

Th. G. Masaryk als Aesthetiker.

Von Iwan Lapschin (Prag).

I.

Obgleich Th. G. Masaryk kein System der Aesthetik ausgearbeitet hat, nimmt die Philosophie der Kunst dessenungeachtet in manchen seiner Schriften seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Er mißt der Kunst vom sozial-pädagogischen und kulturgeschichtlichen Standpunkte aus eine so große Bedeutung bei, daß er wie Comte bereit ist, den von der Kunst ausgeübten Einfluß dem der intellektuellen Kenntnisse gleichzusetzen oder sogar als ihm überlegen zu betrachten. Die Kunst birgt in sich eine mächtige, wohltuende (oder verhängnisvoll wirkende) erzieherische Kraft, sie beeinflußt die Formung und Bildung unserer sittlichen Ideen, sie ist ein wichtiger Beförderer der Sozialisierung unserer Gefühle und steht mit unseren Idealen in einem engen Zusammenhange. Was ist aber eigentlich die Kunst, und wie muß die sogenannte „Aesthetik“ dieselbe behandeln? Diese Frage versucht Masaryk in seiner Abhandlung „O studiu děl uměleckých“ („Vom Studium der Künste“ 1884) zu beantworten. Wie sehr auch die Kunst die Aufmerksamkeit des Publikums beständig anzog, so sehr blieb das Verhalten desselben ihr gegenüber immer zurückhaltend und sogar skeptisch. Viele Menschen sind der Ansicht, daß der von der Aesthetik auf das künstlerische Schaffen ausgeübte Einfluß immer nichtig war, und daß auch in denjenigen seltenen Fällen, wo er sich als beträchtlich erwies (z. B. der Einfluß der Aristotelischen „Poetik“ auf die französische Tragödie des XVII. Jahrhunderts), er in Wirklichkeit verhängnisvolle Folgen hatte. Die Ursache dieser Unpopularität der Aesthetik liegt darin, daß sie bisher zu oft vom metaphysischen Dogmatismus durchdrungen war, indem sie ihre Definitionen der Schönheit ganz unbegründet ließ und dieselben ganz despotisch anderen aufzuerlegen versuchte, dabei sich nicht selten einer äußerst abstrakten und undeutlichen, nebelhaften Form bedienend. Kurz ihre Formeln sind oft durch Dogmatismus und Mystizismus besiegelt worden. Diese weit verbreitete Ansicht kann man doch nicht umhin als übertrieben anzuerkennen; es genügt dafür, sich nur an die Aesthetik eines Platon oder eines Schopenhauer zu erinnern. Dessenungeachtet haftet eine gewisse Dosis Wahrheit auch ihr an. Um fruchtbar und adogmatisch zu sein, soll die Aesthetik an ihrem Ausgangspunkte empirisch werden. Ihr terminus a quo ist die empirische Psychologie des künstlerischen Schaffens und der künstlerischen Wahrnehmung; in sie sollen die Zeugnisse der großen Künstler selbst (z. B. eines Goethe, eines L. da Vinci, eines Wagner) über ihr Schaffen (d. h. das, was Fechner als aktive Aesthetik bezeichnete) eingehen; und endlich haben auch die kulturell-geschichtlichen Kenntnisse über die Ge-

nesis der künstlerischen Schöpfungen in dem „Strome der Zeit“ für die empirische Aesthetik Wert.

Masaryk schließt sich also beim Herantritt an das ästhetische Problem an Gustav Theodor Fechner an, dessen Buch „Vorschule der Aesthetik“ acht Jahre vor der Veröffentlichung der Abhandlung Masaryks (d. h. im Jahre 1876) erschienen war. Fechner stellt der metaphysischen Aesthetik, d. h. einer Aesthetik von oben, die von allgemeinen, abstrakten Sätzen und Beurteilungen ausgeht, eine neue, beschreibende empirische, induktive und sogar experimentelle Aesthetik von unten entgegen. Es wäre jedoch fehlerhaft zu denken, daß Masaryk einen rein empiristischen Standpunkt in der Philosophie der Kunst vertrete. Wie in seiner „Logik“, sucht er auch in der Aesthetik nach Synthese, welche die Einseitigkeiten des Empirismus und des Rationalismus miteinander versöhnen könnte. Indem er in dem terminus a quo der Aesthetik Empirist ist, ist er deswegen in seiner Deutung der Bestimmung und des Sinnes der Aesthetik, d. h. des termini ad quem derselben, wie er selbst sich ausdrückt, ein Anhänger des gemäßigten Rationalismus.

Für Masaryk ist die Kunst eine besondere Form der Erkenntnis, die neben der wissenschaftlichen besteht, in ihrer Art nicht weniger als die Wissenschaft selbst exakt ist, aber einen ganz eigentümlichen Charakter besitzt¹⁾. Die wissenschaftliche Erkenntnis ist ihrer Natur selbst nach abstrakt; sie operiert mit den abstrakten Begriffen sogar auf dem Gebiete einer konkreten Wissenschaft wie der Mineralogie, denn die Mineralogen stellen ihre konkreten Begriffe auch mit den abstrakten Ergebnissen der Mathematik, der Mechanik, der Physik usw. in engen Zusammenhang. Die künstlerische Erkenntnis aber geht ohne Hilfe der abstrakten Begriffe vor sich; sie kommt durch eine unmittelbare sinnliche Anschauung zustande. Der Dichter durchdringt freudig, zart, liebend das Wesentliche nicht nur der großen Erscheinungen und Geschehnisse des Lebens, sondern auch der Details desselben, welche in der Beleuchtung seiner dichterischen Intuition nicht selten eine ganz unerwartete Bedeutsamkeit und einen ganz unerwarteten Sinn erwerben. Es versteht sich von selbst, daß ein solches intuitives Durchdringen der charakteristischen typischen Formen des Seins, die sich gleichsam als Platonische Ideen oder Architypen des Seienden erweisen, nur für die außerordentlichen Naturen, für die Genies erreichbar ist, die mit einer angeborenen Empfänglichkeit und der Fähigkeit begabt sind, alles menschlich Bedeutsame, dem Ausdrucke Volkes nach, in der umgebenden Welt hervorzuheben. Die Kunst ist keineswegs eine sklavische Wiedergabe der sinnlichen Welt. Der nach einer vollkommenen Reproduktion der Wirklichkeit strebende Naturalismus ist absolut nicht künstlerisch. Masaryk erwähnt die von Schopenhauer (ebenso wie von Puschkin) hervorgehobene Tatsache, daß die ausgezeichnet modellierten und bemalten Wachsfiguren in einem Panoptikum gar nicht imstande sind, einen ästhetischen Eindruck auf uns zu

¹⁾ Baumgarten, der den Terminus „Aesthetik“ geprägt hat, nannte das Aesthetische „gnoseologia inferior“; er hielt also die Kunst für eine niedrigere, nämlich sinnliche Form der Erkenntnis. Schopenhauer charakterisierte die Kunst als eine besondere Art der Erkenntnis, hielt aber dieselbe für eine höhere Erkenntnis. Masaryk hält, obgleich er der mystischen Deutung der Kunst fremd ist, die intuitive Erkenntnis eines Künstlers für die höhere Erkenntnis einer besonderen Art.

machen. In der neuen Zeit wies auch Avenarius darauf hin. Man könnte Masaryk darauf erwidern, daß die Statuen bei den alten Griechen gewöhnlich bemalt waren; aber ein solches Bemalen kann nicht als eine stichhaltige Erwiderung angesehen werden, da das Bemalen der Statuen bei den Griechen keineswegs eine naturalistische, sondern eine konventionell-stilisierte war. Die Welt der Wirklichkeit wird in der Dichtkunst nicht abgespiegelt, sondern umgebildet. Der Dichter, wieder der Künstler überhaupt, sondert mit Hilfe der schöpferischen Einbildungskraft die zufälligen Züge in den dargestellten Erscheinungen ab und läßt dagegen die charakteristischen Züge derselben in den Vordergrund treten, welche dabei zu einer so klaren, einfachen und harmonisch-einheitlichen Darstellung gelangen, daß der angeschaute Gegenstand auf uns einen ungewöhnlich kräftigen Eindruck macht. Die Erkenntnis vermittelt der Kunst, von welcher Masaryk spricht, ist das, was die zeitgenössische Psychologie, z. B. Heinrich Maier, für eine Art des nichterkennismäßigen, sondern emotionellen Denkens hält¹⁾. Wenn in der Zeit Johannes des Täufers, — möchte ich dazu bemerken, — die Photographie schon existiert und die photographischen Aufnahmen der ersten Erscheinung Christi vor dem Volke sich bis auf unsere Zeit erhalten hätten, so würden dieselben unsere wissenschaftliche Neugier sicher befriedigen; ein Gemälde, wie Iwanows²⁾ „Erscheinung Christi vor dem Volke“ macht aber einen kraftvollen, unwiderstehlichen, harmonischen Eindruck auf die emotionelle Seite unserer Seele, und wir stehen erschüttert vor ihm, da sein Inhalt, seine erkenntnismäßige Seite, der Realismus der Details, der Gegend und der Kostüme, das Typische der Personen, die die Menge ausbilden, das Charakteristische der Figur Johannes des Täufers usw., d. h. der intellektuelle Inhalt des Gemäldes im engsten Zusammenhange mit der Form desselben steht, welche auf unsere affektive Seite wirkt, und derselben untergeordnet ist.

Der Erkenntnisprozeß bleibt in diesem Falle in dem Hintergrunde, denn er ist dem ästhetischen Gefühle unterworfen. Die naturalistische Kunst achtet nicht auf das Gefühl der Form, indem sie das formale Moment durch den rein intellektuellen Inhalt verschleiern läßt. Der ästhetische Formalismus äußert dagegen die Tendenz danach, aus der Kunst jeden erkenntnismäßigen Inhalt ausschalten zu wollen, wobei er darauf vergißt, daß die Form und der Inhalt einander am engsten mitbedingen und unabhängig voneinander undenkbar sind. Diesen unzertrennlichen Zusammenhang der ästhetischen Form und des intellektuellen Inhalts weist Masaryk mit Hilfe einer Reihe von Beispielen sehr überzeugend nach. Erschöpft dabei im besonderen aus dem Bereiche der dichterischen Technik. Wenn ein Formalästhetiker, Wallaschek, die Dichtkunst für die am wenigsten reine und darum am wenigsten wertvolle Kunst hält, da die Dichtung immer mit dem Denken, d. h. mit einem dem ästhetischen Gefühle der Form fremden Faktor verknüpft ist, ist Masaryk derselben Ansicht wie Macaulay, nämlich daß die Poesie mehr als alle anderen Künste (vielleicht mit Ausnahme der Musik, möchte ich hinzufügen) gestattet, in die tiefen, geheimen Gänge des menschlichen Herzens einzudringen. Das ist eben der Grund, warum die Dichtung die zugänglichste und populärste

¹⁾ Heinrich Maier, Psychologie des emotionalen Denkens (1908). ²⁾ Großer russischer Maler.

Form und Sphäre der Kunst und das wirksamste kultur-erzieherische Mittel (z. B. als Roman) darstellt.

II.

Als das Werkzeug des ästhetischen Ausdrucks der Gefühle, d. h. als das, womit das Gefühl der Form im Leben unmittelbar verbunden ist, erweist sich das Wort — die poetische Rede, da die Bilder, welche die Dichtkunst in uns hervorruft, nicht vom Dichter ohne weiteres gegeben, sondern durch das Wort vermittelt werden. Der Reichtum des dichterischen Schaffens findet in dem Reichtume des vom Dichter gebotenen Inhalts seinen Ausdruck. (Erinnern wir uns an Balzac mit seinen neunzig Bänden der menschlichen Komödie). Der Reichtum des Inhalts, die Breite des Umfangs bei der Entwicklung der komplizierten Sujets, die mannigfaltigen Schattierungen des Gefühls, die Vielseitigkeit des Künstlers überhaupt, finden vor allem in dem Reichtum seines Wörterbuches Ausdruck. Es scheint, daß die Werke Shakespeares fünfzehntausend, diejenigen Miltons siebentausend verschiedene Worte enthalten. Carlyles Werk „Sartor Resartus“ allein enthält siebentausendfünfhundert. Was für ein Unterschied zwischen diesem Wortreichtum und der Armut an Worten eines Bauern, dessen Wörterbuch nicht mehr als fünfhundert Wörter zählt! Aber es hat nicht nur mit dem Wortreichtum, sondern auch mit einer geschickten Benützung des Wortmaterials seine Bewandnis. *Scribendi recte sapere est et principium et fons*, sagte Horatius.

Die psychologische Unangemessenheit, Unwahrscheinlichkeit in dem Inhalte eines dichterischen Werkes trägt die Dissonanz auch in das Gefühl der Form hinein. Nachdem Goethe den Sammelband der Gedichte „Kytice“ in der deutschen Uebersetzung kennen gelernt hatte, stellte er die Strophen um, damit dadurch die psychologische Unangemessenheit der Uebersetzung ausgeschaltet würde. In dieser Dichtung ist die Rede davon, wie ein Mädchen in das Wasser fiel und von den Blumen zu singen begann. Wo hat man aber gehört oder gesehen, daß ein menschliches Wesen, das ins Wasser gefallen, von Blumen zu singen beginnt? Wie evident, muß eine solche Unangemessenheit korrigiert werden. Dementsprechend singt zunächst das Mädchen bei Goethe von den Blumen und dann fällt es ins Wasser.

Die psychologische Unwahrscheinlichkeit fällt in Schillers „Bürgschaft“ in die Augen, wenn wir sie mit ihrem antiken Prototyp, einer Dichtung des griechischen Schriftstellers der römischen Zeit Hyginus vergleichen. Bei diesem wollte Phintias den Tyrannen erschlagen; die Wache packte den Jüngling und führte ihn vor den Tyrannen, welcher ihn zu binden befahl. Gebunden bittet Phintias den Tyrannen, seine Schwester, die er zu verheiraten im Begriffe war, zu unterstützen; bei Schiller dagegen bittet Damon (alter ego Phintias) darum, daß der Tyrann die Hinrichtung um drei Tage verschiebe, damit er seine Schwester verheiraten könne, — was ganz unwahrscheinlich klingt, denn es ist bloß lächerlich, sich an einen Tyrannen, wie es Dionysius war (bei Schiller tritt eben Dionysius hervor), mit einer sentimental Bitte zu wenden. Das Verhältnis zwischen dem intellektuellen Inhalte und der dichterischen Form läßt sich sehr deutlich verspüren, wenn wir die Behandlung eines und desselben Sujets bei verschiedenen Dichtern betrachten.

Masaryk stellt einen interessanten Vergleich zwischen drei verschiedenen Behandlungen des Sujets „Hektors Abschied von Andromache“ bei Homer, Shakespeare und Schiller an. Dieser Vergleich erweist sich als sehr unvorteilhaft für Schiller, der Hektor die der bedeutungsvollen Situation absolut nicht entsprechenden sentimental Worte in den Mund legt. In der Tat schwört Hektor dabei, daß seine Liebe zu seiner Frau, wenn er fallen müßte, auch in der Lethe unverändert bleiben würde. Könnte aber ein alter Grieche sich unter solchen Umständen in dieser Weise äußern?

In einer Dichtung sollen die Form und der Inhalt in allen ihren Details in einem bestimmten Verhältnisse zum Ganzen stehen. Manchmal erweist sich ein einziges Wörtchen als unvereinbar mit dem ganzen Eindrucke, den eine gegebene Dichtung auf den Leser macht. Hier ist ein Beleg dafür aus Goethe:

Ueber allen Gipfeln ist Ruh,
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögel (Vögelein) schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Zu diesem Gedichte gibt es zwei Varianten, wobei in dem endgültigen das Wort Vögel steht; und wenn man die Großartigkeit der dieses Gedicht durchdringenden Ruhe ins Auge faßt, so ist es evident, daß das verkleinernde Wort Vögelein hier unpassend sei. Ich gestatte mir, noch ein den Gedanken Masaryks illustrierendes Stück aus Puschkina anzuführen. Die Schauspielerin Laura sagt den Gästen im „Steinernen Gaste“ bezüglich der Lobpreisungen ihres Spiels:

Jawohl, jede Bewegung, jedes Wort
Gelang mir heute. Ich gab mich
Frei der Begeisterung hin; die Worte gossen
Sich aus, als ob es nicht das schüchterne Gedächtnis,
Sondern das Herz wäre, woraus sie entstünden.

Vor kurzem erwies es sich bei der Durchsicht der Handschriften Puschkins, daß darin das Gedächtnis nicht als schüchternes („robkaja“), sondern als sklavisches („rabskaja“) charakterisiert ist, was den ganzen Sinn des Stückes auf einmal verändert. Das schüchterne Gedächtnis würde einem Gymnasiasten, der mit seinen Aufgaben nicht fertig ist, und nicht einer berühmten und erfahrenen Schauspielerin zukommen, während das sklavisches Gedächtnis, dem Herzen entgegengesetzt, äußerst treffend den Gegensatz dessen charakterisiert, was in unseren Tagen Stanislawskij mit den Terminus die Kunst des Vorstellens und die Kunst des Erlebens ausgedrückt hat.

Masaryk weist weiter auf die Rolle der klangvollen Onomatopöie in der Dichtkunst hin, was man heute zuweilen als die Orchestrierung eines Gedichtes bezeichnet. Er führt dabei Goethes „Sänger“ an. Ich gestatte mir, hier an die Strophen aus „Eugen Onegin“ zu erinnern, welche das herbstliche Rascheln des Waldes wiedergeben:

Der Himmel hauchte schon den Herbst usw.

Eine ungeheuerere Kraft des Ausdruckes erwerben die Metaphern, die sich auf die affektiven Analogien gründen, welche zwischen den zu den verschie-

denen Qualitätenkreisen gehörenden Empfindungen entstehen, z. B. der süße Blick Dantes. Ich möchte auch an die helle Stimme der Nachtigall bei Puschkin und an den durchsichtigen Klang der Hufe bei Tolstoj erinnern.

Masaryk zeigt an dem Beispiele von Schillers „Taucher“, wie treffend die Bemerkung von Miklošič ist, daß ein unpersönlicher Satz nicht selten einen stärkeren sinnlichen Eindruck mache als der, welcher ein bestimmtes Subjektwort besitzt.

Die Anwendung der unpersönlichen Sätze von Schiller in dem „Taucher“ wurde ihm von seiner genialen Intuition äußerst glücklich suggeriert. Wenn wir versuchen, uns gedanklich in die Seele eines kühnen Tauchers hineinzu- leben, der in die unter dem Wasser verborgene und von unbekanntem Wesen bewohnte Tiefe hinabstieg, so finden wir, daß die Aufregtheit und eine gewisse Verschwommenheit des Gedankens des sich in einer ungewöhnlichen Umgebung zwischen den undeutlichen Konturen nur schwer orientierenden Kühnen in der unpersönlichen Redeweise einen sehr passenden Ausdruck findet.

Die feinen, die ästhetische Form des künstlerischen Werkes betreffenden psychologischen Bemerkungen Masaryks werde ich noch durch die Hervorhebung der anderen ergänzen, welche wir auch bei Fechner finden. Das künstlerische Werk soll, wie das schon oben hervorgehoben wurde, klar, einfach und harmonisch sein, und dafür muß es dem Prinzip des mindesten Kräfteaufwandes entsprechen, d. h. es muß vor allem möglichst unschwartzhaft, unweitschweifig, zusammengedrängt sein, was Tolstoj eben an Puschkin hochschätzte. Masaryk macht darauf aufmerksam, wie die großen Schriftsteller es verstehen, in den Beschreibungen nicht weitschweifig zu sein, sondern nicht selten mit einem einzigen, feinsinnig bemerkten Zuge das Charakteristischste an einer gegebenen Person hervorheben. Indem Zola uns durch eine Menge überflüssiger Einzelheiten in seinen Beschreibungen ermüdet, in dem sogar bei dem genialen Balzac sich übermäßig lange Beschreibungen finden (die Beschreibung des Aeußeren des Veters Pons ist zweihundert Zeilen lang), begnügt sich Lermontow bei der Beschreibung des Aeußeren Petschorins mit wenigen Worten, mit denen er nur darauf hinweist, daß dieser letzte beim Gehen nie die Arme heftig bewegte und oft die Hände zusammengedrückt hielt. Lichtenberg bemerkte einmal, daß ein etwas im Schilde führender Mensch nicht selten, wenn er den Hut aufsetzt, ihn sich tief ins Gesicht drücke. Werther, sentimental, wie er ist, freut sich, daß Lotte während des Spieles ihm, ja, eben ihm, die stärkste Ohrfeige gab.

Bei Shakespeare singt Ophelia ein schamloses Lied, wodurch meisterhaft bloßgelegt wird, daß sie wahnsinnig geworden ist. Am königlichen Hofe, an dem sie lebte, hörte sie volens nolens nicht wenige solcher Lieder, welche jedoch in ihrem Gedächtnis sozusagen unter der Bewußtseinsschwelle blieben, sublimiert und durch andere Vorstellungen verdrängt wurden. Bei der geistigen Zerrüttung, der Willensschwächung und der Beschädigung des Gedächtnismechanismus aber tauchten diese vergessenen Worte unter der Bewußtseinsschwelle hervor. Endlich dienen auch die mechanisch wiederholten Redensarten, sozusagen die humoristischen Leitmotive, wie diejenigen Jermolas bei Kraschewskij, als Mittel für eine komprimierte Charakteristik bekannter (insbesondere komischer) Persönlichkeiten. Ich erinnere in diesem

Zusammenhänge auch an „das andere und das Aehnliche“ eines der Helden Tschechows, an „das ist eine neunte Angelegenheit“ (Basarow bei Turgeniew), an „behüte dich Gott!“ (Chowanskij bei Musorgskij), an „du mein so gearteter Herr“ (Kopejkin bei Gogol) usw.

III.

Neben der psychologischen Behandlung der künstlerischen Werke schenkt Masaryk seine Aufmerksamkeit auch der soziologischen Erforschung der Kunstwerke. In seinem hervorragenden Buche „Die philosophischen und soziologischen Grundlagen des Marxismus“ untersucht er einige der die Genesis der Kunst betreffenden soziologischen Probleme. Die Anhänger des historischen Materialismus sind geneigt, alle Formen der geistigen Tätigkeit des Menschen — die Philosophie und die Religion ebenso, wie die Kunst — aus den ökonomischen Verhältnissen abzuleiten. Die Entstehung des ästhetischen Bedürfnisses selbst wird dabei als Folge der ursprünglicheren ökonomischen Faktoren betrachtet. So bemüht sich z. B. Bücher, in seiner allgemein bekannten Schrift „Arbeit und Rhythmus“ zu zeigen, daß die Musik und der Gesang auf dem Boden der dynamogenischen Wirkung des Rhythmus bei der Arbeit entstanden seien, weswegen die Schlaginstrumente die älteste Art der musikalischen Instrumente darstellten. Das Arbeitslied ist der Prototyp des Liedes überhaupt. Grosse zeigt in seinem Buche „Anfänge der Kunst“, daß das älteste, ursprüngliche geometrische Ornament die Lebensart der Jäger und der Fischer, d. h. die ältesten Formen der Wirtschaft abspiegle, denn dieses Ornament sei keineswegs ein rein geometrisches, sondern bedeute vielmehr eine Stilisierung der Tiere; die wellenförmige Linie bezeichne die Schlange Anakonda, die Rhomben die Fische usw. Masaryk teilt gar nicht eine solche monistische Tendenz nach der Zurückführung aller Formen der geistigen Tätigkeit auf die reine Oekonomie. Er lehnt den Materialismus überhaupt ab, und obgleich er dem ökonomischen Faktor eine gewaltige Tragweite zuerkennt, so hält er auch im besonderen die höheren Formen der geistigen Tätigkeit für nicht auf die Oekonomie zurückführbar. „Wie soll man — fragt er — aus diesen Verhältnissen das Wirken und Schaffen der Zeitgenossen More's, etwa Raffael's, Leonardo's da Vinci, Michel Angelo's, Corregio's, Ariosto's, Erasmus', Macchiavellis', Kopernik's erklären?“¹⁾

Gleicherweise gehen auch die Ansichten Masaryks über das künstlerische Genie und seine Rolle in der Geschichte und die Anschauungen der Marxisten scharf auseinander, von welchen viele zur vollkommenen Verneinung der natürlichen Begabungsungleichheit der Menschen gelangen und à la Helvetius das Genie als chef d'œuvre du hasard betrachten, wobei sie den Zufall als eine Konstellation der sozialen Bedingungen in dem Prozesse der Entwicklung des Menschen interpretieren.

¹⁾ S. „Die philosophischen und soziologischen Grundlagen des Marxismus“ (Wien, 1899), S. 125. — Masaryk zeigt überzeugend, daß weder die Mutmaßungen und Bestrebungen der Helden Byrons (Kain), Goethes (Faust), Dostojewskijs (Iwan Karamasow) sich auf die ökonomische Unzufriedenheit und das Streben, dieselbe zu überwinden, zurückführen lassen, noch das Leben und das künstlerische Schaffen, das diese Helden erzeugt hat, durch den Klassenzustand derselben, d. h. z. B. durch den Reichtum eines Goethe oder die materielle Not eines Dostojewskij, bestimmt ist (S. ibid. S. 178).

Der Ansicht Masaryks nach unterscheidet sich der geniale Mensch von anderen Sterblichen vor allem durch die ungewöhnliche Kraft der emotionalen Empfindsamkeit und durch die Macht des schaffenden Willens, was nicht von den Bedingungen der Erziehung abhängt, sondern durch die Vererbung bedingt ist. Es handelt sich hier um jene übermenschliche künstlerische Hyperästhesie, bei welcher der Dichter einem Propheten gleichgesetzt wird und die Empfindsamkeit des Künstlers die Kraft des Hellsehens erreichen kann:

Und plötzlich hörte ich im Chor
Der sel'gen Himmelsgeister Schreiten,
Der Sterne Gang, der Wolken Flug,
Der Meereswürmer trägen Zug,
Der Epheuranke kletternd Gleiten ...

(Puschkin)

Gleicherweise glaubt Masaryk nicht, wie wir es sehen, daß das Genie die Wirklichkeit wie eine treue Photographie wiedergebe, sondern seiner Ansicht nach bildet das Genie die Wirklichkeit durch die Kraft seiner schöpferischen Phantasie um. In diesem Sinne ist für Masaryk wie für Dostojewskij der große Künstler derjenige, der die bessere Zukunft der Menschheit vorausahnt¹⁾; und eine schöpferische Persönlichkeit übt in dem geschichtlichen Prozesse einen mächtigen Einfluß auf den geistigen Fortschritt der Menschheit aus. Wie die Vertreter des Marxismus spricht sich Masaryk entschieden für den Determinismus in der Geschichte aus, aber es handelt sich dabei um einen echten Determinismus, während derjenige der Marxisten sich oft in einen lauten Fatalismus ausarten läßt. So ist es eben, wenn Marx z. B. behauptet, daß das Bewußtsein eines Individuums als geschichtlicher Faktor eine reine Illusion sei. Aber wenn bei den Sozialisten-Materialisten die schöpferische Rolle der Persönlichkeit übermäßig verringert wird, so wird sie dagegen von Seiten der Romantiker nicht selten sehr phantastisch übertrieben. So trägt z. B. ein Romantiker des extremen Anarchismus in die Geschichte — vielleicht auch ohne sich davon Rechenschaft abzulegen — einen durchgängigen Indeterminismus oder Kontingentismus hinein.

In seinem dem Marxismus gewidmeten Werke gibt Masaryk ein helles Bild von dem Prozesse in der Geschichte des XIX. Jahrhunderts, den man als die Sozialisierung der Kunst bezeichnen kann. Dieser Prozeß beginnt am Ende des XVIII. Jahrhunderts und äußert sich in der Abspiegelung der menschlichen Rechte in den revolutionären Ideen und in dem Interesse für die Volksdichtung, d. h. in der Sammlung der Volkslieder in England, in Deutschland und in Rußland. Die Sozialisierung der Kunst äußert sich einerseits in der Erweiterung der Klassenschranken des von den Künstlern dargestellten Lebens (das Volks-

¹⁾ Manchmal bezeugt der Künstler einen größeren soziologischen Scharfsinn als der gelehrte Oekonomist. „Marx versteht alles zu sehr und erklärt alles, wie die französischen und deutschen Romanciers ihre Helden in den unmöglichsten Situationen verstehen — weil sie dieselben konstruieren. Ich würde mir einen ökonomischen Realisten wünschen à la Tolstoj, Dostojewskij — die verstehen ihre Helden (eigentlich haben sie gar keine Helden!) oft gar nicht, und zwar deshalb, weil sie dieselben wirklich beobachten“. (S. „Die philosophischen und sociologischen Grundlagen des Marxismus“, S. 269). Es sind also Zufälle möglich, in welchen die Erkenntnis eines Künstlers sich als tiefer erweist als diejenige eines Gelehrten.

elementare, das Leben der arbeitenden Klasse, die Psychologie des niederen Angestellten, des Arbeiters, des Soldaten, des Bauern, des Kaufmannes, des Handwerkers in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit und ohne Verzierung und falsche Idealisierung). Andererseits äußert sich die Sozialisierung der Gefühle in der Kunst in heißer Sympathie des Künstlers für die Leiden des Proletariates und der Volksmassen überhaupt, wobei diese Sympathie nicht in einer absichtlichen Sentimentalität, sondern in einem wahren und tiefen Mitleid Ausdruck findet, das in dem schöpferischen Schmelzofen des Künstlers sich in die dichterischen Bilder organisch umschaffen läßt, welche den Leser tief erregen. Die soziale Bewegung erweckt die Hoffnung, daß die Kunst eine neue begeisternde Kraft in ihr finden werde. Der neue Roman von Hugo bis Goncourt in Frankreich, Dickens und Thackeray in England, Neruda bei den Tschechen, Gogol, Dostojewskij und Tolstoj in Rußland, der Präraffaelitismus mit seiner Erneuerung der Handwerker- und Volkskunst und mit den Träumen William Morris' und Ruskins von einer neuen universellen Volkskunst in England, die tschechische Oper Smetanas, der Wagnerianismus in Deutschland und — ich möchte noch hinzufügen — die volkstümliche Richtung in Rußland (die „Wanderkünstler“ in der Malerei, das „Fünfgestirn“ in der Musik), Tolstoj und Proudhon mit ihrem Aufruf zur Erneuerung der Kunst im Geiste der sozialen Deutung des künstlerischen Schaffens — das alles bezeugt die große Veränderung, die in den Ansichten der Künstler und der Gesellschaft über die Bestimmung der Kunst vor sich gegangen ist.

IV.

Sehen wir jetzt, welche Anwendung Masaryk seiner soziologischen Deutung der Kunst bei der Behandlung einzelner Künstler gibt. Ich werde dabei die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Masaryksche Beurteilung der russischen künstlerischen Literatur, insbesondere aber auf diejenige des Schaffens Puschkins, Turgenjews, Dostojewskijs und Tolstoj's lenken, denn er äußert sich eben über diese Dichter ausführlicher als über die übrigen.

An verschiedenen Stellen seines Werkes „Rußland und Europa“ macht Masaryk treffende Bemerkungen über die soziale Bedeutung des Puschkinschen Schaffens. Die Kompliziertheit der geistigen Natur Puschkins äußert sich unter anderem in den Worten, die er einmal Pestel sagte: „Mon coeur est matérialiste, mais ma raison s'y refuse“. An dem Schaffen Puschkins fällt vor allem die Mächtigkeit seines Lyrismus auf. Die Idealisierung des einfachen Volkes verdankt Puschkin Rousseau, wodurch er die spätere russische volkstümliche Bewegung vorwegnahm. Durch sein Schaffen übte Puschkin in dem Prozesse der Befreiung der Persönlichkeit von der Bedrückung seitens des Staates einen kraftvollen Einfluß auf die russische Gesellschaft aus. „Eugen Onjegin“ stellt ein treues Bild der russischen Gesellschaft in den Jahren 1823—1831 dar, aber außerdem läßt sich in der russischen Schwermut Onjegin's schon der Geist des Zweifels, der ablehnenden Stellungnahme zur umgebenden Wirklichkeit voraussehen, welcher sich später in den Gestalten Petschorins, Beltows, Rudins und Basarows Ausdruck fand. Es ist interessant, hier das hervorzuheben, was Masaryk unbekannt blieb, aber seiner Mutmaßung entspricht, nämlich daß nach den Skizzen Puschkins zu „Eugen Onjegin“ der Held an der Bewegung und dem Aufstand der „Dekabristen“ teilnehmen sollte.

In Puschkin sieht Masaryk endlich auch einen Vorläufer des künstlerischen Realismus der späteren Zeit; ein Gedanke, den Owsianiko-Kulikowskij später vertiefte, indem er in dem Schaffen Puschkins die Darstellung der charakteristischen Züge des Volkslebens und der russischen Landschaft hervorhob, die an Tschechow erinnern¹⁾. Masaryk ist der Ansicht, daß das originelle philosophische Schaffen in Rußland nicht in der Form der philosophischen Abhandlungen im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern in derjenigen der künstlerischen Einsicht der großen Dichter Boden und Entwicklung fand. Von Puschkin ab, sagt er, sind es in Rußland vorzugsweise die Dichter und nicht die Philosophen im eigentlichen Sinne gewesen, welche die Denker waren. Die Dichter stehen dem Mythos näher.

In dem Schaffen Turgeniews sind es zwei Werke, nämlich die „Aufzeichnungen eines Jägers“ und die „Väter und Söhne“, welche vom soziologischen Standpunkte insbesondere bedeutsam erscheinen. In dem ersten von denselben zwang Turgeniew vermittle seiner künstlerischen Bilder und Gestalten die russische Gesellschaft und Regierung, das Schreckliche der Leibeigenschaft scharf zu empfinden; in dem zweiten Werke sah er klar die Krankheit unserer Epoche ebenso wie den kühnen und fruchtbaren Aufschwung des kritischen Denkens in Europa und in Rußland, ein und stellte dieselben ausgezeichnet dar. Der Kampf gegen die Leibeigenschaft war, wie bekannt, bei Turgeniew eine Art Hannibalischen Schwures. Alexander II. bekannte, daß die Lektüre der „Aufzeichnungen eines Jägers“ Turgeniews seinen Entschluß, die Leibeigenschaft in Rußland abzuschaffen, befestigte. Wenn auch der Zar in diesem Falle den Einfluß Turgeniews übertreiben konnte und sich vielleicht in Wirklichkeit von anderen Motiven praktischer Natur leiten ließ, so bleibt doch die soziale Rolle, die Turgeniew wegen seines Einflusses auf die russische Gesellschaft spielte, immer außer Zweifel. Dessenungeachtet war Turgeniew jene Idealisierung der russischen Landgemeinde fremd, welcher, wie bekannt, nicht nur die Slawophilen, sondern auch Herzen unterlag. So schrieb er diesem: „Ein Feind des Mystizismus und des Absolutismus, der du bist, betest du doch die russische Landgemeinde mystisch an und siehst darin allen möglichen Segen, die Neuheit und Originalität der zukünftigen sozialen Formen, kurz das Absolute, ja, dasselbe Absolute, mit welchem du in der Philosophie so leicht abrechnest. Alle deine Ideale liegen in der Asche. Da man aber ohne die Ideale nicht leben kann, so wird ein neuer Altar vor dem Schaffell, diesem neuen Gotte, von dem glücklicherweise nichts bekannt ist, errichtet, und wir können von neuem beten, glauben und hoffen . . .“ Masaryk hebt die Schärfe und Richtigkeit dieser Worte hervor; heute können wir mit noch größerem Rechte dasselbe davon sagen.

In dem Nihilismus, wie dieser von dem Schöpfer dieses Wortes, Turgeniew, verstanden wurde, sieht Masaryk ein bedeutungsvolles signum temporis für Rußland, ebenso wie für Europa. „Turgeniew hat in ‚Väter und Söhne‘ — eigentlich ‚Kinder‘ — ohne es klar zu wollen, das Richtige getroffen: die Kinder verlangen von ihren Vätern Rechenschaft, die Kinder wollen von ihren Vätern wissen, was sie tun sollen, die Kinder ziehen aus den Prämissen ihrer Väter den Schluß. Und nicht selten sehr richtig, sehr logisch, so logisch, daß die Väter dann vor sich

¹⁾ S. z. B. Puschkins Gedicht „Der Mutwille“.

selbst erschrecken. Wenn Herzen mit kühner Hand die Altäre der alten Götter zerschlägt, warum, fragt ihn Pisarev, wäre nicht alles erlaubt? . . . Der Nihilismus ist seit den sechziger Jahren die große Frage der denkenden Russen und — Europäer¹⁾.

Das Schaffen Dostojewskijs ist, wie Masaryk darauf hinweist, mit den von ihm im Leben ertragenen tiefen Leiden besiegelt. In einer anderen Schrift hebt er das tragische Schicksal vieler russischer Schriftsteller hervor, aber bei keinem anderen unter ihnen wurde die schöpferische Tätigkeit so auffallend durch das, was Dostojewskij selbst, indem er von Puschkin spricht, als die Selbständigkeit des Leidens bezeichnet, und was sich toto genere von dem künstlichen Pessimismus vieler Dichter, sog. „Grämmer“, unterscheidet, gekennzeichnet. Dostojewskij ging aus seinen schmerzhaften Erlebnissen als Sieger hervor, für ihn erwies sich das „Tote Haus“, dieses ungewöhnliche „Psychologische Laboratorium“ des künstlerischen Schaffens, als ein lebensvolles Haus; ebenso wie das Zusammentreffen mit dem Tode auf dem Schafott zum Anfang eines neuen Lebens wurde. Die Quelle des sittlichen Todes eines Menschen sieht Dostojewskij in der Isolierung eines Individuums von dem anderen. Die Liebe und das Solidaritätsgefühl bedeuten dagegen die Quelle eines wahren Lebens und Glaubens. Er stellt uns die Welt der armen Leute, der Erniedrigten und Beleidigten, der verbrecherischen Seelen, in einer gänzlich neuen sittlichen Beleuchtung dar. Dostojewskij ist ein Realist, aber sein Realismus unterscheidet sich tief von demjenigen eines Zola, eines Ibsen, eines Bourget. Zu dem Realismus Dostojewskijs gehört der Glaube an Gott und das jenseitige Leben. Man könnte sagen, — so möchte ich diese Bemerkung Masaryks kommentieren, — daß Dostojewskij ein mystischer Realist ist. Wie an jeden anderen großen Künstler kann man auch an Dostojewskij nicht mit fertigen ästhetischen Kriterien herantreten. Indem man seine Werke liest, fühlt man sich so sehr davon ergriffen, daß man der Form als solcher zunächst keine Aufmerksamkeit schenkt. Ein solcher mächtiger Eindruck läßt sich dadurch erklären, daß das Schaffen Dostojewskijs zur Sphäre gehört, die Hegel als philosophische Poesie bezeichnet. Wie Mickiewicz, Servantes, Shakespeare, Goethe, dringt der ethische Realist Dostojewskij in seinen Schöpfungen tief in die Probleme des Sinnes des Lebens ein.

Auf dem ethischen Gebiete tritt Dostojewskij im Gegensatz zu Tolstoj am wenigsten als Prediger auf: die rein formale Ethik mit ihrem in die Form des kategorischen Imperativs gehüllten Aufrufe entspricht nicht seinen ethischen Idealen. Am wenigsten kann man in ihm einen Priester sehen. Von dem mystischen Glauben an die Göttlichkeit Christi ausgehend, stellt Dostojewskij zu gleicher Zeit mit einer ungewöhnlichen Kraft vor uns die geistige Welt des sich gegen den Gottmenschen erhebenden Menschengottes dar. Der Bruch mit dem Glauben an Gott zieht den Bruch mit dem Glauben an das Gute, an den Sinn des Lebens, nach sich, dessen Folge die Behauptung, daß „alles erlaubt ist“, d. h. die Rechtfertigung des Mordes und des Selbstmordes, ist. Für Dostojewskij waren der Glaube an Gott, die Unsterblichkeit, die Liebe zum Nächsten und der zum Morde und zum Selbstmorde neigende Unglaube die

¹⁾ S. Th. G. Masaryk „Rußland und Europa. Studien über die geistigen Strömungen in Rußland“ II (1913) S. 102—103.

Elemente, welche den Inhalt seines grundsätzlichen Lebensproblems bildeten. (Erinnern wir uns an die „Dämonen“, den „Idioten“, die „Brüder Karamasow“). Dostojewskij ruft die Menschheit zur Selbstvertiefung auf, seine Romane enthalten kein heroisches Epos mit der Beschreibung verschiedener Heldentaten, sondern ein Epos tiefer Gefühle und Gedanken.

Das Problem der Geschlechter ist in den Romanen Dostojewskijs auch tief berührt, und er bezeugt dabei, indem er sich von der ganzen Kompliziertheit dieses Lebenselements Rechenschaft gibt, eine Tendenz, die Liebe und die Ehe geistig zu deuten. Der führende Dichter des XIX. Jahrhunderts, wie er es ist, begriff er den Geist seines Zeitalters und zeichnete ihm die Zukunft vor. Das sehen wir eben in dem von Dramatismus gesättigten Poem von dem Großinquisitor. Den tragischen, schon in der Renaissance in der Menschheit erfolgten Bruch zwischen dem Glauben und dem Wissen begreifend, bemüht er sich leidenschaftlich, die harmonische Totalität wiederzufinden, welche von dem menschlichen Geiste verloren war. In diesem Zusammenhange kommt mir folgende Ausrufung Herzens ins Gedächtnis: „Wo ist der Psalm, den alle Bewohner eines mehrstöckigen Hauses, vom Erdgeschoße bis zur Dachstube, singen könnten?“

Das Dienen an dem Guten versteht Dostojewskij als ein beständiges, alltägliches Werk zu Gunsten des Nächsten: die jungen Leute verstehen leider nicht, daß im Vergleiche mit der mehrjährigen, hartnäckigen und beständigen Selbstverleugnung die einmalige Aufopferung eigenen Lebens eine sehr leichte Aufgabe darstellt. Aehnliche Gedanken hebt Masaryk auch bei Ruskin und Maeterlinck hervor.

Dostojewskij stellt die Idee der Liebe zum Nächsten in Zusammenhang mit derjenigen der Liebe zum eigenen Volke mit allen seinen sittlichen Bestrebungen und Hoffnungen. Darin geht er mit Tolstoj scharf auseinander, denn dieser letzte blieb in bezug auf das Schicksal der Slawen indifferent, das in den Herzen der zu den niederen Volksklassen gehörigen Russen einen heißen Widerklang erweckte. Von diesem Standpunkte aus, — schreibt Masaryk, — gibt es in der Weltliteratur wenige Artikel, die demjenigen Dostojewskijs über den letzten Teil von Tolstoj's Roman „Anna Karenina“ gleich wäre, welcher letzterer den inneren Trieb des russischen Volkes zur Befreiung der südslawischen Christen weder verstand noch gehörig zu beurteilen wußte. Im Charakter des russischen Volkes entdeckt Dostojewskij den Zug der Allmenschlichkeit, d. h. die ungewöhnliche Fähigkeit, sich national umzuwandeln und in die Seele anderer Völker einzuleben. Aber die Liebe zu den niederen Schichten des Volkes ist bei Dostojewskij gar nicht mit dem Streben à la Tolstoj, deren Mitgliedern ähnlich zu werden, verbunden. Außer der Liebe zur Seele des einfachen Menschen äußert Dostojewskij noch eine tiefe Sympathie und Aufmerksamkeit auch für die reine Seele des Kindes. Für die größte Schöpfung Dostojewskijs hält Masaryk den Roman „Die Brüder Karamasow“, der in gewissem Sinne einzigartig in der Weltliteratur dasteht. Aber auch in anderen Dichtungen Dostojewskijs, sogar kleineren Umfanges, sind außerordentlich schöne Gestalten und Bilder und tiefe Gedanken verstreut, wobei er ungewöhnliche künstlerische Formen (eigenartige Aufzeichnungen, Briefe, Bekenntnisse usw.) ad hoc zu schaffen versteht.

Masaryk verschließt nicht die Augen vor den Mängeln Dostojewskijs als Künstler und als Denker; aber vor einigen Vorwürfen möchte er ihn beschützen,

z. B. vor der Beschuldigung, mit der Psychologie (dem Subjektivismus) Mißbrauch zu treiben oder weitschweifig zu sein. Freilich, in vielen Fällen erweist sich für uns das, was Dostojewskij für die Lösung irgendeines Problems hält, nur als eine Fragestellung, oder es bedarf noch der Prüfung und der Bestätigung; so z. B. erfordert die Ueberzeugung Dostojewskijs vom allmenschlichen Charakter der russischen Seele auch in dem Falle eine tiefere und aufmerksamere Analyse, daß wir bis zu einem gewissen Grade derselben beistimmen könnten. Man kann sich dabei nicht mit einer einfachen Konstatierung solcher psychologischer Tatsachen begnügen. Auch im Katholizismus entdecken wir das Streben nach der Allgemeinheit und so entsteht die Frage, ob es ausschließlich die Begierde nach Macht war, die den Sozialismus in seinen geschichtlichen Bestrebungen leitete, oder ob er dabei auch anderen ethischen Motiven unterstand.

Daß Dostojewskij den Katholizismus mit dem Sozialismus zusammenbringt, gibt Masaryk den Anlaß, an die Bemerkung Hiltys zu erinnern, nach welcher das Christentum in seiner protestantischen Deutung eine größere Gefahr für den Sozialismus als der Katholizismus darstellt¹⁾. Dostojewskij sah die Verwandtschaft zwischen dem Sozialismus und dem Katholizismus vorzugsweise in der Begierde nach Macht, was darum geschah, weil er nur den französischen Sozialismus kannte.

Fünfzehn Jahre nach der Erscheinung des Aufsatzes über Dostojewskij schrieb Masaryk in seinem Buche über den Marxismus bezüglich der geistigen Krisis des XIX. Jahrhunderts folgendes: „Die Geschichte belehrt uns ebenfalls über den Geistescharakter des XIX. Jahrhunderts. Es hat vom XVIII. Jahrhundert die Skepsis, die Kritik, die Negation und die Revolution übernommen und setzt sie fort. Nur wird die Stimmung immer melancholischer und gereizter. Voltaire war noch ein Lacher, aber schon Musset lachte nicht mehr. Schopenhauer ärgerte sich . . .“²⁾. Die Bestätigung dieser seiner Beobachtung findet Masaryk bei Dostojewskij: „In allen seinen Arbeiten, Romanen und Aufsätzen sucht er dieses Doppelproblem in seinen verschiedenen Formen und Variationen zu lösen, nämlich: wie ist das psychologische, sociale und metaphysische Problem des Atheismus zu begreifen, das Problem des modernen, des verzweifelnden Selbstmordes und des revoltierenden Mordes. Vorläufig mache ich wenigstens auf den II Abschnitt des VI Kapitels im III Buche der Bësi („Dämonen“) aufmerksam, wo das Problem geradezu auf die Schneide des psychologischen Scalpells gestellt wird“³⁾. Masaryk hat dabei eine der düstersten und tragischsten Szenen im Auge, in welcher die ewigen Fragen nach dem Selbstmorde, dem politischen Morde und dem Atheismus eine so erschütternde Verkörperung in den künstlerischen Gestalten Kirilows und Piotr Werchowenskijs fanden. Nach weiteren vierzehn Jahren äußert sich Masaryk in seinem Werke über „Rußland und Europa“ im Ganzen in derselben Weise wie früher über die soziologische Bedeutung des künstlerischen Schaffens Dostojewskijs.

Zum Schluß möchte ich noch einige Gedanken Masaryks über Tolstoj anführen, welche in ihm durch die persönliche Bekanntschaft mit dem großen Denker erweckt wurden. Masaryk besuchte Jasnaja Polijana im Jahre 1887 und 1888 und dann nochmals im Jahre 1909. In den freundlichen Gesprächen, die

¹⁾ S. Die phil. u. soc. Grundlagen des Marxismus, S. 474. ²⁾ ibid. S. 560. ³⁾ ibid. S. 560. 2 Anm.

der tschechische Philosoph und Politiker mit dem russischen Dichter und Denker führte, kommt der Gegensatz ihrer Charaktere und Naturen deutlich zum Vorschein. Die für den Denker Tolstoj so charakteristische Neigung zu den äußersten Lösungen erweist sich als unvereinbar mit der Grundeigenschaft der geistigen Konstitution Masaryks, welche, wie es mir scheint, am besten mit dem Platonischen Worte *μετρον* ausgedrückt werden kann. Das ist der Grund, warum Tolstoj Masaryk die Neigung zu Kompromissen in den Fällen vorwirft, wo von Kompromissen im Sinne eines Eklektismus keine Rede sein kann. So z. B. beschuldigt Tolstoj Masaryk, daß dieser die Lehre vom Nichtwiderstehen gegenüber dem Bösen nicht vollständig annehmen wolle. Masaryk erwiderte, daß es Kompromisse und Kompromisse gebe; und wir wissen heute, daß auch Tolstoj in den Gesprächen mit Goldenweiser bekannte, daß man unter bestimmten (freilich außerordentlichen) Umständen einen Menschen töten könne und sogar solle (z. B. wenn er im Begriffe ist, ein unschuldiges Wesen zu Tode zu quälen).

„Ich habe mit Tolstoj Bekanntschaft gemacht, — schreibt Masaryk über seinen letzten Besuch in Jasnaja Polijana, — als er seine literarisch-künstlerische Tätigkeit endgültig verlassen hatte. Dessenungeachtet glaube ich, daß das Leben Tolstojs in zwei Perioden, d. h. in die der literarisch-künstlerischen Tätigkeit und die des religiös-moralischen Philosophierens nicht geteilt werden kann. Das sittliche Problem beschäftigte ihn immer. Die Grundidee Tolstojs — der Dienst am Volke — war in ihm durch tiefes Liebesgefühl erwärmt und fand in seiner meisterhaften künstlerischen Gabe ihre Verkörperung. Eine der hervorragenden Eigenschaften des Künstlers Tolstojs bestand in der Fähigkeit, sich selbst objektiv, gleichsam mit den Augen eines anderen zu betrachten: ‚Ich betrachte mich jetzt so, wie man mich ein halbes Jahrhundert nach meinem Tode betrachten wird‘, — sagte Lew Nikolajewitsch. Der größte und herrlichste Charakterzug Tolstojs als eines Menschen, welcher aus seinen künstlerischen Bestrebungen eines realistischen Schriftstellers herausfließt, war sein Streben, in den sittlichen und religiösen Problemen bis ans Ende wahrhaftig zu sein“.

In „Verbrechen und Strafe“ kommt die folgende Phrase vor: „Log bis zur Wahrheit“. Das ist eine tief lebendige Bemerkung: wir lügen eben oft bis zur Wahrheit. Diese Phrase kann auch auf Dostojewskij selbst angewendet werden: er besaß ein bestimmtes, durch die Fülle des kirchlichen Traditionalismus hindurchschimmerndes Ideal, das er nicht gänzlich akzeptieren konnte, sondern er „glaubte daran wider Willen wie ein Moskauer Slawophile“, wie er selbst von Schatow sagt. An Tolstoj aber schätzt Masaryk die Anstrengung, mit der er Gott und eine höchste Wahrheit auf einem selbständigen Wege sucht, ohne irgendwelche Verträge mit dem kirchlichen Traditionalismus zu schließen. Man kann die Ansichten Tolstojs auf diesem Gebiete wegen ihrer Einseitigkeit kräftig bestreiten, aber man kann nicht umhin, sich vor seinem Streben zu beugen, mit sich selbst bis zu Ende aufrichtig und wahrhaftig zu sein. Betrachten wir Tolstoj nicht als einen Philosophen, sondern als einen Künstler! Seine Ansichten über die Wissenschaft, die Medizin usw. waren falsch: er war kein Spezialist auf dem Gebiete dieser Disziplinen. Uebrigens war er in der letzten Periode seines Lebens in seinen Urteilen toleranter und milder geworden.

V.

In einem kleinen Aufsätze, der im Jahre 1907 unter dem Titel „Politik und Poesie“ erschien¹⁾, schreibt Masaryk unter anderem, daß die Dichtkunst, wie jede wahre Kunst, das Leben ist, weswegen ein großer Dichter nicht umhin kann, die Stadien der politischen und sozialen Entwicklung seiner Epoche mitzuerleben. Obgleich Goethe das politische Lied als abscheulich bezeichnet, wich er jedoch selbst von dieser seiner Meinung ab, indem er „Faust“ mit Politik beendete.

Der Dichter hat seine eigene „exakte Phantasie“, wie Goethe sagt. Diese Exaktheit äußert sich bei den großen Dichtern ganz besonders in einem erstaunlichen Hellssehen der geschichtlichen Ereignisse. Auch die russischen Dichter, Musiker und Maler lehnen ebenfalls ganz kategorisch das Prinzip des ästhetischen Formalismus, d. h. die Formel „l'art pour l'art“ ab. Dostojewskij spricht in diesem Zusammenhange sogar von einem in den Kreisen der ästhetischen Snobs kultivierten anthologischen Würmchen.

Wie wir sehen, ist es die Idee der Sozialisierung der Gefühle vermittels der Kunst, welche das grundsätzliche Leitmotiv der Masarykschen Aesthetik bildet. Die Kunst befreit uns von der geistigen Isoliertheit des gegenwärtigen Nichtverstehens, der Einsamkeit und der Schwermut. Derselbe Gedanke tritt als Grundidee auch in der Aesthetik der russischen Schriftsteller auf. Die Kunst soll die guten Gefühle in uns erwecken, sagt Puschkin, welcher die Schönheit als „das Gute in der Wirkung“ definierte. Tjutschew behauptet von der Kunst, daß dieselbe „auf die brausenden Wellen das Salböl gieße.“ „Die Kunst ist die Einfügung von Harmonie und Ordnung (nicht von Trübung) in die Seele“, sagt Gogol. Nach Dostojewskij „wird die Schönheit die Welt retten“; endlich sieht Tolstoj in der Uebertragung der ästhetischen Gefühle des Künstlers auf den Leser, Zuschauer oder Zuhörer das große Mittel, die geistige Einigung in dem freudigen ästhetischen Zusammenerlebnisse zu erreichen.

Für Masaryk bedeutet die Einigung der Menschheit vermittels der Sozialisierung der Gefühle in den ästhetischen Erlebnissen eine der besonders bedeutungsvollen sozialen Funktionen der Kunst. Einen ähnlichen Gedanken äußerte der berühmte russische Komponist M. P. Mussorgskij im Jahre 1873, als er die folgenden Worte schrieb:

„Die menschlichen Mengen, ebenso wie die einzelnen Individuen, weisen immer solche feinere Züge auf, die der Wahrnehmung entgehen und von niemandem berührt werden. Solche Züge beim Lesen, Beobachten und vermittels von Mutmaßungen zu eruieren und zu erkennen, und sie der Menschheit als eine noch nicht genossene Nahrung anzubieten — das ist wirklich eine herrliche, entzückende, Enthusiasmus erweckende Aufgabe! . . . Nach den neuen Ufern! Ja, furchtlos, den Gewittern zum Trotze, über Sandbänke und durch Klippen nach den neuen Ufern! . . .“

¹⁾ S. „Neues Wiener Tagblatt“ vom 25. XII. 1907 (Nachdruck im „Prager Tagblatt“ vom 29. V. 1927); tschechisch in Masarikův sborník II (1926—27), S. 337 f.