

Jadwiga Ciszewska

DER MENSCH ALS KREATIVES SUBJEKT
IN DEN ÄSTHETISCHEN ANSICHTEN
DES POLNISCHEN MODERNISMUS

Von mehreren Auffassungen der anthropologischen Problematik im Rahmen der holistischen Vision des Menschen werden sich meine Überlegungen hauptsächlich auf diejenige Ebene beschränken, auf der das menschliche Individuum als homo creator betrachtet wird, d.h. wo auf den einmaligen Charakter der menschlichen Aktivität in der Naturwelt hingewiesen wird. Eine solch eigenartige philosophische Konzeption des Menschen besaßen die Vertreter der Richtung, von deren Benennung die Epoche um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert ihren Namen hergeleitet hat. Die Überlegungen der Modernisten bezüglich der Stellung des Menschen in der Geschichte und des Verhältnisses zu anderen Menschen im Prozeß der Erzeugung von Kulturgütern weisen darauf hin, daß die Ästhetik der Modernisten nicht nur anthropologisch, sondern auch ontologisch und epistemologisch verwickelt und vorwiegend durch die antipositivistische Axiologie gekennzeichnet war.

Da der Gebrauch des Begriffs "Modernismus" im historischen Sinne eine Reihe von Bedenken aufkommen läßt, vor allem hinsichtlich der Tatsache, daß in dieser Periode das Auftreten eines Polymorphismus von Trends zu beobachten war, möchte ich mich dieses Begriffs ausschließlich im qualitativen Sinne bedienen als Bezeichnung einer dynamischen, einen bestimmten Kreis polnischer Intelligenz verbindenden Struktur der Weltanschauung, die in Opposition zu der positivistischen Weltanschauung entstanden ist und sich auf der Grundlage ästhetischer Werte, die als Leben durch die Kunst aufgefaßt werden, konstituiert hat. Diese Präzisierung

scheint mir angesichts der Tatsache notwendig zu sein, daß ich zwecks Hervor - hebung der zu beschreibenden Motivationen hauptsächlich die Ansichten der Ideologen (S. Przybyszewski, Z. Przesmycki), Vertreter des extremsten Teils der Modernisten betrachten werde, Ansichten also, die gewöhnlich mit Ästhetismus, d.h. mit der Einstellung, die die Kunst verabsolutiert, identifiziert werden. Es herrscht die Überzeugung, daß die programmatischen Voraussetzungen der das Außerrationale verabsolutierenden Modernisten die Flucht vor den komplizierten Problemen der realen Welt begründeten. Nach meiner Auffassung darf man diese Flucht nicht ausschließlich im peiorativen Sinne interpretieren, als eine Ausweichung, die als Ausdruck der Ratlosigkeit gilt. Gleichberechtigt ist auch die Betrachtung dieser Flucht als einer Weise, die gemäß den Voraussetzungen der genannten philosophischen Richtung zur Erhaltung bzw. Wiederbelebung der humanistischen Werte, die in der bestehenden Wirklichkeit verlorengegangen sind, führt.

Aus dem Vergleich philosophischer Richtungen dieser Epoche resultiert, daß das grundsätzliche, die Mehrheit dieser Richtungen verbindende Element die kritische Einschätzung der Lage war, in der sich die damalige Gesellschaft befand. Die Vertreter sowohl polnischer als auch fremder Gruppierungen waren sich der Desintegration und der Entfremdung der Individuen bewußt, die Verwickelung waren in die unumkehrbaren durch die rasche Entwicklung der Technik verursachten Umwandlungen unterliegende Welt. Zwar haben sie den Begriff "Entfremdung" nicht explizit gebraucht, doch sie haben diese Situation eben als solche beschrieben. Das Gefühl des Tragismus des Daseins, das die damalige geistige Formation begleitete, war vor allem für die Modernisten charakteristisch. Ihre Nichtakzeptierung der vorgefundenen Situation führte zum Verzicht auf die Ingerenz in äußere Bedingungen und im gewissen Sinne zur Flucht in die Kunst, denn gemäß ihren Postulaten sollte die Kunst die Aktivität in anderen Tätigkeitsbereichen ersetzen. Mit Hilfe der Kunst sollten die unterschätzten, in die nicht zu akzeptierende Außenwelt verwickelten Individuen die Kontestationsmöglichkeit bekommen. Daher resultierte die Betonung des Tragismus der Empfindungen, dessen Folge die Konzentration auf die innere Welt und der Abbruch mit dem Realismus war. Eine tiefe Enttäuschung wegen des Mangels an positivem und rationalem Wissen führte zur Negierung dieses Wissens, zur Wendung zur Transzendenz, von der

man nichts Sicheres weiß und an deren Existenz man glauben kann oder gar muß, denn dieser Glaube rettet vor dem Nihilismus. Es scheint, daß die axiologischen Intuitionen der Modernisten, die als Reaktion auf die umgebende Wirklichkeit entstanden sind, einen genetisch früheren Kern ihrer Konzeptionen bildeten, zu dem dann die ihn begründende Philosophie geschaffen wurde.

Die axiologischen Präferenzen der Modernisten werfen Licht auf ihre ontologischen Thesen, die durch die Überzeugung von der Existenz des einen geistigen Charakter besitzenden Absoluten untermauert ist. Die Modernisten setzten als selbstverständlich nicht nur den absoluten Vorzug einer so begriffenen Transzendenz gegenüber der Welt der Erscheinungen voraus, sondern auch die für ihre Konzeptionen besonders wichtige substantielle Homogenität und grundsätzliche Einheit des Seins. Das Grunddilemma, das aus dem Bedürfnis der Abstimmung anthropologischer mit ontologischen Thesen erwuchs, war die Antynomie der Welt und des Seins, der menschlichen Existenz und des Absoluten, also allgemein gesagt, der Substanz und des Geistes. Obzwar die Existenz nach der Meinung der Modernisten, im genetischen Sinne betrachtet, in ihrer Gesamtheit aus der Essentia, aus dem Absoluten hergeleitet wird, so bildet die menschliche Natur das Hauptfeld, auf dem materielle und geistige Elemente zusammenstoßen. Die Lokalisierung der wahrhaft wesentlichen Werte außerhalb des realen Daseins und der Welt der Kultur, der Werte also, deren Träger die verlorene menschliche Seele sein sollte, die einzig und allein eine Verbindung mit der Transzendenz herzustellen vermochte, erweckte Interesse für das Individuelle, für das Außergewöhnliche, was gleichzeitig dank irrationaler Erkenntnis angenähert wird.

Die meisten explizit ausgedrückten Wünsche der Modernisten waren auf die Suche nach fundamentaler Wirklichkeit gerichtet. Jegliches Schaffen betrachteten sie unter einem spezifisch verstandenen epistemologischen Aspekt, indem sie die Aufgaben des Schaffens im Streben nach dem Absoluten sahen. Ihr Ziel war also dem ihnen gemachten Vorwurf des Subjektivismus entgegen nicht das Gelangen an die individuelle Wahrheit, sondern vielmehr das Vordringen über diese individuelle Wahrheit zu universellen Elementen, die auf zweierlei Weise verstanden worden waren, im metaphysischen Sinne als Emanation des Absoluten in der menschlichen Se-

ele, und biopsychisch universell im Sinne der Gattung¹. Eine natürliche Konsequenz solcher Voraussetzungen war die Betrachtung der Kunst als eben jener Sphäre des menschlichen Handelns, die den Kontakt mit dem außersinnlichen Dasein ermöglicht, weil die Annäherung an die fundamentale Wirklichkeit ausschließlich durch das Kunstwerk möglich ist, das die absoluten, in der Seele des Künstlers vermittelten Werte überliefert.

Deshalb scheinen das Gewicht, das die Modernisten auf die Echtheit und Intensivität des schöpferischen Akts legten, sowie viele andere Thesen, die in der Forderung nach der Autonomie der Kunst gegenüber dem Äußeren enthalten waren, völlig berechtigt und begründet zu sein. Verständlich wird auch, daß die Hervorhebung der Bedeutung kreativer Aspekte des Schaffens gegenüber der Mimesis (Widerspiegelung) zum Haupterfordernis der neuen, subjektiven Kunst im Unterschied zur traditionell aufgefaßten objektiven Kunst wurde. Die Anhänger der neuen Ästhetik interessierten sich nicht mehr für den mimetischen Aspekt der Relation "fiktive Wirklichkeit: innere Wirklichkeit des Künstlers. Die Mimetik in der traditionellen Bedeutung hörte auf, das Ziel der Kunst zu sein². Die Bestrebungen der Modernisten kann man als eine Art des "inneren Realismus" bezeichnen, für den sich die Mehrheit der Anhänger des Expressionismus ausspricht.

Der Protest gegen traditionell aufgefaßte Funktionen der Kunst, deren Ausdruck die Losung "l'art pour l'art" war, hatte zur Folge, daß die Bestrebungen der Modernisten mit Autothelismus (d.h. Kunst als Selbstzweck betrachtet) und Ästhetismus identifiziert wurden. Es scheint, daß eine solche Einschätzung ausschließlich aus der Berücksichtigung der postulativen Ebene ihrer Konzeptionen resultiert. Trotz der Verbreitung gleichlautender Losung wichen die Intentionen polnischer Vertreter der genannten philosophischen Richtung von der westlichen Strömung innerhalb des Ästhetismus, die für formale Änderungen in der Kunst optierten, wesent-

¹ Diese Gedanken waren eine Grundlage für die modernistische Symbolkonzeption. Davon zeugt das Schaffen vieler Maler, die sich auf verschiedene Art Symbolik bedienten, wie z.B.: J. Mehoffer "Dziwny ogród" 1902, W. Wojtkiewicz "Gaj Amora" 1909, W. Weiss "Korowód" 1899, F. Ruszczyk "Ziemia" 1898, V. Hofmann "Zagubione szczęście" 1919, E. Okuń "Pawica" (das Bild ist verschollen).

² Siehe Fragmente: S. P r z y b y s z e w s k i, Na drogach duszy, "Życie" 1898, Nr. 48, S. 549.

tlich ab. Ich meine, daß die extreme Formulierung der Forderung nach dem Autothelismus nicht so sehr aus den wirklichen Ansichten polnischer Modernisten resultierte, sondern vielmehr aus dem Bedürfnis, ihren abweichenden Thesen mehr Ausdruckskraft zu verleihen. Ihre Behauptungen über den autothelischen Charakter und über die Herleitung der Kunst vom Absoluten erwachsen nämlich aus dem Kampf um die Autonomie, aus dem Kampf gegen die Anhänger des Heterothelismus, d.h. gegen die Anhänger des Tendenziösen und des Utilitarismus in der Kunst, die die dienende Funktion der Kunst gegenüber der Gesellschaft im Namen des Programms der organischen Arbeit verkündeten, das auf polnischen Gebieten nach der Teilung Polens eine sehr wichtige Rolle spielte.

Die Rufe der Modernisten nach Autonomie schlossen jedoch nicht die Notwendigkeit einer gleichzeitigen Realisierung jener Werte durch die Kunst aus, die traditionell als außerästhetisch aufgefaßt worden waren, und zwar solcher wie der eigenartig aufgefaßte Erkenntniswert, der von den Modernisten, vielleicht nicht ganz bewußt, mit dem Hauptwert der Ästhetik identifiziert worden war. Die Dichotomie der modernistischen Kunstauffassung ist also besonders sichtbar zwischen dem Autothelismus, der von ihnen auf der postulativen Ebene explizite formuliert worden war, und der enorm wichtigen, aber im Grunde genommen instrumental verstandenen Funktion der Kunst, die das Erkenntnismittel und nicht der eigentliche Erkenntniszweck, das Erkenntnisobjekt, sein sollte. Deshalb sind die immanenten Probleme der Kunst nicht die wichtigsten, weil die allgemeinphilosophischen Probleme und insbesondere die epistemologische Problematik entscheidend sind. So unterscheidet sich die polnische Variante des Modernismus von dem in Westeuropa von T. Gautier und den Parnassiens als "l'art pour l'art" propagierten Ästhetismus vor allem dadurch, daß er nicht die formalen Elemente des Kunstwerks betonte, sondern eher bestimmte Erlebnisse und die ihnen entsprechende Einstellung zur Welt. Darauf weisen deutlich die das Subjekt des künstlerischen Schaffens betreffenden Meinungen hin, die, was sehr charakteristisch ist, die Untrennbarkeit der philosophischen und der soziologischen Konzeption des Menschen betonen. Dies betrifft sowohl die Genese als auch die Begründung dieser Meinungen und scheint ein charakteristisches Merkmal der polnischen Version der Ästhetik in dieser Zeitperiode zu sein. Es bedeutet allerdings nicht, daß die

Ideologen des Modernismus den soziologischen Gesichtspunkt vertreten haben. Im Gegensatz, es gibt Anzeichen dafür, daß ihre Theorie extrem individualistisch war. Es bedeutet vielmehr, daß sie nicht in der Lage waren, die Mistifikation, die ihrer Ideologie unterlag, einzusehen. Sie haben sowohl die Tatsache nicht wahrgenommen, daß die Ideologie genetisch durch die jeweilige gesellschaftliche Situation determiniert ist, als auch das, daß sie, indem sie die Richtigkeit anthropologischer Thesen nachweisen wollten, unbewußt von der philosophischen auf die soziologische Ebene übergehen und ihre Überlegungen auf die betreffende Epoche und bestimmte Gesellschaftsgruppen beschränken.

Eine der möglichen positiven Interpretationen der Ansichten polnischer Modernisten ist die, daß man ihre Theorie trotz der von ihnen offen verkündeten Einschränkung auf das Gebiet der Kunst als Philosophie der Kultur betrachten und behaupten kann, daß die Konzeption des Künstlers als das ausgewählte Subjekt des Schaffens im Grunde genommen die Konzeption des Menschen ist, die zum Schutz bedrohter humanistischer Werte entstanden ist. Die Relation Künstler - Welt ist doch nichts anderes als das Muster solcher fundamentaler Relationen wie: Mensch - Kosmos und Mensch - Mensch; im ästhetischen Mikrokosmos widerspiegelt sich der damalige Gedanke von den Grundlagen der menschlichen Existenz.

Deshalb sollten eben in der Kunst und nicht in der Wissenschaft, deren geistige Prestige wesentlich geschwächt wurde, und auch nicht in der Politik, die wegen ihres Pragmatismus und technisch-instrumentaler Verfahren verdächtig war, der schöpferische Elan und die nonkonformistische Einstellung gegenüber der empirisch gegebenen und keinesfalls zu approbierenden Wirklichkeit zum Ausdruck kommen. Diese Argumentation erklärt das utopische Programm der Autonomie der Kunst, das jedoch auch nicht eindeutig interpretiert werden sollte. Nach diesem Programm gewann die Kunst zweifellos einen universalen Charakter, was im Endeffekt zu ihrer Priorität gegenüber allen anderen Kulturgebieten führen konnte bis zu Extremität, die auf der Forderung der Lebensweise eines vollwertigen Individuums mit dem Leben durch die Kunst beruhte, was dazu berechtigte, die Handlungsweise der Modernisten als Flucht vor den komplizierten Problemen des Lebens, als Sich-Einschließen in einem "Elfenbeinturm" zu betrachten. Eine ausgezeichnete Schilderung eines solchen Lebensstils liefert die Beschreibung des Ver-

haltens des Helden des Romans "À rebours" von J. K. Huysmans, der als Bibel des Dekadentismus bezeichnet wird. Der polnische Modernismus, der die Abkehr vom Künstlichen zur Echtheit und Natürlichkeit fördert, scheint ein voller Gegensatz des Helden von Huysmans zu sein. Im Falle der Interpretation des Modernismus als Kulturphilosophie gewinnt die Universalität der Kunst eine andere Dimension. Die Erreichung der Höhe des Elfenbeinturms ist dann als Grundlage der Weitsichtigkeit anzusehen und die künstlerische Tätigkeit soll die ehrenhafte, der Entfremdung entgegenwirkende Funktion übernehmen.

Die Vielheit von Interpretationen ist umso mehr zulässig, weil die modernistische Konzeption des schaffenden Subjekts doppeldeutig ist. Ein wesentliches Dilemma ergibt sich aus dem Vergleich des Status des Künstlers mit dem der Kunst. Die Betrachtung ontologischer Thesen im Sinne der Auffassung der Kunst als Widerspiegelung eines absoluten Schönen macht die Vermittlung des Künstlers überflüssig oder stellt den Rang kreativer Aspekte des künstlerischen Schaffens in Frage. Um Widersprüche zu vermeiden, lassen sich die Modernisten eine doppelte Inkonsequenz zuschulden kommen.

Erstens versuchen sie nicht einmal das Wesen außergewöhnlicher schöpferischer Fähigkeiten des Künstlers glaubwürdig zu begründen und das Geheimnis des künstlerischen Prozesses zu lüften. Zum zweiten betonen sie, indem sie die Anfänge der Kunst mit dem Absoluten verbinden, gleichzeitig das Vorhandensein negativ eingeschätzter biologischer Determinationen des schöpferischen Akts. Diese Dualität führt zu keinem Widerspruch, weil die wertvollen geistigen Elemente, die aus dem Absoluten hergeleitet werden, und die das Individuum fesselnden, biologischen Elemente durch den individuellen Geist aktiviert werden sollen. Es ist also eine scheinbare Dualität, denn ontologisch gesehen wirken der Geist und die Materie in jedem einzelnen künstlerischen Prozeß zusammen. Bisher wurde der Künstler ausschließlich als Nachbildner der in der Natur enthaltenen Werte betrachtet. Nach den Modernisten strahlen jedoch diese Werte aus dem Absoluten über die Seele des Künstlers aus; sie sind nicht strikte subjektiv, dennoch sind sie im Subjekt vermittelt.

Der Künstler ist also in demselben Maße Nachbildner wie auch Mitgestalter. Von seinen expressiven Möglichkeiten, die auf einer maximal treuen Wiedergabe seiner seelischen Zustände beruhen, hängt

das Schaffen einer solchen Stimmung ab, die die Emotionen ausdrückt und sie im Empfänger erlöst, weil eben nur dieser Zustand die "Erleuchtung" ermöglicht, die die Ausstrahlung absoluter Werte bedingt. Die Doppelwertigkeit des Status des Künstlers resultiert aus der doppelwertigen Auffassung der Kunst selbst. Vom Standpunkt apriorischer ontologischer Voraussetzungen aus verabsolutierten die Modernisten die Kunst und ihren "Priester"; vom Standpunkt der Funktion dagegen betrachteten sie sowohl die Kunst als auch den Künstler als Medien, die die Werte an den Tag bringen.

Die hier dargestellte Interpretation suggeriert spezifische, vom polnischen Romantismus geerbte und sich von der im Westen geltenden Version des Modernismus unterscheidende Auffassung der kreativen Aspekte der künstlerischen Tätigkeit. Deshalb braucht der durch die Modernisten verbreitete Kultus der schöpferischen Individualität nicht als Argument für den Autothelismus betrachtet zu werden, denn das schöpferische Genie ist nicht, wie es scheinen mag, ein Wert an sich selbst, sondern vor allem wegen der "Priesterfunktion", die es erfüllt.

Den Individualismus verteidigend, zögerten die Modernisten nicht mit der Wahl des ersten Gliedes der Alternative: Individuum-Gesellschaft, vor die sie die Wirklichkeit gestellt hat. Diesmal war es keine immanente Opposition der Werte ihrer Philosophie, sondern der Übergang auf die soziologische Ebene. Kraft der apriori angenommenen axiologischen Voraussetzungen sahen sie den Künstler in der Rolle des kreativen Subjekts im Gegensatz zu der von ihnen verachteten Philisternmenge. Die Motive der Tätigkeit des Künstlers waren durch das Gefühl der Unzulänglichkeit der von ihm vorgefundenen Situation, die die Selbstauffirmation des Individuums unmöglich machte, sowie auch durch das Bedürfnis, sich von der negativ zu bewertenden Masse einer so verstandenen Gesellschaft abzusondern, begründet. Der Groll gegen die Vollisraße erlaubte den Modernisten nicht, die Kunst als gesellschaftliches Phänomen zu betrachten. Die Antynomie zwischen dem Künstler und der Gesellschaft entsprach der Opposition zwischen der elitären und demokratischen Kultur, die die Entstehung der Massenkunst zur Folge hatte samt allen ihren Gefahren. Die Modernisten protestierten dagegen, daß das künstlerische Schaffen in immer größerem Grade zum Beruf wurde und das Kunstwerk zur Ware, die die Marktge-

setzenregieren. Die Demokratisierung faßten sie als Ausdruck der schlimmsten Konsequenzen der kapitalistischen Gesellschaftsordnung auf. Die Opposition Künstler: Gesellschaft nahm in der Philosophie der Modernisten den Charakter eines unvermeidlichen Konflikts an, der, obwohl er eine der Hauptursachen des Pessimismus bildete, von den Modernisten selbst auf verschiedene Weise erklärt wurde und auch heute verschieden eingeschätzt werden kann. Die Modernisten präsentierten eine Einstellung voller Inkonsequenz. Die Einsamkeit und der Mangel an Verständnis gegenüber dem Künstler, die heute für uns verständlich sind, weil sie das Resultat der Wahl eines gegenüber der Gesellschaft antagonistischen Wertesystems bilden, waren von den Modernisten entweder als Zeichen einer gewissen Nobilitation oder als Vorwand zu verschiedenen Protesten betrachtet. Die Forderung nach der Einsamkeit des Künstlers entstand also aus den Überlegungen über den bestehenden Zustand und brachte zugleich die Verachtung der Volksmasse zum Ausdruck, die sich für Werte niedrigeren Ranges aussprach. Es war die Forderung nach der Exklusivität, die Bestätigung der Überlegenheit des Künstlers, die aus seinem geistigen Aristokratismus resultierte. Diese Exklusivität des Künstlers wird jedoch durch den Mangel an exakter Bestimmung des Problems außerordentlicher schöpferischer Fähigkeiten des Individuums geschwächt. Die Opposition existiert also hauptsächlich in der geistigen Sphäre als Konflikt zwischen der Mentalität und den Wertesystemen und hat demzufolge keine absolute Dimension. Die Einteilung in Künstler und Philister erfolgt auch nicht auf einer gesellschaftlichen Ebene sondern vom Standpunkt des apriorischen Wertesystems aus. Das Fehlen eines Beweises für das Vorhandensein einer Barriere, die die beiden Glieder dieser Opposition voneinander trennt, läßt sowohl eine Interpretation im Sinne von Bergson und Croce als auch im Sinne von Nietzsche zu. Indem diese Anthropologie das individuelle Ideal vorzieht, das sich auf psychologische Grundlagen stützt, die den Merkmalen des Übermenschen im Sinne Nietzsches entsprechen, so schließt sie dennoch das Vorhandensein des universalen Aspekts des künstlerischen Gefühls, das die potentielle Ausrüstung jeden Menschen ist, nicht aus. Obwohl die Modernisten auf der deklarativen Ebene mit der Verteidigung des Künstlers vor der Gesellschaft auftraten, so kann man doch meinen, daß ihre wirkliche Intention die Verteidigung der menschlichen Persönlichkeit vor der ihre Werte vernich-

tenden Mentalität kleinbürgerlicher Mehrheit war. Es scheint also, daß sowohl der Ausgangspunkt des Programms als auch die mit seiner Realisierung verknüpften Hoffnungen dieses Programms in weiteren Kategorien als nur ästhetische Theorie zu betrachten erlauben.

Die Ursache der unvermeidlichen Inkonsequenzen in den theoretischen Ansichten der Modernisten steckte, wie es mir scheint, in der Falsifizierung des Bewußtseins, die sich darin äußerte, daß man, indem man sich der These von dem gesellschaftlichen Ursprung der Kunst widersetzte, gleichzeitig die Unzulänglichkeiten der gesellschaftlichen Situation und ihren schädlichen Einfluß auf die Kunst und die Gesellschaft brandmarkte. Der Konflikt allein war jedoch eine positive Erscheinung nicht nur deshalb, weil er die Krankheit des gesellschaftlichen Systems entblößte, sondern weil er positiv von den Künstlern zeugte, die dagegen protestierten, auch wenn dieser Protest im Rahmen des falschen Bewußtseins erfolgte. Ihre Verteidigung autothelischer oder, besser gesagt, autonomischer Werte war nicht deshalb haltlos, weil man diese Probleme aus dem Schaffen und aus der Theorie entfernen kann, sondern weil diese Werte verabsolutiert worden waren. Die Mystifikation der modernistischen Ideologie resultierte aus der Tatsache, daß der Protest der Modernisten auf der Geringschätzung der sie im existentiellen Sinne determinierenden, gesellschaftlichen Situation beruhte. Die Ablehnung jeglicher Werte der neu entstehenden demokratischen Kultur stellte ihre Tätigkeit in Frage. Die Interpretation im Sinne der Exklusivität der Kunst zeigt deutlich, daß die von dem Absoluten abgeleitete Kunst "des Einzigsten für das Einzige", die das den Sinn des Lebens begründende Programm bilden sollte, sich in der Konfrontation mit der Wirklichkeit als eine Kunst für niemand erwies, die im Endeffekt zur Verzweiflung führte.

Der tiefe Tragismus der Modernisten entstammte verschiedenen Quellen. Eine von ihnen war die Überzeugung, daß die künstlerische Tätigkeit immer von Leiden begleitet wird. Diesen Leiden liegt das Bewußtsein des Dramas der Existenz zugrunde, das aus dem Einsehen der Desintegration und der fehlenden Harmonie der umgebenden Welt resultiert. Ein Bewußtsein, das so charakteristisch für die polnischen Modernisten ist und das noch zusätzlich verstärkt und durch die Ablehnung der positivistischen Identifi-

zierung des Sinns des Lebens samt der Beteiligung an dem Zivilisationsfortschritt, der von den Modernisten als Rückschritt angesehen und mit dem Geistesverfall identifiziert wird³. Außer den von der äußeren Situation hervorgerufenen Ursachen kann auch auf tiefere, philosophische Aspekte des Tragismus hingewiesen werden, die als miteinander eng verbundene Überlegungen hinsichtlich der menschlichen Kondition und der künstlerischen Kreation zum Vorschein kommen. Die Überlegungen der Modernisten zum Thema der Existenz stammten von Schopenhauer und von der Lebensphilosophie im Sinne Nietzsches. Die Tätigkeit des Menschen sollte durch die in Opposition stehenden geistigen und materiellen Elemente, metaphysisch aufgefaßt, zweifach determiniert werden. Sowie geistige als auch körperliche Aktivität sollten durch die vom Individuum unabhängigen Faktoren hervorgerufen werden: die geistige Aktivität durch die rätselhaften Kräfte des Absoluten und die körperliche Aktivität durch instinktive Bedürfnisse des "sinnlichen Menschen"⁴. Diese dunklen Aspekte der Philosophie, die den Pessimismus und Satanismus begründen, erklären auch den Amoralismus der Anschauungen, denen die Überzeugung von dem unbewußten, notwendigen Charakter menschlicher Verhaltensweisen zugrunde lag⁵. In dieser Situation schien die Wahl des Weges, der in Übereinstimmung mit der Tradition des Philosophierens von Marquis de Sade stand, am einfachsten und gleichzeitig am logischsten zu sein. Diesen Weg, der auf einer solchen Umwertung aller Werte beruhte, die den axiologischen Aspekt des Bösen im Namen des Naturalismus sanktionierte und begründete, haben übrigens die Dekadenten im Westen gewählt. Das charakteristische Merkmal des polnischen Modernismus war die Akzeptierung der Unterordnung der Werte nur der absoluten Notwendigkeit und nicht der biologischen. Es wurde zwar die Befreiung vom jeglichen Druck der Kultur postuliert, doch nicht die Freiheit, andere zu unterdrücken. Die Empfindung des Tragischen begleitete übrigens alle von polnischen Modernisten wahrgenommenen Elemente des Bösen unabhängig von den Quellen seines Ursprungs.

³ Ebenda, Nr. 49, S. 652.

⁴ S. P r z y b y s z e w s k i, *Listy*, Bd. I, Warszawa 1937.

⁵ Deutlich zeigen das solche Werke von Przybyszewski wie: "Synagoga szatana" Warszawa 1902; "Dzieci szatana", Lwów 1899.

Sie haben ihre eigene Theorie des Tragismus entwickelt, wobei charakteristisch war, daß dieses Problem nur selten als ästhetische Kategorie betrachtet worden war, sondern hauptsächlich als Grundlage der Weltanschauung. Für die anthropologische Ebene war die Wahrnehmung des universalen, eindeutig philosophischen Charakters dieser Kategorie am wichtigsten. Sie wurde nämlich, wie kaum ein anderes Problem, nicht nur in der Relation zum Künstler sondern auch zum ahistorisch aufgefaßten Menschen überhaupt betrachtet. Es wurde auf die metaphysische Grundlage der "geheimnisvollen Tragödie" des Menschen hingewiesen, die durch die Notwendigkeit, erotische Bedürfnisse zu befriedigen, verursacht war⁶. Die Modernisten sind allein auf die Aspekte gekommen, die ihre Auffassung vom Tragismus von der alterümlichen unterschied. In ihrer Auffassung nimmt einen wahrhaft tragischen Ausmaß der innere Kampf der geistigen Elemente und der eigenen Instinkte des Menschen an. Den Kern der modernistischen Konzeption des Tragismus bildet jedoch etwas, was sie mit der Theorie von Aristoteles verbindet und gleichzeitig als ein universales Element gilt. Dieses Etwas ist der Moment des "Erkennens", des Selbstbewußtseins der unvermeidlichen Wahrheit des Schicksals, das von vornherein durch die höhere Gewalt determiniert wird⁷. Dieses Merkmal der Universalität ersetzt vollauf den Pathos des griechischen Tragismus, der in der ungewöhnlichen Situation und in ungewöhnlichen Helden ihren Ursprung hat, denen die von den Helden besessene Macht und die von ihnen repräsentierten moralischen Werte zugrunde liegen. Daher resultierte die Überzeugung der Modernisten, daß die Tragödie als Gattung, die auf archetypische Motive zurückgeht, dem Wesen des Tragischen am nächsten liegt. Die Annahme des Moments des Sich-Bewußt-Werdens als der Grundlage des Tragismus zeugt von der Wichtigkeit des von mir im polnischen Modernismus unterstrichenen Erkenntnisaspekts, d.h. der Befriedigung des ständigen Bedürfnisses, sich an das Wesen der fundamentalen Wirklichkeit zu nähern. Dies erklärt gleichzeitig den Wert des künstlerischen Schaffens als das vollständigste Zeugnis des Tragismus der

⁶ Vergleiche: S. P r z y b y s z e w s k i, *Androgyne*, Lwów 1900.

⁷ Im Rahmen dieser Theorie entstand der größte Teil von Przybyszewskis dramatischen Werken. Dazu gehören u.a. solche wie: *Taniec miłości i śmierci*, Lwów 1901; *"Matka"*, Kraków 1902; *"Topiel"*, Warszawa 1912.

Existenz insbesondere im Bereich der Kunst. Es bildet also eine logische Konsequenz der früher dargestellten allgemeinphilosophischen Voraussetzungen.

Die Verbindung der Elemente des künstlerischen Schaffens und des Tragismus samt Billigung der Prädestination hatte zur Folge, daß die Einstellung polnischer Modernisten als "Heroismus der Passivität" bezeichnet wurde (M. Janion)⁸. Es scheint jedoch, daß nach den hier dargestellten zulässigen Interpretationen die einseitige Hervorhebung der Aspekte der Passivität und des Pessimismus polnischer Modernisten eine Vereinfachung ist. Der auf der Propagierung des künstlerischen Schaffens beruhende Heroismus war trotz der Überzeugung von der Determiniertheit des menschlichen Schicksals doch eine Art des Aktivismus oder anders gesagt, eine Ideologie der individuellen, sich auf der Grundlage der Kunst realisierenden Tat. Zwar bedeutete die Kreativität im modernistischen Sinne im Hinblick auf diese Determiniertheit und den vermittelten Charakter der Werte nicht, daß der Künstler seine Welt auf ganz neue und unabhängige Weise schafft oder daß dieses Schaffen ein Demiurg-Akt, der die umgebende Welt verhöhnt, ist, doch war der schöpferische Prozeß selbst, das Vordringen zu den bleibenden Werten und deren Enthüllung auf eine jedesmal einmalige, mit der betreffenden schöpferischen Persönlichkeit verbundene Weise durchaus kreativ. Eine besondere Bedeutung der modernistischen Theorie resultiert aus der Tatsache, daß sie ein Ausdruck des Protests ist - gegen die wirkliche, gesellschaftlich-historische Degradierung des Menschen, die sich in der hier geschilderten Periode vollzog und sich gar intensiviert. Es scheint, daß die Relation Kunstwerk - Künstler eine in der Evolution der Kunst wesentliche Etappe bildet, die zur Betonung der Würde des Menschen führt, der als homo creator betrachtet wird. Diese Etappe bildet eine Art des Übergangs vom anonymen Künstler zum modernen, avantgardistischen Happening-Künstler, der nicht gewillt ist, das künstlerische Objekt nach den durch das metaphysische Dasein, durch die Natur oder durch ein anderes menschliches Subjekt entworfene Regeln zu erzeugen, sondern der seine authentisch subjektive Kreativität im künstlerischen Wirken vom vergänglichen Charakter ver-

⁸Siehe: M. J a n i o n, Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie, "Twórczość" 1971, Nr. 1, S. 41-57.

wirklicht, um die Selbstaffirmation, die Bestätigung seiner aufrichtigen Werte eines Menschen zu erreichen, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, wie diese Werte von der Gesellschaft eingeschätzt werden und ob sie überhaupt bemerkt werden.

Übersetzt von T. Gliwiński

Institut für Philosophie
Universität Lodz

Jadwiga Ciszewska

CZŁOWIEK JAKO PODMIOT TWÓRCZY
W ESTETYCZNYCH KONCEPCJACH POLSKICH MODERNISTÓW

Treścią artykułu jest charakterystyka cech swoistych polskiej wersji modernizmu. Analiza polskiej myśli estetycznej z przełomu XIX i XX w. wskazuje, że program polskich modernistów niesłusznie utożsamia się z estetyzmem. Wydaje się, że modernistycznego odwrótu od rzeczywistości nie należy traktować jedynie jako ucieczki od skomplikowanych problemów ówczesnej codzienności. Równie uprawnione jest interpretowanie go jako sposobu wiodącego do zachowania wartości humanistycznych, które zatraciły się w ościanającej artystów rzeczywistości. Aksjologię modernistów uzasadniało założenie o monistycznym charakterze bytu. Jego naturalną konsekwencją było traktowanie sztuki - ze względu na jej cechy - jako jedynej rodzaju działalności ludzkiej, który umożliwia kontakt z Absolutem. Bowiem zbliżenie do istoty rzeczy jest możliwe jedynie poprzez dzieło sztuki stanowiące przekaz wartości absolutnych. Wysoka ranga twórczości wynika z faktu, iż wartości te są zapośredniczone w duszy twórcy.