

Fünftes Kapitel: Probleme der Mimesis I.: Das Entstehen der
ästhetischen Widerspiegelung.

I.

Allgemeine Probleme der Mimesis.

Wenn wir nun auf die andere, auf die ausschlaggebende Quelle der Kunst, auf die "Nachahmung" übergehen, so treten wir vom Standpunkt einer allgemeinen Erkenntnistheorie auf kein neues Gebiet. Denn unsere Analyse der sogenannten abstrakten Formen hat ja gezeigt, dass selbst diese Widerspiegelungsweisen der objektiven Wirklichkeit sind. So bedeutsam vom Standpunkt der Aesthetik der Unterschied dieser beiden Verhaltensarten auch sein mag, sie bleiben doch unterarten einer und derselben Gattung: der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Gerade bei der "Nachahmung" bedarf dies kaum einer Begründung, denn Nachahmung kann ja nichts anderes bedeuten, als die Widerspiegelung eines Phänomens der Wirklichkeit in die eigene Praxis umzusetzen. Darum ist es leicht verständlich, dass die "Nachahmung" im weitesten Sinne des Wortes eine elementare und allgemein verbreitete Tatsache eines jeden höherorganisierten Wesens ist. Wir finden sie als allgemeine Erscheinung bei fast allen höheren Tieren: die Übergabe der Erfahrungen der Älteren an die Jüngeren kann auf dieser Stufe noch garnicht anders als in der Form ihres Nachahmens erfolgen. Nicht nur die Spiele der jungen Tiere beruhen auf Nachahmung der Bewegungen, der Verhaltensweise der Erwachsenen in den ernstfällen des Lebens, auch die Art, wie etwa die Schwalben vor Abfliegen nach dem Süden ihre Jungen im Fliegen unterrichten, gehört in diese Rubrik. Die Nachahmung ist darum die Elementartatsache eines jeden höherorganisierten Lebens, das in aktiver Wechselbeziehung mit seiner Umwelt sich nicht mehr auf bloss unbedingte Reflexe beschränken kann. Pawlow sagt, "dass das Tier selbständig mit Hilfe der unbedingten Reflexe existieren könnte, wenn die Aussenwelt konstant wäre". Darum kann die Konservierung und

Weitergabe der für das Leben der Gattung unentbehrlichen Erfahrungen nur auf dem Wege der Nachahmung vor sich gehen, sie wird für das Fixieren der bedingten Reflexe unentbehrlich, denn für die Anpassung an die Umwelt, für das Beherrschen des eigenen Körpers, der eigenen Bewegungen, eines der wichtigsten Mittel der Beherrschung der Umwelt, ist sie das wirksamste Mittel.

Auf einer solchen Naturgrundlage baut sich auch beim Menschen die Nachahmung als Elementartatsache sowohl des Lebens wie auch der Konstant, - freilich bei letzterer durch komplizierte und weithergeholte Vermittlungen: Die Antike, für welche die Widerspiegelungslehre noch nicht mit dem Stigma des Materialismus versehen war, in welcher sie noch, wie bei Platon, einen fundamentalen Bestandteil des objektiven Idealismus bildete, hat deshalb in ihren grössten Denkern, es genügt auf Platon und Aristoteles hinzuweisen, diese Elementartatsache vorbehaltlos als Fundament für Leben, Denken und künstlerische Tätigkeit anerkannt. Erst als der philosophische Idealismus der neueren Zeit sich dem Materialismus gegenüber in eine solche Verteidigungsposition verdrängt sah, dass er die Widerspiegelungstheorie zu verwerfen gezwungen war, um die Priorität des Bewusstseins dem Sein gegenüber als das Produziertwerden dieses von jenem - zu retten, wurde die Widerspiegelungslehre zu einem akademischen Tabu. Dieser fundamentalen Position gegenüber ist es für unser Problem ganz gleichgültig, ob es sich um subjektiven oder objektiven Idealismus handelt, ob das Produzieren der Wirklichkeit durch das Bewusstsein in einer Berkeleyschen oder Humeschen, einer Kantschen oder Husserlschen Form gedacht wird. Die Folgen einer solchen idealistischen Stellungnahme sind leicht ersichtlich. Wenn die Widerspiegelung der objektiven, vom Bewusstsein unabhängigen Wirklichkeit nicht mehr den erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt bildet, wird die Nachahmung etwas teils Rätselhafte, teils Überflüssiges. Alle modernen Theorien, die sich etwa mit den Spielen von Menschen und Tieren beschäftigen, bleiben etwa am halben Weg, gerade am entscheidenden Punkt

stehen. Wir haben gesehen, wie z.B. Groos in dieser Frage mystifiziert, um der Nachahmung auszuweichen. Woher Vorahnungen, angeborene Reaktionen entstehen, warum sie sich als spielerische Übungen für das Beherrschen des eigenen Körpers äussern, bleibt ein Rätsel. Da aber in der Anerkennung der Nachahmung eine Anerkennung der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit stecken könnte, wird im modernen Idealismus eine dogmatische Mystik der einfachen rationellen Erklärung vorgezogen.

Ein weiteres Motiv, das die richtige Fragestellung verhindert, ist das Beiseitelassen der Arbeit in der Untersuchung der Unterschiede zwischen Tier und Mensch. Die moderne Anthropologie - im Gegensatz zu der unmittelbaren Nachfolge Darwins - betont diese Differenz sehr scharf, zuweilen bis zu ihrer Überschätzung. Wenn aber ausschliesslich die Folgeerscheinungen der Arbeit beschrieben werden, so die Notwendigkeit für den Menschen sich in immer wechselnden Situationen zurechtzufinden im Gegensatz zur tendenziell stabilen Lebensweise auch der höheren Tiere, ohne auf ihre Grundlage, auf die Arbeit zurückzugehen, so kann sich die Betrachtung, wie wir es in anderen Zusammenhängen sehen konnten, nur auf der Oberfläche bewegen, und muss eben wegen der Überbetonung der Unterschiede, gerade deren wichtigste Momente vernachlässigen.

Diese Schwäche äusserst sich vielleicht am stärksten in den auf die Aesthetik vorgewendeten Theorien, die der Rolle der Arbeit in der Entwicklung der Menschen zum Menschen, ihre entscheidende Funktion im Menschsein unrichtig einschätzen. So vor allem die berühmte Theorie Schillers vom Spiel als Grundlage des Aesthetischen: "der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt."^{1/} Es ist nicht allzuschwer die - sehr beachtenswerten und gewichtigen - Gründe zu verstehen, die Schiller zu dieser Theorie geführt haben: vor allem die Kritik der kapitalistischen Arbeitsteilung mit ihren die Integrität des Menschen ständig und immer mehr bedrohenden Folgen. Ein tiefer Humanismus liegt also Schillers Betrachtungen zu Grunde und zugleich die sehr berechnete Angst vor den Hinwirkungen der kapitalistischen Produktion und Arbeitsteilung auf

die zeitgenössische Kunst. Trotzdem muss das Ergebnis seiner Gedankengänge letzten Endes schief werden. Nicht nur, weil, wie schon bis jetzt wiederholt aufgezeigt wurde, die Genesis der Kunst und damit das philosophische Erhellung ihres ästhetischen Wesens unmöglich wird, sondern auch, weil die bei Schiller vollzogene ausschliessende Isolierung der Kunst und der künstlerischen Tätigkeit von der Arbeit, das schroffe In-Gegensatz-Setzen beider notwendig zu einer Verengung, zu einem Inhaltlosmachen der Kunst selbst führen muss. Schiller hat diese Gefahr in seinen konkreten Ausführungen oft tief empfunden; dass er sie - auch in Einzelbetrachtungen - nicht immer überwinden konnte, geht auf diese verhängnisvolle feindliche Gegenüberstellung von Kunst und Arbeit zurück. Wie wichtig es hier ist, den richtigen Zusammenhang begrifflich richtig zu erfassen, zeigt das Beispiel Fouriers, der von denselben gesellschaftlichen Erscheinungen, wie Schiller, - freilich objektiv wie subjektiv auf höherer Stufe - und in der Kritik der kapitalistischen Arbeitsteilung in ihrer Konstrastierung mit der sozialistischen zu scheinbar völlig entgegengesetzten, methodologisch jedoch nahe verwandten Folgerung gelangt, in der sozialistischen Gesellschaft würde die Arbeit zum Spiel werden. Auch damit wird der fundamentale Unterschied zwischen Selbstreproduktion und Selbstgenuss - beides in gesellschaftlichen Sinne genommen - unrichtig aufgehoben, gerade jene spezifische Wesenart der Arbeit, die ihre zentrale Bedeutung in der Menschheitseentwicklung begründet, wird damit bagatellisiert, infolge einer richtigen Kritik ihrer notwendigen kapitalistischen Erscheinungsweise, welche Kritik jedoch nicht nur diese, sondern das Wesen der Arbeit aufzuheben bestrebt ist. Wenn Marx diese Auffassung Fouriers ablehnt: "Die Arbeit kann nicht Spiel werden, wie Fourier will", so versäumt er nicht in seinen erläuternden Bemerkungen, neben Hervorheben der theoretischen Verdienste Fouriers auch auf die hier, bei richtiger Erfassung der Arbeit, in Wirklichkeit entstehenden Folgen hinzuweisen: "Die freie Zeit - und sowohl Mussezeit als Zeit für höhere Tätigkeit ist - hat ihren Besitzer natürlich in ein anderes Subjekts verwandelt und als dies-andres Subjekt tritt er dann auch in dem unmittelbaren Produktionsprozess.

Es ist dieser zugleich Disziplin, mit Bezug auf den werdenden Menschen betrachtet, wie Ausübung, Experimentelwissenschaft, materiell schöpferische in sich vergegenständlichende Wissenschaft mit Bezug auf den gewordenen Menschen, in dessen Kopf des akkumulierte Wissen existiert. Für beide, so weit die Arbeit praktisches Handeln erfordert und freie Bewegung, wie in der Agrikultur zugleich exercise.^{2/} Die wichtigsten unter ihnen sind gerade jene, die ausserhalb der eigentlichen Arbeit, in der Mussezeit entstehen, jedoch nicht unabhängig von der Arbeit, und mit sehr wichtigen Konsequenzen für diese. Dass Marx hier nur auf die wissenschaftliche Seite der Frage hinweist und nicht ausdrücklich auch auf die ästhetische, tut nichts zur Sache: die hier wesentliche Wechselbeziehung zwischen Arbeit und "höheren Tätigkeiten" wird doch hinreichend beleuchtet.

Die Ablehnung der Widerspiegelungstheorie durch den philosophischen Idealismus der Neuzeit, der letzte Grund der hier behandelten Verzerrung der Probleme, hat endlich für unsere gegenwärtigen Betrachtungen noch die wichtige Folge, dass die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ganz dogmatisch, ohne wirkliche Begründung oder Analyse mit einer mechanischen Photokopie der Wirklichkeit identifiziert wird. Es ist verständlich, dass die Theorie von der mechanischen Kopie der Wirklichkeit im Bewusstsein auch vom alten, nicht dialektischen Materialismus verkündet wurde. Es gehört nun zu den landläufigen "Argumenten" gegen die dialektischen Materialismus, dass man seine Widerspiegelungslehre unbesehen und ohne Beweis mit der Theorie der photographischen Wiedergabe der Wirklichkeit identifiziert. Wir haben bereits auf eine solche polemische Stellungnahme dagegen bei Lenin hingewiesen. An anderer Stelle führt er diesen Gedanken noch entschiedener auf den Sachgehalt selbst eingehend aus: "Die Erkenntnis ist die Widerspiegelung der Natur durch den Menschen. Aber das ist keine einfache, keine unmittelbare, keine totale Widerspiegelung, sondern der Prozess einer Reihe von Abstraktionen, der Formulierungen, der Bildung, von Begriffen, Gesetzen, etc.

-394-

welche Begriffe, Gesetze etc. /Denken, Wissenschaft = "logische Idee"/ auch bedingt, annähernd die universelle Gesetzmässigkeit der sich in sich bewegenden und entwickelnden Natur umfassen... Der Mensch kann die Natur nicht als gänze, nicht vollständig kann nicht ihre "unmittelbare Totalität" erfassen = widerspiegeln = abbilden, er kann dem nur ewig näher kommen, indem er Abstraktionen, Begriffe, Gesetze, ein wissenschaftliches Weltbild usw. usw. schafft."^{3/} Ihren Dogmen entsprechend wird in der bürgerlichen Kunstbetrachtung Realismus mit Naturalismus identifiziert, oft einfach naiv-deklaratorisch, oft jedoch mit der Absicht durch den Popanz des Naturalismus vor jeder konkreten Untersuchung der Kunst als Widerspiegelung der Wirklichkeit abzulenken. Was für einen Aspekt im Lichte einer echten Widerspiegelungslehre das Problem des Naturalismus erhält, darauf kommen wir bald zurück. Für das richtige Verständnis dieser Frage ist es jedoch unerlässlich, vorher das Dogma von der Photokopie der Wirklichkeit im Alltagsleben möglichst unabhängig von jeder künstlerischen Tätigkeit etwas näher zu betrachten.

Um dieses Problem, das in unseren Zusammenhängen ein erkenntnistheoretisches ist, auch nur in seinen grössten Zügen klären zu können, müssen wir vor allem die physiologische Frage ausschalten, wie weit die Sinneseindrücke, etwa die Abbilder der gesehenen Gegenstände auf der Retina wirklich Photokopien der visuell erscheinenden Wirklichkeit sind. Dieser an sich höchst wichtige Tatbestand ist für uns deshalb nur von untergeordneter Wichtigkeit, weil es ja erkenntnistheoretisch darauf ankommt, wie sich das im Bewusstsein entstehende Bild zur objektiven Wirklichkeit verhält. Darin spielt aber der objektive Charakter der Sinneseindrücke nur die Rolle einer Komponente, freilich einer fundamentalen, den Inhalt der Sinneswahrnehmungen entscheidend bestimmenden. Jedoch das Abbild der Wirklichkeit im Bewusstsein ist das Ergebnis eines sehr komplizierten /bis heute noch bei weitem nicht vollständig erhellten/ Prozesses. Der Mensch kann unmöglich die Eindrücke der Wirklichkeit einfach auf sich wirken lassen, er muss - bei Strafe des Untergangs - auf sie reagieren, sehr oft sogar augenblicklich, spontan, ohne Zeit für Nachdenken, für ein vorstellungsmässiges oder begriffliches Auslegen

der Sinneseindrücke. Das hat zur Folge, dass schon auf dem Niveau der Wahrnehmung eine für die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Umwelt bestimmte, Auswahl in der bewusstseinsmässigen Widerspiegelung der Wirklichkeit erfolgt, dass heisst, dass bestimmte Momente als wesentliche eine starke Hervorhebung erfahren, während andere ganz oder wenigstens teilweise vernachlässigt, in den Hintergrund gedrängt werden. Solche spontane Reaktionen auf die Widerspiegelung eines Wirklichkeitsfaktums finden wir bereits bei den unbedingten Reflexen, was soviel bedeutet, dass sie bereits in der Tierwelt feststellbar sind. Man denke an die Reaktion des Menschen darauf, dass ein Gegenstand sich rasch seinem Auge nähert. Er wird spontan sein Auge schliessen, den Kopf so wenden, dass der dem sich nähernden Gegenstand ausweichen könne. Was bedeutet das vom Standpunkt der Widerspiegelung? Ohne Zweifel, dass im Zentralnervensystem die Scheidung von Wesentlich und Unwesentlich im Bild der Widerspiegelung vollzogen wird. Als wesentlich wird das Instrument, das das Auge bedroht, gefasst, alles andere, auch die übrigen, nicht zu dieser Funktion gehörigen Eigenschaften des betreffenden Dings werden zur Nebensache, zum blossen Hintergrund.

Natürlich hat hier das "Wesen" eine ausgesprochen subjektive Betonung, so sehr, dass es vielleicht bedenklich erscheinen könnte, es mit diesem Terminus zu bezeichnen. Allein, auch wenn wir kompliziertere Phänomene des Alltagslebens betrachten, begegnen wir einer ähnlichen Auswahl. Es gehört, wie wir gesehen haben, zur Charakteristik des Alltagslebens, dass seine Aeusserungsweisen einen unmittelbar praktischen Charakter haben müssen. Das führt zwar einerseits zu bestimmten Beschränkungen in den hier möglichen Verhaltensweisen - die menschliche Gesellschaft hat je die wissenschaftliche und die ästhetische Widerspiegelung gerade dazu ausgebildet, um diese zu überwinden andererseits enthält die hier entstehende Praxis doch das entscheidende Moment, der Bewältigung der Umwelt durch den Menschen, wenn auch in einer auf diesem Boden nicht vollständig entfaltbaren Weise, das richtige Prinzip: nämlich

die annähernd richtige Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und deren unerlässliche Wahrheitskriterien, die Erprobung der so erworbenen Erkenntnis durch die Praxis. Ein wenigstens grob annäherndes, bewusstseinsmässiges Erfassen der Wirklichkeit muss auch auf der primitivsten Stufe des Menschendaseins entstehen, sonst hätten diese Lebewesen ihre Existenz weder bewahren, noch gar höher entwickeln können. Der subjektive Charakter in der Auswahl der widerspiegelten Wirklichkeit - wir wiederholen: auch als einfache Wahrnehmung - muss also Tendenzen zu einer echteren Objektivität in sich enthalten, und zwar gerade die Auswahl, die Unterscheidung des wesentlichen vom Unwesentlichen; denn dass die Einzeltatsachen annähernd richtig widerspiegelt werden müssen, versteht sich wohl von selbst. Die Subjektivität in der Auswahl beruht auf elementaren Lebensinteressen des Menschen, die freilich nicht immer derart spontan zur Geltung gelangen, wie im eben angeführten Beispiel, sondern oft Ergebnisse des Nachdenkens, der Sammlung von Erfahrungen, des Fixierens von bedingten Reflexen etc. sind. Natürlich trifft die von diesem Prinzip aus getroffene Auswahl nicht immer auf das wirkliche, objektive Wesen der Gegenstände oder Gegenstandskomplexe auf. Wenn sie jedoch nicht wenigstens bestimmte Momente des wesentlichen berührt, kann der subjektive Zweck des Menschen unmöglich verwirklicht werden; er muss scheitern, oder eine andere, der objektiven Wirklichkeit besser angepasste Auswahl treffen. Die Praxis, als Wahrheitskriterium setzt sich demgemäss schon auf einer Stufe durch, auf welcher im Bewusstsein der Menschen noch nicht einmal eine Ahnung der echten Kategorien vorhanden sein kann.

Gerade von diesem Standpunkt aus ist die Rolle der Arbeit eine entscheidende. Denn in ihr wird, wie schon früher ausgeführt, die unmittelbare Bestimmung von Zwecksetzen und Handeln suspendiert, aufgehoben. Die Arbeit kann die Zielsetzungen der Menschen im Beherrschen der Umwelt eben deshalb immer besser erfüllen, weil sie über die spontane Subjektivität, die freilich ebenfalls spontan Elemente der Objektivität enthält,

hinausgehen, weil sie einen Umweg zur Verwirklichung der Zielsetzung einschlägt, deren Unmittelbarkeit suspendiert, um die objektive Wirklichkeit direkt, so wie sie an sich ist, zu erforschen. In der Arbeit muss also der Unterschied des Wesentlichen und Unwesentlichen bereits objektiv hervortreten, er muss sich, so wie er objektiv ist, im menschlichen Bewusstsein widerspiegeln. Wir sehen also hier von einer neuen Seite, wie die wissenschaftliche /objektive, desanthropomorphisierende/ Widerspiegelung der Wirklichkeit notwendig aus der Arbeit herauswächst, im Gegensatz zu primitiveren Stadien der Existenz /auch bei höheren Tieren/. wo die Korrektur der Wirklichkeit stets nur ein besonderes, konkretes Verhalten zu ihr, wenn dieses falsch ist, zurücktrückt, ohne die Struktur der Verhaltensweise zur Objektivität wesentlich verändern zu können. /Über die entsprechende ästhetische Entwicklung werden wir später sprechen./

Es ist das grosse Verdienst von Engels, dass er im scharfen Gegensatz sowohl zum Idealismus, wie zum mechanischen Materialismus, diese Verhältnisse klar erkannt und genau beschrieben hat. Er sagt: "Das erste, was uns bei der Betrachtung der sich bewegenden Materie auffällt, ist der Zusammenhang der Einzelbewegungen einzelner Körper unter sich, ihr Bedingtsein durch einander. Wir finden aber nicht nur, dass aus einer gewissen Bewegung eine andere folgt, sondern wir finden auch, dass wir eine bestimmte Bewegung hervorbringen können, indem wir die Bedingungen herstellen, unter denen sie in der Natur vorgehen, ja dass wir Bewegungen hervorbringen können, die in der Natur gar nicht vorkommen /Industrie/, wenigstens nicht in dieser Weise, und dass wir diesen Bedingungen eine vorherbestimmte Richtung und Ausdehnung geben können. Hierdurch, durch die Tätigkeit des Menschen, begründet sich die Vorstellung von Kausalität, die Vorstellung, dass eine Bewegung die Ursache einer anderen ist." Und er erhebt mit Recht gegen Naturwissenschaft und Philosophie den Vorwurf, dass sie "den Einfluss der Tätigkeit des Menschen auf sein Denken bisher ganz vernachlässigt, sie kennen nur Natur einer-

seits, Gedanken andererseits." ^{4/} Damit ist der von uns untersuchte Prozess in seinen entscheidenden Hauptlinien klar umrissen.

Wir müssen bloss, vom Standpunkt unsere besonderen Fragestellung, hinzufügen, dass die Klarheit über den kausalen Charakter der hier analysierten Zusammenhänge sicher nicht den Anfang, sondern bereits ein hochentsickeltes Stadium der Entwicklung bezeichnet. Für Engels kam es hier auf das erkenntnistheoretische Problem der Kausalität an, nicht auf die Stappen der Genesis. Wenn wir nun auf diese reflektieren, so ist es evident, dass dabei die Sinneswahrnehmung eine viel grössere Rolle spielt, als dies idealistische Denker zumeist zulassen. Feuerbach polemisiert in dieser Hinsicht richtig gegen Leibniz, indem er nachzuweisen bestrebt ist, dass Tatbestände, die wir gedanklich mit den Kategorien Aehnlichkeit, Grösse, Verhältnis des Ganzen zum Teil zu bezeichnen pflegen, uns bereits sinnlich gegeben sind und die Funktion des Verstandes sich auf ein nachträgliches Konstatieren beschränkt. "Der Sinn gibt die Sache", sagt er, "der Verstand aber gibt den Namen dazu her." Und er zieht daraus die Folgerung: "Der Verstand ist das höchste Wesen, der Regent der Welt; aber nur dem Namen nach, nicht tatsächlich." ^{5/} Damit wird natürlich die richtige Dialektik von einer anderen Seite gestört: die Bewältigung der vielfältigen und wechselnden, komplizierten und doch gesetzmässigen Phänomene der Welt wäre für den Menschen unmöglich, wenn die Tätigkeit des Verstandes auf eine blosse Namensgebung, auf ein blosses Reistrieren der Sinneseindrücke beschränkt bliebe. Die entscheidendste Errungenschaft der wissenschaftlichen Denkmethode, das Desanthropomorphisieren wäre dann nie verwirklicht. Feuerbach ist völlig im Recht den sinnesfeindlichen Einseitigkeiten des Idealismus gegenüber, seine Polemik singt aber hier auf das Niveau eines mechanischen Materialismus herab. Das ist schon aus einem Beispiel ersichtlich. Er hat völlig Recht, in Bezug auf das Grössenverhältnis zwischen dem Ganzen und seiner Teile. Und wir werden später beim Übergang von der unmittelbaren sinnlichen Nachnehmung zu den komplizierteren Formen der Widerspiegelung sehen können, eine wie grosse Rolle das sinnlich Erfassen richtiger Gegenständlichkeits- und Beziehungsform der Wirklichkeit in ihrer annähernd adäquaten bewusst-

seinsmässigen Reproduktion spielt. Lässt sich aber das Problem des Ganzen und der Teile auf solche unmittelbare Feststellungen reduzieren? Gibt es nicht eine ganze Reihe von Fragen innerhalb dieses Komplexes, für deren Lösung der Verstand aktiv werden und weit über die unmittelbare Sinneswahrnehmung hinaus gehen muss? Und unsere gegenwärtige Untersuchung treibt gerade einem solchen Komplex zu. Denn es ist klar, dass das begrifflich geklärte Substrat von alledem, was gerade jetzt behandelt wurde, die Dialektik von Erscheinung und Wesen ist, dass viele Jahrtausende praktischer Anwendung dieser Kategorien notwendig war, um auch nur die ersten Schritte zur theoretischen Klärung des Problems selbst tun zu können, dass der erste entscheidende Ansatz zur Lösung erst in der Hegelschen Philosophie unternommen wurde, tut nichts zur Sache.

Es kann natürlich hier nicht unsere Absicht sein, die Dialektik von Erscheinung und Wesen auch nur in den grössten Zügen zu skizzieren. Wir müssen uns auf einige Zentralfragen beschränken, die mit unserem Problem, dem elementaren Charakter der Widerspiegelung dieses dialektischen Verhältnisses eng verbunden sind. Vor allem muss darauf hingewiesen werden, dass Erscheinung und Wesen gleicherweise Momente der objektiven Wirklichkeit sind; dass also alle erkenntnistheoretischen Erwägungen fehl gehen, die eine Rangordnung zwischen ihnen vom Standpunkt des Wirklichen bzw. Unwirklichen zu stiften versuchen. Das bezieht sich sowohl auf jeden Empirismus oder Positivismus, der allein in den unmittelbar-sinnlichen Erscheinungen eine Realität erblickt, und die Feststellung des Wesens für eine rein subjektive Zutat des menschlichen Bewusstseins hält, wie auf jene Abartendes Idealismus, die dem Wesen eine von den Erscheinungen gesonderte - metaphysische - Existenz zuweisen, und die Erscheinungen zu bloss subjektiven Phänomenen degradieren. Für die dialektische Auffassung Hegels - garnicht zu reden vom dialektischen Materialismus - sind Wesen und Erscheinung gleicherweise Realitäten, miteinander eng, dialektisch verbundene Momente der objektiven Wirklichkeit selbst. Das hat Goethe schon klar erkannt. Er lässt seine Eugenie in der "Natürlichen Tochter" sagen: "Der Schein, was ist der, dem das Wesen fehlt?/Das Wesen

wer'es wenn es nicht erschiene?" Hegelführt durchaus in diesem Sinne, freilich über die gelegentliche Aphoristik hinausgehend, aus: "Das Wesen kommt vom Sein her; es ist insofern nicht unmittelbar an und für sich, sondern ein Resultat jener Bewegung"^{6/} nämlich der Selbstbewegung des Seins". Und die Wechselbeziehung bedeutet das innigste gegenseitige sich-Durchdringen beider Momente: "Die Unmittelbarkeit, welche die Bestimmtheit am Scheinen gegen das Wesen hat ist daher nichts anderes, als die eigene Unmittelbarkeit des Wesens. Aber nicht die seiende Unmittelbarkeit, sondern die schlechthin vermittelte oder reflektierte Unmittelbarkeit, welche der Schein ist; - das Sein nicht als Sein, sondern nur als die Bestimmtheit des Seins, gegen die Vermittlung; das Sein als Moment."^{7/} Lenin formuliert diese Weite der Dialektik, - allerdings über unsere Einzelfrage hinausgehend, jedoch gerade dadurch sie in einen grossen Zusammenhang einfügend - so: "Die Natur ist sowohl konkret als auch abstrakt, sowohl Erscheinung, als auch Wesen, sowohl Moment als auch Verhältnis."^{8/} Damit sind jedoch Erscheinung und Wesen keineswegs als identisch gesetzt. Im Gegenteil. Erst von hieraus wird es möglich, ihre Gegensätzlichkeit als Charakteristik der einheitlichen und widerspruchsvollen Wirklichkeit zu fassen. Darum hebt Lenin einerseits hervor: "...das Unwesentliche, Scheinbare, an der Oberfläche Befindliche verschwindet öfter, hält nicht so "dicht", "sitzt" nicht so "fest", wie das "Wesen". Etwa: die Bewegung eines Flusses - der Schaum oben und die tiefen Strömungen unten. Aber auch der Schaum ist ein Ausdruck des Wesens!"^{9/} Andererseits betont er, dass Wesen und Gesetz "Begriffe von gleicher Ordnung" sind, hebt jedoch hervor, dass "die Erscheinung gegen das Gesetz die Totalität" repräsentiert, "denn sie enthält das Gesetz, aber auch noch mehr, nämlich das Moment der sich bewegenden Form."^{10/} Lenin summiert hier seine Feststellungen so: "Die Erscheinung ist reicher, als das Gesetz." Der bloss annähernde Charakter einer jeden Erkenntnis ist also auch durch die Eigenart der Dialektik von Wesen und Erscheinung erkenntnistheoretisch begründet.

Dieses erkenntnistheoretische Ergebnis ist, wie wir gesehen haben, das Produkt einer vieltausendjährigen

Entwicklung im Alltagsleben, in der Arbeit, und in der aus ihr herauswachsenden Wissenschaft /und Kunst/. Hegel untersucht - von seinem Standpunkt aus mit relativem Recht - vor allem die am besten verallgemeinerten Kategorien der objektiven Wirklichkeit und des Denkens. Lenin, bei dem die Verwindung mit dem Leben viel stärker ausgebildet war, ergänzt diese Analysen und führt sie weiter indem er die philosophischen Probleme auch in ihrer elementarsten, lebensnächsten Erscheinungsweise untersucht. Das hat für uns die wichtige Folge, dass er die Rolle der Wahrnehmung, der Vorstellung, der Phantasie im Prozess der Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht nur eingehender betrachtet als Hegel, sondern auch mit der idealistischen Hierarchie der "Seelenvermögen" radikal bricht und den ganzen Menschen als Subjekt der Widerspiegelung ständig vor Augen hat. So führt er, zustimmend, die eben zitierte Kritik von Feuerbach über Leibniz an, wo jener die von diesen statuierte Objektivität der Sinnlichkeit der Dinge erkenntnistheoretisch auf die Sinneseindrücke zurückbezieht, und in der Ähnlichkeit eine "sinnliche Wahrheit" erblickt; so in Bezug auf Gross und Klein etc.; so analysiert er die Rolle der Phantasie auch im simpelsten Erkenntnisprozess. Bei dieser letzten Betrachtung scheint es uns besonders wichtig, dass Lenin diese Rolle in doppelter Hinsicht darstellt: einerseits als unentbehrlich für den Erkenntnisprozess, andererseits als mögliche Quelle ihrer Abirrungen. Diese Betrachtung verallgemeinert er von der Widerspiegelung der Bewegung ausgehend, dahin, dass die Widerspiegelung unmöglich vor sich gehen kann, "ohne das Kontinuierliche zu unterbrechen, ohne zu versimpeln, zu vergrößern zu zerstückeln, ohne das lebendige zu töten. Die Abbildung der Bewegung durch das Denken ist immer eine Vergrößerung, eine Er-tötung, und zwar nicht nur durch das Denken, sondern auch durch die Empfindung, und nicht nur der Bewegung, sondern auch jedweden Begriffe."^{11/}

So kommen wir zu dem Ergebnis, dass die Widerspiegelung der dialektischen Bewegung, der dialektischen Kategorien eine Elementartatsache des Lebens ist, die freilich erst durch

die Philosophie bewusst gemacht werden kann. Darum gilt für unser Problem, für die Dialektik von Erscheinung und Wesen, was Engels über einen anderen Fall der praktischen Anwendung und bewussten Erkenntnis dialektischer Zusammenhänge gesagt hat: "Und wenn die Herren seit Jahren Quantität und Qualität haben ineinander umschlagen lassen, ohne zu wissen, was sie taten, so werden sie sich trösten müssen, mit Molières, Monsieur Jourdain, der auch sein Leben lang Prosa gesprochen hatte, ohne das geringste davon zu ahnen."^{12/}

Die historische Entwicklung einer solchen Bewusstheit ist natürlich kein geradliniger Prozess; die verschiedensten Motive können ihn fördern oder hemmen. Engels weist z.B. darauf hin, dass gerade der grosse Aufschwung der Naturwissenschaften seit dem 15. Jahrhundert unmittelbar die Vorherrschaft der metaphysischen Betrachtungsweise herbeigeführt und das dialektische Denken weitgehend zurückgedrängt hat.^{13/} Aus dieser unbezweifelbaren Tatsache wäre es aber die falscheste Folgerung, auf die "Natürlichkeit" oder gar auf eine "überzeitliche Geltung" des metaphysischen Denkens zu schliessen. Da die objektive Wirklichkeit dialektischen Charakters ist, muss sich das ganze praktische und geistige Verhalten des Menschen, seine Widerspiegelung der Wirklichkeit ihm anpassen; temporär siegreiche Gegenstendenzen haben stets, wie im eben angeführten Fall, spezifische historische Ursachen.

Von diesem Standpunkt muss auch die künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit beurteilt werden. Denn ist die Dialektik im Allgemeinen und für unsere gegenwärtige Betrachtung die von Wesen und Erscheinung eine unabwiesbare elementare Sache des Lebens, so ist es klar, dass von einer mechanischen, "photographischen" Widerspiegelung der Wirklichkeit als Grundlage von Alltagsleben und Arbeit nicht die Rede sein kann. Ohne Widerspiegelung der Dialektik von Erscheinung und Wesen ist die allerprimitivste Orientierung im Leben unmöglich, und unsere vorangegangenen Betrachtungen haben gezeigt, dass hier nicht etwa "die Philosophie" die angeblich photokopischen Abbilder der Wirklichkeit zu dialektischen Zusammenhängen erhebt, sondern

dass diese in den einfachsten Wahrnehmungen enthalten sind, und vom Denken nur /nicht immer/ zu Bewusstheit geklärt werden. Auf der Retina mögen photokopische Abbilder der Wirklichkeit feststellbar sein, aber schon im einfachen, im primitivsten Alltagsleben, wo der ganze Mensch auf die ihm jeweilig gegenüberstehenden Teile der ganzen Wirklichkeit reagiert, sind die wahrgenommenen Abbilder der Wirklichkeit keine Photokopien. Ja man kann sagen, dass für den Menschen die Photokopien der Welt erst auf einer relativ hohen Stufe der Desanthropomorphisierung überhaupt auftauchen, nämlich mit der Erfindung des Photographierens, und der Vervollkommnung seiner Technik. Dass die dadurch erzielten Resultate, wissenschaftlich angesehen desanthropomorphisierenden Charakters sind, unterliegt keinem Zweifel. Je mehr die Technik sich entwickelt, desto mehr. Dieser Charakter der Photographie äusserst sich jedoch auch im Alltagsleben. Wenn häufig gesagt wird, eine Photographie sei nicht ähnlich, so ist das abstrakt objektiv angesehen, ein Unsinn, denn die lichtempfindliche Platte etc. kann nichts anderes darbieten, als das genaueste Abbild des Objekts im gegebenen Augenblick, unter den gegebenen Umständen. Vom Standpunkt des Lebens ist der Ausdruck dagegen sinnvoll, drückt einen echten Sachverhalt im Zusammenleben der Menschen aus. Es zeigt sich darin, dass das visuelle Bild /oder Erinnerungsbild/, das einer vom anderen oder von sich selbst hat, keineswegs immer mit einer solchen photokopischen Abbildung identisch sein muss. Wenn wir dabei von allen Affekten /Eitelkeit, Sympathie oder Antipathie etc./ absehen, so bleibt die Tatsache, dass die aus der Visualität entsprungenen Kategorien wie ähnlich, charakteristisch etc. eine Auswahl, ein "Absehen.von..." etc. beinhalten, darum auf einen Menschen in seiner Ganzheit richtig bezogen werden können, ohne sich mit seiner unmittelbar sichtbaren Erscheinung in jedem Augenblick, in jeder Lage mechanisch zu decken. Der witzige Ausspruch Max Liebermanns: "Ich habe Sie ähnlicher gemacht, als Sie sind" drückt eine Wahrheit des Lebens aus. Noch auffallender ist dieser Gegensatz bei den Momentphotographien von Bewegungen, die auf die Unmittelbarkeit des Alltagslebens sehr oft den Eindruck des zumindest Unwahrscheinlichen, schwer

Vorstellbaren machen, obwohl ihre richtige Abbildlichkeit nicht bezweifelt werden kann. Sobald es sich dagegen um die wissenschaftliche Analyse der Bewegungen /Einübung in eine Arbeit, Trainingsmethode im Sport etc./ handelt, fällt diese objektive Wahrheitstreue schwer ins Gewicht. Man sieht also, dass die photographisch treue Kopie der Wirklichkeit das Produkt einer hochentwickelten, desanthropomorphisierenden Technik ist, und mit der unmittelbar sinnlichen visuellen Apperzeption der Wirklichkeit im Alltag nichts zu tun hat, geschweige denn dass sie ihre Basis, ihren Ausgangspunkt bilden könnte.

Solchen Feststellungen widerspricht scheinbar, dass die moderne Kunst der Kinematographie sich gerade auf dieser Grundlage entwickelt hat. Der Widerspruch ist jedoch nur ein scheinbarer, denn die ganze künstlerische Technik des Films beruht eben auf einer Reanthropomorphisierung des Photographierens. Lassen wir jetzt jene Momente der Auswahl, des Arrangements etc. beiseite, in welchem der Film gewisse gemeinsame Züge mit der sogenannten künstlerischen Photographie hat; natürlich treten diese Tendenzen im Film viel stärker und entschiedener hervor, als im einfachen photographischen Bild. Das Wesentliche ist vielmehr, dass die einzelnen Photographien /die in ihrer Isoliertheit objektiv notwendig Fotokopien sind/ im Film so aneinandergereiht, in solchem Tempo gedreht, so "geschnitten" etc. werden, dass der Gesamteindruck dieser zum normalen Sehen des Menschen zurückführt, dass das "Unwahrscheinliche" wieder unwahrnehmbar wird, dass das Neue, das durch diese Mittel entsteht und offenbar gemacht wird, ebenso eine Bereicherung der visuellen Wirklichkeit und der mit ihr verknüpften Lebenserfahrungen des ganzen Menschen herbeiführt, wie es jede andere Kunst tut; natürlich, den neuen Widerspiegelungsformen entsprechend, auch mit neuem Inhalt. Auf Details können wir hier nicht eingehen. Es sei nur bemerkt, dass infolge der Reanthropomorphisierung als Grundlage, als Formungstendenz der Film jede Abweichung von der hier vorgezeichneten Verhaltensart seinen künstlerischen Charakter sofort zerstören muss. So verwandelt

etwa die Anwendung der Zeitlupe den Film in einen wissenschaftlichen, denn es handelt sich dabei um einen wissenschaftlich-experimentelle /desanthropomorphisierende/ Abstraktion, nicht um eine künstlerische Ausbildung der menschlichen Visualität, die deshalb im Dienst von Entdeckungen neuer Gegenstände und Zusammenhänge über die Anforderungen der menschlichen Visualität hinausgeht; dass auch diese - innerhalb bestimmter Grenzen - gesellschaftlich-geschichtlich wandelbar, ausdehnbar ist, ändert nichts am Wesentlichen dieser Sachlage.

Die mit der Theorie von der elementaren Photokopie eng verbundene Identifizierung von Naturalismus und Realismus, das Aufbauschen des Naturalismus zu einer elementaren, primitiven künstlerischen /pseudokünstlerischen/ Verhaltensart zur Wirklichkeit, erweist sich also ebenso als eine Legende, wie dies Engels für das metaphysische Denken gezeigt hat. Auch der Naturalismus ist eine durch die gesellschaftliche Entwicklung hervorgebrachte Verzerrung, der spontan dialektischen künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die Künste primitiver Zeiten kennen ihn überhaupt nicht; wie wir sehen werden, entsteht dort im Gegenteil sehr oft eine einseitige, künstlerisch oft falsche Überbetonung dessen, was man damals für das Wesen hielt. Der Naturalismus kann aber nur dadurch in seiner Besonderheit bestimmt werden, dass ihm die Tendenz innewohnt, den Gegensatz, ja sogar den Unterschied von Wesen und Erscheinung verschwinden zu lassen, nach Möglichkeit zu annullieren. Schon diese Bestimmung zeigt an, dass es sich beim Naturalismus nur um eine Spättendenz der historischen Entwicklung handeln kann. Solange die Bewältigung der Umwelt sich vorwiegend auf die Natur richtet, ist ihr Pathos naturgemäss vor allem die der Entdeckung und des Offenbarmachens des Wesentlichen; mag dies noch so naive oder unbeholfene Formen annehmen, als Tendenz steht sie in ausgesprochenem Gegensatz zu jedem Naturalismus. Erst das Überwiegen der gesellschaftlichen Momente im Alltagsleben, das "Zurückweichen" der Naturschranke" schafft die Bedingungen seines Entstehens, und zwar in Perioden, in denen die Entwicklung der Gesellschaft selbst - in bestimmten Klassen - eine Scheu vor der

Aufdeckung des Wesens produziert. Aber auch unter solchen Bedingungen /deren Erforschung die Aufgabe des historischen Materialismus ist/ wird der Naturalismus, im engeren, im eigentlichen Sinne des Wortes nur eine der Strömungen sein, in welchen die Desorientiertheit /oder der Wille zur Perspektivenlosigkeit/ sich ausdrückt. Freilich, da die Trübung im Erfassen der Dialektik von Erscheinung und Wesen ein Zentralproblem solcher Zeiten ist, eine ausschlaggebende Tendenz, deren Wirkung auf das Fundament der Darstellungsweise, auch die Struktur scheinbar entgegengesetzter Richtungen bestimmt; so können wir in der Literatur unserer Periode den im Grunde naturalistischen Charakter der verschiedensten Richtungen vom Impressionismus bis zum Surrealismus deutlich beobachten.^{14/}

So wichtig diese Abgrenzung des Naturalismus vom Realismus für die Aesthetik ist, so unerlässlich das historische Aufdecken der Gründe seines Auftretens etc. für die Kunstgeschichte ist, so sehr wäre es eine vereinfachende Verzerrung, wenn man nun Naturalismus mit photokopischer Widerspiegelung der Wirklichkeit identifizieren würde. Allerdings wird dies oft von den Theoretikern des Naturalismus ausgesprochen; allerdings wird auch praktisch-künstlerisch oft eine maximale Annäherung an die unmittelbare Erscheinungsoberfläche des Alltags erstrebt, eine möglichst radikale Ausschaltung aus der Gestaltung aller Vermittlungskategorien, die auf das Leben hinzielen: die photokopische Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit bleibt aber auch hier nur ein Ideal, keine Realität. Wer naturalistische Werke, gerade in Bezug auf eine solche mechanische "Treue" in der Abbildung genau studiert, wird finden dass nicht nur die Komposition des Ganzen ebenso auf Auswahl, Auslassen, Betonen etc. beruht, wie die jedes Kunstwerks - mögen dabei diese Prinzipien lässiger, weitmaschiger etc. angewendet werden als sonst, - sondern auch in jedem Einzelforment ist eine solche Umformung, die über das Photographische hinausgeht, feststellbar. Man vergleiche nur zwei beliebige naturalistische Richtungen miteinander in Bezug auf solche stilistischen Merkmale und man wird unsere Feststellungen bestätigt finden.

Das Ergebnis dieses etwas langgerateten Exkurses ist für uns von grosser Wichtigkeit: erkenntnistheoretisch, vom Standpunkt der Beziehung des Bewusstseins zur Wirklichkeit ist die Theorie der photokopischen Widerspiegelung nicht zu halten. Die objektive Dialektik der wirklichen Welt ruft zwangsläufig eine - freilich lange Zeit nicht bewusst gewordene - spontane subjektive Dialektik in menschlichen Bewusstsein hervor. Dieser Prozess der Widerspiegelung ist jedoch nicht bloss in seinem Inhalt und in seiner Form dialektisch, sondern auch seine Ausbildung und Entfaltung ist ebenfalls von der Dialektik der Geschichte bestimmt. Hier kann naturgemäss diese letztere kaum angedeutet werden. Denn nicht einmal in der Geschichte der Wissenschaft und der Philosophie besitzen wir mehr als zerstreute und höchst fragmentarische Vorarbeiten zur Erkenntnis der Entwicklung des dialektischen Denkens, der Hemmungen, der Hindernisse die seiner Annäherung an die wahre Struktur der objektiven Realität in Wege steht. Und wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, dass die erkenntnistheoretische Erforschung des Alltagslebens noch kaum begonnen hat, dass dieses so unentscheidende Gebiet heute noch fast als terra incognita zu betrachten ist.

Trotz aller Vorbehalte, die eine solche Lage gebieterisch vorschreibt, muss unser nächster Schritt sich doch der Widerspiegelung im Alltagsleben und in der Arbeit zuwenden. In anderen Zusammenhängen, in den Anfangsbetrachtungen dieses Werks haben wir bereits eine Reihe von Tatsachen - z.B. über die Arbeitsteilung der Sinne - angeführt, in denen eine ähnliche Dialektik, wie die hier beschriebene, zum Ausdruck kam. Jetzt muss vor allem darauf hingewiesen werden, dass im primitiven Alltagsleben das nachahmende Wort und insbesondere die nachahmende Gebärde eine unvergleichlich grössere Rolle spielt, als auf entwickelterer Stufe. Natürlich beinhaltet ein jeder Verkehr zwischen den Menschen den Hinweis auf bestimmte Tatsachen ihrer Umwelt und auf die sich daraus ergebenden Reaktionsweisen. Darum bildet die annähernd richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit den Wesen nach die unveränderbare Grundlage dieses Verkehrs.

Aber je komplizierter die Zusammenhänge des Alltagslebens werden, desto komprimierter und destillierter wird deren Darstellung, desto stärker muss - bis zu einer unmittelbaren Unkenntlichkeit - die ursprüngliche Nachahmung in der Mitteilung verblassen. Ich führe ein möglichst einfaches Beispiel an. Wenn heute jemand wissen will, wie lange er etwa von Wien bis Paris zu fahren hat, schlägt er das Kursbuch auf, notiert sich Bahnhöfe, Abfahrts- und Ankunftszeiten, etc., ohne dessen bewusst zu sein, dass alle diese abstrakt-abgekürzten Zeichen Widerspiegelungen der zu wissen gewünschten realen Vorgänge sind. Bei den primitiven Menschen ist auch der unmittelbare Ausdruck, ja der Vorgang, sich den Tatbestand zu vergegenwärtigen mimetischen Charakters. Max Schmidt beschreibt einen solchen Fall sehr plastisch. Er erzählt, dass ein Indianer über die Dauer einer Reise gefragt, "mit der Hand einen Kreisbogen am Himmel, dem täglichen Sonnenlauf entsprechend, beschreibt, und dann die Gebärde des Schlafes macht. Diese Gebärde wird so vielmal wiederholt, als ganze Reisetage bis zum Ziel der Reise erforderlich sind. Die genauere Zeit, zu welcher das Ziel am letzten Tage zu erreichen ist, wird dann in der Weise gezeichnet, dass man mit der Hand die Höhe des Sonnenstandes und der betreffenden Stunde der Ankunft angibt." Die Mimesis kommt noch deutlicher zur Geltung, wenn man mit Schmidt annimmt, dass in der Wiederholung kein Zählen der Reisetage enthalten ist, dass der Indianer "mit seiner Gebärde wirklich den tatsächlichen Verlauf der Reise in Bezug auf das Zeitmoment schildert. Bei jedem Male, wo er den Kreisbogen mit dem Arme beschreibt, hat er den Verlauf einer ganz bestimmten Reisetrecke vor Augen, und mit jeder einzelnen Schlafgebärde soll zunächst ein ganz bestimmter Rastplatz zum Ausdruck gebracht werden. Erst wir addieren die Anzahl dieser einzelnen Reisetrecken und Rastplätze und haben dann die Vorstellung einer bestimmte Zahl von Tagen. Der die Gebärde vollziehende Indianer selbst aber braucht diese Vorstellung bei seiner Angabe der Länge der Reise nicht gehabt zu haben."^{15/}

Es zeigt sich hier sehr deutlich der von uns theoretisch statuierte Doppelcharakter der Widerspiegelung im Alltagsleben: einerseits ein nach Möglichkeit genaues Bild des

jeweils in Betracht kommenden Ausschnitts der Wirklichkeit zu erlangen, andererseits in dieser Abbildung selbst - spontan oder bewusst - jene Momente hervorzuheben, die für das jeweilige Handeln ausschlaggebend sind. Insbesondere die zweite Komponente dieses Doppelcharakters der Widerspiegelung, /deren Grundlage, wie wir gesehen haben, die objektive Dialektik von Erscheinung und Wesen bildet, steigert sich noch, wenn die durch die Widerspiegelung der Wirklichkeit erlangte Erfahrung mitgeteilt, weitergegeben oder zur Grundlage eines konkreten Handelns gemacht werden soll. Wir haben eben gesehen, dass die primitive Mitteilung einen ausgeprägten, direkt mimetischen Charakter hatte. Denn sobald die Mitteilung über das ursprüngliche Aufzeigen der Gegenstände, bzw. Vorgänge hinausging, musste sie, um die auf dieser Stufe erreichbare Eindeutigkeit zu erlangen, die Mittel der Mimesis in Anspruch nehmen. Dabei ist jedoch bemerkenswert - und das von uns angeführte Beispiel zeigt dies sehr deutlich - dass die hier angewandte Nachahmung noch weniger eine Photokopie des Modells sein kann, wie bei der Wahrnehmung selbst. Es ist ein relativ hoher Grad der Abstraktion, der eindeutigen Betonung des Wesentlichen nötig, um konkrete Gegenstände oder Vorgänge mit verhältnismässig wenigen Worten oder Gebärden zu charakterisieren, um eine solche Charakteristik augenblicklich verständlich zu machen. Die oft gebrauchte Ausflucht, dass diese Verständlichkeit auf Konvention beruht, umgeht die Frage des Entstehens der Konvention selbst. Denn so sehr manche Konventionen oft "von oben", etwa von Magiern oder Priesterkasten bestimmt sein mag und durch diese Fixierung die Worte und Gebärden zu blossen Zeichen erstarren macht, die grundlegende Auswahl dessen, was im Alltagsleben zur Konvention wird, bringt doch das Leben selbst hervor; gerade jene Worte oder Gebärden, werden mit der Zeit konventionell, die sich im Verkehr der Menschen untereinander am besten bewährt haben.

Und diese Bewährung hat nun ihrerseits Kriterien, die für uns nicht ohne Bedeutung sind: ein Tagesweg, um bei dem angeführten Beispiel zu bleiben, könnte an sich durch die verschiedensten mimetischen Gesten zum Ausdruck gebracht werden.

-408-

Was wird aber dabei das Prinzip der Auswahl sein? /Auch wenn diese später in Konventionalität mündet. /Ohne Frage, die konzentrierte Eindeutigkeit; diese hat aber, besonders wenn von Gebärden die Rede ist, einen sinnlich-unmittelbaren, einen auch Gefühle evozierenden Charakter. Das bedeutet freilich keineswegs, dass dabei irgendetwas Aesthetisches intentioniert oder auch nur mitgedacht wäre. Die Evokation von Empfindungen durch Sprache, Gebärde, Handlung etc. gehört zu den unentbehrlichen Momenten des Alltagslebens, lange bevor eine Kunst entstanden wäre, ohne notwendig die Tendenz zu haben, in Kunst umzuschlagen. Das Evokative enthält allerdings normalerweise ein Moment, das zu diesem Umschlagen führen kann, es muss aber durch mannigfache Vermittlungen bereichert, verwandelt, entwickelt werden, um einen solchen Akt zu ermöglichen. Auf sich selbst gestellt ist die Gefühlsevo-kation hier wirklich ein blosses Mittel, damit entweder ein konkreter Gegenstand, eine besondere Begebenheit etc. möglichst genau bestimmt und fixiert, oder die Bereitschaft zu einer konkreten Tat vorbereitet werde. Auch die mimetische Gebärde ist also an sich - vom Standpunkt der höheren Menschheitentwicklung betrachtet - ein Wortersatz, und damit ein Begriffersatz, eine unbewusste Intention auf das begriffliche Fixieren und Ordnen der Gegenstände, Begebenheiten, etc. Der sozialen Funktion nach ist hier der Kern, das Zentrum zu suchen; mit dem Evokativen ist bloss eine "Aura" entstanden, entweder aus der Unfähigkeit das begriffliche verbal, begrifflich genau auszudrücken, oder aus der Bereicherung des Objekts durch allmählich sich sammelnde und summierende Erlebnisse. Dass die später sich entwickelnde Kunst sich aus dieser Ausdruckskomponente herausbildet, ja dass ohne einen sehr langen, Worte, Gebärden, Handlungen mit einer solchen "Aura" umgebenden Prozess die Künste kein Lebensmaterial, keine aus dem Leben herauswachsende, es durch ihre Wirkung bereichernde Form /und dazu keine Bereitschaft zu ihrer Rezeption/ hätten haben können, halten wir für selbstverständlich und werden auf sie und mit ihnen verknüpfte Fragen später ausführlich zurückkommen. Die oft unlösbar verschlungene Dualität von eindeutigen Sinn /eindeutiger Objektbezogenheit, eindeutiger, annähernd richtiger Widerspiegelung

-408-

bestimmter Objekte/ und einer evokativen "Aura" ist jedoch ein allgemeines Kennzeichen der Alltagswirklichkeit, insbesondere in ihren Anfangsstadien, in welchen die Arbeit sich noch wenig ausgebildet hat und die einzige universell gesellschaftliche Form der Verallgemeinerung, die Magie, diese Dualität nicht durch Differenzierung aufhebt /wie später Wissenschaft und Kunst/, sondern gerade als Dualität konserviert. So sehr aber auch das Alltagsdenken entwickelterer Gesellschaften in seiner späteren - gebenden wie nehmenden - Wechselwirkung mit Wissenschaft und Kunst über das urwüchsige magische Zusammen dieser Dualität hinausgeht, gehört es doch zu seinem Wesen, diese Komponenten in einer oft abgeschwächten, aber letzten Endes unaufgehobenen Weise immer neu zu reproduzieren. Man vergesse nicht, dass auch in der ausgebildetesten Sprache, mit relativ hoher Hindeutigkeit des Wortsinns es unvermeidlich ist, dass viele Worte und Sätze von einer solchen gefühlsevokativen "Aura" der Zustimmung oder Ablehnung, der Liebe oder des Hasses etc. umgehen sind.

Die hier angedeutete Entwicklung tritt in ihren allgemeinsten Umrissen noch klarer hervor, wenn wir versuchen die zwischen der anfänglich unmittelbaren "Nachahmung" und zwischen der ausgebildeteren, bereits in Inhalten und Formen von der Wissenschaft und der Kunst gespeisten Mitteilungsmöglichkeiten liegenden entsprechenden Übergangsformen aufzudecken. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass empfundene oder beobachtete Analogien für die Gegenständlichkeit, die Beziehungen, die Bewegungszusammenhänge etc. sich weit früher ausgebildet haben, als eine Erkenntnis von Ursache und Wirkung im später fixierten Sinn der Kausalität. Ja man kann sogar mit einer gewissen Berechtigung annehmen, dass die aus solchen spontan wahrgenommenen Analogien entstandenen Analogieschlüsse älter sind, als die exakteren und darum der Unmittelbarkeit des Alltagslebens ferner liegenden anderen logischen Formen. Die primitiven, aus Wahrnehmungs- und Empfindungsgrundlagen entsprungenen Analogien haben zweifellos einen starken unmittelbar mimetischen Charakter. Sie bleiben mehr oder weniger in der sinnlichen Einzel-

heit stecken, obwohl sie zugleich jene Momente - mimetisch - hervorheben müssen, die die Grundlage, eventuell bloss den Anlass, zum Analogisieren ergeben. /Wie eine solche, im primitiven Alltagsleben tief verankerte Neigung, Analogien zu entdecken und sinnfällig zu machen mit der Entwicklung der Poesie zusammenhängt, werden wir später behandeln./ In der Entstehung der Analogie wird also Einzelnes unmittelbar - sogar mimetisch - mit einer oft sehr wenig fundierten Verallgemeinerung verknüpft.

Es ist nun sehr interessant, dass Hegel in seiner Analyse der Analogieschlüsse gerade jene Momente als entscheidend hervorhebt, die unzertrennbar mit diesem unmittelbar mimetischen Charakter der ursprünglichen Analogie zusammengehören. Er sieht ganz klar, das Problematische am Schluss der Analogie, das aus seinem Ursprung entstand, allerdings ohne auf diese Frage der Genesis einzugehen: "Die Analogie ist umso oberflächlicher, je mehr das Allgemeine, in welchem die beiden Einzelnen eins sind, und nach welchem das eine, Prädikat des anderen wird, eine blosse Qualität oder wie die Qualität subjektiv benommen wird, ein oder anderes Merkmal ist, wenn die Identität beider hierin als eine blosse Ähnlichkeit genommen wird. Dergleichen Oberflächlichkeit aber, zu der eine Verstandes- oder Vernunftform dadurch gebracht wird, dass man sie in die Sphaere der blossen Vorstellung herabsetzt, sollte in der Logik garnicht angeführt werden."^{16/} Es ist aber ganz klar, dass damit Übergänge, Überreste aus jenen primitiven Zustand gemeint sind, die wir eben betrachtet haben, die freilich auch im heutigen Alltagsdenken ununterbrochen vorkommen. Hegel verteidigt sogar Analogie und Induktion gegen Vorwürfe, die aus der Überschätzung bloss formaler Schlüsse entstammen; wenn ihre Inhaltlichkeit als Inhaltsbestimmung gefasst werden kann - was natürlich, wie wir meinen, auf die Anfänge oft nicht zutrifft, - so ist gegen ihren Schlusscharakter nach Hegel nichts einzuwenden. Aber auch für ihn bleibt eine gewisse Problematik vorhanden: "Dies rührt daher, dass, wie sich ergeben hat, in dem analogischen Schlusse die Mitte als Einzelheit, aber unmittelbar auch als deren wahre Allgemeinheit gesetzt ist." Daraus folgt jene Unbestimmtheit, "ob dem

einen Subjekt die Bestimmtheit, die auch für das anderen erschlossen wird, vermöge seiner Natur, oder vermöge seiner Besonderheit zukommt."^{17/} Die unmittelbare Einheit von Einzelheit und Allgemeinheit als Mitte des Schlusses ergibt also, trotz Hegels Bemühungen diese Schlussform als vollgiltige zu retten, ihr doch etwas unaufhebbar Problematisches.

Wir haben früher in anderen Zusammenhängen gezeigt, dass die Entwicklung des Denkens, wenn es auch die Analogie, besonders als Vorbereitungsstadium höherer wissenschaftlichen Formen nicht entbehren kann, doch weit über sie hinausgehen muss. Die Analogie und die aus ihr entspringende Schlussform sind nicht nur, nach aller Wahrscheinlichkeit, die ältesten Erscheinungsformen des wissenschaftlichen Denkens, sondern auch jene, die in unaufhebbarer Weise mit dem Alltagsdenken verbunden bleiben, als andere Formen. /Wie diese Stadien des wissenschaftlichen Denkens mit der Entwicklung der künstlerischen Widerspiegelung zusammenhängen, werden wir alsbald sehen./

Wenn wir nun zu unseren früheren Betrachtungen zurückkehren, so ist es klar, dass in allen diesen Fragen die Widerspiegelung der objektiven Dialektik von Erscheinung und Wesen mitenthalten ist. Denn wenn wir die früher erwähnte "Aura" auf ihren Gehalt hin /und nicht nur als evokative Form/ genau betrachten, so leuchtet es ein, dass sich in ihr der Reichtum der Erscheinungswelt eines bestimmten Komplexes seinem allzu abstraktmageren, allzu statischen etc. Wesen gegenüber subjektiv reflektiert. Diese dialektische Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit steigert sich in dem Maße, in welchem sie einer die Unmittelbarkeit des Alltagslebens überholenden Praxis dient; vor allem der Arbeit. Die objektive Seite dieses Prozesses haben wir bereits geschildert. Wir sind sogar in anderen Zusammenhängen auch auf den subjektiven Faktor eingegangen; es genügt vielleicht wenn wir an unsere Ausführungen über die Arbeitsteilung der Sinne, über die Beziehung von Arbeit und Rhythmus hinweisen. In beiden Fällen handelt es sich darum, dass die Widerspiegelung, indem sie über die Unmittelbarkeit der einfachen Wahrnehmungen hinausgeht, die Dialektik von Erscheinung und Wesen /freilich auch andere dialektische Widersprüche/ stärker ausbildet, ihren objektiv

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

- 410 -

wahren Zusammenhängen näherkommt, als dies in einer einfach passiven Rezeption der Aussenwelt möglich wäre.

Das ist eine allgemeine Richtung der menschlichen Entwicklung und mit ihr der Höherentfaltung der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die beiden Tendenzen sind unzertrennbar, denn ein Wachstum des Menschen wird erst durch die Praxis, durch die Arbeit möglich und diese setzen wiederum eine richtigere und reichere Widerspiegelung der Wirklichkeit voraus. Es sei deshalb gestattet, diesen Tatbestand mit Hilfe eines anderen Moments der Praxis näher zu beleuchten, mit einem Moment, das den elementaren vor jeder künstlerischen Tätigkeit liegenden Charakter der Mimesis klar aufzeigt, zugleich jedoch auch zu jenen Fakten des Lebens gehört, die für die Entstehung der Kunst und für ihre Wirksamkeit unentbehrlich sind. Wir meinen jenen psychischen Vorgang, den man allgemein mit dem Ausdruck Bewegungsphantasie zu bezeichnen pflegt. Diese ist, nach Gehlen, "sozusagen das Produkt des Abkürzungsprozesses, den eine Bewegung durchmacht, ehe sie geformt ist, ehe sie aus den eleganten Minimumbetonungen der beherrschten Bewegung besteht. "Gehlen hebt mit Recht ihre enge Verbindung mit früheren Erfahrungen, mit Bewegungserinnerungen, mit vorhergeleisteten Übungen hervor, und betont ihre Rolle bei den komplizierteren, neuartigen, von der normalen Gewohnheit abweichenden Bewegungen etwa im Sport hervor. Er sagt: "Man kann, was ich meine, an der Hinübung komplizierterer Bewegungen, etwa beim Sport, sehr gut beobachten: zunächst hat der Anfänger beim Skilauf oder Reiten die grosse Schwierigkeit, ungewohnte Bewegungskompositionen, die jederzeit auseinanderfahren, mit seiner Aufmerksamkeit zusammenzuhalten, sie werden stückweise aneinandergesetzt und mühsam unter dauernder Kontrolle koordiniert, wobei immer die nicht beachteten Glieder in ihre jetzt unzweckmässigen Gewohnheiten zurückfallen. Die gekonnte Bewegung holt nur noch die "Knotenpunkte" der Folge heraus, und lässt die Zwischenphasen, von daher geführt, automatisch abgleiten. Eine richtig aufgebaute, schwierige Bewegungskombination ist in ihrem Gesamtgelingen davon abhängig, dass genau die richtigen Knotenpunkte herausgearbeitet werden, von denen die harmonischen Nebenerfolge und Zusammenstimmungen

automatisch abhängen, die also motorisch das Ganze repräsentieren. Auch im motorischen Bereich gibt es erst unter dieser Voraussetzung Bewegungsübersicht, wenn sehr hoch synthetische Bewegungen - Stabhochsprung z.B. - in Koordinationen solcher fruchtbarer Momente bestehen."^{18/}

Ohne Frage ist auch hier die von uns bei der Mimesis wiederholt betonte Dialektik von Erscheinung und Wesen vorhanden, sogar in besonders ausgeprägter Form. Sie reicht jedoch zum Verständnis dieses Phänomens allein nicht aus. Gehlen, der in der Interpretation seiner oft sehr dialektischen Beobachtungen sonst jede dialektische Terminologie sorgfältig vermeidet, spricht hier von "Knotenpunkten", womit er - unbewusst - das wiederholte Umschlagen von Quantität in Qualität andeutet. Uns scheint jedoch, dass auch damit das eigentliche Phänomen noch nicht hinreichend beschrieben ist, dass man zu seinem Verständnis die von Lenin häufig benützte Kategorie vom Ergreifen des Kettengliedes heranziehen muss. In Bezug auf die organisatorische und strategische Bedeutung der Gründung einer zentralen Zeitung für die illegale Partei im zaristischen Russland, exponiert Lenin in "Was tun?" die theoretisch-praktische Seite unserer Frage, wie folgt: "Jede Frage bewegt sich in einem verzauberten Kreis" dann das ganze politische Leben ist eine endlose Kette aus einer endlosen Reihe von Gliedern. Die ganze Kunst des Politikers besteht eben darin, gerade jenes Glied zu finden, und sich fest daran zu klammern, das ihm am wenigsten aus der Hand geschlagen werden kann, das im gegebenen Augenblick am wichtigsten ist, das dem Besitzer dieses Gliedes den Besitz der ganzen Kette am besten garantiert."^{19/} Dass sowohl das Ensemble des Handelns wie alle seine "Elemente" in der Politik unvergleichlich komplizierter sind, als in einer noch so künstlichen Körperbewegung des einzelnen Menschen, ändert die kategorielle Wesenart solcher "Kettenglieder" nicht, ja ihre Anwendbarkeit auf höchst verwickelte Erscheinungen des Lebens unterstreicht die Objektivität und Allgemeinheit dieses kategoriellen Verhältnisses. Es zeigt sich, auch hier, dass die Praxis als Kriterium der Wahrheit auf die Annäherung an die Wirklichkeit in der Widerspiegelung basiert ist, dass sie unmittelbar bloss eine Auswahl in der widerspiegel-

ten Wirklichkeit trifft, aber nicht nur in der Auswahl des Richtigen und in Ausschneiden des Falschen, sondern auch als eine Akzentverschiebung in der Direktion auf jene Elemente und Tendenzen, die für die jeweilige Aktion ausschlaggebend wichtig sind.

Die so in der Praxis entstehende neue Weise der Betonung des Wesentlichen und des Unwesentlichen, der Knotenpunkte und der Folgeerscheinungen ist jedoch nur unmittelbar betrachtet subjektiv, d.h. von der subjektiven Zielsetzung der gerade gegebenen Aufgabe bestimmt. Denn erstens ist diese selbst auch nur unmittelbar subjektiv; jede Fragestellung an die Wirklichkeit durch die Praxis ist vielfach objektiv begründet, und darin spielen frühere Erfahrungen, frühere annähernd richtige Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit eine nicht unterschätzbare Rolle. Zweitens dringt gerade dieses aktiv-subjektive Moment tiefer in die objektive Wirklichkeit ein, als eines, gewissermassen sich auslöschen, zum blossen Spiegel der Objektivität werden wollte. Die, wenn man den Ausdruck gestattet, Abenteuer der Subjektivität, die naturgemäss stets objektive Ursachen haben und auf der Widerspiegelung der Wirklichkeit basierten, führen zwar nicht selten zu Irrtümern. Aber auch diese sind nicht ausschliesslich negativ zu bewerten, garnicht zu reden davon, dass die praktisch fundierte Erfahrung über einen Irrweg schon Elemente der positiven Erkenntnis enthalten kann, oder wenigstens Ansätze in dieser Richtung; so ist es nicht selten, dass sie als "Nebenprodukte" /"zufällig"/ echte Erforschungen der objektiven Wirklichkeit herbeiführen. So kann es aber geschehen, dass auf diesen Wegen solche Bestimmungen der Realität entdeckt werden, die für die damalige blosser Kontemplation unerreichbar gewesen wären, und die in ihrem theoretischen Wesen in einer solchen Lage auch garnicht begriffen werden könnten. So geht - gerade durch ihren betont praktischen Charakter - die Leninsche Lehre vom Kettenglied über die der Hegelschen Knotenpunkte hinaus, bereichert deren reine Objektivität durch das Aufdecken der lebendigen Dialektik zwischen Subjektivität und Objektivität. Schon Hegel stellte fest, "wie verkehrt es ist, Subjektivität und Objektivität als einen festen und abstrakten

Gegensatz zu betrachten." ^{20/} Lenin, der unter anderem auch diese Stelle zustimmend zitiert, spricht in einem anderen Zusammenhang diesen Gedanken noch entschiedener aus: "der Gedanke der Verwandlung des Ideellen in das Reale ist tief: sehr wichtig für die Geschichte. Aber auch im persönlichen Leben des Menschen ist es ersichtlich, dass darin viel Wahrheit liegt. Gegen den vulgären Materialismus... Der Unterschied des Ideellen vom Materiellen ist ebenfalls nicht unbedingt, nicht "überschwenglich" ^{21/}

Es ist wichtig in allen diesen Formen der Widerspiegelung und der Mimesis, die mit dem Alltagsleben und mit der Alltagspraxis verbundenen, noch nicht zu Wissenschaft und Kunst differenzierten Tendenzen zu betonen. Einerseits, weil sie ursprünglich in einem untrennbaren Zusammen wirksam waren, und ihr Bewusstsein und ihre Systematisation in der magischen Periode nur ein Fixieren dieser unzerlegten Verschlungenheit war; weil auch auf entwickelteren Stufen, nach Herausbildung von Wissenschaft und Kunst, als das gesellschaftliche Leben stark beeinflussende Mächte, freilich in neuen Formen, diese Lage konservieren, immer erneut reproduzieren. Andererseits, weil alle hier geschilderten Phänomene eine Tendenz zur Entwickelbarkeit, zur Differenzierung sowohl in der Richtung auf Wissenschaft, wie in der auf Kunst in sich bergen. Es genügt auf die mit der Bewegungsphantasie verknüpften Erscheinungen hinzuweisen. In ihrem durchschnittlichen Vorkommen gehören sie zweifellos dem Alltagsleben an. Es ist jedoch sehr wohl möglich, den Prozess der Vorwegnahme, der Zergliederung der Bewegungen, das Auffinden und Fixieren ihrer Knotenpunkte auf ein wissenschaftliches Niveau zu erheben. Die spontane, wenn auch stets von einem gewissen Nachdenken kontrollierte und geleitete Selbstbetrachtung, die Nachahmung des anderen, die Übernahme von dessen Erfahrungen, etc. kann zum Objekt einer wissenschaftlichen Analyse werden, die in ihrer wesentlichen Methode desanthropomorphisierend ist, die die Bewegungen rein objektiv auf ihr mechanisch-dynamisches Optimum zerlegt, und die Bewegungsphantasie im gegebenen Moment als ein nutzbares Element des objektiven Komplexes einsetzt. Die moderne Arbeitswissenschaft hat diese Tendenzen im Verhalten des Menschen zur Maschine, zum Fließband etc. weit ausgebildet,

aber auch in Training, vor allem der professionellen Sportler kann man hierfür genügend Beispiele finden. /Dass man in allen diesen Fällen vielen Übergangserscheinungen begegnet, dass es manchmal schwer zu entscheiden ist, wo die einfache Alltagspraxis aufhört, und wo die wissenschaftlich geleitete Einsetzt, unterscheidet diesen Komplex nicht prinzipiell von einer grossen Anzahl der Erscheinungen, und ändert somit nichts an dem an sich Vorhandensein dieser Grenzen./

II.

Magie und Mimesis.

Der Übergang solcher mimetischen Phänomene aus der Alltagspraxis ins Gebiet der Kunst zeigt zumindest ebenso gleitende Zwischenstufen und verwischte Grenzen. Wir haben bereits wiederholt betont, dass in der magischen Praxis die Keime der später selbständig gewordenen wissenschaftlich wie künstlerischen Verhaltensarten noch undifferenziert zu treffen sind. Der Ablösungsprozess der letzteren, wie ebenfalls schon hervorgehoben, ist der weitaus langsamere von beiden, obwohl - oder vielleicht: weil - diese schon auf ganz anfänglichen Stufen gewisse entscheidende Wesenszeichen ihrer Eigenart deutlicher zu offenbaren imstande ist als jene. Damit ist nicht nur das anthropomorphisierende Prinzip in der künstlerischen Gestaltung gemeint. Dieses ist abstrakt allgemein betrachtet - wenn auch dem letzten Gehalt nach verschieden, ja entgegengesetzt - gerade das Gemeinsame zwischen Kunst und Magie, bzw. später zwischen Kunst und Religion. Hier ist der Ablösungsprozess, wie wir später sehen werden, ausserordentlich langsam, widersprüchlich, krisenbeladen. Worauf es jetzt ankommt, ist die Tendenz zur Evokation, entstanden, wie ebenfalls gezeigt, auf dem Boden des Alltagslebens; diese wird zu einem ausschlaggebenden Faktor zugleich der magischen und der von ihr auf dieser Stufe praktisch noch nicht trennbaren, anfänglichen künstlerischen Mimesis.

Wir haben bereits gesehen, dass die mimetischen Ausdrücke der Alltagswirklichkeit, deren Zweck eine praktische

und konkret inhaltlich bestimmte Mitteilung ist, notwendig von einer "Aure" der Gefühlsevokation umgeben sind. Diese ist nicht nur eine Folge der von begrifflichem Standpunkt primitiven und wenig exakten Ausdrucksweise, obwohl diese anfangs natürlich eine ausschlaggebende Komponente bildet; sie entstand vielmehr einerseits daraus, dass jede gesellschaftliche Kommunikation vom ganzen Menschen zum ganzen Menschen geht und darum sich nicht mit dem einfachen Weitergeben von begrifflich geklärten Inhalten begnügen kann, sondern auch an das Gefühlsleben des Partners appelliert. Dass mit der Entwicklung der Wissenschaft eine Abschwächung, ein Verblässen der "Aure" erfolgt, dass die gesellschaftliche Arbeitsteilung die Mitteilungen immer stärker spezialisiert, ändert - das Alltagsleben betreffend - diese Struktur nicht in einer entscheidenden Weise. Wir können uns also mit der beiläufigen Feststellung dieses Tatbestandes unsosehr begnügen, als hier das Problem der Genesis im Vordergrund steht. Andererseits - und dies betrifft das Ganze der Mitteilung, sowohl seinen Inhalt wie seine Form - soll in den allermeisten Fällen die Mitteilung den Partner oder die Partner zu irgendetwas zu überreden, sie zu irgendeinem Handeln, Verhalten etc. veranlassen, was, da die Beziehung vom ganzen Menschen zum ganzen Menschen geht, bei jeder Kommunikation notwendig auch entsprechende Elemente evokativer Art ins Leben ruft.

Die "weltanschaulich" wie praktisch-sozial zentrale Äusserungsweise der primitiven Zeiten, die Magie, im weitesten Sinne aufgefasst, hat stets evokative Zielsetzungen, nicht nur weil eine evokative, oft bis zur Ekstase gesteigerte Wirkung auf die Gemeinde nötig ist, damit in dieser der erforderliche Glaube an die magischen Zeremonien entstehe und sich erhalte, sondern auch weil die tief in den magischen Grundanschauungen wurzelnde Beziehung zu jenen Naturmächten, die positiv oder negativ beeinflusst werden sollen, eine evokative Intention erwecken. So werden die im Alltagsleben reichlich vorhandenen Tendenzen von der Magie zusammengefasst, systematisiert und weitergebildet. Dies ist umso leichter, als zwischen dem Funktionieren des Alltagslebens und dem der Magie keinerlei Richtungswechsel, keinerlei qualitative Änderung notwendig ist,

bloss ein Ausweiten und Intensivisieren des bereits Vorhandenen. Es ist nun von ausschlaggebender Wichtigkeit, dass im Mittelpunkt, solcher Synthesen die Mimesis steht. Frazer unterscheidet, wie wir früher gesehen haben, zwei wesentliche Überzeugungen des magischen Zeitalters: erstens, dass der Magier "durch Nachahmung jede Wirkung hervorbringen kann, die er hervorbringen will, zweitens, dass "alles, was er einem stofflichen Gegenstand zuffügt, ebenso auf die Person wirkt, die einmal mit diesem Gegenstand in Berührung gestanden hat, mag er nun ein Teil ihres selbst gewesen sein, oder nicht."^{1/} Natürlich sind auch hier die Grenzen fliessend, und wenn es auch sicher ist, dass die erste Form die vorwiegend mimetische ist, so kommt in der zweiten Art, die Frazer die "Übertragungsmagie" nennt, auch häufig Nachahmung vor. Ja, Frazer kommt zum Schluss, "dass Übertragungsmagie die Anwendung des homöopatischen oder nachahmenden Prinzips voraussetzt, während die homöopatische oder nachahmende Magie für sich allein ausgeübt werden kann."^{2/} Es handelt sich also, das Allgemeinste zusammenfassend, darum, dass durch Nachahmung von Vorgängen oder Gegenständen der Wirklichkeit diese selbst im gewünschten Sinne beeinflusst werden kann. Daraus folgt, dass die Nachahmung eine möglichst konkrete sein muss; zumindest der Ausgangspunkt der mimetischen Darstellung muss die Wirklichkeit selbst sein und nicht eine abstrahierende Widerspiegelung von blossen Lebensmomenten wie in der Ornamentik. Die mimetische Darstellung ist also - ihrer Intention nach - nie weltlos wie diese; auch wenn ihr Inhalt ins Phantastische, nie Gesehene oder Gehörte übergeht, erhebt auch das so Beschaffene den Anspruch, eine Wirklichkeit, ein Abbild der Welt zu sein.

Jetzt wird es dem Lesen sicher verständlich werden, warum wir ein so grosses Gewicht darauf gelegt haben, dass selbst die primitivste Widerspiegelung im Alltagsleben nicht den Charakter einer Photokopie der Wirklichkeit haben kann, dass vielmehr in ihr deren dialektische Wesensart - freilich nur annähernd aber in einem ebenfalls dialektischen Prozess der Annäherung - zur Geltung gelangt. Denn erst auf solcher Grundlage

wird es verständlich, wie die magische, mimetisch gestaltende Synthese von Lebensvorgängen, sowohl Naturwie Gesellschaft umfassend, auf ganz primitiver Stufe vollbracht werden kann. Soll nämlich ein solcher Vorgang /Krieg, Jagd, Ernte, etc./ nachahmend dargestellt werden, so ist ein Zusammendrängen der in der Wirklichkeit selbst ausserordentlich zerstreuten Momente vonnöten, eine energische Betonung des Wesentlichen des zu erreichenden Zieles, ein Eliminieren der in der Wirklichkeit unzählig vorkommenden Zufälle. Wenn nun die nachgeahmten Wirklichkeitsstücke, aus denen eine solche Einheit zusammengefügt wird, bloss mechanische Photokopien wären, hätte es übermenschlicher künstlerischer Anstrengungen bedurft, um sie zu einen derartigen Ganzen zu vereinigen, und dieses Ganze wäre für Menschen, die die Wirklichkeit in einer mechanischen Weise zu aperzipieren gewohnt waren, völlig unverständlich geblieben. Erst auf dem von uns gereinigten Boden wird das frühe Herauswachsen solcher Gebilde aus dem Alltagsleben, ihre tiefe evokative Wirkung verständlich.

In dieser Hinsicht gehen Nachahmungen von Vorgängen zwecks Herbeiführen bestimmter magischer Effekte und mimetisch-künstlerischer Gestaltungen der Wirklichkeit lange Zeit denselben Weg. Ja man kann sagen, dass der ursprüngliche Impuls der letzteren nur aus dem magischen Vorstellungskreis eines Beeinflussens der Geschehnisse der Welt durch ihre Nachahmung herauswachsen konnte. Es ist zwar häufig, dass die Ableitung aus Kraftüberschuss, aus Spiel versucht wird. Dabei ist aber zu bedenken, dass Kraftüberschuss schon in der anfänglichen menschlicher Gesellschaft ein soziales Phänomen ist: die Konsequenz einer derartigen Produktivität der Arbeit, die mit der freien Zeit, der Musse auch den Überschuss an physischen und psychischen Energien hervorbringt.³¹ Zweitens ist es absolut unbeweisbar, wie das blosses Spiel je zur Kunst führen könnte. Natürlich hat das Spiel, auch schon bei den Tieren, einen mimetischen Charakter. Jene Intention richtet sich aber - einerlei mit welchem Grad des Bewusstseins darüber - auf die Einübung

von praktischen wichtigen Bewegungen und Verhaltensarten. Wenn der Betrachter sie als "schön" apperzipiert, so ist das, ebenso wie bei der Arbeit, beim Sport etc. ein ungewolltes Nebenprodukt. Bewegung und Verhaltensweise sind vor allem zweckbedingt, darum - tendenziell - sparsam, aufs unbedingte Minimum reduziert. Zwischen einer solchen Zweckmässigkeit und ihrer ästhetischen Wirkung bestehen ohne Frage gewisse sachliche Zusammenhänge, woraus jedoch keineswegs erfolgt, dass diese aus jenen genetisch entstanden wären, noch weniger, dass die Zweckmässigkeit an sich eine notwendige innere Intention aufs Aesthetische in sich bergen würden. Die Intention auf das Aesthetische muss also bereits entstanden, sich bis zu einem gewissen Grad verfestigt, im Gefühlsleben der Menschen verankert sein, damit Vorgänge von nicht primär ästhetischer Intention überhaupt als ästhetische apperzipiert werden können, um gar nicht davon zu reden, dass eine ästhetische Wirkung in ihre Intentionen aufgenommen werden könnte.

Das aesthetische entsteht vielmehr auf einem komplizierten Umwege: die schon an sich mimetischen Bewegungen, Verhaltensarten, in den täglichen Verrichtungen des Menschen, in ihrem Verkehr miteinander werden nochmals nachgeahmt; diese Widerspiegelung von in Handlungen umgesetzten Widerspiegelungen ahmen nunmehr nicht mehr bloss zu bestimmten unmittelbar praktischen Zwecken bestimmte Erscheinungen der Wirklichkeit nach, sondern gruppieren ihre Abbilder nach völlig neuen Prinzipien: sie konzentrieren sich darauf, bestimmte Gedanken, Überzeugungen, Gefühle, Leidenschaften, etc. im Zuschauer wachzurufen. Natürlich kommt eine solche evokativ-mimetische Intention auch im Alltagsleben vor; ohne eine solche "Vorarbeit" könnte sie hier nicht in den Mittelpunkt der mimetischen Darstellung rücken. Sie ist aber dort nur ein Teil, ein Moment des menschlichen Verkehrs, ist in Handlungen, Mitteilungsformen etc. unauflöslich eingebettet. Erst hier wird sie zum Zentrum, zum organisierenden Prinzip der Widerspiegelung. Wäre nun der ursprüngliche Zweck dieses eigenartigen mimetischen Gebildes - wir sagen Gebilde, weil die Teile

um diese Zielsetzungen zu verwirklichen, eine künstlich geschaffene, im voraus bestimmte Einheit bilden, während ihre auf reale Zwecke engelegte Vorbilder reale Vorgänge sind, deren Art, Umfang, Anfang, Ende etc. die Schwierigkeiten der realen Zweckverwirklichungen jeweils verschieden determinieren - wären also diese Gebilde aus einem "Kunstwollen" entstanden, so wäre ihr Ursprung dem der bewaffnet aus dem Kopf des Zeus herausspringenden Pallas Athene gleich, d.h. ihre Quelle wäre die in den meisten ästhetischen Gespenstern "ursprüngliche", "angeborene" ästhetische Fähigkeit des Menschen. Die Wirklichkeit zeigt ein anderes Bild. So wenig wir, wie oft betont, über die eigentlichen Ursprünge menschlicher Tätigkeiten und Fähigkeiten genaues wissen, tritt doch aus der Gesamtheit der Überlieferungen klar hervor, dass die anfängliche Erscheinungsweise der von uns bis jetzt geschilderten mimetischen Widerspiegelungen mit evokativem Zweck magischen Ursprungs war.

Es kommt deshalb bei einer philosophischen Genesis des Aesthetischen darauf an: einerseits die gemeinsamen Prinzipien einer solchen nachahmenden Magie und der spezifische künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit anzuzeigen, und damit verständlich zu machen, warum das Aesthetische für eine so lange Zeit fast unablösbar eingehüllt im magischen Entstehen sich ausbilden, heranwachsen konnte. Andererseits und gleichzeitig muss gezeigt werden, dass - objektiv, nicht im Bewusstsein der Menschen - das scheinbar vollkommen Vereinte, ja als völlig identisch Erscheinende in objektiv divergierenden Tendenzen fundiert ist, die sich sehr langsam, sehr widerspruchsvoll, aber am Ende doch deutlich durchsetzen, und schliesslich zu einer endgültigen Trennung von Kunst und Magie führen. Die endgültige Darstellung des Ablösungsprozesses des Aesthetischen vom Magischen und Religiösen muss einem späteren Kapitel vorbehalten werden, denn seine begriffliche Darlegung setzt die Kenntnis der wichtigsten Kategorien der ästhetischen Widerspiegelung voraus, kann also nur auf deren Darlegung folgen. Jetzt bei der Behandlung der Genesis stehen naturgemäss die Momente der Gemeinsamkeit im Vordergrund unseres Interesses;

die der Verschiedenheit, der Gegensätzlichkeit können auf diesem Stadium unserer Einsicht in das Wesen des Aesthetischen nur höchst abstrakt angedeutet werden.

Das grundlegend gemeinsame Prinzip zwischen Kunst und Magie /Religion/ ist, dass sie alle einen anthropomorphisierenden Charakter haben. Natürlich gibt es auch dabei Unterschiede zwischen Magie und Religion; vor allem ist jene viel naiver, spontaner, naturwüchsiger als diese. Das Anthropomorphisieren äussert sich vor allem darin, dass die bewegenden Kräfte im Subjekt und deren gegenüberstehenden Objektswelt naiv identifiziert werden, ja die genaue Trennung des Subjektiven vom Objektiven bildet sich erst langsam aus; sie müssen noch nicht, wie später, die Gestalt vom Menschen /Göttern/ erhalten, damit der vorgestellte Mechanismus, das imaginierte System der objektiven Wirklichkeit als von menschlichen Motiven bewegt erscheine. Auf Unterschiede dieser Art, welche in ihren sehr variierten Übergängen eine breite Behandlung erfordern würde, können wir hier ruhig verzichten. Es kommt vorerst nicht so sehr auf Art und Grad der Anthropomorphisierung an, als auf ihr schlichtes Vorhandensein. Darum bildet sich der Gegensatz zur desanthropomorphisierenden Wissenschaft - relativ - früher aus. Darum muss der gemeinsame Weg mit der Kunst - trotz aller Divergenzen - ein viel langwierigerer sein.

Wir wissen bereits aus früheren Darlegungen, dass das Anthropomorphisieren in der entwickelten, selbständig gewordenen Kunst etwas ganz anderes vorstellt, als das der Magie oder Religion. Es genügt hier den springenden Punkt dieses Unterschiedes hervorzuheben: es gehört zum Wesen des Aesthetischen das widerspiegelte Abbild der Wirklichkeit als Widerspiegelung aufzufassen, während Magie und Religion dem System ihrer Widerspiegelungen eine Wirklichkeit, eine objektive Realität zuschreiben und einen Glauben an diese fordern. Dies hat für die spätere Entwicklung den entscheidenden Gegensatz zur Folge, dass die ästhetische Widerspiegelung sich als in sich geschlossenes System /als Kunstwerk/ konstituiert, während jede Widerspiegelung magischer oder religiöser Art auf eine transzendente Wirklichkeit bezogen wird. Es muss dabei schon hier betont werden, dass es sich um den objektiven Sinn der Gebilde der

Kunst, bzw. der Magie oder Religion handelt. Es gibt noch in Perioden der vollständig entwickelten, selbständig gewordenen Kunst Schaffende oder Rezeptive, die die Werke als der Religion dienend auffassen, den Kunstwerken magische Wirkungen zuschreiben, etc. Die Kunstwerke selbst haben jedoch - unabhängig von diesen Meinungen - die oben bestimmte objektive Struktur, und in den theoretischen Bestimmungen des Verhältnisses beider Sphären kommt es ausschliesslich auf die objektive innere Beschaffenheit der Produkte an. Diese objektive Relation setzt sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit - natürlich nur als Tendenz im welthistorischen Masse - auch praktisch durch, unabhängig davon, wie falsch gegebenenfalls das Bewusstsein einzelner über ihre eigene Tätigkeit, über ihr eigenes Verhalten auch sein mag.

Die hier statuierte Gegenüberstellung bedarf aber noch einer weiteren Konkretisierung. Wenn wir die ästhetischen Gebilde als in sich abgeschlossene Systeme der Widerspiegelung der Wirklichkeit bestimmt haben, so ist darin eine eigenartige - später ausführlich zu erörternde - Dialektik enthalten: sie sind Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit, und ihr Wert, ihre Bedeutung, ihre Wahrheit beruht darauf, wie weit sie imstunde sind, diese richtig zu erfassen, und sie zu reproduzieren, das ihnen zu Grunde liegende Wirklichkeitsbild im Rezeptiven zu evozieren. Ihre Geschlossenheit, ihre "Immanenz", ihre "Selbständigkeit" kann also weder eine Abgeschlossenheit der Wirklichkeit gegenüber bedeuten, kann keine "Immanenz" eines "reinen" Formsystems sein, noch kann diese "Immanenz" eine Gleichgültigkeit der Wirkung gegenüber in sich schliessen. Die Geschlossenheit der Gebilde ist, wie wir später sehen werden, die spezifische ästhetische Form, um eine wahre und darum dauernd wirksame Widerspiegelung der Wirklichkeit zustande zu bringen.

Diese Grundrichtung der ästhetischen Widerspiegelung hat als allerallgemeinsten, jedem wahren Kunstwerk gemeinsamen Inhalt: die Diesseitigkeit der Kunst, im Gegensatz

zur Bezogenheit eines jeden magischen oder religiösen Gebildes auf ein Jenseits, auf eine transzendente Wirklichkeit.^{4/} Da es aber zum Wesen entscheidender Inhalte gehört, dass sie spontan verallgemeinert werden müssen, eben weil sie Offenbarungen wichtigster Strömungen, Wachstumstendenzen der Menschheit in sich bergen, erhält diese Richtung einer jeden Kunst auf Diesseitigkeit den Stempel des Anthropozentrischen. Der Mensch als Mittelpunkt, auf den alles bezogen wird, gibt dieser Diesseitigkeit selbst einen echten Gehalt. Denn erst dann kann die künstlerisch-treue Abbildung der Wirklichkeit, ihr tieferschürfendes Erfassen, um eine treffende Wiedergabe zu erringen, verwirklichen, kann zugleich inhaltlich unendlich /wie die wissenschaftliche Widerspiegelung/ und ästhetisch streng begrenzt, zum abgeschlossenen Werk abgerundet werden. Wir haben früher im anderen Zusammenhang das Selbstbewusstsein der Menschheit als die eigentliche, tragende Subjektivität der Kunst bezeichnet und sogleich darauf hingewiesen, dass ein solches Selbstbewusstsein nur auf der Basis einer für den Menschen relativ durchsichtig gewordenen Welt möglich ist, dass es auf Taten beruhen muss, die die Aussen- und Innenwelt dem Menschen, der fortschreitenden Entwicklung der Menschheit unterworfen haben. In diesem Selbstbewusstsein der Menschheit ist der tiefe Humanismus des Aesthetischen mitenthalten. Er erhält einen - auch gedanklich - vollendeten Ausdruck im berühmten Chor der Sophokleischen "Antigone". Es ist sicher kein Zufall, sondern die organische Koexistenz von denkerischer und dichterischer Weisheit, ein Bekenntnis zum tiefsten Wesen des Aesthetischen, dass der Chor mit einer hymnischen Beschreibung der weltbesiegenden Taten der Menschen beginnt, einer nur vom Tode begrenzten Tätigkeit, deren Grenzen jedoch der Mensch immer weiter hinauschiebt. Und erst dort, wo der Mensch als stadtgründend /für einen Griechen bedeutet dies Gesellschaftsgründen/ geschildert wird, erscheint die zentrale innere Problematik, das grosse Thema aller Kunst: die Kollisionen, die in der Polis zwischen den Menschen erwachsen.

Wir glauben: es genügt diesen fundamentalen Gehalt aller Kunst nur anzudeuten, um klar zu sehen: er kann

unmöglich am Anfang der Menschheitsentwicklung hervortreten. Jeder versteht - und kluge Ethnologen, Anthropologen haben es wiederholt gezeigt - dass jede Kunst eine bestimmte Entwicklungshöhe der Technik voraussetzt. Jetzt erhellt es sich, dass die Vorbereitungsperiode noch weiteres erfordert: eine besondere Einstellung zur Wirklichkeit, die, auch wenn sie nicht völlig bewusst wird, nur relativ spät zur Entfaltung gelangen kann, weil ihre Inhalte eine weitgehende Unterwerfung der Aussenwelt und eine, im Kampf um deren Verwirklichung erreichte, Selbstsicherheit des Menschen, sein Vertrauen in die eigenen Leistungen und Fähigkeiten objektiv als Basis erfordern. Wenn auch das leichter erwerbbar Minimum an Technik das Produkt eines langwierigen Ringens des Menschen mit der Natur war, so muss das hier in weitaus gesteigertem Masse der Fall sein.

Das Fingehülltsein der künstlerischen Mimesis in die magische ist aber mehr, als eine bloss äusserliche Notwendigkeit des zufälligen Anfangs. Die Eigenart der hier obwaltenden Dialektik bringt es mit sich, dass das mimetische Künstlertum und die mit ihr verbundene, von ihr geförderte, künstlerische Aufnahmefähigkeit während dieser Verstecktheit hinter der magischen Nachahmung sich ausbilden, erstarken so dass, wenn die gesellschaftliche Entwicklung die von uns geschilderten Inhalte, Verhaltensweisen etc. in hinlänglicher Intensität produziert und reproduziert hat, die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit sich von dieser ihrem Wesen nicht entsprechenden Gemeinschaft loslösen und - freilich langsam, ungleichmässig, widerspruchsvoll, oft krisenhaft - als selbständig konstituieren kann.

Wenn wir den langwierigen gemeinsamen Weg von Magie und Kunst als nicht rein zufällig bezeichnet haben, so haben wir nicht nur das beide Gebiete beherrschende anthropomorphisierende Prinzip der Weltauffassung gemeint, sondern auch die auf Evokation angelegte Eigenart der Nachahmung, die man ebenfalls bei beide als hervorstochenden Zug vorfinden kann. Wir haben in der Analyse der Widerspiegelung im Alltagsleben

vor allem im wechselseitigen Verkehr der Menschen untereinander die Evokation von Gedanken, Gefühlen etc. als wichtiges Moment erkannt. Die magische Nachahmung etwa von Handlungen unterscheidet sich in dieser Hinsicht von der normalen Praxis des Alltags darin, dass das evokative Element radikal in den Mittelpunkt gerückt wird. D.h. wenn z.B. im Leben ein Mensch im anderen bestimmte Gedanken oder Gefühle hervorrufen will, so ist seine Intention darauf gerichtet, gerade diesen Menschen von gerade dieser Sache zu überzeugen; wenn dagegen ein ähnlicher Vorgang magisch nachgeahmt wird, so kommt es bei der Darstellung darauf an, in einer Menge von Zuschauern und Zuhörern den Eindruck zu erwecken, dass der Überzeugungsprozess beiderseits gelungen ist; die Überzeugung und das Überzeugtwerden, die im Leben die praktische Hauptsache bildeten, werden jetzt zu Mitteln, sie werden zu gestaltenden Inhalten, und zu gestalterischen Formen, mit deren Hilfe diese als unmittelbar sinnfällige Einheit erscheinende Begebenheit die beabsichtigten Gefühle oder Gedanken hervorzurufen instandgesetzt werden soll. Während also im Leben die leitende Struktur des Aufbaus mit der des zeitlichen Ablaufs zusammenfällt, die Aktion sich vom Anfang ausgehend in die Richtung des Endes bewegt, natürlich vermittelt der vielen Zufälle, die in der Wechselwirkung verschiedener Bestrebungen immer auftreten, geht ihre mimetische Abbildung vom Endpunkt aus, gruppiert und modelt die zu ihr führenden Bewegungen so, dass dieses Ende auf den Rezipienten überzeugend, die gewünschten Gefühle, Gedanken etc. evozierend wirken. Das bringt naturgemäss die Minimalforderung hervor, dass die von diesem Standpunkt aus überflüssigen, ja störenden Zufälle eliminiert, dass jene Momente, die objektiv-inhaltlich Knotenpunkte bilden, evokativ stärker betont werden. In dieser Umwandlung der gespiegelten Wirklichkeit treten - vom Erlebnisinhalt aus gesehen - noch keine radikal neuen Prinzipien auf; das Weglassen des Überflüssigen, das Betonen der "Kettenglieder" sind, wie wir gesehen haben, wichtige Momente des Widerspiegelungsprozesses schon im Alltagsleben. Dadurch allerdings dass das Ganze eines bestimmten Widerspiegelungskomplexes konsequent von diesem Standpunkt

INTA FIL. INT.
Lukács Arch.

aus bearbeitet wird, schlagen die an sich bloss quantitativen Aenderungen in eine neue Qualität um, entsteht objektiv ein Sprung zwischen den gewöhnlichen Mitteilungsformen des Alltagslebens und dieser Umarbeitung eines ihnen entnommenen, in sich abgeschlossenen, auf bestimmte evokative Wirkungen angelegten ausgewählten Gebildes. Dieser Sprung braucht selbstredend nicht sofort bewusst zu werden und wird es - vermutlich, da uns über diese Anfänge die genaue Daten vollständig fehlen - höchstwahrscheinlich lange nicht. Das Gefühl einer Steigerung des Lebens und der Reaktionen darauf reicht vollständig aus, um Entstehung und Ausbildung solcher magisch-mimetischen Gebilde verständlich zu machen.

Aus alledem ist es klar ersichtlich, dass die Ausgangslinien der magischen und der künstlerischen Mimesis vorerst fast bis zur Vereinigung konvergieren; unsere folgenden auf die konstituierenden Hauptmomente gerichteten Analysen werden zeigen, wie weitgehend anfangs diese Konvergenz ist. Bevor wir jedoch darauf näher eingehen könnten, muss aufgedeckt werden, dass einerseits die Keime der späteren Divergenzen - objektiv - auch auf dieser Stufe vorhanden sind und dass es andererseits unmöglich ist, ihrer schon in diesem Stadium auch nur keimhaft bewusst zu werden. Wir meinen natürlich die Frage von der Diesseitigkeit und Jenseitigkeit des letzt-hinigen Objekts, als ausschlaggebender Intention der Mimesis. Die Diesseitigkeit bedeutet unmittelbar soviel, dass die evokative Wirkung des Dargestellten ausschliesslich auf die Rezeptivität des Menschen angelegt ist, dass mit der bei ihm erzielten evokativen Wirkung das mimetische Gebilde seinen Zweck vollständig erfüllt hat. Die Jenseitigkeit dagegen erstrebt mit der Nachahmung von Vorgängen möchte zu beeinflussen, die jene wirklichen Konstellationen angeblich beherrschen, deren - vorwegnehmende - Reproduktion das betreffende mimetische Gebilde ist. /Tänzerische Nachahmung von Krieg, Jagd etc., um den Erfolg der zukünftigen entsprechenden Tätigkeit günstig zu beeinflussen./ Das Beeindrucken der wirklichen Zuhörer und Zuschauer ist von der Warte dieser Zielsetzung

7
-426-

aus gesehen, nur etwas Akzessorisches. So tief jedoch - objektiv angesehen - die Kluft zwischen diesen beiden Endzielen auch sein mag, kann sie praktisch auf die Verwirklichung der Anfänge überhaupt keinen Einfluss ausüben. Denn wir haben einerseits festgestellt, dass eine ästhetisch-diesseitige Stellung der Aufgabe auf dieser Stufe real unmöglich ist, andererseits ist es klar, dass die auf Beherrschen der jenseitigen Mächte gerichtete Nachahmung unmittelbar reale Kriterien ihres Gelingens nur in der Durchführung des mimetischen Gebildes, nur in der Wirkung auf die menschliche Rezeptivität finden kann. Denn ob es der Nachahmung gelungen ist, die transzendenten Mächte, wie gewünscht, zu beeinflussen, erhellt sich erst nachträglich, im tatsächlichen Erfolg oder Misserfolg von Krieg, Jagd etc. also lange nach dem Ablauf der mimetischen Gestaltung. Die Konsequenzen dieser Beurteilung können also höchstens für die nächsten Nachahmungen wirksam werden, wo sich dann der hier angedeutete Zirkel erneut zeigt. Die magische Transzendenz äussert sich also praktisch in einer unmittelbaren, dem Aesthetischen sehr nahekommenen Immanenz. Die nur für eine nachträgliche Analyse - und auch für diese nicht immer - zerlegbare Einheit dieser an sich divergierenden Tendenzen muss man also bei der Praxis der Anfänge als unaufhebbares Faktum zur Kenntnis nehmen. Auf einzelne Punkte, wo diese Divergenz - oft ohne als solche bewusst zu werden - doch zum Ausdruck kommt, werden wir im Laufe der Darstellung dieser Gesamtlage noch zurückkommen.

Nur auf eine dieser Fragen müssen wir hier etwas näher eingehen, nämlich auf bestimmte ekstatische Tendenzen, da diese sich teilweise mit jenen, die in magischer Hülle unbewusst in die Richtung des Aesthetischen streben, angebühren /Tanz/, teilweise schon in diesem Stadium diametral entgegengesetzte Richtungen zeigen. Wir meinen jene Riten Gewohnheiten etc. des magischen Zeitalters, die mit dem Hervorrufen einer Ekstase verknüpft sind. Wir können hier natürlich nicht den ganzen damit verbundenen Komplex behandeln. Vor allem nicht ihre Verknüpfung und Gegensätzlichkeit zur Asketik in Betracht ziehen. Nur beiläufig sei bemerkt, dass

diese als lang nachwirkende Überreste der magischen Periode zuweilen und in gewisser Hinsicht zur Erkenntnis und zur Ethik ebenso in Konkurrenzverhältnis gesetzt werden, wie die Ekstase zur Mimesis. Diese Wirkungen einer kontemplativen Asketik können wir nicht nur in Indien, in China etc. beobachten, sie spielen auch in der europäischen Kultur von Plotin bis zu Ignatius von Loyola eine nicht unbedeutende Rolle. Das gemeinsame Motiv beider ist ein künstliches Hervorrufen gewisser subjektiven Zustände, in welcher und über welche ein Glauben entsteht und verbreitet wird, dass sie den Menschen in sonst unerreichbarer Weise mit transzendenten Mächten in eine direkte Berührung zu versetzen imstande sind.

Gehlen gibt über diese Zustände eine anschauliche Beschreibung: "Tanz, Trunkenheit, toxische Exzesse, Selbstverstümmelung usw. sind von aussen nach innen angesetzt Handlungsreihen, und die in ihnen gewollte Übersteigerung und Hypertension der Affektivität und Sensibilität erreicht höchste Grade, weil die aufgelösten Hemmungsenergien in die Dynamik mit eingehen, so zu einer als beglückend empfundene Befreiung und Entlastung des Menschen von sich führen. "Durch den Tanz wird der Mensch in gewissem Grade 'reiner Geist' und fähig, in dieser Eigenschaft zu handeln'.... Es entstehen da Handlungsbereiche und Techniken, welche in der übersteigert-befreiten Innenwelt enden, erstrebt und erlebbar wird: 'la vie au un degré plus intense' und eine grandiose Umkehr des Lebensschwerpunktes wird ermöglicht..."^{5/} Das für uns Wesentliche an einer solchen schamanistischen Praxis ist die Abwendung von jeder Art der Erkenntnis, ja der Zur-Kennntnisnahme der Aussenwelt, das künstliche Aufpeitschen des Subjekts in einen Zustand, in welchem es sich einbilden kann, der so entstehende Rausch, der für das Subjekt die Beziehungen zur Umwelt psychologisch tatsächlich lockert, ja zeitweilig annulliert, bringe es in ein direktes Verhältnis zu dem, was die jeweilige Kultur sich als das Transzendente vorzustellen pflegt. Hier und in gewissen analogen Rückgängen der Askese kristallisieren sich jene Tendenzen, die ausschliesslich in den Illusionen, entstanden aus der primitiven Entwicklungsstufe der materiellen und geistigen Kultur fundiert sind, die kurz so zusammengefasst

MTA FIL INT.
Lukács Arch.

werden können: da das Subjekt infolge dieser Lage nicht /objektiv: noch nicht/ imstande ist, durch Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, durch gedankliche Bearbeitung und praktische Anwendung des so Wahrgenommenen seine reale Umwelt theoretisch und praktisch zu beherrschen, soll dieser "Umweg" über die Erkenntnis wegfallen, soll ein direkter Weg rein nach "Innen" eingeschlagen werden; und da das normale Subjekt des Alltagslebens dazu ungeeignet scheint, da es durch seine Lebensinstinkte nach "Aussen" orientiert ist, muss diese seine "Schranke" mit künstlichen Mitteln gewaltsam beseitigt sein. Die Entstehung solcher Auffassungen ist in der magischen Periode selbstverständlich. Ja man kann sogar sagen, dass der von uns - der Verständlichkeit willen - oben skizzierte Kontrast damals sicher nicht ins Bewusstsein trat. Das heisst die asketischen und ekstatischen Methoden wurden simultan mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit, mit der Mimesis gebraucht und es gab sicherlich zwischen ihnen fließende Übergänge. Erst viel später, als die Tendenzen zur Ausbildung von Wissenschaft und Kunst erstarkt sind, wird aus dem an sich von Anfang an vorhandenen Gegensatz ein für sich seiender. Besonders scharf tritt er hervor, wenn grosse gesellschaftliche Krisen die Herrschaft jener Klassen zu bedrohen beginnen, die sich ideologisch auf Magie und Religion zu stützen pflegen. Dann treten die reaktionären Seiten dieser Tendenzen noch viel klarer zutage, als in den primitiven Anfangszeiten. Obwohl zu sagen ist, dass, während in der magischen Periode, wie wir zu zeigen versucht haben, sich lange Zeit, -untrennbar mit den magischen Vorstellungen selbst vermischt - Elemente, je bestimmte Kategorien von Wissenschaft und Kunst herauszubilden beginnen, hier die rein niederziehenden Kräfte des primitiven Zustands wirksam werden. Wenn diese, infolge der komplizierten Dialektik in der Entwicklung und Weiterbildung der Klassengesellschaft auch auf entwickelteren Kulturstufen Einfluss erlangen, kann dies nur in reaktionärer Richtung erfolgen.

Ekstase und Mimesis sind also einander ausschliessende Gegensätze, auch wenn sie in der Wirklichkeit

der magischen Periode zuweilen simultan auftreten. Ihr Gegensatz tritt darin zutage, dass um uns auf das Problem des Tanzens, über welches wir noch ausführlich sprechen werden, zu beschränken: während der mimetische Tanz die Intention hat, durch die Nachahmung bestimmter Lebensvorgänge, bestimmte Gefühle in dem Receptiven zu erwecken, - die magische Wirkung der Mimesis auf die transzendenten Mächte spielt in dieser Gegenüberstellung keine unmittelbar wichtige Rolle -, ist der hier zu behandelnde Tanz dazu da, um die Tanzenden selbst in Ekstase zu versetzen.

Erwin Rohde gibt in seiner "Psyche" eine anschauliche Schilderung der thrakischen Tänze zu Ehren des Dionysos: "Die Feier ging auf Berghöhen vor sich, in dunkler Nacht, beim unstäten Licht der Fackelbrände. Lärmende Musik erscholl, der schmetternde Schall eherner Becken, der dumpfe Donner grosser Handpauken, und dazwischen hinein der 'zum Wahnsinn lockende Einklang' der tief tönenden Flöten... Von dieser wilden Musik erregt tanzt mit gellenden Jauchzen die Schar der Feiernden. Wir hören nichts von Gesängen: zu diesen liess die Gewalt des Tanzes keinen Atem. Denn dies war nicht der gemessen bewegte Tanzschritt, in den etwa Homers Griechen in Paeon sich vorwärts-schwingen. Sondern im wütenden, wirbelnden, stürzenden Rundtanz eilt die Schar der Begeisterten über die Berghalden dahin, Meist waren es Weiber, die bis zur Erschöpfung in diesen Wirbeltänzen sich umschwangen; seltsam verkleidet.... sonst über dem Gewande Rehfälle, such wohl Hörner auf dem Haupte. Wild flattern die Haare, Schlagen... halten die Hände, sie schwingen solche oder Thyrsosstäbe, die unter dem Epheu die Lanzen spitze verbergen. So toben sie bis zur äussersten Aufhebung aller Gefühle, und im 'heiligen Wahnsinn' stürzen sie sich auf die zum Opfer erkorenen Tiere, packen und zerreißen die eingeholte Beute, und reißen mit den Zähnen das blutige Fleisch ab, das sie roh verschlingen."^{6/} Und er fasst den Sinn dieser Gebräuche so zusammen: "Die Teilnehmer an diesen Tanzfeiern versetzen sich selbst in eine Art von Manie, eine ungeheure Überspannung ihres Wesens; eine Verzückung ergriff sie, in der sie 'rasend, besessen' sich und anderen erschienen.. Diese äusserste Erregung war der Zweck, den man erreichen wollte.

Einen religiösen Sinn hatte die gewaltsam herbeigeführte Steigerung des Gefühls darin, dass nur durch solche Überspannung und Ausweitung seines Wesens der Mensch in Verbindung und Berührung treten zu können schien mit Wesen einer höheren Ordnung, mit dem Gotte und seinen Geisterscharen. Der Gott ist unsichtbar anwesend unter seinen begeisterten Verehrern, oder er ist doch nahe, und das Getöse des Festes dient, den Nahenden ganz heran zwischen.^{7/} Rohde selbst stand in seiner Jugend Nietzsche zu nahe, um solchen Erscheinungen gegenüber wirklich kritisch sein zu können. Darum summiert er sein Urteil über diese Effekte des ekstatischen Tanzes auf die Teilnehmer so: "Übermenschliches und Unmenschliches mischt sich nun auch in ihnen."^{8/}; als gewissenhafter Gelehrter versäumt er jedoch nicht festzustellen, dass es sich hier keineswegs um einen speziellen Wesenszug der griechischen Entwicklung handelt, sondern um eine ganz allgemeine Erscheinung im Leben primitiver Völker, um die Praxis der Medizinmänner, der Schamanen, usw. die sich historisch noch lange erhält, /Derwische/^{9/}, . Die kulturellen Voraussetzungen und Folgen solcher Tendenzen brauchen uns hier nicht näher zu beschäftigen. Es genügt für uns, den ausschliessenden Gegensatz zu den mimetischen Vorgängen klarzulegen. Auf die ästhetischen Folgerungen, die Nietzsche aus diesen, unkritisch mythologisierten und modernisierten Tatsachen zog, kommen wir in anderen Zusammenhängen zu sprechen.

Wenn wir nun nach diesem notwendigen Exkurs die wichtigsten Bestimmungen, die hier in der Widerspiegelung, in ihrer Transposition zu Gebilden und Vorgängen mimetischer Art entstehen, etwas näher zu betrachten versuchen, so kommt als primitivstes und allgemeinstes Moment das ihrer Heraushebung aus der normalen Kontinuität des Alltagslebens in Betracht. Mögen einzelne Tatsachen des Lebens noch so abrupt seinen normalen Fluss unterbrechen, ihre Gründe und Folgen gehören doch objektiv diesem Fluss an, sie werden deshalb auch subjektiv als Bestandteile, als Momente des einheitlichen und unteilbaren Lebens von dem Menschen individuell wie gesellschaftlich erlebt. Die mimetischen Gebilde der Magie dagegen - und darin enthalten sie ein wichtiges Wesenszeichen einer jeden späteren Kunst - sind

nicht Teile der Gesamtheit des Lebens, sondern Widerspiegelungen eines seiner Teile, jedoch zu einer Ganzheit abgerundet und vom übrigen Leben abgegrenzt. Daraus folgt, dass die Menschen, um diese Widerspiegelungen zu apperzipieren aus der normalen Kontinuität des Lebens gewissermassen heraustreten müssen; diese Folge von Abbildern des Lebens ist ihrem Wesen nach etwas anderes, als eine normale Fortsetzung des Lebensmoments, an welches sie sich zeitlich anschliesst. Ebenso hört mit dem Abschluss eines Gebildes dieses Heraustreten aus dem Leben auf; der Mensch kehrt in sein normales Dasein zurück. Ekstase und Askese wollen dagegen den Menschen radikal aus dem normalen Leben herausreissen; die transzendente Wirklichkeit, die sie zu erzwingen beabsichtigen, soll einen absoluten Bruch mit dieser bedeuten. Darum leugnet ein solches Verhalten jede echte Objektivierung, jede echte Evokation bei den Rezeptiven, während das mimetische gerade auf Objektivierung und Evokation gerichtet ist.

Diese an sich höchst einfache und überall leicht feststellbare Tatsache bedarf aber doch einer Konkretisierung, damit sie nicht durch metaphysische Überspannung, durch Überschwänglichwerden, ihre Wahrheit verliert. Austritt aus dem normalen Leben und Rückkehr ins normale Leben müsse nämlich relativ, und zwar in einer besonderen Art der Relativität aufgefasst werden: der Form und nicht dem Inhalt nach. Was bedeutet das? Vor allem, dass das Herausgehobensein des betreffenden Gebildes aus dem Alltagsleben keineswegs einen radikalen Bruch mit dessen Inhalten bedeutet; im Gegenteil: gerade diese Inhalte /ein Teil dieser Inhalte/ erhalten eine neue, spezifische Form in dieser Widerspiegelung. Und dieser objektiven Sachlage entspricht es subjektiv, dass weder die Schaffenden, die Akteure, noch die Rezeptiven solcher Gebilde die Totalität, der Inhalte des Lebens verlassen - das könnten sie natürlich auch dann nicht tun, wenn sie es wollten - sondern bloss für eine bestimmte Zeitdauer ihre Einstellung zu ihnen formell verändern: ihre Aufmerksamkeit richtet sich vorübergehend nicht auf das Leben selbst, nur auf dessen sich hier anbietende oder dargebotene Widerspiegelung. Und mit dem Abschluss dieser temporellen Suspension der direkten Beziehung im Leben selbst, kehren die

Menschen notwendig in dieses zurück, wobei naturgemäss jene Erfahrungen und Erlebnisse, die ihnen diese Widerspiegelung gibt, irgendwie in die Gesamtheit ihrer Erfahrungen und Erlebnisse eingearbeitet werden. Diese Suspension kann also mit Recht als eine die Form betreffende betrachtet werden, weil das mimetische Gebilde objektiv wie subjektiv nur durch seine Form die temporelle Abtrennung von der normalen Wirklichkeit vollzieht, nur durch seine spezifische Form die beabsichtigte Wirkung von widerspiegelten Lebensinhalten, die als Inhalte aus dem Leben stammen, und ins Leben zurückkehren hervorbringt.

Schon aus dieser Tatsache folgt viel wichtiges für die Wesensart solcher Gebilde. Wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, dass die Eigenart dieser Form sich um ihre Fähigkeit, Gedanken, Gefühle etc. zu evozieren, konzentriert. Dass auch damit kein metaphysisch schroffes Anderssein dem Leben gegenüber entsteht, sondern bloss ein Umschlag ins qualitativ Neue von Aeusserungsweisen, die auch das Alltagsleben kennt und nicht entbehren kann, haben wir ebenfalls schon früher gezeigt.

Beide Seiten dieses Verhältnisses der mimetischen Gebilde zum Alltagsleben müssen gleicherweise betont werden. Denn einerseits wäre keine Evokation durch Mimesis denkbar, wenn die Praxis des Lebens bei bestimmten Inhalten, Worten, Gebärden etc, nicht bestimmte gefühlsauslösende Wirkungen fixiert hätte. Diese erhalten natürlich eine formelle Steigerung und damit auch neue Qualitäten: aber die Anknüpfung an das Leben, das Herausholen der Inhalte aus dem Leben ist unvermeidlich, wenn eine spontane evokative Wirkung möglich sein soll. Dabei kann es allerdings vorkommen, dass einzelne solcher Elemente im Leben nur keimhaft vorhanden waren und erst durch ihr mimetisches Hervorheben eine aktive Rolle, eine extensive und intensive Bedeutung erhalten. Diese Wechselbeziehung kann in Bezug auf diese Wirkungen mimetischer Gebilde nicht energisch genug betont werden. Andererseits und gleichzeitig muss das qualitativ Neue berücksichtigt werden. Wir haben bereits auf das Moment des - relativen - Herausgehobenseins aus dem Fluss

des Alltagslebens hingewiesen, und gleichzeitig auch darauf, dass dies eine formelle Wesensart hat. Für die dialektische Betrachtungsweise schliesst eine solche Feststellung jedoch keineswegs den inhaltlichen Charakter der Wandlungen im mimetischen Gebilde selbst und in seinen bezweckten und erzielten Wirkungen aus. Im Gegenteil. Hegel bestimmt das für uns hier in Betracht kommende Verhältnis von Form und Inhalt in richtig dialektischer Weise so: "An sich ist hier vorhanden das absolute Verhältnis des Inhalts und der Form, nämlich das Umschlagen derselben ineinander, so dass der Inhalt nichts ist, als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts, als Umschlagen des Inhalts in Form."^{10/} Dieses Umschlagen kann auch auf der primitivsten Stufe beobachtet werden. Denn die für die selbständig gewordene Kunst so wichtige Feststellung von Aristoteles, dass das, was im Leben Gefühle der Unlust auslöst, in der künstlerischen Gestaltung Gefallen erregen kann,^{11/} ist ein unentbehrliches Moment auch der primitivsten magisch-mimetischen Gebilde. Man denke etwa an einen Kriegstanz. Die drohende Gebärde, besonders eines bewaffneten Menschen ist im Leben natürlicherweise furchterregend oder zumindest zur Abwehr veranlassend. Im Tanz erweckt sie dagegen Freude, Lust, und Selbstbewusstheit, weil in ihr, durch sie - je schrecken erweckender sie ist, desto mehr - im Zuschauer das Gefühl evoziert wird: solche Krieger können nicht besiegt werden, folglich werden die unseren den Feind schlagen. Und ähnlich steht es mit verschiedenen Gefühle auslösenden Inhalten im Leben selbst und in seiner mimetischen Darstellung. Die Mimesis ist also, indem sie den Zuschauer und Zuhörer aus dem Fluss des Alltagslebens heraushebt, keine "neutrale", die Inhalte bloss umschliessende Form, sondern schlägt dialektisch ins Inhaltliche, dessen ursprünglichen Charakter relativ, aber qualitativ verändernd, um.

Dieser Wirkung des formellen Heraushebens aus dem Alltag liegt aber noch eine Eigenschaft zu Grunde, die für den - vorläufig unbewusst bleibenden - ästhetischen Charakter der mimetischen Gebilde ausschlaggebende Bedeutung hat. Wir meinen ihren räumlichzeitlich abgeschlossenen, darum notwendig konzentrierenden, die Elemente von einem einheitlichen Gesichtspunkt

erdnenden Charakter. Kurz gefasst: die Verwandlung der Gegebenheiten des Lebens in eine noch so primitive Handlung, in eine Fabel. G. Thomson^{12/} gibt eine gut zusammengedrückte Beschreibung darüber, wie die primitivsten Tänze, Gesänge etc. mit dem wirtschaftlichen Verfall der ursprünglichen Klane sich zu Darstellungen von Mythen, zu ihrer Fixierung einerseits, zu ihrer Weiterbildung und Saecularisierung andererseits entwickelt haben. Wir haben uns hier nicht mit den Einzelheiten dieses Weges zu beschäftigen. Für uns ist vor allem wichtig, dass auch die allereinfänglichsten mimetischen Gebilde bestimmte Begebenheiten dargestellt haben; sie müssen es tun, denn der magische Zweck, das Beeinflussenwollen jener Mächte, von denen nach dem damaligen Glauben Erfolg oder Misserfolg dieser Vorgänge im Leben selbst abhing, nach der magischen Vorstellungswelt nur so zu bewerkstelligen war. Nun musste - schon aus rein praktischen Zweckmässigkeitsgründen - die betreffende Begebenheit, die in der Wirklichkeit auf verschiedenen Punkten eines eventuell weit ausgedehnten Raumes, mitunter Tage- sogar Wochen- oder Monatelang sich abspielte, auf einen Ort und auf eine relativ kurze Zeit zusammengedrängt werden. Das Prinzip der Konzentration - wieder eine formelle Kategorie, wie früher dieses Herausheben aus dem Fluss des Alltagslebens und eine, die ebenso wie diese, sofort ins Inhaltliche umschlagen muss - richtet sich notwendig vor allem auf den Ablauf der betreffenden widerspiegelten Begebenheit. D.h. es wird überall das Wesentliche der Erscheinungswelt stärker hervorgehoben, als dies im unmittelbaren Ablauf der Geschehnisse im Alltagsleben möglich ist. Die Dialektik von Erscheinung und Wesen tritt deshalb schärfer und ausgeprägter auf, behält jedoch jene Form, die dem Alltagsleben eigen ist: das immanente Enthaltensein des Wesens in der Erscheinung, im Gegensatz zu ihren methodologischen Trennen und Wiedervereinen im wissenschaftlichen Denken auch auf einer primitiven Stufe. Diese Konzentration soll also, um den magischen Zweck zu erreichen, in verkürzter, zusammengedrückter, das Wesen energisch hervorhebender Weise alle wichtigen Momente darbieten.

In diesem Fall bedeutet jedoch Konzentration eben das, was in der später selbständig gewordenen Kunst als Fabel figurierert. Aristoteles^{13/} bestimmt die Fabel als eine kunstmäs-

sige, richtige Zusammenstellung der Geschehnisse. Sie ist - auch in ihrer primitivsten Form - mehr als ein blosses Nacheinander: gerade die magische Zwecksetzung erzielt eine teleologische Anordnung der Teile auf ein bestimmtes dargestelltes Ziel hin, wodurch nicht nur innerhalb gewisser Grenzen das Nacheinander in ein Auseinander, in eine kausale Verknüpfung umschlägt/, auch wenn diese Kausalität eine phantasmagorische ist/, sondern auch bestimmte Steigerungen, Stillstände, Rückschläge etc. im Sinne der Zwecksetzung einander angefügt und auseinander entwickelt werden. Eine für die spätere Literatur so zentral gewordene Kategorie, wie die Fabel entsteht also mit sachlicher Notwendigkeit aus den magischen Zielsetzungen der allerprimitivsten mimetischen Gebilde.^{14/}

Natürlich unterscheidet sich diese Fabel noch gewaltig von den späteren dichterischen Handlungen. Vor allem ist sie weitaus loser, der Anspruch, auf zwingenden Kausalzusammenhang ist noch äusserst bescheiden. /Der Tanz bleibt - in dieser Hinsicht - auch später auf einer relativ primitiven Stufe stehen, auch wenn er in jeder anderen Beziehung schon längst über die Anfänge hinausgewachsen ist./ Noch wichtiger ist aber ein anderes, ebenfalls aus dieser Konstellation sich ergebendes Moment: das der Menschendarstellung, der Charaktergestaltung. Auch hier ist es sehr lehrreich einen Rückblick von einer späteren Warte auf die Anfänge zu werfen, insbesondere wenn in reiferen Gebilden noch gewisse Überreste früherer, Traditionen, wenn auch nicht im Sinne eines bewussten Historismus, aufbewahrt geblieben sind. Es ist schon oft aufgefallen, wie schröff Aristoteles die Priorität der Handlung vor den Charakteren im Drama betont: "Denn die Tragödie ist die nachehmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung, von Leben in Glück und Unglück."^{15/} Und er betont in den folgenden Sätzen den Primat des Handelns im Leben mit grosser Energie. Unmittelbar - und praktisch wie theoretisch für die spätere Entwicklung - folgt daraus, dass im Drama die Handlung die Charaktere und nicht umgekehrt bestimmt und zum Ausdruck bringt. Wenn wir jedoch diese

Betrachtungen von Aristoteles nicht in Bezug auf ihre spätere Entwicklung, sondern als Rückblick auf die Entwicklung der Kunst ins Auge fassen, so zeigen sie, dass alle mimetische Gebilde, aus denen sich das Drama allmählich herausentwickelt hat, notwendig mit Handlungen ohne Charaktere /in unserem Sinn/ operiert haben, dass die Charakterzeichnung als Aufgabe der Kunst eine relativ spätes Produkt ihrer Entfaltung ist, dessen Wachstum starke Hemmungen überwinden musste. Das entspricht durchaus der Überlieferung, dass die Tragödie sich aus dithyrambischen Chören entwickelt hat, dass ihre jambischen, eigentlich dramatischen Charaktere gestaltenden Teile später als die Chöre, aus ihnen entstanden sind.

Hinter allen diesen Tatsachen steht aber etwas gesellschaftlich Wichtiges: erstens, dass das soziale Substrat der Menschendarstellung, die Lebens Tatsache, deren Widerspiegelung die dichterische Charakterzeichnung ist, in primitiven Zuständen nicht vorhanden war, besser gesagt: sich in einem Stadium befand, in welchem seine mimetische Wiedergabe noch nicht in Betracht kommen konnte. Natürlich waren die Menschen auch einer solchen Gesellschaft individuell verschieden; mehr oder weniger geschickt, standhaft, tapfer, ehrlich oder verlogen etc., diese Eigenschaften kamen jedoch nur insofern in Betracht, als sie für die Gemeinschaft nützlich oder schädlich waren. Wie sie sich - nach unserem Gefühl, das für diese Periode noch nicht gibt - im "privaten" Verkehr der Menschen untereinander sich auswirkten, repräsentiert jedoch kein öffentliches Interesse. Es konnte also eventuell in seinen Wirkungen dargestellt werden, ohne dass seine psychologisch-moralische "Ableitung", die individuelle Charakteristik der Gestalt zum allgemeinen Bedürfnis geworden wäre. Das Bedürfnis - sowohl im Leben wie in seiner Widerspiegelung - nach einer individuellen Charakterisierung taucht erst mit den Konflikten auf, die aus den Beziehungen von Individuen und Gesellschaft entspringen; also in einer viel späteren Periode, nach der Auflösung des Urkommunismus, Und die Entwicklung des griechischen

Dramas zeigt, wie langsam auch diese Kollisionen zu einem Interesse an individueller Charakterisierung führten. Jedenfalls zeigt es sich - als Ergänzung des hier Angedeuteten - dass die Kollision einerseits eine fundamentale Kategorie der literarischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, sie vollzieht die eigentliche Loslösung der Literatur aus ihrer ursprünglichen Einheit mit Tanz, Gesang etc.; andererseits dass auch eine solche, derart grundlegende Kategorie nicht am Anfang steht, sondern das Produkt einer relativ fortgeschrittenen gesellschaftlichen Entwicklung ist. Das bewahrheitet die Richtigkeit unserer früheren Darlegung über den Mythos des "angeborenen" Charakters des ästhetischen Verhaltens zur Wirklichkeit an einem konkreten Fall. Die genaue Ausführung der hier entstehenden konkreten Probleme ist wiederum die Aufgabe der historisch materialistischen Zeit der Aesthetik.

Zweitens kann man hier die Entstehung einer anderen fundamentalen Kategorie der Aesthetik verfolgen: die des typischen. Jene Konzentration in der Widerspiegelung der Begebenheiten des Lebens, die, wie wir gesehen haben, schon mit der rein magischen Mimesis unzertrennbar verknüpft ist, kann nur dann wirksam werden, wenn solche Geschehnisse und Reaktionen auf solche Momente des Lebens hin ausgewählt und gruppiert werden, die die Menschen sofort, unmittelbar als Abbilder des betreffenden Teils aus ihrem Leben zu apperzipieren imstande sind. In diesen Bedürfnissen, worin das später bewusst gewordene "tua res agitur" in magischer Hülle enthalten ist, ist auch der Ansatz zum Typischen im Keime enthalten. Freilich wie wir es oben in Bezug auf die Handlung sehen konnten, noch ohne jene innere, fruchtbare Widersprüchlichkeit, die aus der widersprüchlich organischen Einheit, von Typisieren und Individualisation der Charaktere entspringt. Darum muss in diesem Anfangsstadium sowohl jener Spielraum für die Bewegung der Widersprüche innerhalb des Typischen von Durchschnittlichen bis zum Exzentrischen, die aus der dialektischen Einheit des Individuellen und des Typischen entspringen, fehlen, wie die dadurch bedingte freie

künstlerische Auswahl aus den widerspruchsvoll typischen Erscheinungen des Lebens, die in der entwickelten, selbständig gewordenen Kunst so vielfältige Formen der Problematik hervorrufen. In der primitiven Typik erscheint bloss die gesellschaftliche Seite der späteren Einheit der Widersprüche und zwar, unseren früheren Darlegungen entsprechend mehr als das Typische von Situationen und Begebenheiten als das von Charakteren. Natürlich müssen auch diese letzteren ein Minimum an Individualisiertheit besitzen; schon die persönlichen Eigenschaften der beteiligten Tänzer etc. besorgen dies. Aber dieses Minimum löst sich im gesellschaftlichen Charakter des Typischen restlos auf. Die Grundlage ist natürlich der bereits angegebene spezielle Zustand. Dies findet in den damals möglichen Widerspiegelungsformen einen ihm angemessenen Ausdruck. Denn es ist auch aus der späteren künstlerischen Entwicklung heraus evident, dass Tanz und tänzerische /halb-tänzerische/ Gebärde, gesungene Verse, Musik etc. weitaus weniger individualisieren können und müssen als das rein und bloss gesprochene Wort. Es ist kein Zufall, dass dieses ein viel späteres Produkt der Entwicklung ist, ebensowenig ist es ein Zufall, dass der Tanz - in der Hauptlinie seiner Entwicklung - auf dieser Stufe der Typisierung verharret, und sich als selbständige Kunstgattung konstituiert.

Aber bereits diese Eigenart der primitiven Typik, die aus der magischen Praxis mit spontaner Notwendigkeit herauswächst, enthält in sich Keime der Divergenz zwischen Magie und Kunst. Ursprünglich fallen wohl beide Bedürfnisse restlos zusammen. Das Auseinanderstreben der beiden Tendenzen kann erst beginnen, wenn die gesellschaftliche Entwicklung Kollisionen zwischen Individuum und Gesamtheit produziert, was natürlich, als typische Erscheinung, nur mit dem Zerfall des Urkommunismus, mit der Entstehung der ersten Klassendifferenzierung einsetzen kann. Gewisse objektive Momente eines Auseinanderstrebens treten freilich früh ein. Denn so stabil und - scheinbar - unveränderlich primitive Gesellschaften auch sein mögen, das noch so langsame Wachsen der Produktivkräfte führt doch neue Momente ins Leben, in die Beziehungen

der Menschen zu einander, in ihr Verhältnis zur Natur ein. Diese drücken sich darin aus, dass die magisch darzustellenden Inhalte solche Momente in sich spontan einverleiben und sei es auch nur in der Weise, dass bestimmte alte Mythen - eventuell ganz spontan und unbewusst - neu interpretiert werden. Da es nun zum Wesen der ästhetischen Form gehört, Form eines bestimmten Inhalts zu sein, da in der beabsichtigten evokativen Wirkung der magisch-mimetischen Gebilde diese Eigenart des Ästhetischen - freilich spontan und unbewusst - implizite enthalten ist, entstehen notwendigerweise Bewegungen in der Richtung, der inhaltlichen wie formellen Rezeption des Neuen. Magie ist aber stets und streng zeremoniell. Die mimetischen Gebilde sind von der magischen Seite immer als Zauber, als Ritus gemeint. Die Tendenz: Töne, Worte, Gebärden rituell zu fixieren, folgt zwangsläufig aus dem magischen Vorstellungskreis, in welchem die objektiven Ergebnisse, die durch den Ritus erreicht werden sollen, das Beherrschen oder Beeinflussen der transzendenten Mächte, an bestimmte Worte, Gebärden etc. in einer bestimmten Reihenfolge gebunden sind. Wir werden auf den daraus folgenden Kampf zwischen Magie und Kunst später zu sprechen kommen. Hier sei nur so viel bemerkt, dass die magische Leitung die Tendenz hat, das primitiv Typische zum Konventionellen, zur streng fixierten Tradition erstarren zu lassen. Dabei ist es schon aus diesen Darlegungen ersichtlich, dass die strenge Gebundenheit, das Ritenhafte und Zeremonielle der magischen /und religiösen/ Intentionen aus deren Bindung an eine Transzendenz folgt. Unmittelbar und anfangs fallen die beiden magischen Zwecksetzungen: Beeinflussen der transzendenten Mächte und unmittelbar evokative Wirkung auf die Rezeptivität der Menschen zusammen. Erst später, in den geschilderten Konfliktsfällen, die mit dem Eindringen neuer Inhalte und in ihrer Folge von neuen Formen entstehen, treten Tendenzen der Trennung dieser beiden Momente auf: die evokative Intention ist naturgemäss, schon in der spontanen Wirkung willen zur Aufnahme des Neuen, inhaltlich wie formell, bereit, dagegen muss die auf Transzendenz gerichtete darauf dringen,

die traditionell geheiligten Inhalte und Formen möglichst unverändert aufzubewahren, denn die Wirkung auf die transzendenten Mächte ist ja an bestimmte Inhalte und vor allem an die bestimmten Formen der Widerspiegelung und Darstellung des Lebens gebunden. Das Erstarren ins Konventionelle hat hier seine Wurzel, keineswegs in irgendeinem "Kunstwollen", das als solches noch garnicht vorhandensein konnte, das sich höchstwahrscheinlich aus diesem Zwiespalt, aus dem dialektischen Zerfallen der ursprünglichen - an sich ursprünglich widerspruchsvollen - Einheit herausentwickelte. Ob und wann dabei neben den rituell-konventionellen mimetischen Gebilden auch volkstümliche entstehen, in denen sich bereits eine diesseitige Freude an dem Abbilden der Wirklichkeit der Menschen für den Menschen ausspricht, ob und wann sich die Kunst als selbständige Gestalt des gesellschaftlichen Lebens herausbildet, ob und wann ein Kompromiss zwischen Evokation und Konvention zustandekommt, etc. etc.: sind Fragen auf die nur von einer historisch materialistischen Aesthetik geleiteten Einzelforschungen befriedigende Antworten werden gegeben können. Für unsere Zwecke genügt das blosse abstrakte Vorzeigen der hier zutage tretenden Divergenz, um diese als Etappe, als Moment der philosophischen Genesis der Kunst zu begreifen.

Um diese Genesis nun nicht eingeleisig, aus einem einzigen Widerspruch abzuleiten, sondern in der Richtung auf Vielseitigkeit des Gegenstandes vorzuschreiten, müssen wir wieder auf das Stadium vor dem Zutagetreten der Divergenz zurückgreifen und das Moment der Evokation einer eingehenderen Analyse als bisher unterwerfen. Das nächste Problem, das wir jetzt ins Auge fassen müssen, ist der dialektische Zusammenhang der Evokation mit dem Mimetischen. Den Ausgangspunkt bildet zweifellos die Nachahmung als die primitivste Form, der ursprünglichste Ausdruck von Elementartatsachen im Verkehr des Menschen mit der Wirklichkeit. Und zwar sowohl im subjektiven wie im objektiven Sinn. Objektiv, indem die Widerspiegelung der Vorgänge der Wirklichkeit unerlässlich für das Erhalten des Lebens ist. Subjektiv - und hier tritt

- 442

die primitive Nachahmungsform der Wirklichkeit zum ersten Mal deutlich hervor -, indem das Kopieren "eingearbeiteter", bewährter Reaktionsformen auf die objektiv Wirklichkeit die Fertigkeiten des Lebewesens im Kampf für seine Existenz ausbildet, fixiert, unter Umständen auch steigert. Darum muss diese primitivste Form der Nutzbarmachung des Widerspiegelten schon im tierischen Leben auftreten; so insbesondere, wie bereits erwähnt, in den Spielen junger Tiere. Man kann hier sogar bestimmte Distanzierungsmomente, die später im Leben der Menschen in der Mimesis ausschlaggebend werden, keimhaft feststellen. Es sind weniger die offenbar sichtlichen Lustgefühle, die das Spielen erweckt - obwohl auch darin die Spuren der Verbindung von Nachahmung und Evokation der Lustgefühle vorhanden sind -, denn diese entspringen offenbar aus einer unmittelbaren Freude an der eigenen erworbenen Geschicklichkeit, sind also unzertrennlich an den Akt des Spieles gebunden. /Der Grad der Lebensmühe im Spiele zeigt sich auch bei vielen Spielern, die bei Verlust etc. beim Spiel, auch wenn es nicht um materiellen Verlust handelt, ebenso in Wut geraten, ebenso depressiv affiziert werden, etc. können, wie bei realen Begebenheiten des realen Alltagslebens; wenn man zu sagen pflegt, dass zum richtigen Spiel, zum schmerzlosen Verlierenkönnen, etc. eine gewisse Kultur gehört, so hat man diese vom Leben wenig scharf distanzierte Seite des Spiels richtig gekennzeichnet. /Wichtiger ist die Distanz in der spielerischen Nachahmung selbst; wenn etwa spielende Hunde das Beißen nur markieren, aber nicht wirklich beißen etc., so zeigt das eine gewisse - instinktive - Abgrenzung zwischen nachgeahmter Wirklichkeit und widerspiegelter Nachahmung an, und damit zugleich die dadurch zustandgekommene Evokation bestimmter Gefühle.

In der Welt des Menschen geht aber die Nachahmung über diese Unmittelbarkeit hinaus. Es wird zwar oft, auch auf entwickelter Stufe direkt nachgeahmt, jedoch auch diese direkte Nachahmung weist über ihre Unmittelbarkeit hinaus, strebt einer gewissen - sinnlich bleibenden - Verallgemeinerung zu. Das

Das spielerische Einüben wird zum Nebenprodukt, besser gesagt einerseits zur Voraussetzung, indem etwa gerade jene am Kriegstanz teilnehmen, die alle dazugehörigen Bewegungen bereits am besten beherrschen, andererseits ist die Beziehung auf die zukünftige Wirklichkeit, in welche aus dem Spiel der Ernst des Lebens wird, keine instinktiv-unbestimmte, sondern ist auf ein ganz bestimmtes kommendes Ereignis bezogen, z.B. auf eine bestimmte bevorstehende Kriegshandlung. Diese Konkretheit beinhaltet aber eine Verallgemeinerung höherer Art als die bloss instinktive, unbestimmte Bezogenheit auf das Leben im Allgemeinen. Natürlich liegt eine Verallgemeinerung schon auf sehr niedrigen Stufen vor: das fixierte Gefühl einer Analogie. Dass das Analogisieren, sei es bloss gefühlsmässig, oder werden bereits von einer gewissen Begrifflichkeit her zwei Gegenstände /Vorgänge/ miteinander in Verbindung gesetzt, der unmittelbar-äusserlich einander mehr oder weniger ähnlich sind - ist doch der Kriegstanz eine Widerspiegelung, eine Nachahmung der wirklichen Schlacht - ändert nichts an der analogisierenden Abenteuerlichkeit und Unfundiertheit des aus ihm gezogenen Schluss: dass der in der Widerspiegelung erfochtene Sieg den in den Wirklichkeit herbeizuführen berufen ist.

Diese Struktur zeigt sich in der ganzen magischen Theorie und Praxis der Nachahmung. Frazer gibt darüber eine gute und plastische Beschreibung: "Durch seine Unkenntnis der wahren Ursachen der Erscheinungen irreführt, glaubt der primitive Mensch, dass er die grossen Phänomene der Natur, von denen sein Leben abhängt, nur nachzumahnen braucht, um sie hervorzubringen, und dass sofort durch eine geheime Sympathie oder mystische Beeinflussung das kleine Schauspiel, das er im Waldesschatten, in der Bergschlucht, auf einsamer Heide oder an sturmumtobter Küste aufführt, von machtvolleren Darstellern auf einer grösseren Bühne aufgenommen und wiederholt wird. Er bildet sich ein, wenn er sich in Laub und Blüten kleidet, so hilft er damit der kahlen Erde, sich mit Grün zu schmücken, und meint durch sein Spiel vom Tod und Leichenbegängnis des Winters jene düstere Jahreszeit wirklich zu

verbannen, und dem leichten Schritt des einziehenden Frühlings den Weg dadurch zu ebnen."^{16/} Es ist leicht, wie dies auch Frazer tut, aufzuzeigen, wie ein solches Analogisieren sachlich völlig aus der Luft gegriffen ist. Für uns ist es jedoch hier wichtiger, welche kategoriellen Momente der Welt-auffassung dahinter stecken, und wie es um deren Entwickelbarkeit - vor allem in der Richtung auf das Aesthetische - bestellt ist. Da müssen wir uns an das früher Dargelegte über Analogie und Analogieschluss erinnern, denn dass derartige Verallgemeinerungen der unmittelbaren Nachahmungen auf Analogien basiert sind, braucht nicht nachgewiesen zu werden. Hegel erblickt nun, wie früher gezeigt wurde, in der den Analogie-schluss verbindenden Mitte eine unmittelbare Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen und begründet damit, richtig, seine problematischen Seiten vom Standpunkt der Logik der Wissenschaftlichkeit. Ganz anders steht diese Frage, wenn wir den Gebrauch der Analogie in der magischen Praxis vom Standpunkt der Genesis des Aesthetischen in der Umhüllung der Magie betrachten. Dann hat diese Struktur der Schlussform, die eine abgekürzte, abstrahierende Fassung dessen ist, was bei solchen - verallgemeinerten - Widerspiegelungen real vorhanden ist, und vor sich geht, deutlich zwei Seiten. Einerseits das gedankliche Ordnen, das inhaltliche Erfüllen in der magischen Praxis, in welcher die logische Problematik sich zweifellos auswirken muss, jedoch, infolge der niedrigen Stufe des gesellschaftlichen Seins und Bewusstseins so langsam, dass sie auf das tatsächliche Funktionieren solcher magischen Nachahmungen kaum einen wahrnehmbaren Einfluss haben kann. Andererseits ist die Nachahmung selbst da, unmittelbar in ihrer sinnlich-dynamischen Konkretheit, als die eines einzelnen Geschehens, Vorgangs etc., die jedoch zugleich in ihrer Gesamtheit etwas Anderes, Höheres, Allgemeineres bedeuten oder wenigstens auf ein solches hinweisen. Und zwar in einer solchen Weise, dass die Bedeutung, der Hinweis nicht unbedingt als abstrakte Verllgemeinerung erscheint, dass vielmehr der sinnlichkonkrete Vorgang als solcher die Bedeutung in sich enthalten

soll. Es ist klar, dass wenn wir, mit Lenin, in den Schlussformen eine Widerspiegelung der allgemeinsten Bestimmungen realer, sich konkret wiederholender Tatbestände erblicken, hier in unmittelbar-sinnlicher Erscheinungsweise dasselbe widerspiegelt wird, was das logische Wesen des Analogieschlusses ausmacht: eben die unmittelbare Einheit der Allgemeinheit und der Einzelheit. Diese letztthinige Identität des Inhalts bedingt, dass auch die diesen formenden Kategorien dieselben sein müssen. Die entscheidende Divergenz setzt darin ein, dass die Kategorien, ihre Relation zueinander, ihr Verhältnis im geformten Inhalt neue Funktionen und mit ihnen neue Strukturverhältnisse erhalten.

Wenn wir nun auf dieses Neue reflektieren, so sehen wir, dass eine solche unmittelbare Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen sich hier nur durch die notwendige, aus dem Wesen der Inhalt-Form-Verbindung folgende evokative Intention der Mimesis verwirklichen kann. Denn im strikten Sinne der Unmittelbarkeit ist auch in diesem Fall nur das Einzelne gegeben. Dass mit seiner mimetischen Abbildung das Allgemeine miterlebt wird, - etwa in Frazers Beispielen der Zusammenhang des Jahreszeitwechsels mit solchen unmittelbar menschliche Vorgänge nachahmenden Darstellungen - ist teilweise eine Folge der magischen Weltauffassung und ihres Verkündigtseins, teilweise aber und gerade im unmittelbaren Erlebnis, die der evokativen Wirkung der mimetischen Formen. Diese beiden Seiten sind natürlich nur durch gedankliche Analyse voneinander sauber zu trennen, in der unmittelbaren Erlebtheit fließt jedes Moment ins andere über, sie verstärken sich gegenseitig in diesem gelebten Hinswerden.

Die Analyse darf jedoch bei dieser unmittelbaren Vereinigung nicht stehenbleiben. Die strukturelle Tatsache, dass es sich um die unmittelbare Einheit des Einzelnen mit dem Allgemeinen handelt, hat für das historische Schicksal der Mimesis ausserordentlich weittragende Konsequenzen. Vor allem haben wir es mit einer mimetischen Struktur zu tun, die für das spätere Schicksal der Kunst von ausserordentlicher Wichtigkeit ist: mit der Allegorie. Soll diese näher, begrifflich bestimmt werden, so müssen wir wieder die oben

bestimmte Einheit der Identität und der Verschiedenheit ins Auge fassen. Dass das Einzelne hier mit dem Allgemeinen unmittelbar identisch sein soll, gibt ihm einen neuen Akzent seiner gewöhnlichen Erscheinungsweise gegenüber: es erhält, ohne seine Einzelheit als solches aufzugeben, eine starke Bedeutungsbelastetheit. Eine Tendenz dazu ist notwendigerweise schon in der Alltagswirklichkeit vorhanden. Denn sonst wäre diese - in ihrer Erlebtheit - ein zusammenhangloses, pulverisiertes Chaos. Es ist nur rein formal logisch möglich, solche Einzelheiten durch rein gedankliche Relationen miteinander zu verbinden, sie dadurch begreifbar zu machen. Wenn im Alltag die Beziehung nicht auf die Gegenstände selbst, die sie verknüpft, irgendwie abfärben würde, wäre kein unmittelbares Wissen, kein alltägliches Denken möglich. /Wie weit dieses problematisch ist, steht hier nicht zur Diskussion/. Auch wäre eine evokative Wirkung der mimetischen Gebilde nicht möglich, könnte sie nicht auf eine so entstandene Bereitschaft zur Apperzeption der bedeutungsbelasteten Einzelheit rechnen. Die mimetisch entstandene quantitative Steigerung bringt jedoch auch hier eine neue Qualität hervor: eine weitaus stärkere Konkretheit jener Bedeutung, die die Einzelheit als Einzelheit unmittelbar an sich trägt, und zugleich eine weitere, weiter verzweigte Verallgemeinerung, eine unmittelbare Verbindung mit zumindest einer wichtigen Macht des Lebens. Erst eine derart intensiv bedeutungsbelastete Einzelheit kann mit der Allgemeinheit unmittelbar identisch erlebt oder gedacht werden.

Dieses Zusammenfallen der beiden Momente darf aber ihre Differenz, ihr Auseinandergehen innerhalb der unmittelbaren Einheit nicht verdecken, denn beide gehören nicht nur zusammen, sondern auch ihr Konvergieren und Divergieren hat einen hohen Grad der Simultaneität. Das noch so bedeutungsbelastete Einzelne ist nämlich an sich doch nicht das Allgemeine in seiner bestimmten Begrifflichkeit, wo es allein beheimatet ist, und es mag sich noch so sehr ins Sinnliche konkretisieren, es kann doch nie unmittelbar zum schlichten hic et nunc des Einzelnen herabsteigen. Dieses bewegte Auf

und Ab zwischen Identität heterogener Momente und ihrer Verwandtschaft gerade in Akt des Entfernens bringt ihre lebendige Bewegtheit in der evokativen Wirkung solcher allegorisch-mimetischen Widerspiegelungen der Wirklichkeit hervor. Goethe hat diese Wesensart der Allegorie sehr deutlich empfunden und so ausgesprochen: "Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde, immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei."^{17/}

Das bezieht sich jedoch auf einen gesellschaftlich-kulturellen Zustand, in welchem sowohl die mimetische Erscheinungsform der Allegorie wie ihr transzendentes Objekt gleicherweise nacherklebar sind, in welchem die oben beschriebene Bewegung wirklich als unmittelbare Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen wirkt. Darin steckt jedoch das aus ihrem eigenen Wesen entspringende innere Zersetzungsprinzip der Allegorie. Wenn Hegel die Allegorie kahl und frostig nennt^{18/}, so drückt er damit ebenso genau ihren negativen Wirkungspol aus, wie Goethe ihren positiven bestimmt hat. Diese Negativität entsteht aus historischer Notwendigkeit, sobald die Entwicklung der Gesellschaft, ihre Veränderung der im mimetischen "Schluss" enthaltenen Allgemeinheit den unmittelbar-evokativen Charakter nimmt, diese entweder zum totalen Verschwinden bringt, oder wenigstens, wenn sie bekannt bleibt, zur blossen Begrifflichkeit verblassen lässt. Die dieser Verbindung beraubte bedeutungsbelastete Einzelheit kann unter Umständen bis zu einem gewissen Grade evokativ wirkend bleiben, es fehlt ihr jedoch der krönende, der Rundheit und Vollendung bringende Abschluss; sie ragt gewissermassen ins Leere; mit dem Unverständlichwerden der ihr transzendenten Allgemeinheit ergänzt sie sich in eine wirkliche Transzendenz, ins Nichts. Natürlich spielt sich dieser Prozess bei verschiedenen mimetischen Gebilden verschieden ab. Die, wie wir gesehen haben, ebenfalls abbildende, und der ursprünglichen Absicht nach sicher in den meisten Fällen allegorische abstrakte Ornamentik bleibt von diesem Sinnverlust für den späteren Betrachter so gut wie unberührt. Bei echt

mimetischen Gebilden gibt es eine grosse Skala der Übergänge zwischen vollem Leerlauf und fast ungestörtem Wirksambleiben. /Über die aesthetischen Probleme der Allegorie werden im letzten Kapitel die Rede sein./

Art und konkrete Gründe der hier entstehenden Varietät gehört nicht hierher, ist ein Problem des historisch materialistischen Teils des Aesthetik. Hier soll nur, abstrahierend auf ein Moment hingewiesen werden, worin ein weiterer Schritt zur Genesis des Aesthetischen philosophisch sichtbar wird. Dieser Schritt geht sowohl über die blosse Einzelheit wie über die abstrakte Allgemeinheit und auch über die unmittelbare Einheit beider hinaus. Er gelangt dahin, dass die Einzelheit nicht mehr bloss bedeutungsbelehrt wird, sondern bedeutungserfüllt, dass die Allgemeinheit aufhört ein transzendentes, intentionales Objekt der Einzelheit zu sein, sondern dieses in allen ihren Poren durchdringt, allen ihren Atomen innewohnt, dass also aus der bloss unmittelbaren Einheit des Allgemeinen und des Einzelnen ihre reale, organische, zur neuen Kategorie gewordene Einheit wird: die Besonderheit. Erst wenn dieser Prozess vollendet wird, hat sich das Aesthetische als wirkliches, selbständiges Prinzip der Menschheitsentwicklung konstituiert. Hier, wo wir noch die Wege der Genesis philosophisch aufzudecken versuchen, kann dieses Problem nur als Perspektive aufgeworfen werden. Seine Analyse und Konkretion gehört einem weiteren Stadium unserer Betrachtungen an. Es musste aber wenigstens als Perspektive am Horizont erscheinen, damit sichtbar werde, wie die das Aesthetische vorbereitenden Kategorien und Verhaltensarten aus bestimmten Momenten der magischen Praxis herauswachsen, und nur die klare Sicht ihres Wohin? kann ein Licht auf das Dunkel des Woher? werfen. Denn erst hier kann es sichtbar werden, wie die unzertrennbare Verknüpfung des Evokativen mit dem Mimetischen eine radikal neue Art der Weltbetrachtung der Widerspiegelung hervorbringt, eine andere als die wissenschaftliche, aber eine gleichwertige: beide widerspiegeln

dieselbe Wirklichkeit, ihre Inhalte und die diese formenden Kategorien müssen also eine Identität besitzen. Jedoch die neue Objektivität, die als evokative Widerspiegelungsform auf den ganzen Menschen bezogen ist, schafft eine originelle Umarbeitung, Umgruppierung dieser Kategorien, hilft vorhandene, verborgene /auch vor der Wissenschaft verborgene/ Inhalte zu entdecken und auch die bereits entdeckten in neuer Beleuchtung erstrahlen zu lassen.

Nachdem wir hier weit vorausgeeilt sind, um bestimmte Zusammenhänge zwischen Alltagsleben und Genesis der Kunst richtig beschreiben zu können, kehren wir zu den Phänomenen des ersteren zurück. Wir haben bereits bei verschiedenen Gelegenheiten sehen können, dass die Evokation ein wichtiger Faktor des Alltagslebens der Menschen ist. Es gibt eine unübersehbare Mannigfaltigkeit der gesellschaftlichen - und innerhalb ihres Bereichs der Individuellen - menschlichen Beziehungen, in denen sie eine unentbehrliche, eine ausschlaggebende Rolle spielt. Und zwar nicht nur dort, wo Erscheinung in der Natur, Begebenheiten des gesellschaftlichen und individuellen Lebens solche Wirkungen spontan, unbeabsichtigt hervorbringen, sondern auch als bewusst angewandtes Mittel, um bestimmte Zwecke zu erreichen. Wir verweisen dabei bloss auf die - sicher sehr frühen - Versuche, die Mitmenschen für irgendeine Absicht zu gewinnen, eine Lebensäußerung, aus welcher später die forensische Rede, die Kunst der Rhetorik, etc. herausgewachsen sind; es ist eine elementare Lebens Tatsache, dass das gegenseitige Beeinflussen wollen der Menschen sich nicht auf eine rein verstandesmässige Argumentation beschränken kann, dass vielmehr ein wechselseitiges sich Unterstützen von argumentativen und evokativen Momente den normalen Gang der Überredung ausmacht; bei beiden kommen sicherlich Anwendungen der Mimesis mehr oder weniger häufig vor, vor allem zur Steigerung der evokativen Wirkungen.

Die enge Verbindung des Evokativen und des Mimetischen im Alltagsverkehr der Menschen hat zur Grundlage jene

Ausbildung der Sinne, über welche wir in Verbindung mit den Wirkungen der Arbeit auf die Weltauffassung des Menschen bereits gesprochen haben. Wir verweisen nur auf zwei entscheidend wichtige Faktoren. Da ist erstens die Bewegungsphantasie. Ihre Ausbildung macht die Menschen nicht nur geschickter in ihren tagtäglich notwendigen Verrichtungen, sondern macht sie auch dazu fähig, bei der blossen Andeutung z.B. einer Gebärde, deren späteren Ablauf in der Phantasie erlebend vorwegzunehmen, um gar nicht davon zu sprechen, dass die Nachahmung eines Bewegungsvorgangs imstande ist, diesen selbst in der Phantasie des Zuschauers evokativ zu reproduzieren. Dasselbe bezieht sich natürlich auch auf Geräusche, auf die Bezeichnung bestimmter Aktionen durch Worte etc. Auch hier ist die Dialektik von Erscheinung und Wesen wirksam. Je entwickelter die Bewegungsphantasie ist, desto entferntere und weiterentwickelte Erscheinungen können auf einem solchen Wege zu unmittelbar und evokativ wirkenden Erlebnissen werden.

Zweitens muss hier kurz über die - ebenfalls durch die Arbeit entwickelte - Arbeitsteilung der Sinne gesprochen werden. Wir haben früher gesehen, wie z.B. Wahrnehmungen von ursprünglich ihrer unmittelbar angesehen natürlichen Eigenart nach den Tastempfindungen entsprechenden Eigenschaften der Dinge, wie z.B. Schwere, allmählich rein visuell apperzipiert werden können. Die sogenannten höheren Sinne, Gesicht, und Gehör erhalten dadurch - im Gegensatz zu den anderen Sinnen - eine Tendenz auf Universalität, die weit über den Bereich der Arbeit hinausgeht. Der ausgebildete Verkehr der Menschen miteinander, die in diesem Verkehr sich entfaltende Menschenkenntnis stützen sich weitgehend auf eine Weiterbildung dieser Arbeitsteilung der Sinne, auf diesen tendenziellen Universalismus von Gesicht und Gehör. Denn hier entwickelt sich die Fähigkeit, Problemkomplexe, die für den menschlichen Verkehr unentbehrlich sind, nunmehr nicht bloss durch Vergleich der Aussagen mit der Realität, durch gedankliches Durcharbeiten der Erfahrungen etc. zu beurteilen, sondern solche Erfahrungen unmittelbar visuell und auditiv zu machen. /Natürlich geht

-459-

zeitlich-historisch das letztere dem ersteren bevor./ Wenn jemand, um ein recht einfaches Beispiel anzuführen, seinem Gesprächspartner sagt: ich sehe Dir an, dass Du lügst, oder: Ich höre, dass Du die Unwahrheit sagst, so steckt hinter diesem, alltäglich und trivial gewordenen Tatbestand eine ins Ausserste ausgedehnte Universalität des menschlichen Gesichts und Gehörs. Und zwar nicht bloss eine Verfeinerung ihrer Wahrnehmungsfähigkeit. Eine solche ist auch bei den anderen Sinnen möglich, bei diesen jedoch nur innerhalb ihrer eigentlichen angeborenen Funktionen im körperlich-seelischen Hausalt des Menschen. Natürlich entwickelt sich auch hier mit der Verbreiterung der Kultur die Möglichkeit einer Ausdehnung der unmittelbaren Wahrnehmungen auf ferner liegende Gebiete. Es ist z.B. möglich, durch Riechen, etwa eines Parföms festzustellen, dass eine Frau unter dem Einfluss einer bereits vergangenen Mode steht. Aber dazu muss man - ausserhalb des Bereichs des Riechens - wissen, was die herrschende Parfummode ist und die Verknüpfung ist deshalb bloss assoziativ, eine an die Sinneswahrnehmung sich anschliessende gedankliche Feststellung. Die Geruchs- und Geschmacks-"Symphonien" von Huysmans sind also abstrakte und hohle dekadente Phantastereien, die mit dem Wesen des Aesthetischen nichts zu tun haben.

Die Universalität von Gesicht und Gehör führt dagegen dazu, dass wir Phänomene visuell und auditiv wahrnehmen, die unmittelbar weder gesehen noch gehört werden können; genauer gesagt: im menschlichen Gesicht und Gehör bilden sich Empfindungsfähigkeiten aus, mit denen im visuellen bzw. auditiven Medium sehr weit vermittelte, sehr weitliegende Gegenständlichkeits- und Ausdrucksformen für Gesicht und Gehör nicht nur apperzipierbar, sondern schon in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit spontan deutbar und bewertbar werden. Es bedarf keiner ausführlichen Erklärung, dass die hier angedeutete Menschenkenntnis von der Praxis des Alltagslebens, deren Bedürfnissen entsprechend, ausgebildet wird. Es ist ebenfalls evident, dass die so entstandenen Widerspiegelungen der Wirklichkeit evokativen Charakters sind oder zumindest auch Elemente

der Evokation mitenthalten. Da sie aus der Alltagspraxis entstehen, müssen sie einerseits eine Tendenz zur annähernden Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit haben; natürlich innerhalb der Grenzen dieser Fähigkeiten im Alltagsleben überhaupt, sogar - im individuellen Leben - vielleicht mit noch grösseren Fehlerquellen, als bei anderen Widerspiegelungssphären des Alltags. Dazu muss natürlich bemerkt werden, dass die Alltagspraxis, gerade wegen ihrer Unmittelbarkeit, wenn auch oft langsam und ungleichmässig, völlig falsche Abbildungen der Wirklichkeit doch aus sich ausmerzen muss. Andererseits und zugleich hat diese Art der visuellen oder auditiven, tendenziell universellen Widerspiegelung einen inhärenten evokativen Charakter. Wenn im früher gegebenen Beispiel das Lügen des Gesprächspartners visuell oder auditiv festgestellt wird, so ist in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle die Gefühlsreaktion nicht etwas daran bloss assoziativ oder gedanklich Angeknüpftes, sondern entspringt unmittelbar aus der sinnlichen Wahrnehmung selbst, ist deren integrierender Teil. Die objektive Tendenz auf Universalität, die wir für Gesicht und Gehör festgestellt haben, hat auch eine entsprechende subjektive Kehrseite: es ist der ganze Mensch, mit allen seinen Gefühlen, Leidenschaften, Gedanken etc. der die Tendenz hat, auf das ihm zugängliche Ganze der Welt so zu reagieren.

MTA FIL. INT.
 Lukács Arch.

III.

Das spontane Entstehen der ästhetischen Kategorien aus der
magischen Mimesis

Erst von hier aus lässt sich der allmähliche Prozess der Ablösung des Mimetisch-Aesthetischen, d.h. der differenziert und selbständig gewordenen ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit vom allgemeinen Boden des Alltagslebens begreifen. Um hier die ersten Übergänge im Sinne einer philosophischen Genesis klarzulegen, muss noch eine Bestimmung festgehalten werden, die freilich ihrem Ursprung nach ebenfalls dem Alltag angehört: das bewusste Leiten der evokativen Elemente einem bestimmten Zwecke zu, ihr wohldurchdachtes Kombinieren, arrangieren, Steigern etc. in der Richtung auf dieses Ziel. Es ist unschwer einzusehen, dass wir es hier mit einer elementaren Tatsache des Alltagslebens zu tun haben.^{1/} In jedem Gespräch, das mit einer materiellen, geistigen oder moralischen Absicht verbunden wird, wird das Gesagte dementsprechend aufgebaut, es wird versucht, die sinnliche und intellektuelle Rezeptivität des Zuhörenden in die gewünschte Richtung zu lenken. Diese Tendenz kann sich naturgemäss im Alltagsleben nicht ungehindert entfalten. Vor allem weil der menschliche Verkehr stets die Kreuzung, das sich aneinander Messen verschiedener, oft antagonistischer Bestrebungen ist. Das von einem Individuum versuchte Leiten der Erlebnisse und der Gedanken des anderen wird also immer wieder von den Mitbeteiligten unterbrochen, abgelenkt, vereitelt, aus einem Angriff in eine Verteidigung verwandelt etc. Und als blosses Mittel bestimmter, konkret-praktischer Zwecke hat das Leiten vom Standpunkt des Alltagslebens seine Aufgabe mit einem solchen faktischen Erreichen oder Verfehlen erfüllt oder es hat versagt. Hierin liegt, vom Standpunkt der Alltagspraxis sein alleiniges Kriterium. Natürlich kann auch hier die technische Vollendung, unabhängig

von der konkreten Zweckerfüllung beurteilt werden; wir sprechen von Geschickten, schlaunen, beredten, etc. Menschen und von ihrem Gegenteil. Aber auch in diesem Falle bleibt das angegebene Kriterium in Geltung; wir meinen diesmal, dass die positiv beurteilten Mittel unter "normalen" Umständen ihren Zweck erreicht hätten, bei den negativ eingeschätzten dagegen betrachten wir den faktisch verwirklichten Zweck als Produkt eines günstigen Zufalls.

Dazu kommt, dass im menschlichen Verkehr notwendigerweise Argumentation und Evokation je nach Zweck, Lage etc. ununterbrochen sich abwechseln, einander ablösen. Das Evokative und innerhalb seines Bereichs das Mimetische ist nur eines der angewendeten Mittel, dessen Wert oder Unwert - mit den eben angegebenen Beschränkungen - danach beurteilt wird, wie effektiv es das Vollbringen der konkreten Absicht zu fördern imstande ist. Welche dieser Komponenten, in welcher Proportion etc. angewendet wird, ist eine rein pragmatisch-faktische Angelegenheit. Es ist darum kein Zufall, dass, obwohl die Antike die äußerste Aufgipfelung solcher Tendenzen des menschlichen Verkehrs, die forensische Beredsamkeit als Kunst aufgefasst hat, die Rhetorik sich doch nie zu wirklichen Gesetzmäßigkeiten erheben konnte; sie pendelt fast Übergangslos zwischen den falschen Extremen eines - oft sophistischen - Pragmatismus und einer - völlig abstrakten - Allgemeinheit hin und her.

Wie immer das Prinzip des bewussten Leitens der Evokation in den mimetischen Gebilden entstanden sein mag, so ist einerseits sicher, dass eine relative Ausbildung der obengeschilderten Tendenzen die unerlässliche Voraussetzung der Entstehung und Wirkung eines solchen Leitens gewesen ist, andererseits dass das neu entstandene, rein evokative Leiten einen qualitativen Sprung gegenüber seinen Erscheinungsweisen im Alltagsleben bedeutet. Um diesen Sprung, seinem wahren und konkreten Wesen nach zu begreifen, ist es unbedingt notwendig, einige der hier entstehenden neuen Bestimmungen der

mimetischen gebilde etwas näher ins Auge zu fassen. Die ausschlaggebendste dieser Bestimmungen scheint auf den ersten Anblick eine reine Tautologie vorzustellen: das mimetische Gebilde ist keine Wirklichkeit, sondern bloss deren Widerspiegelung. Indessen löst sich der tautologische Charakter dieser Aussage auf, wenn wir bedenken, dass der Rezeptive hier - und nur hier - mit der Widerspiegelung und nicht mit der Wirklichkeit selbst konfrontiert wird. Unmittelbar ist dies natürlich auch in der Alltagswirklichkeit so; in jeder Mitteilung, die einen direkt oder indirekt mimetischen Charakter hat, wird unmittelbar die Widerspiegelung /im Wort, und Gebärden etc./ apperzipiert. Entscheidend jedoch ist, dass die Widerspiegelung in solchen Fällen sofort mit der Wirklichkeit selbst konfrontiert wird und die Wirkung hört augenblicklich auf, sobald dieser Vergleich ein Nichtübereinstimmen des Vorbilds mit dem Abbild zeigt. Und zwar handelt es sich um den Vergleich einer konkreten mimetischen Ausdrucksform, mit einem konkreten Einzelnen Wirklichkeitsstück, das es zu reproduzieren vorgibt. Der Sprung, dessen Wesen wir hier untersuchen, besteht gerade darin, dass dieser unmittelbare konkrete Zusammenhang zwischen einem einzelnen Objekt der Widerspiegelung und der ihm entsprachenden Wirklichkeit suspendiert wird. Damit wird die Verbindung mit der Wirklichkeit nicht abgerissen, denn bestimmte Vergleiche zwischen den Details der mimetischen Gebilde und den allgemeinen Erfahrungen des Rezeptiven werden ununterbrochen gezogen. Wenn dieses nicht ununterbrochen und unmittelbar an solche Erfahrungen appellieren könnte, wäre es um seine evokative Wirkung geschehen. Wesentlich ist jedoch, dass im zweiten Falle es sich nicht um eine oder anderen reale Episode der Wirklichkeit, /oder um deren Verknüpfung/ handelt, sondern um ein konkretes Ganzes, um ein Ensemble. Und der Rezeptive ist sich dessen bewusst, dass dieses Ganze - als solches - nicht wirklich ist, sondern eben eine Widerspiegelung der

Totalität aufgefasst und dargestellt.

Eine solche Beziehung zur Widerspiegelung der Wirklichkeit ist aber nur möglich, wenn sowohl deren Elemente, wie ihre Kombination auf Evokation angelegt sind. Jede gedankliche, begriffliche Form der Widerspiegelung fordert schon im Alltagsleben einen ununterbrochenen Vergleich mit ihrem Urbild in der Wirklichkeit, und zwar sowohl den des Ganzen, wie den aller einzelnen Details. Das ist die unabweisliche und richtige Verhaltensart der Erkenntnis die - bei Strafe des Untergangs - sich auch im Alltagsleben durchsetzen muss. Darum hat diese Art der Widerspiegelung, wie bereits ausführlich dargelegt, eine desanthropomorphisierende Tendenz, die sich schon in der primitivsten Arbeitspraxis durchzusetzen beginnt, d.h. eine Tendenz, sich von subjektiven Voreingenommenheiten, von Befangenheit in der subjektiven Unmittelbarkeit etc. zu bereien. Die auf solcher Linie sich ausbildende und sich zum Ausdruck bringenden Widerspiegelung muss deshalb stets die Intention haben; so treu wie möglich das objektive Wesen, das An sich der Wirklichkeit nachzubilden; die Widerspiegelung hat also zur entscheidenden Funktion zwischen dem Bewusstsein und der von ihm unabhängig existierenden Wirklichkeit zu vermitteln, das An sich durch die Widerspiegelung in ein Für uns zu Verwandeln. Der Grundtendenz nach kann sich deshalb die Widerspiegelung nicht selbständig machen und ein eigenes unmittelbares Verhältnis zum Bewusstsein statuieren. Wo dies geschieht - und es geschieht im Alltagsdenken und auch in der Geschichte nicht selten - entsteht eine Verdunkelung der Wahrheit. Das ist deutlich in der Rhetorik sichtbar; sobald die formale Forderung, um jeden Preis evokative Wirkung zu erzielen, die Oberhand erhält über die wahre Spiegelung der Objektivität durch die Gedanken, verfällt diese Disziplin in eine mehr oder weniger zynische Sophistik. Dies zeigt das Verhältnis des durch ständigen Vergleich mit der Wirklichkeit kontrollierten Denkens zur Evokation ziemlich genau an. Natürlich kann jede Erkenntnis der Wirklichkeit vehemente und tiefgehende Gefühle, Leiden-

schaften etc. hervorrufen, es ist also gar keine Übertreibung von evokativen Wirkungen des Denkens zu sprechen. Sogar seine konkrete und geistreiche Form kann in ähnlicher Weise wirken. Es gehört jedoch zum Wesen der Sache, dass das Evokative in allen Lebensfunktionen, bei denen das richtige Erfassen der objektiven Wirklichkeit dominiert, - auch im Alltagsleben - nur eine sekundäre, akzessorische Bedeutung haben kann. Das obengestreifte Problem des Sophistischen in der Rhetorik bezeichnet gerade die zugespitzteste Form jener Lagen, in denen das denkerische Erfassen der Wirklichkeit zum Mittel einer vom ihm an sich unabhängigen Evokation erniedrigt wird. /Dass sich alldies auch auf die Publizistik bezieht, versteht sich von selbst. /

Anders ist es - schon im Alltagsleben - um die Evokation und vor allem um die evokative Mimesis bestellt. Es gibt unzählige Situationen im Verkehr der Menschen miteinander, in denen die Aufrichtigkeit des geäußerten Gefühls, dessen evokative Wicht - mit relativem Recht - die deminierende Rolle spielt. Wenn z.B. eine über den Verlust ihres Sohnes verzweifelte Mutter in leidenschaftlichen Klagen über diesen Tod ausbricht, die Tugenden des Verstorbenen preist, etc., so ist es eine durchaus zweitrangige Frage, ob die dabei geäußerten Lobpreisungen einer Kontrolle der Wirklichkeit objektiv standhalten können. Ähnlich, wenn z.B. über einen Menschen eine ihn charakterisierende Anekdote erzählt wird; hebt diese bestimmte typische Züge der gesellschaftlichen, der seelischen oder moralischen Wirklichkeit wichtig hervor, so wird sie evokativ wirken, und es wird - wieder mit relativem Recht - nicht untersucht, ob die in ihr zusammengedrückte Begebenheit ein wirkliches Faktum, dessen übertriebene Darstellung oder eine rein erfundene Fiktion ist; der bekannte Ausspruch: "Se non e vero e ben trovato" bezeichnet ziemlich genau unser Verhalten zu diesen Art von Lebensäußerungen.

Allerdings sind in der letzteren Verhaltungsweise bereits deutliche Elemente des Aesthetischen enthalten, so dass es bei unserer Unkenntnis der Anfänge schwer zu entscheiden ist, ob es sich in solchen Fällen um eine Keimform der Erzählungskunst oder um eine der zahlreichen Fälle handelt, in denen die bereits entstandene Kunst das Alltagsleben befruchtet und bereichert. Jedenfalls ist das Verhalten in beiden angeführten Beispielen sehr verschieden. So sehr, dass im ersten Fall die evokative Wirkung fast ausschliesslich von der subjektiven Aufrichtigkeit abhängt. Von einem bewussten Leiten der Reaktionen des Rezipierenden im eigentlichen Sinne des Wortes kann also hier nicht die Rede sein, ja ein Zur-Geltungkommen solcher Tendenzen bedeutet im Leben eine Abschwächung der Spontaneität, der subjektiven Aufrichtigkeit, also der echten Quelle der evokativen Wirkung. Eine gewisse Tendenz zur Leitung der Erlebnisse des Rezipierenden ist freilich in jeder Mitteilung implizite~~s~~ enthalten, auch hier, da das Erwecken eines möglichst heftigen Mitgefühls als Intention jeder solchen Aeusserung innewohnt. Sie bezieht sich jedoch auf das Ganze des Kommunizierten Tatsachen - und Gefühlsinhalts und nicht auf die Mitteilungsform, nicht auf die Details und vor allem nicht auf ihre Anordnung.

All dies hat zur Folge, dass in der evokativen Aeusserungen des Alltagslebens das Mimetische nur ein Element der Gesamtmitteilung sein kann. Entscheidend ist das Bewegtwerden der Menschen durch die Tatsachen und Begebenheiten des Lebens selbst, dieses soll, in möglichst unveränderter Faktizität die evokationen hervorrufen; auch wo Mimetisches angewendet wird, ist es ein blosses Mittel, um das Wirkliche selbst als solches zu einer erlebbaren Wirksamkeit zu bringen. Das evokativ Mimetische ist also im Leben zwar ein - sehr wichtiges - Vermittlungsglied im Erlebenlassen der Wirklichkeit, aber eben nur ein Vermittlungsglied, und die unmittelbare Beziehung zur Widerspiegelung wird auch hier, nicht nur in der Erkenntnis stets und notwendigerweise überschritten. Der junge Hegel hat in seiner Berner Aufzeichnungen bei Betrachtung

der griechischen Klageweiber im Peloponesischen Krieg auf diese Zusammenhänge hingewiesen. Er sagt über den Schmerz im Alltagsleben: "Die grösste Linderung der Schmerzes ist ihn auszuschreien, ihn rein in seinem ganzen Umfang gesagt zu haben. Durch die Aeusserung wird der Schmerz objektiv gemacht und das Gleichgewicht zwischen dem Subjektiven, das allein vorhanden ist, und dem Objektiven, das im Schmerz nicht ist, hergestellt... Aber wenn das Gemüt noch voll, der Schmerz noch ganz subjektiv ist, so hat nichts Anderes Platz darin. Auch die Tränen sind so eine Entladung, so eine Aeusserung, eine Objektivierung des Schmerzes. Der Schmerz hat sich dann, da er subjektiv ist, und auch objektiv geworden ist, zum Bilde gemacht. Aber da der Schmerz seiner Natur nach subjektiv ist, so ist es ihm sehr zuwider, aus sich herauszugehen. Nur die höchste Not kann ihn dazu treiben."^{2/} Von hier aus leitet nun Hegel die evokative Wirkung der bereits zur Kunst gewordenen Klagegesänge ab. "Aber wenn die Not vorbei, wenn Alles verloren und er /der Schmerz G.z./ Verzweiflung geworden ist, so verschliesst er sich in sich, und hier ist es höchst Wohltätig, ihn herauszubringen. Durch nichts Heterogenes kann dies geschehen. Nur indem er sich selbst gegeben wird, hat er sich als sich selbst und als etwas zum Teil ausser sich. Ein Gemälde tut diese Wirkung nicht. Er sieht nur, aber bewegt sich nicht. Die Rede ist die reinste Form von Objektivität für das Subjektive. Sie ist noch nicht Objektives, aber doch die Bewegung nach Objektivität. Klage in Gesang hat zugleich noch mehr die Form von Schönerem, weil sie nach einer Regel sich bewegt. Klagegesänge bestellter Weiber sind daher das "menschlichste für den Schmerz, für das Bedürfnis, sich seiner zu entladen, indem man ihn am Tiefsten sich entwickelt und in seinem ganzen Umfang sich vorhält. Nur dies Vorhalten allein ist der Balsam."^{3/} Die von uns aufgezeigten Übergänge sind hier deutlich sichtbar, und die Übereinstimmung scheint uns umso wertvoller, als Hegel, den Grundprinzipien seines Philosophierens entsprechend, das Moment der Mimesis vernachlässigt, und nur ganz allgemein

von Subjektivität und Objektivität spricht.

Damit ist der Umkreis der mimetischen Evokation im Alltagsleben, wenigstens in ihren grössten Konturen, umrissen. Es braucht wohl kaum wiederholt zu werden, dass auch ihre zuletzt erwähnten Vorkommensweisen als Voraussetzung, als Material etc. für die eigens hergestellten mimetischen Gebilde unerlässlich sind. Ihre noch so kursorische Analyse zeigt jedoch schon von vornherein klar an, dass der qualitative Sprung, von welchem wir sprachen, ganz eng auf das neue Moment des unmittelbaren und unmittelbar nicht überholbaren Verhalten der Rezeptiven zu einem widerspiegelten Abbild der Wirklichkeit und nicht zu dieser selbst fundiert ist. /Über die vermittelten Zusammenhänge der hier verwerteten Widerspiegelung mit der Wirklichkeit, haben wir bereits gesprochen./ Erst auf diesem Boden kann sich die aus dem Leben herauswachsende, ihm gegenüber aber qualitativ neue Funktion der Evokation entfalten. Dazu ist noch zu bemerken, dass ein Verhalten zur Widerspiegelung der Wirklichkeit und nicht zu dieser selbst noch eine andere, entscheidend wichtige, strukturelle Konsequenz hat. Während nämlich im Alltag, wie wir gesehen haben, auch die mimetische Mitteilung den Charakter eines Kampfes zwischen verschiedene Ziele verfolgenden Gesprächspartnern hat, so dass in ihr von einem einheitlichen und zielbewussten Leiten der Evokation nur sehr bedingt, nur in seltenen Grenzfällen die Rede sein kann, entsteht in der mimetischen Evokation ein einheitliches Gebilde, das um dieser einheitlichen Leitung willen aufgebaut ist. Mögen also sämtliche Momente einer solchen geleiteten Einheit im Alltagsleben vorhanden sein und funktionieren, dieses ihr Ensemble bedeutet einen qualitativen Sprung, das Entstehen von etwas radikal Neuem. Ebenso steht die Sache in subjektiver Hinsicht. Im Alltagsleben wird bei solchen Mitteilungen die Regel sein, dass beide Partner sich zugleich aktiv und rezeptiv verhalten; die Rezeptivität wird sogar sehr oft ein blosses Sprungbrett

zum aktiven Eingreifen sein; in solchen Fällen ist die aufmerksamste Rezeptivität - zumindest: auch - darauf gerichtet, die Schwächen der Positionen im Vortrag des Gesprächspartners zu erspähen und auszunützen. Erst wenn die Menschen einen - evokativ mimetischen - Gebilde gegenüberstehen, das reines Widerspiegeln, ganz und gar nicht Wirklichkeit ist, entsteht eine reinliche Scheidung der beteiligten Subjektivitäten in Schaffende und Rezeptive. Die vielfachen und gleitenden Übergänge mussten schon in der Erklärung der Genesis wegen aufgezählt werden, sie dürfen aber den hier deutlich gewordenen Sprung nicht verdunkeln. Die neue Aufgabe, durch welche die eigentlich ästhetische Abbildung der Wirklichkeit entsteht, wird, wie schon wiederholt betont wurde, durch die magische Nachahmung gestellt. Es wurde ebenfalls auf deren Doppelseitigkeit, deren innere Dialektik, die die spätere Trennung von Magie und Kunst begünstigt, hingewiesen, zugleich aber auch darauf, dass in den Anfangsstadien diese Widersprüchlichkeit noch nicht in Erscheinung tritt, dass vielmehr die Loslösung der ästhetischen Widerspiegelung von der des Alltags sich gerade in dem durch die Magie bestimmten Rahmen von Zielsetzungen, von Schaffens- und Wirkungsbedingungen vollzieht, dass erst der sich in ihr vollziehende Trennungsprozess vom Alltag der ästhetischen Widerspiegelung die Möglichkeit darbietet, sie später von Magie /und Religion/ loszulösen, selbständig zu machen, und die eigentlichen Funktion im Gesamtleben der Gesellschaft zu übernehmen.

Wir kennen bereits die hier ausschlaggebenden magischen Zielsetzungen. Die entscheidende Konvergenz mit dem Aesthetischen, die Vorbereitungsarbeit für die Ausbildung einer spezifisch ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit seitens der Magie besteht erstens darin, dass als Ziel die Abbildung eines einheitlichen und in sich geschlossene Lebensvorgangs gesetzt wird, wodurch, wie wir bereits gesehen haben, wichtige ästhetische Kategorien, wie die Fabel, das Typische sich spontan herauszubilden beginnen. Das zweite wichtige Moment ist das eben jetzt von uns Behandelte:

dieser einheitliche und in sich abgerundete Lebensvorgang bildet nicht nur inhaltlich eine geschlossene Einheit - derartiges kann ausnahmsweise auch im Alltagsleben vorkommen -, sondern besteht formell aus der ausschliesslich Anwendung der Widerspiegelung der Wirklichkeit und der temporären Ausschaltung der Wirklichkeit selbst; die Rezeptiven werden also einem systematisch geordneten Gebilde aus Widerspiegelungsbildern gegenübergestellt, deren einheitliche, evokative Wirkung das zu erreichende Ziel ist. Dass der Vergleich mit der Wirklichkeit nicht endgültig aufgehoben, sondern nur suspendiert ist, haben wir ebenfalls schon hervorgehoben. Die Vergleichsbasis bilden die Wirklichkeitserfahrungen der Rezeptiven vor der Evokation durch das mimetische Gebilde, sowie die stets - freilich in höchst verschiedenartiger Weise - nach ihrer Aufnahme vollzogenen Vergleiche des wirkenden Ganzen mit der Totalität des bisher erworbenen Lebensbildes, dessen eventuelle Modifikation durch diese Eindrücke, ihr Einarbeiten in diese Totalität, ihre Bereicherung etc. durch sie. Dies alles widerspricht keineswegs der unmittelbaren Suspension der Wirklichkeit, gehört vielmehr, wie wir später ausführlich darlegen werden, zum Wesen des ästhetischen Verhaltens, begründet die Stelle der Kunst im System der gesellschaftlichen Lebensäusserungen der Menschen.

Geradi darum ist der in der ästhetischen Literatur häufig angewendete Terminus "Illusion" so irreführend. Das Element der Täuschung oder Selbsttäuschung, das diesem Ausdruck unausmerzbar innewohnt, fehlt völlig in jedem echt ästhetischen Erlebnis: es ist ein unmittelbares Sich-Hingeben an einen einheitlichen Komplex von Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit, ohne irgendwelche "Illusionen", mit der Wirklichkeit selbst zu tun zu haben. Wenn zuweilen in der Beschreibung von ästhetischer Gebilde, von der tiefen, echten etc. Wirklichkeit der Gestaltung die Rede ist, so ist damit

etwas völlig Verschiedenes gemeint, das nichts mit einem Vortäuschen der Wirklichkeit selbst zu tun hat. Freilich tauchen solche Anschauungen oft auf. Sie sind aber teils Ausdrücke einer naiven Verwunderung über grosse technische Fortschritte, in der künstlerischen Reproduktion der Wirklichkeit /Typus der Zeuxisanekdote/, teils Motive im Kampf um die Berechtigung der Kunst zu einer selbständigen Existenz /Kunst als Lüge/. Das wichtigste Moment dieses Komplexes ist aber ein Residuum der magischen Mimesis. Denn nur im Zusammenhang mit der beabsichtigten Wirkung des mimetischen Gebildes auf ihm gegenüber transzendente Mächte tauchen Vorstellungen auf, die ihm eine über die evokative Wirkung weit hinausgehende, in der Wirklichkeit selbst als Wirkliches sich betätigende Funktion zuschreiben. Frazer beschreibt die Grundlage dieses Vorstellungskreises so: "Die bekannteste Anwendung des Satzes, das Gleiche wieder Gleiches her vorbringt, ist vielleicht der Versuch, den viele Völker zu allen Zeiten gemacht haben, nämlich einen Feind zu verwunden, zu schädigen oder zu vernichten durch die Beschädigung oder Vernichtung eines Bildnisses von ihm, in dem Glauben, dass geradeso wie das Bild, so auch der Mensch leide, dass er sterben muss, wenn sein Bild vernichtet wird."^{4/} Es ist für diese Anschauungsweise charakteristisch, dass die Vernichtung eines Abbildes einen ähnlichen magischen Effekt haben soll, wie die von bestimmten Bestandteilen des Körpers selbst. /Haare, Nägel etc./ Natürlich handelt es sich in der rein imitativen Magie /Kriegstänze etc./ um ähnliche Wirkungen auf transzendente Mächte. Mit alledem dehnt sich das Aktionsfeld der mimetischen Gebilde in der Einbildung des magischen Zeitalters weit über die evokative Wirkung hinaus.

Das, was wir früher - vorläufig - als allgemeine Dualität der magischen Mimesis bestimmt haben, erhält so eine weitere Konkretisierung: die Bezogenheit auf das Transzendente ist nicht nur der Grund einer späteren Divergenz zwischen magischer und ästhetischer Widerspiegelung auf einer entwickelteren Stufe, sondern erweist sich als innere Widersprüchlichkeit der entstehenden Mimesis von allem Anfang an. Unser Satz,

dass in Anfangsstadien magische und ästhetische Widerspiegelung konform gehen, dass diese sich erst in Zusammenarbeit mit jener ausbilden, zur späteren Selbständigkeit entfalten kann, wird dadurch keineswegs aufgehoben. Der soeben aufgezeigte Widerspruch relativiert diesen Satz bloss dahin, dass von Anfang an innerhalb dieser Konformität auch entgegengesetzte Tendenzen wirksam werden, die die Konstituierung der ästhetischen Widerspiegelung vielfach modifizieren, hemmen, stellenweise sogar völlig verhindern können. Hegel weist z.B. auf das Verbot der künstlerischen Nachahmung von Lebensweisen bei den Mohammedanern hin, mit der sicher aus der magischen Periode stammenden Argumentation, z.B. in Bezug auf die Abbildung eines Fisches: "wenn dieser Fisch am jüngsten Tage gegen Dich aufstehen und sagen wird, Du hast mir wohl einen Leib gemacht aber keine lebendige Seele, wie wirst Du Dich dann gegen diese Anklage rechtfertigen?"^{5/} Ähnliche magische Überreste treten in Bezug auf die wunderwirkende Macht der Kunstwerke zur Zeit des byzantinischen Bildersturmes auf, etc. Und hinter der Jahrtausende dauernden Polemik gegen die Kunst als "Lüge", als "Täuschung" stehen ebenfalls, wenn auch im Verlauf der gesellschaftlichen Entwicklung noch so variierte Residuen einer solchen magischen Anschauung. Die ausführliche Darlegung der konkreten Folgen dieser Sachlage gehört wieder in den historisch materialistischen Teil der Aesthetik. Für unsere Zwecke reicht es aus, den hier auftauchenden Widerspruch als Moment der philosophischen Genesis der ästhetischen Widerspiegelung ganz allgemein darzulegen.

Alle diese hemmenden Tendenzen können aber den wesentlich evokativen Charakter der in der magischen Periode entstandenen, von der magischen Weltanschauung geleiteten mimetischen Gebilde nicht aufheben. Dann gleichviel welche auf Transzendenz gerichtete Intentionen diese mitbestimmen, die evokative Zwecksetzung bleibt für ihre Mehrzahl doch das unmittelbar bestimmende Prinzip. Erst wenn wir die bisher getrennt analysierten Momente: einheitliches Gebilde aus Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit, Absicht der Evokation in ihrer a

Auswahl und Anordnung, bewusstes Leiten der evokativen Wirkungen durch eine solche Komposition in ihrem lebendigen dialektischen Zusammenwirken, in ihrem wechselseitigen sich Durchdringen betrachten, treten jene Tendenzen ganz klar hervor, die zur Entstehung des Aesthetischen führen. Schon formell zeigt sich sogleich, dass Komposition und Leiten zumindest zwei Seiten eines und desselben Prozesses anzeigen. Es ist der metaphysische Fehler vieler - hauptsächlich neuzeitlicher - ästhetischer Betrachtungen, zwischen beiden eine genaue Grenze ziehen zu wollen: als ob es einen kompositionellen Zusammenhang der Teile eines Kunstwerks geben könnte, unabhängig von dem Bestreben, die evokativen Wirkungen der Teile, der Details in Bezug auf den Eindruck des Ganzen zu ordnen, zu steigern, aneinander abzustimmen. Solche dem Wesen des Aesthetischen diametral entgegengesetzte Anschauungen konnten nur auf dem Boden einer grenzenlosen Entfremdung von Schaffen, Werk und Rezeption voneinander und von den Bedürfnissen der Menschen im Kapitalismus entstehen. Hier entwickelt sich nämlich einerseits eine aus Erfahrungen ausgebildete "reine" und darum geist - und seelenlose Technik des blossen formalen Effekts, einer leeren oder verlogenen Evokation und andererseits als Abwehr dagegen, die oben geschilderte Theorie eines von der Wirkung gesonderten Werkes an sich. So sehr eine solche Entwicklung gesellschaftlich-geschichtlich verständlich ist, so sehr widerspricht sie der echten kategoriellen Struktur der ästhetischen Widerspiegelung. Diese ist spontan bestrebt, bestimmte Eindrücke, Gefühle, Leidenschaften etc. zu erwecken, und der entstehende Kunstsinn wächst gerade aus den Erfahrungen heraus, die an den praktischen Wirkungen der mimetischen Gebilde, verglichen mit den subjektiven Vorstellungen ihres Hervorbringens gemacht werden. D.h. es entwickelt sich eine bestimmte "Technik" in der Ausführung der mimetischen Gebilde, deren einziger Zweck ist, die inhaltlich vorgeschriebenen, also unaufhebbar gegebenen Inhalte in gewünschter Intensität zu evozieren. Diese Beziehungen werden infolge der Struktur der kapitalistischen Gesellschaft gelockert, zuweilen sogar

vollständig zerstört. Daraus folgen die eben charakterisierten falschen Anschauungen, gegen welche die wirklichen Künstler dieser Periode einen ununterbrochenen Kampf führen müssen. Es mag hier genügen, sich auf Goethe zu berufen, der am Anfang dieser zur Divergenz führenden Entwicklung steht, der es lebhaft empfindet, wie schwer es für den Schaffenden ist, ohne eine solche anregende Kontrolle gerade das zutiefst Künstlerische zu treffen, wenn man diese Hilfe nicht als in der gesellschaftlichen Wirklichkeit aktiv wirkende vorfindet, sie vielmehr in der eigenen schöpferischen Arbeit selbsttätig reproduzieren muss. Goethe sagt: "Leider werden wir Neuere wohl auch gelegentlich als Dichter geboren und wir plagen uns in der ganzen Gattung herum, ohne recht zu wissen, woran wir eigentlich sind; denn die spezifischen Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von aussen kommen, und die Gelegenheit, das Talent determinieren."^{6/}

Für das Zeitalter der Entstehung des Aesthetischen ist diese Determination von aussen eine Selbstverständlichkeit. Die von der Magie hervorgerufenen mimetischen Gebilde haben, - neben der Funktion des "Zauberns", worüber wir schon wiederholt sprachen - die Aufgabe: durch Darstellung /"Nachahmung"/ von Gegenständen oder Vorgängen in den Menschen jene Gedanken und Gefühle zu erwecken, die ihre jeweils bestimmte praktische Zielsetzung erfordert. Sie sind deshalb sowohl inhaltlich wie formell "von aussen" determiniert. Es folgt aus dem Wesen der Magie, dass diese inhaltliche Bestimmtheit, die "Nachahmung" genau umschriebener Lebensstatsachen oder Lebensvorgängen bedeutet, ihre Formung ist wiederum darauf angelegt, die ebenfalls durch ~~sie~~ diese bestimmte und praktische Zielsetzung erfordernden Gedanken und Gefühle zu evozieren. Mögen also sowohl die inhaltlichen wie die formellen Determinanten der magisch-mimetischen Gebilde unmittelbar nichts mit dem Aesthetischen zu tun haben, objektiv wird gerade dadurch das Fundament für die Herausbildung der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit niedergelegt. Inhaltlich, indem eine Lebensstatsache oder ein Lebensvorgang aus der

bewegten Totalität des Alltags herausgehoben, so ausgewählt und geordnet wird, dass der Inhalt gerade in seiner zweckbedingten Isoliertheit wirksam werden könne. Formell, indem der Rezeptive nicht mit der Wirklichkeit selbst, sondern ausschliesslich mit ihrem Widerspiegelungsbild konfrontiert wird, dem die Aufgabe gestellt ist, bestimmte Gedanken und Gefühle evokativ hervorzurufen. Aus einer solchen Bestimmung des Inhalts und der Form folgt nun zwangsläufig, dass jede von beiden in ihrem jeweiligen Geradesosein auf die andere abgestimmt sein muss, dass also die Form spontan, ohne bewusste ästhetische Absicht, die damals noch garnicht vorhandensein konnte, ohne irgendein rätselhaftes "Kunstwollen" als Form eines bestimmten Inhalts zur Geltung gelangt. Das für uns Entscheidende ist hierbei, dass - obwohl dieser Prozess sich vom Standpunkt des Aesthetischen spontan und unbewusst abspielt, und wenn in ihm eine Bewusstheit vorhanden ist, diese nur eine magische /oder durchführend "technische"/ sein kann - diese besondere Art von Inhalt und Form /Form eines bestimmten Inhalts/ nicht einfach eine Alltagserscheinung ist, sondern das Produkt einer Verallgemeinerung, in der sich das Wesen der mimetisch-evokativen Widerspiegelung durchsetzt.

Betrachten wir vorläufig nur die mimetischen Gebilde die einen Zeitablauf darstellen /aus Gründen, die sich aus der Analyse selbst erhellen werden, kommen wir auf die räumlichen Abbildungen erst später zu sprechen/. Ihr inneres Prinzip der Anordnung muss den normalen zeitlichen Ablauf des Alltagslebens umkehren, um ihn erst durch diese Operation modifiziert, für die hier bezweckten evokativen Wirkungen brauchbar zu machen. Kurz gefasst bedeutet dies soviel, dass die Anordnung innerhalb eines solchen Gebildes vom Abschluss, in welchem die beabsichtigte Wirkung kulminieren soll, ausgeht. Sämtliche Teile, Details etc. werden so ausgewählt und aneinandergefügt, dass sie, diese Wirkung in der Hauptlinie steigern, einen als notwendig erlebbaren Weg, der zu dieser Krönung der Effekte führt, bilden soll.

Natürlich kann dieser Weg einfach oder verschlungen sein; es ist höchst wahrscheinlich, dass die reale Entwicklung von der schlichten Geradheit zur Komplizierung ging; sobald jedoch die geringste Komplikation in diesem Aufbau entsteht - und dies ist wiederum nach aller Wahrscheinlichkeit sehr früh, lange vor der Ablösung des Aesthetischen vom Magischen zustande gekommen - müssen daraus sehr wichtig werdende ästhetische Kategorien, wie Retardieren, Episode, Kontrast, Gegenbewegung etc. entspringen. Denn es ist klar, dass bei einer solchen auf Evokation bestimmten einheitliche Gefühle und Gedanken angelegten Komposition ein retardierendes Moment einfach störend, die Aufmerksamkeit ablenkend, die Spannung auflösend wirken muss, wenn es nicht unmittelbare Spannungserlebnisse im Zuschauer erwecken soll und erweckt, gerade dieser Umweg muss zum wirklichen Erreichen des Zieles unumgänglich notwendig sein, ja er erscheint nicht bloss als ein blosser Umweg, denn der Widerstand und seine Überwindung, die in ihm zum Ausdruck kommen, bereichern und vertiefen eben jene Gefühle, deren Erweckung, Zweck und Inhalt des ganzen Gebildes ist. Solche Motive können schon auf primitiver Stufe ~~aufzutauchen~~ auftauchen, so bei einem Jagdtanz das Vorlieren der Spuren und ihr Wiederauffinden, bei einem Kriegstanz eine List des Feindes, die ihm vorübergehende Vorteile verschafft etc. Und es ist selbstverständlich, dass solche Abweichungen von einer ganz direkten Darstellung des Inhalts, wenn sie in der gewünschten Art wirksam werden sollen, in allen formellen Elementen der Gestaltung entsprechend zur Geltung gelangen müssen.

Damit haben wir nur eine der Wesentlichen Kategorien hervorgehoben, die bei einer solchen Darstellung entstehen und sich ausbilden müssen. Es ist bereits im herangezogenen Fall klar, dass die Bewegung /hier: die Komplikation/ vom Inhalt ausgeht und diesem entsprechend als formelles Moment, als Variation früherer Formen sich durchsetzt. Das Gesetz, das alle Erscheinungen dieser Art bestimmt, ist in der von uns bereits beschriebenen doppelten Umkehrung fundiert. Denn aus dieser folgt, dass alle

Momente des Dargestellten durch, ihre Verknüpfung untereinander, d.h. durch das Erhöhen des Nacheinanders in ein Auseinander vor allem eine grössere Deutlichkeit erhalten müssen, als sie im Leben zu besitzen pflegen. Und zwar nicht einfach ein gedankliches Hervorheben oder Erklären der Phänomene und ihrer Zusammenhänge - was z.B. beim Tanz einfach physisch unmöglich wäre - sondern ein unmittelbares Sinnfälligwerden, eine visuelle und auditive, gefühls- und gedankenmässige Evokation ihres Seins, ihrer Bewegung, ihrer kausalen Konnexen. Das bedeutet dem Alltagsleben gegenüber sehr wesentliche Differenzen, obwohl - und damit taucht wieder eine wichtige ästhetische Kategorie auf, - ihre sinnliche Erscheinungsweise, deren allgemeinen Inhalte und Formen keinesfalls radikal verändert werden müssen. In der Magie tritt eben die schon so oft betonte Dialektik von Erscheinung und Wesen zutage, nur mit der Konkretion, dass das Wesentliche hier stärker und deutlicher wahrnehmbar wird als im Alltagsleben und zugleich noch inniger mit der sinnlichen Oberfläche verknüpft bleibt: die evokative Wirkung besteht ja gerade darin, dass das Wesentliche unmittelbar zur Wahrnehmung, zum Gefühlwerden gelangt, nicht durch gedankliche Analyse, der Begebenheiten gewonnen wird.

Das mimetische Gebilde muss deshalb von Anfang an die qualitativ deutliche Stimmung ihres entscheidenden Inhalts in allen Momenten offenbaren; der Wechsel der Stimmungen muss auf diesem Grundton der Gefühle basiert und ständig bezogen werden, auch die vorkommenden Kontraste /man denke an das Retardieren/ müssen sich in einem von dieser Basis aus bestimmten Umkreis bewegen. Wichtige Kategorien der später ausgebildeten Aesthetik, wie z.B. die Intonation, entwickeln sich auf dieser Grundlage. Dabei wäre es oberflächlich die Geltung dieser Kategorien auf die Musik zu beschränken, haben doch die Anfangszeilen eines jeden lyrischen Gedichts - bezeichnenderweise sehr ausgeprägt in den Volksliedern und in den populären Balladen -, die Expositionen der Dramen etc. einen solchen Charakter: die notwendige inhaltliche Einführung in den Stoff ist unzertrennlich mit dem suggestiven Erwecken jener Stimmung verbunden, die die ganze folgende Handlung

beherrschen wird. /Man denke an die Anfangsszenen bei Shakespeare/. Das Evozieren einer bestimmten Stimmung durch die Intonation ist auch in ihren primitivsten Formen ein Träger des Wesens der künstlerischen Verallgemeinerung, des Erhebens der dargestellten Begebenheit auf ein höheres Niveau der Apperzipierbarkeit als dies im Alltagsleben prinzipiell möglich ist.

Gerade hier wird es sichtbar auf wie inniger Wechselwirkung Inhalt und Form in der evokativen Wirksamkeit eines Widerspiegelungsgebildes gebracht werden müssen. Eine, wie gedeutet, evozierte Stimmung ist unmittelbar und vor allem ein Problem der Form, sie fügt die einzelnen Abbildungen der Wirklichkeit in eine solche Reihe ein, gibt ihnen solche Proportionen, einen solchen Rhythmus, sie modelt jedes einzelne Element /Wort, Ton, Gebärde etc./ auf eine solche Wirkungsqualität hin, damit die Intonation der gewünschten Stimmung entstehen könne.

Ebe, wie Lenin sagt: "Die Form ist wesentlich. Das Wesen ist so oder anders formiert, in Abhängigkeit auch vom Wesen..."^{7/} Lenin spricht hier von Form im Allgemeinen, also sowohl in der Wissenschaft, wie im Alltagsleben oder der Kunst. Das Spezifische in unserem Fallscheit eine bloss qualitative Steigerung zu sein. Die Formung des Wesens, die Abhängigkeit jener von diesem tritt beides Mimesis deutlicher an die unmittelbare Oberfläche, als auf anderen Gebieten der menschlichen Tätigkeit. Jedoch gerade darin ist das entstehende qualitativ Neue enthalten. Während überall sonst eine Spannung zwischen Erscheinung und Wesen obwaltet, die auf die Inhalt-Form-Beziehung tief bestimmend einwirkt, wird im mimetischen Gebilde das Erscheidende so gestaltet, dass es gerade in seiner unmittelbaren Phänomenalität zum Träger des Wesens werde. Was in der Alltagspraxis und in der Wissenschaft mit der Widerspiegelung erstrebt wird, die möglichst enge Verknüpfung von Erscheinung und Wesen, eine Form die in keinerlei Widerspruch mit ihrem Inhalt steht, erhält hier eine Erfüllung in der erlebten Unmittelbarkeit der Werkwirkung. Freilich ist diese Erfüllung eine rein auf den Menschen bezogene; der Widerspruch von Erscheinung und Wesen wird nicht bloss in der an

an sich seienden objektiven Wirklichkeit selbst aufgehoben, sondern auch dem Menschen wird eine ihm gegenüberstehende, mit allen Attributen der Objektivität versehene Widerspiegelung dargeboten, deren Inhalt und Form in ihm diese Erfüllung als Eigenschaft dieser widerspiegelten Welt wachruft. Dass eine solche Wirkung nur auf Grundlage einer - im Wesentlichen - richtigen Widerspiegelung der Wirklichkeit entstehen kann, haben wir bereits ausgeführt. Und wir werden auf dieses Problem noch wiederholt zurückkommen. Sowohl die Möglichkeiten der Wirkung des mimetischen Gebildes, wie der Einfluss, den es auf das weitere Leben der Menschen ausübt, hängt sehr stark von dieser Beziehung zwischen objektiver Wirklichkeit und ihrer derartigen Widerspiegelung ab; eben das, was wir in der Aesthetik das Vorher und das Nachher der Wirkung nennen. Hier müssen wir uns mit der blossen Feststellung genügen, dass die Verhältnisse hier viel komplizierter sind, als in der Alltagspraxis oder Wissenschaft.

Nach diesem notwendigen Exkurs kehren wir zu den Veränderungen zurück, die aus den beschriebenen evokativen Wirkungen der mimetischen Gebilde notwendig folgen. Bei der Intonation ist der hier geschilderte Zusammenhang zwischen Inhalt und Form deutlich sichtbar. Sie ist ohne Frage in erster Reihe ein formeller Faktor: Auswahl, Gruppierung, Steigerung, Proportion etc. der Teile und Details müssen primär aus der Formung entspringen. Da aber, die echte Form stets aufs engste mit dem Wesen verbunden ist, schlägt dieses formelle Moment sogleich ins Inhaltliche um; ist es doch nicht eine Stimmung im Allgemeinen - so etwas gibt es garnicht - , die erweckt werden soll, sondern eine ganz konkret bestimmte, aus der konkreten Lebenslage konkreter Menschen sich - dem Anschein nach - spontan, von selbst entfaltende. Es ist jedoch klar, dass das Widerspiegelungsbild dieser Lebenszustände seinerseits wiederum, schon in seiner Inhaltlichkeit, eine Intention auf eine solche Form besitzen, die Formelemente gewissermassen in sich tragen muss, um für gerade diese Form der geeignete Inhalt zu sein, und so fort ins Unendliche. Das Hegelsche ununterbrochene Umschlagen der Form in Inhalt und vice versa, als Bestimmung des Wesens dieser Kategorien, ist gerade hier am deutlichsten, aus-

geprägter als in anderen Lebensgebieten, sichtbar.

Wenn wir früher das Leiten der Evokation als dem Wesen nach identisch mit den objektiven Prinzipien der Komposition bestimmt haben, so hat sich dies schon aus den bisherigen Darlegungen erhärtet. Der innere Zusammenhang eines mimetischen Gebildes geht notwendig darauf aus, das Nacheinander der gestalteten Gegebenheiten in eine zwingende Entwicklung des Auseinanders zu verwandeln. Das ist an und für sich noch nicht mehr als die getreue Widerspiegelung der ursächlichen Struktur der objektiven Wirklichkeit, ihres realen Kausalzusammenhangs. Dieser muss in seiner wesentlichen Inhaltlichkeit bewahrt bleiben, soll das mimetische Gebilde als Widerspiegelung der Wirklichkeit gelten können, was ja, wie wir oft bemerken konnten, die entscheidende Voraussetzung seiner evokativen Wirkung ist. Ohne also diese Struktur und ihre konkrete Erscheinungsweise antasten zu dürfen, müssen im mimetischen Gebilde wesentliche Veränderungen der unmittelbaren Oberfläche des Alltagslebens gegenüber vollzogen werden. Diese folgen schon daraus, dass ein räumlich wie zeitlich eng begrenztes Widerspiegelungsbild den Eindruck des an sich unbegrenzten Lebens erwecken soll die einzelnen mimetische Gebilde stellen zwar jeweils nur einen begrenzten Abschnitt des Lebens dar /Krieg, Jagd, etc./ Dieser ist jedoch im Leben selbst mit unzähligen Fäden an dessen Totalität geknüpft; die Erhebung einesteils zu einer - relativen - intensiven Ganzheit setzt einerseits das Abreißen, das Vernichten einer Menge von Verbindungen, die zwischen dem ausgewählten Teil und seiner natürlichen Umgebung sonst hin und her gingen voraus andererseits die Vermehrung und Intensivierung jener Bande, die die Elemente des in der Widerspiegelung figurierenden Abschnitts miteinander verknüpfen. Die herrschende Kausalität des Lebens wird also im Prinzip bewahrt, sie erhält aber eine gesteigerte Intensität in der Nähe, verliert unmittelbar einiges von ihren extensiven Weitvermittelt-

heiten, ergibt eine Immanenz auf einem räumlich wie zeitlich beschränkten Aktionsfeld. Schon dies bedeutet eine wesentliche Akzentverschiebung, die nur dadurch ausgeglichen, in die Bahnen der treuen Widerspiegelung der Wirklichkeit gelenkt werden kann, dass das formelle Zusammendrängen nie bloss formell bleibt, sondern überall die inhaltlich wesentlichen /typischen/ Züge und Beziehungen intensiviert, um dadurch im räumlich-zeitlich eigenen Spielfeld die echte Wirklichkeit erscheinen zu lassen.

Ein solches Zusammendrängen, obwohl es ununterbrochen qualitative Veränderungen mit sich führt, wäre für sich genommen noch lange nicht die entscheidendste, notgedrungen und spontan entstehende Veränderung an der Widerspiegelungsweise des Alltags: seine wesentliche Eigenart tritt erst hervor, wenn wir dessen gedenken, dass es alle seine inhaltlichen und formellen Momente auf Evokation von Gefühlen und Gedanken zu konzentrieren hat. Wiederum: die Elemente dieser Eigenart der mimetischen Gebilde sind notwendig auch in der Alltagswirklichkeit enthalten. Ihre Steigerung erscheint auch hier auf den ersten Anblick als eine bloss quantitative. Dadurch jedoch, dass diese im ganzen Gebilde fortlaufend und konzentriert durchgehalten, dass die evokative Wirkung der Teile und Details aufeinander abgestimmt werden muss, dass das Leiten als Prinzip der Komposition - bei allen notwendigen Umwegen - auf ein genau fixiertes Ziel zusteuert, und jede Einzelheit, obwohl sie als solche unmittelbar und für sich zu wirken hat, in ein blosses Moment des Ganzen verwandelt, das aus dem vorangehenden konkret, stimmungshaft herauswächst und das Folgende ebenso konkret stimmungshaft vorzubereiten hilft, entsteht das qualitativ Neue: die selbständig wirkende Kraft des mimetischen Gebildes.

Diese Selbständigkeit des mimetischen Gebildes, seine Ablösung von sonst noch so tief verwandten Erscheinungen im Alltagsleben verrät sich in seinem konkreten Werdeprozess noch klarer als in seinem realen Funktionieren. Denn dieses, als Abbild der objektiven Wirklichkeit muss deren Inhalten und Formen in ihrem echten Zusammenhang reproduzieren, dagegen

findet bei jenem eine prinzipielle Umkehrung statt, die bei aller Paradoxie doch in derart grundlegenden und unerlässlichen Bedürfnissen fundiert ist, dass sie bereits bei den primitivsten mimetischen Gebilden vorhanden sein muss. Wir meinen die Tatsache, dass im Gegensatz zur vollendeten objektiven Komposition selbst, die das Nacheinander, die ursächliche Kette der Begebenheiten in ihrer wirklichen Abfolge geben muss, die subjektive Komposition, der Schaffungsprozess, wie gezeigt, dem Wesen nach vom Schluss ausgeht und alle Momente als Weg dazu teleologisch auswählt, aneinander fügt, gruppiert etc. Es ist klar, dass eine solche subjektive Komposition auch den allerprimitivsten mimetischen Gebilden zu Grunde liegen muss. Wenn wir etwa wieder an den Kriegstanz erinnern, so steht es von vorneherein fest, dass er mit dem Sieg über den Feind enden muss, /diesen herbeizuführen ist ja der magische Zweck des Ganzen/. Soll er aber evokativ wirken, so muss jede Episode, ja jede Bewegung darauf hin ausgewählt, bestimmt, placiert werden, um diesen Schluss entsprechend, eventuell durch Retardationen, vorzubereiten, um ihm den maximalen evokativen Effekt zu sichern. Von diesem teleologischen Standpunkt aus wird nun in der objektiven Komposition die richtige und natürliche Zeit- und Kausalfolge hergestellt. Wenn wir hier diesen Tatbestand beschreiben, so heben wir dabei besonders hervor, dass beide Momente, sowohl die teleologische Umkehrung, wie die ebenfalls teleologische Wiederherstellung des realen Ablaufs eine Diestanz zur Alltagspraxis schaffen: trotz des zweifellosen Vorhanden seins von Einzelvorgängen im Alltagsleben, in denen keine solcher Verhaltensweisen stecken.

Was nun in dieser gedoppelten Komposition zustandekommt, ist auf eine strenge Unterordnung der Teile unter das leitende Prinzip gegründet. Darin kommt der qualitative Unterschied solcher Widerspiegelungen zum Original, zur objektiven Wirklichkeit klar zum Ausdruck. So trivial es klingen mag,

muss es hier doch betont werden: in der Wirklichkeit selbst ist jedes Detail wirklich; d.h. als unabhängig vom Bewusstsein Existierendes setzt es sich - natürlich im Ausmasse seines objektiven und subjektiven Gewichts - auch im menschlichen Leben durch. Im mimetischen Gebilde gewinnt seine Widerspiegelung aber nur dann eine "Realität" /den evokativen Eindruck einer Wirklichkeit auf dem Rezeptiven/, wenn es sich reibungslos in die Leitung einfügt, wenn es die vorher geweckten Erwartungen steigert, zu folgenden überleitet etc. Das Plötzliche, das Unerwartete hat also eine völlig andere, ja entgegengesetzte Wirkung als im Leben. Mag der Tod eines Menschen noch so "unvorbereitet" eintreten, das blosse Faktum des Todes hat etwas Erschütterndes, ja es kommt im Leben sogar sehr häufig vor, dass gerade die schroffe Abruptheit, des Anschein der völligen Zufälligkeit die Erschütterung noch steigert. Im mimetischen Gebilde muss dagegen auch die Überraschung vorbereitet werden. Da es sich nur um Widerspiegelung und nicht um die Wirklichkeit selbst handelt, kann eine blosse Tatsache, ein factum brutum keine Überzeugungskraft haben.^{8/} Die sehr verwickelten Probleme, die aus der Kategorie des Vorbereitens - als Teilfrage des Leitens - folgen zu analysieren, ist hier natürlich nicht der Ort, umso weniger, als die wirklichen Komplikationen erst auf viel höherer Stufe, lange nach dem Selbständigwerden der Kunst auftauchen. Der Hinweis auf sie musste aber erfolgen, weil erst dadurch das Wesen des Leitens klar hervortritt: dass nämlich das mimetische Gebilde einerseits nur als Ganzes eine "Realität" haben kann, dass dieses ein Produkt des konsequent durchgeführten Leitens ist, dass andererseits die Teile und Details unmittelbar als selbständig wirken müssen, denn nur aus einer solchen Totalität auf sich selbst gestellter Bestandteile baut sich die "Realität" des ganzen Gebildes auf, wobei unsere Analyse - auch für die primitivste Stufe - ihre tiefe Abhängigkeit vom Gesamtzusammenhang, von der Systematik des konkreten Leitens klar erweist.

Wir sehen also wie aus dem mimetischen Zielsetzungen des magischen Zeitalters, die in ihrer ursprünglichen Intention noch nichts mit Kunst zu tun haben, die spontan und direkt aus der magischen Weltauffassung herauswachsen, im mimetischen Gebilde - kraft der immanenten Notwendigkeit seiner folgerichtigen Durchführung - die wichtigsten Aufbaukategorien der ästhetischen Sphäre spontan entstehen. Ja in der Art der Verbundenheit dieser Gebilde mit der Magie ist ebenfalls eine zentrale Bestimmung des Aesthetischen enthalten: seine Determiniertheit von "ausser", über welche wir, mit Berufung auf Goethe, bereits gesprochen haben. Diese ist, um das bisher Ausgeführte kurz zusammenzufassen, in unzertrennbarer Weise sowohl inhaltlich wie formell binden für eine richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit im Sinne der Aesthetik. Inhaltlich, weil die evokative Wirkung eine Gemeinsamkeit der gesellschaftlichen, der menschlichen Interessen zwischen mimetischem Gebilde und Rezeptivität voraussetzt. /Die kompliziertere Frage, wie Inhalte einer eventuell fernen Vergangenheit ähnliche Wirkungen auslösen können, gehört nicht hierher. Die Periode der Genesis der Kunst bearbeitet Inhalte, die entweder unmittelbar der Gegenwart angehören, oder - wie z.B. bei den freilich späteren Mythen, - von den Menschen als ihre unmittelbare und sie unmittelbar angehende Vergangenheit empfunden werden. / Formell, weil das in sich geschlossene System von Widerspiegelungsbildern, geordnet, gemäss dem Prinzip der Leitung von Evokation der Gefühle und Gedanken, gerade in seiner Geschlossenheit nur dann seinen Zweck erfüllen kann, die evozierten Gedanken und Gefühle aus dem für das mimetische Gebilde "gegebenen" Inhalt entspringen, der Zielsetzung, die in diesem Gegebenen mitenthalten ist, entsprechen. Mag sich diese inhaltliche wie formelle Gebundenheit der späteren, selbständig gewordenen Kunstwerke an einen bestimmten sozialen Auftrag mit der Entwicklung der Gesellschaft noch so komplizieren, mag sich ihre Unmittelbarkeit noch so sehr lockern, diese Grundstruktur der Determination "von aussen" - in engster Verbundenheit mit dem formellen In-Sichgeschlossensein der Werke - bleibt das Fundament für jede ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit

Es ist also kein Zufall, dass die künstlerische Reproduktion der Welt mit der magischen Mimesis ihren Anfang nimmt, sich innerhalb ihres Bereichs entfaltet und erst auf einer bestimmten höheren Stufe der Entwicklung sich von diesem Boden löst. Unzweifelhaft ist hier eine gewisse Parallelität zur Entstehung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit vorhanden. Jedoch deren Eigenart bedingt, wie gezeigt wurde, einen qualitativ anders gearteten Prozess der Trennung, des Selbständigwerdens. Vor allem deshalb, weil die magische Weltauffassung von Anfang an in einem prinzipiellen Gegensatz zu der aus der Arbeit, aus den Verallgemeinerungen ihrer Erfahrungen sich bildenden wissenschaftlichen Widerspiegelung steht, die deshalb immer nur trotz jener wachsen konnte, während, wie wir sehen konnten, die Forderungen, die die Magie an die mimetischen Gebilde stellt, sich vorerst nicht in einem so schroffen Gegensatz zur entstehenden ästhetischen Widerspiegelung befinden, deren erste Schritte sogar befördern. Auf die trennenden Momente haben wir bereits hingewiesen und wir werden auch bald in die Lage kommen, deren Wirksamkeit, wenigstens in ihren allgemeinsten Zügen zu analysieren.

Aus alledem folgt weiter, dass in diesem Stadium des seiner selbst noch nicht bewussten Aesthetischen nicht nur - mit magischen Inhalten, unter der Hülle des Magischen, vorläufig von diesem nicht abtrennbar - mimetische Gebilde zustandekommen, deren objektive Aufbaukategorien bereits die wichtigsten Züge der ästhetischen Widerspiegelung verraten, sondern dass - ebenfalls ohne ästhetisches Bewusstsein - auch die wichtigsten Wesenszüge des ästhetischen Verhaltens sich auszubilden beginnen. Natürlich können wir über diese noch weniger direkte Kenntnisse besitzen als über die mimetische Gebilde selbst, obwohl natürlich auch diese - es ist ja in erster Reihe von Tanz, Musik, Gesang etc. die Rede - nicht in ihrer Urform uns überliefert sind. Es muss also hier ebenfalls die Methode der philosophischen Erklärung der niederen Stufe aus der ihr entsprungene höheren angewendet werden. Eine solche Betrachtung kann nur dann wahre Ergebnisse zeitigen, wenn sie in den höherentwickelten Formgebilden solche Bestimmungen aufzudecken vermag, die für deren Funktionieren wirklich

unentbehrlich sind, deren Vorhandensein also auch auf der niedrigsten Stufe bis zu einem gewissen Grad vorausgesetzt werden muss. Wollen wir nun von den bisher erkannten objektiven Wesenszeichen der mimetischen Gebilde Rückschlüsse auf das ästhetische Verhalten ihrer Hervorbringer ziehen, so müssen wir erneut an die Leitung der evokation und des komponierens der objektiven Bestandteile, sowie an den bereits untersuchten Wirkungsgegensatz zwischen der Realität selbst und ihrer auf Evokation angelegten Widerspiegelung erinnern.

Scheinbar kompliziert sich die Frage dadurch, dass wir zuerst unmittelbar vom Menschen als Vollbringer der Widerspiegelung mit Hilfe seiner Bewegungen, Gebärden, Stimme etc. sprechen müssen, nicht über Gebilde, in denen die Widerspiegelung sich vom Menschen selbst abgelöst und sich zu einem eigenständlichen Formsystem objektiviert hat, wie in der Malerei, in der Plastik, in der Wortkunst, die jedoch grösstenteils sicher Produkte einer höheren Entwicklungsphase sind, als vor allem der Tanz, der freilich damals auch noch die Keime der späteren Schauspielkunst in sich enthielt. Es ist aber nicht allzuschwer einzusehen, dass es sich auch in diesem Fall nicht um die Wirklichkeit selbst, sondern um ihre Widerspiegelung handelt. Das ist nun sowohl objektiv wie demzufolge im subjektiven Verhalten des Schaffenden und des Rezipienten im Tanz, Schauspielkunst, etc. der Fall. Dass der Tänzer oder der Schauspieler sich keinem Augenblick für Romeo oder Othello hält, sondern dessen bewusst ist, dass er diese Figuren spielt, bedarf wohl keiner ausführlichen Erörterung; wenn wir zu sagen pflegen, dass er sich mit diesen Gestalten "identifiziert", so meinen wir, wie später ausführlicher zu zeigen wird, eine maximale Annäherung an die Widerspiegelung der Wirklichkeit, nicht aber, dass er etwa meinen würde, Desdemona wirklich zu töten, wirklich Selbstmord zu begehen etc. Ebenso klar ist die Lage beim Rezipienten. Die Differenz zwischen dem Leben selbst und seiner blossen Widerspiegelung drückt sich gerade in dem bei diesen notwendig entstehend

wesentlich kontemplativen Verhalten aus. Die Widerspiegelung der Wirklichkeit zwingt den Menschen auch im Leben selbst temporär, zuweilen auf lange Strecken ein kontemplatives Verhalten auf: will er nämlich sich in der Welt auskennen - und dies muss er erstreben um richtig handeln zu können -, so muss er trachten, die objektiven Tatsachen so unverfälscht wie möglich in sich aufzunehmen, ihre Widerspiegelungen, so wie sie objektiv sind, möglichst treu zu apperzipieren. Dieses Verhalten wird jedoch im Leben ununterbrochen durch die Notwendigkeit des sofortigen aktiven Eingreifens geändert; besser gesagt: der unmittelbaren Praxis untergeordnet, da auch der handelnde Mensch gezwungen ist, - auch während des Handelns - dessen Bedingungen, Umstände etc. so genau wie möglich zu beobachten. Im Leben ist also das Verhalten des Menschen vor allem auf Praxis, auf Eingreifen in die Wirklichkeit auf ihr Beeinflussen, ihr Modifizieren, Verändern etc. gerichtet.

Ganz anders ist seine Lage und dementsprechend sein Verhalten jenem in sich geschlossenen System der Widerspiegelungsbilder gegenüber beschaffen, die wir als mimetische Gebilde bezeichnet haben. Ein solches steht ihm nicht nur als geschlossenes System gegenüber, sondern als etwas unveränderbar Gegebenes, als etwas unabhängig von seinem Bewusstsein Existierendes, das er zwar - im Ganzen wie in Einzelheiten - ablehnen, in dessen Ablauf er jedoch nicht eingreifen kann. /Es ist charakteristisch, dass der Versuch des Eingreifens, die Verwechslung von Leben und Kunstwerk im Laufe der späteren Entwicklung oft als Motiv auftaucht, stets jedoch als komische Wirkung der obenangedeuteten Verwechslung eines als selbstverständlich aufgefassten Tatbestandes./ Der Rezeptive konzentriert sich also ganz, mit seiner in die Aufnahme des Werks zusammengedrängten, sich darin zuspitzenden Persönlichkeit in die Kontemplation des Werks als Ganzheit. Das schliesst, wie ebenfalls schon hervorgehoben würde, keineswegs die praktischen Wirkungen dieser Kontemplation des Werks in der Praxis des Lebens aus. Im Gegenteil. Gerade dieses Konzentrieren des Menschen ganz auf die

Werktotalität schafft die seelischen Bedingungen dazu, dass der wieder im Leben stehende ganze Mensch die hier erworbenen neuen Erfahrungen dort verwerte, dass die Erschütterungen, die das Werk in ihm auslöst, sein persönliches Auftreten im Leben wesentlich ändere und vertiefe. Gerade bei den allerprimitivsten magischen Erscheinungsweisen der Mimesis ist das am deutlichsten sichtbar: die Kriegstänze dienen dazu, um den Mut, die Standhaftigkeit der Stammesgenossen zu erhöhen, etc. Gar nicht zu reden davon, dass nicht nur die Teilnahmen an solchen Aufführungen die Geschicklichkeit auf den Gebieten, deren Abbild die Mimesis ist, ebenfalls erhöht, und dass die Beförderung der Bewegungsphantasie etc. bei den Zuschauern, wenn auch in geringerem Masse, ähnliche Wirkungen auslöst. Die Betonung solcher notwendigen Folgen auch bei den primitivsten mimetischen Gebilden ist darum wichtig, weil diese, wenn der Inhalt und dementsprechend auch die Form solcher Widerspiegelungen der Wirklichkeit extensiv wie intensiv weiter wird /z.B. individuelle, ethische, etc. Probleme aufwirft/, daraus die wichtigsten ästhetischen Kategorien entspringen. Dazu gehört z.B. die Katharsis, auf welche wir im späteren Ablauf dieser Betrachtungen noch zurückkommen werden.

Worin besteht also der ästhetische Charakter, oder sagen wir vorsichtiger, der ästhetische Wesenszug in diesen verhaltensarten? Es ist naheliegend und taucht im Laufe der Ausbildung des ästhetischen Bewusstseins wiederholt auf: da die mimetischen Gebilde vor allem Gefühle, Leidenschaften etc. zu evozieren berufen sind, muss jener, der sie direkt /im Tanz, Schauspiel/ oder indirekt /Dichtung, bildende Kunst etc./ hervorrufen will, diese Gefühle und Leidenschaften denkbar intensiv erleben; die Echtheit und Tiefe seiner Leidenschaft wird sich dann auf den Rezeptiven entsprechend übertragen. Als Paradigma einer solchen Auffassung führen wir ein sehr spätes Beispiel an: Matthias Claudius sagt:

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Meister Arcuet sagt: ich weine,
Und Shakespeare weint.

So direkt geht jedoch die Übertragung der Gefühle von Mensch zu Mensch nicht einmal in der Alltagswirklichkeit vor sich. Sie spielt zwar hier oft eine wichtige Rolle, es gehören jedoch besonders fördernde Umstände und Mängel an hemmenden dazu, um solche direkte Gefühlskontakte zu bewerkstelligen. Diese Direktheit muss in den rezeptiven Beziehungen zu den Widerspiegelungsbildern schon darum fehlen, weil die Art der Reaktion auf das vom Leben erweckten echten Gefühls eine völlig andere ist. Im Leben /normalerweise/ unmittelbares Mitempfinden, stets - wenn es echt ist - verbunden mit dem Drang des Helfens und Eingreifenwollens; dem mimetischen Gebilde gegenüber ein eigenartiges Lustgefühl worin die Einsicht in Lebenszusammenhänge, die Erweiterung des Lebenshorizontes, die Vertiefung der Intensiven Welt- und Menschenkenntnis etc. den ausschlaggebenden Inhalt bilden. Also schon Inhalt und Richtung der ausgelösten Gefühle ist wesentlich anders als im Leben selbst, die bereits angeführte tiefe Feststellung von Aristoteles, dass in der Kunst auch das Lustgeföhle erregen kann, was im Leben nur mit Unfast verbunden ist, bewahrheitet sich hier wieder mit allen ihren weitverzweigten Folgen. Obwohl die mimetischen Gebilde die Gefühle und Leidenschaften des Lebens, sowie ihre Erreger wiedergeben, ist ihre Erweckungsfunktion eine wesentlich andere.

Darum kann die direkte Übertragung der Gefühle beim Hervorbringen der evokativen Widerspiegelungen keineswegs die Grundlage des produktiven Verhaltens bilden. Neben den bereits angeführten Umständen schon darum nicht, weil im Leben jede Gefühlseruption ihre objektiven realen Gründe hat, die unabhängig von unserem Bewusstsein - auch vom Bewusstsein dessen, der die Gefühle hat - wirksam sind und dementsprechend als Realitäten auf alle Beteiligten und Zuschauer wirken. Im mimetischen Gebilde steht aber hinter den Gefühlen keine sie

derart untermauernde Realität. Ihre Wirkung hängt ausschliesslich von der vorbereitenden Leitung der Widerspiegelungsbilder, die die Evokationen in eine bestimmte Richtung gelenkt haben, sowie von jener steigernden Tendenz des Leitens ab, die aus der Gestalteten Eruption erwachsen. Diesen Tatbestand haben wir bereits bei der Analyse des Todes auf der Bühne berührt. Jetzt muss noch hinzugefügt werden, dass das Prinzip der Evokation nicht allein diese Verwandlung des Nacheinander in ein Auseinander regelt und bestimmt, sondern - untrennbar von dieser Funktion - auch jedes einzelne Moment in der Richtung auf Universalität ausdehnt und vertieft. Dies hängt wieder mit dem Unterschied von objektiver Realität und Widerspiegelung zusammen. Die innere wie äussere Umgebung einer jeden Gefühlsäusserung im Leben ist, ebenso wie dieses selbst, objektiv real gegeben, mit jener Wirkungsqualität des Realen, die wir bereits wiederholt analysiert haben. In einem System von Widerspiegelungen muss diese Umwelt eines jeden einzelnen Moments der Evokation von dieser selbst geschaffen werden. Dazu bildet die spätere Kunst die verschiedenartigsten Mittel aus.

Hier müssen wir versuchen, das Prinzipielle in diesem Umwelt-Schaffen unter den denkbar primitivsten Umständen, wo jede Art der sP-teren Hilfsmethoden /oder Surrogaten/, wie z.B. Bühnendekorationen noch vollständig fehlen, studieren. Und dies nicht nur wegen unserer gegenwärtigen philosophisch genetischen Bestrebungen, sondern auch deshalb, weil das eigentlich ästhetische Prinzip, das sich unter der Hülle der magischen Welt langsam entfaltet, nur auf diese Weise erkannt und herausgearbeitet werden kann. Wir sprechen deshalb jetzt in erster Reihe von der Tendenz auf eine intensive Universalität in der Gebärdensprache des Tanzes. Will man die sich hier ergebenden Probleme ins Auge fassen, so darf man natürlich nicht an das moderne - auf höfischen Konventionen entstandene - Ballett denken, wo die evokative Macht der Gebärde, von ihrer Universalität garnicht zu reden,

fast vollständig verloren gegangen ist. Einen gewissen Anhaltspunkt bieten vielleicht die orientalischen Tänze, in denen die archaisch-urwüchsigen Überlieferungen sich viel stärker erhalten haben. Bei chinesischen Tänzern ist es z.B. möglich, auf einer hell erleuchteten Bühne rein durch die Art der Bewegungen, der Gebärden im Zuschauer das Erlebnis wachzurufen, dass die Akteure in einem vollständig dunklen Raum handeln, wo sie nichts zu sehen vermögen und den Partner nur durch Geräusche vernehmen. Oder es ist möglich - ganz ohne Kulissen und Requisiten - das Heranziehen, das Besteigen, das Abstossen eines Bootes, das Rudern, die durch den Strom verursachten Schwierigkeiten etc. rein durch Gebärden zu evozieren. Das sind nun natürlich nur gelegentliche Beispiele, bei denen wir nicht genau wissen können, wie stark in ihnen die überkommene Tradition, wie stark neue Tendenzen wirksam sind. Immerhin ist anzunehmen, dass die in solchen Tänzen zum Ausdruck kommende Richtung /wenn auch nicht unbedingt die ganze Art ihrer Durchführung/ auf die Anfänge zurückweist, gerade weil eine noch sehr weitgehende Verwachsenheit mit der Schauspielkunst darin sichtbar ist; und es ist sicher, dass diese sich aus jener und nicht unabhängig von ihr entwickelt hat. Eine solche Tendenz der Tanzkunst auf evokative Universalität ist aus der Spätantike durch Lukian bezeugt. Dieser führt nicht nur eine Reihe von Wissenschaften an /darunter Philosophie, Ethik etc./, mit denen die wirklichen mimetischen Tänzer bekannt sein müssen, um ihre Kunst richtig auszuüben, sondern vergleicht sie auch mit der Redekunst, "mit welcher sie in gewissen Sinne die Darstellung des Charakters und der Leidenschaften gemein hat" und betrachtet als deren Hauptaufgabe und Zweck, "die Darstellung einer Empfindung, Leidenschaft oder Handlung durch Gebärden."^{9/} Da Lukian in dieser Studie das Alter und die Verbreitung dieser Art des Tanzes /auch seine Beziehungen zu Magie und Religion/ auf Grund eines grossen Materials aufzeigt, kann man auch bei ihm einen Wink für das Weiterleben solcher Traditionen erblicken.

Entscheidend für uns ist dabei bloss, dass neben der evokativen Verwandlung des Nacheinanders in ein Auseinander auch eine, ebenfalls evokative, Ausbreitung und Intensifizierung jedes

einzelnen Moments in Richtung auf Universalität im mimetischen Gebilde feststellbar ist. Wie kann nun das ästhetische Verhalten beschaffen sein, das solches hervorbringt? Es ist klar, dass wir dabei vom - magischen - Zweck, von seinen notwendigen Mitteln zu dessen Erreichen auszugehen und nicht von einem /für uns unerreichbaren/ Subjekt und dessen Psychologie unseren Weg zu diesem Verhalten zu suchen haben. Denn diese Zwecksetzung muss, da sie gesellschaftlich notwendig ist, früher oder später, gut, mittelmässig oder schlecht doch durchdringen, und das auf diese Weise Errungene wird sich je nach den konkreten historischen Bedürfnissen und Möglichkeiten allmählich festsetzen. Daraus ist vor allem ersichtlich, dass eine blossе Spontaneität für diese Zwecke nicht ausreicht. Gerade die magische Mimesis, schon weil sie den Charakter des Zauberns, des Ritus, der Zeremonie hat, sich unmöglich, wenigstens auf die Dauer, ganz auf die momentanen Eingebungen der aktiv Beteiligten verlassen. Sie muss zu mindest die wichtigsten Knotenpunkte, Momente, Übergänge etc. der mimetischen Gebilde im voraus fixieren, muss dem Akteur mehr oder weniger genau vorschreiben, welche Gefühle, in welcher Reihenfolge, mit welchen Steigerungen oder Retardationen etc. sie zu erwecken haben. Mögen also vielleicht in allerersten Anfängen solcher Tänze spontan "naturalistisch" /im Sinne des Nichteinstudierten, des Improvisierten/ gewesen sein, dieser ihr Charakter konnte sich gerade wegen der magischen Zwecke und der aus ihnen folgenden Vorschriften unmöglich lange halten. Es ist nun wieder äusserst interessant, dass sich dabei, von Wesen der Sache diktiert, gerade ein Verhalten durchsetzen muss, dass für die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit eine zentrale Bedeutung hat. Es handelt sich um das Verhalten, durch welches die objektive Wirklichkeit, die innere Welt des Menschen und deren sinnliche Erscheinungsweise wahrheitsgetreu gespiegelt und zugleich - unabtrennbar von der Wahrhaftigkeit der Widerspiegelung - auf ein Maximum der evokativen Kraft versinnfälligt wird.

Dass darin das Wesen des schöpferischen Verhaltens in der Kunst liegt, ist von der ästhetischen Theorie nicht oft

klar ausgesprochen worden, umsomehr wird es durch die Analyse der Werke selbst bestätigt. Das Hindernis der klaren Erkenntnis dieses Zusammenhangs liegt in der engen Verbundenheit des ästhetischen Verhaltens mit der Determination mit dem sozialen Auftrag, den das Werk und dessen Schöpfer jeweils zu erfüllen hat. Wir haben ja gesehen, dass die ganze Struktur des sozialen Auftrags in der Beziehung der magischen Zwecksetzung und ihrer Verwirklichung in den mimetischen Gebilden seine Urform hat. Ist was Jahrhunderte, Jahrtausendlang der Fall ist, der soziale Auftrag für den Schaffenden eine gesellschaftlich-menschliche Selbstverständlichkeit, so entsteht keinerlei Bedürfnis, das ästhetische Verhalten einer Analyse zu unterwerfen; die Reflexion richtet sich fast ausschliesslich darauf, wie der soziale Auftrag an allerbesten erfüllt werden könne. Ist dagegen, was besonders im 19. und 20. Jahrhundert schroff hervortritt, die unmittelbare Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft eine stark aufgelockerte /was die objektiven Determinierungen keineswegs aufhebt/, so setzt sich der soziale Auftrag bei den Schaffenden nur auf sehr indirekten, weit vermittelten, bewusstseinsmässig kaum erfassbaren Umwegen durch, so entsteht eine ununterbrochen sich vertiefende Selbstreflexion der Schaffenden zuerst erscheint das Künstlertum, später auch die Kunst selbst als problematisch, und die aus dieser Lage entspringenden Reflexionen über die menschliche Beschaffenheit, über den menschlichen Wert des künstlerischen Verhaltens nehmen einen selbstquälerischen pessimistisch gefärbten Charakter ein. Die notwendig über die Spontaneität von Gefühl und Erlebnisse hinausgehende Richtung der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, der Zwang, in ihren Gestalten eine Distanz zum Leben zu schaffen und aufrechtzuerhalten, wird nicht mehr als eine einfache, sachlich bedingte Verhaltensart des Menschen zur Wirklichkeit und ihrer richtigen Reproduktion aufgefasst, sondern als die unmenschliche Wesensart des künstlerischen Verhaltens selbst. Wir haben bereits erwähnt, dass vor allem in der imperialistischen Periode ähnliche Vorwürfe auch gegen die notwendige Objektivität der Wissenschaft und gegen das

wissenschaftliche Verhalten auftauchen. Es liegt aber in der Natur der Sache, dass diese Tendenzen die Untersuchungen über die wissenschaftliche Widerspiegelung nur von aussen berührten, während sie in der inneren Kunstauffassung die zur Zeit eine gewichtige Rolle spielen. Es genügt auf den späten Ibsen, auf das Werk Thomas Manns vom "Tonio Kröger" bis zum "Doktor Faustus" hinzuweisen, um diese historische Sachlage klar zu überblicken.^{10/}

Mit den gesellschaftlich-geschichtlichen Ursachen der verschiedenen Typen in der Auffassung und Bewertung des künstlerischen Verhaltens hat sich der historisch materialistische Teil der Aesthetik eingehend zu befassen. Das Hervorheben dieser beiden extremen Pole in der Einschätzung des künstlerischen Verhaltens musste hier nur darum erfolgen, damit die gesellschaftlich bedingten Verdeckungen und Verzerrungen der objektiven Sachlage uns nicht den Weg zum klaren Erfassen des Problems selbst verrammeln. Es ist sicher kein Zufall, sondern die notwendige Folge der eben bezeichneten historischen Entwicklung dieser Problemgeschichte, dass der konsequenteste Versuch zur Lösung dieser Frage an der Wende der Zeiten, gewissermassen am Vorabend ihrer modern-bürgerlichen Verzerrung unternommen wurde: in Diderots "Paradoxe sur le comedien" wie es auch kein Zufall war, dass die Frage der Determination "von aussen" des Kunstwerks Goethe am klarsten formuliert hat.

Diderot sucht Antwort darauf, wie, auf Grund welches subjektiven Verhaltens die richtige Schauspielkunst entstehen könne. Er geht theoretisch tief richtig vom Unterschied zwischen der Wirklichkeit selbst und deren künstlerisch richtiger und effektvoller Widerspiegelung aus. Jene Person des Dialogs, die seine Anschauungen vertritt sagt darüber: "Übrigens sprechen Sie mir von etwas Wirklichem, und ich spreche Ihnen von einer Nachahmung; Sie sprechen mir von einem flüchtigen Moment der Natur, und ich spreche Ihnen von einem geplanten folgerechten Kunstwerk, das Fortschritte und Dauer hat."^{11/} Da Diderot klar sieht, dass es sich in der Schauspielkunst nicht um das Leben, sondern um dessen künstlerische Widerspiegelung handelt, dass in ihr nicht

von Ausdruck der Gefühle, Leidenschaften etc., sondern von ihrer Evokation die Rede ist, lehnt er konsequent die Auffassung ab, als ob es sich in der Schauspielkunst um eine direkte Mitteilung seelischer Emotionen handeln könnte./Wieweit der schauspielerischen Evokation ursprünglich Erlebnisse, Affekte oder Beobachtungen zugrundeliegen, ist ein Gebiet, wo bis in die einzelnen Schauspielerindividualitäten hinein unbeschränkte Variationen möglich sind. Wichtig ist nur, dass Evokation wie Beobachtung gleichermaßen auf ihre evokativen Möglichkeiten hin überprüft und gesichtet werden müssen, dass die künstlerische Arbeit im Fixieren des so erlangten Optimum besteht./ Er sieht im Gegenteil in jener eine eigenartige Widerspiegelung der Wirklichkeit, bei welcher alle Fähigkeiten des Menschen, wie Beobachtung, Selbstkenntnis, Sammeln und Überprüfen der Erfahrungen. Nachdenken über sie etc. zumindest ebenso wichtige Funktionen erhalten, als das unmittelbare Erleben selbst, ja dieses muss zum blossen, ständigen Ummodelungsprozessen unterworfenen Material der eigentlichen Formung werden, soll das Ziel, das Erwecken von gewollten Emotionen im Zuschauer erreicht werden. Darum führt der eben zitierte Gesprächsteilnehmer folgendes aus: "Was mich in meiner Anschauung erhält, ist die Ungleichheit der Akteurs, die aus der Seele spielen. Erwarten Sie keine Einheit von ihnen; ihr Spiel ist im Wechsel stark und schwach, heiss und kalt, platt, und sublim. Morgen werden sie die Stelle verfehlen, an der sie heute glänzten; hinwieder werden sie an der glänzen, die sie am Vorabend verfehlt haben. Dagegen wird der Schauspieler, der aus Reflexion spielt, aus Studium der menschlichen Natur, in beständiger Nachahmung irgendeines idealen Musters, aus der Einbildung, aus dem Gedächtnis einers sein, derselbe bei allen Vorstellungen, immer gleich vollkommen. Alles ist ind seinem Kopfe gemessen, kombiniert, gelernt, geordnet. In seiner Deklamation ist weder Monotonie noch Dissonanz. Die Wärme hat Steigerung, Élans, Nachlässe, Anfang, Mitte und äussersten

Grad. Es sind die nämlichen Akzente, die nämlichen Positionen, die nämlichen Bewegungen; wenn von einer Vorstellung zur anderen ein Unterschied ist, so geschieht das meist zugunsten der letzten. Er wird nicht veränderlich sein; er ist ein Spiegel, der immer bereit ist, die Gegenstände zu zeigen, und sie mit derselben Genauigkeit, derselben Stärke und derselben Wahrheit zu zeigen. So wie der Poet, wird er unaufhörlich im unergründlichen Schosse der Natur schöpfen; während er bald das Ende seines eigenen Reichtums gesehen hätte."^{12/}

Besonders zu betonen sind die abschliessenden Darlegungen Diderots. Er geht freilich vom spezifischen Problem der Schauspielkunst aus: von der Notwendigkeit bei jeder Aufführung denselben Effekt /oder einen immer besseren/ zu erzielen und die Wirkung nicht zufälligen Stimmungen zu überlassen. Indem er jedoch das künstlerische Fixieren der maximal wahren und evokativen Widerspiegelung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt, zeigt er, dass beim besonderen und paradoxen Problem der Kunst des Schauspielers das allgemeine Problem der künstlerischen Widerspiegelung zur Geltung gelangt: eine am besten annähernde, also - relativ - endgültige ästhetische Form für die Widerspiegelung zu erringen. Diderot sagt ausdrücklich: "Und warum sollte der Akteur sich vom Poeten, vom Maler, vom Redner, vom Musiker unterscheiden?"^{13/} Die Paradoxie der Schauspielkunst besteht also nur darin, dass Medium und Material dieser Formung der Mensch selbst ist, und nicht etwas von ihm schon unmittelbar gegenständlich Abgehobenes, Objektiviertes, wie in der Poesie, in den bildenden Künsten, in der Musik. Ja seine Verallgemeinerung - gerade in Bezug auf unser gegenwärtiges Problem - geht noch weiter. Der Gegensatz von blosser Spontaneität der Gefühle und Leidenschaften und ihrer wahrheitsgetreuen künstlerischen Widerspiegelung erscheint bei ihm als der zweier entgegengesetzter Verhaltensarten: "In der grossen Komödie, der Komödie der Welt, wohin ich immer zurückkehre, haben alle heissen Seelen das Theater besetzt; alle genialen Menschen sind im Parterre. Die ersten nennen sich Narren; die zweiten die

sich damit befassen, ihre Narrheiten nachzubilden, nennen sich Weise..."^{14/} Dass also, was das schlechte Gewissen der spätbürgerlichen Künstler begründet, was bei ihnen als Entfernung vom Leben, als Ausgestossensein vom Leben erscheint, ist bei Diderot das "Natürliche", weil gesellschaftlich richtige fundierte Verhalten des Künstlers zum Leben und zu seiner Widerspiegelung in der Kunst. Indem Diderot schon in einer Zeit lebte, in der die naive Selbstverständlichkeit der Beziehung zwischen spezialem Auftrag und seiner künstlerischen Erfüllung bereits zu reissen begann, die jedoch den echten Künstlern und Kunstdenkern eine ganz deutlich umschriebene Aufgabe im Kampf um den Fortschritt, um die Befreiung der Menschen zuwies, konnte er diese Wesensart des schöpferischen Verhaltens in der ästhetischen Widerspiegelung so objektiv, richtig, und unsentimental beschreiben: "Die grossen Poeten, die dramatischen zumal, sind beständige Zuschauer dessen, was um sie her in der physischen und moralischen Welt sich ereignet. Sie erraffen alles, was sie überrascht und sammeln es. Aus diesen Sammlungen, die ohne ihr Wissen in ihnen zustande gekommen sind, gehen so viele seltene Phänomene in ihre Werke. Die heissen, heftigen, sensiblen Menschen sind auf der Szene; sie gewähren das Spektakel, aber sie geniessen es nicht. Nach ihnen macht der geniale Mensch seine Kopie."^{15/} Damit wird zugleich eine jede Theorie der direkten Gefühlsübertragung für die Kunst und für das künstlerische Verhalten gedanklich vernichtet, die grosse Sensibilität an die ihr zukommende Stelle - auch im Leben - gerückt; sie ist, sagt Diderot "nicht die Eigenschaft eines grossen Genies."^{16/} Jedenfalls nicht dessen für die Kunst entscheidender Charakter: Shakespeares Grösse ist nicht durch das "echte" Weinen, sondern durch die wahre, umfassende und tiefe Widerspiegelung des Weinens bestimmt.

Wir mussten wieder einen weiten Exkurs ins Gebiet der hochentwickelten Stufen machen, um jene "Anatomie des Menschen" zu erhalten, die geeignet ist, die Anfangsstadien zu erhellen. Diderot analysiert natürlich das künstlerische Verhalten bereits auf einer hochentwickelten und ausserst differenzierten Stufe. Die Bestimmungen jedoch, die als Ergebnis dieser Untersuchung

klar zum Vorschein kommen, betreffen die allerallgemeinste Verhaltungsart im Hervorbringen einer jeden evokativen Widerspiegelung: ihre Indirektheit, ihre Distanz vom Leben selbst, um auf diese Weise im Rezeptiven das Erlebnis der intensiven Totalität der Wirklichkeit zu erwecken. Das Fixieren des Widerspiegelungsbildes gerade auf jener qualitativen Höhe, die den grössten Reichtum in konzentriertester Form zusammenfasst und darum eine solche Wirkung zu garantieren imstande ist, ist die objektive Grundlage dieses Verhaltens, mögen seine Aeusserungsweisen noch so primitiv oder noch so kompliziert sein. Wir haben bereits angedeutet, dass die magische Determination "von aussen" notwendig ein derartiges Fixieren durchsetzen muss, und zwar je starker sie die mimetischen Gebilde als rituelle, als Zauberformen etc. fasst, desto entschiedener. Wenn wir die Genesis des Aesthetischen in einer rein spontanen Volkskunst suchen würden, so wäre gerade das Herauswachsen des künstlerisch bewussten Verhaltens aus einer solchen Spontaneität völlig rätselhaft. Gerade weil die Ablösung des künstlerischen Verhaltens aus der spontanen Gefühlswelt des Alltags nicht von der Kunst selbst ausgeht, sondern ihr gegenüber "von aussen", infolge der Bedürfnisse der Magie erfolgt, kann sich dieses Verhalten - bis zu einem gewissen Grade - in diesem Rahmen entfalten, so bestimmt, vielfältig, umfassend, reich und tief werden, dass es sich später der Magie /und der Religion/ gegenüber auf eigene Füße zu stellen vermag, ohne der Gefahr ausgesetzt zu sein, nunmehr ohne diesen Halt in die alltägliche, künstlerisch angesehen, formlose Spontaneität zurückzufallen. In dieser Hinsicht, im Herausbilden des ästhetischen Verhaltens, das selbstredend für eine unendlich lange scheinende Zeit seiner selbst nicht bewusst werden kann, zeigt sich ganz deutlich, wie die subjektiven und objektiven Bestimmungen des Aesthetischen ihren Ursprung im magischen Zeitalter haben.

Das determinierende Prinzip ist der Inhalt. Die künstlerische Form entsteht als das Mittel einen gesellschaftlich notwendigen Inhalt so auszudrücken, dass eine, ebenfalls ein

gesellschaftliches Bedürfnis bildende, konkrete und allgemeine evokative Wirkung entstehe. Es ist dabei ganz gleichgültig, dass dieser Inhalt, dass dieses Bedürfnis objektiv betrachtet weitgehends phantasmagorischen Charakters ist. Unter den damals gegebenen gesellschaftlichen Umständen handelte es sich um reale soziale Bedürfnisse, die in diesen Formen' durch die Entstehung und Ausbildung dieser Formen eine reale Erfüllung erhalten konnten. Inwiefern die so erwachsenen Widerspiegelungs- und Ausdrucksformen bereits viele der wichtigsten ästhetischen Kategorien unter einer magischen Hülle enthalten, haben wir gezeigt. Und es folgt mit einer gewissen Notwendigkeit aus der Inhalt-Form-Beziehung in der Aesthetik, dass, solange die gesellschaftliche Entwicklung keine neue inhaltliche Problematik zustandebringt, solange die magischen Inhalte eine soziale Alleinherrschaft ausüben können, auch formell von einem Scheiden der Wege nicht die Rede sein kann. Erst wenn - worüber sogleich die Rede sein wird - gesellschaftlich neue Inhalte entstehen, die in der magischen "Weltanschauung" keinen Platz haben, oder ihr sogar widersprechen, beginnt die reale Trennung, das Abreißen der magischen Hüllen.

Es ist also aus der Analyse der wesentlichen Tatsachen klar ersichtlich, dass die Ablösung hier einen ganz anderen Charakter haben muss, als in der Wissenschaft. Gordon Childe besteht mit Recht darauf, dass die Wissenschaft sich unmöglich direkt aus Magie oder Religion entwickeln konnte. Sie entstand aus der Arbeit, aus dem Handwerk, wie Gordon Childe sagt und war ursprünglich identisch mit den rein praktischen Handwerksweisen.^{17/} Seine Beschreibungen neolithischer Zustände geben darüber ein deutliches Bild. Er lehnt den Ausdruck "neolithische Wissenschaft" ab und will nur "Wissens-Schätze" dieser Zeit anerkennen, Kenntnisse aus der Chemie in der Töpferei, aus der Botanik in der Landwirtschaft usw. bei welchen die handhabenden Frauen "kaum zwischen dem wesentlichen Gehalt und dem zufälligen Beiwerk unterschieden haben."^{18/}

Daraus folgt naturgemäss, dass eine solche Verfahrensweise sich unmöglich sogleich von den damals allgemein und unbestritten herrschenden magischen Vorstellungskreis loslösen konnte.

Die entstehende ideologische Einheit ist jedoch kein wechselseitiges Einanderdurchdringen zweier Strömungen, sondern bloss ein gesellschaftlich bedingtes, noch untrennbares Nebeneinander. Gordon Childe setzt die von uns angeführten Betrachtungen so fort: "Die praktisch technischen Gebrauchsanweisungen der Barbaren waren ganz bestimmt unentwirrbar verknüpft mit einer Menge sinnloser Zauberformeln. Selbst die intelligenten und hochzivilisierten Griechen glaubten an einen bösen Geist, der die Töpfe beim Brennen zerspringen liess, weswegen sie am Brennofen ein abscheuliches Gorgonenbild anbrachten, um ihn zu verscheuchen."^{19/} Es ist hier zugleich sichtbar, wie dieses Nebeneinander sich dahin entwickelt, dass die Weiterlebenden magischen Vorstellungen als Formen des Aberglaubens immer stärker in eine sie ständig vertiefenden Isolation von den realen Verrichtungen und von den sie theoretisch fundierenden Gedanken geraten. So zeigt Gordon Childe für entwickeltere Stufen, dass Schrift und Mathematik vielfach in Priesterkasten entstanden sind. Er fügt jedoch hinzu: Zugegeben, dass die sumerische Schrift von gewissen Priestern erfunden und anfangs ausschliesslich gebraucht wurde. Aber die sumerischen Priester haben die Schrift nicht als Organe des Aberglaubens erfunden, sondern als Administratoren weltlicher Institutionen."^{20/} Es kann hier unmöglich unsere Aufgabe sein, diesen Prozess noch so cursorisch zu verfolgen. Wichtig bleibt nur die Feststellung, dass die echte Quelle der Wissenschaft die Arbeit ist, dass also der vollen Loslösung vom Standpunkt dieser inneren Dialektik nichts entgegenwirkt, dass also die gesellschaftlich unvermeidliche Wechselbeziehung zwischen Wissenschaft und Magie /und Religion/ auf jene vor allem hemmend wirkt. Das schliesst natürlich nicht aus, dass bestimmte konkrete Aufgaben, Aufträge etc., die ein Priesterregime an die Wissenschaft stellt, diese bis zu einem gewissen Grade zu fördern vermöge. Es ist aber sicher kein Zufall, dass der wirkliche grosse Weg der wissenschaftlichen Entwicklung der von Antike über Renaissance ins kapitalistische Europa führt. Die komplizierten Wechselbeziehungen von Förderungen oder Hemmungen, die im Orient wirksam waren,

werden erst nach vollständigen Erforschung der Entwicklung von indischer, chinesischer etc. Wissenschaften im Zusammenhang mit dem Wachstum der betreffenden Gesellschaft wirklich übersehbar werden; auf einige Beispiele aus der indischen Entwicklung haben wir früher bereits hingewiesen. Für unser Problem ist das bis jetzt Dargelegte ausreichend.

Wir haben gesehen, dass diese Wechselwirkungen zwischen Kunst und Magie wesentlich anders beschaffen sind. Bis zu einem gewissen Grad können echte und wesentliche ästhetische Kategorien auch unter magischer Hülle zur Entfaltung gelangen. Der später, unabwendbare Ablösungsprozess geht vom Inhalt aus, von gesellschaftlichen Inhalten, die ihrer Natur nach auf mimetische Evokation intentioniert sind, die deshalb an die in der Periode der Magie ausgebildeten ästhetische Formen anknüpfen, diese für ihre eigenen Zwecke übernehmen und entsprechend ummodellieren und so die im magischen Zeitalter ausgebildeten ideologischen Waffen gegen die Magie selbst kehren. Dies ist natürlich ein Grenzfall. Sicher entsteht sehr oft eine einfache Saecularisation der in der magischen Periode ausgebildeten Formen; ein grosser Teil dessen, was uns als Volkskunst überliefert ist hat einen solchen Charakter. Am häufigsten wird die Lage entstehen, dass die die Magie ablösenden religiösen Ideologien die unter magischen Bedingungen entstandenen künstlerischen Ausdrucksmittel für ihre eigenen Zwecke in Anspruch nehmen. Scheinbar ändert sich dadurch nichts Wesentliches an der gesellschaftlichen Stelle und Funktion der Kunst. Aber doch nur scheinbar, denn es ist nicht dasselbe, ob die Kunst der mit selbstverständlicher Zwangsläufigkeit herrschenden alten Weltanschauung dient oder ob sie von einer entstehenden und mit der alten kämpfenden als Verbündeter in Anspruch genommen wird. Unzweifelhaft entsteht im letzteren Fall eine gewisse Lockerung, ein bestimmter Spielraum für Selbstständigkeitsbestrebungen des Aesthetischen. Und selbst wenn nach dem Sieg der neuen Ideologie diese ebenfalls erstarrt, ebenfalls rigide Vorschriften den Inhalt und der Form der Kunst gegenüber einführt, den ursprünglichen Zustand der naturwüchsig-unbestrittenen Herrschaft der magischen Ideologie kann sie schwer vollständig wieder durchsetzen. Über die hier auftauchenden Probleme werden wir im letzten Kapitel

- 494 -

~~- 493 -~~

~~406~~

dieses Bandes ausführlich sprachen. Hier kam es nur darauf an, die prinzipiellen, philosophisch relevanten Unterschiede zwischen Selbständigwerden von Wissenschaft und Kunst klar herauszustellen.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Anmerkungen zum fünften Kapitel

I.

- 1./ Schiller: Über die aesthetische Erziehung des Menschen, Brief XV.
- 2./ Marx: Grundrisse, I. a.a.O. 599/600
- 3./ Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O. 101.
- 4./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 615 u.616
- 5./ Zitiert bei Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O. 337/8
- 6./ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. a.a.O. IV.7.
- 7./ Ebd. 12.
- 8./ Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O. 129.
- 9./ Ebd. 44.
- 10./ Hegel: a.a.O. 146. Zitiert bei Lenin ebd. 71.
- 11./ Lenin: ebd. 195.
- 12./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O.506
- 13./ Engels: Antidührung, a.a.O.34.
- 14./ Vgl. meinen Aufsatz über Expressionismus: Probleme des Realismus, Berlin, 1895, 146 ff. und mein Buch: Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, 1958.
- 15./ Schmidt: Grundrisse der ethnologischen Volkswirtschaftslehre, a.a.O. I.112.
- 16./ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. a.a.O.V.151.
- 17./ Ebd. 153.
- 18./ Gehlen: Der Mensch, a.a.O. 205.
- 19./ Lenin: Was tun? Wk.a.a.O. IV.2. 314.
- 20./ Hegel: Enzyklopädie, § 194. Zusatz I.
- 21./ Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O. 31.

II.

- 1./ Frazer: a.a.O. 16.
- 2./ Ebd. 17.
- 3./ Wenn die moderne Anthropologie ein grosses Gewicht auf die langsame Entwicklung des Kindes im Gegensatz zu den Jungtieren legt,

so übersieht sie zumeist dass sie es hier nicht mit einem naturhaften Unterschied zwischen beiden zu tun hat, sondern mit einer Folgeerscheinung der spezifischen Menschenentwicklung, also methodologisch nicht mit einem Ausgangspunkt, sondern mit einem Resultat, vor allem mit einem der Arbeit /natürlich schon die Sammelperiode mitinbegriffen./

- 4./ Über die daraus entspringende Tendenz zur Allegorik in der religiösen Kunst werden wir dort ausführlich sprechen, wo der kampfvolle Ablösungsprozess der Kunst von Magie und Religion behandelt wird.
- 5./ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a.a.O. 265/6
- 6./ Rohde: Psyche, Tübingen, 1910. II. 9/10
- 7./ Ebd. 11/12
- 8./ Ebd. 14/15.
- 9./ Ebd. 24 ff.
- 10./ Hegel: Enzyklopädie, § 133. Die Priorität der Inhalts in dieser Wechselwirkung wird uns in entwickelteren Verhältnissen noch vielfach beschäftigen. Hier kommt es vor allem auf das wechselseitige Umschlagen ineinander an.
- 11./ Aristoteles: Poetik, Kapitel IV.
- 12./ Thomson: a.a.O. 15. und 103.
- 13./ Aristoteles: Poetik, Kapitel VI.
- 14./ In wiefern der der Fabel zu Grunde liegende Widerspiegelungsbestand, entsprechend verallgemeinert und modifiziert, auch in einigen anderen Künsten eine wichtige Rolle spielt, werden wir später sehen.
- 15./ Aristoteles: Poetik, Kapitel VI.
- 16./ Frazer: a.a.O. 467.
- 17./ Goethe: Maximen und Reflexionen, a.a.O. XXXV. 325/6
- 18./ Hegel: Aesthetik, Wk. a.a.O. X. I. 513.f.

III.

- 1./ N.Hartmann, der auf dieses Moment der Lenkung ein grosses Gewicht legt, übersieht die wirklichen Verbindungen und darum auch die echten Gegensätze zwischen Alltagsleben und Kunst: Aesthetik, Berlin, 1953. 58. ff.

- 2./ Zitiert nach Rosenkranz: Hegel, Berlin, 1944. 519.
- 3./ Ebd. 519/20
- 4./ Frazer: a.a.O.18.
- 5./ Hegel: Aesthetik, Wk.a.a.O. X.I.56.
- 6./ Goethe an Schiller, 27. Dezember 1797.
- 7./ Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O.61.
- 8./ Alfred Kerr schildert solche Fälle im entwickelten Drama recht anschaulich bei Hauptmanns "Der rote Hahn" und Henry Becques "Raben" Gesammelte Wk. I. 98 und 393. Dass diese Wirkung oft sogar ins Kemische umschlagen kann, zeigt er bei Wedekind. Ebenda, 204.
- 9./ Lukian: Von der Tanzkunst, zitiert nach der Ausgabe seiner Werke, München-Leipzig, 1911, IV. 103 und 121.
- 10./ Wenn wir hier von Verzerrung der Probleme sprechen, so meinen wir dies bezüglich der objektiven Wesensart des künstlerischen Verhaltens, also vom Standpunkt einer wissenschaftlichen Aeshtetik. Die tiefe dichterische Wahrheit der Auffassung des Künstlers bei Thomas Mann, als Problem des Menschen ind der kapitalistischen Gesellschaft wird dadurch nicht berührt. Vgl. mein Buch: Thomas Mann, Berlin, 1957.
- 11./ Diderot: Paradox sur le comédien, Oevres compl. Éd. Assézat, VIII, 375.
- 12./ Ebd. 365/6
- 13./ Ebd. 367
- 14./ Ebd. 368
- 15./ Ebd. 367/7
- 16./ Ebd. 368
- 17./ Gordon Childe: Man Makes Himself, a.a.O. 256.
- 18./ Gordon Childe: Stufen der Kultur, a.a.O. 78.
- 19./ Ebd. Gordon Childe: Man Makes Himself, 209, über Mathematik,
- 20./ Ebd. 218.

I n h a l t :

Vorwort

Erstes Kapitel: Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben

 I. Allgemeine Charakteristik des Alltagslebens

 II. Prinzipien und Anfänge der Differenzierung

Zweites Kapitel: Die Desanthropomorphisierung der Widerspiegelung in der Wissenschaft

 I. Bedeutung und Schranken der desanthropomorphisierenden Tendenzen in der Antike

 II. Der widerspruchsvolle Aufschwung des Desanthropomorphisierens in der Neuzeit

Drittes Kapitel: Prinzipielle Vorfragen der Loslösung des Aesthetischen vom Alltagsleben

Viertes Kapitel: Die abstrakten Formen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit

 I. Rhythmus

 II. Symmetrie und Proportion

 III. Ornamentik

Fünftes Kapitel: Probleme der Mimesis I. : Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung

 I. Allgemeine Probleme der Mimesis

 II. Magie und Mimesis

 III. Das spontane Entstehen der ästhetischen Kategorien aus der magischen Mimesis

Sechstes Kapitel: Probleme der Mimesis II.: Der Weg zur Welthaftigkeit der Kunst

 I. Die Weltlosigkeit der Höhlenbilder aus der Altsteinzeit

 II. Die Voraussetzungen der Welthaftigkeit der Kunstwerke

 III. Die Voraussetzungen der eigenen Welt der Kunstwerke

Siebtes Kapitel: Probleme der Mimesis III.: Der Weg des Subjekts zur ästhetischen Widerspiegelung.

 I. Vorfragen der ästhetischen Subjektivität

 II. Die Entäusserung und ihre Rücknahme ins Subjekt ..

III. Vom partikularen Individuum zum Selbstbewusstsein
der Menschengattung

Vierzehntes Kapitel: Grenzfragen der ästhetischen Mimesis

I. Musik

II. Architektur

III. Kunstgewerbe

IV. Garten

V. Der Problembereich des Angenehmen

Fünfzehntes Kapitel: Probleme der Naturschönheit

I. Zwischen Ethik und Aesthetik

II. Die Naturschönheit als Element des Lebens

Sechzehntes Kapitel: Der Befreiungskampf der Kunst

I. Grundfragen und Hauptetappen des Befreiungskampfes

II. Allegorie und Symbol

III. Alltagsleben, partikulare Person und religiöses
Bedürfnis

IV. Basis und Perspektive der Befreiung

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.