

## Studien über sozialistische Ästhetik.

### Über Leben, Schönheit und Kunst.

Von Henriette Roland-Holst.

#### 1. Was ist Schönheit?

Die Denkweise des historischen Materialismus beeinflusst in unseren Tagen mehr und mehr die Wissenschaft der Geschichte. Auch bürgerliche Geschichtsschreiber können sich jener Anschauung — die die Anwendung des Evolutionsgedankens auf das besondere Gebiet der menschlichen Gesellschaft bedeutet — nicht länger ganz verschließen. Sie übernehmen vom historischen Materialismus manche Erklärung der Tatsachen und wenden mehr oder weniger seine Methode der Untersuchung an. Freilich gestaltet sich diese Methode bei ihnen nie zur klaren, konsequenten Einheitlichkeit — als solche ist sie von proletarisch-sozialistischer Lebensauffassung und politischer Gesinnung unzertrennlich — vielmehr wird der historische Materialismus unter ihren Händen entstellt und verstümmelt. Diese Verstümmelung geschieht am häufigsten in der Weise, daß „neben“ den politischen, diplomatischen und persönlichen Faktoren, womit die alte Geschichtsschreibung fast ausschließlich rechnete, auch die ökonomischen ans Licht gezogen werden und ihnen ein gewisser Einfluß zuerkannt wird.

Wir finden solche verstümmelte Anwendungen des historischen Materialismus nicht nur in der eigentlichen Geschichte, sondern in dem ganzen damit zusammenhängenden Gebiet der Geisteswissenschaften, wie Recht, Philologie, Philosophie, Ethik und Ästhetik. Auch diese letzte kann sich dem Einfluß der Anschauung nicht länger ganz entziehen, die alle Äußerungen des menschlichen Geistes in direkten oder indirekten Zusammenhang mit gesellschaftlichem Sein und gesellschaftlicher Bewegung bringt. Rein idealistische, jeden materiellen Einfluß auf die Kunst leugnende Theorien werden immer seltener. Dabei wird die Unzulänglichkeit der von einigen bürgerlichen Ästhetikern, wie zum Beispiel Taine, angenommenen materiellen Faktoren, die die besondere Art eines Kunstwerkes erklären sollen (Rasse, Klima, Umgebung) mehr und mehr allgemein erkannt. Denn da sie die Ursache der Veränderung der Umgebung nicht erklären, erklären sie in Wahrheit nichts. Es kann nicht länger behauptet werden, die Kunst sei gänzlich unabhängig von der sozialen Bewegung.

Über die bürgerliche Ästhetik, das heißt die Anwendung der bürgerlichen Weltanschauung auf das Gebiet der Kunst, kann selbstverständlich ebensowenig den historischen Materialismus wie die proletarische Philosophie<sup>1</sup> annehmen. Sie kann sich nicht zu einer Auffassung bekennen, die den höchsten und scheinbar freiesten Äußerungen des menschlichen Geistes jeden geheimnisvollen Schimmer abstreift, sie unter die allgemeinen Gesetze des menschlichen Seins bringt und ihre Veränderungen im tiefsten Grunde von den Veränderungen in der materiellen Existenz der Menschheit abhängig macht. Die bürgerliche Ästhetik kann nichts anderes tun, als der allgemeinen absteigenden Linie in der Geistesbewegung der Bourgeoisie unserer Zeit folgen, die sich vom Rationalismus abkehrt und der Mystik zueilt, sich vom Drange zu begreifen zu der Hingabe an das Unbegriffene wendet, dort Trost und Heil sucht.

Wie kann die bürgerliche Ästhetik wirken, die so nach entgegengesetzten Richtungen gedrängt wird? Sie muß einfach einen Teil ihres Gebiets preisgeben,

<sup>1</sup> Gemeint ist die Philosophie von Dietgen.

um das übrige zu retten. Sie wird zugeben, daß das gesellschaftliche Leben auf die niedrigeren, mehr materiellen, dem groben Erdenleben zugewendeten Seiten der Kunst oder des Kunstwerkes, auf deren zeitliche, zufällige Seiten Einfluß übt. Aber sie wird den beseelenden Hauch der Kunst, das Wesentliche an ihr, das „Ewige“ und „Göttliche“, ihre Seele, ihre Essenz, die Schönheit retten, in hellere Sphären erheben, hoch erhaben über das irdische Licht- und Schattenpiel: den wechselnden Inhalt des Lebens. Sie wird das Schöne als etwas darstellen, das nicht aus dem materiellen Leben stammt, folglich nicht mit ihm verbunden, auf nichts zurückzuführen ist als auf sich selbst.

„Die höhere Kunstphilosophie und Kunstgeschichte“, schreibt der holländische Schriftsteller L. van Deyffel, „strebt nicht danach, die Kunst zu erklären, weder aus der Rasse, noch aus den nationalen, noch aus den gesellschaftlichen, noch aus den persönlichen, psychischen, intellektuellen und körperlichen Umständen des Künstlers.“

„Sie erklärt nicht, sondern sie prüft.“

„Sie prüft die Kunstwerke an dem Ideal, das der Ästhetiker und Kunstgeschichtschreiber kennt, das ist an der besten Kunst, wie der Kritiker diese begreift.“

„Dann stellt sie das Verhältnis zum Ideal und den Wert des Werkes in Beziehung zu diesem fest.“

„und endlich erklärt sie aus den Bestandteilen der Kunst selbst, warum diese so ist, wie man sie gefunden hat.“<sup>1</sup>

Es gibt also, meint van Deyffel, im Gegensatz zu dieser „höheren“ eine niedrigere Ästhetik und Kunstgeschichte, denen er augenscheinlich ein gewisses Recht, zu existieren, zugesteht. Diese darf sich nach Herzenslust gütlich tun in allen Lebensumständen des Künstlers, sie alle durchwühlen und durchstöbern: sein Verhältnis zur Gesellschaft und zur Natur, seine körperliche Beschaffenheit, sein Temperament, die besonderen Eigenschaften seiner Rasse, seines Volkes, seiner Zeit und seiner Klasse in Betracht ziehen. Aber in allen diesen Dingen wird sein Sein nicht aufgelöst: es gibt in seiner Kunst einen Bestandteil, der nicht ihnen entstammt. Dort, bei diesem anderen, höheren, fängt erst die Arbeit des höheren Ästhetikers und Kunsthistorikers an; da, wo das Leben aufhört; außerhalb und oberhalb der Eigenschaften und Umstände, die nach unserer Anschauung das ganze menschliche Sein ausmachen, außer- oder oberhalb deren es nicht besteht.

Und weil die Seele der Kunst, die Schönheit, nicht aus den Eigenschaften des Lebens hervorgeht, sondern mit diesen Eigenschaften in keiner Verbindung steht, deshalb prüft der „höhere“ Ästhetiker, den nur die Schönheit angeht, die Kunst auch keineswegs am Leben, sondern ausschließlich am Ideal der Kunst, das heißt an der besten Kunst. Wie aber weiß der Kritiker, was die beste Kunst ist? Er trägt davon eine Vorstellung in sich, eine allgemeine Idee. Aber wie ist er zu dieser Vorstellung der Kunst, wie sie sein soll, gelangt? Woran hat er diese wiederum geprüft? Nicht an noch schönerer Kunst, da die beste das Ideal ist. Also woran sonst?

Er kann sie an nichts anderem geprüft haben als an einer Vorstellung in ihm des schönstmöglichen Lebens, des Lebensideals. Er kann zwischen Kunst

<sup>1</sup> Rembrandt en het Rembrandtfeest in 1906. Von L. van Deyffel. S. 43 bis 44, 54.

und Kunst einen Vergleich ziehen und Kunst an Kunst prüfen — und gewiß tut der Ästhetiker dies, und seine allgemeine Vorstellung von schöner und schönster Kunst beruht auf dem Kennen und Vergleichen von vielen sinnlich gegebenen Material, das heißt von viel konkreter Kunst; aber diese Vorstellung, dies Ideal kann nur formell sein; wenn er die Kunst nicht auf das Leben bezieht, so bildet er das Maß der Werte nicht an dem, woran der absolute Wert der Kunst wie jeglicher menschlichen Äußerung gemessen wird.

Die Vorstellung der höchsten Kunstschönheit, also das ästhetische Ideal, muß sich auf die Vorstellung des schönsten Lebens, auf das Lebensideal beziehen. Ein jeder Ästhetiker tut dies, aber nicht ein jeder ist sich dessen bewußt.

\* \* \*

„Wenn das Leben nicht frei ist, kann die Kunst es nicht sein, denn das Gefühl ist ein Teil des Lebens.“

Dieser Satz findet sich in einer Petition für politische Freiheit, die der Verein der russischen Musiker im Jahre 1904, während des Vorspiels der Revolution, aufsetzte. Es ist in diesen Worten der Zusammenhang zwischen dem Leben (das heißt dem gesellschaftlichen Leben, es schließt dies aber das ganze Leben des Menschen ein, es besteht nicht einmal als Teil der Gesellschaft und ein andermal als Teil der Natur) und der Kunst einfach, rein und in einer ganz undogmatischen Sprache ausgedrückt. Das Glied, das sie aneinander bindet, ist das Gefühl oder, genauer ausgedrückt, der Totalinhalt des Bewußtseins: die Gefühle, Vorstellungen, Affekte und Ideale. Die russischen Tonkünstler beziehen ihre Bitte um politische Freiheit unmittelbar und ideell auf ihre Kunst. Sie führen als Grund ihres Verlangens nicht die niedrigeren, größeren Nebenumstände an, die unter der Herrschaft des Absolutismus ihre Kunst schädigen können, wie zum Beispiel die Möglichkeit, daß das System der Pässe für ausführende Künstler das Reisen erschwert oder dergleichen. Nein: sie sprechen es aus, daß die als Hindernis der gesellschaftlichen Entwicklung, als deprimierender Einfluß allgemein empfundene politische Knechtschaft die Entfaltung ihres Gefühls, ihres psychischen Lebens hemmt und auf diese Weise den hohen Flug der Tonkunst lähmt. Ihre Motivierung wurzelt in der mehr oder weniger bewußten Überzeugung, daß sich mit dem Leben, das heißt mit der Gesellschaft, der Inhalt des Bewußtseins ändert und die Kunst von dieser Änderung unmittelbar berührt wird. Die Kunst nicht bloß in den ihr anhängenden beschränkteren zeitlichen und gröberen Eigenschaften und Formen, sondern in ihrem eigentlichen Wesen: in der Schönheit, die nicht von diesen Eigenschaften und Formen zu trennen und abzusondern ist, sondern im Gegenteil in ihnen eingeschlossen, von ihnen untrennbar wie der Blick von den Augen, der Duft von der Rose. Diese Überzeugung — keineswegs das Herausheben der auf der Oberfläche des Lebens liegenden Wirkungen der Produktionsverhältnisse auf die Weise, in der, und die materiellen Bedingungen, unter denen die Produktion von Kunst stattfindet — scheint mir der Kern der sozialistischen Ästhetik.

Schönheit ist die Essenz der Kunst, aller Kunst: dieses gemeinsame Wissen vereinigt die Künstler aller Zeiten; durch dieses verkehren sie miteinander wie über eine goldene, über die Jahrhunderte geschlagene Brücke. Aber ihre Auffassung vom Wesen der Schönheit ist nicht immer die gleiche; sie hängt zu-

sammen mit der allgemeinen Lebensanschauung des Künstlers. Zu erforschen, nach welchen Gesetzen der abstrakte Begriff der Schönheit mit konkretem, immer wechselndem Inhalt gefüllt wird, das heißt die Geschichte der Kunst, im fortwährend durchdachten und empfundenen Zusammenhang mit der Geschichte der Gesellschaft, zur Grundlage der Theorie der Kunst zu machen: dies wird die Aufgabe der sozialistischen Ästhetik sein, während die bürgerliche im Gegenteil Theorie und Geschichte, den bleibenden abstrakten Begriff und den wechselnden konkreten Inhalt, einander gegenüberstellt.

Das Gefühl ist ein Teil des Lebens. Und die Schönheitsempfindung ist eine besondere, glückvermehrnde, kraftergießende Qualität des Gefühls, eine eigenartige, glänzende Daseinsweise der Beziehung zwischen dem Menschen und der innerlichen wie der äußerlichen Welt. Kein übermenschliches und überirdisches Ding ist sie, kein göttlicher Atem, dem Leben eingehaucht, wie nach der alten Fabel dem Menschen die Seele eingehaucht wird. Die Schönheit ist nicht mehr oder weniger rätselhaft wie die Schrift, die Sprache, das Gedächtnis, das Bewußtsein selbst. Sie ist ebensogut wie alle diese die historische Frucht eines langandauernden Entwicklungsprozesses der Menschheit und der Lebewesen im Allgemeinen. Sie stammt von äußerst unscheinbaren Keimen, sie wird, sie verändert, sie entwickelt sich fortwährend. Sie entsteht wie jedes Gefühl aus dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, Menschengestalt und Welt. Sie ist folglich sowohl in uns wie in den Dingen.

Das Schöne ist ebensowohl etwas Allgemeines wie etwas Besonderes, sowohl bleibend wie wechselnd. Das Allgemeine und Bleibende an ihm hat seinen Grund in dem Allgemeinen und Bleibenden in der menschlichen Natur. Dies wieder ist sowohl biologischer wie soziologischer Art. Das Biologische betrifft die Übereinstimmung in den Organismen aller menschlichen Wesen, ihre Empfindlichkeit für sinnliche Eindrücke, ihre Fähigkeit, aus diesen Vorstellungen und Begriffen zu formen, den ihnen gemeinsamen Trieben der Ernährung und der Fortpflanzung. Das in soziologischer Hinsicht Bleibende und Allgemeine folgt aus der Tatsache, daß der Mensch in allen Perioden der menschlichen Entwicklung als ein soziales Wesen, in bestimmten Verbänden mit seinen Mitmenschen gelebt hat, und aus den elementaren sozialen Trieben, sowie aus den Gefühlen und Vorstellungen, die aus dieser Tatsache in ihm entstanden sind. Das Allgemeine und Bleibende in der Vorstellung der Schönheit beruht also auf dem, was die sinnlichen Empfindungen, Vorstellungen, Begierden und Begriffe aller Menschen in allen Zeiten Gemeinsames enthalten. Aber wenn wir, um das Wesen des Schönen zu erkennen, von allem, was konkret, begrenzt und zeitlich daran ist, absehen und uns auf dieses Allgemeinste beschränken, bleibt nicht viel mehr übrig wie ein rein formeller Begriff. Es verhält sich mit dem Begriff der Schönheit wie mit dem der Sittlichkeit, der, wie Diezgen bemerkt, ebenfalls nur Leben und Inhalt gewinnt, wenn er mit konkreten Vorstellungen erfüllt wird.

„So abstrakt und inhaltslos wie die allgemeine Menschheit, so abstrakt und inhaltslos ist auch die allgemeine Sittlichkeit, so unpraktisch und erfolglos sind auch die ethischen Gesetze, welche man aus dieser vagen Idee abzuleiten sucht.“<sup>1</sup>

<sup>1</sup> J. Diezgen, „Das Wesen der menschlichen Kopfarbeit“, Stuttgart 1903. Seite 129 bis 130.

Diese Worte von Diezgen kann man auch auf die allgemeine Schönheit und die aus ihr zu folgernden ästhetischen Gesetze anwenden, wenn damit auch keineswegs behauptet werden soll, daß das Verhältnis zwischen Menschheit und Sittlichkeit derselben Natur ist wie die zwischen Menschheit und Schönheit.

Wie das Gemeinsame in den Vorstellungen der Schönheit seinen Grund hat in der gemeinsamen körperlich-geistigen Organisation der Menschen, so haben die Abweichungen in jenen Vorstellungen zunächst in den Verschiedenheiten der menschlichen Wesen ihre Ursache. Keine zwei Menschen stimmen völlig überein; jeder Mensch ist eine eigene, lebende Persönlichkeit, und seine Vorstellungen, sein Schönheitsideal sind deshalb auch nie den einer anderen vollkommen gleich. Wohl aber gibt es viele Dinge, Gefühle, Vorstellungen, Begierden und Ideen, die die Menschen einer Zeit und einer Klasse; auch solche, die Menschen von weitaus einander liegenden Zeiten und von verschiedenen Klassen gemeinsam haben. Es können aber die Vorstellungen der Schönheit, wenigstens in großen Zügen, für sehr viele Menschen dieselben sein. Auch hier finden die Bemerkungen Diezgens über den Unterschied zwischen dem Guten und Schlechten auch auf das Schöne und Nichtschöne Anwendung. Dieser Unterschied findet, ähnlich wie der zwischen Wahrheit und Irrtum, Vernunft und Unvernunft, seine Auflöfung in dem Unterschied des Besonderen und Allgemeinen.<sup>1</sup> Aus gegenseitiger Vergleichung von sinnlich gegebenem Material, das heißt aus den verschiedenen Vorstellungen der Schönheit, wie sie von der Kunst verkörpert wurden, leitet die Vernunft das Wesen der Schönheit, die allgemeine Idee des Schönen ab. Aber auch dies Allgemeine ist, wie Diezgen sagt, „nur möglich innerhalb gesetzter Schranken, als das Allgemeine eines besonderen, gegebenen sinnlichen Objektes“.<sup>2</sup>

## 2. Schönheit — das Wesen der Kunst.

Der Menscheng Geist kann gewisse Wirkungen der Dinge einfach „wahrnehmen“, das heißt er kann sich ihrer bewußt werden in einer Apperzeption, die sozusagen psychisch farb- und klanglos, indifferent neutral ist. Aber sie können auch auf ihn einwirken als Empfindungen und Gefühle, die mit Eigenschaften von Lust und Unlust, Erregung oder Beruhigung, Spannung und Lösung zusammengehen. Ein eigenartiges Glücksgefühl in der einen wie der anderen dieser drei Hauptrichtungen der Empfindung sowie ihrer Zusammenstellungen; eine Freude ausströmende Wärme, ursprünglich entstehend aus den Wirkungen der äußeren Welt, auf die höheren Sinne (Gehörinn, Gesichtsinn und allgemeiner Sinn), aber aufgefaßt als Eigenschaft dieser Dinge selber — das ist das Schöne.

Der Leser wird bemerken, daß diese Definition der Schönheit in vielem mit Spinozas Definition der Liebe übereinstimmt; Schönheit und Liebe sind tatsächlich eng verwandt. Aber der Unterschied ist, daß die Liebe wie eine aktive Gemütskraft erscheint, Schönheit als eine Eigenschaft der Dinge (obchon sie in Wirklichkeit ein Verhältnis zwischen dem Bewußtsein und den Dingen ist). Schönheit erweckt Liebe, aber ist noch keine Liebe, Schönheit ist die Blume, Liebe der Schmetterling, Schönheit das Begehrte, Liebe das Begehren selbst.

<sup>1</sup> J. Diezgen, „Das Wesen der menschlichen Kopfarbeit“. Stuttgart 1903. S. 127.

<sup>2</sup> Derselbe, S. 128.

Die Fähigkeit, gewisse Qualitäten der Dinge als Schönheit aufzufassen, ist nicht nur dem Menschen eigen. Einen Keim dieses Vermögens besitzen viele höhere Tiere, Insekten, Vögel und andere, deren Sinne ebenfalls von gewissen Licht- und Tonwogen nicht einfach neutral, sondern eigenartig freudig erregt werden. Die rudimentären Ursprünge der Schönheitsvorstellung liegen wahrscheinlich in den Begleitgefühlen solcher sinnlichen Empfindungen, die für den einzelnen Organismus wie für die ganze Art gut, nützlich, wohlthätig sind. Bei Vögeln und Insekten ist es klar ersichtlich, wie sehr diese Empfindungen auf das sexuelle Leben und das Verhältnis der Geschlechter zurückzuführen sind. Solche rudimentäre Anfänge der Schönheitsvorstellungen und des Begriffs des Schönen reichen also in der Kette der lebenden Wesen bis weit vor dem Hervorsteigen des Genus Mensch zurück. Unzweifelhaft ist auch die ursprüngliche Schönheitsvorstellung des Menschen rein sinnlich-körperlich gewesen, wie es das ganze Verhältnis zwischen dem Menschen und der Welt war und alle Bezeichnungen von den Eigenschaften und der Beschaffenheit von Menschen und Dingen, die von einer begrenzten, äußerlichen, ausschließlich sinnlichen Bedeutung ausgingen, im Laufe der Zeit einen erweiterten, mehrumfassenden und tieferen Sinn gewonnen haben. Die Gestalt von Tieren und Menschen, die von der menschlichen Hand geschaffen, sowie die von der Natur hervorgebrachten Dinge sind dem primitiven Menschen während langer Zeit die einzige, die ganze Schönheit gewesen. Der Gesichtssinn und Gehörsinn und das Allgemeingefühl sind ihm während ganzer Zeiträume die einzigen Führer in dem Reiche des Schönen gewesen, und es mußten äußerst wichtige Veränderungen in dem gesellschaftlichen und geistigen Sein zustande kommen, ehe die äußerlich-sinnliche Schönheit zur Abspiegelung einer tieferen höheren und innerlichen Schönheit werden konnte, wie sie dies für den modernen Menschen ist. Dies konnte nur das Resultat einer viel tausendjährigen Entwicklung sein.

Es ist also die Schönheit mit dem menschlichen Bewußtsein gewachsen; sie ist in dem Maße höher, tiefer und stolzer geworden, wie die Grenzen dieses Bewußtseins sich ausdehnten und die Verbindungen des Menschengesistes mit der innerlichen und äußerlichen Welt reiner, mannigfaltiger und reicher wurden. Nun erst bekommt die Schönheit einen speziell menschlichen Charakter, wird sie erst zu etwas ganz und gar Menschlichem — im Gegensatz zu den in embryonärer Form existierenden Schönheitsvorstellungen der höheren Tiere und der Wilden —, wenn der Mensch das ihm eigene mehr wie Sinnliche, Schöne hervorbringt und entwickelt, das im Zusammenhang mit seinem geistigen und sittlichen Sein steht. Und weil dies sittliche und geistige Sein ganz und gar eine Frucht des gesellschaftlichen Lebens ist, kann man die Schönheit ein Produkt der Gesellschaft nennen. Der Inhalt ihrer allgemeinen, von bestimmten Formen des menschlichen Seins mit konkreten Gefühlen und Vorstellungen erfüllten Idee hat keine Wirklichkeit außer- und oberhalb der Gesellschaft. Wer alle Faktoren und Umstände, die diese Wirklichkeit bestimmen und ausmachen, außer acht lassen, von ihnen allen absehen will, um das reine Wesen, die Essenz des Schönen zu finden, der irrt in gleicher Weise wie einer, der die blaueisige Klarheit eines Berggipfels als etwas Besonderes finden will, das besteht, getrennt vom Boden, vom Himmel und von den Bestandteilen des Wassers selbst. Schönheit (als ein im menschlichen Bewußtsein gereifter Begriff) besteht nicht außerhalb des Menschen, und der Mensch nicht außerhalb der Gesellschaft.

Der Künstler ist ein Mensch, in hohem Maße empfänglich für sinnliche Empfindungen und Gefühle. Die stillen Wunder der Linie, der Farben unendliche Fülle, das berauschte Wiegen von Takt und Rhythmus, die Engelsprache der Töne: sie dringen unaufhaltsam in ihn ein und versehen ihn in Entzückung. Sein Körper ist ein Gefäß von Freuden, oder die Welt ist für ihn eine nie versiegende Schönheitsquelle: zwei Ausdrücke für dieselbe Tatsache.<sup>1</sup> Die freudereichen Empfindungen, die aus der Welt auf ihn zuströmen, die Gefühle, die diese Empfindungen begleiten, bindet er wie Blumen zu einem Strauß, zu einem allgemeinen Begriff zusammen und nennt diesen Schönheit. Und wie Blumen ordnet er sie, wählt diese und verwirft jene, bildet aus Bestandteilen ihrer Vielheit eine neue Einheit: das Kunstwerk.

Aber diese sinnlichen Empfindungen und Gefühle machen nur einen kleinen Teil des Inhaltes des Bewußtseins aus. In der sensitiven Poesie und Malerei sind ab und zu Versuche gemacht worden und auch geglückt, die Kunst nur aus ihrer genauen Abbildung bestehen zu lassen. Eine derartige Kunst erreichte manchmal sehr intensive Wirkungen, aber ihre Blüte war nur immer die eines Tages. Die Künstler, die sich ihr zuwendeten, vergaßen, daß der Inhalt des Bewußtseins größtenteils aus anderen Dingen wie sinnlichen Empfindungen besteht: aus Vorstellungen, Gemütsbewegungen, Affekten, Ideen. Und dieser Teil des Bewußtseins ist für die Mehrzahl der Menschen um vieles wichtiger wie jener der rein sinnlichen Empfindungen.

Beim Künstler wird die Empfänglichkeit der Sinne in der Regel von einem stärker pulsierenden Leben des Gemüts, der Vernunft und der Phantasie, also aller Kräfte der Seele<sup>2</sup> begleitet. Hierin liegt ein ausreichender Grund, weshalb eine ausschließlich sensitive Kunst nie mehr sein kann wie ein schönes, aber kurzes Feuerwerk, weil der Künstler nicht lange Zeit in sich selbst das Spiel der tieferen Bewegungen der Seele, das Wirken der höheren intellektuellen Kräfte unterdrücken kann.

Das große Vermögen des Gemüts, durch das der einzelne die Grenzen seines Ich überschreiten und in Gemeinschaft mit anderen treten kann, ist das Mitgefühl. Auch dies Gefühl entsteht, wie der ganze Inhalt des Bewußtseins, auf der Grundlage von sinnlichen Eindrücken, aber es setzt diese in etwas anderes um, es ist etwas anderes und mehr wie diese. Ein starkes und äußerst leicht erregbares Mitgefühl ist dem Künstler ebenso sehr eigen wie größte Empfänglichkeit der Sinne und von der künstlerischen Fähigkeit ebenso unzertrennlich. Die Stärke seines Mitgefühls ist ihm eine Quelle ununterdrückbarer Empfindungen von Freude und Schmerz, aber sie ist auch eine der Quellen, aus denen seine schöpferische oder richtiger umschöpfende Kraft ihren Lauf nimmt.

Durch sein Mitgefühl spiegeln sich und erklingen die Gefühle von zahllosen anderen menschlichen Wesen in ihm wider, es erfüllt die Seele seines Bewußt-

<sup>1</sup> Die zusammengesetzten Gefühle im Gebiet des Gehör- und Gesichtsinnes bezeichnet die moderne Psychologie auch als „ästhetische Elementargefühle“, weil sie notwendig in die Bildung aller ästhetischen Wirkungen eingehen. (Siehe B. Wundt, „Grundriß der Psychologie“, S. 194.)

<sup>2</sup> Der Leser sei darauf aufmerksam gemacht, daß die Annahme von verschiedenen Kräften der Seele nur als ein Hilfsbegriff der Sprache aufzufassen ist, eine Art des Ausdrucks, die man nicht immer vermeiden kann, aber die in Wirklichkeit nicht mehr zu der modernen Auffassung des innerlichen Lebens paßt.

feins mit der Bewegung von tausend Gestalten, dem Widerhall von tausend Stimmen, dem Gedröhne von tausend Schritten. Es läßt Vergangenheit und Zukunft vor ihm aufsteigen, Raum und Zeit zusammenschrumpfen. Es macht seine Seele zu einem äußerst empfindlichen Instrument, das im Einklang auch mit weit entfernten, fast unhörbaren Tönen vibriert. Es beflügelt seine Phantasie, vereint sich mit ihr wie eine Flamme mit einer Flamme. Die Kraft der Phantasie, die den Grad der künstlerischen Fähigkeit in hohem Maße beeinflusst, steht mit der Kraft des Mitgefühls im engsten Zusammenhang.

Die Innigkeit dieses Zusammenhangs erhellt aus der Tatsache, daß Mitgefühl und Phantasie sehr oft verwechselt werden. So unter anderem in der Bemerkung Shelleys, daß es eine weite und starke Phantasie dem Einzelwesen ermögliche, die Leiden und Freuden unserer ganzen Art zu erfahren.<sup>1</sup> Was Shelley hier Phantasie nennt, ist noch kaum diese aktive Kraft der Seele, wenigstens nicht ihre mehr entwickelte Form, sondern das sie anregende Mitgefühl.

Die eigentliche Phantasie, als wichtiger Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit, als bildende umschaffende Kraft, setzt einen gewissen Grad willkürlicher Kraft der Gestaltung der auftauchenden Vorstellungen voraus, eines Gemmens einiger von ihnen, ein Auswählen zwischen ihnen.<sup>2</sup> Die Verwechslung von Mitgefühl und Phantasie hat ihren Grund in der Tatsache, daß in der auftauchenden selber aus einer großen Zahl von Vorstellungselementen bestehenden Totalvorstellung das Mitgefühl einen großen Platz einnimmt, wenigstens in allen Fällen, in denen der Inhalt des Phantasiebildes die Grenzen dessen überschreitet, was sich unmittelbar auf das Individuum bezieht.

Das Mitgefühl ist so sehr unentbehrlich zur künstlerischen Tätigkeit wie zum künstlerischen Genuß, daß es oft als das wesentliche Element der Kunst angesehen wird. Dies zum Beispiel tut Tolstoi. In seiner ästhetischen Betrachtung „Was ist Kunst“ — ein Versuch, die Ästhetik auf allgemein menschliche Gefühle zu begründen — beschreibt er als das Wesen der Kunst das Übertragen eines persönlichen Gefühls auf andere, und zwar soll dies auf solche Weise geschehen, daß diese anderen mit dem Künstler zu einem Wesen werden. Sie empfinden nicht, daß ein anderer das in sie übertragene Gefühl erweckt hat, nein, es ist ihnen, als ob sie selbst es seit langer Zeit in ihrem Innern trügen und es auszudrücken begehren. Die Vollkommenheit dieses Einswerdens hängt von dem Vermögen des Künstlers ab. Je ursprünglicher und intensiver seine Gefühle sind und je genauer er sie darzustellen vermag, desto vollkommener kommt die künstlerische Wirkung zustande.<sup>3</sup> Es ist viel Wahres und Treffendes in diesen Ausführungen Tolstois, aber sie sind nicht vollständig und deshalb nicht richtig, weil sie kein Licht werfen auf die besondere Seite des von der Kunst übertragenen Gefühls, seiner besonderen Qualität der Schönheit. Daß eine Gemütsbewegung, eine Vorstellung, ein Affekt sich von einem auf viele andere Menschen überspflanzen kann, dies hat natürlich seinen Grund im Mitgefühl. Es wäre ohne dies keine Kunst möglich,

<sup>1</sup> P. B. Shelley, I defence of poetry, edited by R. G. Shepherd, S. 13.

<sup>2</sup> W. Wundt, „Grundriß der Psychologie“, S. 310—311.

<sup>3</sup> L. Tolstoi, „Qu'est ce que l'art“, französische Übersetzung von Ch. Ad. Weizman, S. 155 und 191 bis 193.



aber deshalb ist es selbst noch keine Kunst. Das Übertragen des Gefühls eines einzelnen auf viele kann auch geschehen, ohne daß Kunst dabei im Spiele ist, und es geschieht unzähligemal im Leben. Was das mitgeteilte, von einem auf viele übergehende Gefühl erst zur Kunst macht, ist ja ihr besonderer Gehalt, ein Element in ihr von zarter, aber durchdringender Freude, die dem Glück, sich mit anderen in einem Gefühl zu vereinen, ein neues, gleichsam liebloses Glück zufügt. Daran, das heißt am eigentlichen Wesen der Kunst ist Tolstoi in seinen Ausführungen vorbeigegangen. Er mußte dies tun, weil ihn die Richtung seines Strebens zum Aesthetismus von dieser Freude an der Schönheit wegführte, die ja im Sinnlichen wurzelt. Nach seiner Anschauung wurzelt die Kunst in der Religion. Ohne diese Freude, dieses Glück, diese Herrlichkeit, die in der Kunst alle Gefühle gleichsam mit Glanz sättigt, wäre es vollkommen unerklärlich, wie Gemütsempfindungen, die man in der Wirklichkeit flieht, in der Kunst eine unsägliche Süße innewohnen kann. Die Darstellung von Zweifel, Schrecken, Trauer, Schmerz und Verzweiflung in der Tragödie bringt Genuß, weil in alle Gefühle von Unlust und Spannung, die aus ihr auf uns zuströmen, der Balsamduft der Schönheit gemischt ist, der allen einen unbeschreiblichen Genuß mitteilt. Deshalb ist das Mitgefühl, das die Ereignisse der Tragödie in uns erwecken, ganz anderer Art wie das Mitgefühl, welches unser Herz zusammenschürt, wenn wir einem Schiffbruch oder einer Schlacht beizwohnen, oder einfach traurigen, niedergeschlagenen Menschen begegnen. Auch die Vorstellung des Tragischen in der Kunst erweckt Schmerz, aber die Zaubermacht des Schönen mischt dem Schmerz der niederen den Genuß der höheren Teile unseres Wesens bei. Genuß geben durch einen Abglanz des Genusses, der im Schmerz liegt, das kann nur die Kunst, denn Schönheit mengt jedem Leid Genuß bei und jeder Trauer Freude.<sup>1</sup>

Aber wenn die Schönheit in solcher Weise Schmerz zu Genuß im Schmerz unzaubert, wie muß sie auf alle der Freude verwandte Gefühle wirken! Wie sättigt sie alle Gemütsbewegungen von Hoffnung, Mut, Glück, Liebe, Vertrauen, Begeisterung, alle Erregung und Expansion in der Richtung dieser Gefühle mit einer neuen, unermesslichen Herrlichkeit. Sind die Gemütsbewegungen<sup>2</sup> wie Farben, deren Tonleiter von der höchsten Lust bis zur tiefsten Unlust, von der größten Erregung bis zur vollendeten Beruhigung, von der ärgsten Spannung bis zur vollkommensten Lösung, jede Schattierung durchläuft, so sind sie, von der Blut der Schönheit umgezaubert, wie schimmernde Farben, wie farbige Flammen, wie vielfarbiger Glanz. Ist das Mitgefühl wie eine Stimme, ertönend in unendlichen Modulationen, so wird diese Stimme durch die Schönheit berührt zu einer singenden Flamme. Ist der Inhalt des Bewußtseins wie eine Erdenlandschaft mit tausendfachen Bergspitzen und Tälern, Felsen und Strömen, Wildnissen und Gärten, so ist die Schönheit die durchbrechende Sonne, die dem Ganzen eine neue Herrlichkeit verleiht.

Weil dies so ist, weil die Schönheit alles, was sie berührt, lieblich, glänzend, herrlich macht, mit einer Lieblichkeit, einem Glanze und einer Herrlichkeit erfüllt, die es ohne sie nicht besäße, deshalb ist die Kunst, obschon sie aus dem Leben stammt und nicht das ganze Leben, sondern nur einen Teil davon umfaßt, in gewisser Hinsicht mehr wie das Leben. Deshalb hatte der russische

<sup>1</sup> P. B. Shelley, „I defence of poetry“, S. 29.

<sup>2</sup> Nach W. Wundt, „Die drei Hauptrichtungen des Gefühls“.

Ästhetiker Tschernischewsky unecht, als er — in einem beachtenswerten Versuch, die Schönheit materialistisch aus dem Leben und die konkreten Formen der Kunst aus den wechselnden Formen des gesellschaftlichen Lebens abzuleiten — Leben und Schönheit einander ohne weiteres gleichstellte, und die Wirklichkeit vollkommener nannte wie die Phantasie.<sup>1</sup>

Das Schöne steigt also nicht aus einer geheimnisvollen, überirdischen Sphäre nieder, um der Sterblichen Herz zu erquickern und zu erhellen. Es entsteht aus der Wechselwirkung von Sinnen, Geist und Welt, und aus diesem Material baut der Künstler, auswählend und ordnend, ausschaltend und verbindend, mit Hilfe von Phantasie und Vernunft eine eigene Welt, ebenso wirklich, plastisch und bewegt wie das Leben, aber von einem zarten, durchsichtigen Glanze gesättigt, von einem feinen Schimmer umhüllt. Diese Arbeit, diese Umschöpfung, diese Abbildung geschieht im Bewußtsein des Künstlers, aber in gewissem Sinne unabhängig von seinem augenblicklichen Willen. Er kann die Schönheit nicht fassen, wenn er will, ob auch die ganze Richtung seines Lebens hierauf von unermeslichem Einfluß ist. Sie erstrahlt ihm und entzieht sich ihm, wie der Mond aufgeht und im Gewölk verschwindet, und sein Vermögen, sie zu fassen und darzustellen, kommt und geht durch die Räume seines Bewußtseins wie ein Kind durch eine Allee. Deswegen das Gefühl des Künstlers, als sei die schöpferische, bildende Kraft in seinem Innern nicht sein eigen, sondern eine auf geheimnisvolle Weise sich zu ihm neigende und ihn verlassende Göttin; deswegen sein Gefühl gegenüber dem Erzeugnis seines Geistes und seiner Hände, als hätte es ein Höherer in ihm gezeugt.

Immer jedoch erlebt der Künstler die Schönheit, die er darstellt, erst in sich selbst; er durchlebt sie, sie wird ein Teil seiner inneren Erfahrung. Die herrliche Freude, die süße Bewegung, die er durch Rhythmus und Reim, Farbe und Form, Ton und Maß ausdrückt, ist ein Abglanz der Herrlichkeit, die ihn selbst durchglüht hat. Deswegen hatte Schellen recht, der da sagte, die Poesie sei das Niederschreiben der besten und glücklichsten Augenblicke im Leben der besten und glücklichsten Menschen. Und ein jeder Künstler, der gefragt wird, wo er jenen Glanz auf dem Angesicht des Lebens erblickt, den er nachbildet, kann auf diese Frage nur die Antwort des großen stolzen Künstlers Michelangelo geben, den man gefragt hatte, wo er denn Madonnen gesehen habe, die jünger seien als ihre Söhne und durch den Schleier von Leid verherrlicht, worauf er lächelnd erwiderte: „Im Paradies“.

(Schluß folgt.)

<sup>1</sup> G. W. Mehanow, N. G. Tschernischewsky, S. 52 bis 53. „Das Schöne ist das Leben! Nur jenes Wesen hält der Mensch für schön, in dem er das Leben, wie er es gerade auffaßt, wieder erblickt; schön erscheint ihm der Gegenstand, der ihn an das Leben erinnert. Die Wirklichkeit ist nicht nur lebendiger, sondern auch vollkommener wie die Phantasie.“ Die Gestalten der Phantasie sind nur kümmerliche und fast immer mißratene Nachahmungen der Wirklichkeit.“ Diese Sätze sind einige Theilen aus Tschernischewskys im Jahre 1854 erschienener Dissertation „Über das ästhetische Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit“, in der er unter dem Einfluß Hegels zwar das Schöne als ein Werden auffaßt, aber ebenfalls unter dessen Einfluß selbstredend nicht bis zu ihrem wirklichen Zusammenhang mit dem Leben (der Gesellschaft) durchdringen konnte.