

- 714

Achtes Kapitel: Probleme der Mimesis IV. : Die eigene Welt
der Kunstwerke

I.

Kontinuität und Diskontinuität der ästhetischen Sphäre
/Werk, Genre, Kunst im Allgemeinen/

Wenn wir die Kunst als Selbstbewusstsein der Menschheitentwicklung bestimmt haben, so ist darin das Moment der Kontinuität in den Mittelpunkt gerückt. Einerseits weil nur dadurch die statische, idealistische Annahme eines "allgemein Menschlichen" vermieden werden kann: es handelt sich nicht um die Verwirklichung einer /in der Idee/ apriori gegebenen Menschlichkeit, auch nicht um die dialektische Entfaltung einer solchen "Idee", wobei, wie im Hegelschen System, das Ende, als konkrete Erfüllung alles in sich enthält, was am Anfang bereits in abstrakter Form vorhanden war. Die hier gemeinte Kontinuität hat keinen derartigen teleologischen Charakter. Sie ist - genau im wörtlichen Sinn - eine faktisch abgelaufene reale Entwicklung in ihrem realen Auf und Ab, mit ihren realen Abzweigungen, Anläufen, Rückfällen etc. Andererseits muss bedacht werden, dass hier in erster Reihe von der Kontinuität des Selbstbewusstseins der Menschengattung die Rede ist, also vom subjektiven, wenn auch nicht partikular-individuell Aspekt dessen, was tatsächlich geschehen ist. Die vorangegangenen Analysen haben hoffentlich mit hinreichender Deutlichkeit gezeigt, dass das subjektive Moment des Selbstbewusstseins, der Hegelschen "Er-Innerung" keinen Subjektivismus bedeutet, keine idealistisch eingebilddete "Unabhängigkeit" vom realen Ablauf oder gar die demiurgisch-schöpferische Tätigkeit eines, wie immer gearteten Subjekts. Die richtige Widerspiegelung der vom Bewusstsein unabhängig existierenden Wirklichkeit, das

715

Versenktsein des Subjekts in diese ist vielmehr die unerlässliche Voraussetzung eines jeden so gearteten Selbstbewusstseins. Die Subjektivität beschränkt sich also, wie wir gesehen haben, darauf, dass das so entstehende Widerspiegelungsbild darauf angelegt ist, die an sich seiende Wirklichkeit auf den Menschen /auf seine Tätigkeit, auf seine Beziehungen etc./ orientiert zu reproduzieren. Die Kontinuität der Menschheitentwicklung bildet das letztthinige Substrat einer jeden solchen Spiegelung, muss also in jeder einzelnen irgendwie enthalten sein, obwohl zumeist eine jede, für sich betrachtet, das konkrete hic et nunc eines gegebenen Moments unmittelbar als Gegenstand setzt.

Damit ist die normale Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität /Punktualität/ gegeben. In jeder wirklichen, oder geometrisch abstrahierten Linie stösst man auf diesen unauflösbaren, für die Erkenntnis höchst fruchtbaren Widerspruch. Natürlich auch in der Betrachtung der objektiven Menschheitsentwicklung; die konkreten Erscheinungsformen der beiden Pole dieser Widersprüchlichkeit aufzudecken und in ihrer Gesetzlichkeit darzustellen, ist eine Aufgabe der Geschichtswissenschaft, sie braucht uns deshalb hier nicht zu beschäftigen. Die Dialektik, die in unserem Fall auftritt, geht aber darüber hinaus. Wir haben schon wiederholt auf jene Wesensart der ästhetischen Setzung hingewiesen, wonach deren originäre Form nur die höchste Punktualität des einzelnen Künstlers /und deren Aufnahme durch das einzelne Subjekt des Receptiven/ sein kann. Alle Zusammenfassungen in einer verallgemeinerten Weise, so schon Kunst einer Periode, Kunstgattung etc., bringen diese ursprüngliche und unverfälschte Beschaffenheit auf den Begriff, versetzen sie also in eine andere, für sie neue Sphäre; dass ein solches Verfahren - obwohl auch dies häufig vorkommt - nicht notwendig eine Verfälschung oder Verzerrung des echt

- 716

Aesthetischen mit sich führt, können wir erst im zweiten Teil bei Behandlung der Typologie des ästhetischen Verhaltens mit philosophischer Genauigkeit nachweisen. Immerhin kann schon jetzt soviel gesagt werden, dass derartige Aussagen so viel Wahrheit enthalten, wieviel sie von der originär ästhetischen Struktur ihrer Gegenstände unversehrt und unverzerrt ins Begriffliche umzusetzen imstande sind. Das klingt vorerst als eine Selbstverständlichkeit, ja eine Trivialität. Denn dem Wahrheitsgehalt eines jeden Begriffs /Urteils, Schlusses etc./ gegenüber muss ebenfalls eine ähnliche Forderung gestellt werden. Jedoch dort, wo die an sich seiende Wirklichkeit wissenschaftlich widerspiegelt wird, kann und muss ihre begriffliche Formulierung verallgemeinernd über die unmittelbare Gegenständlichkeitstruktur hinausgehen; indem sie die Verhältnisse, Beziehungen, Gesetzmässigkeiten etc. richtig zum Ausdruck bringt, kommt für das Einzelne nur das Problem einer jeweiligen fehlerfreien Subsumierbarkeit unter den allgemeinen Zusammenhang in Betracht. Das ist, unter komplizierteren Bedingungen, auch für die Gesellschaftswissenschaften der Fall.

Die Verallgemeinerung eines originär ästhetischen Tatbestandes darf jedoch über die Singularität des jeweils vorhandenen Werks nur so hinausgehen, dass diese Singularität in ihrer begrifflichen Aufhebung möglichst unversehrt aufbewahrt bleibe. In dieser Forderung ist viel mehr inbegriffen, als in deskriptiv-morphologischen Verallgemeinerungen von sonstigen Natur- oder Gesellschaftswissenschaften. Auf den Hauptgrund des Unterschiedes haben wir bereits aufmerksam gemacht: das echte Kunstwerk - und nur dieses kann zur Basis einer fruchtbaren historischen oder ästhetischen Verallgemeinerung werden - erfüllt die ästhetischen Gesetze, indem sie sie zugleich erweitert und vertieft; eine einfache Subsumtion des Einzelnen unter das Allgemeine, das "Falles" unter das Gesetz kommt hier nicht in Frage. Die Möglichkeit der Rückkehr vom Gesetz zum Einzelfall charakterisiert natürlich eine jede

717

wissenschaftliche Verallgemeinerung. Das tatsächliche Heruntersteigen zu ihm ist jedoch sehr oft sinnlos oder überflüssig, wie z.B. wenn jemand von den statistisch ausgedrückten Tendenzen der Bevölkerungsbewegung sich dem zuwenden würde, warum gerade der Peter die Marie geheiratet hat. Die verallgemeinerten Begriffe, etwa einer Geschichte der Renaissance-malerei müssen jedoch so beschaffen sein, dass sie die Erkenntnis der Eigenart Raffaels oder Tizians /oder beliebiger Bilder von ihnen/ zu konkretisieren und zu fördern imstande sein sollen.

Die Andeutung einer solchen Struktur der Verallgemeinerung war dazu nötig, um das spezifische Wesen der hier waltenden Dialektik von Kontinuität und Punktualität klarzulegen. Wenn wir wieder zum originär Aesthetischen zurückkehren, so sehen wir einerseits, dass der Repräsentant des punktuellen Prinzips, das Werk nicht bloss einen mehr oder weniger abstrakten "Punkt" der Entwicklung zur Erscheinung bringt, sondern dass dieser "Punkt" eine qualitativ eigenartige, ein geschlossenes System der ausschlaggebenden Bestimmungen enthaltende "Welt" ist, deren unmittelbar-intensives, konkret-vertieftes Erleben das Wesen des ästhetischen Verhaltens ausmacht. Andererseits kommt das Prinzip der Kontinuität in den Werken und ihrer Aufnahme nur indirekt, zumeist höchst indirekt zum Vorschein. Ob Homer oder Defoes "Moll Flanders", Giorgiones Madonna von Castel Franco oder eine Landschaft Van Goghs etc. das Objekt eines ästhetischen Erlebnisses ist, sein Akzent liegt auf der restlosen Aufnahme und Aneignung dessen, was in diesem konkreten Werk - und nur in diesem - konkret zum Ausdruck kommt, was und wie darin mit unwiederholbarer Eigenart aus der objektiven Wirklichkeit widerspiegelt wird. Scheinbar ist also aus der unmittelbaren Struktur und der der angemessenen Wirkung des Werks das Moment der Kontinuität ganz verschwunden. Das ist jedoch nur ein Schein, der als solcher fixierten Unmittelbarkeit. Denn

718

das bloße Faktum eines so gearteten Erlebens kann ohne das Moment einer nostra causa agitur unmöglich zur Verwirklichung gelangen. Und darin ist - einerlei ob in einer dem Schöpfer oder dem Rezeptiven bewussten Weise - das Moment der Kontinuität der Menschheitsentwicklung mitgesetzt. Dieses Dasein der Kontinuität ist sowohl intensiver und unverfügbarer als die gewöhnliche Kontinuität des Historischen, wie auch verborgener, weniger unmittelbar evident, als diese. Es ist nämlich an sich möglich, einen gegebenen historischen Abschnitt von der Gesamtentwicklung methodologisch abzusondern und für sich allein zu betrachten. Das kann natürlich zur Quelle mannigfaltiger Irrtümer werden, ist jedoch oft unvermeidlich, wenn bestimmte Details ganz genau erforscht werden sollen. In der originär ästhetischen Beziehung zur Wirklichkeit und in ihrer evokativen Vermittlung durch die Unmittelbarkeit der Kunstwerke ist dagegen diese Beziehung zur Kontinuität des historischen Prozesses objektiv immer gegenwärtig, ohne allerdings bewusst gegenwärtig werden zu müssen. Sein Bewusstwerden kann - soll es ästhetisch bleiben - das Moment der Spontaneität in der nostra causa agitur nicht überspringen; die Kontinuität ist gerade an die Tiefe dieses unmittelbaren Sich-Aneignens gebunden. Bei oberflächlichem Eindruck, wobei das räumlich, zeitlich, und gesellschaftlich Entfernte den Charakter des Exotischen anzunehmen pflegt, kann eventuell ein sachlich nicht unrichtiges Konstatieren entstehen; in diesem ist jedoch die Kontinuität bestenfalls an sich, nicht für uns enthalten, geschweige denn, dass ihr Fürsichsein erreicht wäre. Hier zeigt sich besonders deutlich der vor uns wiederholt hervorgehobene Gegensatz von "Bewusstsein über..." und "Selbstbewusstsein von..."; beim Exotischen steht man einer Wirklichkeit gegenüber, zu der man, bei allem Interesse und eventuellen Wissen, wobei sogar das Bewusstsein einer unüberbrückbaren Fremdheit vorherrscht, keine innerlich menschliche Beziehung hat,

719

während das Selbstbewusstsein - auch wenn das sachliche Wissen fehlt - gerade auf ein solches innerliches Verhältnis basiert ist. Das beinhaltet keine Identifikation, da ja die Verschiedenheit des erlebten Objekts an Inhalt, Struktur etc. vom erlebenden Subjekt eine der Voraussetzungen der das Selbstbewusstsein hervorrufenden Beziehungen ist, trotzdem oder gerade darum wird aber das Zentrum der Menschlichkeit aufs Tiefste getroffen, als von etwas, das irgendwie zur eigenen Vergangenheit gehört, oder mit deren Subjekt irgendwie nahe verwandt ist. Es kann also etwas bloss exotisch Scheinende unter Umständen zum Element des Selbstbewusstseins werden und umgekehrt. Die Möglichkeit solcher Umschläge wird vor allem von der künstlerischen Höhe der Bearbeitung abhängen, aber natürlich spielt dabei die objektiv geschichtliche Entwicklung, die mit ihrer zusammenhängende Ausbreitung und Vertiefung der Kultur etc. eine beträchtliche Rolle. Der erste, hauptsächlichste Gesichtspunkt zeigt wieder die zentrale Stelle, die das Menschheitliche Moment im Wesen des Aesthetischen einnimmt.

Damit sind wir aber erst an die Schwelle der Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität in der ästhetischen Sphäre angelangt. Denn abgesehen von der eben geschilderten grundlegenden Konstellation, steht jedes Kunstwerk, gerade was seine entscheidende ästhetische Eigenart bestimmt, in der Kontinuität jener Kunstgattung, jenes Genre, der es angehört. Wenn oben von Gesetz und von der spezifischen Weise ihrer Erfüllung im Aesthetischen die Rede war, so muss dies vorerst im Sinne dieses Zusammenhanges verstanden werden, als die Beziehung etwa einer Tragödie zu den Gesetzen der Dramaturgie etc. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, dass auch hier die Beziehung eines Werks zu seinem Genre und zu seinen Gesetzen niemals die einer Subsumtion eines Einzelfalles unter eine wesenhafte Allgemeinheit sein kann, dass mit dem Entstehen eines jeden Werks, das diesen Namen ästhetisch verdient, Inhalt und Form der für es gültigen Gesetze zumindest eine Modifikation erfahren, wenn nicht,

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

wie dies bei epochalen Gestaltungen zu sein pflegt, ihre entscheidende Umwälzung erfolgt. Es muss natürlich auch hinzugefügt werden, dass die Genre - was die allgemeinsten grundlegenden Prinzipien betrifft - zwar dem historischen Wandel unterworfen sind, aber sich in diesem Wandel erhalten, dass sie sich in solchen "Revolutionen" innerlich als Genre bereichern und vertiefen./ Es ist ein grosses theoretisches Verdienst Lessings, dies in Bezug auf das antike Drama und Shakespeare begrifflich dargelegt zu haben/.

Diese Dialektik von Kontinuität und Punktualität ist jedoch - auf höherer Stufe - auch im Gesamtgebiet des Aesthetischen wirksam. Die einzelnen Genre stehen einander weit selbständiger gegenüber, als die einzelnen Wissenschaften in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, bilden mit mehr abgeschlossene, voneinander unabhängige Bereiche, als es dort möglich ist. Natürlich darf auch dieser Gegensatz nicht zur metaphysischen Erstarrung versteift und verzerrt werden. Denn einerseits ist die - relative - Selbständigkeit der einzelnen Wissenschaften ebenfalls eine unbestreitbare Tatsache. Sie ist vor allem durch die - relative - Selbständigkeit ihres materiellen Substrats bestimmt; der Differenzierung der einzelnen Wissenschaften liegt also die der objektiven Wirklichkeit zu Grunde. Diese ist jedoch notwendigerweise eine relative. Wie die Sachlichen Verschiedenheiten den methodologischen Unterschied der einzelnen Wissenschaften zu Grunde liegen, so schaffen die mannigfachen Wechselwirkungen und Wechselbeziehungen zwischen diesen wieder neuartige Verbindungen. Letzten Endes bringt allerdings die Einheit der materiellen Beschaffenheit der Welt notwendig immer wieder das Ideal einer einheitlichen Wissenschaft hervor. Wurde dieses auch nie verwirklicht, so hat die Tendenz zur Vereinheitlichung besonders in den exakten Naturwissenschaften ungeheure Fortschritte gemacht; Gebiete, die Jahrhundertlang als selbständige galten, gewannen durch Rückführung von unmittelbar divergenten Erscheinungen auf einheitliche Prinzipien sehr viel an

Erkenntnisfähigkeit. Das schliesst die - nunmehr bewusst relative - Selbständigkeit von Untersuchungsgebieten nicht aus, mit der Annäherung an die an sich seiende materielle Einheit der objektiven Wirklichkeit verstärkt sich aber jede vernünftige, aus dem Wesen der Sache stammende Integration. Gerade die - teilweise - entgegengesetzte Richtung, die viel Gesellschaftswissenschaften im 19. Jahrhundert einschlugen, beweist die wissenschaftliche Richtigkeit dieser Tendenz. Die - gesellschaftlich bedingte - "reinliche" Trennung etwa von Ökonomie, Soziologie, Geschichte etc. war für alle diese Wissenschaften höchst nachteilig. Ihre Zusammengehörigkeit, die ebenfalls von der Einheitlichkeit ihres Substrats bedingt ist, schliesst zwar streng spezialisierte Untersuchungen nicht aus, jedoch kein wesentliches Problem dieser Wissenschaften kann ohne ununterbrochene und detaillierte Bezugnahme auf die Zusammenhänge, die sich aus dem gemeinsamen Stoff ergeben, befriedigend gelöst werden. Das so entstehende einheitliche System der Wissenschaften - diese Form nimmt das Ideal der einheitlichen Wissenschaft auf - zeigt nur dort sprunghafte Trennungen, die ebenfalls nicht absolute sind, wo die materielle Grundlage selbst ebenfalls Sprünge aufweist /Organisches und Unorganisches, etc. jedoch ebenfalls mit Übergängen, Relativierungen./ Die systematische Gliederung erfolgt ebenfalls aus der Wesensart des gedanklich abgebildeten Ansich. Wenn die Wissenschaftslehre des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluss des subjektiven Idealismus von Subjektiven Interessen aus die Methodologie aufzubauen bestrebt war /so besonders ausgeprägt in der Schule von Windelband und Rickert/ stiftete sie nur Verwirrungen an. Die Existenz der sogenannten angewandten Wissenschaft, mit ihrer auch teleologisch bedingten Methode, widerspricht dieser Ablehnung der subjektivistischen Begründung nicht. Denn etwa die ökonomischen Zielsetzungen der technologischen Wissenschaften sind ebenso objektiv, auf einem realen Substrat fussend, wie jene Erkenntnisse /der Physik, der Chemie etc./, die sie dabei anwenden oder sogar weiterbildeten.

722

Alldies mussten wir wenigstens cursorisch andeuten, damit es klar sichtbar werde, dass die "Differenzierung" der Kunst in verschiedene Künste, Kunstarten etc. etwas qualitativ anderes ist, als die wirkliche Differenzierung der Erkenntnis in verschiedenen Einzelwissenschaften. Diese bilden bei aller Differenzierung letzten Endes eine sachliche Erkenntniseinheit, während die Kunst im allgemeinen zwar ein synthetisches Zusammenfassen des Gemeinsamen in den einzelnen Künsten ist, die Art des Zusammenhange zwischen einzelnen Künsten und Kunst im allgemeinen unterscheidet sich jedoch, wie wir alsbald sehen werden, qualitativ von den zwischen Einzelwissenschaften und einheitlicher Gesamtwissenschaft. Darum haben wir. Wir haben das Wort Differenzierung in Anführungszeichen gesetzt, da, wie schon früher angeführt, es ein schädliches Vorurteil der idealistischen Aesthetik ist, das System der Künste als "Differenzierung" der "ästhetischen Ideell", der "Schönheit" etc. aufzufassen. Jede Kunst, ja jedes Genre ist in Wirklichkeit eine Welt für sich, hat ein originäres ästhetisches Prinzip zur Grundlage, das mit keinem Prinzip einer anderen Kunst oder eines anderen Genres identisch, ja von diesen in vielfacher Hinsicht qualitativ verschieden ist. Diese Einsicht, die bei den Künstlern selbst in ihrer Praxis und in der theoretischen Formulierung der eigenen Erfahrungen längst zur allgemeinen Meinung geworden ist, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vielfach zur Grundlage der ästhetischen Erkenntnis gemacht. Wir haben die diesbezügliche Anschauungen Conrad Fiedlers, die eine grosse Verbreitung erhielten, dass es keine Kunst, sondern nur einzelne Künste gibt, bereits angeführt; später entstand unter diesem Einfluss neben der Aesthetik eine sogenannte allgemeine Kunstwissenschaft. Auf die Kritik ihrer methodologischen Fundamente brauchen wir hier nicht einzugehen. Es sei nurso viel bemerkt, dass indem dabei die Aesthetik in der alten idealistischen Weise aufgefasst und die Kunstwissenschaft von ihr metaphysisch getrennt wurde, musste diese mangels allgemeiner ästhetischer Prinzipien einen empiristisch-positivistischen Charakter erhalten, und das Gesamtgebiet

723

der Aesthetik in zwei methodologisch heterogene Teile zerfallen.

Wenn wir diese selbständige Existenz der einzelnen Künste, Genre etc. feststellen, so muss - um die Dialektik der Kontinuität in diesem Bereich weiter zu konkretisieren - folgendes bemerkt werden. Vor allem zeigt sich historisch, dass einzelne Künste zuweilen eine derart kontinuierliche, man könnte sagen, logische Entwicklung, in welcher die eine Lösung aus den früheren Problemen herauswächst, aufweisen, dass man dazu verführt werden könnte, in ihren inneren, künstlerischen Problemen die treibende Kraft ihrer Bewegung zu erblicken; so die florentinische oder venezianische Malerei der 14-15 Jahrhunderte, so der französische oder russische Roman des 19. Jahrhunderts etc. Bei näherer Betrachtung zeigt es sich indessen, dass solche Phänomene nur für relativ kurze Strecken auftauchen, dass sie - um uns der Deutlichkeit willen bewusst übertrieben auszudrücken - zuweilen aus einem künstlerischen Nichts entspringen oder in einem solchen enden. Das beweist einerseits, dass auch hier historisch eine Dialektik der Kontinuität und Diskontinuität waltet, dass aber andererseits diese Dialektik selbst gesellschaftlich-geschichtlich bestimmt ist: die Kontinuität, das Organische Auseinanderherauswachsen der gesellschaftlichen Probleme, deren kontinuierliche Einwirkung - als sozialer Auftrag - auf die Entstehung der einzelnen Kunstwerke ist das reale Grundprinzip dieser Dialektik /die dabei wirksamen aus der gesellschaftlichen Entwicklung aufsteigenden Widersprüche objektiver Art und die in der Reaktion der Persönlichkeiten, subjektiver Art auf sie, können wir hier nicht analysieren./ In solchen Fällen ist die noch so "logisch", noch so "geschichtsphilosophisch" sich entfaltende Kunst oder Kunstart eben zumeist die herrschende, die repräsentative ihrer Periode. Auch hier ist die Basis eine objektive: die auf die Entwicklung der Produktivkräfte basierte Gesamtentwicklung ist der Grund, warum in der einen Periode eine Kunst oder ein Genre, in einer anderen eine andere oder ein anderes eine solche dominierende

724

Rolle spielen wird. Diese gesellschaftlich-geschichtliche Determiniertheit ist so stark, dass die sogar zum Absterben gewisser Genre /Kunstepos/ oder zur Entstehung von neuen /Roman/ führen kann. Die Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität hat also in diesem Gebiet der ästhetischen Sphäre eine eigene Physionomie, diese kann jedoch nur im Rahmen der allgemeinen gesellschaftlich-geschichtlichen Dialektik zur Geltung gelangen.

Si wichtig nun die auch diesmal festgestellte Tatsache von der Möglichkeit und Wirklichkeit des Entstehens von Neuen und des Verschwindens von alteingebürgerten Genre ist, ergibt über diesen Komplex doch die Betrachtung der Totalität des Entwicklungsganges der Kunst einen neuen Aspekt. Nämlich den einer ausserordentlichen Stabilität der Kunstarten. Selbstverständlich gibt es, wie bereits gezeigt wurde, keine einheitliche Genesis einer einheitlichen Kunst, die sich dann differenzieren würde, sondern die verschiedenen Künste und Kunstgattungen entstehen voneinander historisch unabhängig, bestimmt von konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Bedürfnissen, die sie ins Leben rufen. Es ist aber eine ebenso unbestreitbare Tatsache, dass sie, wenn einmal konstituiert, eine ungeheure Zähigkeit, Remanenz und zugleich Entwicklungsfähigkeit ihrer grundlegenden Prinzipien zeigen. Literatur, bildende Künste, Musik, Tanz, Schauspielkunst bilden seit unvordenklichen Zeiten jene Welt, die wir mit dem Ausdruck Kunst zusammenzufassen pflegen. Ja auch innerhalb der Künste haben die Genre eine unverwundliche Lebensfähigkeit. Neben Lyrik, Epik und Dramatik ist keine neue Literaturgattung, neben Malerei, Plastik und Architektur keine neue bildende Kunst etc. entstanden. /Die einzig wirklicheneue Kunst ist die des Films/ Diese Feststellung hebt die frühere über die Neugeburt der Genre in jedem bedeutenden Werk keineswegs auf. Im Gegenteil. Dass das Drama als Genre sich in dem ununterbrochenen Wandel von Aischylos bis Tschechow erhalten konnte, bildet gerade den uns jetzt interessierenden Tatbestand. Eben hier ist die lebendige

725

Dialektik von Kontinuität und Diskontinuität in der ästhetischen Sphäre mit Händen zu greifen. Würde bei jeder grossen historischen Wendung ein völlig neues Genre entstehen, oder würde die ästhetische Form eine derartige Stabilität zeigen, wie - trotz allen neuen Entdeckungen - die Euklidische Geometrie, würden wir nicht vor einem Problem von qualitativer Neuartigkeit stehen. Nämlich, dass bestimmte Verhaltensweisen zur Wirklichkeit, die die Eigenart der Künste und Genre bestimmen, diese dialektische Einheit von Stabilität der Prinzipien und unendliche Entwickelbarkeit der wesentlichen, wie oberflächlichen Bestimmungen aufweisen.

Das Problem der Aesthetik ist hier ein doppeltes. Erstens müsste das Wesen dieser Verhaltensweisen selbst begriffen und analysiert werden. Und zwar wieder von einem doppelten und gerade in der Gedoppeltheit zusammengehörigen Aspekt. Einerseits als die notwendige Reaktion auf bestimmte, infolge der Entwicklung der Gesellschaft und infolge der dadurch bedingten Entwicklung der Menschen, ihrer Beziehungen zueinander und zur Natur, etc. entstandenen Bedürfnisse. Andererseits, wie uns bereits bekannt ist, als die Herausbildung von spezifisch ästhetischen Kategorien, die als optimale Mittel dieser Bedürfnisbefriedigung zugleich den spezifisch ästhetischen Charakter der einzelnen Verhaltensweisen, der in ihrer Umsetzung in künstlerische Praxis zustandekommenden Werke zur ästhetischen Geschlossenheit und Selbständigkeit erwachsen lassen. In der Erforschung dieser Tatbestände und ihrer Zusammenhänge steht unsere Wissenschaft noch am Anfang des Anfangs. Es gibt zwar einzelne Anläufe dazu, darunter auch glänzende, um die Genrebestimmende Wesensart solcher Verhaltensweisen genau zu begreifen. Vor allem muss dabei an die von Goethe zusammengefasste gemeinsame Leistung Schillers und Goethes erinnert werden, die in den Gestalten des Rhapsoden und des Mimen eine vorbildliche Beschreibung jener Haltungen umrissen haben, welche für das künstlerische Zustandekommen epischer bzw. dramatischer "Welten" unerlässlich sind.^{1/} Hieher gehören die Anstrengungen des Mar-eskreises /Friedler, Hildebrand/ in Bezug auf die bildenden Künste,

man

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

726

manches aus der Theorie der Musik etc. Abgesehen von jener Enge, die wir bei Fiedler kritisiert haben, und noch kritisieren werden, muss aber gesagt werden, dass solche Untersuchungen zumeist bloss das ästhetische Wegen der mit den Kunstarten verbundenen Verhaltensweisen zum Gegenstand nehmen, das gesellschaftliche Bedürfnis fehlt zumeist oder erscheint höchstens in einer äusserst abstrakt abgeblassten Form. Das ist kein Wunder. Denn erst der Marxismus hat die spezifische Art einer Widerspiegelung der Wirklichkeit mit der Entwicklung der Gesellschaft in Zusammenhang gebracht. Hegel, der ähnliche Verknüpfungen der Geltung mit der Historizität suchte, musste die erstere auf den Mythos des identischen Subjekt-Objekts basieren, und die zweite in einer so allgemeinen Weise fassen, dass seine Nachfolge, soweit eine solche entstand, in der Sackgasse der Geistesgeschichte münde musste. Dazu kam, dass in der Fortführung der genialen Anregungen von Marx lange Zeit eine Methode vorherrschte, die sich mit der sozialen /ja "soziologischen"/ Ableitung der ideologischen Phänomene begnügte, ohne diese Genesis zur sachlichen Untersuchung ihrer spezifischen Wesensart etc. zu erweitern. Erst bei Lenin wird die unlösbare Zusammengehörigkeit und Zusammenarbeit von dialektischem und historischem Materialismus zu einer der Zentralfragen der marxistischen Methoden. Aus Gründen, die zu erörtern hier zu weit von unserem Thema wegführen würde, ist diese von Lenin geforderte Einheit wieder in Vergessenheit geraten, und nur allzuoft wurden subjektiv-dogmatische ästhetische Urteile unorganisch an vulgarisiert "soziologische" Darlegungen der Genesis angehängt.

Alldies hat zur notwendigen Folge, dass der hier in Frage kommende Komplex der Zusammenhänge noch so gut wie völlig unerforscht ist. Das Problem jedoch, das in der Geschichte der Aesthetik als System der Künste aufzutauchen pflegt, kann nur auf diesem Weg befriedigend gelöst werden.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Es war und bleibt ein reales, ja ein zentrales Problem der Aesthetik, da die einzelnen Künste tatsächlich zusammenhängen, oft einander ergänzen, miteinander in Wechselbeziehungen treten, etc., da diese Entsprechungen und Verbindungen nicht zufälliger Art sind, nicht einmal in dem Sinne, dass bloss historische Erscheinungen einem theoretischen System gegenüber, wie die Aesthetik es ist, einen mehr oder weniger zufälligen Charakter aufweisen können. Der Zusammenhang ist vielmehr systematischen Wesens, nur das sein principium differentiationis nicht aus der ästhetischen "Idee" der Schönheit abgeleitet werden kann, sondern aus dem System jener - letzten Endes - gesellschaftlichen Bedürfnisse, die das Entstehen und Bestehen der einzelnen Künste determinieren. Diese bilden daher ein System, das freilich nicht einfach aus dem anthropologischen Wesen des Menschen abgeleitet werden kann, sondern aus dem seiner gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung. Dieses System der Künste ist also von historisch-systematischer Beschaffenheit. Das gesellschaftlich-geschichtliche Entstehen und Vergehen der Kunstart steht deshalb zu ihrer derartigen Systematik nicht im Widerspruch; umso weniger als es in vielen Fällen nachweisbar ist, dass entstehende, bzw. verschwindende Genre - wir verweisen erneut auf Roman und Kunstepos - in ausschlaggebenden Prinzipienfragen eng miteinander verbunden sind; die beide bestimmende Verhaltensweise lässt sich z.B. in diesem Falle zwanglos auf den Goetheschen Rhapsoden zurückführen.

Die zweite hier auftauchende wichtige Frage ist die der Einheit des Aesthetischen. Die Grundlage dieser Einheit bildet die deutliche und wesentliche Konvergenz der unmittelbar so ausserordentlich verschiedenen Bedürfnisse, die Entstehen und Wirksamwerden der Kunst zugrundeliegt. Der Weg zum Erhellen ihrer genetischen, inhaltlichen und formellen Eigenart muss also zugleich die Prinzipien ihrer Einheit klarlegen. Es handelt sich dabei vor allem um eine gedoppelte Frage inhaltlicher Art; einerseits ist

728

jede der individuell wie genremässig differenzierten künstlerischen Reaktionen eine Reaktion auf dieselbe Wirklichkeit, wobei diese nicht nur allgemein als Realität überhaupt verstanden werden muss, sondern als höchst konkretes Moment der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung, Zeit, Ort, Umstände etc. mitinbegriffen. Andererseits wird jede solche Reaktion von Menschen /und für Menschen/ vollzogen, die von der eben angegebenen Wirklichkeit geformt, bei denen die Qualitäten des Denkens, Empfindens, Erlebens etc. mit unzähligen Fäden an diese Wirklichkeit geknüpft sind, ihr entstammen, in ihr münden. Damit werden die oft aussergewöhnlichen Unterschiede, ja Gegensätze nicht geleugnet, oder gar verwischt. Niemand wird bestreiten, dass etwa ein reicher Aristokrat aus der Provinz und ein Sansculotte aus den Pariser Vorstädten die grosse französische Revolution verschieden erleben, über sie verschieden denken mussten. Trotzdem werden die Widerspiegelungen dieser Ereignisse bei beiden in vielfacher Weise auch gemeinsame Züge aufweisen, die - ohne der klassenmässigen und individuellen Verschiedenheiten Abbruch zu tun, - daraus entspringen, dass die dialektische Einheit und Totalität derselben Gesellschaft, in demselben historischen Augenblick auf ihre Psychologie in dieser Richtung mächtig einwirkt. Das bezieht sich auf sämtliche Aeusserungen des gesellschaftlichen wie der privaten Lebens, also auch auf jene Bedürfnisse, die in einer gegebenen Gesellschaft, zu einem gegebenen Zeitpunkt das Entstehen der neuen künstlerischen Produktion hervorrufen, die die Art, das Übergewicht, das Zurückgedrängtwerden etc. der einzelnen Kunstarten fördern oder hemmen, die die jeweilige Auswahl zum Aktuell- und Wirksamwerden zeitlich oder örtlich entfernter Kunstwerke, Richtungen etc. bestimmen. Die Tatsache, dass in derselben Gesellschaft die Kunst der verschiedenen Klassen sehr verschiedene Merkmale ausweist, widerlegt den eben ausgesprochenen Satz keineswegs. Denn die Einheit der Gesellschaft, die auf ihrer widerspruchsvoll-einheitlichen ökonomischen

Basis beruht, setzt sich auch in dieser Widersprüchlichkeit durch. Ganz abgesehen davon, dass ja die Klassen unmöglich derart hermetisch voneinander getrennt sein können, dass Wechselwirkungen verschiedenster Art völlig ausgeschlossen wären. Schon die bloße Tatsache des scharfen Kampfes fordert gemeinsame Gebiete, eine gemeinsame "Sprache", da ja der Sieg der einen Klasse, das Unterwerfen der einen unter die andere die ideologischen Mittel des Beeinflussens unmöglich entbehren kann. Das bezieht sich nicht nur auf die Literatur, sondern ist in der Wirkung von Architektur oder Musik ebenfalls genau zu verfolgen.

Damit ist allerdings nur etwas Gemeinsames überhaupt in den Grundlagen der verschiedenen Künste aufgezeigt. Und wenn man bedenkt, dass sie alle - freilich in verschiedener Weise - Widerspiegelungen derselben objektiven Wirklichkeit sind, Reaktionen ausgelöst durch deren Einwirkungen auf die Menschen, weiter dass die verschiedenen Künste dieses Reagieren mit dem Zweck festhalten und gestalten um, freilich verschiedenen, Arten von evokativen Wirkungen auf /dieselben/ Menschen auszuüben, so erscheint diese ihre Gemeinsamkeit zunächst als eine selbstverständliche aber höchst dürftige Abstraktion. Die Abstraktheit ist natürlich eine unaufhebbare Tatsache. In Vergleich zur reichen, unübersehbaren, inhaltlich-formellen Fülle, in welcher das Aesthetische sich im konkreten Kunstwerk offenbart, erscheint schon das Genre und erst recht die Kunst im Allgemeinen als eine magere Verallgemeinerung. Man darf aber dabei nicht vergessen, dass die hier jeweils zum Vorschein kommende Allgemeinheit nicht einfach ein begriffliches Fixieren von gemeinsamen Zügen, Eigenschaften, Zusammenhänge etc. ist, also ein direktes Heraustreten aus der ästhetischen Sphäre in die der logisch-wissenschaftlichen Abstraktion. Was bestimmte Werke zu einem bestimmten Genre vereinigt, ist vielmehr selbst ästhetischen Charakters. D.h. in der Verallgemeinerung wird nicht einfach ein ästhetischer Inhalt ins Begriffliche umgesetzt - das geschieht in jeder

730

Verallgemeinerung und keine kann eine richtige sein, wenn sie nicht die den Phänomenen wirklich gemeinsame Züge etc. in der Verallgemeinerung aufbewahrt, - sondern die Verallgemeinerung selbst geht vom Ästhetischen aus, ist in der Struktur des Werks selbst, sowie des ästhetischen Verhaltens zu ihm immanent enthalten; ihre logisch-begriffliche Form geht nicht über einen Schutz gegen indialektische Widersprüche hinaus; ihr Wahrheitsgehalt ist jedoch rein ästhetisch fundiert.

Dieser im ersten Augenblick paradox scheinende Tatbestand mag vorerst negativ erläutert werden. Die akademistische Aesthetik bearbeitete ihren Stoff nach dem Muster einer beschreibenden Naturwissenschaft, sie beschränkte sich darauf, die gemeinsamen Eigenschaften, man könnte sagen a la Linné, zu katalogisieren. Nun ist aber demzufolge ihr Ergebnis ein Vorbeigehen an allen entscheidenden ästhetischen Genrefragen: bedeutende Kunstleistungen bleiben ausserhalb des von ihr gesteckten Rahmens, Pseudogestaltungen erfüllen dagegen sämtliche im Katalog der Merkmale ausgesprochenen Forderungen. Positiv gewendet kann man an diesem Tatbestand so herantreten: jede ästhetische Subjektivität, die - im ästhetischen Sinne - bewusst wird, also sich über die Spontanität des blossen Eindrucks, des bloss evokativen Affiziertseins erhebt, erlebt in der Aufnahme des einzelnen Kunstwerks zugleich dessen Zugehörigkeit zu einem bestimmten Genre; nicht nur ein einzelnes Bild, sondern dessen konkretisierte Bildhaftigkeit, sein Wesen als Malerei, seine Zugehörigkeit zur Malerei; und genau so in Literatur, Musik, etc. Wir haben diese Bewusstheit eine ästhetische genannt, denn sie gründet sich auf eine sinnliche Verallgemeinerung, nicht auf ein begriffliches Abstrahieren; sie bedeutet keinerlei Distanzierung vom Erlebnis des gegebenen einzelnen Werks, /also nicht: seine Betrachtung als Exemplar einer Gattung/. Sie geht über das spontan-evokative Beeindrucktsein nur insofern hinaus, als in diesem die evokative Kraft der künstlerischen Formung dabei stehen-

731

bleibt, den künstlerischen Gehalt als solchen erlebbar zu machen, während hier die ästhetische Beschaffenheit, die ästhetische Wirksamkeit der Formung selbst zum wichtigen Moment des künstlerisch evozierten Erlebnisses wird. Die ästhetische Bewusstheit entfernt sich deshalb nicht vom einzelnen Werk, sondern nähert sich ihm im Gegenteil noch stärker als das rein spontane Erleben, indem sie seine objektive Struktur, die in ihm obwaltende dialektische Dynamik in das ästhetische Erlebnis organisch eingezieht. Die ästhetische Bewusstheit ist mit hin im Wesen des Werks selbst fundiert. Sie ist ebenso originär ästhetisch, wie das spontane Erleben, nur zugleich eine grössere Annäherung an jenen objektiven Form-Inhalt-Komplex, den das Werk an sich darstellt.

Aehnlich, wenn auch vielleicht etwas komplizierter ist die Beziehung der Werke und der Genre zur Kunst im Allgemeinen. Auch hier muss davon ausgegangen werden, dass die Genre ebensowenig Exemplare oder Unterarten der Gattung Kunst sind, wie die einzelnen Werke, die der Genre, dass vielmehr mit jedem Genre in seiner Besonderheit und gerade in dieser die Kunst im Allgemeinen unzertrennbar, organisch verbunden mitgesetzt ist, ebenso - und dies ist der hier entscheidende Gesichtspunkt - mit dem Setzen eines jeden einzelnen Kunstwerks. Es ist ein Verhältnis der Inhärenz und nicht der Subsumtion. Die Inhärenz ist eine Kategorie, der die moderne Logik wenig Aufmerksamkeit widmet. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, den Versuch zu machen, diese Lücke irgendwie auszufüllen. Wir begnügen uns mit einem kurzen Hinweis auf die Hegelsche Logik, in welcher diese für uns wichtigen Fragen wenigstens angedeutet sind. Es ist dabei auffallend, dass diese Kategorie bei Hegel immer am Anfang jener Analysen auftaucht, denen er die Formen von Urteil und Schluss unterwirft. In der "Philosophischen Propädeutik" werden beide Abschnitte mit der Untersuchung des Qualitativen begonnen, als Urteile, bzw. Schlüsse der Inhärenz. Hegel sagt dort über das Prädikat: "Allgemeinheit, das Prädikat, hat hier nur die Bedeutung einer unmittelbaren

732

/oder sinnlichen/ Allgemeinheit und der blossen Gemeinschaftlichkeit mit anderen."^{2/} Und der zweite Abschnitt schliesst konsequenterweise mit der "Aufhebung des Qualitativen", mit dem Übergang zu den "Schlüssen der Quantität oder Reflexion".^{3/} In der grossen Logik verliert die Inhärenz ihre Bedeutung für den Schluss. Am Anfang der Lehre vom Urteil steht zwar noch immer die Inhärenz, indem sie das "Urteil des Daseins" charakterisiert, wo "das Prädikat die Form eines Unselbständigen, das am Subjekt seine Grundlage hat", annimmt.^{4/} Der Schluss des Daseins, als Präludium der Untersuchung der Schlüsse ist dagegen bereits auf die doppelte Subsumtion des Einzelnen unter das Allgemeine und des Allgemeinen unter das Einzelne basiert.^{5/} ja im weiteren wird gegen Aristoteles der Vorwurf erhoben, dass er sich "mehr an das blosse Verhältnis der Inhärenz gehalten" hat.^{6/} Es ist nicht hier der Ort näher zu betrachten, wie weit dieser Vorwurf zutrifft. Prantl hebt wenigstens hervor, dass Aristoteles zwischen dem "artmachenden Unterschied" und "der blossen Inhärenz" klar unterscheidet.^{7/}

Diese hier nicht austragbare Kontroverse weist auf das für uns so wichtige Problem von Gattung, Art, Individuum hin, das ja, wie wir gesehen haben, eine gewisse, sogar ziemlich weitgehende strukturelle Aehnlichkeit zu dem von Kunst, Genre und Werk zeigt. Wir haben nicht nur in den unmittelbar vorangegangenen Bemerkungen feststellen können, dass im originär ästhetischen Verhalten /und in seiner objektiven Grundlage, im Kunstwerk/ ein Verhältnis der Inhärenz wirksam ist, auch die Darlegung über die menschheitliche Fundiertheit von Werk und Wirkung hatten zwischen der Existenz des Menschen als Individuum, als Mitglied einer gesellschaftlichen Gruppe, als Teilhaber an der Entwicklung der Menschengattung auf eine so geartete Beschaffenheit der Beziehungen hingewiesen. Was also die logische Kategorie der Inhärenz ausdrückt, ist die Widerspiegelung einer Seins-tatsache, die in Natur und Gesellschaft auf verschiedenen Stufen, in verschiedener Weise immer wieder auftaucht.

739

Die Berechtigung von Hegels Stellungnahme zu diesem Problemkomplex gründet sich auf den notwendigen Objektivismus jeder desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit. Von diesem Standpunkt betrachtet erscheinen jene Beziehungen, die in der Kategorie der Inhärenz deutlich werden, zwar als Tatsachen, als unbestreitbar vorhandene Beziehungen in der objektiven Wirklichkeit, zugleich als deren bloss unmittelbare Erscheinungsweisen. Die Wissenschaft muss konkret und real, die Logik im Aufdecken der allgemeinsten Formzusammenhänge weitergehen, will sie sich der objektiven Dialektik der Wirklichkeit gedanklich annähern. Die Aufhebung der Inhärenz bei Hegel, sein Hinausgehen über sie geht darauf aus, diese erste, unmittelbare, darum logisch primitive Bestimmung durch kompliziertere, die Bewegung, den Wandel, die Entwicklung besser ausdrückende zu ergänzen oder zu ersetzen. Darum werden bei Behandlung des Lebens in der "Enzyklopädie" zum Verständnis der Gattung immer konkretere, veralgemeinernd höherstehende, historischere Kategorien eingeführt,^{8/} neben welchen die Inhärenz als ärmlich-unmittelbare Abstraktion des Anfangs wirken muss, obwohl nirgends geleugnet wird, dass sie ebenfalls eine der vielen Bestimmungen dieses Verhältnisses ist. /Dass die konkreten Kategorien der heutigen Wissenschaften weit über die Konkretisierungsmöglichkeit Hegels hinausgehen, muss wohl nicht besonders betont werden, ändert jedoch nichts an der hier allein richtigen, methodologischen Seite der Frage./

Es ist klar - da es sich um eine Kategorie handelt - die reale Verhältnisse der objektiven Wirklichkeit widerspiegelt - dass diese auch in der ästhetischen Widerspiegelung vorkommen kann und muss. Die Eigenart des Aesthetischen zeigt sich in solchen Fällen darin, dass die Stellung der Kategorie in der Totalität der Widerspiegelung, ihre Funktion in deren Dynamik einer Aenderung unterworfen wird, die allerdings am Grundcharakter ~~xx~~ der betreffenden Kategorie nichts verfälschen darf. Das haben wir bereits angedeutet - und werden es später

10

734

noch detaillierter schildern - in Bezug auf die Anwendung der Analogie; das habe ich in Bezug auf die Kategorie der Besonderheit ausführlich auseinandergesetzt und im Laufe der folgenden Darlegungen werden wir auf Funktionswandel dieser Art auch bei anderen Kategorien zu sprechen kommen. Das Problem der Inhärenz beinhaltet somit nichts prinzipiell Neues für unsere Betrachtungen. Freilich muss sogleich, einleitend, hervorgehoben werden, dass es selbstredend kein Transpositionsschema zwischen den Kategorien in Logik und Aesthetik gibt, noch geben kann. Es handelt sich ja garnicht darum dass eine logische Kategorie uns Aesthetische versetzt wird, vielmehr immer und ausschliesslich darum, dass infolge der Identität der objektiven Wirklichkeit, die Wissenschaft und Kunst, jede in ihrer Art widerspiegeln, dieselben Tatbestände, Gegenständlichkeitsformen, Bestimmungen etc. in beiden eine - der spezifischen Methode der Annäherung an die Wirklichkeit, die jede von beiden hat - angemessene Funktion erhalten. Die Untersuchung der Ähnlichkeit und der Verschiedenheit im Funktionieren der einzelnen Kategorien muss deshalb für jede einzelne separat vollzogen werden. Erst wenn dies für alle Kategorien durchgeführt wurde, erst wenn auf diesem Wege auch die neuen Zusammenhänge zwischen den neuen Funktionen und dadurch - relativ - veränderten Wesenheiten erhellt ist, erst wenn diese Zusammenhänge ein System ergeben, kann davon die Rede sein, dass wir die Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung vollständig erfasst haben. Wie bereits einleitend gesagt wurde, ergeben diese Betrachtungen nicht den Anspruch einer derartigen Vollständigkeit. Bei dem heutigen Stand der Kunstphilosophie wäre sie auch kaum möglich. Uns kommt es nur darauf an, an einigen entscheidenden Fällen den Weg, die Methode aufzuweisen, die zu einer solchen Erfassung der Eigenart des Aesthetischen führen könnte und müsste.

Wenn wir uns nun der Kategorie der Inhärenz zuwenden, so müssen wir nochmals darauf zurückkommen, das sie - logisch-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

735

wissenschaftlich betrachtet - auf einer niedrigen Stufe der Desanthropomorphisiertheit steht, dah. dass sie zu jenen Kategorien gehört, die unmittelbar erfassbare Momente der Aussenwelt widerspiegeln, in deren Wesensart sowohl die enge Verknüpfung mit der Sinnlichkeit, wie ein Haftbleiben an der Subjektivität bemerkbar bleibt. Wir haben gesehen, dass Hegel in den von uns angeführten Sätzen diese beiden Seiten der Inhärenz betont; die erste in der "philosophischen Propädeutik", die zweite in der "Logik". Daran ist vor allem interessant, dass diese Wesensart der Kategorie auf ihr Bewusstwerden als solche ein Licht wirft. In der Inhärenz sind nämlich manche Momente des Teilhabens /Partizipation/ enthalten, die noch in der ~~FX~~ platonischen Philosophie eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt. Der Ursprung dieser Momente geht jedoch in prähistorische Zeiten zurück. Levy Brühl erblickt gerade in der Partizipation das zentrale Wesen dessen, was er "präsoziales" Denken nennt. "Ich möchte sagen", führt er aus, "dass in den Kollektivvorstellungen des primitiven Denkens die Gegenstände, Wesen, Erscheinungen auf eine uns unverständliche Weise sie selbst und zugleich etwas anderes als sie selbst sein können."^{9/} Unabhängig von der höchst problematischen Folgerungen, die Levy Brühl aus dem "Gesetz der Partizipation", zieht, ist hier grundlegendes Element der magischen Weltanschauung berührt, und zwar eines, das während der magischen Periode sich meistens auf Zusammenhänge bezieht, die im Lichte einer entwickelteren und vernünftigeren Erfahrung sich vielfach als völlig sinnlos erweisen, die aber in bestimmten Fällen doch auch teilweise richtige Spiegelungen der Wirklichkeit erreichen können. Die Kategorie der Inhärenz ist aus der Feststellung von Zusammenhängen zwischen Realitäten verschiedener Beschaffenheit, nach allmählichen Abstreifen des magisch Sinnwidrigen entstanden, als Bezeichnung bestimmter Verhältnisse, die unmittelbar und vorerst garnicht anders zu bezeichnen gewesen wären. Es ist kein Zufall, dass die in der Klassifikation der Phänomene /Art, Gattung etc./ so wichtig wird, denn es ~~ist~~ bedarf noch

736

im Folgenden einer langwierigen wissenschaftlichen Entwicklung, bis die Klassifikation sich in eine kausal etc. bestimmte Evolutionslehre umwandeln kann.

Der auffallende Gegensatz in dieser Entwicklung ist nun, dass im Aesthetischen die Inhärenz als Kategorie äusserer und innerer Zusammenhänge nie eine derartige Überwindung erleidet, im Gegenteil sich als unentbehrliches Mittel der Gestaltung fixiert und sich als solches immer breiter, tiefer und reicher entfaltet. Es genügt, wenn wir erneut an die Beziehung von Individuum, gesellschaftlicher Gruppe und Menschheit erinnern. Natürlich gab es immer wieder Theorien, die solche Verhältnisse im Sinne einer Wissenschaftlichkeit auch für die künstlerische Praxis zu erfassen bestrebt waren, die jene einfache, unmittelbare und sinnlich-sinnfällige Inhärenz, die - um nur einen wichtigen Fall hervorzuheben - das Individuum als Mitglied einer Klasse oder Nation erscheinen lässt, etwa durch eine rein kausale Ableitung dieses Verhältnisses ersetzen wollen. /Über die wirkliche Rolle der Kausalität in der künstlerischen Gestaltung wird später die Rede sein./ Das Ergebnis war ein Fetischisieren der menschlichen Beziehungen, indem ihre wirkende Gesamtheit zu dem zugleich unpoetischen und "mythischen" unwahren Gebilde des sogenannte Milieus erstarrte. Die Inhärenz als Kategorie der Gestaltung bedeutet in solchen Fällen eine unzertrennbar-organische Einheit des Individuums, in und um welchen gesellschaftliche Kräfte wirksam werden, die trotzdem unmittelbar gleicherweise als Momente seiner psychologie erscheinen. Sie sind jedoch weder dem Inhalt, noch dem Gewicht oder der Richtung nach gleichwertig, und diese Beschaffenheit äussert sich nicht in einem statischen Gleichgewicht oder in einem Zustand seiner Gestörtheit, sondern als ununterbrochene Kampf der verschiedenen Tendenzen, als ununterbrochenes Herstellen oder Aufheben des psychischen Gleichgewichts der Personen. Die sich hier offenbarende dynamische Heterogenität von un-

797

mittelbar homogen scheidenden seelischen Momenten, zeigt eben die Wirksamkeit der Kategorie der Inhärenz, indem das Teilhaben der Personen an Beziehungen von verschiedenen Ordnungen - der Wahrheit des Lebens entsprechend - als eine Komponente ihrer Psychologie erscheint, der die Widerspiegelung dieser Verhältnisse inhärieren, d.h. unbeschadet ihrer Existenz als Mächte des vom Bewusstsein unabhängigen objektiven Seins der Gesellschaft der Psychologie des Individuums immanent bleiben. In der künstlerischen Gestaltung herrscht also die naturwüchsig unmittelbare Einheit der Persönlichkeit vor; die Beziehungen zu den objektiven Tendenzen der Gesellschaft erscheinen eben in der Kategorie der Inhärenz. Diese Einheit kann sich natürlich konkret als Konflikt, als Zerrissenheit etc. äussern. Sie wird aber - soll die Gestaltung eine echt künstlerische bleiben - auch in der äussersten Zersetzung die Einheit der Substanz des Menschen zum Ausdruck bringen, und gerade dafür ist die Anwendung der Kategorie der Inhärenz unentbehrlich. Wo damit gebrochen wird, entsteht ein Bruch mit der Wahrheit des Lebens und der Kunst, so dort, wo dem modernen Vorurteil entsprechend, dass die Pathologie "das Modell" ~~xxx~~ zum Verständnis des normalen Menschen darbietet, etwa schizophrene Spaltungen des Bewusstseins, nicht als pathologische Ausnahmefälle, sondern als "condition humaine" dargestellt werden.

Die so fundamentale Tatsache der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit hat viel Verwirrung sowohl in der Kunsttheorie wie in der Wissenschaftslehre verursacht. In der ersteren wird nicht selten diese kategoriell "primitive", "urwüchsige", "urtümliche" Art der Wiedergabe der Wirklichkeit dazu überspannt und damit ins Absurde gesteigert, dass die Kunst - angeblich - eine Rückkehr ins Magische reproduzieren würde. Auf die grundlegende Falschheit solcher Anschauungen haben wir bereits hingewiesen und gezeigt, dass dabei der wirkliche Tatbestand sowohl von Magie wie von Kunst verzerrt wird. /Worringer, Caudwell, etc./ Die "Primitivität" in der Kategorie der Inhärenz /und ähnlicherweise auch in der künstlerischen Anwendung der Analogie/ knüpft einerseits an ein

738

Entwicklungsstadium an, das das Magische schon längst weit hinter sich gelassen hat, ausschliesslich mit im Leben real vorhandenen Inhärenzbestimmungen operiert; bei welcher die phantasmagorische Subjektivität der Magie - besser gesagt: ihre Unfähigkeit zwischen Subjektiv und Objektiv zu unterscheiden - bereits einer überwundenen Vergangenheit angehört. Andererseits bleibt die künstlerische Entwicklung bei der schlichten, unanalysierten Konzeption der Inhärenz nicht stehen, geschweige denn, dass sie sich von hier aus historisch nach rückwärts bewegen würde; in den Verhältnissen und Beziehungen, die man verallgemeinert als Kategorien der Inhärenz zusammenfassen kann, steckt nämlich ein echtes Material des menschlichen Lebens, das sich mit der historischen Entwicklung der Gesellschaft ununterbrochen weiterbildet, und in dessen Klarlegen und gestalteten Herausstellen die Kunst eine Pionierrolle spielt. Schon wie diese Kategorie in den Werken der Antike erscheint, hat sie mit den magischen Anfängen wenig mehr zu tun, und gerade in Hinsicht auf die hier entstehende Probleme hat die spätere Kunst einen langen Weg der Verbreiterung, Vertiefung und Bereicherung zurückgelegt.

Auf die verwirrenden Folgen, die auf methodologischen Missverständnissen dieser Sachlage in den Wissenschaften entstehen, können wir nur ganz kurz und cursorisch eingehen. Es handelt sich in erster Reihe um die Methode der Psychologie als Wissenschaft. Die idealistische Psychologie des Positivismus ist an der Jahrhundertwende in eine Krise geraten; ihre Unfähigkeit, die Phänomene konkret zu erfassen, ist immer deutlicher sichtbar geworden. Statt nun aber die idealistischen Grundlagen zu kritisieren, die es z.B. nicht gestatten von den Assoziationen zu deren materiell-physiologischen Grundlagen herunterzusteigen, und mit Hilfe der dort gefundenen Gesetze, sich den Phänomenen besser anzunähern, entstand die Sehnsucht nach einer Psychologie, die sich der Konkretheit und Sinnfälligkeit der künstlerischen, vor allem der dichterischen Gestaltung annähert, die in deren Art ihre Probleme behandelt. Seit Dilthes Forderung einer "beschreibenden Psychologie" an Stelle einer bloss "zergleidender" /d.h. wissen-

739

schaftlichen/ schlägt diese Bewegung immer grössere Wellen. Es kann natürlich hier nicht unsere Aufgabe sein, uns mit diesen verschiedenen Strömungen auseinanderzusetzen. Uns auf eine einzige methodologische Bemerkung beschränkend, können wir sagen: solche Tendenzen stellen der Psychologie Aufgaben, die nur die Kunst, die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit befriedigend lösen kann; schlägt die Wissenschaft solche Pfade ein, so verzichtet sie auf ihr eigenes Wesen: auf das Aufdecken jener objektiven Gesetzmässigkeiten und Zusammenhänge, die den Gegenstand der Psychologie - objektiv - bestimmen, deren man nur mit einer desanthropomorphisierenden Art der Widerspiegelung richtig habhaft werden kann. Der Materialist Pawlow hat wichtige Richtlinien für solche Untersuchungen aufgezeichnet, leider bis jetzt auf psychologischem Gebiet mit geringer Nachfolge. In einem späteren Kapitel werden wir die Richtung, in der diese Methode für unsere Probleme ausgenützt werden kann, anzudeuten versuchen.

Unsere früheren Bemerkungen - mit Rückbeziehung darauf, was über den menschheitlichen Charakter der Kunst gesagt wurde - haben darauf hingewiesen, wie das ästhetische in wichtigen Punkten mit der Kategorie der Inhärenz zu arbeiten gezwungen ist. Daraus wird es auch ersichtlich, dass in den Beziehungen von Kunstwerk, Genre, Kunst im Allgemeinen man der Kategorie der Inhärenz ebenfalls eine wichtige Bedeutung zumessen muss, Das erscheint von vornherein als höchstwahrscheinlich, da ihre formelle Beziehung zueinander manche Ähnlichkeit zu der von Einzelwesen, Art, Gattung aufweist. Hier kommt es jedoch mehr auf die Unterschiede an. Man würde das Verhältnis von Werk, Genre und Kunst in wesentlichen Momenten verzerren, wenn man es einfach analogisch zu den von Einzelwesen, Art, Gattung behandeln würde. Wieder rückt hier das Problem der Inhärenz in den Mittelpunkt. Denn wir haben ja gesehen, dass sie zwar für das ursprüngliche Erfassen der mit der Gattung verknüpften Begriffe unentbehrlich war, dass jedoch eine entwickeltere wissenschaftliche Betrachtung über sie hinausgehen musste, während für diese ästhetischen

740

Verhältnisse das Festhalten und das immanente Entfalten der Inhärenz das eigentlich charakteristische ist. In Bezug auf die Darstellung des zentralen Gegenstandes der Kunst, des Menschen haben wir dies bereits angedeutet, aber auch unsere Darlegungen über die Entäusserung und ihre Rücknahme in das Subjekt haben um dieses Problem gekreist. Es kommt nun bloss darauf an, die notwendigen Folgerungen für die uns jetzt beschäftigende Frage zu ziehen. Überall im Aesthetischen ergibt sich eine gewisse Substanzialität des Subjekts, besser gesagt: die Evokation des Erlebens seiner Substanzialität. Das hat nichts mit der Hegelschen Verwandlung der Substanz ins Subjekt zu tun; mit deren mystischen Wesen haben wir uns hier umso weniger zu beschäftigen, als wir in diesen Betrachtungen bereits ihren - ästhetischen, nicht philosophisch-wissenschaftlichen - rationalen Kern aufzudecken bestrebt waren. Diese Substanzialität bezeichnet vorerst die Tiefe, die Organik in der Einheit des Subjekts. Wenn früher, von einem anderen Aspekt die innige Zusammengehörigkeit, ja Verwachsenheit von Wesen und Erscheinung betont wurde, so weist dies ebenfalls in diese Richtung. Während wissenschaftlich Erscheinung und Wesen sauber getrennt werden müssen, damit die Erkenntnis der Gesetze zu den von ihnen erhellten Erscheinungen zurückkehren könne, statuiert das Kunstwerk eine sinnlich-sinnfällige Untrennbarkeit von Erscheinung und Wesen; dieses ist nur insofern ästhetisch vorhanden, als es restlos mit der Erscheinungswelt verschmolzen ist, und jene kann nur als das bestimmte und konkrete Wesen einer bestimmten und konkreten Erscheinung unmittelbar zur Geltung gelangen. Allerdings zugleich in einer sinnlich-sinnfälliger Verallgemeinerung; die das Wesen zugleich als fürsichseiend und den Erscheinungen immanent innewohnend zum Ausdruck bringt.

Diese originär ästhetische Struktur der Werke muss in den von der Sache selbst geschaffenen Verallgemeinerungen wie Genre, Kunst im Allgemeinen aufbewahrt bleiben, wollen diese nicht das Wesen des Aesthetischen vergewaltigen,

741

die - ästhetische - Inhärenz zu einer logischen Subsumtion verzerren. Dadurch wird erst Aehnlichkeit und Unterschied zu Art und Gattung deutlich sichtbar. Hier repräsentiert nämlich, wie bereits erwähnt schon die einfache, vielfach künstliche und starre Klassifikation auf subsumtiver Grundlage eine höhere Stufe der Wissenschaftlichkeit, als die unmittelbare Zurkenntnisnahme der Inhärenz. Und auch wo diese Kategorie auf höherem Niveau auftritt, wie etwa in vergleichend morphologischen Versuchen, die Phänomene systematisch zu ordnen, dominieren Kategorien komplizierterer, entwickelterer Ordnungen über die blosse Inhärenz. In der ästhetischen SpH-re bleibt dagegen die Inhärenz unaufhebbar in Geltung: ob es sich um die objektive Beschaffenheit der Werke, oder um die schöpferischen wie rezeptiven Verhaltensweisen zu ihnen handelt, wird das einzelne Werk und das Genre zu dem es gehört, notwendig uno actu gesetzt. Weder im Schaffen oder im Aufnehmen, noch selbst in der ästhetischen Reflexion darüber, darf hier eine schaffe Grenze gezogen werden. Sogar in der - der Form nach begrifflichen - Analyse eines Kunstwerks bewegt sich Erlebe und Denken ununterbrochen in jenem gemeinsamen Fluidum, das das Werk mit seinem Genre vereinigt. Wenn etwa von den malerischen Qualitäten eines Landschaftsbildes die Rede ist, so ist in der Apperzeption der spezifisch-individuellen Eigenheit dieses bestimmten Bildes ebenso die Problematik des Malerischen überhaupt enthalten, wie im umgekehrtem Fall. Die von uns wiederholt hervorgehobene Art der Erfüllung der Gesetzlichkeit seines Genres durch ein Kunstwerk, in der Weise nämlich, dass diese zugleich eine Erweiterung der Gesetze miteinbegreift, ist ein unzweideutiger Beweis dafür, dass dieses Verhältnis der Wechselseitigen Inhärenz zwischen Einzelwerk und Genre zum Wesen des Aesthetischen gehört. Ebenso ist es mit der Beziehung von Werk und Genre zur Kunst im Allgemeinen bestellt. Darum sind Genre und Kunst dem allein für sich bestehenden Werk gegenüber nicht Allgemeinbegriffe.

742

Ein gewisses Umsetzen ins Begriffliche ist innerhalb bestimmten Grenzen unvermeidlich und geschieht auch ununterbrochen, wird dies jedoch vorschnell und starr vollzogen, so haben wir es, wie so oft im Laufe der Geschichte, mit toten Regeln zu tun, die bestenfalls am Aesthetischen unbemerkt vorbeigehen, häufig jedoch ertötende Wirkungen auf Sinn und Schaffen ausüben. Sie sind - wir wiederholen - sinnlich-sinnhafte Verallgemeinerungen, die dieser ihrer Wesenheit entsprechend, jenem uns bereits bekannten ästhetischen Prozess dienen, die blosse Partikularität des jeweiligen, schaffenden wie rezeptiven, Subjektes voll aufzuheben, damit die Subjektivität sich bis ins Gattungsmässige, ins Menschheitliche steigern, ohne die Partikularität vollständig zu vernichten, ohne von ihr mehr abzustreifen, als es für einen solchen Aufsteig unerlässlich ist. Die Inhärenz drückt sich also darin aus, dass in jedem gegebenen Künstler - sowohl objektiv wie subjektiv - Genre und Kunst im Allgemeinen stets simultan gegenwärtig sind. Freilich, wenn hier vom Gegenwärtigsein in der ästhetischen Subjektivität die Rede ist, so ist damit keineswegs eine sich begrifflich äussernde Bewusstheit gemeint, allerdings noch weniger ein "tiefenpsychologisches" Unbewusstes; unser "sie wissen es nicht, aber sie tun es" gilt auch hier. Hegel hat seinerzeit prägnant formuliert, dass der Gattung als Negation der unmittelbaren Einzelheit, als "Tod des Individuums" zum Ausdruck kommt. In unserem Falle entsteht das Entgegengesetzte: indem das, nach Hegels Ausdruck, unmittelbar Einzelne, das einzelne Kunstwerk sich verwirklicht, und zwar, was aus dem Wesen des ästhetischen Folgt, sich als Dauerndes, als Bleibendes konstituiert, kommt erst darin, wieder nach Hegels Ausdruck "die Gattung zu sich selber".^{10/} Der Prozess hat also in Bezug auf Einzelnes, Art und Gattung einen geradezu entgegengesetzten Charakter. Selbsterhaltung, Wachstum, Entwicklung von Genre und Kunst im Allgemeinen hängen in unmittelbarer und zwingender Notwendigkeit von einer Realisation dieser Art der einzelnen Kunstwerke ab, die absterbenden

743

/verhaltenden/ Gestaltungen dagegen fallen aus dem ästhetischen Gattungsprozess heraus, werden zu einem - ästhetischen - Nichts. /Was sie dabei unter Umständen als gesellschaftlich-geschichtliche Phänomene bedeuten, berührt nicht diese Frage./

II.

Das homogene Medium, der ganze Mensch und der Mensch ganz.

Es sei also festgestellt: mit dem ästhetischen Setzen des einzelnen Werks wird simultan, uno actu Genre und Kunst im Allgemeinen mitgesetzt. Wenn wir uns nur einem wesensbestimmenden Problem der einzelnen Künste, dem Genre zuwenden, und für eine gewisse Strecke aus Gründen der klaren Methodologie die Kunst im Allgemeinen etwas zu vernachlässigen scheinen, so ist dies, wie aus den vorangegangenen Darlegungen klar hervorgeht, ein blosser Schein, denn bei jeder richtigen ästhetischen Betrachtung eines Genres werden auch die Probleme der Kunst im Allgemeinen mitgedacht, es handelt sich bloss um die methodologische Frage, wie weit diese vorläufig unausgesprochen bleiben und nur als Hintergrund figurieren. Schon wenn wir das hier gemeinte Problem, das in früheren Betrachtungen oft herangezogene homogene Medium jeder Kunstart /und innerhalb ihres Bereichs: jedes Kunstwerks/ auch nur anschneiden, wird dieser Zusammenhang sichtbar. Denn das konkrete homogene Medium - z.B. reine Sichtbarkeit in den bildenden Künsten - ist auch eine Bestimmung der Kunstart. Es kann sich nach Genre differenzieren, denn sicher bedeutet reine Sichtbarkeit in der Malerei in mancher Hinsicht nicht genau dasselbe, wie in der Plastik; das Medium der dichterschen Sprache hat in Lyrik, Epik oder Dramatik eine ganze Reihe von spezifischen Kennzeichen etc. Gar nicht zu reden, davon, dass das homogene Medium seine originäre Verwirklichungsweise natürlich erst im einzelnen Kunstwerk erhält, in welchem seine zugleich individuelle und verallgemeinerte Behandlungsweise die grundlegendste formale

- 744

ästhetische Bestimmung bildet. Trotzdem kann mit gutem Recht gesagt werden, dass das Problem des homogenen Mediums gerade im Bereich der Kunstart und Genre eigentlich behauptet ist. Hier hat seine Allgemeinheit gegenüber den einzelnen Werken noch einen sehr weitgehenden originär ästhetischen Charakter. Das ist viel weniger der Fall, wenn wir von Kunst im Allgemeinen sprechen. Die Aussage, dass jede Kunstart oder jedes Genre eine eigene Form von homogenem Medium als Grundlage besitzt, ist bereits eine Verallgemeinerung, die die wesentlichen gemeinsamen Züge voneinander qualitativ verschiedenen Medien auf den Begriff bringt. Dagegen ist - im Sinne unserer früheren Ausführungen - in jedem homogenen, die Beziehung im Sinne der Inhärenz zu ihr in einer originär ästhetischen Weise innewohnend. Durch das Festhalten dieser strukturellen Tendenz von unten nach oben kann der soeben angezeigte begriffliche Charakter von oben nach unten korrigiert und das Wesentliche des ästhetischen Gehalts annähernd unversehrt ins Begriffliche transponiert werden. Diese Gedankengänge geben uns aber das methodologische Recht, die Untersuchung des homogenen Mediums vom Blickpunkt der Kunstarten oder der Genre in Angriff zu nehmen.

Bevor die mit dem homogenen Medium verknüpften Hauptprobleme behandelt werden können, ist es nötig, über dessen Charakter Klarheit zu erschaffen. Seine eigentliche Verwirklichung liegt in den Kunstwerken vor und dort ist es tatsächlich ein Medium im strikten Sinne des Wortes. Dieses Medium ist jedoch nicht eine von der Tätigkeit der Menschen unabhängig vorhandene objektive Realität, die eine Tatsache, ein Zusammenhang in Natur oder Gesellschaft, sondern ein besonderes Formungsprinzip der Gegenständlichkeiten und ihrer Verknüpfungen, die von der Praxis der Menschen eigens hervorgebracht wurden. Und zwar nicht in dem Sinne, wie ja auch die gesellschaftlich-geschichtlichen facta Produkte der menschlichen Tätigkeit sind. Selbst wenn diese mit einem annähernd richtigen Bewusstsein hervorgebracht werden, bilden die in ihnen wirksamen Gesetze und Tendenzen, die von diesen geschaffenen Tatsachen und Zusammenhängen einen Teil der ob-

AL

745

jektiven, vom menschlichen Bewusstsein unabhängigen Wirklichkeit. Das auf ihre richtige Widerspiegelung gegründete Handeln muss also ständig beeinflussend, kontrollierend, korrigierend eingreifen, damit ein solcher Komplex sich nicht in einer Richtung bewege, die die Ergebnisse eines richtigen Handelns in die eines unrichtigen, die eines bewussten in die eines bewusstlosen verwandte. Dann die so entstehenden Tatsachen sind, auch wenn sie von den Menschen mit Bewusstsein produziert oder beeinflusst werden, Tatsachen der vom Bewusstsein unabhängig existierenden und wirkenden objektiven Wirklichkeit, unterliegen deren Gesetzmässigkeiten, die der Mensch nur durch ihre richtige Erkenntnis und deren richtige Anwendung auf sie zu leiten imstande ist. Das von der menschlichen Tätigkeit Hervorgebrachte hat in unserem Fall einen völlig anderen Sinn: den der Endgültigkeit. Im homogenen Medium der Kunst entstehen Formgebilde, die nur dadurch ihre spezifische "Wirklichkeit" erlangen, dass sie die objektive Wirklichkeit ästhetisch widerspiegeln. Ihre "Wirklichkeit" besteht bloss darin, dass sie das in ihnen festgehaltene künstlerische Abbild der objektiven Wirklichkeit evozieren können, dass sie die Erlebnisse der Menschen zu einer inneren Reproduktion des in ihnen verkörperten Abbilds zu leiten, zu lenken vermögen.

Das homogene Medium muss also, obwohl seine konkrete Beschaffenheit /Hörbarkeit, Sichtbarkeit, Sprache, Gebärde,/ ein Element des menschlichen Lebens, der menschlichen Praxis bildet, etwas aus dem ununterbrochenen Fluss der Wirklichkeit Heraus gehobenes sein. Es wird zur Grundlage der Praxis im künstlerischen Schaffen, wo das Sichversetzen des Künstlers in das homogene Medium seiner Kunstart, durch dessen Verwirklichung in der spezifischen Qualität dereigenen Persönlichkeit, die Möglichkeit des - von uns bereits untersuchten - Schaffens einer eigenen "Welt" als ästhetischer Widerspiegelung der Wirklichkeit eröffnet. Allgemein und abstrakt gesprochen ist das Zustandekommen

746

eines homogenen Mediums in der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, im Prozess der Verwandlung des Ansich in ein Füruns kein absolutes Novum. Es genügt an die Rolle der Mathematik in den exakten Wissenschaften zu erinnern. Dabei tritt jedoch sogleich der qualitative Unterschied in der Widerspiegelung der dem objektiven Wesen nach derselben Wirklichkeit zwischen Wissenschaft und Kunst deutlich hervor. Ein homogenes Medium der Wissenschaft kann nur aus einer bereits - relativ - erfassten Realität selbst gewonnen werden. Seine Grundlage bilden Elemente und Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit selbst, deren abstrahierende Bearbeitung, eben das Schaffen eines solchen homogenen Mediums, vor allem darin besteht, das Objektiv Seiende von jeder an die Subjektivität gebundene, anthropomorphisierende Tendenzen enthaltende Betrachtungsweise nach Möglichkeit zu reinigen. Es besteht demzufolge aus Elementen, deren Verbindungen, Gesetzmäßigkeiten etc. die das jeweils erreichbare objektive an den Gegenständen aussprechen. Die wahre Objektivität ist natürlich einer ununterbrochenen Kontrolle der Realität unterstellt, so muss z.B. jede Modellvorstellung eines sonst gedanklich nicht zugänglichen Phänomens verworfen werden, sobald wichtige Einzelheiten seiner Erscheinungsweise widersprechen; andererseits ist es möglich, dass eine mathematische Formelableitung etc. mehr Eigenschaften der Wirklichkeit enthält, als man ursprünglich bei ihrer Entdeckung meinte. So entsteht durch das homogene Medium in der wissenschaftlichen Widerspiegelung ein Pfad zum objektiven Ansichsehen der Gegenstände und deren Zusammenhänge eine tendenziell sich stets vervollkommende Ausschaltung der menschlichen Subjektivität.^{1/}

Dass das homogene Medium in der ästhetischen Widerspiegelung unauflösbar Subjektgebunden ist, ja gerade aus diesem Verankertsein in der menschlichen Persönlichkeit seine Bedeutung erlangt, wissen wir bereits auf früheren Darlegungen. Auch über den konkreten Charakter der hier

747

zur Geltung gelangenden Subjektivität ist schon die Rede gewesen. Wir wissen also, dass ihr unausschaltbares Wesen keineswegs mit einem Leugnen, ja nicht einmal mit einem Abschwächen der Objektivität, der Wirklichkeitstreue der ästhetischen Formgebilde identisch ist, dass im Gegenteil der subjektbetonte Charakter der ästhetischen Widerspiegelung ein Hauptvehikel ihrer Annäherung an die objektive Wirklichkeit bildet; dass die spezifische Beschaffenheit des Gegenstandes der ästhetischen Widerspiegelung die Welt in Wechselbeziehung zur menschlichen Tätigkeit bringt eine bestimmte Subjektivität ihres Vermittlungsorgans gebieterisch vorschreibt. Das homogene Medium hat nun hier eine - den verschiedenen Aufgaben entsprechend abgeänderte - ähnliche Funktion wie in der Erkenntnis: nämlich Organ der Annäherung der Widerspiegelung an die objektive Wirklichkeit zu sein. Es kommt in beiden Fällen darauf an, durch das homogene Medium eine Reduktion des Objekts auf das Wesentliche zu erleichtern und zu ermöglichen, damit aus seiner Unmittelbarkeit an Bestimmungen jene in den Vordergrund treten, die mit dem Ziel des Widerspiegelungsaktes sachlich eng zusammenhängen, und jene vernachlässigt, ja unter Umständen völlig beiseit geschoben werden, sich mit diesem bloss in einem losen, zufälligen Zusammenhang befinden, eventuell überhaupt nicht verbunden sind. Ein derartiges Medium kann dazu noch die Eigenheit besitzen, - man denke an die Mathematik - dass sie eine eigene Lösung entfalten kann, die freilich, wenn auch zuweilen sehr weit vermittelt, ihre Wahrheit ebenfalls aus der richtigen Spiegelung der objektiven Wirklichkeit schöpft, jedoch den einzelnen Beobachtungen, den aus ihnen unmittelbar gezogenen Folgerungen gegenüber als Prinzip der Kritik, der Richtigstellung auftreten kann. Die ser allerallgemeinst formellen Ähnlichkeit muss aber sogleich die ebenso wichtige Verschiedenheit entgegengestellt werden. Die wissenschaftliche Widerspiegelung ist, wie wir wissen, eine desanthropomorphisierende, was eine dieser

748

Einstellung entsprechende Objektivität ihres homogenen Mediums vorschreibt; sein in Aktiontreten, seine Wesensart ist rein durch die Beschaffenheit des jeweiligen Objekts bestimmt. Da nun der Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung die Welt der Menschen, ihrer Beziehung zur Natur, zueinander ist, muss die Art und die Differenzierung des homogenen Mediums hier ganz anders beschaffen sein.

Das Objekt dieser Widerspiegelung soll nämlich nicht nur so, wie es an sich ist, sondern auch als Moment der Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Natur, ihren Gründen und Folgen in der Gesellschaft erscheinen. Im Setzen des Gegenstandes ist also das menschliche Verhältnis zu ihnen, das menschliche Reagieren auf sie mitenthalten. Soll nun, wie früher nachgewiesen wurde, diese höchst aktive Rolle des Subjekts als solches zu keiner subjektivistischen Willkür führen, vielmehr eine neue, aber wohl fundierte Art der Objektivität zu begründen helfen, so darf einerseits die schöpferische Subjektivität nicht einer ihr völlig fremden Welt gegenüberstehen, zu der sie bloss nachträglich Stellung nehmen könnte. Denn so entstandene Urteile bleiben hier unfehlbar mit dem Makel eines hohlen Subjektivismus gehaftet. Das Subjekt muss in Gegenteil an dem Geradesosein von Inhalt und Form der abgebildeten Welt aktiv mitbeteiligt sein. Wenn das einzelne schöpferische Subjekt dem einzelnen zu schaffenden Werk gegenüber sich eine solche Demiurgenrolle anmasst, so handelt es sich keineswegs um eine unbegründete Aufblähung seiner selbst, sondern um die innere, abgekürzte und konzentrierte Reproduktion des Weges der menschlichen Gattung: die Gegenstände, die in der ästhetischen Widerspiegelung abgebildet und festgehalten werden, sind ja formell wie inhaltlich Ergebnisse dieses Prozesses. Selbst wenn sie, wie die Gegenstände der Natur, an sich eine von der Menschengattung unabhängige Existenz haben, ist ihre Existenzweise in sehr vielen Fällen von diesem Prozess objektiv aufs Tiefste modifiziert /abgehözte Wälder, geregelte Flüsse etc./ und auch wo dies nicht der Fall ~~ist~~ ist, kann ihre

749

Erscheinungsweise nicht abgetrennt von diesen Entwicklungsweg vorgestellt werden /hohe Berge, Meer etc. als Gegenstände der Kunst./ Es zeigt sich also erneut, diesmal von einem anderen Gesichtspunkt, dass die Berechtigung der ästhetischen Subjektivität in ihrer Beziehung zum Menschengeschlecht fundiert ist. Erst dadurch kann sie eine eigenartige Objektivität erlangen, ohne ihren subjektiven Charakter zu verlieren, aber auch ohne einen Subjektivismus verfallen zu müssen.

Aus dieser Eigenart folgt nun andererseits, dass das Prinzip der Differenziation für die verschiedenen homogenen Medien nicht bloss in der Beschaffenheit der abgebildeten Objektwelt liegen kann, wie in den Wissenschaften, sondern auch in den Verhaltensarten des Menschlichen Subjekts, die einen Zugang zu wichtigen und dauernden Aspekten einer solchen Wirklichkeit ermöglichen. Es liegt also im objektiven Stoff von Natur und Gesellschaft, ob und wie weit in ihrer wissenschaftlichen Widerspiegelung, etwa dem homogenen Medium der Mathematik, eine herrschende Bedeutung zukommt. Ob andererseits ein bestimmter Vorgang in der Gesellschaft episch oder dramatisch gestaltet werden soll, entscheidet in erster Reihe die Einstellung des Subjekts, sein Verhalten zur Welt, zu den Problemen der Widerspiegelung und Gestaltung. Dass hinter einem solchen subjektiven Verhalten, einer solchen subjektiven "Entscheidung" stets objektive, gesellschaftlich-geschichtliche Kräfte stehen, dass also diese Subjektivität fast als blosser Stauungspunkt objektiver Notwendigkeit scheinen mag, wurde hier schon öfter angedeutet; der ganze Problemkomplex kann nur im historisch materialistischen Teil dieser Arbeit konkret behandelt werden.

Das homogene Medium erscheint nun in dieser Sicht vorerst als ein Einengen der Apperzeption der Welt, als die Reduktion ihrer Elemente, Gegenständlichkeits- und Zusammenhangsformen auf das, was von dem Standorte eines solchen Verhaltens wahrnehmbar ist, und zwar nicht nur in Bezug auf das Was des Aufgenommenen und Dargestellten, sondern auch in Bezug auf das Wie seiner Erscheinungsweise. Formal

angesehen scheint hier eine subjektive Willkür zu obwalten, darin nämlich, das ein solches Verhalten ist, und was für ein homogenes Medium demzufolge entsteht. Es muss jedoch bedacht werden, dass nicht aus jeder beliebigen Einstellung und aus einem ihn entsprechenden - angeblichen - homogenen Medium eine für die Menschheit bedeutsame Widerspiegelung der Wirklichkeit überhaupt möglich ist. Es ist ja historisch bekannt, das von den Sinnen nur Gesicht und Gehör es auszubilden fähig sind. "Geruchsymphonien" etc. bleiben eine leere Spielerei. Schon diese elementare Tatsache zeigt, dass in der eben hervorgehobenen Beschränkung auf das in das homogene Medium unmittelbar Einbeziehbare nur scheinbar bloss unmittelbar ist. Ein homogenes Medium im Sinne der Aesthetik kann nur gebildet werden, wenn das anfängliche Einengen der Widerspiegelung der Wirklichkeit auch das, was durch diesen spezifischen Sinn wahrnehmbar ist, nur ein Mittel dazu bildet, einen zugleich spezifischen und totalen Aspekt der Welt in der so entstandenen neuartigen Weise abzubilden und sinnbildlich festzuhalten. Ist also das ursprüngliche Einengen des Wahrnehmbaren auf das in das jeweilige homogene Medium nicht ein "reculer pour mieux sauter" im Sinne des ästhetischen Welterfassens, so kann von einem homogenen Medium überhaupt keine Rede sein.

Das homogene Medium ist deshalb nur in seiner ersten Unmittelbarkeit ein bloss formales Prinzip. Neben der Musiktheorie, für welche ein solcher Gedanke schon darum nahelag, weil seinem Medium des Welterschaffens unmittelbar nichts in der Wirklichkeit von Natur und Gesellschaft entspricht, während der Widerspiegelungscharakter der Visuellen Künste und der Wortkunst von Anfang an als evident erschien, war es Konrad Fiedler, der mit dem grössten Nachdruck auf die Anerkennung einer solchen eigenen Welt der Visualität drang, aus welcher alles mit methodologischer Reinheit und Konsequenz entfernt werden sollte, was nicht unmittelbar sichtbar ist. Auf die Widersprüche, die aus dieser Position folgen, haben wir bereits in anderen Zusammenhängen hingewiesen und gezeigt, dass die, folgerichtig zu Ende geführt,

751

eine Verarmung, nicht eine Bereicherung der Visualität des Alltagslebens herbeiführt, dass damit grosse Errungenschaften der alltäglichen Arbeitspraxis, wie die Arbeitsteilung der Sinne und dadurch eine extensive Ausbreitung und intensive Verfeinerung der Visualität dogmatisch verworfen werden. Es ist darum kein Zufall, dass gewisse Gedankengänge, Fiedlers ihn dazu führen, in ganzen künstlerischen Tätigkeit nur eine spezifische Abart der Erkenntnis zu erblicken. Er lehnt damit die ästhetische Wirkung, die "ebenso gut von einem Naturprodukt ausgehen" kann, ab und kommt zur Bestimmung, "dass die Kunst nichts anderes sei, als eine Sprache, mittels deren gewisse Dinge in die Sphäre des menschlich erkennenden Bewusstseins gebracht werden. Betrachtet man als Ziel der Kunst die Erkenntnis einer gewissen Kategorie von Dingen, so muss man auch ihre Wirkungen mit denen der Erkenntnis überhaupt gleichstellen. Alle Wirkungen der Kunst als solcher dürfen nur aus der Erkenntnis abgeleitet werden; denn wenn z.B. ein Werk der bildenden Kunst eine ästhetische Wirkung hat so hat es diese nicht als Kunstwerk."^{2/}

Die in den letzten Jahrzehnten aufkommenden literaturtheoretische und - historische Richtung der sogenannten Interpretation ist in ihren Prinzipien nicht so paradox radikal, wie Fiedler und seine Anhänger /z.B. der Bildhauer Hildebrand/. In die immanente Interpretation einzelner Schriftwerke werden biographische Tatsachen aus dem Leben der Autoren etc. einverleibt, um die Analyse über den unmittelbaren ersten Eindruck hinauszuführen. Ein gewisser, freilich höchst relativer Fortschritt ist also der dogmatischen Enge Fiedlers gegenüber vorhanden. Die Relativität drückt sich auch in der philosophischen Begründung aus. Während Fiedler auf einen orthodoxen neukantischen Standpunkt sth

752

punkt steht und deshalb die Objektivität der Aussenwelt und die künstlerische Berechtigung ihrer Widerspiegelung zu verneinen gezwungen ist, wurde diese Richtung sehr wesentlich vom Existenzialismus Heideggers, der selbst Studien dieser Art veröffentlicht hat, beeinflusst. Alldies hat zur Folge, dass auch hier der wesentliche Reichtum und die gesetzlichen Zusammenhänge sowohl des realen Originals wie seiner künstlerischen Abbildung prinzipiell ausgeschaltet werden, die gesellschaftliche Grundlage des Werks, seine künstlerische Synthese der in ihm wirkenden Bestimmungen, der gesellschaftliche Charakter der Wirkung. Das hat zur Folge, dass die Analyse, deren subjektive Intention auf das Erfassen der Formkategorien gerichtet ist, tatsächlich an den entscheidenden Fragen, der dichterischen Formung achtlos vorbeigehen.^{3/}

Eine theoretische Frage der Funktion des homogenen Mediums im Aesthetischen muss vor allem jene formalistische Enge vermeiden, die in den eben behandelten Richtungen notwendig hervortrat. Indessen wäre es ebenso irreführend, wenn man nun die, auch von uns als fundamental richtig anerkannte Priorität des Inhalts ebenso überspannen und dadurch ins Absurde führen würde, wie wir dies bei der Formseite des Problems eben beobachten konnten. Das geschah wiederholt und geschieht auch heute, wenn das Prinzip der Inhaltlichkeit zum alleinigen Kriterium erhoben und der künstlerischen Formung nur eine akzessorische Rolle zugesprochen wird, nur eine des mehr oder weniger gewandten Ausdrucks von etwas, was schon im Inhalt selbst, unabhängig vom Gelingen oder Misslingen des Formalen fertig vorliegt. Natürlich wird dieser Standpunkt nur äusserst selten konsequent formuliert /z.B. von Upton Sinclair/, wenn man aber das pseudotheoretische Gerede solcher Ausführungen zu Ende denkt, auf den Begriff bringt,

g

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

753

kommt etwas sehr Aenliches heraus. Das tertium datur, das beiden falschen Extremen gegenüber ausgesprochen werden muss, darf keine eklektische "Mitte" sein, sondern soll die dialektische Einheit von Inhalt und Form, bei Beibehalten der Priorität des Inhalts bei Bestimmung der Form als die eines konkreten Inhalts, bei ihrer Anerkennung als unmittelbaren Träger der ästhetischen Evokation etc. in all ihrer Kompliziertheit festhalten und begrifflich formulieren. Wenn nun in der analysierenden Darlegung dies zuweilen nur auf Umwegen über - methodologisch - gesonderte Inhalt - und Formkomponente möglich ist, so bedeutet dies nicht die geringste Konzession an die soeben verworfene Eklektik einer hier nicht existierenden "Mitte", denn in jeder getrennten Betrachtung sind diese dialektischen Verflochtenheiten immanent mitgedacht.

Bei gewissen - sei es elementären, sei es verwickelten - Momenten des homogenen Mediums tritt die Dialektik von Inhalt und Form so evidenterweise an die Oberfläche, dass man oft schwer unterscheiden kann, ob man es mit einem formalen oder mit einem inhaltlichen Problem zu tun hat. So gleich bei der Frage, die sachlich gewiss eine einleitende Funktion zu erfüllen hat, nämlich bei der, welche Funktion das homogene Medium im Annäherungsprozess des ästhetischen Verhaltens an die objektive Wirklichkeit besitzt. Die Äptitüde des ganzen Menschen zu der ihn umgebenden gesamten Wirklichkeit im Alltagsleben, seine Rezeption ihrer Impulse, seine sie umwandelnde Tätigkeit haben - trotz einer grossen Skala von Differenzen in verschiedenen Verhaltensarten, Situationen etc. - den gemeinsamen Zug der praktischen Zuwendung auf einzelne Objekte, die unter Umständen mit grösster Schärfe und Exaktheit beobachtet werden, deren Zusammenhänge jedoch nur so weit in den Wahrnehmungskreis fallen, als gewisse ihrer Eigenschaften für das gesetzte Ziel, positiv oder negativ, von Belang sind. Das bezieht sich na-

754

türlich nicht bloss auf die Sinneseindrücke und Verstellungen, sondern auch auf die daraus entspringenden, die Praxis leitenden oder aus ihr entspringenden Gedanken. Die Schranke, die hier zwischen Wahrnehmung und objektiven Sein des Wahrgenommenen errichtet ist, die im Laufe der Entwicklung - wenn auch ungleichmässig - immer weiter gerückt wird, ist infolge des Verhältnisses von Wirklichkeit und Bewusstsein prinzipiell unaufhebbar. Jedoch auch wenn sich aus der Alltagspraxis, vor allem aus der Arbeit die wissenschaftliche Widerspiegelung herausbildet und die höchste Differenziertheit erlangt, bleibt in vielfach modifizierter Weise noch immer eine solche Schranke für die Erkenntnis errichtet.

Lenin gibt über diese Frage ein exaktes Bild, das wir bereits in anderen Zusammenhängen angeführt haben und aus dem wir jetzt das Wesentliche hervorheben, dass nämlich jede Abbildung eine Vergrößerung bedeutet, und zwar nicht nur die durch das Denken, sondern auch die durch das Empfinden. Den Ausweg für die Wissenschaft, die Möglichkeit einer immer gesteigerten Annäherung an die Wirklichkeit bietet nach Lenin eben die höchste Form des wissenschaftlichen Denkens, die Dialektik. Das dialektische Denken hat gerade die Aufgabe, jene Hindernisse in der erkenntnismässigen Annäherung an die Wirklichkeit, die vom Denken selbst hervorgebracht werden, zu überwinden. In einer Darstellung der Philosophie Zenons, die Lenin unmittelbar vor dem von uns früher zitierten Sätzen zustimmend anführt, sagt Hegel: "Was die Schwierigkeit macht, ist immer das Denken, weil es die in der Wirklichkeit verknüpften Momente eines Gegenstandes in ihrer Unterscheidung aus einander hält. Es hat den Sündenfall hervorgebracht, indem der Mensch vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen gegessen, es heilt aber auch diesen Schaden. Es ist Schwierigkeit, das Denken zu überwinden; und es ist es allein, welches die Schwierigkeit macht."^{4/} Darum betrachtet Lenin in Fortführung seines Gedankens, die "Einheit, Identität der Gegensätze" als das Wesen der Dialektik, als den Ausweg aus diesem Dilema.

755

Alldies ist für das Problem der Annäherung der ästhetischen Widerspiegelung an die Wirklichkeit sehr lehrreich. In dieser Hinsicht ist besonders hervorzuheben, dass das Urteil über die "Vergrößerung" über die "Ertötung", etwa der Bewegung sich nicht nur auf das Denken, sondern ausdrücklich auch über die Empfindung ausgesprochen wird. Das ist vom Standpunkt unseres Problems schon darum wichtig, weil in neuerer Zeit es in Bezug auf Aesthetik /und freilich auch auf Philosophie überhaupt/ immer wie der Stimmen laut werden, die den mechanischen, vergrößernden Denken gegenüber an die Feinheit, Richtigkeit, Schmiegsamkeit etc. der Empfindungen und Gefühle, der Instinkte appellieren. Demgegenüber scheint es uns wichtig zu betonen, dass - an sich - die Empfindungen die reale Bewegtheit der abzuspiegelnden Aussenwelt ebenso "ertöten", wie das Denken. Hier setzt nun für die Kunst die spezielle Bedeutung des homogenen Mediums ein. Wir haben bereits über das Anfangsmoment der Verengerung gesprochen. Dies ist natürlich ein Verhalten, das allgemein betrachtet, auch im Alltagsleben vorkommt, und in dessen Praxis oft eine beträchtliche Rolle erhält. Wir sagen nicht selten: "Ich bin ganz Auge" oder "ganz Ohr" und meinen damit eine - vorübergehende - Konzentration des ganzen Menschen auf die Rezeption jener Eindrücke, Signale, Zeichen etc. die er nur durch die Vermittlung eines spezifischen Sinnes erhalten kann. Es unterliegt keinem Zweifel, dass eine solche, zielbewusste Verengerung, eine solche Ausschaltung alles Heterogenen, besonders wenn sie systematisch geübt wird, die Aufnahmefähigkeit des betreffenden Sinnes ausserordentlich verschärfen kann, dass Gegenstände visuell erfassbar, Geräusche hörbar werden, an denen der Mensch sonst achtlos vorbeigegangen wäre. Die Verengerung des Bewusstseins kann also auf diese Weise eine Widerspiegelung der Wirklichkeit hervorrufen, die jenen, in denen der Mensch gewissermassen mit der ganzen Fläche seiner Rezeptivität der Aussenwelt zuwendet, überlegen ist. So deutlich hier die fördernde Wirkung der Konzentration für die Widerspiegelung hervortritt, sind für uns jetzt die

756

Unterschiede zu dem was wir homogenes Medium nennen, wichtiger. Erstens handelt es sich im Alltag um einen prinzipiell vorübergehenden Zustand. Denn nachdem der Mensch das so gesichtete Signal vernommen hat, wendet er sich wieder als ganzer Mensch der Wirklichkeit zu. Zweitens und in engen Zusammenhang damit, ist die Konzentration von einem bestimmten konkreten, praktischen Ziel her bestimmt. Der Gegenstand, der so erfasst werden soll - z.B. die so beobachtete Spur, das so gehörte ferne Geräusch - wird sobald seine Existenz, seine Bewegung, etc. durch die Konzentration auf einen Sinn festgestellt wird, hört für den betreffenden auf, Gegenstand dieses einen Sinnes zu sein; wenn etwa der Jäger sein Ohr auf die Erde legt, um das Mohnen einer Herde zu vernehmen, löst unmittelbar nach dem Bewusstwerden der Tatsache das Gesicht etc. die führende Rolle des Gehörs ab. Drittens die Konzentration auf die reine und differenzierte Rezeption gibt ebenfalls sogleich Raum für eine zielstrebige Aktion des ganzen Menschen.

Soll dagegen ein homogenes Medium im Sinne der Aesthetik entstehen, so ist einerseits eine gewisse relative Permanenz des menschlichen Verhaltens unerlässlich, andererseits muss eine temporäre Suspension einer jeden unmittelbar praktischen Zielsetzung erfolgen. Scheinbar unterscheidet sich das letztere Moment nur quantitativ von den eben beschriebenen Tatsachen des Alltagslebens; wobei es in extremen Fällen durchaus möglich ist, dass ein solches von uns angedeutetes Beobachten länger dauert, als etwa das Entwerfen einer künstlerischen Skizze. Der durchschnittlich vorhandene quantitative Unterschied ist jedoch hier nur die Erscheinungsweise eines qualitativen. Dieser qualitative Unterschied liegt in der Art der Suspension des unmittelbar praktischen Zieles. Das darin enthaltene Problem hat Kant in seinen bekannten Darlegungen über die "Interesselosigkeit" des ästhetischen Verhaltens vielleicht am schärfsten jedenfalls am einflussreichsten formuliert; allerdings auch in der Richtung der Verwirkung der Frage. Denn im Laufe der

757

Entwicklung wurde - wie dies häufig zu geschehen pflegt - die idealistische Verzerrung von seinen Nachfolgern und Auslegern weit über seine eigene Darstellung hinaus gestreigert. Es entstand für die Kunst, von seiner Autorität gedeckt, das Postulat einer absoluten Interesselosigkeit, das Festlegen der Aesthetik auf eine vollständig reine Kontemplation. Und in verständlicher Opposition dagegen wurde nun in verschiedenen Richtungen von der vulgären Tendenzkunst bis zur sogenannten "Litterature engagée" bis zur Auffassung vieler Theoretiker der sozialistischen Parteilichkeit - sehr zum Schaden des Verständnisses dessen, was an der Kunst wirklich künstlerisch ist - das relativ Berechtigte der Interesselosigkeit als Moment im ästhetischen Gedankprozess einfach eliminiert.

Will man zu einer richtigen Anschauung der realen Problemlage gelangen, so muss die Suspension der unmittelbar-praktischen Ziel - setzungen - vorläufig unabhängig von Kants Fragestellung und Antwort - als Moment der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und ihrer Verwertung in der menschlichen Praxis betrachtet werden.

Hier finden wir sogleich die Lage vor, dass in dieser Hinsicht eine gewisse nicht unrichtige und zufällige Ähnlichkeit zwischen wissenschaftlicher und ästhetischer Widerspiegelung besteht. Beide heben sich von Alltagsdenken und Alltagspraxis gerade dadurch ab, dass eine solche Suspension als unerlässliche Vorbedingung für jene differenziertere - und darum effektivere - Widerspiegelung der Wirklichkeit auftritt, diese wird jede von beiden - ihren spezifischen Zielsetzungen entsprechend und darum entsprechend verschieden - dem eigenen Verhalten zu Grunde legen. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, diese Aufgabe in Bezug auf die Wissenschaften ausführlich zu behandeln. Jedoch, schon der flüchtigste Blick muss zeigen, dass einerseits die Ausbildung und Entfaltung der Wissenschaft - letzten Endes - von den praktischen Zielsetzungen bedingt ist, das auch die abstrakteste und scheinbar lebensfernste wissen-

758

schaftliche Wahrheit früher oder später, direkt oder indirekt in die gesellschaftliche Praxis mündet, dass aber andererseits jede wissenschaftliche Arbeit eine Art Suspension der ihr zugrundeliegenden, eventuell die unmittelbar in Bewegung setzenden Zielsetzung gebieterisch vorschreibt. Ein Umgehen dieses Aktes der Suspension während der Lösung der durch die Widerspiegelung der Wirklichkeit aufgegebenen Probleme entfernt das Denken vom Wesen der Wirklichkeit, stört seine Annäherung an sie. So sehr das Pathos der Zielsetzung zum Auswerfen grosser ungelöster Fragen, zu ihrem kühnen und richtigen Beantworten anleiten kann, muss es doch zur Hemmung, ja zur totalen Verhinderung der Zielerfüllung führen, wenn das Zwischenstadium der Suspension vorzeitig unterbrochen wird. Die Konzentration auf die objektive Tatsächlichkeit verbindet diese Suspension mit der früher geschilderten aus dem Alltagsleben. Dadurch jedoch, dass hier nicht ein einzelnes bestimmtes Faktum wahrgenommen wird, um aus seinem Vorhanden- oder Nichtvorhandensein eine augenblicklich praktische Folgerung für eine bestimmte einzelne Handlung zu ziehen, dass vielmehr ein Komplex einer - realtiven - Totalität von Fakten nicht bloss auf Sein oder Nichtsein, sondern auf Zusammenhang, Gesetzmässigkeit, etc. untersucht wird, /auch wo etwa ein Philologe oder Historiker die Realität einer isolierten Tatsache feststellen will, hat diese durch ihre Beziehungen mit anderen ein Interesse für ihn/, dass die aus dem Wahrheitsfinden sich ergebenden Folgerungen nicht bloss auf einen Einzelfall bezogen werden, sondern eine - wieder: relative - Universalität beanspruchen: entsteht zwischen beiden Suspensionen der Praxis ein qualitativer Unterschied.

In diesen allerallgemeinsten Zügen besteht eine weitgehende Parallelität zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung, deren Grundlage, wie oft betont, die Tatsache bildet, dass sie dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln. Die Verschiedenheit zeigt sich auf denselben beiden Punkten, wor die wissenschaftliche Widerspiegelung

759

sich von der des Alltagslebens abhebt. Also erstens darin, dass das Objekt der Wahrnehmung für und insbesondere durch die ästhetische Widerspiegelung in einer qualitativ anderen Weise einen Totalitätscharakter besitzen muss, als in der wissenschaftlichen. Bei dieser handelt es sich zwar, wie wir gesehen haben, stets um einen Komplex von Tatsachen, Zusammenhängen und Gesetzmäßigkeiten, da jedoch dieser objektiv immer nur einen Teil von ausgedehnteren und komplexeren Zusammenhängen etc. bildet, da die wissenschaftliche Widerspiegelung stets das reine Ansich der objektiven Wirklichkeit in ein möglichst unverfälschtes Füruns zu verwandeln bestrebt ist, darf die Aufmerksamkeit, die sich auf den betreffenden Teil richtet, niemals die wirklichen, objektiv vorhandenen Beziehungen der Tatsachen gänzlich zerreißen und dadurch vergewaltigen. Die Abgeschlossenheit, die sich in je einem Abbild der Wirklichkeit für die wissenschaftliche Widerspiegelung darbietet, ist also prinzipiell relativ, ist bloss verläufig, methodologisch von seiner Umwelt abgegrenzt. Denn die Einheit der objektiven Wirklichkeit, basiert auf die Einheit der Materie, muss jeder wissenschaftlichen Widerspiegelung zugrundeliegen /einerlei, ob das vollziehende Subjekt persönlich Materialist oder Idealist ist/; ihre von uns früher ausführlich geschilderte desanthropomorphisierende Tendenz hat unter anderem auch die Funktion: jene Trennungen oder Abgrenzungen aufzuheben, die nicht aus dem Ansich, sondern aus der Verhaltensweisen der menschlichen Subjektivität entstammen.

Selbstverständlich ist diese objektive Verknüpfung von allem mit allem auch für die ästhetische Widerspiegelung als Beschaffenheit ihres Gegenstandes bindend. Dieser ist aber, wie wir wissen, nicht einfach das Ansichsein der Welt, sondern das der Welt des Menschen, selbstredend in ihrer vom Bewusstsein unabhängigen Objektivität, eine Welt, in der die Spuren der menschlichen Tätigkeit objektiviert, zu Objekten geworden erscheinen, jedoch so, dass diese ihre Objektivität, ohne aufgehoben zu werden, auf den Menschen

760

Menschen rückbezogen wird. Durch diese doppelte Bestimmtheit muss der Aspekt der Betrachtung der Welt, von wo aus erst sowohl die Objektivität wie das Rückbezogensein wahrnehmbar werden kann, abbilder der Welt zustandebringen, in denen die Aussenwelt auch tendentiell nicht in ihrer rein objektiven Ganzheit, sondern auch in dieser Beziehung in Erscheinung tritt; also Abbilder, deren jedes für sich selbst bestehen kann und muss, keine Ergänzung durch andere fordert oder duldet. Die Garantie dafür, dass eine solche Isoliertheit der einzelnen Widerspiegelungen der Wirklichkeit, deren Objektivität nicht zerstört, sondern im Gegenteil gesteigert zum Ausdruck bringt, liegt darin, dass jedes Kunstwerk, die Bestimmungen, die für den gestellten Aspekt der Welt ausschlaggebend sind, zur Grundlage der abgebildeten intensiven Totalität macht. So wird jeder Kunstwerk zum Abbild der ganzen Welt, von einem wichtigen menschlichen Gesichtspunkt aus gesehen; seine Totalität, die der ihm zu Grunde liegenden Bestimmungen ist also primär keine formale, sondern eine inhaltliche; diese kann aber nur dann eine Objektivität erlangen, wenn die ästhetisch wird, d.h. restlos in die sie evozierende Welt der Formen einget /sonst bleibt ein mehr oder weniger willkürlich gewählter Ausschnitt der Wirklichkeit übrig/. Diese Umsetzung der extensiven und intensiven Unendlichkeit der objektiven Welt in die intensiv unendliche Totalität der Kunstwerke hat Lessing in Bezug auf Weltlauf und Tragödie prägnant geschildert: "Das wirklich geschehen ist? Es sei; so wird es seinen guten Grund in den ewigen unendlichen Zusammenhängen aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Bildern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo Eines aus dem Anderen sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstösst, deretwegen wir die Begriedigung nicht in seinem Plan finden, sondern sie ausser ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen; das Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriss von dem Ganzen

781

des ewigen Schöpfers sein...⁵¹

So radikal hier der Unterschied zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung hervortritt, so klar bleibt es, dass sie in Bezug auf die Suspension einer jeden Zielsetzung, die mit einem Faktum des menschlichen Lebens unmittelbar verknüpft ist, auf einem ähnlichen Boden stehen, dass beide sich von den entsprechenden Verhaltensweisen der Alltagspraxis ähnlicherweise qualitativ abheben. Ebenso ist es um den zweiten in dieser Frage wesentlichen Gesichtspunkt, um die Universalität des durch die Suspension der unmittelbaren Zielsetzung Erreichten bestellt. Natürlich ist diese Universalität in beiden differenzierten Widerspiegelungsarten qualitativ verschieden. Wie dies in der Wissenschaft steht, haben wir soeben dargelegt: die Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzung ermöglicht - früher oder später, direkt oder indirekt - ein weitaus besseres Verwirklichen, von weitaus allgemeineren praktischen Aufgaben. Auch die Suspension des unmittelbaren Interesses in der ästhetischen Setzung mündet ins praktische Leben des menschlichen Alltags. Jedoch im scharfen Unterschied zur wissenschaftlichen Widerspiegelung entsteht hier nur ausnahmsweise ein unmittelbares Fördernd oder Hemmen einzelner bestimmter praktischer Aufgaben. Selbst wo Kunstwerke im gesellschaftlichen Leben eine derartig wichtige Rolle gespielt haben - es genügt an die Marseillaise, an den Roman Beecher-Stowes zu erinnern - so zeigt eine nähere Betrachtung sogleich die Eigenart ihrer Wirkung: sie rufen in den Menschen Leidenschaften hervor, geben diesen bestimmte Inhalte, bestimmte Richtungen etc., wodurch dann die Menschen fähig und geeignet werden, praktisch in das gesellschaftliche Leben einzugreifen, für oder gegen bestimmte gesellschaftliche Tatsachen zu kämpfen. Dass diese Tatsachen in den Kunstwerken direkt als solche kenntlich gemacht werden, ist ein freilich - theoretisch wie praktisch - ausserordentlich wichtiger Grenzfall. Aber selbst, wo dies eintritt, geht die künstlerische Wirkung weit über den Einzelfall hinaus: "Onkel Toms Hütte" ruft nicht zur

762

Hilfe für die dort geschilderten Sklaven auf, die ja in einem solchen Geradesosein vielleicht garnicht existierten, und jedenfalls für den durch die Evokation des Werks bewegten Leser praktisch garnicht zugänglich waren, sondern erweckt Gefühle und Leidenschaften, für die Befreiung aller Sklaven /aller klassenmässig unterdrückten/ zu streiten. Es entsteht also eine menschliche Bereitschaft, die sich praktisch zu verwirklichen, um wirklich zur Tat zu werden, die konkreten Mittel etc. im Leben selbst /eventuell auch in der Wissenschaft/ auffinden muss. In der Musik ist eine so gerichtete Verallgemeinerung schon durch ihr Wesen als Kunstart gegeben. /Über die Gründe dieser Lage, dass die Bestimmungen der ästhetischen Widerspiegelung hier in ihren allgemeinsten und reinsten Form erscheinen, wird später die Rede sein./ Jedenfalls ist es auch hier sichtbar, dass die Verallgemeinerung der Zielsetzungen, die infolge der Suspension des unmittelbar praktischen Interesses im Aesthetischen entstehen, nicht die Wirklichkeit an sich zum Gegenstand hat, sondern die menschliche Welt, die Welt, wie sie in Bezug auf den Menschen objektiv vorhanden ist.

Das ist auch dann der Fall, wenn das Kunstwerk in seiner subjektiv bewussten Intentionalität auf die Verteidigung oder Zerstörung von etwas Bestimmten in der Welt des Menschen gerichtet ist. Dem ist jedoch in der überwältigenden Mehrzahl der ästhetischen Gebilde nicht so. Daraus folgt, dass ihre Beziehung zur Interessenlosigkeit eine doppelte falsche Beurteilung erhält. Einerseits, vielfach in direktem Anschluss an Kant, wurde jedes Abrücken von der Interessenlosigkeit als ein Bruch mit dem Prinzip des Aesthetischen beurteilt, andererseits entstand, wie bereits gezeigt, ein entgegengesetzter falscher Pol von Anschauungen, die ausschliesslich in der direkt vom Kunstwerk ausgelösten unmittelbar-gesellschaftlichen ~~er~~ Praxis eine soziale Berechtigung der Kunst überhaupt erblickten. Die Falschheit beider Extreme ist leicht ersichtlich. Beide Auffassungen übersehen, dass jedes Kunstwerk aus den gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen aufsteigt, diese widerspiegelt und bearbeitet, und

763

zwar in einer Weise, dass, wie schon gezeigt, bereits das Erfassen jedes Gegenstandes untrennbar mit seiner Bejahung oder Verneinung verknüpft ist. Natürlich bezieht sich dies in noch stärkerem Ausmasse auf das Werk als Ganzes. Wenn also das Werk eine evokative Wirkung ausübt, muss in dieser - Bewusstwerdend oder unbewusstbleibend, direkt oder eventuell sehr weit vermittelt - diese Parteinahme miterwickelt werden. Die wirkliche Stärke und Tiefe der künstlerischen Evokation ist jedoch vor allem auf das Innere der Menschen gerichtet, d.h. vor allem werden in ihm neue Erlebnisse wachgerufen, die sein Bild über sich selbst, über die Welt, mit der er - im weitesten Sinne des Wortes - zu tun hat, ausbreiten und vertiefen. Seit der antiken Katharsis ist diese Wirkung der Kunst vom gesunden sozialen Empfinden der Menschen anerkannt; die Katharsis im engeren Sinne bezeichnet freilich nur eine bestimmte Art dieser Wirkungen, die bestimmte Kunstwerke ausüben, ihr wirklicher Spielraum ist unvergleichlich ausgedehnter, ist je nach den gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen, je nach den Kunstarten ausserordentlich variiert. Der wesentlich gemeinsame Zug ist aber, dass diese Art der ästhetischen Wirkung zum Nachher des eigentlich Künstlerischen gehört; Grenzfälle, wie die erwähnte Marseillaise, wo der Umschlag aus dem Kunstgenuss in das sozial-ethische Nachher sofort erfolgt, können diesen Grundcharakter nicht ändern. Das hat einerseits die Einsicht zur Folge, dass im Gegensatz zu beiden oben erwähnten Extremen - wirkliche Kunstwerke vorausgesetzt - es keine solche geben kann, deren Erlebnis in einer wirklich interesselosen Kontemplation beharren könnte. Andererseits, dass, - wieder wirkliche Kunstwerke vorausgesetzt, - selbst solche, die unmittelbar bloss auf eine sachliche Aenderung eines konkreten gesellschaftlichen Tatbestandes gerichtet sind, und deren Pathos daraus entsteigt, als ästhetische Gebilde über diesen Einzelfall hinauswachsen, mit der Menschheitsentwicklung, mit dem Wesen der Menschengattung mehr und tiefer Verbundenes evozieren, als in ihren unmittelbaren Zielsetzungen, in direkt ausgesprochener Weise enthalten war.

784

Fehlt ihnen dieser Zug, so verschwinden sie rasch aus dem Gedächtnis der Menschheit. /Man denke an die einst so erfolgreiche, jetzt total vergessene Tendenzdramatik von Dumas fils, Augier, Sardou, etc./

Die hier vertretene Anschauungen, dass die sogenannte Interessellosigkeit ein blosses, wenn auch unerlässliches Moment des Aesthetischen bilden, dass es sich also nicht um Interessellosigkeit als Wesen des ästhetischen Verhaltens handelt, sondern bloss um eine notwendige, aber doch nur vorübergehende Suspension der unmittelbaren Zielsetzungen der Menschen, stehender wirklichen Intention der Kantschen Aesthetik nicht so diametral entgegen, wie es im ersten Augenblick den Anschein hat. Freilich übersteigert Kant diesen Begriff, weil er als subjektiver Idealist den wirklichen, ganzen, tätigen, materiellen Menschen aus dem Bereich der Philosophie prinzipiell ausschalten will. Das Aesthetische soll gerade dadurch eine philosophische Würde erhalten, dass es metaphysisch schroff, ohne dialektische Übergänge von allen Lebensäußerungen des Alltags getrennt wird.^{6/} Zugleich soll jedoch das Aesthetische als etwas allzu Irdisches und Materielles dem Ethischen gegenüber den ihm gebührenden bescheidenen Rang in der Hierarchie des Systems einnehmen.^{7/} Die Zwischenstelle, die die ästhetische Interessellosigkeit in Kants System über den niedrigen Interessen des Alltags, aber unter den allein menschenwürdigen der Ethik einnimmt, ist ein starr hierarchisch bestimmter Ort; kein Vermittlungsglied einer dialektischen Bewegung wird dabei geduldet; erst Schiller hat versucht, diese Starrheit in dialektische Bewegung aufzulösen. Nur im Verhältnis zur Natur ist bei Kant ein Ansatz vorhanden, das Aesthetische dialektisch ins menschliche Leben zurückzuführen und mit den höchsten Interessen der Menschheit zu verbinden. So sagt Kant im Besagruß das Erlebnis der Natur: "nicht allein ihr Produkt der Form nach, sondern auch das Dasein desselben, gefällt ihm, ohne dass ein Sinnenreiz daran Anteil hätte, oder auch irgendeinen Zweck damit verbände."^{8/} Es wäre nicht uninteressant auf Kants fast

765

Rousseauisches Misstrauen der Kunst gegenüber näher einzugehen. Es entspringt sicher aus den Klassenkämpfen des 18. Jahrhunderts, aus der Verneinung der feudal-absolutistischen Kultur, die infolge der Minderwertigkeit und Verkommenheit ihrer deutschen Erscheinungsweise, sowie infolge der Ohnmacht des deutschen Bürgertums diese besondere Form aufgenommen hat. Mit den konkreten philosophischen Folgen dieser Annahme vom "intellektuellen Interesse am Schönen" werden wir uns im Kapitel über Naturschönheit ausführlich auseinandersetzen. Dieses - von seinem Standpunkt höchst wichtige - Moment seiner Aesthetik musste hier schon darum erwähnt werden, weil darin, ungewollt, eine Selbstaufhebung der blossen Interesselosigkeit gesetzt wird, da auf eine durch ihre Suspension verwandelte universelle /bei Kant: moralische/ Praxis hingezielt wird. Allerdings in einer allzu spezifizierten Weise. Wenn etwa Lessing die Aristotelische Katharsis so auslegt, dass "diese Reinigung in nichts anders beruht, als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten",^{9/} so verengt zwar auch er das Problem auf das rein Moralische, ist jedoch in seiner Fragestellung weit universeller, als Kant.

Unsere bisherigen Betrachtungen zeigen vorläufig zwei miteinander eng verknüpfte Verhaltensarten, nämlich ein Verengen des Gerichtetseins auf die Aussenwelt, sein Sichzusammenziehen darauf, was durch einen der Sinne, oder wenigstens auf das, was von einem genau bestimmten Aspekt aus wahrnehmbar ist, und andererseits die Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzungen. Beides zusammen und zusammenarbeitend sind dazu als, um für die Wahrnehmung von Gegenständen in einer Weise erfassbar zu machen, die für den normalen ganzen Menschen des Alltags unerreichbar wären. Das homogene Medium verdankt dieser Verhaltensart seine Möglichkeit. Wenn es jedoch zu einer fruchtbaren Verwirklichung kommen soll, muss sich die Verengung in einen bloss einleitenden Akt verwandeln, muss den ganzen Menschen wieder zu Worte kommen lassen, allerdings dem Alltag gegenüber in einer wesentlich modifizierten Form. Wir haben es hier mit der ästhetischen Widerspiegelung

766

der Wirklichkeit zu tun. Über die Eigenart dieser Umwandlung des Verhaltens in der wissenschaftlichen Widerspiegelung haben wir bereits ausführlich gesprochen. Hier ist sowohl das was, wie das Wie des Wahrgenommenen und erst recht des Gestalteten unlösbar mit dem hervorbringenden Subjekt verbunden. Die Echtheit der ästhetischen Objektivität ist eine direkte Funktion von dessen, Bereite und Tiefe. Wenn wir im Laufe dieser Betrachtungen auch einige Theoretiker kritisiert haben, die die entscheidende Wichtigkeit des homogenen Mediums für jede Kunst verfochten, so taten wir es vor allem deshalb, weil sie dessen Beschaffenheit und Wirkungskreis in unzulässiger Weise verengten, weil sie - vor allem Fiedler - oft den Akt des Ausgangs, das Zusammenziehen und die Konzentration der Aufnahme der Welt perennieren liessen, und die ganze Frage des homogenen Mediums auf diesen Akt reduzierten. Indessen ist zu sagen: wenn schon in der Alltagspraxis eine Arbeitsteilung der Sinne entsteht, so dass wir in ganz selbstverständlicher Weise Eigenschaften der Dinge spontan-visuell wahrnehmen, die ursprünglich Tastempfindungen waren, wenn uns die Beobachtung der wissenschaftlichen Tätigkeit dazu zwingt, anzuerkennen, dass sogar in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit z.B. die Phantasie oft eine beträchtliche Rolle spielt, - wie könnten wir im Aesthetischen bei dem blossen Akt der Reduktion der Aufmerksamkeit auf das homogene Medium stehenbleiben?

Alles bisher Dargelegte hat im Gegenteil als Charakteristikon des Aesthetischen unzweideutig klar hezeigt, dass für Inhalt und Form seiner Gebilde das Geradesosein des jeweiligen ganzen Menschen von seiner rein individuellen Partikularität bis zu seiner Anteilnahme der Konstituierung des Menschheitlichen /mit allen notwendigen Zwischenbestimmungen/ von entscheidender Wichtigkeit ist. Und zwar nicht bloss in genetischer Hinsicht, wie im Alltag oder in der Wissenschaft, wo sehr oft das, dessen Entstehen. z.B. eine gewaltige Phantasie erfordert, in seiner theoretischen Reproduktion und praktischen Anwendung dieser nicht mehr bedarf und zum

767

normal brauchbaren Bestandteil der theoretischen oder praktischen Späre wird. Im Aesthetischen dagegen gehen die Impulse des schöpferischen ganzen Menschen in das Kunstwerk über, werden zu dessen objektiven Aufbauelementen, die Bestimmungen des Was und des Wie seiner Gegenständlichkeit, so dass keinerlei Wirkung, keinerlei Rezeption möglich ist, ohne eine Reproduktion der Totalität solcher Impulse, die sich im Werk zum Ganzen, zur Einheit runden. Indem also der ganze Mensch sich in das homogene Medium seiner Kunstart versetzt, geht sein Reichtum an Bestimmungen und Tendenzen nicht verloren, erhält bloss in der Konzentration auf das Entstehen und Bewahren des homogenen Mediums, in dessen Ausbau zum Träger einer "Welt", zum Organon der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit eine neue Gestalt. Auch darüber war schon in anderen Zusammenhängen die Rede; wir sprachen im Gegensatz zum ganzen Menschen des Alltags vom Menschen ganz im schöpferischen und rezeptiven Verhältnis zur Kunst. Erst durch letzteren kann das homogene Medium seine ästhetische Funktion erfüllen.

Wie immer, wenn in der ästhetischen Späre etwas zu einer wirklichen und dauerhaften Bedeutsamkeit gelangt, handelt es sich auch hier um eine Weiterbildung vermittelt von Transpositionen längst vorhandener und wirksamer Tendenzen der Alltagspraxis. Auf die Arbeitsteilung der Sinne in der Arbeit wurde bereits wiederholt hingewiesen, auch darauf, dass es für den Verkehr der Menschen untereinander unerlässlich ist, das rein visuelle oder auditive Eindrücke als Signale für die Innerlichkeit der Menschen figurieren und als solche ununterbrochen, mehr oder weniger richtig, spontan dechiffriert werden. Es ist auch selbstverständlich und tritt bereits in der anfänglichen Kunst der Magischen Periode deutlich hervor, dass Ausrufe, Gesten, etc. spontan als Träger seelischer Inhalte apperzipiert und gedeutet werden. Ja, bereits diese ersten Ansätze zur ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zeigen, dass etwa im homogenen Medium des Tanzes die zusammenhaltende und vereinheitlichende Macht des Rhythmus

768

Intensivierungen und Steigerungen hervorzubringen fähig ist, die für die Gebärden- und Gestensprache des Alltags normalerweise unerreichbar bleiben. Wir sagen: normalerweise, weil es natürlich als Ausnahme immer wieder vorkommen kann, dass auch das Leben derartige Aufwärtsbewegungen von Gesten, die Emotionen auslösen, produziert, wenn dabei auch die ordnende, homogenisierende und dadurch zugleich die Kontraste einander anpassende und auf Kulmination anlegende Prinzip der Rhythmik fehlen muss, wenn auch bei Emotionen, die als Selbstausdruck spontan entstehen, ihre ästhetische Systematik nur einen zufälligen Charakter haben kann. Die Übergangsformen der magischen Zeit, in der das Aesthetische noch nicht zur Eigenständigkeit ausgebildet ist, zeigen auch, dass das homogene Medium in denselben Gebieten zustandkommt oder wegbleibt, je nachdem, ob die aus der Magie herauswachsenden Entstehungsbedingungen dafür oder dagegen wirken; man denke an die von uns behandelten orgiastischen Ekstasen, in denen das homogene Medium des Tanzes subjektiv nicht beabsichtigt und darum objektiv nur zufällig erzielt wird, oder an die sogenannten Venus-Statuetten der Paläolithzeit, in denen die Sexualorgane vollständig dominieren, wo also kein homogenes Medium der plastischen Visualität erstrebt und erzielt wird, sondern davon ganz unabhängige Motive die "Komposition" der Statuetten bestimmen/ es ist natürlich möglich, dass in entwickelteren Stadien ähnliche Motive mit ästhetischen Mitteln, in einem eigenartig visuellen homogenen Medium verwirklicht werden, das hat aber mit dem hier berührten Problem nichts mehr zu schaffen./

Die unmittelbare Quelle des Hineinströmens von allen Fähigkeiten, Eigenheiten, die den ganzen Menschen in seinem sonstigen Leben bilden, in das homogene Medium einer Kunstart entspringt aus seiner doppelten Beschaffenheit. Es ist nämlich zugleich und in untrennbarer Weise einerseits aufs höchste persönlich, bis hinunter zur subjektiven Partikularität, andererseits ein System von autochtonen, überindividuellen Gesetzmässigkeiten der betreffenden Kunstart, die

769

befolgt werden müssen, soll das ästhetische Setzen nicht vollständig scheitern. Die hier betonte Untrennbarkeit kann man sich nicht strang und intim genug vorstellen. Es handelt sich stets um einen und denselben einheitlichen Akt. Es ist prinzipiell unmöglich, das homogene Medium irgendeiner Kunstart zu setzen, sich in ihm frei und fruchtbar zu bewegen, wenn dieses Setzen, diese Bewegung nicht durch und durch persönlichen Charakters ist, wenn nicht sämtliche Momente den unverkennbaren Stempel der setzenden Individualität an sich trägt. Es ist aber ebenso unmöglich, die schöpferische Persönlichkeit im homogenen Medium einer Kunstart zum Ausdruck zu bringen, wenn ihr Sichauslösen nicht mit der Erfüllung der objektiven Gesetzmäßigkeiten, die das homogene Medium imperativ vorschreibt, unmittelbar, evokation erweckend zusammenfällt. Hier können wieder zwei Eigentümlichkeiten des Aesthetischen handgreiflich erfasst werden. Denn die Notwendigkeit dieser absoluten Konvergenz weist erneut darauf hin, dass die ästhetischen Gesetze nur durch ihre Erweiterung erfüllt werden können; ein Gesetz, dessen Bestand rein auf objektive Zusammenhänge basiert ist, wird erreicht, erfährt eine Annäherung, wird verfehlt, etc. Das geschieht in subjektiven Akten, deren Träger der ganze Mensch ist, die Entscheidung jedoch, sowohl im positiven, wie im negativen Sinne, hängt damit nur genetisch, nicht sachlich zusammen. Ist dagegen die objektive Erfüllung selbst an die Persönlichkeit gebunden, ist in ihr das Wesen des ganzen Menschen nicht ausgelöscht, so kann keine Erfüllung der anderen gleichen, jede muss nicht nur faktisch-empirisch, sondern auch in wertbestimmender Weise einen solchen persönlichen Charakter haben.

Wenn nun durch diese Gebundenheit des künstlerischen Prinzips an die im Werk verkörperte Individualität nicht ein völliger Nihilismus entstehen soll, nicht die Anarchie einer kriteriumlosen Gleichheit jeder beliebigen Persönlichkeitsausserung, muss als Mas

9

INTA FIL INT.
Lukács Archi

770

äusserung, muss als Masstab, als Prinzip der ästhetischen
 Rangordnung die Erfüllung der Postulate der jeweiligen
 Kunstart /und in ihnen der Kunst im Allgemeinen/ theore-
 tisch gesichert sein. Dann aber kann das Mass des Erreichens
 oder des Scheiterns nur darin gesucht und gefunden werden:
 ob und wie weit eine solche im Werk verkörperte Emanation
 einer Persönlichkeit diese Postulate erhöht oder senkt
 vertieft oder verflacht, verbreitert oder verengt etc. Die
 Notwendigkeit einer solchen Konzeption, die die Gesetze einer
 Kunstart /und in ihnen die der Kunst überhaupt/ mit dem Aus-
 druck der schöpferischen Persönlichkeit in Verbindung setzt,
 hat die vielfältigsten Wurzeln. Hier zeigt sie sich vom
 oben angedeuteten Aspekte, ihre echtste Basis ist & jedoch
 der mimetische Grundcharakter einer jeden Kunst. Auch die
 Gesetze der Kunstart und mit ihnen diese selbst würden einer
 schrankenlosen Willkür anheimfallen, wären sie nicht notwen-
 dige Vermittlungen dazu: die Welt der Menschheit von einem
 bestimmten für diese wesentlichen Standert aus möglichst
 adäquat zu erfassen. Und diese Basis verliert sogleich ihre
 Abstraktheit /und mit ihr die Reste einer dogmatischen Willkür,
 die sie in einer bloss abstrakten Fassung noch an sich trägt/
 wenn ihrer Geschichtlichkeit gedacht wird, der Tatsache,
 dass jede Konkretisierung des homogenen Mediums nicht nur
 die Individualität des Schöpfers verwirklicht und erlebbar
 macht, sondern uno actu auch das gegebene/ historische Ent-
 wicklungsstadium der Menschheit /und in diesem den Standpunkt
 einer Klasse, einer Nation etc/, sowie jenen sich in den
 Gesetzen der betreffenden Kunstart objektivierenden Ausblick,
 der dazu geeignet macht, von hier aus bestimmte Momente der
 Wirklichkeit in Bezug auf den Menschen, der Entwicklung der
 Menschengattung vollständiger und tiefschürfender zu erhellen,
 als es der ganze Mensch in seinem Alltagsdenken zu tun be-
 fähigt ist.

8

 MTA FIL. INT.
 Lukács Arch.

771

Diese Betrachtungen leiten dazu an, das Verhältnis des ganzen Menschen zum Menschen ganz genauer in Auge zu fassen. Dazu wäre zu allererst zu sagen, dass es sich dabei nicht um eine Wendung nach innen, nicht um eine einseitige Steigerung der Innerlichkeit handelt, nicht einmal bei einem Genre wie die Lyrik, wie dies in den modernen Theorien so beliebt ist. Es sei gestattet an unseren früheren Darlegungen über Enttäusung und ihre Rücknahme ins Subjekt zu erinnern. Dort wurde gezeigt, dass in der Kunst - ebenso wie im Leben - Reichtum und Tiefe der Subjektivität nur über eine Eroberung der Aussenwelt erzielbar ist. Und selbst die innerlichste Lyrik, eine, die - direkt - nur Seelenzustände zum Ausdruck bringt, könnte sich ohne Anlehnung an eine Widerspiegelung der Aussenwelt, ohne deren Abbild, wenn auch nur als Anlass oder als fernen /zuweilen abstrakt verschwindende/ Horizont zu beschwören, unmöglich zur Form kristallisieren. Der aus der Psychopathologie entlehene Ausdruck, "Introversion" ist nicht nur aus dem allgemeinen Grund irreführend, weil man den kranken Menschen rationellerweise - auch im Sinne und für das Gebiet des Aesthetischen - bloss aus dem Verständnis des Normalen begreiflich machen kann und nicht umgekehrt, sondern auch infolge der konkreten Struktur des Aesthetischen. Selbst wenn das lyrische Subjekt hochmütig auf sich selbst gestellt zu sein scheint, wenn es in ausdrücklichen Worten, oder durch die stillschweigend verächtliche Sprache seiner Bilder die Aussenwelt zu eliminieren vermeint und nur die eingeständlichste eigene Innerlichkeit als wahrhaft und authentische anerkennt, so ist dies doch immer bloss eine, freilich nicht unwesentliche Oberfläche. Im Gehalt, im Wesen und darum auch in der Form des so Scheinenden ist eine tiefe und innige - freilich oft negative - Beziehung zur Aussenwelt enthalten, sogar, wenn auch sehr häufig nicht offen ausgesprochen, zur realen sozialen Aussenwelt der eigenen Zeit, zu deren Vergangenheit und Zukunft. Erst ein solcher höchst intensiver Beziehungsreichtum vermag dem lyrischen Gedicht Plastik und Tiefe zu verleihen. Während die wirkliche Introversion, wie sie bei den Geisteskranken hervortritt, eine Verzerrung

772

der Persönlichkeit ist, die tatsächlich - und nicht nur polemisch, utopisch etc., wie in der "Introvertierten" Lyrik - die Verbindungsfäden zwischen dem Ich und seiner Umwelt zerschneidet, das Innenleben in eine völlige Verödung und Entleerung führt. Die Eigenart der lyrischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die - in Vergleich zur Epik und erst recht zur Dramatik - spezifisch aktive Rolle, die das Ich, die Aussenwelt spiegelnd, in ihr spielt, müsste natürlich genau analysiert und auf den Begriff gebracht werden. Da hier nicht der Ort ist, dieses Thema auch nur in andeutender Weise erschöpfend zu behandeln, sei es mir gestattet erstens eine Strophe von T.S. Eliot, der sicher zu denen gehört, unter deren Aegide der Widerspiegelungscharakter der Lyrik geleugnet wird, anzuführen, um zu zeigen, dass auch das Innerlichste nur durch Spiegelung der Aussenwelt gestaltbar ist.

This is the dead land
 This is cactus land
 Here the stone images
 Are raised, here they receive
 The supplication of a dead man's hand
 Under the twinkle of a fading star.

Zweitens erlaube ich mir zu kurzen theoretischen Illustrierung der Sachlage, der Richtung in der Fragestellung und Beantwortung die Schlussätze eines freilich ebenfalls cursorischen Versuchs, das Wesen der Widerspiegelung in der Lyrik zu formulieren, hier anzuführen: das Spezifische der lyrischen Form besteht darin, dass in ihr der Prozess der Widerspiegelung "auch künstlerische als Prozess in Erscheinung tritt; die gestaltete Wirklichkeit entwickelt sich vor uns gewissermassen in statu nascendi, während die Formen der Epik und Dramatik - ebenfalls auf Grundlage der Wirksamkeit der subjektiven Dialektik - bloss die objektive Dialektik von Erscheinung und Wesen in der dichterisch widerspiegelten Wirklichkeit darstellen. Was in der Epik und Dramatik als *Natura naturata* in ihrer objektiv dialektischen Bewegtheit entwickelt wird, gebiert sich in der Lyrik vor uns als *natura naturas*." 10/

773

Damit ist jedoch bloss eine negative Abgrenzung erreicht wenn auch freilich eine wichtige. Denn die hier vollzogene Ablehnung der rein in sich gekehrten Innerlichkeit als eine Repräsentanz des ganzen Menschen und als Grundlage zu seiner Umwandlung in den Menschen ganz der ästhetischen Späre ist auch in ihrer Negativität insofern richtungsweisend, als sie erneut die Weltverbundenheit, die Verurzeltheit in der Welt zur Voraussetzung des Welterschaffens der Kunst macht. Die modischen Verherrlichungen der Introversion übersehen nämlich, dass das von ihnen Erstrebte, die Intensivierung der menschlichen Innerlichkeit, geradezu einen diametralen Gegensatz zur wirklichen, zur pathologischen Introversion bildet. Der Punkt der Verwechslung liegt darin, dass diesen modernen Tendenzen objektiv eine Opposition gegen bestimmte gesellschaftliche Tendenzen des entwickelten Kapitalismus zugrundeliegt. Diese Wendung nach innen ist mithin der Ausdruck des Ablehnens konkreter gesellschaftlicher Konstellationen oder Tatsachen, auch dann, wenn diese im subjektiven Bewusstsein zu einem ewig menschlichen Verhältnis zwischen Innerlichkeit und Aussenwelt mystifiziert werden. Und die wahrhaftige künstlerische Intensität des Ausdrucks, die ästhetische Verkörperung einer echten Innerlichkeit kann erst dann entstehen, wenn - und sei es mit einem falschen Bewusstsein - diese Beziehung zur Gegenständlichkeitswelt, die die Wendung nach innen auslöst, irgendwie, sei es mit welchem Pathos der Ablehnung immer, im Werk erlebbar wird. Die Überlegenheit Franz Kafkas über seine zeitgenössischen Mitstreber hat gerade hier ihre Grundlage.^{11/} In solchen Fällen hat also die Innerlichkeit als Grundzug der künstlerischen Subjektivität überhaupt keine Beziehung mehr zum ästhetisch irreführenden Unbegriff der Introversion.

Soll nun die reale Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz und seine fruchtbare Beziehung zum homogenen Medium der Kunstarten begriffen werden, so müssen wir für einen Augenblick zu jenen Tatsachen des Alltagslebens, von wo unsere Betrachtungen ausgingen, zurückkehren und sowohl Ähnlichkeiten, wie Unterschiede zur Lage im Ästhetischen etwas näher ins

774

Auge fassen. Wir haben gesehen, dass dort die Verengung des Bewusstseins auf das visuelle oder auditive Beobachten eines bestimmten Phänomens mit einer starken Konzentration verbunden war. Alle Eigenschaften des betreffenden Menschen, alle seine bisherigen Wahrnehmungen und Kenntnisse erscheinen in diesem Akt zusammengeballt, damit das in diesen Lichtkreis gerückte Phänomen nicht nur in seinem aktuellen Geradesosein möglichst exakt erfasst werde, sondern dass simultan seine Einordnung in das System der Erfahrungen des betreffenden Menschen erfolgen könne. Ohne Frage hat das Einsetzen solcher Akte nicht unwesentliche ähnliche Züge zu dem von uns jetzt untersuchten Verhalten, insbesondere die Konzentration und die Unterordnung aller Beziehungsmöglichkeiten des Menschen unter diese gewissermassen eingeleisige Aufmerksamkeit. Der Unterschied, der hier noch wichtiger ist, besteht darin, dass im Alltag mit dem Erfassen des gesuchten Phänomens die normale Struktur des ganzen Menschen wider in ihre Rechte tritt, während das Setzen des homogenen Mediums im Aesthetischen einerseits von vorneherein nicht bloss auf einen bestimmten und durch seine Bestimmtheit isolierten Gegenstand gerichtet ist; die im Vergleich zum Alltagsdurchschnitt wesentlich verschärfte Wahrnehmung von Einzelheiten erstarrt nie zu einer Isolierung der Phänomene, im Gegenteil, das Detail gewinnt seine Deutlichkeit und Bedeutsamkeit gerade aus seiner Stelle in einem tendenziell allseitigen Zusammenhang. Andererseits ist dieser Akt der Verengung und Konzentration ein perennierender. Besser gesagt: der Mensch ganz ist gerade die Verhaltensart, die aus der Einbeziehung aller Fähigkeiten, Empfindungen, Kenntnisse, Erfahrungen etc. in die Konzentration auf das homogene Medium einer jeweiligen Kunstart entspringt. Während also im Alltagsleben der ganze Mensch seine Einheit und Ganzheit der Tendenz nach bewahrt, auch wenn er seine eigenen Kräfte den verschiedensten Lebensaufgaben entsprechend in verschiedenster Weise einsetzt /bzw. in Reserve hält/, verwirklicht sich der Mensch ganz immer nur in Bezug auf das homogene Medium einer bestimmten Kunstart. Die Berechtigung eines solchen Verhaltens ist darin begründet,

775

dass mit seiner Hilfe dieselbe Wirklichkeit, mit der der Mensch sich in allen seinen Lebensäusserungen auseinanderzusetzen hat, letzten Endes um dieser vielfach differenzierten Gesamtpraxis willen widerspiegelt wird, dass jedoch durch die Umstellung auf diese Art des Verhaltens zur Welt neue, wichtige Züge und Zusammenhänge in die Widerspiegelung der Wirklichkeit eintreten, die für den ganzen Menschen des Alltags ohne die unerreichbar geblieben wären.

Diese Fruchtbarkeit des homogenen Mediums vermittelt durch den darauf gerichteten Menschen ganz, zeigt sich in einer Reihe von bewegenden Widersprüchen, die hier das produktive Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt konstituieren. Der erste Komplex der Widersprüche ist uns bereits bekannt, erscheint jetzt nur in einer konkreteren Gestalt als bisher. Jedes homogene Medium entsteht aus dem Bedürfnis der Menschen, die für sie objektiv gegebene Welt, die zugleich die Welt ihrer Freuden und Leiden, vor allem aber ihrer Tätigkeit, des Ausbaus von ihren eigenen Innenleben und ihrer Wirklichkeitsbewältigung ist, von einem bestimmten wesentlichen Gesichtspunkt aus näher und konkreter, intensiver und tiefer, umfassender und detaillierter zu ergreifen, als dies für das Alltagsleben möglich ist, sich ihr von einer Problematik aus anzunähern, an der die desanthropomorphisierende Widerspiegelung methodologisch notwendig vorbeigehen muss. Natürlich unreisst diese Bestimmung den Zustand einer bereits vollzogenen Differenzierung der menschlichen Verhaltensarten zu der ihnen gemeinsam gegenüberstehenden Wirklichkeit. Da wir jedoch die spontanen Tendenzen, die in der Periode der magisch undifferenzierten Einheit zur Aesthetischen Setzung drängten, bereits geschildert haben, da die historische Beziehung der Kunst zur Religion in einem eigenen Kapitel behandelt wird, ist es hier nicht nötig diese Lage weiter in geschichtlichem Sinne zu differenzieren. Entscheidend ist, vom neuen Blickpunkt aus, auf die grosse historische Stabilität dieser Verhaltensarten und der in ihrer Folge entstandenen homogenen Medien hinzuweisen. Natürlich unterscheidet sich

die

die Lyrik Rimbauds qualitativ von der Sapphos, das Malerische bei Cézanne von dem der chinesischen Landschaften etc., trotzdem wird jede unbefangene, nicht durch überspannten Historismus irreführende Anschauung diese allgemeine Gemeinsamkeit des jeweiligen homogenen Mediums und seiner Gesetze spontan feststellen. /Dass die historische Entwicklung eine ununterbrochene Bereicherung, freilich in widerspruchsvoll ungleichmässiger Weise hervorbringt, versteht sich für uns bereits von selbst./ Die Hingabe des Menschen ganz an sein jeweiliges homogenes Medium hat also einen solchen fruchtbaren Widerspruch zur Folge: einerseits entsteht in dieser Subjekt-Objekt-Beziehung ein gewaltiges Vehikel zur Eroberung der Wirklichkeit. Dinge, Beziehungen, Verhältnisse etc. werden sichtbar, - um beim Exempel der Malerei zu bleiben - die vorher niemand wahrgenommen hätte. Und indem diese Entdeckungen, langsam oder rascher, zum Gemeingut der Menschen werden, verbreitert und vertieft sich für sie die Welt, in der sie leben und wirken. Die Möglichkeit der Entdeckung erwächst aus dieser Subjekt-Objekt-Beziehung, aus der Konzentration auf einen bestimmten Weg der Weltfassung, aus der radikalen Ausschaltung aller Abzweigungen und Ablenkungen, denen der ganze Mensch in Alltag ununterbrochen ausgesetzt, ja preisgegeben ist. Es ist sicher nicht notwendig, diese Feststellung durch Beispiele zu belegen: jeder weiss, was die Periode der Renaissance an Entdeckung für die Struktur und Bewegtheit des menschlichen Körpers, das 19. Jahrhundert für die Beziehung von Licht und Farbe der Dinge gebracht hat. Ihren unerschöpflichen künstlerischen Reichtum mag die Erinnerung Condivis an Michelangelo illustrieren: "obwohl er aber so viele tausend Gestalten malte, wie wir sie sehen, hat er doch nie eine gemacht, die der anderen ähnlich wäre oder die gleiche Bewegung machte. Im Gegenteil, ich habe ihn sagen hören, er ziehe nie eine Linie, ohne sich zu vergegenwärtigen, ob er sie schon je so zog, in welchem Falle er sie dann wieder auslöscht, wenn die Arbeit für die Öffentlichkeit bestimmt ist."^{12/}

Diese Tendenzen wurden zuweilen allzu nahe zu den

777

wissenschaftlichen gebracht; verständlicher Weise, denn die wissenschaftlichen Anstrengungen von Renaissance-Künstlern, von Piero della Francesca, oder Leonardo sind allgemein bekannt, aber trotzdem nicht adäquat. Dann jede künstlerische Entdeckung hat, auch wenn sie abstrakt-inhaltlich mit den wissenschaftlichen konvergiert, etwas spezifisch Zuschüssiges, und gerade dies macht aus dem blossen Wahrnehmen einer bisher noch nicht beobachteten Tatsache eine künstlerische Neuerung. Die entscheidende inhaltliche Seite dieser Konstellation ist sehr verwickelt: der Gehalt solcher Entdeckungen reicht von neuen Aufhellungen der Seele des Menschen bis zum Erblicken neuer Wege der Menschheitsentwicklung. Schon unsere bisherigen Betrachtungen haben diese Vielfalt, diese Vielschichtigkeit des Öfteren gestreift und auch die jetzt folgenden werden wiederholt diesen Komplex aufgreifen. Darum mag ein einziger Hinweis genügen, um den gesellschaftlich-geschichtlichen, auf den Menschen bezogenen Gehalt unmittelbar als rein künstlerisch erscheinender Neuerungen etwas zu verdeutlichen. Natürlich ist das auch bei den Bewegungsreichtum Michelangelos ohne weiteres einleuchtend. Es sei aber gestattet, eine Beobachtung R.M. Rilkes über die Stilleben von Cézanne anzuführen. Er sah zusammen mit Emil Preetorius eines seiner Apfelstilleben: "Rilke betrachtete die grossartige Malerei lange versonnen und bemerkte dann unvermittelt: aber essen könne man diese Äpfel nicht mehr. Auf meine scherzhafte Frage, ob man überhaupt ölfarbene Äpfel essen könne, antwortete er leise wie immer, aber dennoch bestimmt, ernst und ohne Zögern: die von Chardin gewiss, auch noch die von Manet, aber bei Cézanne sei's damit zu Ende."^{13/} Die im ersten Augenblick grotesk und abwegig scheinende Bemerkung Rilkes wirft ein grelles Licht auf die ganze gesellschaftlich geschichtliche Problematik, die bei dem grossen Künstler Cézanne das Ringen um Neues umgibt auf seine Versuche, sowohl alle subjektivistischen Tendenzen, wie jene die zu einer Auflösung der Bildtheit bei seinen bedeutendsten Zeitgenossen führen, zu vermeiden, sie beleuchtet seinen tragischen Sisyphuskampf, den Gegenstand zugleich naturwahrer und komponierter zu erfassen, als es jenen infolge ihrer Vision und

778

Methode möglich war. Rilke weist mit seiner scheinnaiven Beobachtung auf die historische Sackgasse, die Cézanne tragisch-vergeblich in einen breiten Weg zu verwandeln versuchte: auf die Entfernung von der Menschlichkeit, die ihm durch die Zeit aufgezwungen wurde, auf die Anfänge einer unmenschlichen Kunst, die er in solchen subjektiv tief humanistischen inneren Kämpfen, sehr gegen seinen Willen inisierte. So ist in jeder Entdeckung, die der Mensch ganz in Hingabe an das homogene Medium seiner Kunst vollbringt, gleichzeitig und untrennbar etwas Neuentdecktes in der objektiven Wirklichkeit selbst enthalten, die die gegenständliche Umwelt des Menschen bildet, und in Beziehungen der Menschen zu ihr, die mit im Menschen selbst. Diese dialektische Wechselbeziehung, deren Wirksamkeit objektiv dem Leben eines jeden Menschen zu Grunde liegt, kann durch diese Hingabe nunmehr einen sinnlich sinnfälligen Ausdruck erhalten, zum evokativ spontan wirksamen Besitz aller Menschen werden, zum Vehikel der Entwicklung ihres Selbstbewusstseins.

Werfen wir nun einen Blick auf die andere Seite des Widerspruchs, die wir bis jetzt nur von einem Gesichtspunkt aus betrachtet haben. Diese andere Seite verkörpert sich in der inneren Gesetzlichkeit des homogenen Mediums selbst, in der Art, wie es mit dem Wollenden, schöpferischen Individuum eine Auseinandersetzung erzwingt. Die einfachste Folge dieser Wechselbeziehung haben wir soeben beobachten können. Aber dieses Anleiten zum Finden von Neuland ist zugleich ein fruchtbares Grenzensetzen. Gegen Theoretiker die den Gehaltsumfang des homogenen Mediums auf seine rein sinnliche Unmittelbarkeit beschränken wollen, musste gezeigt werden, wch unendlicher Reichtum der möglichen Beziehungen des Menschen zu seiner gesamten Wirklichkeit etwa in die rein visuelle, malerische Gestaltung eines Apfels eingehen kann, dass dessen malerisches Abbild, ohne die Grenze des Malerischen zu überschreiten, entscheidende gesellschaftlich-geschichtliche, weltanschauliche Situationen des Menschen und seiner Stellungnahme zu ihnen offenbaren kann. Dieses Einströmen des viel-

779

fältigen Lebensgehalts des ganzen Menschen in die durch die Gesetze des homogenen Mediums streng umzäumte Ausdruckswelt des Menschen, wird aber durch dieses ebenso befördert, wie im bestimmte Schranken gewiesen. Dadurch, dass diese Schranken sich im Laufe der Entwicklung verschieben, dass vieles artikulierbar wird, was dereinst nicht einmal als Ahnung bekannt war, oder höchstens stammelnd geäußert werden konnte, hebt werden die Existenz der Schranken, noch ihre fördernde Wirkung auf Weite und Tiefe dessen, was künstlerischer Gehalt werden kann, auf. Die echte Begabung, an dessen Bestimmten man fehlerhaft herangeht, wenn man sie in verallgemeinerten Einzeleigenschaften des Menschen /und ihrer Synthese/sucht, ist eben die richtige Beziehung des Menschen ganz zu seinem homogenen Medium, die Fähigkeit, in der Auswahl des um Ausdruck ringenden totalen Lebensgehalt jenes Was und jenes Wie zu finden, deren Inhalt und Form so beschaffen ist, dass gerade dieses homogene Medium zur Grundlage seiner eigenen konkreten Form werden könne.

Die einzelnen Gesetze, die vom homogenen Medium aus diese Wechselbeziehungen von Subjekt und Objekt, von Inhalt und Form, von Reichtum und Einheit etc. regeln, sind naturgemäss in jeder Kunstart, in jedem Genre verschieden, können also nur in deren Theorie und nicht in der Prinzipienlehre der ästhetischen Widerspiegelung behandelt werden. Jedoch schon das allerallgemeinste Kennzeichen dieses Mediums, nämlich seine Homogenität, muss, wenn sie richtig verstanden werden soll, nicht als eine abstrakte, negative Eigenschaft, sondern als etwas Positives und konkret Wirksames begriffen werden. Auch hier handelt es sich nicht um eine Sachlage, eine Struktur, die ausschliesslich dem Aesthetischen eigen wäre, die man um seinetwillen "erfunden" hätte, sondern um ein allgemeines Problem der Widerspiegelung der Wirklichkeit, die aber hier eine eigenartige, besondere Form erhält, eine qualitative Steigerung erfährt. In der Hegelschen Logik ist für die dialektische Entwicklung die Rolle, die die Negation in diesem Prozess spielt, von höchster Wichtigkeit. Ein wirklicher, konkreter

780

und bewegter Zusammenhang kann nur entstehen, wenn Affirmation und Negation, Bestimmung und Verneinung eine derartig intime Relation erhalten, dass für die Bestimmung die Negation als ihre eigene Negation sichtbar wird. /Hier geht Hegel über die berühmte und von ihm vielfach ausgewertete Bestimmung Spinozas: "Omnis determinatio est negatio" hinaus./ So z.B. in dem Zusammenhang des Eins mit der Leere: "Die Leere ist Grund der Bewegung nur als die negative Beziehung des Eins auf sein Negatives".^{14/} Engels hat diese dialektische Konzeption der Negation, ohne welche man unmöglich zu einer Negation der Negation gelangen könnte, oft populär dargestellt, insbesondere in einer plastisch formulierten Polemik gegen die vulgär-metaphysische Auffassung der Negation. Diese wendet sich gegen die genaue Hegelsche Bestimmung des für jede Setzung geltenden eigenen Negativen. Man pflegt, sagt Engels in diesem Sinne zu sagen "ich negiere den Satz: die Rose ist eine Rose, wenn ich sage: die Rose ist keine Rose". In seinen weiteren Darlegungen zeigt er jene höchst einfachen Tatbestände in der Wirklichkeit und in ihrer wichtigen Widerspiegelung auf, die notwendig zu der Hegelschen Konzeption des dialektischen Negierens führen müssen. /Dass damit das Problem der Negation der Negation gestellt ist, braucht uns in diesem Augenblick nicht zu beschäftigen./ Engels sagt: "Negieren in der Dialektik heisst nicht einfach Nein sagen, oder ein Ding für nicht bestehend erklären oder es in beliebiger Weise zerstören... Und ferner ist die Art der Negation hier bestimmt, erstens durch die allgemeine, und zweitens die besondere Natur des Prozesses ... Jede Art von Dingen hat also ihre eigentümliche Art, so negiert zu werden, dass eine Entwicklung dabei herauskommt, und ebenso jede Art von Vorstellungen und Begriffen. In der Infinitesimalrechnung wird anders negiert, als in der Herstellung positiver Potenzen aus negativen Wurzeln."^{15/}

Die Hegelsche Klärung der dialektischen Negation, insbesondere in ihren Erläuterungen durch Engels zeigt eine Differenzierung des Verhältnisses . Ja und Nein /Erhalten und Zerstörung/ in der Wirklichkeit selbst und in ihrem annähernd

781

adäquaten Erfassen durch die richtige Widerspiegelung. Darin ist für uns das Wichtigste, dass die dialektische Negation einen von der Wirklichkeit selbst hervorgebrachten Spezialfall der abstrakt allgemeinen Negation vorstellt. Schon das Alltagsleben ist ununterbrochen gezwungen, sich mit diesem Unterschied auseinanderzusetzen, das seine praktischen Folgen ausserordentlich weittragende sind. Das spontane Streben der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die mit der philosophischen Klarheit über die grundlegende Bedeutung der dialektischen Methode keineswegs einfach identisch ist, ja in Einzelfällen, sogar in wissenschaftlichen methodologischen Feststellungen sehr wohl auch dann auftreten kann, und nicht selten auftritt, wenn das philosophische Denken in der Metaphysik steckenbleibt und die Dialektik strikt ablehnt, geht darauf aus, für jedes Gebiet in der ihm entsprechenden Weise die reale Beziehung von Bestimmung und Negation konkret herauszuarbeiten. Von der Erkenntnis der Entwicklung des Lebens bis zur Rolle des Negativen /des "Bösen"/ in Ethik, Geschichte etc. ist die Erkenntnis solcher Zusammenhänge unentbehrlich für ein richtiges Abbilden der Wirklichkeit, wie sie an sich ist. In der genauen Trennung der beiden Hauptarten der Negation muss also auch die ästhetische Widerspiegelung den Weg gehen, den unabhängig von ihr Alltag und Wissenschaft eingeschlagen haben. Wie überall sonst, beruht auch hier diese Ähnlichkeit darauf, dass alle drei Verhaltungsarten mit derselben Wirklichkeit konfrontiert werden, dass die unerlässliche Bedingung dafür, dass sie ihre sozialen Funktionen erfüllen, eben das richtige Erfassen, der wesentlichen Bestimmungen dieses gemeinsamen Objekts ist.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

III.

Das homogene Medium und der Pluralismus der Ästhetischen
Sphäre

Wir haben bisher schon sehen können, in welcher besonde-
ren Richtung die Ästhetische Widerspiegelung über die hier fest-
gestellte - und in ihrer Praxis festgestellte - und in ihrer
Praxis festgehaltene - Gemeinsamkeit hinausgeht. Der entscheidende
Gehalt dieser Differenz ist darin fundiert, dass in Gegensatz
zu der letzten Endes monistischen Tendenz der wissenschaftlichen
Widerspiegelung /tendenzielle Einheit und Zusammenhang letzten
Endes aller Wissenschaften/, die Ästhetische Widerspiegelung ihrem
Wesen nach pluralistisch ist. Diese Tendenz kulminiert in dem
Aufsichselbstgestelltsein eines jeden Kunstwerks, für dessen nor-
mative Wirkung kein anderes Werk eine Hilfe, eine Ergänzung dar-
bieten kann; darum ist auch, wie wir gesehen haben, jenes umfas-
sendere Kategoriensystem, das jetzt behandelte homogene Medium
der Pluralität - gerade ästhetisch, selbständigen Kunstarten und
Genre zugeordnet. Damit rückt jedoch der uns bereits bekannte fun-
damentale Widerspruch des Ästhetischen, dass die sowohl inhalt-
lich wie formellen partiellen Setzungen der Kunstwerke /ein Stück,
ein Ausschnitt aus der Totalität der Wirklichkeit gestaltet vom
"einseitigen" Gesichtspunkt eines konkreten homogenen Mediums/
notwendig den Anspruch erheben und verwirklichen, eine "Welt",
eine vollendete und geschlossene Totalität zur repräsentieren.
Die wirkliche Aufhebung dieses Widerspruchs besteht - oberhalb
widersprüchlicherweise - in den evokativen, Erlebnisse der Welt
erweckenden Charakter der Kunstwerke, wo die formelle Abrundung,
das Aufsichselbstgestelltsein eines jeden Ästhetischen Gebildes
zum Träger des Bildes einer Weltbetrachtung vom Standpunkt des
Menschengeschlechts wird, zum Träger des Selbstbewusstseins der
Menschengattung. Diese Probleme wurden bereits behandelt und müssen
im Späteren weiter konkretisiert werden. Hier musste ihrer wenig-
stens kurz gedacht werden, damit die begriffliche Konkretisierung
des homogenen Mediums in der richtigen Perspektive erscheinen
könne.

Wenn das Kunstwerk eine intensive Totalität jener we-
sentlichen Bestimmungen sein soll, wie sich vom Aspekt des homo-
genen Mediums aus ergeben, so ist es unerlässlich, alle zufälligen,

peripherischen, flüchtigen Zusammenhänge, deren kompliziertes Aufeinanderwirken im Leben die Trendlinie der Notwendigkeit bildet, aus dem ästhetisch gespiegelten, auf intensive Totalität ausgerichteten Abbild der Wirklichkeit zu entfernen. Erst das Zusammenspiel dieser Betonung und dieses Auslassens kann aus dem formell wie inhaltlich beschränkten, isolierten ästhetischen Gebilde eine "Welt" machen. Wenn die Kunst diese Prinzipien auf das eben untersuchte Problem von Bestimmung und Negation anwendet, so zeigt sich dem Leben gegenüber sehr genau die Steigerung ins qualitativ Neue, die im Ästhetischen vollzogen wird; indem jede vorkommende Negation dialektisch wesentlich mit den gestalteten Positivitäten verbunden ist, ihre eigene Negation und nichts weiter ist, entsteht ein System aus ausschliesslich wesentlichen Momenten, etwas, was im Leben selbst prinzipiell nicht vorkommen kann, und was doch das Allerwesentlichste über das Leben aussagt. Hier wird - beiläufig bemerkt - wieder sichtbar, dass die ästhetische Widerspiegelung nichts mit einer mechanischen Photokopie zu tun haben kann. In der Musik ist die eben beschriebene Lage am augenfälligsten: das Sich-Aufeinander-Beziehen der Töne, die Negation als eigene Negation jeder konkreten Bestimmung kann nur auf diesem Prinzip aufgebaut sein, und die Musik müsste unweigerlich zum blossen Geräusch, zum blossen Lärm herabsinken, wenn in ihr ein Bruch mit dieser Alleinherrschaft des Wesentlichen, mit dieser strengen und ausschliesslichen Aufeinanderbezogenheit der Wesenheiten vollzogen wäre. Es ist kein Zufall, dass Hegel bei der Behandlung der Dialektik Heraklits auf Einwände dagegen antwortend an das Wesen der musikalischen Harmonie appelliert. Gegen Eryximachos des Platonischen "Symposion", der die Harmonie als flache Homogenität, ohne Negation und Widerspruch auffasst, führt er aus: "Das Einfache, die Wiederholung des einen Tones ist keine Harmonie. Zur Harmonie gehört der Unterschied; es muss wesentlich, schlechthin ein Unterschied sein. Diese Harmonie ist eben das absolute Werden, Verändern - nicht Anderswerden, jetzt dieses und dann ein Anderes. Das Wesentliche ist, dass jedes Verschiedene, Besondere, verschieden ist von einem Anderen, - aber nicht abstrakt irgendeinem Anderen, sondern seinem Anderen; jedes ist nur insofern kein Anderes, an sich in seinem Begriffe enthalten ist... So auch bei den Tönen; sie müssen verschieden sein, aber so, dass sie auch einig sein können, - und dies sind die Töne an sich. Zur

784

Harmonie gehört bestimmter Gegensatz, sein Entgegengesetztes, wie bei der Farbenharmonie."^{1/}

In einem bestimmten Sinne könnte man freilich sagen, dass die Zuspitzung dieses Problems auf die eigene Negativität – eben bloss eine Zuspitzung ist. Das ist im striktesten Sinne des Wortes auch richtig. Es handelt sich jedoch um die Zuspitzung von real wirksamen Tendenzen. So wie in der wissenschaftlichen Widerspiegelung /ebenfalls eine bedeutende Entdeckung Hegels/ vom einfachen Unterschied eine ununterbrochene Steigerung, freilich mit qualitativen Sprüngen zum Widerspruch und zum Gegensatz führt, so auch im Aesthetischen von der Nusce zum Kontrast. Mit der Feststellung der tiefen Zusammengehörigkeit auch des Gegensätzlichen ist also für unser jetziges Problem auch die letztthinige Homogenität des weniger Entfernten beantwortet. Dass es sich dabei um ein universelles Prinzip einer jeden Kunstgestaltung handelt, hat, soviel ich weiss, als erster mein jung verstorbener Freund Leo Popper ausgesprochen. Bei der Analyse der Gestaltungsart Pieter Brueghels des Älteren, spricht er von der Rolle des Zusammenwirkens von fester Körperlichkeit und Luft "die den Körper gegen die Welt abschliesst... und die ihn doch wieder ganz tief der Welt vernählt. Aber mit der Kraft, mit der diese Körper die Luft in sich einverleiben, zogen sie auch einander an, essen einander, verdauten und essen einander wieder, bis sie wie ein Stoff wurden, und alle einander verwandt. Die Blume hatte etwas vom Wasser, das Wasser von der Strasse, das Erz vom Himmel, und nichts war, das nicht wie von allen gewesen wäre. So entstand der Urstoff dieser Malerei. Ganz homogen, ganz aus den Dingen gefertigt, und doch zuletzt wie ein Stück des Stoffes, aus dem der Maler selbst gemacht war. Jede Malerei gab seit jeher statt der Mannigfaltigkeit der Stoffe, die alle verschieden schwer sind, ein besonderes Material von einheitlichem spezifischem Gewicht; einem leichten oder schweren Stoff, dem unfreiwillig die mystische Rolle zufiel, zu einem, was Gott getrennt hatte, der aber, wenn er schön war, in tiefstem Ernst dieser Aufgabe gerecht werden und als ein 'Allteig' alle Stoffe ausdrücken durfte."^{2/}

Leo Popper beschreibt hier richtig und pättoresk eine Grundtatsache der Kunst. Denn es ist ohne weiteres klar, – wir werden darauf noch zurückkommen – dass in diesem "Allteig"

785

die Differenzen des Stoffes, weder der Intention, noch dem Resultat nach, spurlos untergegangen sind. Im Gegenteil: diese ihre letztthinige Homogenität hebt die Unterschiede bis hinauf zur Gegensätzlichkeit nicht auf, sie macht bloss eine ganz tiefe Verwandtschaft, eine innige Zusammengehörigkeit des im Leben Fremdesten sinnfällig evident und schafft damit für alle in einem Werk gestalteten Beziehungen bis zum tragischen Dramatismus eine einheitliche Atmosphäre, die den Gegenständen nicht äusserlich ist und sie nicht gleichgültig umgibt, sondern die eigentliche Schickselatmosphäre ihres Geradesoseins, ihres innersten Wesens zur Anschauung bringt. Gerade die grösste und echteste Kunst offenbart diese Spannung zwischen höchster Einheit und höchster Verschiedenheit, wobei das Aufrechterhalten der letztthinigen Homogenität des energisch Divergierenden künstlerisch das übergreifende Moment bleibt. Der Reichtum der shakespeareischen Welt an verschiedenartigsten Menschen ist zum Gemeinplatz geworden. Aber gerade die Tiefe seiner Tragik wäre unvorstellbar, wenn hinterdieser Mannigfaltigkeit nicht eine solche Homogenität transparent durchscheinen würde, eine Homogenität, die aus der Gegensätzlichkeit von Othello, Desdemona und Jago etwas aufeinander Abgestimmtes, etwas untrennbar Vereintes macht, eine Homogenität der unendlichen Vielfältigkeit, die der Einheit des Mannigfaltigen in der erkenntnismässigen Widerspiegelung der Wirklichkeit ästhetisch entspricht.

Die Einheitlichkeit, die so entsteht, die innigste und organischste, die das menschliche Bewusstsein kennt, ist, wie hier sichtbar wurde, an sich widerspruchsvollen Charaktera, eine Einheit von ausschliessenden Gegensätzen, deren Gegesätzlichkeit in ihr aufbewahrt bleibt. Diese ihre objektive Beschaffenheit hat zur notwendigen Folge, dass der subjektiv-schöpferische Prozess, der sie hervorbringt, ebenfalls widersprüchlich sein muss. Diese subjektive Seite der Widersprüchlichkeit taucht gerade bei der Homogenität des Mediums der Kunstart /des Kunstwerks/ am deutlichsten auf. Wir zitierten Leo Poopers ausgezeichnete Beschreibung vom Fazit des Schaffensprozesses im Werk. Er sieht jedoch sehr klar, dass dieses - auch im Fall der grossen künstlerischen Bewusstheit Brueghels - unmöglich der Gegenstand seiner Absicht sein konnte, sondern geradezu aus deren Scheitern entstand.

786

Es zeigt wieder richtig, : "woran der Maler dachte, war gerade das Gegenteil, war ein ganz freies Eingehen auf die Art der einzelnen Stoffe. Wir sehen, wie Haare, Schnee, und Samt und Holz mit grösster Liebe in ihrer eigenen Weise verstanden sind, und wie alles geschieht um ihnen einzel gerecht zu werden. Aber wir sehen auch, dass alles vergebens ist, weil die Luft und das eigene Material der Malerei, die Farbe eine Einheit schafft, die alle letzten Unterschiede ertränkt. "So entsteht die unvergleichliche Grösse dieser Malerei aus einem unlösbaren Widerspruch. Denn Leo Popper fasst das Prinzip der letzten Einheit ebenfalls richtig so zusammen: "Und nie hätte der Maler es erreicht, ohne diese hoffnungslose Absicht: das Eigenste widerzugeben."^{3/} Der Fall Brueghels ist natürlich ein besonderer, ein eigenartiger und nichts wäre irreführender, als eine hier gewonnene Einsicht ohne weiteres auf andere grosse Künstler, auf die Beziehung ihrer Intentionen und Werkvollendungen anzuwenden. Denn infolge der Vielfältigkeit der Subjektverhältnisse zur Welt und zur Kunst; infolge ihrer Niveaunterschiede von blosser Partikularität bis zum Selbstbewusstsein des Menschengeschlechts; infolge der prinzipiellen Pluralität der Künste, die naturgemäss nicht bloss eine der Form oder gar des Materials, des Stoffes ist, sondern untrennbar von deren spezifischen Gesetzmässigkeiten auch als die des künstlerischen Gehalts, der Weltanschauung der Form wird; infolge der gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingtheit einer jeden künstlerischen Setzung, die ihre eigene historische Genesis, deren Bedeutung für die Entwicklung des Menschengeschlechts in die Werkvollendung mit sich nimmt: entsteht in jedem bedeutsamen Werk eine eigenartige und einzigartige Einheit von bestimmten - jeweils wichtigsten - Gegensätzen. Und es ist nach dem bisher Ausgeführten evident, dass das künstlerisch synthetische Prinzip, dass diese Einheit und Aufhebung der Widersprüche - auch im Sinne des Aufbewahrens und des auf höheren Niveau Erhebens - eben das homogene Medium der einzelnen Kunstarten, jeweils verkörpert in der persönlichen Qualität der einzelnen Werke sein muss.

In dieser Lage zeigt sich der schrankenlose Pluralismus der ästhetischen Sphäre. Das bedeutet freilich nicht, dass allgemeine Bestimmungen für das ganze Gebiet fehlen würden, nur muss bei ihrer Anwendung auf eine Kunstart oder gar auf eine Werkindividualität dieser pluralistische Charakter immer die Grundlage

787

bilden. So jetzt bei der Beziehung der schöpferischen Subjektivität zum homogenen Medium. Jene Diskrepanz zwischen Absicht und Erreichten, auf die Phänomen eines jeden künstlerischen Schaffens ist, in welchem die Objektivität, die objektive Gesetzmäßigkeit der Kunstarten /der Kunst/ dem individuellen Willen gegenüber zur Geltung gelangt. Die Kehrseite, das Scheitern im wörtlichen Sinne des Wortes überall dort, wo ein Bestreben - und sei es menschlich, ethisch, gesellschaftlich etc. noch so hochstehend und achtenswert - wegen seines antikünstlerischen Wesens oder seiner antikünstlerischen Komponenten etwas hervorbringt, das ganz oder teilweise aus dem Bereich des Aesthetischen herausfällt, ist allgemein bekannt. Auch dabei handelt es sich um die Beziehung der schaffenden Subjektivität zu den Gesetzen der Kunstart /der Kunst/. Es entsteht aber das einfache Verhältnis von unzureichender Begabung, von falschen Intentionen, etc. zur ästhetischen Objektivität, weshalb auch diese Fehlleistung sich nicht prinzipiell von denen des Alltagslebens und der Wissenschaft unterscheidet. Anders im ersten hier behandelten Fall. Natürlich ist die, schon von Hegel ausführlich analysierte Lage, dass das gesellschaftlich-geschichtliche Handeln der Menschen anderes, oft mehr und qualitativ Höherstehendes hervorbringt, als in seinen bewussten Zielsetzungen enthalten war, wohlbekannt, und es ist ebenso selbstverständlich, dass diesem Verhältnis objektive Gesetze des sozialen Wesens zugrundeliegen. Abstrakt angesehen kommt also dem Aesthetischen keine Sonderstellung zu. Jedoch schon von der Subjektseite zeigt sich der nicht unwesentliche Unterschied, dass die hier in Wirksamkeit tretende "List der Vernunft", um Hegels Ausdruck zu gebrauchen, stets eine Reinigung und Erhöhung der Subjektivität zur Folge hat, was in den parallelen Lebenserscheinungen keineswegs zum Wesen des Geschehens gehört, obwohl es natürlich ausnahmsweise, vom historischen Standpunkt zufällig, vorkommen kann.

Diese Erhöhung ist vor allem das Abstreifen dessen, was an der Persönlichkeit bloss partikular ist, jedoch ohne deshalb den Weg zur Überwindung des Persönlichen einzuschlagen. Im Gegenteil: es zeigt sich, dass gerade dieses Wegfallen von partikulären Velleitäten den Kern der Individualität stärker herausarbeitet, plastischer macht. Der so einsetzende Prozess des Ablegens von Vorurteilen, zu Routine gewordenen Einsichten oder Gefühlen, von

788

Gedanken und Empfindungen, die man nur hegen kann, wenn man nicht gewillt ist sie zu Ende zu führen etc.: dass alles entsteht aus dem Widerstand des homogenen Mediums gegen Halbheiten, gegen Erstarren. Es ist ein Scheidewasser: das Gesunde entfaltet sich in ihm, lebt zu einer in voraus ungeahnten Intensität empor, das Kranke stirbt ab, verschwindet. Jedoch all dies soll man nicht als einen Zusammenstoß zwischen Ich und ichfremder Aussenwelt auffassen. Eine Wechselbeziehung zwischen Schaffendem und homogenem Medium ist nur dadurch möglich, dass im Konflikt, in der Unfähigkeit etwas Vorgenommenes diesem Medium gegenüber durchzusetzen, ein Appell an eine tiefere und umfassendere Schichte in der Persönlichkeit selbst innewohnt. Die Dialektik von Absicht und Ergebnis ist die von Widersprüchen bewegte Auswärtsbewegung der schöpferischen Individualität selbst. Auch in einem so bedeutenden Beispiel wie der eben angeführte Fall Brueghels. Was er wollte, ist bereits eine hohe Abart des echten Erfassens der Gegenständlichkeit; indem er jedoch daran scheiterte, entstand ein rares Paradigma des tiefsten weltanschaulichen Ausdrucks, zu dem die Malerei überhaupt fähig ist, das Paradigma der auf den Menschen bezogenen und doch objektiven, in den Dingen fundierten Einheit der Welt. In dieser Einheit wird alles freudig Bunte und lässig Zufällige der unmittelbarsten Erscheinungswirklichkeit aufbewahrt; sie muss nicht um dieser Einheitlichkeit willen von der Seele durchdrungen zu einem Stoff des Seelisch-Moralischen verdichtet werden, wie bei Rembrandt. Und dennoch ist ihre Einheitlichkeit kein Erstes, keine Anfang, nicht ein blosses Bilderbuch der Oberfläche, sondern ein oberflächewarden von wesentlichsten Kräften und Bezügen, das die naive Lebenslust ebenso zur Sache der Menschheit machen kann, wie Rembrandt die endlose Kette der tiefsten und fürchterlichsten Tragödien.

Diese Erhöhung des Subjekts ist ethisch gesehen der Weg von Begabtheit zur Genialität, von origineller Talentierteinheit zur Festlegung für immer einer Etappe der Menschheitsentwicklung. Während aber der Widerspruch zwischen Absicht und Ergebnis ein allgemein anerkannter Tatbestand ist, wird die Bewegung nach oben sehr oft von romantischen Mythen verzerrt. Die Ursache ist leicht einzusehen. Da die echten Gipfel der Kunst wichtige Momente des Ganges der Menschengattung offenbaren, muss eine Über-

zeugtheit dieses Weges vorhanden sein, um die Richtung, die hieher führt, als Aufstieg zu begreifen; wo diese Einsicht fehlt, muss der Widerspruch - romantisch - als abstrakter und in der Abstraktheit krasse und grässliche Dissonanzen auslösender aufgefasst werden. Es ist sicher kein Zufall, dass diese Betrachtungsweise der Kunst bei Kierkegaard ihren stärksten Ausdruck erhalten hat. Er sagt: "Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der heisse Schmerzen in seinem Herzen trägt, dessen Lippen aber laute Seufzer entströmen, die dem fremden Ohr wie schöne Musik ertönen. Es geht ihm, wie einst jenen Unglücklichen, die in Phalaris' Stier durch ein matt brennendes Feuer langsam gemartert wurden und deren Schreien nicht bis zu den Ohren des Tyrannen dringen konnte, ihn zu erschrecken, ihm klangen sie wie heitere Musik. Und die Menschen umschwirren den Dichter und sprechen zu ihm: Sing uns bald wieder ein Lied, das heisst, mögen neue Leiden deine Seele martern, und mögen deine Lippen bleiben, wie sie bisher gewesen; dein Schreien würde uns nur ängsten, aber die Musik, ja, die ist lieblich. Und die Rezensenten treten herzu und sprechen: So ist recht; so muss es nach den Regeln der Aesthetik gehen."^{4/} Darin sind eigentlich schon alle Themen eines sich als unmenschlich empfindenden Zeitalters gedanklich vorweggenommen. Nur dass Kierkegaards konkreter eigener Kunstgeschmack an die "Kunstperiode", an Klassik und Romantik gebunden bleibt. Indem er aber die realen und darum fruchtbringenden Widersprüchlichkeit zwischen subjektiv intentionierten und im Werk objektivierten Ausdruck in einem starren, unüberbrückbaren Gegensatz verwandelt, wird bei ihm die dialektische Genesis der Kunstwerke zu einem irrationalistischen Mythos des Abgrunds, das Aesthetische am Werk zu einem vernunftwidrigen Rätsel.

Die widerspruchsvolle Bewegung nach oben, die wir betrachtet haben, führt zum wirkenden Werk, sie kann aber nur dann als sinnvoll begriffen werden, wenn das Werk selbst und seine Wirkung in der Totalität der menschlichen Betätigungen, in der Entwicklungslinie der Menschengattung eine sinnvolle Stelle einnimmt. Das wird in diesen Betrachtungen ununterbrochen vorausgesetzt, als Tatsache erkannt und anerkannt und zugleich ebenso ununterbrochen gedanklich nachzuweisen versucht. Darum können wir uns jetzt damit begnügen, die Auffassung Kierkegaards als Symptom einer einflussreichen Tendenz einfach zu registrieren, und können uns dem eigentlichen Problem des homogenen Mediums wieder

790

zuwenden. Diesmal aber betrachten wir es nicht mehr als gesetztes Ziel subjektiver Bestrebungen und als Gegenstand ihrer inneren Dialaktik, sondern so wie es objektiv in seiner, auf welchen Wegen immer erreichten, totalen oder partiellen Vollendungen in Wirksamkeit tritt. Will man hier aus Sein und Funktion des jedem Werk zugrundeliegenden homogenen Mediums sein Wesen ganz allgemein bestimmen, so kommt man zu dem Begriff des Leitens. Ein Kunstwerk kann als solches nur dann als existierendes anerkannt werden, wenn es permanent die Möglichkeit in sich birgt, den Rezeptiven zu seiner Aufnahme anzuleiten. L'art pour l'art Tendenzen kürzlich vergangener Jahrzehnte zeigten allerdings eine Tendenz: die objektiv daseiende "Schönheit" /ästhetische Beschaffenheit/ der Werke unabhängig von jeder Wirkung zu setzen. Dahinter steckt eine - weitgehend subjektiv verständliche, ja berechnete - Ablehnung der seitgenössischen Durchschnittsbeurteilung; die Grösse Michelangelos oder Beethovens soll nicht vom Geschmacksurteil des Philisters X oder Y abhängig sein. So berechtigt solche Gefühle auch sein mögen, ihre Begründung ist doch auf schwache Analogien gestützt. Denn unbewusst schwebt solchen Gedankengängen das Beispiel der wissenschaftlichen Wahrheiten vor. Wenn jedoch gesagt wird, die Wahrheit etwa der Kopernikanischen Theorie sei unabhängig davon, ob und wann sie anerkannt wurde, so ist der objektive Sinn, der hier gemeint ist, der dass die Erde sich wirklich um die Sonne dreht, unabhängig davon, ob die Menschen diesen Tatbestand wahrnehmen oder erkennen. Die Begründung der Objektivität im Ästhetischen kann aber nicht mit von hier entnommenen Argumenten operieren. Die Beziehung, sagen wir, einer Tizianischen Venus zu der in ihr widerspiegelten Wirklichkeit lässt sich mit dem Verhältnis des Abbilds zum Original im Kopernikanischen Beispiel nicht vergleichen. Diese Theorie ist wissenschaftlich wahr, weil sie im grosser Annäherung ein Ansichselendes in ein Füruns verwandelt hat. Jene ist eine Verwirklichung der ästhetischen Prinzipien, weil die Art, wie sie die Wirklichkeit widerspiegelt, als Totalität der künstlerischen Bestimmungen, ein treues Abbild jener Totalität von Bestimmungen gibt, die in diesem Fall für die Entwicklung des Menschengeschlechts bedeutsam sind; weil diese Art der Widerspiegelung prinzipiell imstande ist, eine solche Totalität in den Menschen zu evozieren. Während also die wissen-

schaftliche Objektivität in der Unabhängigkeit des Ansichseins selbst vom Bewusstsein begründet ist, lässt sich die ästhetische Objektivität auch begrifflich nicht vom Menschen, von seinen Gedanken, Gefühlen etc. losrennen. Dass dabei nicht die Meinung und Velleitäten des Philisters X oder Y den Ausschlag geben, dass diese Gebundenheit vielmehr als das Selbstbewusstsein der Menschheit ihre Objektivität zur Geltung bringt, ist uns in allgemeinen Zügen bereits bekannt.^{5/}

Darum hat das Wie des Ausdrucks im Ästhetischen eine qualitativ andere Bedeutung als in der Wissenschaft. Niemand wird leugnen, dass auch hier die Darlegung des Fürs klar oder verworren, elegant oder schwerfällig etc. sein kann und dass eine Positivität in dieser Hinsicht das Durchdringen neuer Ideen beschleunigen, eine Negativität sie hemmen, verlangsamen kann. Es ist aber abwegig hier eine Analogie zur Aesthetik zu erblicken, wie dies in der Gegenwart - diesmal als Opposition zu einer gehaltlosen Gefühlseligkeit - nicht selten der Fall ist. Die Aesthetisierung von Wissenschaft und Philosophie in der Romantik oder am Ende des 19. Jahrhunderts hat diametral entgegengesetzte Motive, geht aber ähnlicherweise an dem eigentlichen Problem vorbei. Die heute herrschende Meinung drückt Berthold Brecht in seinem "Kleinen Organon für das Theater" folgendermassen aus: "Es könnte ja heute sogar eine Aesthetik der exakten Wissenschaften geschrieben werden. Galilei schon spricht von der Eleganz bestimmter Formen und dem Witz der Experimente. Einstein schreibt dem Schönheitssinn eine entdeckende Funktion zu, und der Atomphysiker R. Oppenheimer preist die wissenschaftliche Haltung, die 'ihre Schönheit hat und der Stellung der Menschen auf Erden wohl angemessen scheint'."^{6/} Eine solche Art des Analogisierens stiftet deshalb Verwirrungen, weil sie die Inhalt-Form-Beziehung in der Aesthetik verzerrt. Dann denkt man sie konsequent zu Ende - was Brecht in seiner reifen künstlerischen Praxis glücklicherweise zumeist vermeidet - so müsste eine Konzeption des künstlerischen Gehalts entstehen, die diesen als dem Wesen nach unabhängig vom geformten Ausdruck fasst, und damit die Funktion der Form zu etwas wirklich Nützlichem, jedoch letzten Endes Sekundärem herabsetzt. Indessen ist es evident - und auch Brechts Praxis geht im Wesentlichen diesen Weg, - dass der künstlerische Ausdruck vom ästhetischen Gehalt untrennbar ist. Selbst dort, wo dieser

tief gedanklicher Art ist, wie in den philosophischen Gedichten Goethes oder Schillers, wie in der Malerei des späten Rembrandt usw. können wir - im ästhetischen Sinn - keine derartige Trennung vollziehen. Gerade jene Worte, gerade jene Verhältnisse von Licht und Dunkel machen auch die gedankliche Tiefe solcher ästhetischen Gebilde aus. Die Aenderung einer Wortfolge, die Verschiebung einer Valeur nuance würde hier genügen, um aus der Tiefe eine Trivialität zu machen, während der Gehalt der Theorien vom Galilei oder Einstein durch grössere oder geringere Prägnanz ihrer Formulierungen, durch Vereinfachung oder Komplizierung ihrer Ableitungen, nur dann gewinnt oder verliert, wenn der Gehalt selbst, seine Annäherung an den vom Bewusstsein unabhängigen, an sich seienden Tatbestand hierdurch modifiziert wird. Der Gehalt eines ästhetischen Gebildes - auch wenn er wesentlich gedanklicher Art ist - besteht nicht nur in einer solchen Bezogenheit auf das Ansich, obwohl natürlich diese ein wesentliches Moment ihrer Totalität bildet, sondern ist zugleich und untrennbar davon eine persönliche Stellungnahme zu diesem Widerspiegelungskomplex. Die in ihr enthaltene tragische Erschütterung, optimistische Gläubigkeit, ironische Kritik etc. hat keine geringere Bedeutsamkeit als der Gedankengehalt selbst. Damit ist die Objektivität nicht aufgehoben, sie erhält nur einen neuen Akzent: es kommt darauf an, was für ein Gewicht der Gehalt und die Stellungnahme zu ihm für die Entwicklung der Menschheit besitzt, und wie beide zum Besitz des Menschengeschlechts werden können.

Dadurch erwächst das Wirken zu einem objektiven und zentralen Wesenszeichen des Werks; ja, unmittelbar und darum abstrahierend betrachtet ist es das spezifische Wesenszeichen seiner ästhetischen Existenz. Von hier aus ergibt sich die Beschaffenheit und die Bedeutung dessen, was wir oben das Leiten genannt haben, nämlich die die Erlebnisse des Rezeptiven evokativ ordnende, systematisierende Macht des Werks: seiner Komposition. Dieses Identifizieren der Komposition mit der Fähigkeit zum Leiten der rezeptiven Erlebnisse kann möglicherweise im ersten Augenblick als Überspitzung befallenden. Ist doch die Komposition eines Dramas oder eine Symphonie ein objektiver, in sich geschlossener, auf intensive Totalität Anspruch erhebender Zusammenhang. Und es ist nicht zu bezweifeln, dass dieser Zusammenhang objektiv existiert, d.h. unabhängig davon, ob ihn X oder Y wahrnimmt oder anerkennt; dass ihm objektive, genau

formulierbare Gesetze zu Grunde liegen, die ebenfalls unabhängig von der Meinung von X. oder Y gelten. Betrachtet man aber diesen Zusammenhang und seine Gesetzlichkeit etwas näher und konkreter, so sucht von dieser Seite erneut das Problem auf, das wir soeben als Verschiedenheit der Beziehung von Inhalt und Form in der wissenschaftlichen und ästhetischen Widerspiegelung festgestellt haben. Es zeigt sich sogleich, dass man Zusammenhang und Gesetzlichkeit in den Kunstwerken ohne Bezugnahme auf die ästhetische Wirkung unmöglich eindeutig fassen und vernünftig konkretisieren kann. Solche abstrakt - also unabhängig von der evokativen Macht - formulierten oder angewendeten Gesetze können nämlich vollständig erfüllt werden und das so entstehende Gebilde hat doch nichts mit einer ästhetischen Setzung zu tun. Wie viele Dramen wurden genau nach den - richtigen - Vorschriften von Aristoteles und anderer Klassiker verfasst, wie viele Musikwerke unter strengster und genauester Befolgung der kodifizierten Theorie komponiert, ohne deshalb wirkliche Dramen oder Symphonien geworden zu sein. Dadurch entsteht aber nicht nur in der künstlerischen Praxis ein seelenloser Akademismus, sondern es wird auch theoretisch das richtige ästhetische Verhältnis von Form und Inhalt vernichtet. Theodor Storm hat die Scheidung der Wege in dieser Frage in einem Epigramm, das offenbar gegen Emanuel Geibel gerichtet, ist, präzise formuliert:

Lyrische Form

Poeta laureatus:

Es sei die Form ein Goldgefäß,
In das man goldenen Inhalt giesst!

Ein anderer:

Die Form ist nichts als der Kontur,
Der den lebend'gen Leib beschliesst.

Was hier das echt ästhetische vom Surrogat unterscheidet, ist eben die evokative Kraft: die Komposition nicht nur als korrektes und abstraktes Zusammenfügen vom Standpunkt der Menschheitsentwicklung gleichgültiger Elemente, sondern als Erwecker von tiefen Emotionen, die - durch wesentliche Beziehungen von Mensch und Gesellschaft, von Gesellschaft und Natur vermittelt - auf den allerverschiedensten Wegen, in unendlich verschiedenen Weisen das Zentrum des Menschseins aufführen und erwecken.

Eine Komposition kann also nur dann im ästhetischen Sinne, d.h. nicht bloss abstrakt formell zur Vollendung gedeihen, wenn ihr dieses Pathos der Evokation in Ganzen und in allen Details zu eigen ist. Darum gehört die Fähigkeit zum Leiten der rezeptiven Emotionen dem Wesen der künstlerischen Komposition an; sie ist nicht bloss eine einfache, wenn auch notwendige Folgeerscheinung der kompositionellen Prämissen, sondern bestimmt die Komposition - um einen modischen Ausdruck zu gebrauchen - ontologisch. Natürlich wird das Gedanken - und Gefühlsleben des Menschen auch in der Wirklichkeit ununterbrochen geleitet. Er lebt ja in einer von seinem Bewusstsein unabhängig existierenden Umwelt, die seine Gedanken und Gefühle ohne Unterlass wechruft und infolge ihrer Kontinuität auch leitet. Der entscheidende Unterschied zwischen Leben und Kunst besteht in dieser Hinsicht erstens darin, dass die im Leben wirksame Kontinuität sowohl an sich, wie erst recht vom Standpunkt des individuellen Bewusstseins eine planlose ist, während das Kunstwerk planvoll auf das Erwecken einer solchen Kontinuität angelegt ist. Zweitens darin, dass der Mensch im Leben auf die einströmenden Eindrücke - bei Strafe des Untergangs - aktiv zu reagieren gezwungen ist, während er dem Kunstwerk als etwas Unveränderlichem gegenübersteht, als einer Gegenstandswelt, zu der er sich nur aufnehmend verhalten kann und soll. /Über das Problem der Suspension der Aktivität, der "Interesselosigkeit", über die Bedeutung des künstlerischen Erlebnisses für sein eigenes "Nachher" haben wir bereits gesprochen und werden auf diese Frage noch einigemal zurückkommen. /Drittens - und dies ist für das jetzt zu Behandelnde von grosser Wichtigkeit - steht der Mensch des Alltags in einem Strudel heterogener Tendenzen, während hier das homogene Medium des Kunstwerks /der Kunstart/der Kunst/, das auf ihn einwirkt, seine Erlebnisse von vornherein in eine bestimmte Richtung kanalisiert, ihnen ein bestimmtes Feld der Aufmerksamkeit und des sich Auslebens zuweist. Er verwandelt sich also vorübergehend aus einem ganzen Menschen des Alltag in den Menschen ganz, dessen aktive und passive Fähigkeiten durch eine solche Konzentration, vermittelt durch das homogene Medium, durch das Einströmen aller Erlebnisse in dieses Flussbett, durch ihre Umarbeitung darin, schon von allen Anfang an in eine bestimmte Richtung gelenkt werden

795

Es ist zweifellos ein Verdienst Nicolai Hartmanns, dass er in seiner "Aesthetik" dieser Frage einen breiten Raum gegönnt und in ihrer konkreten Beschreibung auf wichtige Bestimmungen hingewiesen hat. So hebt er über Musik hervor, dass im Hören notwendig eine Einheit entsteht, trotz des Auseinandergezogenenseins der Töne in der Zeit: "Der Satz braucht Zeit, er zieht an unserem Ohr vorüber, er hat seine Dauer; in jedem Augenblick ist dem Hörenden nur ein Bruchstück präsent. Und dennoch wird er dem Hörer nicht auseinandergerissen, sondern wird als Zusammenhang, als Ganzes erfasst. So wenigstens im echten 'musikalischen' Hören: er wird ungeachtet seines Auseinandergezogenenseins in die Zeitstadien, doch als ein Beisammensein aufgefasst - nicht zwar als ein zeitlich Simultanes, wohl aber als ein Zusammengehöriges, als Einheit. Diese Einheit ist zwar immer noch eine zeitliche, aber kein Zugleich sein."^{7/} Und weiter: "Das Tonwerk zwingt den Hörenden voranzuhören und nachzuhören, in jedem Stadium des Hörens die Erwartung des Kommenden zu haben, den bestimmten, musikalisch geforderten Fortgang zu antizipieren. Das gilt auch dort, wo der wirkliche Fortgang des Tonstückes sich dann als ein anderer herausstellt. Denn die Lösung der entstandenen Spannung kann immer auch eine andere sein als die erwartete; und die Auswertung der unerwarteten /neuartigen/ musikalischen Möglichkeit ist hiebei gerade ein Wesenszeichen der Überraschung und Bereicherung. Das ist in der Musik nicht anders als in der Dichtung /anderer Fortgang der Handlung im Roman und im Drama/... Denn musikalisch weist jede Phase über sich hinaus, und zwar vorwärts wie rückwärts."^{8/} Ähnlich über Architektur: "Das Ganze der Komposition ist von keinem Punkte aus gegeben - wenigstens nicht sinnlich. Dennoch hat der Betrachter ein intensives Bewusstsein dieses Ganzen; und es wächst sich sehr schnell und selbstverständlich aus, wenn man die verschiedenen Teilräume des Bauwerks entlangwandert, oder wenn man in der Betrachtung des einheitlichen Innenraumes, resp. der äusseren Gestalt den Standort wechselt" und so die verschiedenen Durchblicke, Seiten und Teilformen nacheinander erfasst werden. Das Nacheinander ist hier zwar ein willkürliches, nicht ein Geführtwerden in objektiv gegebener Folge, wie beider Musik; aber es bleibt doch immer ein zeitliches sukzessives Sichablösen der einzelnen, ob auch sehr verschiedenen Bilder. Das ästhetische Schauen, aber besteht darin, dass sich aus den

796

wechselnden, visuellen Aspekten ein Ganzes mit objektiver Gliederung heraushebt, eine gegenständlich einheitliche Komposition, die als solche nicht visuell gegeben ist, und auch von keinem Punkte aus sichtbar wird, sondern erst in der synthetisch arbeitenden Vorstellung auftritt und insofern 'sinnlich unreal' ist."^{9/}

Hartmanns - trotz objektivistischer Bestrebungen doch letzten Endes* von Kant bestimmter - Idealismus verwirrt aber oft seine theoretisch zumeist klug ausgelegten richtigen Beobachtungen. Vor allem deshalb, weil er weder beim musikalischen Hören noch beim architektonischen Sehen eine sinnliche Synthese der einzelnen unmittelbar sinnlichen Wahrnehmungen anerkennen will. Damit verschiebt sich das ästhetische Problem in ein Ausserhalb der Kunst; so wenn Hartmann etwa in der Fortführung seines zweiten von uns zitierten Ausspruchs davon spricht, dass das Ganze des Bauwerks zwar "ontisch real" ist aber sinnlich nicht mit einem Blick sichtbar wird. Die letzte Bemerkung ist zwar unmittelbar richtig, trotzdem ist aber die ästhetische Einheit einer Architektur nicht ontischen, sondern visuellen Charakters. Die Komposition besteht gerade darin, dass von verschiedenen Blickpunkten verschiedene, aber immerfort annähernde Aspekte des Ganzen für den sich bewegenden Betrachter entstehen, die eben in ihren ununterbrochenen Ineinanderübergehen, Aufeinanderhinweisen, Ineinanderüberschneiden etc. eine sinnliche Synthese, ein sinnliches Erleben des Ganzen ermöglichen. Eine bloss vorstellungsmässige Zusammenfassung kann zwar wichtige Ergänzungen bringen, die sowohl zur Vorbereitung des unmittelbaren Sehens, wie zur nachträglichen erinnerungsmässigen Zusammenfassung der Eindrücke wichtig und nützlich sind; sie kann aber die entstehende sinnlich fundierte Synthese, auch wenn sie immer nur eine annähernde ist, nicht ersetzen. Die Architektur evokiert Raumerlebnisse, deren notwendiges Nacheinander, eben infolge ihrer ununterbrochenen Aufbewahrung in der Veränderung mehr ist, als ein blosses Nacheinander von einzelnen selbständigen sinnlichen Raumbildern. Hartmann unterschätzt den dialektischen Charakter der sinnlichen Rezeptivität, ebenso wie - aus ganz anderen, fast entgegengesetzten, Motiven - Edgar Poe, der die ästhetische Existenz von längeren Poemen leugnet: "Was wir ein langes Poem nennen, ist tatsächlich bloss eine Abfolge von kurzen - d.h. von kurzen poetischen Effekten"^{10/} sagt er.

797

Darum hat Hartmann auch darin, nur für die erste Unmittelbarkeit recht, dass das Nacheinander ein willkürliches ist. Es ist richtig, dass in keiner räumlichen Kunst die Abfolge durch die Form so eindeutig unaufhebbar gegeben sein kann, wie in Musik, Literatur, Tanz oder Kino, wo der zeitliche Ablauf selbst ein konstitutives Moment der Komposition ist. Es ist auch richtig, dass das Nacheinander des Mit-dem-Blick-Folgen in Malerei und Plastik vorgeschriebener ist, leitungsmässiger scheint als in der Architektur. Es ist jedoch auch hier einem jeden Werk neu zu fundierendes Optimum da und ein solches ist, freilich schwerer entdeckbar, auch für die Architektur vorhanden. Mögen die einzelnen Aspekte blosser Aspekte sein, sie sind doch zugleich ihrem Wesen nach Aspekte dieses besonderen Ganzen und ihr Geradessein hängt direkt vom Geradesosein dieses Ganzen ab. Aber diese Gebundenheit an das besondere Ganze besteht nicht nur für die einzelnen Aspekte, sondern auch für ihr Übergehen ineinander, für ihre Abfolge. Es ist in Wirklichkeit das jeweilige architektonische Gebilde, das hier die Funktion des Leitens, seines Hinüberwachsens in die allmählich entstehende Synthese, in die Apperzeption des Ganzen vollzieht.

Das Geleitetwerden ist deshalb in einer für jede Kunstart /und innerhalb ihres Bereichs für jedes Kunstwerk/ verschiedenen Weise die einzige Möglichkeit für den Rezipienten das in der Komposition intentionell Enthaltene nachzuerleben, die Art also, in welcher die Komposition selbst aus Absicht zur Wirklichkeit werden, sich zu offenbaren imstande ist. Da zeigt sich nun die formelle Funktion des homogenen Mediums, sein dialektisch-widerspruchsvoller Charakter in voller Deutlichkeit. Hartmann hebt in seinen von uns zitierten Ausführungen über Musik das Moment der Überraschung hervor. Mit Recht, denn eine immer adäquat erfüllte Erwartung wäre inhaltlich leer, formell, linear, könnte sich niemals für Mehrdimensionalität einer gestalteten und erlebbaren, "Welt" erheben. Ja, man könnte sagen, dass jedes echte Kunstwerk die von ihm selbst hervorgerufenen Erwartungen stets zugleich erfüllt und nicht erfüllt. Denn es handelt sich nicht bloss darum, wie Hartmann andeutet, dass die gestaltete Lösung eine andere ist, als die erwartete. Schon hier müsste ergänzend hinzugefügt werden, dass jede Art von Überraschung

inhaltlich wie formell sich innerhalb eines Spielraums bewegt, dass das homogene Medium des Werks /und der Kunstart/ imperativ vorschreibt; freilich so, dass dieser vorgezeichnete Spielraum vielfache Möglichkeiten der überraschenden Erfüllungen freigibt. Die Täuschung der Erwartung muss also eine bestimmte Qualität besitzen, die sie, trotz ihres kontrastierenden Wesens mit der geweckten Erwartung verbindet. Wenn sie als bloße, krude Überraschung erlebt werden muss, wenn nicht - a posteriori - trotz ihrer eventuellen Plötzlichkeit ein Gefühl des irgendwie doch Erwartethabens evoziert wird, ist die Kontinuität der Leitung unterbrochen, die Einheit des Werks gestört. Und andererseits ist auch die Erfüllung des geweckten Erwartens niemals ein einfaches Erfüllen des Erwarteten, sondern enthält im echten Kunstwerken stets ein Moment des Unerwarteten, einer Übererfüllung der Erwartungen. Das also, was wir früher in abstrakt-kategoriel-ler Weise formuliert haben, dass jede Negation die spezifische, eigene Negation des eigens Bestimmten sein muss, sich hier in einer weit konkreteren Form zeigt, obwohl die Gegenüberstellung von Erwartung und Überraschung /Negation der Erwartung/ noch immer eine weitgehend abstrahierte Fassung der ästhetischen Tatbestände ist. Wirklich konkret könnte diese Frage nur in einer Genretheorie behandelt werden, wo gezeigt werden müsste, wie jene Stellung zur Welt, die das homogene Medium des betreffenden Genres hervorbringt, den Spielraum, die Qualität, die Intensität, die Häufigkeit etc. der in ihm möglichen Überraschungen konkret bestimmt. So viel zeigen jedoch auch diese abstrakten Betrachtungen, dass die Spannung zwischen Erwartung und Erfüllung von der Qualität des homogenes Mediums abhängt, dass die individuelle Eigenheit eines jeden echten Kunstwerks diese Qualität nicht nur genau umschreibt, sondern von allen Anfang an - in diesem Sinne gilt die Kategorie der Intonation für alle Künste, vor allem für alle, die sich zeitlich abwickeln - Spielraum und Qualität der Erfüllungen, Überraschungen etc. sinnfällig angibt, gewissermaßen eine Atmosphäre evoziert, die in dieser Hinsicht unendlich viele, aber doch nur ganz bestimmte Möglichkeiten zulässt.

Scheinbar handelt es sich hier um rein formelle Fragen. Jedoch ihre rein formelle Betrachtung würde uns wieder

jenen Antinomien gegenüberstellen, würde erneut jene Verzerrungen des ästhetischen Formbegriffs zustandebringen, denen wir bereits wiederholt begegnet sind. Es bedarf keines allzuvertieften Überdenkens dieser Probleme, um einzusehen, dass schon die eben behandelten Fragen primär inhaltliche gewesen sind und erst durch deren Lösung im Sinne der ästhetischen Prinzipien die künstlerische Formgebung befruchten konnten. Aber die Dialektik von Inhalt und Form greift auch insofern tiefer, als nicht bloss der krude Stoff der erlebten Wirklichkeit durch das homogene Medium vorerst in ein ästhetisches Halbprodukt verwandelt wird, sondern eine solche Umarbeitung auch die allgemeinsten Formen ihrer Widerspiegelung, die Kategorien betrifft. Bei der Behandlung einzelner Probleme sind wir bereits auf solche Umwandlungen gestossen, und in späteren Erörterungen werden wir uns noch sehr ausführlich mit einigen von ihnen beschäftigen müssen. Die faktische Grundlage dafür haben wir ebenfalls an ihrer Stelle behandelt: Alltag, Wissenschaft und Kunst widerspiegeln dieselbe objektive Wirklichkeit; darum haben sie nicht nur den Lebensstoff, /je nach ihren Bedürfnissen, je nach Richtung und Grad der Aufnahmefähigkeit/ gemein, sondern auch die diese formenden Kategorien. Die besonderen Aufgaben jedoch, die vor jedem dieser Gebiete /und vor ihren Teilgebieten/ stehen, bringen es zwangsläufig mit sich, dass die objektiven Verhältnisse zwar von denselben Kategorien geformt werden, diese jedoch in den verschiedenen Sphären eine Veränderung ihrer Erscheinungsweise - Gruppiertheit, Ausgeführt- oder Abgekürztsein, proportionelles Verhältnis zu anderen Kategorien etc. - erleiden. Die Umformung, die das homogene Medium in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit durchsetzt, muss sich also, sogar in sehr wesentlicher Weise, auch auf solche Kategorien beziehen. Dieser Akt ist naturgemäss zunächst wieder ein formeller. Jedoch nur in unmittelbarsten, allgemeinsten Sinn. Denn seine Folgen für die konkrete Ausbildung im homogenen Medium sind - ästhetisch angesehen - inhaltlichen Charakters: die spezifische Formung durch solche gewissermassen unfunktionierten Kategorien lässt erst den künstlerischen Inhalt entstehen, und dessen Formung bleibt eben die Aufgabe des künstlerischen Formungsprozesses. Freilich muss dabei bedacht werden, dass diese philosophisch dargestellte Genesis der Gegenständlichkeitsformen des ästhetischen Inhalts infolge des Wesens der ästhe-

tischen Setzung Art und Wirksamkeit der Formen aufs tiefste beeinflusst.

Dieser Funktionswechsel der Kategorien im Aesthetischen bei Beibehalten dessen, was ihnen Ansich in der objektiven Wirklichkeit entspricht, was sie allgemein formell abbilden, ist eine der Zentralfragen der Erkenntnis dessen, worin die Eigenart des Aesthetischen besteht. Trotzdem fehlt ihre Behandlung so gut wie völlig in der Geschichte der Aesthetik. Zumeist verwechselt man einfach die wissenschaftliche Widerspiegelung durch die Kategorien mit ihrem objektiven Ansich oder - was ebenfalls häufig geschieht - begnügt man sich damit, dem Aesthetischen Gebiet bloss ein abstraktes Anderssein der Begriffswelt der Wissenschaft gegenüber zuzuschreiben: so das Niveau der Anschauung bei Hegel, so das Denken in Bildern bei Belinskij. Wie in vielen anderen Fragen, ist auch hier Aristoteles der einzige, der dieses Problem klar erblickt hat. Allerdings - soweit wir heute genau wissen können, denn seine Aesthetischen Schriften sind ja nicht vollständig erhalten - nur für den Unterschied von Erkenntnis und Rhetorik. Das ändert aber nichts an der prinzipiellen Bedeutung seiner Position, denn bekanntlich hat die Antike die Rhetorik zu den Künsten gezählt, so dass Aristoteles sich hier berechtigt fühlen konnte, etwas über den Unterschied der Kategorien in der reinen Erkenntnis und für das Aesthetische auszusagen. Und dies umsomehr, als er bei der Behandlung des Übergangs der einzelnen Sätze in ihre Verbindung zu Enthymemen /so nennt er diese Erscheinungsform des Syllogismus/, die spezifische Eigenart der ersteren darin erblickt, dass sie "sich auf das Gebiet der menschlichen Handlungen und auf das beziehen, was wir beim Handeln zu wählen und zu meiden haben."^{11/} Damit ist die Scheidungslinie in der Richtung auf die anthropomorphisierende Wesensart der Kunst klar ausgesprochen. Aristoteles trennt tatsächlich die beiden Gebiete von Apodiktik und Rhetorik /die Zwischenstelle, die bei ihm hier die Dialektik einnimmt, braucht uns nicht zu beschäftigen/ objektiv dadurch, dass die erstere mit dem Wahren, letztere mit dem Wahrscheinlichen zu tun habe, subjektiv, dass die Rhetorik "das Wahrscheinliche und Glaubhafte in Hinblick auf die Charaktere und Empfindungen der Menschen/ und /zum Gegenstände haben."^{12/} Aus alledem wird es

801

deutlich sichtbar, dass Aristoteles die Trennungslinie dort zieht, wo in Gegensatz zur desanthropomorphisierenden, rein auf objektive Wahrheit ausgerichteten Apodeiktik die Rhetorik mit den Charakteren und Geminnungen der Menschen zu tun hat, auf diese einzuwirken bestrebt ist. Uns ist dabei klar, dass diese Beziehung in der Rhetorik weitaus direkter, unvermittelter ist, als in der Kunst selbst. Für die Antike schien diese letztere Differenz viel geringfügiger zu sein, als für uns; nicht nur weil die Rhetorik als Kunst galt, sondern weil die Beziehungen der Kunst selbst zur gesellschaftlichen Praxis der Menschen viel unmittelbarer waren und gedacht wurden, als in unseren Tagen. Wenn die Zuspitzung in der letzteren Hinsicht die Fassung der Rhetorik als Kunst erleichtert, so soll doch nicht vergessen werden, dass diese Kunstauffassung auch in einer solchen Übertriebenheit ihrer gesellschaftlichen Bezüge das Wesen der Kunst weitaus tiefer erfasst, als der moderne fetischisierte Individualismus. Jedenfalls geht Aristoteles von zwei so fundamentalen Denkformen aus, wie die Induktion und der Syllogismus und wendet diese Einsicht so auf die Rhetorik an: "Ich nenne aber Enthymen einen rhetorischen Syllogismus, Beispiel eine rhetorische Induktion. Alle Redner aber gewinnen ihre Überzeugungsmittel dadurch, dass sie entweder Beispiele oder Enthymeme beibringen, und man kann sagen, dass damit der Bereich erschöpft ist."^{13/}

Für uns ist dabei vor allem wichtig, dass es sich um fundamentale Formen der beiden Gebiete handelt, die bei ausdrücklicher Bewahrung ihrer gemeinsamen Wurzeln im objektiven Sein - es ist nicht entscheidend, wie weit es sich bei Aristoteles um zwei verschiedene Fälle der Widerspiegelung der Wirklichkeit handelt - je nach den gesellschaftlichen Bedürfnissen verschiedene Formen aufnehmen. Und es ist besonders wichtig, dass die Transformation ins Aesthetische in beiden Fällen auf die Geeignetheit zur Evokation von Gefühlen, Leidenschaften, etc. gerichtet ist. Aristoteles gibt davon in seiner grossartig-praktischen matter of fact Weise eine prägnante Beschreibung: "In Enthymemen darf man nämlich weder von einem fernliegenden Satze ausgehen, noch alle Mittelglieder ausführlich beibringen; denn das erstere führt zur Undeutlichkeit, weil der auffassende Verstand einen zu langen Weg zu machen hat, und das letztere eine Geschwätzigkeit, weil

man Dinge sagt, die von selbst einleuchten." ^{14/} Beim Beispiel /Paradeigma/ ist die direkte Beziehung auf das Aesthetische noch einleuchtender. Aristoteles geht auch hier davon aus, dass das Beispiel eine für die Rhetorik geschaffene Analogie zur Induktion ist. In der konkreten Behandlung geht er aber sehr bald über die etwas analogisierende Art des Beispiels im Leben hinaus und analysiert die Brauchbarkeit von bereits ausgeprägt dichterischen Formen wie die Parabel oder die Fabel. Man sieht also, dass sogar direkte dichterische Gattungen etwas ästhetisch Entsprechendes der Induktion im Erkenntnisprozess repräsentieren können. Es ist dabei charakteristisch, dass das Paradeigma, in dem es den langen Weg der Induktion im Interesse der sinnfälligen Prägnanz abkürzt, ja statt ihres Weges, statt ihres Prozesses, der in verschiedenen Einzelercheinungen das gesetzlich Gemeinsame aussucht, diese Gemeinsamkeit auf einen Fall reduziert und konzentriert, eine gewisse Rückbewegung auf die Analogie hin zeigt. Es ist aber doch viel mehr als Analogie. In ihm soll das Typische einer Erscheinung oder Erscheinungsgruppe zusammengefasst werden, das durch seine unmittelbare Form - direkt oder abschüttend oder kontrastierend - das Typische ihrer selbst oder einer anderen Gestalt evokativ einleuchtend machen soll.

Ebenso erhält die früher angeführte Aristotelische Verlegung der Wirksamkeit des Enthymens, das Weglassen der logischen Vermittlungen aus dem Schluss, das Hinzielen auf eine lakonische Gedrungenheit, dass es auch hier darauf ankommt, das Typische einer Lage, eines Falles, einer Beziehung etc. mit einem Schläge, mit unmittelbarer Evidenz, also evokativ zusammenzufassen. Die pseudoästhetische Wesensart des Rhetorischen, in die sich Aristoteles wie in alle Formen oder Gegenstandsgebiete, die er jeweils behandelt, energisch einarbeitet, und die er bei aller Kritik stets von innen betrachtet, verhindert ihn daran, aus dieser schon in der Rhetorik leise sichtbaren Wendung von diskursiv Auseinandergelegten, die Gesetzmäßigkeit Suchenden zum unmittelbar erscheinenden Typischen alle Konsequenzen zu ziehen. Dieser Vorbehalt, der die Absichten von Aristoteles gänzlich trifft, da er in diesem Werk nicht unnötig über das Rhetorische hinausging, war nur notwendig, um die Berechtigung unserer Erweiterung seiner Analyse zu erhärten. Denn in der Rhetorik sind

Paradeigmas und Enthymen nur Mittel, wenn auch entscheidend wichtige, um bestimmte konkrete Ziele mittels der Rede zu erreichen. Sie können sich deshalb hier noch nicht bis zu den letzten Möglichkeiten ihres immanenten Kerns entfalten. Das ist nur in der Dichtung möglich, wo, wie wir später in anderen Zusammenhängen sehen werden, sie für sich stehen, nicht im Interesse eines ihrer Beschaffenheit fremden Zieles ausgenützt und deshalb zum Ausleben ihres eigenen Wesens befähigt und genötigt werden. Diese zentral ästhetische Eigenart ist nun, wie gezeigt wurde, der Drang zum unmittelbar evident Typischen. Dieser Drang führt im Ästhetischen nicht nur zur adäquaten Vollendung eines jeden einzelnen Paradeigmas oder Enthymems, sondern zu Kettenverbindungen, Kettenwirkungen, in denen das eine das andere fördert und steigert. Das kann unter Umständen in der Form scharfer Kontraste geschehen, aber wir wissen bereits, dass auch Kontraste zu tragenden Momenten einer einheitlichen elementaren Bewegung werden können, wenn diese Bewegung von vorneherein auf ein solches wechselseitiges Sich-Aufeinanderstützen angelegt ist, wenn sie sich in einem homogenen Medium abspielt oder besser gesagt: wenn diese Bewegung das homogene Medium konstituiert.

Wir werden in einem späteren Kapitel ausführlich über die notwendige Konvergenz des Typischen mit der Transformation der Kategorien in der ästhetischen Widerspiegelung sprechen und dabei - um das Wesentliche in einem Wort vorwegzunehmen - auf die Konvergenz der Ästhetischen Zentralkategorie der Besonderheit mit der ästhetischen Fassung des Typischen detailliert eingehen. Hier müssen wir uns damit begnügen, ein einziges entscheidendes Moment dieses Komplexes zu betonen, ohne noch auf die Wichtigkeit der Kategorie der Besonderheit eingehen zu können. Es handelt sich dabei um die Pluralität des Typischen in der Kunst, wobei der Grundstruktur der ästhetischen Sphäre entsprechend jedes Werk in Bezug auf dieses Problem den pluralistischen Charakter des ganzen Gebiets spontan reproduziert. Der Pluralismus der Typischen ist eine Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit, eine Art dieses Ausdrucks, die das Ästhetische dem Wissenschaftlichen scharf gegenüberstellt. Lenin, der in dem Herausarbeiten des Widerspiegelungscharakters der Kategorien die bis jetzt radikalsten Vorstöße gemacht hat, und - um ein sehr bezeichnendes Beispiel anzuführen - die Hegelsche Ahnung vom objektiven Charak-

804

ter des Syllogismus in die Feststellung, dass dieser eine Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, weitergebildet hat, betont auch den hier behandelten Unterschied des Typischen in Wissenschaft und Kunst mit grosser Klarheit und Energie. So hebt er während des ersten imperialistischen Weltkriegs in einem Brief an Sinowjew den Gedanken hervor, dass es in jeder Phänomengruppe für die Wissenschaft nur eine typische Erscheinung geben kann. Er spricht von den falschen Anschauungen vieler seiner damaligen Mitstreiter, dass in der imperialistischen Periode nationale Kriege unmöglich seien, und fügt hinzu: "Das ist ein offener Irrtum, und zwar ein historischer, politischer und logischer Irrtum /denn eine Periode ist die Summe verschiedener Erscheinungen, in welcher ausser dem Typischen sich immer auch anderes vorfindet/^{15/} Dieses Fixieren der Dualität des einen Typischen neben der Menge des Atypischen in der Empirie, bezeichnet klar die richtige Auffassung der Wissenschaft. So hat schon Hegel betont: "Es gibt nur Einen Typus des Tieres, und alles verschiedene ist nur Modifikation desselben."^{16/} Und selbst, wo die Materie eine gewisse, beschränkte Anzahl von Typen für die Wissenschaft vorschreibt /Typen von Temperamenten, von Krankheiten etc./ bleibt unser von Lenin eben formulierter Gegensatz von typischen und atypischen Erscheinungen für die Wissenschaft bestehen.

Ganz anders in der Kunst. Wo in ihr diese Auffassung der Menschen und ihrer Verhaltensweise gestalterisch zum Ausdruck kommen, haben wir es im besten Fall mit einem tendenziösen Naturalismus zu tun, zumeist jedoch mit einer einfachen Kolportage, in der - je nach sozialem Standort - die eigenen guten Eigenschaften als typisch, die schlechten als atypisch und beim Gegner umgekehrt dargestellt werden. In der echten Kunst hat dagegen alles, was in der Gestaltung Platz bekommt, einen mehr oder weniger typisierenden Charakter. Was also wissenschaftlich nicht als typisch betrachtet werden kann, erscheint in der Kunst als typisch. Darin steht die Kunst dem Alltagsleben näher als der Wissenschaft, denn dessen Praxis schreibt dem Menschen in ihrem Verkehr miteinander auch die Notwendigkeit einer ununterbrochenen Typisierung vor. Nur wird diese zumeist subsumptiv vollzogen und hat deshalb zumeist einen schematischen, die individuelle Eigenart vergewaltigenden Charakter. Falsche Tendenzen in der

805

Auffassung des künstlerisch Typischen stützen sich deshalb sehr oft auf diese entgegengesetzten, aber gleich kunstfeindlichen Tendenzen, die der Kunst als direkt angewandten wissenschaftlichen Prinzipien oder als der Alltagspraxis entsprechende Anschauungen aufgezwungen werden. Lenin enthielt sich, im strikten Gegensatz zu vielen seiner angeblichen Schüler, solchen unbefugten Einmischungen in heterogene Gebiete. Es ist z.B. interessant zu lesen, dass er im ersten Weltkrieg eine gründliche Diskussion mit der nahe befreundeten Inessa Armand über eine von dieser geplante Broschüre führte, die die sexuelle Frage behandeln sollte. Er bestand leidenschaftlich darauf, dass die Schrift sich auf das klassenmässig Typische konzentrieren soll. Und als sein Diskussionspartnerin im jeden Preis den Kontrast der schautzigen Kisse in vielen Eben zu den reinen in manchem flüchtigen Verhältnissen in den Mittelpunkt rücken wollte, schlug er ihr vor, einen Roman zu schreiben. "Denn", so führt er aus "darin ist die Essenz des ganzen Falles die individuelle Lage, die Analyse des Charakters und das Herausheben der betreffenden Typen".^{17/} Darin ist eine klare Anerkennung der ästhetischen Typisierung im Gegensatz zur wissenschaftlichen enthalten.

Formell hängt alldies mit der evokativen Wesensart der künstlerischen Komposition zusammen. Denn der rein Einzelfall bleibt in Hinsicht auf jede sinnfällig unmittelbare Mitteilung stumm. Ein Echo des Gestalteten kann im Rezeptiven nur erweckt werden, wenn ein Appell an die Welt seiner eigenen Vorstellungen, Gefühle, Erfahrungen etc. erfolgt, mag dieser noch so weit vermittelt sein, mag er diesen Kreis noch so sehr erweitern, die Intensität der subjektiven Momente unermässlich vertiefen. Schon dieser formelle Wille zur Wirkung, - dessen Richtung und Inhalt je nach Kunstart verschieden ist - drängt auf eine Festhaltung, die vom Prinzip des Typischen beherrscht wird. Natürlich sind diese Typen - und darin kommt die Priorität des Inhaltlichen zur Geltung - untereinander in der Art und im Grad, in der Qualität und Intensität ihrer Typik ausserordentlich verschieden. Jedoch mag eine noch so groteske oder sonderlinghafte Gestalt in der Kunst auftreten, ihr Sonderlingstum wird stets ins Typische erhoben, indem evokativ das Erlebnis erweckt wird, dass sie bestimmte Tendenzen im Zusammenleben der Menschen auf einer bestimmten Stufe repräsentiert. Erst dadurch kann sie -

- im künstlerischen Sinne - verstanden werden, und erst ein so gewecktes Verständnis macht sie nach erlebbar. Indem auf diese Weise in jedem Kunstwerk, das mehrere Gestalten miteinander verknüpft, eine Hierarchie der Typen entsteht, aus welcher ihr Rang, ihre Bedeutung, des Bejahens- oder Verneinawerte ihrer Existenz unmittelbar evident wird, gibt die Kunst ein umfassendes Bild von der Welt des Menschen, stellt eine Welt der Menschen dar, die einerseits reicher an erfassbaren Bestimmungen des Menschenlebens ist, als die im Alltag von Alltagsmenschen wahrgenommen, andererseits und zugleich klarer, geordneter, übersichtlicher. Reichtum und Ordnung sind inhaltliche Bestimmungen, die von der ins Werk einströmenden Weltanschauung des Künstlers bedingt sind, sie können aber nur durch das homogene Medium gewissermassen auf einen Nenner, auf eine gemeinsame Qualität gebracht untereinander eine derartige wohlaufgebaute Hierarchie bilden. Die allgemeinen Prinzipien dieser Umwandlung haben wir bereits an der Hand von Leo Poppers Brueghel-Analyse aufgezeigt. Wenn wir jetzt auf Shakespeares "Hamlet" hinweisen und auf die wechselseitige, oft durch starke Kontraste hervorgebrachte Abgestimmtheit aufeinander von Hamlet, Horatio, Fortinbras und Laertes denken, so haben wir eine solche Synthese von Ordnung und Reichtum vor uns, die formell von homogenem Medium, inhaltlich von der Pluralität und Universalität des Typischen bestimmt ist; selbstredend auf der Grundlage jenes Werkpluralismus, das ein entscheidendes Wesenszeichen des ästhetischen Setzens bildet.

So weit wir uns scheinbar von den tiefen und weitreichenden Anregungen von Aristoteles entfernt haben, handelt es sich stets um sein Problem: um die Transformation der Gegenständlichkeit der Kategorien der objektiven Wirklichkeit zu einem System von Fokktionen, worin der ausschlaggebende Gehalt der Objektivität bewahrt bleibt, jedoch in einer Form die ununterbrochen und unmittelbar auf den Menschen bezogen ist, die ihm die Wirklichkeit als seine Welt widerspiegelt. Alle Freude, die an der Kunst empfunden wird, hat letzten Endes darin ihre Wurzeln, dass in ihr eben diese, dem Menschen zugehörige, dem Menschen angemessene Welt erlebt wird. Das hat - objektiv angesehen - nichts mit einer Freude an dem dargebotenen Inhalt zu tun. Wo die Kunst, gewollt oder notgedrungen, sich eine solche Aufgabe stellt, ist sie - sehr spezifische Ausnahmefälle abgerechnet -

als Kunst verloren; einerlei ob der Inhalt diesen Forderungen gemäss geschieht oder ein beliebiger Inhalt an sie angeglichen wird. Schon Aristoteles^{18/} hat anderswo ausgesprochen, dass die künstlerische Freude an einem Gegenstand, sein freudiges Erleben in der Rezeptivität nichts damit zu tun hat, ob wir seine konkrete Verwirklichung /Mensch, Situation, Begebenheit, etc./ im Leben als Realität bejahen würden. Gerade dass der Mensch das, was er im Leben ablehnt, wovor er flieht, wogegen er Abscheu oder wovor er Angst empfindet etc. in der künstlerischen Gestaltung widerstandlos, ja begeistert aufnimmt, macht das Wesentliche der ästhetischen Gebilde und ihrer Wirkung aus. Die von Aristoteles erkannte Umwandlung der Kategorien ist die tiefste Ursache der Fähigkeit der Werke den Rezeptiven zu leiten. Sie führen ihn in eine Welt ein, sie lassen ihn sich in dieser scheinbar frei bewegen, obwohl jeder Schritt seiner Erlebnisse vom homogenen Medium des Werks gelenkt wird. Die Angemessenheit des gestalteten Inhalts an die Form erscheint ihm dann als die Angemessenheit der Werkwelt an sich selbst, an die Forderungen, die der Mensch unwillkürlich und ununterbrochen seiner Umwelt gegenüber erhebt. Daraus entsteht die Freude, eine solche Welt /auch eine tragische/ miterleben zu können.

Die tiefste Problematik der Kunst bestimmter Perioden, darunter der unsrigen ist, dass weder die Künstler in der Welt etwas zu finden imstande sind, dessen ästhetische Widerspiegelung diese Freude an der Angemessenheit, diese Behaglichkeit des Miterlebenkönnens ausstrahlen würde, noch die Rezeptiven die Bereitschaft besitzen, sich solchen Erlebnismöglichkeiten freudig hinzugeben. Da nun diese Problematik heute von sehr vielen als seelisch-weltanscheuliche Basis einer radikal neuen ästhetischen Anschauung verherrlicht wird, da auf diese Weise aus der gesellschaftlichen Not der Kunst eine neue ästhetische Tugend gemacht werden soll, ist es vielleicht nicht ohne Nutzen eine selbstkritische Anmerkung des gerade als solchen Neuerer gefeierten Robert Musil anzuführen, in welcher dieser immer ehrliche Schriftsteller, der sich möglichst wenig vormachte, die hier angedeutete Problematik als das, was sie ist, als künstlerisches Versagen der "modernen" Kunstmittel bezeichnete. In seinem Tagebuch steht: "Zur Technik: etwas was ältere Roman-schreiber gut konnten, haben wir heute fast ganz verlernt: Spannen

Wir fesseln nur unsere Hörer. Das heisst wir suchen geistreich zu schreiben und langweilige Stellen zu vermeiden. Wir ziehen auf allen Wegen den Hörer mit. Spannen heisst aber den Hörer das Kommende erwarten machen. Ihn mitdenken lassen, ihn auf dem gezeigten Wege allein gehen lassen. Ein gewisses Gefühl der Behaglichkeit, mit dabei zu sein. Der humoristische Roman lebt von diesen Gefühlen. Man deutet eine kommende Situation an, und der Gedanke entsteht: was wird denn unser guter X jetzt wieder machen? Es erfordert viel Kleinspielerei in den Typen. Aber so satiquiert es aussieht, so ist es doch ein Stück künstlerischer Wirkung im Gegensatz zu den Wirkungen des Philosophen und Essayisten."^{19/} Es ist vom Standpunkt des hier Ausgeführten lehrreich, dass Musil den Zusammenhang zwischen dem richtigen Leiten der Rezeptivität und das in dessen Folge entstandene Erlebnis der "Behaglichkeit" klar sieht und zugleich in den zeitgemässen Methoden ein Herausfallen aus dem Aesthetischen, die Wirkungen des essayistischen erblickt. Auf die tieferen Gründe dieser Problematik, die von der Seite der Widerspiegelung ebenfalls mit Kategorienproblemen zusammenhängen, können wir erst im letzten Kapitel dieses Teiles näher eingehen. Es handelt sich dabei um die Wirkung auf die Kunstanschauung, die - aus gesellschaftlichen Gründen - der steigende Ausbau des desanthropomorphisierenden Wesens der wissenschaftlichen Widerspiegelung ausübt. Am Anfang des vorigen Jahrhunderts hat sich Goethe, haben sich, in ihrer Weise, die Romantiker gegen die Anfänge solcher Tendenzen gewehrt. In Gegenwart und Jüngstvergangenheit spielt sich eine Kapitulation vieler Künstler und Kunstrichtungen in dieser Frage ab, ein Aufgeben der Eigenart und Selbständigkeit der ästhetischen Widerspiegelung um eines Phantoms, der zeitgemässen Wissenschaftlichkeit willen.

MTA FIL. INT.
Lukács Archív

Achtes Kapitel: Anmerkungen

I.

- 1./ Goethe an Schiller, 23. XII.1797. Beilage: über epische und dramatische Dichtung.
- 2./ Hegel: Philosophische Propädeutik, Begriffslehre S.15
- 3./ Fbd. § 42/3
- 4./ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. a.a.O. V.74
- 5./ Fbd. 118.
- 6./ Fbd.120
- 7./ Prantl: Geschichte der Logik, a.a.O. I. 233, 263.
- 8./ Hegel: Enzyklädie, § 370.
- 9./ Levy Brühl: a.a.O. 58.
- 10./ Hegel: Enzyklopädie, § 367, Zusatz.

II

- 1./ Dass dieser Weg vielfach auch problematisch werden kann, so im Falle des mathematischen Formalismus, braucht uns hier nicht zu beschäftigen.
- 2./ Piedler: Schriften über Kunst, a.a.O. II.45.
- 3./ Vgl. darüber den Aufsatz: "I limiti della critica stilistica" von Cesare Cases. Societa, 1955 Nr. I. und II. sowie die hervorragende Studie von Michael Lifschitz: Bei Gelegenheit des Artikels von S. Widmar: Aus meinem Tagebuch. Novi Mir, 1957. Nr. IX. Der letztere Aufsatz untersucht zwar nicht direkt diese Schule, seine Analysen enthalten jedoch eine tiefeschürfende indirekte Kritik ihrer Prinzipien und Praxis.
- 4./ Hegel: Geschichte der Philosophie, Wk. a.a.O. XIII.296.
- 5./ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 79. Stück.
- 6./ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 3.
- 7./ Fbd. § 4.
- 8./ Fbd. § 42.
- 9./ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 78. Stück.
- 10./ G. Lukács: Schicksalwende, Berlin, 1956. 31.
- 11./ G. Lukács: Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, 1958. 45.f. 86 f.
- 12./ A. Condivi: Das Leben Michelangelos, Kapitel 58.

- 13./ Der Monat, Nr. 81. 1955, Januar 246
 14./ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. s.a.O. III. 177/8
 15./ Engels: Anti-Dühring, s.a.O. 144/5

III.

- 1./ Hegel: Geschichte der Philosophie, Wk. s.a.O. XIII. 368.
 2./ Leo Forster: Pieter Brueghel der Ältere, Kunst und Künstler, Jg. VIII, Berlin, 1910, 600.
 3./ Ebd. 600/1.
 4./ Kierkegaard: Entweder oder, Dresden und Leipzig, o.J. 15.
 5./ Eine ausführliche Behandlung der sich hieraus ergebenden konkreten Probleme kann erst im zweiten Teil dieses Werks stattfinden.
 6./ B. Brecht: Versuche 27/32, Berlin, 1953, 110.
 7./ N. Hartmann: Aesthetik, Berlin, 1953, 117.
 8./ Ebd. 119.
 9./ Ebd. 125/6.
 10./ F.A. Poe: Philosophy of Composition, s.a.O. V.4.
 11./ Aristoteles: Rhetorik, II. Buch, 22. Kapitel. Zitiert nach der Übersetzung von A. Stahl. Es ist interessant zu bemerken, dass auch Goethe - ohne die Beziehung zur Aesthetik besonders hervorzuheben - als Typenart dieser Kategorie bestimmt, sie bestimme das Allgemeine als "was uns an viele Fälle erinnert und das zusammenknüpft, was wir schon einzeln erkannten. Maximen und Reflexionen, s.a.O. XXXIX. 111. Goethe zielt also ebenfalls auf die evokativen Funktionen der hier vollzogenen Synthese.
 12./ Prentl: s.a.O. I. 103.
 13./ Aristoteles: Rhetorik, I. Buch, Kapitel 2.
 14./ Ebd. II. Buch, Kapitel 22.
 15./ Lenin: Brief an Sinowjew, August, 1916. Wk. Vierte Ausgabe, XXXV. 209 /ungarische Ausgabe/.
 16./ Hegel: Enzyklopädie § 370 Zusatz.
 17./ Lenin: Brief an Inessa Armand, 1916. s.a.O. 162.
 18./ Aristoteles: Poetik, Kapitel IV.
 19./ R. Musil: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, Hamburg, 1953, 71.