selbstsüchtige, nicht die Leidenschaft für Gold, nicht die alles verzehrende Eitelkeit. Die heftigste Begierde nach Reichtümern ruft im Geizhals, im Dieb, im Spekulant das Schöne nicht wach. Nicht die Leidenschaft, die die Seele zusammenschrumpten läßt und verdirbt, hat diese Zauberkraft, aber jene, die sie aufblühen läßt und erweitert. Nicht die Leidenschaft, die das geliebte Ich umspinnt, wie die Raupe sich in ihre Puppe hüllt, sondern jene, die das Ich mit anderen menschlichen Wesen eins werden läßt, die hervorgeht aus einem sozialen Triebe, bewegte, brennende, sehrende Liebe ist. Wie klar und allgemein wird dies sichtbar bei der Geschlechtsliebe! Warum erscheint dem Mädchen oder dem Jüngling, der liebt, die Welt in solchem hellstem Lichte; warum erweckt die ganze Natur nie gekannte Empfindungen in ihrer Brust, warum kommen Worte, deren Wohlklang sie bis dahin kaum verstanden, in ihnen auf und reihen sich spontan in lieblichen Rhythmen aneinander und erklingen in Klang und Widerklang? Es ist die Leidenschaft der Liebe, die das Schöne erweckt hat. Sie macht den Menschen, in dessen Gemüt sie einzieht, einmal in seinem Leben zu einem Dichter. Und der Redner, der in der Not und der Gefahr seines Volkes oder seiner Klasse, jener Gemeinschaft, der seine innigste Liebe gilt, ihr helfen und sie retten will, bewahren vor Schwachheit, vor Mutlosigkeit, vor Zweifel, vor Schmach, vor Verrat an sich selbst, strömt nicht die Sprache ihm zu in überraschenden Wendungen, kühnen Vergleichen, hinreißendem Gedankengang? Weiß er nicht das Leid zu lindern, Freude zu mengen in die Pein, einen Strahlenkranz zu winden um den Untergang? Und wenn es nicht die Schönheit selbst ist, das dann in ihm aufsteigt, sicherlich ist es ein Bote, den die Strahlende ihm sendet.

Aber wenn leidenschaftliche Erregtheit, sehrende Liebe, tiefe Begeisterung das Schöne erwecken, läßt das Sinken der Leidenschaft es nicht in der Seele verdorren? Leidenschaftliche Gemütsbewegung ist eine Wechselwirkung zwischen dem Menschen und der Welt: wie, wenn die leidenschaftliche Anlage im Menschen, im Künstler da ist, aber in der Welt die Dinge nicht da sind, die seine Liebe ergreifen könnte wie eine Flamme? Die Leidenschaft der Geschlechtsliebe überlebt selten die Jugend, wie die Fülle des Vogelsanges nicht den Lenz, und Freundschaft brennt in späteren Tagen mit der ruhig-stillen Glut einer Lampe. Der Künstler hat die Macht der Leidenschaft empfunden, empfunden, wie sie es war, die das Schöne in ihm ansachte; er will sie wieder gewinnen, er kann nicht, seine Seele sehnt sich vergebens. O Pein, o Jammer: die Flamme seines Herzens irrt durch die Welt wie eine verlangende Psyche, sie sucht den Geliebten und begehrt ihn zu umfassen, daß das Schöne geboren

werden kann. Aber sie findet ihn nicht, und die Flamme der Leidenschaft verzehrt seine Seele, diese wird zu Asche, erst noch glühend und Blut ausstrahlend, dann allmählich kalt und grau. Oder, noch trauriger: sein Sehnen betrügt sich selbst, nimmt den Schein für das Wesen und preßt aus einer falschen Leidenschaft nicht das wirklich Schöne, sondern seine seelenlose, planlose, lebenslose Nachbildung.

4. Die Ästhetik Kants.

Die Ästhetik Kants bildet einen systematischen und konsequenten Versuch, das ästhetische Empfinden von den Willensvorgängen loszulösen und aus einem eigenen Vermögen der Seele hervorgehen zu lassen. Sie trägt das Zeichen einer Zeit, in der Philosophie und Psychologie das Bewußtsein noch nicht als einheitliches Geschehen, als einen Strom erfaßten, sondern als eine Anzahl nebeneinander dastehender Kräfte, von denen eine jede ihre besondere Funktion hatte.

An solch eine besondere Kraft der Seele, an die Urteilskraft ist nach Kant die ästhetische Empfindung gebunden. Er stellt diese Kraft in die Mitte zwischen das Erkenntnis- und das Begehrungsvermögen, zwischen Vernunft und Willen. Auch er faßt, wie wir dies tun, das Schöne auf als ein Verhältnis zwischen dem Menschen und der Welt, als eine Qualität der Vorstellung. Aber dieses Verhältnis — Kant nennt es ästhetisches Wohlgefallen — wird von einem besonderen Geistesvermögen zustande gebracht. Das reine Geschmacksurteil vollzieht sich unabhängig wie von jeder Regung des Willens, so auch von jeder Einsicht der Vernunft. Es ist, wie Kant sich ausdrückt, vollkommen kontemplativ, „indifferent in Ansehung des Daseins des Gegenstandes“, ohne jedes Interesse.

Dies heißt dasselbe wie sagen: das Schöne bezieht sich nie auf das Leben. Sobald wir etwas nach seinem Werte für das Leben — und zwar entweder unser persönliches oder das allgemein-menschliche Leben — erfassen, erfassen wir es nicht mehr ästhetisch, sondern entweder sinnlich oder moralisch, wir verknüpfen es entweder mit einem subjektiven oder einem objektiven Zwecke. Damit ist es nicht länger „ohne jedes Interesse“; das ästhetische Wohlgefallen nicht länger rein.

Wie das Schöne nach Kant im Subjekt ausschließlich in der Urteilskraft wurzelt, so entstammt es im Objekt ausschließlich der Dualität der Form. Nur die „formale Zweckmäßigkeit“, die „Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu Einem in der Form“ — eine bloß ideelle Zweckmäßigkeit also ohne Rücksicht auf den Zweck — erweckt ein reines ästhetisches Wohlgefallen. Diese formale Zweckmäßigkeit wird nur ausgedrückt durch Form, Zeichnung, Komposition — im Raume wie in der Zeit. Diese macht folglich den ganzen Grund des ästhetischen Wohlbehagens aus. Licht, Farbe, Klangfarbe, Duft usw. gehören nicht zum Schönen, sondern bloß zum Reiz.¹

Die ästhetischen Empfindungen stehen also für sich allein, ganz unabhängig da, unverknüpft mit dem übrigen psychischen Leben und dem unmittelbaren Lebensgefühl. Die Empfindung des Wohlgefallens, die die Vorstellung eines Gegenstandes, sagen wir eines Tellers mit Obst oder eines Gebäudes, begleitet, ist nach Kant nicht nur verschieden von der Vorstellung des Wohlgeschmacks des ersten, des Zweckes (Gottesdienst oder angenehmer Aufenthalt) des zweiten, sondern sie hat mit diesen Vorstellungen gar nichts zu tun.

¹ S. Kant, Werke, IV, Ausgabe Rosenkranz, Kritik der Urteilskraft, S. 73.

Nur wenn jeder Nebengedanke schweigt, wenn nichts, weder Begierde noch Vernunft, sich in meiner Seele regt, außer dem kontemplativen Wohlgefallen, ist die ästhetische Empfindung rein. In dem angeführten Beispiel würde jeder Nebengedanke, jedes weitere innerliche Geschehen außerhalb des ästhetischen Urteils beim ersten eine Willensneigung, beim zweiten ein Vernunfturteil bedeuten. Damit wäre die Reinheit der ästhetischen Empfindung getrübt, ein fremdes Element ihr beigemischt.

So dachte Kant. In Wirklichkeit aber verhält sich die Sache anders und ist viel komplizierter wie er annahm.

Gewiß ist das ästhetische Wohlgefallen frei vom persönlichen Interesse, zum Beispiel von der Begierde, zu besitzen. Eine Frucht, ein Pferd, ein zierliches Gewand, ein Gebäude können mir eine Augenlust sein, ohne daß ich sie auf mich selbst beziehe. Der Schönheitsgenuß, den sie mir geben, ist nicht vermischt mit der Begierde, die erste zu genießen, das zweite zu reiten, mich in das dritte zu kleiden und das letzte zu bewohnen. Dergleichen Begierden sind völlig unabhängig vom ästhetischen Genuß.

Aber dies ist nicht gleichbedeutend damit, daß die Schönheit der betreffenden Gegenstände, das Wohlgefallen, das sie in mir erwecken, keine Beziehung auf mein weiteres innerliches Leben hat, auf meine Gefühle, Gedanken und Neigungen. Gewiß hat es dies. Jede Schönheitsempfindung bezieht sich gewissermaßen auf das unmittelbare sinnliche Gefühl; aber die Verbindung zwischen beiden ist so weit ausgedehnt, der Kettenglieder sind so unendlich viele, daß ich mir in den meisten Fällen dieser Verbindung gar nicht bewußt bin. Ursprünglich, beim Tier und beim Naturmenschen, ist es unzweifelhaft die Vergrößerung dieses unmittelbaren Lebensgefühls, das heißt es sind die Gefühle von Erhöhung der sinnlichen Kraft, des sinnlichen Wohlbehagens, der sinnlichen Wollust, denen die Schönheitsempfindungen entfliegen sind. Daran reichten sich dann für alle mit Gedächtnis begabten Wesen, als Schönheit die Empfindungen solcher Farben, Formen, Töne usw., die sie an solche genußreiche Sensationen erinnerten.

Zwischen diesen halbtierischen Ursprung und die Schönheitsempfindung des sozialen Menschen haben sich unzählige Kettenglieder eingeschoben, unzählige Assoziationen sowohl sinnlicher wie moralischer Natur. Und je zahlreicher diese, je zahlreichere Gefühle, Vorstellungen und Gedanken die Schönheitsempfindung in unserem Innern erweckt, je tiefer und mächtiger ist sie, je länger hält sie an. Ob die Assoziationen sinnlicher oder solche moralischer Natur überwiegen werden, dies hängt teilweise ab von der bleibenden Anlage und der augenblicklichen Stimmung des Subjektes, teilweise von der Art des Dinges, das diese Empfindung wachruft.

Nach Kant ist die reinste Schönheit diejenige, die die wenigsten Assoziationen wachruft, die Schönheit der Naturgegenstände, die, wie Vögel, Muscheln, Blumen, nichts ausdrücken oder bedeuten, und der Kunstgegenstände, die jenen in dieser Hinsicht gleichen wie Zeichnungen à la grecque, Laubwerk zu Einfassungen usw., wobei also das Wohlgefallen die größte Aussicht hat, nicht durch Beimischung von sinnlicher Begierde oder sittlichem Urteil getrübt zu werden. Kant bemerkt nicht, wie auch in allen solchen Fällen die Schönheitsempfindung mit Assoziationen gemischt ist, wie wir die Blume, den Vogel, die Fernsicht nicht wegen ihrer „Einheit von Form“ schön finden, sondern wegen der Gefühle, des Sinnes, den wir in sie hineinlegen, der Stimmung, die sie in uns

erwecken. So wenig sah Kant ein, daß die Kunst nie etwas anderes ist wie sinnlicher Ausdruck von Stimmungen, Gefühlen, Bewegungen der Seele, daß er auch die ganze Musik „ohne Text“ in das Reich der „freien Schönheit“ verwies.¹

Im Gegensatz dazu nennt er „anhängende Schönheit“ alle solche, die, wie die eines Gebäudes, eines Pferdes, eines Menschen, „einen Begriff vom Zwecke voraussetzt, der bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit“.² Dieser Begriff vom Zwecke trübt in allen dergleichen Dingen leicht die Reinheit des ästhetischen Urteils. „Ein Geschmacksurteil würde in Ansehung eines Gegenstandes von bestimmtem inneren Zwecke nur alsdann rein sein, wenn der Urteilende entweder von diesem Zwecke keinen Begriff hätte oder in seinem Urteil davon abstrahierte.“³ Denn Vernunfturteil und ästhetisches Urteil stehen in keiner Beziehung zueinander; Zweck und Schönheit eines Dinges gehören jede zu einer besonderen Welt.

Hier irrte Kant. In Wirklichkeit sind Zweck und Schönheit im Gegenteil eng miteinander verbunden. Zweckmäßigkeit ist die erste Bedingung der Schönheit. Eine Markthalle nach dem Muster einer Kirche, ein Bahnhofgebäude im Stil einer Ritterburg gebaut, können nicht schön, nicht harmonisch sein, denn Harmonie ist der sinnliche Ausdruck der Tauglichkeit zum Zwecke. Zwar macht die Zweckmäßigkeit allein nicht die ganze Schönheit aus, aber sie bildet deren Grundlage. Man soll sich aber hüten, das Wort im materiell beschränkten Sinne, im Sinne eines platten Utilitarismus aufzufassen. Das schönste Gebäude ist dasjenige, das seinen Zweck am klarsten sinnlich ausdrückt, aber dieser kann ein überwiegend religiöser und geistiger sein, wenn das Gebäude bestimmt ist, den religiösen oder sozialen Bedürfnissen der Menschen zu dienen, das heißt wenn es entweder zur kirchlichen oder öffentlichen Architektur gehört. Aber da beim Menschen immer Gefühle, Vorstellungen, Gemütsbewegungen und Gedanken mitspielen, erfüllt ein Gebäude — auch wenn es anscheinend nur einen begrenzten, praktisch-materiellen Zweck hat, wie zum Beispiel ein Bahnhof, nur dann die Bedingungen der Schönheit, das heißt, es gehört erst dann zur Kunst, wenn es sich auf dies innerliche Leben des Menschen bezieht, daraus hervorgeht und es wiederum anregt. Und dies gilt natürlich für jeden Gebrauchsgegenstand. Es vergessen dies viele moderne sogenannte Gebrauchs- oder industrielle Künstler, die da meinen, ein Gegenstand gehöre schon zur Kunst, das heißt zur Schönheit, wenn er nur vollkommen einem praktisch-beschränkten, ganz-materiellen Zwecke angemessen sei. Nach dieser Anschauung gehörten auch Maschinen, eiserne Brücken, Kanonen usw. zur Schönheit, zur Kunst. Dies ist jedoch nicht der Fall! Zur Schönheit gehört Empfindung, Phantasie, Gemütsbewegung, kurz Beziehung zum sinnlichen und innerlichen Leben des Menschen. Daher kann die Maschine zwar Zweckmäßiges und Geschmacksvolles, aber nichts Schönes schaffen: dies kann nur der Menscheng Geist und die Menschenhand.

Noch deutlicher wird die Beziehung des Schönen zum Leben bei der Darstellung von Tieren und Menschen. Wir wissen genau, um welcher Qualitäten willen wir ein Pferd, einen Hund schön finden; diese werden ziemlich verschieden sein, je nachdem das Tier zum Zwecke der Jagd, des Reitens, des Ziehens angewendet wird, je nachdem wir in erster Linie Ausdauer oder Schnelligkeit von ihm verlangen. Je stärker und reiner diese Qualitäten

¹ Kritik der Urteilskraft, S. 78. ² Dasselbe, S. 79. ³ Dasselbe, S. 80.

zum Vorschein kommen, desto größer die Schönheit. Ganz in derselben Weise wird auch die Vorstellung des Schönen im Menschen, die Idee des Idealmenschen, auf das Leben bezogen. Dieses menschliche Ideal hat vielfach gewechselt, je nach Zeit und Umständen, Lebensweise, Rasse und Klasse. Ja es hat die verschiedensten, die entgegengesetztesten Eigenschaften umfaßt. Ausgezeichnete, sehr scharfsinnige Bemerkungen über die verschiedenen Ideale der menschlichen Schönheit bei den Bauern und der Aristokratie und deren Wurzeln im Leben hat Tschernischewsky gemacht.¹ Wenn er aber sagt, daß die Zeichen einer blühenden Gesundheit unter allen Umständen zu den Zügen des menschlichen Ideals gehört haben, so erweist dies, daß er die mittelalterliche Plastik und Dekorationsmalerei nicht gekannt hat: sie hätte ihm gezeigt, daß der Mensch infolge der Richtung seines ganzen Geisteslebens die Zeichen asketischer Befinnung und großer Spannung der Nerven- und Seelenkräfte allen Zeichen der Gesundheit vorziehen kann.

Wie der unkultivierte Mensch, in dem primitive Triebe und Empfindungen noch eine große Rolle spielen, das Schöne noch überwiegend in Beziehung zu den persönlich-materiellen Interessen auffaßt, darüber belehrt uns das Naturgefühl bei den Bauern. Für sie ist die Schönheit der Naturerscheinungen und Gegenstände aufs engste mit dem Gedanken an eine gute Ernte verbunden; das schöne Pferd ist für sie das starke Arbeitspferd, das schöne Vieh das gute Schlacht- oder Mastvieh. Der Gemütszustand des Kulturmenschen ist ein ganz anderer, die Verbindung der Schönheitsempfindung mit persönlichem Interesse ist ebenso wie die mit nur sinnlichem Wohlbehagen bei ihm gelöst. Das Reich der Schönheit hat sich ausgedehnt, es ist unendlich reicher, tiefer und weiter geworden; der Kulturmensch vermag auch das Schöne zu bewundern, das außerhalb der Grenzen des Besonderen und Allgemeinen seiner Zeit und seiner Klasse liegt. Er erfreut sich an sehr verschiedenen Schönheitsidealen, ja sogar an solchen, die einander scheinbar ausschließen. Die rauhe Kraft des griechischen und germanischen Heldentums, das Maßhalten der Antike, die Vergeistigung und Berücktheit des Mittelalters, die Kraft und Pracht der Renaissance: dies alles und vieles mehr gibt ihm ästhetischen Genuß, er empfindet es als Schönheit.

So ist das Band zwischen persönlichem Sein, persönlichem Interesse und Schönheitsempfindung bei ihm gänzlich gelöst. Aber nicht die Verbindung dieser Empfindung mit seinem ganzen innerlichen Leben, der Gesamtheit seiner Gedanken, Empfindungen und Neigungen. Wenn der sinnliche Ausdruck so vieler verschiedenen Eigenschaften ihm Genuß gibt, so kann dies nur daher kommen, daß in ihnen allen etwas ist, was er mitempfinden kann. Sie alle strömen etwas aus, was in gewissen Umständen das Lebensgefühl der Menschen erhöhte, ihnen Glück gab. „Das Schöne ist ein Glücksversprechen“, sagt sehr fein Stendhal. Und dies ist wahr. Eine Spur, ein Bild, ein Schimmer, ein Abglanz von Glück, das ist oder das weckt das Schöne. Nicht weil es verbunden ist mit dem Nebengedanken von persönlichem Interesse (im materiellen oder moralischen Sinne), aber weil es immer Beziehung hat zu irgend etwas aus dem unendlichen Leben, das dem allgemeinen Menschen, der Menschheit Glück gab und das an Glück erinnert. Kant sagt: Empfindung, Gefühl, Gemütsbewegung sind mit dem Wesen des ästhetischen Genusses unvereinbar.

¹ Kritik der Urteilskraft, S. 55—56.

Wir dagegen sagen: Dieser Genuß ist immer Empfindung; er ist nie ein kaltes, kontemplatives Urteil, sondern immer mit Bewegung der Seele, Neigung des Willens gemischt. Der Schönheitsgenuß ist eine besondere Art, eine besondere Qualität von Gemütsbewegung.

Gewiß werden durch Vorstellungen erweckte Gemütsbewegungen, und zwar um so leichter, je stärker sie sind, oft für Schönheitsempfindungen angesehen, ohne es zu sein. Es ist wohl selbstverständlich, daß nicht jede durch Vorstellungen erweckte Gemütsbewegung schon eine Schönheitsempfindung ist. Der gute Christ, den ein lahmes, frommes Lieb, die Frauenrechtlerin, die ein die Gleichstellung der Frau verherrlichender schlechter Roman, der Arbeiter, den ein rhetorisches Bild mit revolutionärer Vorstellung erfreut, rührt, in innere Bewegung bringt — sie alle halten Empfindungen für Kunstgenuß, die gar wenig mit der Schönheit zu schaffen haben. Sie verwechseln die ihnen angenehme „Tendenz“ einer Vorstellung mit Kunst. Denn die sogenannte „Tendenzkunst“, das heißt die Kunst, die nicht die Schönheitsempfindung aus Freude an dieser darstellt, sondern die durch ein Bild, eine Vorstellung die Verbreitung irgend einer sozialen, moralischen oder religiösen Idee bezweckt — die folglich in der Vorstellung nur ein Mittel der Propaganda sieht, sie ist — soweit sie dies bezweckt — gar keine Kunst, sondern sie ahmt bloß deren Form nach. Es ist unzählige Male wiederholt worden, daß die Kunst keinen außer ihr liegenden Zweck, keine Tendenz kennt: sie hat ihr Ziel, sie sieht ihren Zweck in sich selbst. Die schöne Empfindung, die schöne Vorstellung, die schöne Idee so genau wie möglich abzubilden, auszudrücken, mitzuteilen: das ist ihr Zweck und Ziel.

Im Ausschneiden eines außerhalb der Schönheit liegenden Zweckes gehen wir mit Kant zusammen. Aber — und hier trennen wir uns von ihm — die Schönheit kann mit ihrem Glanz den ganzen Inhalt des Bewußtseins erfüllen. Kant hat das Wesen des Schönen viel zu eng gefaßt. Nicht nur die Form, sondern die ganze Welt der Sinnlichkeit gehört zu ihr, nicht nur diese, sondern auch die ganze innere und abstrakte Welt, kurz die ganze Welt des Menschen, das gesamte Leben. Der Künstler kann das Schöne in allen sinnlichen Erscheinungen, aber er kann es auch in einem Charakter, einer Tat, einer Gesinnung, einem religiösen oder sozialen Ideale empfinden und abbilden. Er tut dies nicht mit einem Zweck, aber aus einem inneren Drang — was etwas ganz anderes ist. Er stellt sich kein anderes Ziel wie dies: die Schönheit mitzuteilen, die er empfindet, aber diese Schönheit kann sich auf einen Naturgegenstand, ein Menschenantlitz, sie kann sich aber auch ganz allgemein auf das Leben beziehen, das heißt die Tüchtigkeit eines religiös-ethischen oder sozial-ethischen Ideals tragen. Und je mehr dies der Fall ist, je mehr die Schönheitsempfindungen eines Künstlers sich nicht größtenteils auf nur sinnliche Empfindungen und persönliche Gefühle beziehen, je mehr sie die Grenzen seines Ich überschreiten, sich auf das Allgemeinmenschliche beziehen, das heißt auf das gesellschaftliche Leben, desto mächtiger werden die Wirkungen seiner Kunst sein. Nur eine solche Kunst bringt das Gemüt zahlreicher Menschen in Bewegung, erweckt weite Fernsichten, ganze Reihen von schönheitsgetränkten Gemütsbewegungen und Stimmungen, endlose Verkettungen von Affoziationen. Nur eine solche Kunst, die den Wechsel der Zeiten überdauert, nennen wir tief, nur sie hat einen symbolischen Charakter: sie wird zu einem Symbol des Lebens.

Die Ästhetik Kants ist in dem Gedanken begründet, daß die Schönheitsempfindung aus einer anderen Wurzel im Bewußtsein stammt, als aus Vernunft und Wille. Dieser Gedanke ist von der modernen Psychologie gänzlich überwunden. Ihre Auffassung des innerlichen Lebens als eines einheitlichen Geschehens ist von außerordentlicher Wichtigkeit für die Theorie der Kunst. Die Anschauung, es fließe im Strom des Bewußtseins, der psychischen Wirksamkeit alles das fortwährend ineinander, was wir im täglichen Leben wie in der Wissenschaft als Hilfsmittel mit verschiedenen Namen benennen, gibt einer historisch-materialistischen Ästhetik erst die feste Grundlage. Sie macht klar, auf welche Weise die gesellschaftliche Bewegung nicht dieses oder jenes Außerliche, Zufällige, sondern das goldene Herz der Kunst selbst, die Schönheit beeinflusst, nämlich durch das Kettenglied der Gefühle, Gemütsbewegungen, Vorstellungen und Ideen, deren Inhalt mit der Produktionsweise und den Produktionsverhältnissen wechselt.

Wären Urteilskraft und Begehrungsvermögen wirklich zwei gänzlich verschiedene Seelenkräfte, Schönheit und Leidenschaft folglich ganz getrennt, dann würde jede menschliche Regung im Künstler dem Kunstwert ebensosehr schaden, wie jede derartige Bewegung im Genießenden den Genuß trüben. Dann würde der Künstler nie in Bildern reiner Schönheit die Gemütsbewegungen verkörpern können, die die Vorstellung desjenigen in ihm erwecken, was er am tiefsten liebt, sei es Weib, Freund, Volk, Vaterland oder Idee. Dann würden nie Gefänge aus einem leidenschaftlich bewegten Gemüt, Gott oder Menschen geweiht, in reiner Schönheit erklingen können, und alle Gestalten, die religiöse oder soziale Ideale verkörpern, beschmutzt sein mit der Regung des „Interesses“. Dann wäre alles, was persönliche Erfahrung dem Künstler und die Erfahrung der Jahrhunderte dem Beobachter lehrt, Lüge und Widersinn; und dann nicht Empfänglichkeit, sondern Unempfänglichkeit zur Schönheit erforderlich.

Es ist dies aber nicht wahr, wie alle Künstler wissen. Die Leidenschaft, nicht die Gleichgültigkeit des Gemüts, die innere Bewegung, nicht die Regungslosigkeit des Willens, ist es immer gewesen, die in ihnen die Flamme der Schönheit anzachte. Die leidenschaftliche Begeisterung für das Heldenideal, die aus den homerischen und germanischen Epen leuchtet; das unendliche Sehnen, das Dante, Milton und Vondel erfüllte, nach einer idealen, allgemeinen Weltordnung, in die die irdische sich einfügen würde wie eine Perle in einem Diadem; das entzückte Hinneigen Shelleys nach der wie durch silberne Nebelschleier aufleuchtenden Idee der Einheit und Brüderlichkeit der Menschen, die sanfteren Regungen der Liebe und Freundschaft, in denen Petrarca, Hoofst, Goethe, Heine, Platen, Elisabeth Browning und so viele andere eine weniger großartige, aber doch klare Schönheit ergossen — und die Naturliebe, in der zahlreiche Dichter der Neuzeit einen Ausweg für den blinden Drang ihres Gemüts suchten, sie alle befunden es: es ist nicht wahr, daß Leidenschaft die Flamme der Schönheit auslöscht, sondern sie durchdringt sie mit ihrer Flamme und läßt sie hell emporlodern.

Die wissenschaftliche Unzulänglichkeit der Kantschen Ästhetik steht, wie wir sahen, im Zusammenhang mit der Tatsache, daß die experimentelle Psychologie sich zu seiner Lebenszeit erst in den Anfängen befand. Aber sie hat auch einen allgemeinen, einen sozialen Grund. Diesem kommen wir auf die Spur, so bald wir Kants Ästhetik in Verbindung mit seiner Ethik bringen, wie dies bei einem Philosophen am Platze ist, der ein einheitliches System liefern wollte.

Nach Kant lebt der Mensch in zwei Welten, sowie er selbst ein doppeltes Wesen ist: in ihm gibt es einen ewigen Kampf zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit, Begierde und Vernunft. Jede sinnliche Regung ist mit den Postulaten der Sittlichkeit in Kampf; jede Befolgung der sittlichen Gebote stellt sich durch die sinnliche Lust der Neigung entgegen. Von diesem furchtbaren Kampf zwischen zwei entgegengesetzten Prinzipien in ihm wird der Mensch unaufhaltsam zerrissen: wo wird er Ruhe, Harmonie, Gleichgewicht der Seele finden? — Kant antwortet: in der Kunst.

Sehr wahrscheinlich kannte Kant Winkelmanns und Lessings ästhetische Schriften und war von ihnen beeinflusst bei der Abfassung der „Kritik der Urteilskraft“; er glaubte wohl das Prinzip der antiken Plastik zu dem allgemeinen Kunstprinzip zu erheben. Aber ach! er irrte sich. Nicht der griechische, sondern der christliche vom Dualismus zerrissene Mensch tauchte vor ihm auf und brachte ihn dazu, ein ästhetisches Seelenvermögen zu konstruieren, das den Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit ausfüllte und die Harmonie in dem unaufhörlich zwischen beiden hin und her schwankenden Menschen wieder herstellen konnte.

Dieser Gegensatz zwischen Pflicht und Neigung aber, den Kant als im Wesen des Menschen begründet annahm, war nichts wie der Gegensatz, der in jeder Gesellschaft von Privatproduzenten aus der Kollision der persönlichen Interessen mit denen der Gemeinschaft, entsteht. Die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft steigerte diesen Gegensatz im höchsten Grade; in ihr sind wahrlich für den einzelnen Pflicht und Neigung unvereinbar, denn das persönliche Interesse kann sich in einer Produktionsweise, deren Zweck der Profit ist, und deren regelndes Gesetz die Konkurrenz, in der Tat nur gegen das Wohl aller durchsetzen, das heißt gegen die sozialen Neigungen und Triebe, die den sittlichen Geboten zugrunde liegen und deren Befolgung dem Menschen bleibende Gemütsruhe, dauernden Seelenfrieden schenkt.

Zwar lag dies in den ersten Zeiten der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung, ehe sie sich völlig durchsetzen konnte, noch nicht offen zutage: damals leuchtete das bürgerliche Ideal, die Prinzipien der Freiheit und Gleichheit, noch in unbefleckter Schönheit. Sobald aber die neue Gesellschaftsordnung gesiegt, die Bourgeoisie politisch herrschende Klasse geworden war, entpuppten sich diese Ideale als heuchlerisch und falsch. Mit anderen Worten: nur in der Morgenröte der modern-kapitalistischen Weltordnung vermochte ein allgemeines, ein soziales Ideal in den Künstlern die Flamme der Begeisterung zu erwecken. Die erste Generation der bürgerlichen Künstler trug diese Flamme noch im Herzen; die Lehre der „Kunst um der Kunst willen“, die Ansicht, nur eine dem Leben entfremdete Kunst könne schön sein — diese praktische Konsequenz der Kantischen Ästhetik — fand unter ihnen lange keine allgemeine Anerkennung. Sie fand dies wenigstens nicht in Ländern, wo die gesellschaftliche Bewegung der Kunst ermöglichte, ein Lebensideal, das heißt ein gesellschaftliches, vom Leben durchströmtes Ideal als Schönheitsideal zu empfinden. Nicht in Deutschland war dies der Fall, sondern in England. Shelley, der größte Dichter der aufkommenden modern-bürgerlichen Welt — aber dieser Welt in dem ganzen Schimmer ihrer Jugendfrische wie im vollen Kraftgefühl ihrer neuen produktiven Kräfte — schöpfte das Wasser der Schönheit nicht aus dem Brunnen eines kontemplativen Ästhetismus, sondern aus dem eines sozialen Idealismus.

Aber je weiter das Jahrhundert fortschritt, desto mehr trennte sich das künstlerisch Schöne von dem gesellschaftlich Guten, von der Moral und dem sozialen Ideale der herrschenden Klassen. Es kam das Zeitalter, in dem gerade die feinsten und aufrichtigsten Naturen das Schöne entweder nur in einer nach Analogie der Wahrheit im Sinne der Naturwissenschaft aufgefaßten Wahrheit, in der Vorstellung von Natur und Mensch, oder aber in der Welt der ausschließlich sinnlichen und persönlichen Empfindungen und Gefühle, höchstens noch einem unbestimmten Mitgefühl, erblickten. Das Zeitalter des Naturalismus einerseits, andererseits, unter mannigfachen Namen und je nach Zeit, Umständen, nationaler Anlage und Tradition verschieden, das Zeitalter der Prärafaeliten und Parnassiens, der Rossetti, Oskar Wilde, Baudelaire, Verlaine, Barrès, Stefan George und vieler anderen, kurz das Zeitalter der „Kunst um der Kunst willen“ begann.

Neue Beiträge zur Biographie von Karl Marx und Friedrich Engels.

Von Franz Mehring.

(Fortsetzung.)

IV.

Der Juni 1850 erfüllte die Hoffnungen nicht, die Frau Marx auf ihn gesetzt hatte. Immer tiefer sank die revolutionäre Flut, und die wenigen Posten der kommunistischen Propaganda, die es noch in Deutschland gab, mußten an ihren Rückzug denken.

Am 3. Juni 1850 schrieb Schapper aus Wiesbaden an Weydemeyer: „Du wirst wahrscheinlich schon gehört haben, daß mir vom Ministerium die Bewilligung, Unterricht zu erteilen, ganz auf vorwärtliche Weise versagt worden ist, und daß man mich auf alle mögliche Weise plackt und quält. Die Hauptwut gegen mich, die den Bureaukraten, Demokraten, Pfaffen usw. gemeinschaftlich ist, wird durch den Arbeiterverein hervorgerufen, dessen Präsident ich bin und der bereits gegen 200 Mitglieder zählt. Ein Arbeiterverein in einer Kur- und Residenzstadt ist etwas Schrecken-erregendes. Der Gedanke an die Blusenmänner läßt schon den Leuten die Haare zu Berge stehen, und nun solche gar in nächster Nähe zu wissen, das macht den reichen Leuten, die hier ihr Geld verzehren wollen, die schöne Kurstadt unheimlich — deshalb muß ich fort.“ Schapper ging nach London, wo der gehezte und gequälte Mann den unerbittlichen Gang der historischen Entwicklung nicht zu begreifen vermochte und gemeinsam mit Willich in jene Opposition zu Marx geriet, die im September 1850 zur Sprengung des Kommunistenbundes führte.

Wenigstens eine beiläufige Erwähnung verdient ein Brief, den Moses Hess am 20. Juli aus Genf an Weydemeyer richtete. Hess bekennt sich darin als Verfasser des Föten Katechismus, der im späteren Kommunistenprozeß eine Rolle spielte. In seinen „Enthüllungen“ über diesen Prozeß nennt Marx ihn eine „unglückliche Parodie des kommunistischen Manifestes“ und Hess als Verfasser, berichtigt sich aber in der Ausgabe von 1875 dahin: „Nicht M. Hess, sondern ein gewisser Levy soll Verfasser des Föten Katechismus sein.“ Tatsächlich ist es Hess aber doch gewesen, wie aus seinem Briefe an Weydemeyer hervorgeht.

Im Hause von Marx stieg derweil die Not immer höher. In einem undatierten Briefe, der aus dem Juni oder Juli 1850 stammt, bat Frau Marx nochmals, Weydemeyer möge „auch die kleinste Summe (in preussischen Talerscheinen) hierher schicken“. „Die Verhältnisse sind hier anders als in Deutschland. Wir wohnen alle in einer Stube und einem ganz kleinen Kabinett, sechs Menschen, und zahlen mehr als für