

Zehntes Kapitel: Probleme der Mimesis VI.: Allgemeine Züge der

Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik

I.

Der Mensch als Kern oder Schale

Die Dichtung ist zugleich Entdeckung des Lebens-
kerns und Kritik des Lebens. Diese Verdoppelung kann nicht energisch
genug betont werden. Denn das von uns beschriebene Phänomen ist ja
allgemein bekannt und taucht in den ästhetischen Betrachtungen immer
wieder auf. Unter den besonderen ideologischen Bedingungen ver-
schiedener Perioden ^{word} jedoch ~~keine~~ die allein richtige ganze Wahr-
heit, das Festhalten der dynamischen Totalität aller wesentlichen
Bestimmungen oft ~~als~~ ^{in eine} Halbwahrheit, d.h. ~~als~~ ^{in eine} ganze Falsch-
heit ^{verzerrt}. Denn gleichviel ob man aus diesem Komplex die Objektivität, die
annähernd richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit, ~~Wieser~~ an sich
ist, eliminiert, oder ob man das ästhetische Abbild der Welt von
seiner Bezogenheit auf den Menschen /auf die Menschheit/ zu befreien
versucht, ist die Verzerrung gleicherweise unvermeidlich. Ich habe
in verschiedenen Studien zu zeigen versucht, dass der ideologische
Verfall einer Klasse, dass, was wir Dekadenz nennen, sich am präg-
nantesten in einer ~~auskristallisierten~~ ^{auskristallisierten} Gestörtheit der Subjekt-Objekt-Beziehung
zu ~~aus~~ ^{aus} äußern pflegt, und zwar als ein oft simultan auftretender
falscher Subjektivismus und falsche Objektivismus.¹⁾ In der Periode
vor dem ersten Weltkrieg hat die erste Tendenz geherrscht. Ihren
vielleicht plastischsten Ausdruck erhielt sie in Hugo von Hofmanns-
thals berühmten Brief des Lord Elandos an Bacon von Verulam.
Der Briefschreiber beklagt sich, wie bekannt, dass ihm jede Fähig-
keit des zusammenhängenden Denkens, der zusammenhängenden Apper-
zeption der Aussenwelt abhanden gekommen ist. Als Ersatz dafür er-
hält er die Gabe zu seltenen ^Elebnissen: "Denn es ist ja etwas
völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, dass, in solchen
Augenblicken irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung
mit einer überschwellenden ^Fut höheren Lebens wie ein Gefäß er-
füllend, mir sich ankündigt. Ich kann nicht erwarten, dass Sie mich
ohne Beispiel verstehen, und ich muss Sie um Nachsicht ^{um die}
für

Albernheit meiner Beispiele bitten. Eine Giesskanne, eine auf dem Felde verlassene Bege, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für ^{nicht} uns plötzlich in irgendeinem Moment, den Herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.²⁾ Es ist klar, dass es sich hier in erster Reihe nicht um die blosse Unaussprechbarkeit solcher Erlebnisse handelt. Ihr Objekt ist von vorneherein auf allen Zusammenhängen herausgerissen; es ist auch nicht seine gegenständliche Ganzheit, die das Erlebnis hervorruft. Vielmehr gerät eine desorientierte, weltverlorene Seele mit einem zufälligen Moment eines zufälligen Gegenstandes in eine zufällig-singulare, rein partikuläre Beziehung, die darum prinzipiell und nicht bloss individuell-psychologisch - unaussprechbar * bleiben muss. [Diese hypertrophierte und darum auf das Nichts orientierte falsche Subjektivität wird später, schon nach dem Ende des ersten Weltkriegs von einer ebenso hypertrophierten und darum ebenso falschen Objektivität abgelöst. Auch hier können wir nur ein Beispiel anführen. Der französische Schriftsteller Allain Robbe-Grille³⁾ schreibt in einem programmatischen Artikel über den Roman der Zukunft: "An Stelle dieses Universums von 'Bedeutungen' /psychologischen, sozialen, funktionellen/ müsste man versuchen eine solidere, unmittelbarere Welt zu konstruieren. Es wäre vor allem notwendig, dass die Gegenstände, die Gesten durch ihre ~~xxxxxx~~ Gegenwart wirken, und dass diese Gegenwart auch später herrschend bleibe gegenüber jeder erklärenden Theorie, die sie in irgendein sentimentales, soziologisches, freudisches, metaphysisches oder anderes Beziehungssystem einsperren würde. In diesem zukünftigen romantischen Universum werden die Gebarben und die Gegenstände 'da' sein, bevor sie 'etwas' sind; und sie werden auch später so bleiben, hart, unveränderlich gegenwärtig für immer und sich über ihren eigenen Sinn lustig machen, der vergebens sie zu präkären Nutzbarkeiten ~~xxxxx~~ herabsetzen will, zwischen einer formlosen Vergangenheit und einer unbestimmten Zukunft.⁴⁾ Man sieht hier deutlich den Gegenpol zur Fetischisierung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses bei Hofmannsthal. Bei diesem wurde alles

zu einem rein zufälligen Anlass, um irrationelle seelische Kräfte freizusetzen, bei jenem sollen die Gegenstände und sogar die Ausdrucksweisen der Menschen /Gebärden/ jede Verbundenheit mit dem gesellschaftlichen Leben, ja selbst mit dem Innenleben des Menschen als Ganzen verlieren; es ist eine Tendenz zur totalen Enthumanisierung der Wirklichkeit, die schon früher bei bekannten Schriftstellern aufgetreten ist /man denke an die Zentralstelle des "Phallischen" bei D.H. Lawrence ./

Um nach diesem notwendigen Exkurs, der zur genauen Bestimmung unseres Phänomens, zu seiner reinlichen Scheidung von solchen, die sich nur abstrakt-unmittelbar, ja fast nur verbal ihm analog scheinen, notwendig war, zur Sache selbst zurückzukehren, sei vor allem als Überleitung an ein Naturerlebnis Goethes während seiner italienischen Reise erinnert. Er betrachtete in Venedig verschiedene Seetiere, die Seeschnecken und Tauschenkrebse und ruft begeistert aus: "Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend!"⁴⁾ Dieses Goethesche "Staunen" hat natürlich seiner Persönlichkeit entsprechend einen doppelten Aspekt: es kann als Ausgangspunkt zu naturwissenschaftlichen Forschungen ausgelegt werden - und sicher spielt das hier ausgedrückte Verhalten, der sich hier zeigende Blick für die Methodologie der Studien Goethes eine grosse Rolle - es offenbart jedoch gleichzeitig seine dichterisch-künstlerische Attitüde zur Wirklichkeit; dass bei Goethe beide sehr stark konvergieren, ist eine allgemein bekannte, auch durch viele Selbstbekenntnisse belegte Tatsache. Wir haben hier nicht die Aufgabe, seine wissenschaftliche Methodologie zu untersuchen, für uns ist bloss wichtig, dass bei einer scheinbar so geringfügigen Gelegenheit der Einheitspunkt zwischen Leben, Kunst und Wissenschaft, die Identität, der von diesen widerspiegelten Welt sichtbar wird, und zwar in einem Stadium des "Stauens", in welchem die Wege von Wissenschaft und Kunst sich noch nicht getrennt haben. Daran ist für die künstlerische Widerspiegelung höchst wichtig, dass das auslösende Objekt bereits in einer deutlichen Bestimmtheit erscheint, und dass es dementsprechend eine Verzerrung des Phänomens, seine Fetischisierung ist, wenn - wie in den eben aufgezeigten polar entgegengesetzten Beispielen - die weitere künstlerische Arbeit entweder subjektivistisch oder objektivistisch, den Reichtum an Beziehungen auszulöschen bestrebt ist. ~~(Die Analogie zum Desanthropomorphisieren der wissenschaftlichen Widerspiegelung, das naturgemäss die Tendenz zu einem kritischen~~

Jedoch gerade dieser R_eichtum an B_eziehungen bildet die Grundlage nicht nur für das Erfassen des Objekts in seiner ganzen Konkretheit, sondern auch für die echte und fruchtbare Entfaltung des Subjekts, das zum T_räger, Organisator, Zusammenfasser der wahrgenommenen G_egenständlichkeit zu einer "Welt" wird. In Goethes Ausspruch ist diese Einheit noch auf einer vorwissenschaftlichen und vorkünstlerischen S_tufe vorhanden. Darum ist er für Aehnlichkeit und Differenz beider so lehrreich. Denn für das wissenschaftliche V_erhalten bleibt die bedingungslose Hingabe an die Objektivität des Objekts ausschlaggebend; dass zu ihrem wahrheitsgemässen H_erausarbeiten viel mehr als dies gehört, nämlich eine von jeder Subjektivität wegstrebende E_rfindungsgabe, die den unendlichen R_eichtum des Objekts klar, gegliedert, in deutlicher G_esetzmässigkeit hervortreten lässt, ändert an den Grundlagen dieses Tatbestandes nichts wesentliches. Die bei Goethe auch vorkünstlerisch hervortretende Objektivität hat aber auf die Kunst bezogen einen völlig anderen Charakter: die Subjektivität muss sich selbst - simultan - bis zum völligen V_erschwinden aufheben, um ein Spiegel zu sein, in dem alle wichtigen B_estimmungen des Objekts unverfälscht erscheinen, und sie muss sich zugleich innerlich aufs Aeusserste steigern, damit dieses Abbild kein zu Tode erstarrtes bleiben soll. Die G_edoppeltheit des ästhetischen Objekts, ein ansichseiendes und gleichzeitig, unablässig davon, ein nur für den M_enchen existierendes zu sein, setzt diese G_edoppeltheit des ihm zugeordneten^y Objekts durch. Diese untrennbare G_ebundenheit von Aufheben und S_teigern der Subjektivität ist zwar in einer solchen K_onzentration auf einen Akt etwas spezifisch A_esthetisches, das ihr inhaltlich zugrundeliegende V_erhalten, das sich freilich als nachträgliche V_ereinigung, als wechselseitige Ergänzung entgegengesetzt gerichtete Akte äussern kann, spielt auch im Alltagsleben der Menschen eine wichtigen, freilich oft unterschätzte, Rolle. Ganz allgemein gesprochen liegt dem der unaufhebbare Tatbestand zugrunde, dass eine wirkliche Entwicklung der menschlichen P_ersonlichkeit nur in der Welt, in ununterbrochenen W_echselbeziehungen zu ihr möglich ist, dass sowohl ein M_ench, der sich tendenziell ganz in sich verschliesst, wie einer, der sich wehrlos seiner Umgebung ausliefert und sich ihr bedingungslos anpasst, letzteres ein seelischer Krüppel werden muss. Der Drang nach einer Komplettheit im Menschlichen^x lebt mehr oder weniger bewusst in den meisten Menschen, soweit die gesellschaftliche S_truktur ihrer Zeit sie innerlich nicht derart entstellt hat, dass sie die eigene V_er-

zerrtheit als unerlässliche Vorbedingung einer jeden Existenz ~~xxx~~ empfinden. Allerdings ist dieser Drang und die Fähigkeit, ihn zu verwirklichen, auch in den verschiedenen Personen derselben Zeit, derselben Klasse sehr verschieden; vom Kampf um die tatsächliche Realisation dehnt sich die Skala über ohnmächtiges Revoltieren bis zu einer stumpfsinnigen, ja sogar selbstgefälligen Anpassung an eines der ~~falschen~~ falschen Extreme aus.

Die Kunst ist ihrem Wesen nach stets eine Gegenkraft solcher Entartungstendenzen, stets das Vorbild für den Aufstand ~~wider~~ wider ihre Einflüsse, das Ideal einer inneren Gesundheit. Dass ihre einzelnen Gestaltungen fast immer auch eine konkrete - positive oder negative - Vorbildlichkeit in einer bestimmten Hinsicht besitzen, mindert nicht, ja verstärkt diese ihre allgemeine Wirkung; Vorbild für ein dem Menschsein würdiges Verhalten zu sein, die Objektivität der Welt so zu erfassen und zu gestalten, dass darin eine solche Subjekt-Objekt-Beziehung zum Ausdruck gelange. Das bedeutet aber für das schaffende Subjekt die Notwendigkeit, ein entsprechendes Verhalten zur Welt in sich auszubilden. Auch darin ist - je nach Periode, Klassen, Nation, Individualität - eine unendliche konkrete Variabilität möglich, ja unerlässlich, jedoch die oben angedeutete allgemeinste Form in der Ausbildung der schöpferischen Subjektivität ist der einzige Weg für ein gültiges ⁱⁿ ~~im~~ Lebenssetzen derartiger ästhetischer Gebilde. Das, was man berechtigter Weise eine künstlerische Persönlichkeit nennt, beruht gerade auf ^{solcher} einer solchen Beziehung zur Wirklichkeit. Natürlich ist es formell möglich, auf anderen psychischen Grundlagen Kunstwerke hervorzubringen; das exzessive Übergewicht einer weltlosen Subjektivität oder ihre seelenlos-unmenschliche Unterdrückung überträgt aber zwangsläufig die menschliche Fragwürdigkeit eines solchen schöpferischen Verhaltens auf das Werk und bringt darin eine unaufhebbare Problematik hervor. Die reale Verbindung zwischen Werk und schöpferischer Persönlichkeit ist selbstredend höchst verwickelt und zeigt die verschiedensten Formen des dialektischen Umschlags. In diesem Wechsel bleibt aber - wenn es sich um echte Kunstwerke handelt - ein immer wiederkehrender Mittelpunkt bestehen: eben das hier geschilderte Verhältnis zur Wirklichkeit selbst, dessen Bewegungsrichtungen wir als Entäusserung des Subjekts an die Objektswelt und als Rücknahme des so Erworbenen ins Subjekt in anderen Zusammenhängen bereits geschildert haben. Die jetzigen Beschreibungen gehen über die früheren nur insofern hinaus, als einerseits die Substantialität des schaffenden Subjekts als un-

abdingbare Voraussetzung zur gediegenen Substantialität des Werks erscheint und andererseits jene auf einer solchen Wirklichkeitsbeziehung beruht, in der das Subjekt durch Hingabe an die Aussenwelt, durch ~~W~~Widerspiegeln ihrer wichtigsten B_estimmung sich selbst als Substanz findet, bereichert und vertieft.

Aus alledem folgt wieder die absolute Notwendigkeit für das ästhetische S_etzen: auf Grund einer dialektischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zu ihr die B_eziehung zu finden. Natürlich ist diese Dialektik, wie wir in vielen Fällen bereits sehen konnten, auch in der A_ltagspraxis deutlich sichtbar; auch in dieser wäre es unmöglich zu existieren und erfolgreich zu handeln, wenn die für den Menschen seelisch in B_etracht kommende Widerspiegelung einen bloss photographischen Charakter hätte. Das aktive Beteiligtsein des Subjekts an A_rt und Ergebnis der Widerspiegelung wird jedoch in der Arbeit und in der sonstigen unmittelbaren Praxis des A_ltags mehr oder weniger spontan, in der Wissenschaft bewusst, ~~u~~vermittels des desanthropomorphisierenden V_erhaltens korrigiert. Man darf aber nicht vergessen, dass in diesem subjektiven Faktor der Widerspiegelung zwei

Elemente der Beziehung zur Wirklichkeit in ~~ih~~ ihrer Unmittelbarkeit ungetrennt enthalten sind: erstens jene M_omente der E_rscheinungswelt, die einfach subjektive Zutaten zur Widerspiegelung bilden /Wirkung der spezifisch menschlichen Sinnesorgane etc./, zweitens der objektive Anteil der Menschengattung /und der ^{die} zu bildenden Individuen/ an der B_eschaffenheit, S_truktur etc. der Wirklichkeit selbst, ihre aus dem Wesen der S_ache folgende B_ezogenheit auf das Menschsein der Menschen. Diese unmittelbare Einheit wird von der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung aufgehoben und in ihre wahrhaft objektiven Komponenten aufgelöst, um eine neue Synthese der rein objektiven, an sich seienden Zusammenhänge erfassen und festhalten zu können.

Das zweite Motiv spielt im ethischen Verhalten der Menschen eine wichtige Rolle. Eine menschliche Entschliessung kann nämlich aus dem Kausalnexus des gesellschaftlich-geschichtlichen ~~Ablauf~~ Ablaufs nicht herausgehoben werden und dennoch besitzen ^{te} sie, ethisch ~~ange~~ angesehen, einen besonderen Wirklichkeitsakzent, den der Verantwortlichkeit des ^{die} umfassenden I_ndividuums. Diese kann freilich ~~auf~~ auch für die hervorbringenden Ursachen und den hervorgebrachten Folgen entstehen; aber darin ist ein qualitativer Unterschied von der eigentlichen Verantwortung vorhanden: bei dieser ist der Entschluss selbst ihr eigener Gegenstand, bei jener die subjektive V_erpflichtung, gewisse Tendenzen der Wirklichkeit erkannt, gewisse ihre Konsequenzen vorausgesehen zu haben. Es ist natürlich nicht hier der Ort, die so

entstehende Dialektik näher zu verfolgen. Sicher ist aber, dass die oben aufgezeigten falschen Extreme - mutatis mutandis - auch im Bereich der Ethik von entscheidender Bedeutung sind: das vollständige Ignorieren der objektiven Aussenwelt kann die reinsten und selbstlosesten moralischen Gesinnungen in eine Donquixoterie verwandeln, während das widerstandslose Hinnehmen der Begebenheiten der Umwelt das Subjekt in ein Philistertum herabdrückt. Ob dieses als wahllose Anpassung an die jeweils gegebene Aussenwelt vor sich geht oder als passive Stimmungsreaktionen, die unter Umständen bis ~~xxxxxx~~ zur inneren Empörung heranwachsen können, ohne sich in Taten umzusetzen, macht ethisch keinen ausschlaggebenden Unterschied aus; innerhalb des Philistertums gibt es grosse Skalen von der Verfeinerung bis zur Roheit, von der richtungslosen Empfindsamkeit bis zur fühllosen Verhärtung etc. Eine wirkliche ethische Substanz entsteht im Menschen, besser gesagt, der Mensch wächst zu einer ethischen Substanzialität nur dann heran, wenn es ihm gelingt, die richtige Proportion von Innen und Aussen, von Objektswelt und Subjektivität, von Notwendigkeit und Freiheit in seinen Entscheidungen und Taten zu realisieren. Die Darlegung dessen, welche Stelle diese Substanzialität der Persönlichkeit im Gesamtbereich der Ethik einnimmt, würde den Rahmen dieser Betrachtungen sprengen.

Immerhin zeigen schon diese allgemeinen Umrissse, dass ethisches und ästhetisches Verhalten zueinander in einer innigen, wenn auch komplizierten und widerspruchsvollen Beziehung stehen. Die Basis der Differenzen, ja Gegensätze liegt in ihrem Grundcharakter: die Ethik ist praktisch auf die menschliche Wirklichkeit ^{selbst} gerichtet, die Ästhetik erstrebt kontemplativ eine Widerspiegelung der für den Menschen wesentlichen Welt. Die Dialektik der ästhetischen Widerspiegelung, die über Tiefe und Wahrheit, über Wahrhaftigkeit und Evokationskraft der Kunstwerke entscheidet, geht vor allem von der hier analysierten Wechselbeziehung von Objektivität und Subjektivität aus. Nur wenn das schöpferische Subjekt fähig ist, die Bezogenheit der Objekte auf den Menschen / auf die Menschengattung / als deren eigene inhärente Bestimmungen zu erfassen, wenn auf der anderen Seite die Reaktionen der Menschen auf ihre Umwelt aus einer einheitlichen wirkenden Substanz, die beide umfasst, organisch herauswachsen zu lassen, kann dieses spannungsvolle Gleichgewicht von Subjektivität und Objektivität als neue, einheitliche und unmittelbare, substanzielle und evokative ästhetische Synthese entstehen. So kompliziert auch ihre Genese aus dem schöpferischen Sub-

jekt sein mag, so sehr ein qualitativer Sprung, Schaffen und Werk zugleich verbindet und trennt, in den subjektiven Voraussetzungen müssen sehr weitgehend der Werkstruktur entsprechende, zu ihr konvergierende Tendenzen vorhanden sein, soll der Sprung zu einem echten Kunstwerk führen. Diese Entsprechung, diese Gemeinschaft beruht gerade auf der richtigen Beziehung des Subjekts zur Objektswelt in Wirklichkeit wie in Kunst. Der nichtmechanische, dialektische Charakter der ästhetischen Widerspiegelung kommt darin zur Geltung, dass sie entscheidend von der Beschaffenheit ihres Subjekts abhängt. Nur aus einem reichen Leben kann eine echte und reiche Kunst entstehen, sagte gelegentlich Gorki. Dieser Reichtum muss sich natürlich nicht unbedingt in einer äusserlichen Bewegtheit des Lebens offenbaren, er muss aber im Erleben der Welt lebendig vorhanden sein, muss infolge der richtigen Proportionalität von Subjektivität und Objektivität aus dem Subjekt ein substantielles **Formen**, damit das Werk das zu seiner Echtheit unerlässliche Substanz besitze. Die Frage: wer widerspiegelt die Wirklichkeit? lässt sich von der Frage: was und wie widerspiegelt wird? prinzipiell unmöglich trennen. Darum ~~ist~~ kann das scheinbar phantastischste, weltentrückteste Werk - in diesem Sinne - eine echte Widerspiegelung der Wirklichkeit sein; Darum muss, wenn die gesellschaftlich-geschichtliche Wirklichkeit die Beziehung von Subjektivität und Objektivität trübt und verwirrt, auch die Welt der Werke substanzlos werden.

spiegelungscharakter zu verlieren, ja im Gegenteil, ^{ihm} ~~indem sie diesen~~ stetig weiterbildet und verstärkt. Dasselbe haben wir versucht, für die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit zu erhellen.

Die Verwirrung, von der eben die Rede war, zeigt sich zu-
meist als ein volles oder partielles Leugnen des Widerspiegelungs-
charakters der Kunst. Das hat freilich alte philosophiegeschichtliche
Traditionen. Da bis zu Marx der Materialismus nur eine mechanische
Widerspiegelung gekannt hat, konnten selbstredend die komplizierteren
Fragen der Aesthetik von hieraus unmöglich gelöst werden. Bedeutende
Materialisten, wie Diderot halfen sich, indem sie in Einzelbetrach-
tungen - ~~per~~ ^{per} ~~Mefas~~ - dialektische Momente in die mechanische Theorie
der Widerspiegelung einschmuggelten; idealistische Dialektiker wie
Hegel haben - ebenfalls ~~per~~ ^{per} ~~Mefas~~ - in Konzeptionen wie das identi-
sche Subjekt-Objekt $\alpha +$ oft im Einzelnen richtig erfasste unbewusste
Anwendungen der dialektischen Widerspiegelungslehre eingebaut. Das
bezieht sich jedoch nur auf die hervorragendsten Denker. Es ist
nach solchen Voraussetzungen verständlich, dass in der Entwicklung
der letzten Jahrzehnte eine Ablehnung der Widerspiegelungstheorie
herrschend wurde. Richtungen wie Expressionismus oder Surrealismus
versuchen die ganze Kunst aus einer rätselhaften Selbsttätigkeit
des weltlosen Subjekts abzuleiten, und selbst scharfsinnige Denker,
wie der von uns bereits kritisierte Caudwell, wollen eine solche,
auf angebliche magische Überreste zurückgreifende reine Subjektivität
wenigstens für die Lyrik retten. Alledem gegenüber ist es
bemerkenswert, dass dort, wo bedeutende Künstler über ihr Hand-
werk nachdenklich werden, sie immer wieder bei einer Rückkehr zur
Widerspiegelung ^{der} ~~zur~~ Wirklichkeit landen. Wir wollen gar nicht von
Tolstoi sprechen, der, wo er philosophisch zu denken versucht,
immer unter ~~den~~ Einfluss subjektiver Idealisten gerät, wo er jedoch,
wie z.B. bei ^{der} Maler Michailow in "Anna Karenina" einen echten Künstler
gestaltet, dessen Theorie und Praxis immer schlicht auf die Wider-
spiegelungslehre zurückführt. Aber selbst ein Schriftsteller, wie
Proust, wenn er sich die Lyrik eines so modern-subjektivistischen
Dichters, wie Mallarmé, der ^{den} ~~sicher~~ in modernen Theorien ein Vorbild
der "reinen", also nicht widerspiegelnden Subjektivität vorstellt,
zu verdeutlichen sucht, nicht umhin kann, auf die Widerspiegelung
zurückzugreifen. Er schreibt in einem Jugendbrief über Mallarmé:
"...möchte ich ... von diesem Dichter im Allgemeinen sagen, dass
dessen dunkle und leuchtende Bilder zweifellos noch Abbilder von

des Autors der Gegenwart ist - seine Art zu schreiben; das andere: die Gesamtheit von Gefühlen und Gedanken wird immer unfaßbarer, nebelhafter und, die Wahrheit zu sagen, kläglicher. Der Schriftsteller ist nicht mehr Spiegel der Welt, sondern ein kleiner Splitter; die soziale Amalgamschicht ist heruntergewischt, und im Strassenstaub der Grossstadt hat er nicht mehr die Fähigkeit, mit seinen Bruchstücken das grosse Leben der Welt widerzuspiegeln, und gibt nur Fragmente des Strassenlebens, kleine Reste verdrückter Seelen wider." ⁶⁾

Es gehört nicht allzuviel Scharfsinn dazu, um eine gewisse Verwandtschaft im Prinzip beider Fragestellungen zu erblicken: die Tatsache der Widerspiegelung als solche hingenommen, interessieren sich beide Schriftsteller dafür, wie jener Spiegel beschaffen sein müsse, in welchen ein dichterisches Abbild der Welt erscheinen könne. Während aber Proust bei der geistvollen Feststellung eines bizarren Faktums stehenbleibt, nämlich dabei, dass die Oberfläche des schwarzen Marmors nur eine interessant-verschwommene, stimmungsvolle, aber kontur- und körperlose Reproduktion der Umwelt im menschlichen Subjekt zulässt, geht Gorki direkt auf das zentrale ~~Proble~~ Problem los und zeigt, dass die Zerstörung der subjektiven Verbundenheit des Menschen seiner Zeit mit dem gesellschaftlichen Leben und mit dessen Problemen im Subjekt das Instrument der ästhetischen Widerspiegelung zerschlägt und die zerbrochenen Stücke in den Strassenstaub schmeisst. Diese Differenz der Auffassungen mindert aber nicht im geringsten die Bedeutung dessen, dass zwei so hervorragende Vertreter von extrem entgegengesetzten Auffassungen über die Literatur nicht nur in Bezug auf das Faktum ihres Widerspiegelungscharakters einig sind, sondern auch darin, dass die spezifische Eigenart des dichterischen Subjekts auf die Qualität der Spiegelung entscheidend einwirkt. Bei Gorki wird, wie wir gesehen haben, auch der soziale Untergrund dieser Qualität deutlich. Bewusste Verbundenheit mit der Gesellschaft oder Einbildung des ~~kurze~~ Aufsichtgestelltseins des Subjekts ~~sind~~ stellen aber nicht - wie die meisten bürgerlichen Denker meinen - einen bloss "soziologischen" Unterschied ^{sondern treffen} dar, Dieser trifft im Gegenteil gerade das Wesen des Menschen und damit seine ästhetischen Fähigkeiten. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits diese Frage berührt und uns dabei philosophisch - ontologisch wie der heute modische Terminus lautet - zur Auffassung von Aristoteles, zur primär gesellschaftlichen Beschaffenheit des Menschen bekannt. Die Wichtigkeit einer solchen Entscheidung liegt darin, dass wenn dieser

Unterschied ein bloss "soziologischer" ^{Wahr}Lehre, der Mensch, ohne sein Wesen und damit seine Fähigkeit zur richtigen Reproduktion der Aussen- und Innenwelt zu/ beschädigen oder zu verzerren, sich nach Belieben von den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit isolieren, als "Atom" leben können. Wenn ^{er}dagegen seine "ontologischen" Wesen nach gesellschaftlich ist, so ist diese Existenz als "Atom" eine bloss eingebildete, innerlich unwahre, ihrer eigenen objektiven Basis widersprechende, und eine solche Diskrepanz kann unmöglich dauernd bestehen, ohne das Subjekt als solches ernsthaft zu beschädigen. Robert Musil, der sich von der Mehrzahl der avantgardeistischen Schriftsteller durch eine oft unerschrockene Aufrichtigkeit der eigenen Persönlichkeit und der eigenen Produktion gegenüber vorteilhaft unterscheidet, schreibt über sich selbst: "Zarathustra der Einsame in den Bergen widerspricht irgendwie meiner Gesinnung. Wie muss man sich aber stellen, um mit einer Welt fertig zu werden, die keinen festen Punkt hat? Ich begreife sie nicht, das ist es!"⁸⁾

Die Widersprüchlichkeit, die ^{hier} für die ganze Sphäre der ästhetischen Widerspiegelung äussert, lässt sich kurzgefasst so aussprechen: auf der einen Seite zeigt jede eingehende Analyse ihrer kategoriellen Struktur einen ausserordentlich grossen - unmittelbar angesehen sogar schrankenlosen - Spielraum der Ausdrucksmöglichkeiten. Gerade die richtige Auffassung der Stelle der Kausalität im System der Kategorien befreit die ästhetische Widerspiegelung aus der sklavischen Abhängigkeit sowohl von der des unmittelbaren Scheins der gegebenen Wirklichkeit, wie von jener - ebenfalls unmittelbar ^{en}- Erklärungsweise, die sie in ein fertiges Netz aus Kausalketten verwandelt. Das ästhetische Vordringen zum Wesen, zu den Gesetzen des menschlichen Lebens, zur Substanz des Menschseins kann dadurch - inhaltlich wie formell - eine unbeschränkte Variabilität erhalten, kann von der unmittelbar wahrgenommenen Oberfläche des Alltagslebens noch so radikal abweichen, kann mit ihm verglichen noch so phantastisch oder grotesk scheinen, ohne deshalb sein Wesen als wahres Abbild der Wirklichkeit verlieren zu müssen. Auf der anderen Seite jedoch schafft gerade diese Freiheit, diese Ablehnung jeder im voraus fertigen Regel eine ausserordentlich rigorose Auswahl, die eine grosse Masse der ästhetisch intentionierten Versuche aus dem Bereich der Kunst hinausfeht. Es gehört zum Wesen der ästhetischen Widerspiegelung, dass in ihr alle Kategorien nur in der Gesamtheit ihrer Wechselbeziehungen über Gelingen oder Misslingen entscheiden; aus der Totalität des Gehalts und seiner spezifischen

V. der Mensch

Sich

Formung entsteht jene künstlerische Struktur der einzelnen Werke, von deren Beschaffenheit es abhängt, ob das Werk zur Kunst gezählt werden kann oder nicht. Alle Fragen, die aus dieser Konstellation entspringen, ^{was} und deren ausführliche Untersuchung ^{wird} zeigen, dass der Primat von Einheit und Totalität vor der Analyse der Einzelheiten keineswegs die ästhetische Rationalität aufhebt, ja er wird geradezu zum Fundament ihrer spezifischen Beschaffenheit.

Vorwissen kann, deutet darauf

Diese Fragen können erst im zweiten ^{Teil} Band dieses Werks konkret gestellt und beantwortet werden. Hier müssen und können wir, vorgreifend, bloss die Rolle der Subjektivität kurz streifen, als des eigenartigen Vermittlungsgliedes zwischen einer ästhetisch neutralen objektiven Wirklichkeit und eines rein und ausschliesslich auf ästhetisch transformierten Kategorien basierten Werks. Natürlich hat auch im Alltagsleben und in der Wissenschaft das Subjekt eine vielfach ähnliche Vermittlungsrolle; es gehört zu den langläufigen, völlig unbegründeten Vorurteilen dem Materialismus gegenüber, ihm das Leugnen solcher Vermittlungen zuzuschreiben. Umfang, Intensität, Bedeutung etc. einer solchen Vermittlung auf den verschiedenen Betätigungsfeldern der Menschen sind allerdings ausserordentlich verschieden, und es kann ~~hier~~ nicht unsere Aufgabe sein, auch nur andeutend die Mannigfaltigkeit der hier erwachsenden Probleme zu erörtern. Nur so viel muss bemerkt werden, dass sowohl in einem grossen Teil des Alltagslebens, überall dort, wo es auf Leistungen ankommt, wie in der Wissenschaft, das Subjekt eine Vermittlungsrolle im wörtlichen Sinne zu spielen hat. Obwohl nämlich weder das Arbeitsprodukt, noch die wissenschaftliche Widerspiegelung ohne dem Einsatz des ganzen Menschen zustandkommen könnte, ist diese seine Funktion in der vollendeten, in der im Leben funktionierenden Objektivierung weitgehend ausgelöscht. D.h. wir können z.B. wissen - und es ist wichtig, dass wir es wissen - , was für gewaltige, intellektuelle, moralische etc. Energieⁿ notwendig waren, um das wissenschaftliche Werk Galileis oder Newtons zustandezubringen; diese Werke selbst erfüllen aber ihre Mission im Leben der Menschheit, ohne auf diese ihre Genesis rekurrieren zu müssen. / Wenn wir etwa die Differenzialrechnung anwenden, ist es uns gleichgültig, ob Newton oder Leibniz ihr Entdecker war. / Das Kunstwerk jedoch, das Ergebnis der ästhetischen Widerspiegelung ist auch als Werk etwas Persönliches, eine Werkindividualität. Mögen wir ihren Autor / oder ihre Autoren / nicht kennen, dieser Persönlichkeitscharakter

ist dem Werk unauslöschlich aufgeprägt. Die Frage nach dem schöpferischen Subjekt ist also auch aus der sachlichsten Analyse des Kunstwerks nicht eliminierbar.

Diese allgemeinste F_eststellung hat sich schon vorher in der Analyse der Widerspiegelung bestätigt; die Antwort von Proust und Gorki, insbesondere die letztere zeigen, wie weite Horizonte für das V_erständnis der objektiven W_erktprobleme der A_esthetik und sogar für ~~ihre~~ die ihrer gesellschaftlichen G_enesis eine solche Fragestellung eröffnet. Sie führt aber immer wieder zu dem zurück, was wir vorher als Problem der Substantialität im W_erk und als ^{seiner} un^mgänglichen Fundiertheit in der menschlichen Substantialität des Schaffenden dargelegt haben. Nur auf diesem Weg kann die Kunst ihre menschheitliche Mission erfüllen, indem jedes Werk ^{mit} von einer echten Substanz für den Rezipienten zu einem Aufruf wird, der an dessen eigene Substantialität appelliert oder seinen innere A_pstand von einer solchen evokativen ⁱⁿ B_ewusstsein hebt. Wie überall, ist auch hier das spezifisch ästhetische Problem die - freilich qualitativ betonte - Kulmination eines allgemeinen Lebensphänomens. Dieses hat Goethe in seinem G_edicht "Ultimatum" als Zentrum dieser Problematik treffend aufgezeigt :

Und so sag' ich zum letztenmale:

Natur hat weder Kern ~~noch Schale~~

^{Noch Schale!}
Du prüfe dich nur allermeist,

Ob du Kern oder Schale seist!

Unmittelbar beziehen sich diese Z_eilen auf die ~~Maxime~~ Naturerkenntnis und deshalb ist die persönliche E_rmahnung der letzten Zeilen ebenfalls unmittelbar an die Naturforscher gerichtet. Jedoch einerseits bei dem intimen Zusammenhang zwischen Goethes Naturforschung und künstlerischer Praxis, andererseits bei seiner Auffassung der Naturwissenschaften, die, wie wir seinerzeit gezeigt haben, historisch angesehen ein Nachhutsgefecht gegen das siegreiche Aufsteigen der desanthropomorphisierenden M_ethoden war, glauben wir das R_echt zu besitzen, das Epigramm, sogar vor allem auf unser ästhetisches Subjektsproblem anzuwenden. Wir sind dazu umso berechtigter, als der Abschluss des G_edichts zwar Goethes naturphilosophisches Credo enthält, objektiv sich jedoch nur auf die ästhetische, nicht auf die naturwissenschaftliche Widerspiegelung der Natur beziehen kann. Diese S_chlussworte Goethes lauten: " Ist nicht der Kern der

Natur / Menschen im Herzen? "] Hier zweigt sich sachlich - gegen den weltanschaulichen Willen Goethes - sein Gedanke von der ansichseienden Natur ab~~x~~ und wendet sich entschieden dem Ästhetischen zu. Denn diese Natur, dessen Kern im Herzen des Menschen ist, könnte philosophisch nur durch eine idealistische Konstruktion erlangbar sein. Dagegen ist, wie bisher oft gezeigt wurde, gerade das Zusammen von Objektivität und ~~Z~~entriertsein auf das Wesentlichste und Innerlichste im Menschen das entscheidendste Kennzeichen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Der berechtigte und fruchtbare Anteil der ~~Menschen~~^{lichen} zur Subjektivität an dieser Mimesis besteht gerade im ~~S~~etzen dieser Bezogenheit; freilich nicht als subjektive Zutat zu einer an sich subjektsfremden Objektwelt, sondern so, dass dieses~~x~~ Gerichtetsein auf den Menschen als inhärente, ansichseiende Eigenschaft der widerspiegelten G~~e~~genstände in E~~r~~scheinung trete. Gerade ~~hierzu~~^{hier} gewinnt die Goethesche Unterscheidung von Kern und Schale eine ausschlaggebende Bedeutung. Wir haben früher auf Beziehungen zur E~~t~~hik in der Entwicklung des M~~e~~nschen zur Substantialität hingewiesen, auf die Rolle, die darin das richtige V~~e~~rhältnis in Aufnahme und Aufarbeitung der Aussenwelt spielt. Jetzt, im Sinne der Goetheschen Zweiteilung der Menschen nach ihrer Beschaffenheit als K~~e~~rn oder S~~c~~hale, erscheint der Rückgriff auf die E~~t~~hik in einem klareren Licht: es handelt sich nicht so sehr um die ethischen Kategorien in eigenem Sinne - diese sind, allgemein prinzipiell gesprochen, für alle Menschen in gleicher W~~e~~ise verpflichtend - als vielmehr um ein R~~e~~sultat, das~~x~~ die für die betreffenden M~~e~~nschen zu Fleisch und B~~l~~ut gewordene Ethik, das~~x~~ in reicher W~~e~~chselwirkung mit der Welt geführte Leben in ihnen hervorbringt; um ihre allgemeine V~~e~~rhaltensweise, um ihre innere Beschaffenheit als ganze Mensch. Diese Auffassung kommt im "Wilhelm M~~e~~ister" in den Briefen Goethes und S~~c~~hillers über diesen Roman ganz klar zum Ausdruck, als eine Ethik der Menschen ihrem Sein nach, im G~~e~~gensatz zu den rigorosen moralischen Postulaten Kants. Und wenn die Kernhaftigkeit des M~~e~~nschen dabei mitunter allzu eng an das Harmonische der I~~n~~dividualität geknüpft wird, ist damit doch der M~~i~~ttelpunkt dieser ihrer Bestimmtheit getroffen. Ohne auch hier in der Lage zu sein, die ethischen Verästelungen dieses Problemkreises weiter zu verfolgen, kann über seine uns vor allem interessierende ästhetische Seite gesagt werden: die Frage ob der Mensch Kern oder Schale sei, heisst, ob er - menschlich gesprochen - würdig und darum fä~~h~~ig sei zur angemessenen Widerspiegelung der Welt, ob seine P~~e~~rsonlichkeit geeignet sei "Spiegel

der Welt" zu sein. /Heine über Goethe/. Mit dem rezeptiven Verhalten zu den Kunstwerken werden wir uns alsbald eingehend beschäftigen. Hier muss nur, vorwegnehmend, gesagt werden, dass auch beim Rezeptiven das Problem der Verbindung von Kernhaftigkeit des Menschen und seiner Fähigkeit, die Welt angemessen zu spiegeln notwendig auftaucht und, freilich in abgewandelten Formen, zum Wesen seines ästhetischen Erlebnisses gehört.

Damit ist eine neue Genielehre ausgesprochen, deren Wesen sich sogleich - vorerst negativ - darin äussert, dass sie jeden Irrationalismus an der Genialität weit von sich weist. Natürlich ist auch hier eine Regel, die die notwendigen Kennzeichen des Genies umschreiben würde, eine Aufzählung seiner entscheidenden Eigenschaften, eine Feststellung ihrer unerlässigen Proportion etc. von vorneherein unmöglich. Jedes Genie /auch jedes Talent/ stellt eine einmalige, selbst in entfernter Ähnlichkeit unmöglich wiederkehrbare Beziehung zwischen Mensch und Zeitalter, Mensch und gesellschaftliche Wirklichkeit, Mensch und Mitmensch, Mensch und Natur dar. Aber eine solche völlig unaufhebbare Einmaligkeit kann doch zum Begriff erhoben werden, wenn sie nicht, wie dies häufig geschieht, bloss in ihrer isolierten Gegebenheit betrachtet wird, sondern, wie hier vorgeschlagen, in der obigen Wechselbeziehung mit ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Umwelt. Die unvergleichliche Einmaligkeit von Genie /und Talent/ erscheint darin in einem konkreten historischen Konnex, wobei es möglich wird, ganz allgemeine - und nur in dieser Allgemeinheit wariiert wiederkehrende - Bestimmungen aufzudecken und auszusprechen. Ohne diese Frage hier in ihrer wirklichen Breite und Tiefe behandeln zu können, ist es klar, dass das, was in diesen Zusammenhängen als Kernhaftigkeit des Menschen bezeichnet wurde, eine wichtige, ja unerlässliche Basis für Genie /und Talent/ im Menschen ist. Wir wissen, wie weite und verzweigte Vermittlungen zwischen Einzelmenschen und Menschengattung in Wirksamkeit treten müssen, damit in den Kunstwerken die jeweilige Etappe der Menschheitsentwicklung unverfälscht echt und evokativ evident werde. Nun zeigen unsere bisherigen Erörterungen, dass das, was hier der Kern im Menschen genannt wurde, gerade das wichtigste Vermittlungsglied zwischen der menschlichen Persönlichkeit und der Menschheit in ihm, ihren inneren und äusseren Emanationen ist; während die im Menschen als Schale bezeichneten Tendenzen notwendig durch die Herrschaft der falschen Extreme in Subjektivität und Objektivität vom Zentrum zur Peripherie, zur blossen Partikularität und zur sie polar ergänzenden Abstraktheit

die herv-
sichenden

V der Kunst
drängen. Mit alledem schliessen wir bloss an unsere früheren Betrachtungen an, freilich diese auf ein höheres und - dem Wesen des Aesthetischen entsprechend - ^{noch} menschlichen ^{er} Niveau erheben. Wir haben schon früher das jetzt ~~ausgef~~ Ausgeführte an die Enttäusserung und ihre Rücknahme im Subjekt angeknüpft, jetzt können wir einen ähnlichen Zusammenhang mit der defetischisierenden Mission ^{er} erblicken. Man kann ~~also~~ in dieser Hinsicht den Sinn der Goetheschen Verse so zusammenfassen, dass das Kern-Sein des Menschen mit einem entfetischisierenden Blick auf die Welt, das Schale-Sein mit einem Sichbeugen vor fetischisierenden Vorurteilen simultan gesetzt ist. Goethe führt damit uns ins Zentrum dieses ganzen Problemkomplexes ein. Je tiefer wir zu verstehen lernen, dass die ästhetische Widerspiegelung imstande ist, die Welt des Menschen von fetischistischen Vorurteilen befreit zu erfassen und zu reproduzieren; dass dieser Akt nicht mit einer gedanklich-bewussten Einsicht in die wissenschaftlichen oder philosophischen Aspekte dieses Komplexes verbunden auftreten muss, desto wesentlicher erscheint das hier gegebene geniale Hinweis Goethes.

Damit konkretisiert sich aber diese Anschauung Goethes noch weiter. In seinen polemischen Konfessionen über die eigene Naturanschauung tritt neben dem subjektiven Gegensatz von Kern und Schale immer stärker der von Innen und Aussen in den Vordergrund, ^{um} die Subjektsauffassung konsequenterweise von der Seite der Objektstruktur, der Subjekt-Objekt-Beziehung aus ^{zu} ergänzen. So sagt er: "Nichts ist ~~drinnen~~, ~~nicht~~ drinnen, nichts ist draussen / Denn was innen, das ist draussen." Und auf das Subjekt rückverweisend: "Wir denken: Ort für Ort / Sind wir im Inneren." Und er führt endlich dieses Problem wieder zum Ausgangspunkt, zu den Polen von Kern und Schale zurück, wenn er, wie bereits angeführt, sagt: "Ist nicht der Kern der Natur / Menschen im Herzen?" Erst der letzte Ausspruch Goethes weist - unbeabsichtigt, aber sachlich ausdrücklich - auf das Aesthetische hin. Unmittelbar mag im Spinozistischen Sinn die letztthinige Einheit von Denken und Sein im Verhältnis des Menschen zur Natur, deren Produkt und Teil er eben ist, gemeint gewesen sein. Aesthetisch konkretisiert sich das Innere dahin, dass die von der Tätigkeit des Menschengeschlechts durchdrungene Natur - die Natur im Stoffwechsel mit der Gesellschaft - ein derartiges Verhältnis von Innen und Aussen verwirklicht, dass alle Erscheinungen der Natur in innigem Zusammenhang mit der Existenz des Menschen stehen, dass deshalb ^x ganz Wörtlich, nicht mehr metaphorisch ihr

Kern unmittelbar die Seele des Menschen berührt, ihr innewohnt; der echte Künstler muss "bloss" diese objektiv überall vorhandenen Einheit von Innen und Aussen bis zur ästhetischen Substantialität steigern, ihre absolute Einheit evokativ bewusst machen. Von hier aus rückblickend erhält der Standpunkt Goethes: "Natur hat weder Kern noch Schale" erst seinen richtigen Sinn: die Einheit von Innen und Aussen in der Natur bedeutet für sie selbst die Hinfälligkeit einer Unterscheidung zwischen Kern und Schale; eine solche ist ein rein menschliches Problem, das seine Lösung allerdings erst im Verhalten der Menschen zu seiner Welt, zur Natur finden kann, und zwar in dem Sinne, dass die Kernhaftigkeit des Menschen sich in seiner Fähigkeit, Innen und Aussen in ihrer Einheit wahrzunehmen, zu denken und zu empfinden äussert; dass seine Kernhaftigkeit zugleich die ~~Voraussetzung~~ Voraussetzung und die Folge einer solchen Sicht ist, während umgekehrt die Beschaffenheit des Menschen als Schale mit dem Zerreißen der Verbindung zwischen Innen und Aussen in einem ähnlich notwendigen Verhältnis steht.

Vergeme

vor fetischisierenden Vorurteilen simultan gesetzt ist. Goethe führt damit ins ^{Zentrum} ~~Hertz~~ dieses ganzen Problemkomplexes ein. Je tiefer wir zu verstehen lernen, dass die ästhetische Widerspiegelung imstande ist, die Welt des Menschen von fetischistischen Vorurteilen befreit zu erfassen und zu reproduzieren; dass dieser Akt nicht mit einer gedanklich-bewussten Einsicht in die wissenschaftlichen oder philosophischen Aspekte dieses Komplexes verbunden auftreten muss, desto wesentlicher erscheint der hier gegebene geniale Hinweis Goethes.

Obwohl wir, wie wiederholt hervorgehoben, die komplizierteren Beziehungen von Inhalt und Form erst im zweiten ^{Teil} Band eingehend behandeln können, muss schon hier auf die ästhetische Konvergenz dieses Kategorienpaares, auf den von Innen und Aussen ^{erweit} hingewiesen werden. Die absolute Zusammengehörigkeit von Innen und Aussen, ihre Tendenz zur Identität ist eine Tatsache des Lebens, ebenso wie ihre relative Divergenz, ja - in Grenzfällen - deren Zuspitzung zur Gegensätzlichkeit. Wäre aber das erste Moment nicht das dialektisch übergreifende, so wäre ein Verkehr der Menschen miteinander von vornherein unmöglich. Dieser setzt, gewissermassen als implicites Axiom des gesellschaftlichen Lebens, einen wesentlichen Zusammenhang zwischen Innerem und Äusserem voraus. Dazu kommt, dass in vielen Fällen bloss der Schein einer Spannung zwischen ihnen besteht, weil das jeweilige Subjekt ihre wesentliche objektive Einheit nicht erkennt und zwischen dem falsch ausgelegten Äusseren und darum unerhellten gebliebenen Inneren eine Diskrepanz erblickt. In Bezug auf die Welt der Natur kommt überhaupt nur diese Form des Widersprechens in Betracht. Hegel sagt: "Das Äussere ist nach dieser Bestimmung dem Inneren, dem Inhalte nach nicht nur gleich, sondern beide sind nur Eine Sache ... die Sache ist selbst nichts Anderes, als die Einheit beider." 9) Das ist eine derart elementare Tatsache des Lebens, dass weniger ihr selbst gegenüber Zweifel berechtigt sind, als man dazu getrieben wird, dort, wo dieser innige Zusammenhang des Äusseren und des Inneren in Frage gezogen oder geleugnet wird, den gesellschaftlichen Gründen einer so offenkündigen Verirrung nachzugehen. In der Wissenschaft ist sie höchst einfach. Denn, wenn z.B. der subjektive Idealismus ein unerkennbares "Innere" setzt, wie das Ding an sich Kants, die Wirklichkeit selbst, das richtige Verhältnis von Innerem und Äusserem doch beibehält, nur das - gedanklich - hinter dieser Totalität ein beziehungsloses Innere projiziert wird, ^{das} ~~das~~ aber für die reale konkrete Erkenntnis völlig bedeutungslos bleibt; die

weltanschaulichen Folgen dieser Position brauchen wir nicht zu untersuchen.

Für die Ästhetik ist das Leugnen der letztthinigen Identität von Inneren und Äusseren weitaus wichtiger, da damit die Beziehung von Mensch und Menschengeschlecht verdunkelt wird. Denn so sehr die Einheit von Innen und Aussen eine Grundtatsache des menschlichen Lebens ist, wirkt sie sich auf dem Niveau der Partikularität nur tendenziell aus. Je stärker die auf Allgemeinheit drängenden We- sensformen /Klasse, Nation etc./ in der ~~xxx~~ jeweiligen Gesellschaft sichtbar zu Wirksamkeit gelangen, desto klarer ~~xxx~~ tritt diese Tendenz hervor. Die wachsende Bedeutung der Individualität hebt dieses Verhältnis nicht auf, obwohl es dadurch immer komplizierter wird. Es müssen ~~jedoch~~ besondere gesellschaftliche Bedingungen auftreten, damit die Entwicklung des persönlichen ~~W~~ Lebens auch eine Richtung auf Ausschliesslichkeit erhalte, die Verbindung des Menschen mit den allgemeinen Mächten des Lebens verdunkle und dadurch den Schein erwecke, die Partikularität sei die alles bestimmende Potenz eines jeden menschlichen Daseins. So bricht in das moderne Denken diese Tendenz als Kierkegaards Lehre vom unaufhebbaren Inkognito des Menschen ein, das auf eine ~~xx~~ sophistische Polemik mit der hier angegebenen Auffassung Hegels basiert ist. Die ästhetische Wichtigkeit dieser objektiv philosophischen ~~W~~ unhaltbaren, weil allen objektiven Tatsachen des menschlichen Lebens widersprechenden Theorie liegt darin, dass dasselbe gesellschaftliche Sein, das ~~xx~~ die Kierkegaardsche Philosophie pionierhaft vorgeschickt hat, immer ausgebreiteter und tiefer zur weltanschaulichen Grundlage der künstlerischen Praxis begabter Persönlichkeiten und einflussreicher Richtungen wurden. Die Fetischisierung der menschlichen Umwelt in ein irrationales "System" von sinnlos-antihumanen Mächten, die der menschlichen Innerlichkeit in eine hermetisch in sich abgeschlossene und eingesperrte fensterlose Monade, deren jede Äusserung von den anderen Menschen ~~xxxx~~ notwendig missverstanden wird und die jede Äusserung der anderen Menschen ihrerseits nicht verstehen muss, verarmt den Gehalt, verzerrt die Form in derartigem Ausmasse, dass es sogar unmöglich wird das Abbild des Modells: die Menschenfeindlichkeit des gegenwärtigen Kapitalismus, die totale Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens in ihm künstlerisch auszudrücken. Denn wie in der objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit der Menschen nur in der Gesellschaft sich vereinsamen kann, so setzt objektiv selbst die konkrete Unausdrückbarkeit eines seelischen Zustands die normale, wenn auch im

gegebenen Fall noch so gestörte Beziehung von Innen und Aussen voraus. Das unterscheidet etwa Kafkas "Prozess" von Becketts "Molloy"; bei jenen erscheint das absolute Inkognito des partikularen Menschen als empörende und Empörung evozierende Abnormität der menschlichen Existenz, also - wenn auch negativ - doch auf der Basis des Gattungsschicksals, während dieser ~~er~~ sich selbstgefällig in der fetischisierten ~~er~~ verabsolutierten Partikularität niederlässt. Da es sich in der spontanen Anerkennung der Identität von Innen und Aussen ^{um} ~~ist~~ eine elementare Voraussetzung des menschlichen Lebens, des Zusammenlebens der Menschen überhaupt handelt, bestätigt dieser Gegensatz erneut die ~~K~~ Goethesche Konzeption von Kern und Schale. Die scheinbare Tiefe eines Beckett ist nichts weiter als ein Klebenbleiben an gewissen Symptomen einer unmittelbaren Oberfläche, die der Kapitalismus unserer Tage darbietet. Und was ist das anders, als das, was Goethe als Schale bezeichnet hat?

Inhalt und Inneres konvergieren nicht nur ästhetisch~~er~~; auch hier drückt das ästhetische Verhältnis etwas Objektives, allerdings wie immer auf den Menschen bezogen, aus. In den eben zitierten Gedankengängen nennt Hegel die Identität des Inneren und des Aeusseren "Inhalt und Totalität, welche das Innere ist, das ebenso~~er~~ sehr

äusserlich wird.¹⁰⁾ Diese Identität erhält in der ästhetischen Widerspiegelung eine weitere Intensifikation infolge der die rezeptiven Erlebnisse leitenden, sie evozierenden Funktion der künstlerischen Form. Das Künstlerische an jedem Inhalt hat zur Zeit der Entstehung des Ästhetischen aus der noch undifferenzierten, chaotischen Einheitlichkeit der magischen Lebensäusserungen und Auseinandersetzungen mit ihrer Umwelt noch eine völlig spontane Erscheinungsweise. Die Menschen meinten magische Zielsetzungen zu verwirklichen, als sie auf manchem Gebiet und in vieler Hinsicht bereits eine hohe Kunst realisierten. Es ist selbstverständlich, dass in dieser Periode eine begriffliche Trennung von Inhalt und Form, eine gesonderte Reflexion über die künstlerische Form in keiner Weise in ihr Bewusstsein treten konnte. Natürlich haben sie die Schaffenden auch damals Gedanken über die technische V^{oll}endung ihrer Leistungen gemacht, und die Logik der Sache musste diese auch auf ästhetische Formprobleme überführen, ohne dass sie deshalb als solche bewusst werden mussten, ja konnten. Unsere Erfahrungen viel späterer Entwicklungsstufen zeigen, wie oft bedeutende Künstler höchst wichtige Erkenntnisse über Formfragen als bloss technische Neuerungen, Bedenken etc. formulierten. Das Ineinanderüberfliessen von Technik und Form gehört zum Wesen des schöpferischen Verhaltens - in der Literatur etwas weniger entschieden als in den bildenden Künsten und in der Musik - und ihre genaue begriffliche Unterscheidung bleibt eine Aufgabe der Ästhetik.

Diese Tendenz wird noch dadurch verstärkt, dass die ästhetische Form, wie bereits wiederholt aufgezeigt, stets die Form eines bestimmten Inhalts ist. Diese ihre Eigenart hat ihr ästhetisches Bewusstsein entschieden erschwert. Für den Schaffenden verschwinden^{mm}, ebenso wie von der Seite seiner Aktivität, Technik und Form, so von der Seite der jeweiligen konkreten Aufgabe Material, Inhalt, ^{stelt} etc. als Gegenstände des Formungsprozesses ineinander. Und insbesondere, so lange die gesellschaftliche Struktur dem Kunstwerk sehr bestimmte Vorschriften sowohl für Inhalt wie für Form gibt, ist es natürlich, dass sich kein ästhetisch-philosophisches Nachdenken über das Verhältnis von Form und Inhalt zu^{ffix} ausgebildet, selbst wenn die Kunst schon längst zu einem selbständigen sozialen Phänomen geworden ist. Der urwüchsige Materialismus und die spontane Dialektik im anfänglichen Denken verschmelzen sich hier mit diesen in der ästhetischen Praxis ebenfalls notwendig wirksamen Tendenzen. Erst die Herrschaft der idealistischen Philosophie drängt auf genauere Trennungen, auf entschiedeneren Stellungnahme. Der militante Antimaterialismus Platons

und insbesondere die Ausbildung dieser seiner Denkrichtung ins Mystisch-Theologische bei seinen Nachfolgern führen zu einer scharfen Absonderung von Inhalt und Form. Je mehr die sich auf der mythischen Spitze des Systems ~~selbst~~ selbst aufhebende Form entmaterialisiert, desto mehr steht sie zu dem konkreten - den materiellen und irdischen-Inhalten im Verhältnis einer scharf abgrenzenden Dualität. Da diese Formkonzeptionen /und ihre theoretischen Folgen/ mit der Alegorie im engsten Zusammenhang stehen, werden wir sie im letzten Kapitel dieses Bandes ausführlicher behandeln. Für die gegenwärtige Problemlage ist sowieso die neue Art des philosophischen Idealismus, der sich insbesondere unter Kants Einfluss ausgebreitet hat, wichtiger. So stark er sich sonst vom antiken und mittelalterlichen Idealismus unterscheidet, hat er mit diesen doch ^{die} gemeinsame Tendenz, eine tief Kluft zwischen Form und Inhalt aufzureissen. Schiller, der wie der Verfasser in anderen Studien zu zeigen versucht hat, so wenig orthodoxer Kantianer war, dass seine Asthetik schon die Wege zu Schelling und Hegel bahnt, sagt über die Transzendentalphilosophie, dass in ihr "alles darauf ankommt, die Form von dem Inhalt zu befreien", worin er bezeichnenderweise zugleich eine Trennung der Notwendigkeit vom Zufall erblickt; er sieht klar, dass damit die Tendenz ~~er~~ verbunden ist, "das Materielle ~~sich~~ bloss als Hindernis zu denken" und die Sinnlichkeit "in einem notwendigen Widerspruch mit der Vernunft vorzustellen." Dass diese Stellungnahme nach Schiller nur dem Buchstaben, nicht dem Geist des Kantschen Systems entspricht, schafft ihren sehr weitgehenden Einfluss - sogar auf Schillers Asthetik - nicht aus der Welt. 11)

Es ist deshalb sehr lehrreich auf Schillers Standpunkt zu der Form-Inhalt-Beziehung einen Blick zu werfen, um zu sehen, welche theoretische Verrirungen der philosophische Idealismus in dieser Frage auch bei einem Denker stiften kann, der zugleich ein grosser Dichter ist, und ^{schon} ~~darum~~ ^{nicht möglich wird} seinen theoretischen Grundkonzeptionen zum trotz - auch theoretisch ganz tiefe Einblicke ins Zentrum des Problems zu ^{gewinnen} ~~erlangen~~ ~~als~~ ~~tauglich~~ ~~gesetzt~~ ~~wird~~. Schiller sagt über die Beziehung von Form und Inhalt in den Dichtwerken Folgendes: "In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auch das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, ~~wie~~ wie erhaben, und wel tumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form

ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt, und über diesen die Herrschaft behauptet. Das ~~genügt~~ Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muss völlig frei und unverletzt bleiben, es muss aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen ~~wie~~ wie aus den Händen des Schöpfers gehen." ¹²⁾ Die Gedankenführung Schillers zeigt deutlich seine Befangenheit in der Transzendentalphilosophie, sogar an entscheidenden Stellen darin, was er selbst als ihren grossen Buchstaben im Gegensatz zu ihrem Geist genannt hat. Wenn er sagt, dass nur die Form auf den ganzen Menschen wirkt, der Inhalt nur einzelne Kräfte erweckt, dass jeder Inhalt, auch der umfassendste, einschränkend auf den Geist wirke, so flüchtet er in die Kantsche Trennung von Form und Inhalt, weil er mit einer in seiner Zeit seltener, hellseherischer Intensität erlebt hat, wie die fetischisierten Inhalte und die fetischistisch erstarrten Formen der bürgerlichen Gesellschaft zerstückelnd auf das Seelenleben der Menschen einwirken. Die Illusionen einer Heilung dieser Krankheit, die Schiller infolge des vorrevolutionären und revolutionären Aufschwungs der ~~deutschen~~ deutschen Literatur hegte, konzentrieren sich verständlicherweise auf die erzieherische Mission der künstlerischen Form und erhalten eine - freilich sachlich höchst problematische - philosophische ~~Skizze~~ ^{Skizze} im Denken Kants und des jungen Fichte.

Das erklärt jedoch nur historisch die Stellungnahme Schillers zum Inhalt-Form-Problem, besagt aber nichts über ~~ihre~~ die sachliche Richtigkeit oder Falschheit seiner Antwort. Es ist für uns nicht schwer zu sehen, dass der ganze Mensch im Alltagsleben nicht dadurch zerstückelt wird, dass er primär Inhalte /freilich - im Gegensatz zu Kant gesagt - immer geformte, wenn auch nicht künstlerisch geformte / in sich aufnimmt, auf diese praktisch reagiert, sondern bloss durch die spezifische Struktur bestimmter gesellschaftlichen Formationen, die auf die ~~Inhalt-Form-Beziehung~~ ~~in der Unmittelbarkeit~~ des Alltagslebens entstellend einwirken. Ebenso selbstverständlich ist es - ausserhalb des Bereichs der Transzendentalphilosophie - dass Alltag und Kunst sich nicht als Herrschaftsgebiete des Inhalts bzw. der Form voneinander unterscheiden, sondern infolge der qualitativen Verschiedenheit in der Inhalt-

Formbeziehung in beiden.

Schiller fühlt auch, dass in dieser Ableitung etwas nicht in Ordnung ist, denn er springt ohne jede Vermittlung vom allgemeinen Gegensatz zwischen Form und Inhalt zu dem besonderen zwischen Form und Stoff in der Kunst. Nun ist aber Stoff eine bereits stark spezifizierte und differenzierte Erscheinungsweise des allumfassend allgemeinen Inhaltes: Stoff ist jener Teil des erfahrenen unterlegten Lebensinhalts, den ein Dichter daraus heraushebt, um ihn zum Inhalt seines jeweiligen Werks umzuformen. Eine solche Auswahl erfolgt bei echten Dichtern niemals zufällig; der Stoff muss etwas enthalten, das seinen bestimmten dichterischen Zielsetzungen, Stimmungen etc. in irgendeiner Weise entspricht, weshalb auch im blossen Faktum der Stoffwahl bereits eine Art der künstlerischen Vorgeformtheit mit-enthalten ist. Ja die dichterische Arbeit besteht im wesentlichen darin, diesen für den Dichter wesentlichen Gehalt aus dem Stoff herauszuentwickeln zuarbeiten, diesen so zu formen, & als ob seine Inhalte, ihr Ablauf, ihre Proportionen und Steigerungen aus ihm organisch herauswachsen würden, als ob die vom Dichter gewählten und durchgeführte Form dem Stoff vom Ursprung an innegewohnt hätte. Der Tolstoische Maler Michailow aus der "Anna Karenina", der hier sicherlich ein Sprachrohr seines Dichters ist, drückt dies so aus, der Maler müsse von seinen Gestalten die sie noch bedeckenden Hüllen entfernen, müsse dies aber so tun, dass er dabei die Gestalten selbst nicht beschädige; Fehler entstünden, wenn man diese Hüllen unvorsichtig entferne. Schiller selbst war, auch als Dichter, viel zu bewusst und gewaltsam, um eine derart organische Methode anzuwenden; jedoch seine Briefe aus der Zeit der Arbeit am "Wallenstein" bezeugen, dass das Allgemeinste, letzte Prinzip seiner Schaffensweise sich ^{ihm} trotzdem in einer ähnlichen Richtung wies.

Damit ist bereits der Umkreis des Wahren und des Falschen in Schillers berühmter Formel gekennzeichnet. Das Falsche ist am leichtesten aufzuzeigen: würde Schiller nur das gemeint haben, was der Wortsinn seiner Aussage ist, so wäre er, wie das auch nicht selten behauptet wurde, der Theoretiker einer "Reinen" Formenkunst, ein Ahnherr des l'art pour l'arts. Dieser falsche Schein entsteht aus Schillers transzendentalphilosophischer Terminologie, von der er sich ~~aufzuheben~~ auch hier nicht zu befreien vermag; wäre nämlich die Welt der Inhalte wirklich etwas an sich Amorphes, dem ausschliesslich die Form eine distinkte Gegenständlichkeit zu verleihen vermag, wäre deshalb jeder wirkliche Sinn - mag er theoretisch, ethisch oder ästhetisch sein - nur in den Formen enthalten, so würde diese

berühmte Formel auch stimmen. Da aber in der objektiven Wirklichkeit und darum in jeder ihrer richtigen Widerspiegelung^{en} eine untrennbare Einheit von Inhalt und Form, ihr ununterbrochenes Umschlagen ineinander herrscht, sinkt der Satz Schillers haltlos in sich zusammen, ebenso wie die sonstigen Wirklichkeitsaussagen der Transzendentalphilosophie. Real angesehen ist deshalb der Stoff der Dichtung, ebenso wie jeder Inhalt, ein bereits geformter, freilich noch nicht in einem ästhetischen Sinn. Die dichterische Leistung besteht also nicht darin, etwas an sich Formloses zur Formhaftigkeit zu erheben, sondern die lebhaft-unmittelbare Formung des Stoffes zu zerbrechen und für seineⁿ in dieser Arbeit herausgeschälten Kern die ihm spezifisch angemessene ästhetische Form, die Form dieses bestimmten Inhalts, die Form einer neuen evokativen Unmittelbarkeit zu finden. In der Bestimmung dieser Form kommt deshalb naturgemäss dem Gehalt des Stoffes eine ausschlaggebende Bedeutung zu; allerdings nicht in einer abstrakten Objektivität, sondern im Sinne der Intention des Dichters in der Stoffwahl unter^{il der} objektiven Intentioniertheit des Stoffes auf eine solche Bearbeitung. /Das ist, was der Tolstoische Mihailow mit dem vorsichtigen Entfernen der Hüllen meint./ Die formende Arbeit des Schaffenden ist deshalb eine widersprüchliche: er muss einerseits diese Formen in einem bestimmten Sinne zerstören, denn die Wirklichkeit selbst ist ästhetisch neutral, die Anordnung und die Hierarchie ihrer Kategorien ist der der ästhetischen zutiefst fremd, die Gegenständlichkeit der Objekte, ihr Beziehungssystem etc. ist etwas ganz anderes, als was die Gesetze der einzelnen Kunstarten in Bezug auf Gegenständlichkeit, auf ihre Verbindungen etc. erfordern. Andererseits ist die ästhetische Widerspiegelung doch eine Reproduktion der Wirklichkeit, wie sie objektiv, an sich ist und ~~was~~^{zwar wie} sie bestimmt und konkret in jenem Stück Wirklichkeit, das zum Stoff geworden ist, erscheint. Das Zerschlagen der unmittelbar gegebenen Formen der Realität hat also das Moment der Treue der Wirklichkeit gegenüber in sich; auch dieses Zerschlagen ist ein dialektisches Aufheben, das das Aufbewahren und Höhererheben bei Strafe des Scheiterns nicht vernachlässigen darf. Erst das sehr komplizierte Wechselspiel dieser entgegengesetzten Tendenzen, erst ihre äusserste Zuspitzung kann zur Identität von Inhalt und Form im vollendeten Werk führen.

Darum müsste der Satz Schillers, dass der Stoff durch die Form "vertilgt" wird, mit dem Polar gegensätzlichen, dass der gestaltete Stoff die Form "vertilgt" ergänzt werden, um wirklich die Wahrheit zu treffen. Ja man kann sogar sagen, dass im originär ästhetischer

Sinn der kontrastierende zweite Satz, auch für sich genommen, dem echten ästhetischen Tatbeständen näher kommt, als der in seiner Isoliertheit von ihnen wegführende erste. Denn die künstlerische Form, als die eines bestimmten Inhalts, schafft stets eine für sich seiende "Welt", die ihr eigenes Fürsichsein selbsttätig zu evozieren berufen ist. In der evokativen ~~Wirklichkeit~~ Wirkung auf den Rezeptiven erscheint deshalb notwendig eine "Welt", d.h. die ~~xxx~~ zusammenhängende, in sich geschlossene, organisierte und organische Einheit von Inhalten. Unmittelbar, in der echt überwältigenden Wirkung auf den Rezeptiven wird von diesem eine solche konkrete, an sich und für ihn bedeutsame "Welt" erlebt. Dieses restlose Aufgehen der Form in von ihr gestalteten Inhalt beruht nicht zuletzt auf der von uns analysierten Konvergenz der beiden Gegensatzpaare Inhalt-Form und Innen-Aussen. Denn die intensiv~~e~~ unendliche Welthaftigkeit des Werks hat auch ein solches Identischwerden von Innen und Aussen zur Voraussetzung: ihre im Leben selbst bloss tendenzielle Einheit kommt hier als vollendete Transparenz eines jeden Gegenstandes, jeder Figur, jeder Situation etc. zur Geltung; jede von ihnen strahlt gerade durch ihre äussere Erscheinung ihr adäquates Innere unmittelbar-evokativ restlos aus. Die Erkenntnis, dass diese "Welt" ihr ästhetisches Existieren der siegreichen Macht der Formen verdankt, ist eine darauf folgende, allerdings auf sie aufgebaute, sie voraussetzende Reflexion.

Schiller trifft insofern den richtigen Zusammenhang der Kategorien als der Schaffungsprozess ~~xxxx~~ tatsächlich ein Weg vom gegebenen Stoff ~~x~~ zu dessen vollendetem Formwerden ist; genauer: das bloss lebenshafte Inhalt-Form-Verhältnis des Stoffes wird durch die künstlerische Arbeit dahin verwandelt, dass für den reinen und wesentlichen Gehalt des Stoffes eine Form gefunden und gestaltet wird, die wahrhaftig die Form dieses einzigartig bestimmten Inhalts ist. Das ist aber nur die Bestimmung des Schaffensprozesses. Sein Gelingen drückt sich gerade darin aus, dass ein vollendet in sich geschlossenes Werk entsteht, dessen evokative Wirkung auf den Rezeptiven aber bereits, ~~wie wir~~ wie wir wiederholt gesehen haben, einen inhaltliche Charakter hat: der vom "Wallenstein" hingerissene Zuschauer bewundert unmittelbar nicht die Weisheit ~~xx~~ Schillers, mit der er diesen herben Stoff entsprechend gliedert, aufbaut, gesteigert etc. hat, sondern er wird vom Schicksal Wallensteins, von den historisch-menschlichen Untergründen seiner Tragödie beeindruckt. Dass diese Art von Wirkung bei Shakespeare noch stärker ist, ist ein Wink für die ästhetische Rangbestimmung ~~wie wir~~ beider Dichter; man kann überhaupt beobachten, dass diese Art der Wirkung gerade bei den Allergrössten - Homer,

Shakespeare, Cervantes, Tolstoi - aufzutreten pflegen^t, dass eine sofortige, spontan überwiegende Formwirkung - man denke etwa an Hofmannsthal, an Valéry etc. - zumeist ein Zeichen der geringeren, weltumfassenden Substantialität der Dichterpersönlichkeit ist. Und damit führt auch diese Analyse zur Bestätigung des Goetheschen Einordnungs der Menschen nach ihre Wesen als Kern oder Schale zurück; dass es dabei innerhalb dieser Pole eine unerschöpfliche Variabilität an Zwischenstufen gibt und geben muss, ändert an der fundamentalen Bedeutung dieser Bestimmung nichts.

zur Realisierung ihrer Identität im Werk. Alldas zeigt deutlich, dass das von Goethe aufgestellte Dilemma, ob der Mensch Kern oder Schale sei, nicht eine abstrakt ethische Anforderung an die schaffende Persönlichkeit ist, sondern der reale Gehalt der Voraussetzungen einer Subjektivität, die imstande ist, den Lebenskern zu widerspiegeln, im objektivierten Werk eine Kritik des Lebens zu geben.

II.

Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik

Die Wirkung des Werks geht den entgegengesetzten Weg. Es ist natürlich auch ~~nicht~~ hier unmöglich, das sehr komplizierte Bild der Rezeptivität analytisch zu zergliedern und seine verschiedenen Abstufungen, Niveauunterschiede etc. vom schlichten Aufnehmen des Werks bis zu den höheren Graden der ästhetischen Bewusstheit ~~sy-~~ ^{ty-} ~~nologisch~~ aufzudeuten; auch dies gehört zum Aufgabekreis des zweiten ^{Teils} ~~Bandes~~. Diese notgedrungen vorausgeschickten Bemerkungen müssen sich also auf die Wirkung des Werks im unmittelbarsten Sinne beschränken; nur um eventuelle Missverständnisse zu verhüten, sei schon hier, später zu sagendes vorwegnehmend, festgestellt, dass die in der Rezeptivität entstehende ästhetische Bewusstheit auch eigenen begrifflichen Charakter hat: ein unmittelbares Reflektieren ^{über} die ~~der~~ Gründe und Voraussetzungen der Notwendigkeit des ästhetischen Erlebnisses. Wesensarten, Entwicklung etc. dieser Reflexionen können jedenfalls nur später dargelegt werden; so viel kann man aber schon jetzt über sie aussagen, dass in ihnen unmöglich die Identität selbst von Form und Inhalt im Werk ästhetisch reproduziert werden kann, auch nicht der Weg zu ihr, wie er als Aufgabe des schöpferischen Prozesses erscheint, sondern bloss eine gedankliche, begriffliche Klärung des Verhältnisses von Form und Inhalt. Wenn also auf diesem Niveau von der Identität des Inhalts mit der Form die Rede ist, so ist ihre genuine Identität im Werk hier nur das Objekt der Reflexion; die reale Verwirklichung kann nur im gestalteten Werk selbst erfolgen. /Kritik als Kunst ist ein modernes Vorurteil./ In den folgenden Betrachtungen wird also nur von der schlicht unmittelbaren Wirkung des Werks die Rede sein, alle Entwicklungen, die daraus folgen, alle Komplikationen, die sich dabei ergeben, müssen einer späteren Analyse überlassen werden.

Mit dieser Einschränkung kann nunmehr wiederholt werden, dass die Wirkung des Werks den entgegengesetzten Weg geht, wie der des Schaffensprozesses: dieser führt die ästhetisch gereinigten und ästhetisch homogen gemachten Lebensinhalte zur Formvollendung, zur Identität von Inhalt und Form, zur Aufgipfelung des Inhalts in die konkrete Form des Werks, jene^f leitet mit Hilfe des das Formsystem unterbauenden und ermöglichenden homogenen Mediums den Rezipienten in die Welt des Werks: die Form schlägt hier in Inhalt um. Will man diese einfachste und unmittelbarste Beziehung der Rezipienten gedanklich richtig erfassen, so muss ihre doppelte Bestimmtheit festgehalten werden: einerseits der rein oder vorwiegend inhaltliche Charakter des Erlebnisses. Ob Dichtung oder Malerei, Architektur oder Musik: der Rezipient wird in eine ihm neue und doch alsbald vertraute Welt eingeführt. Wenn dieses Vertrautwerden mit der Welt des Werks nicht zustandekommt, entsteht keine echt ästhetische Wirkung; das blosse GEFÜHRTSEIN, um Musils Ausdruck zu wiederholen, schafft eine überwiegend gedankliche Beziehung zum Inhalt - allerdings auch hier hauptsächlich zum Inhalt - und eine BEWUNDERUNG für die technische Vollendung, ~~es~~ wird nur dann ästhetisch, wenn ^{es} aus dem Evoziertwerden des Inhalts bewusst herauswächst. An diese vom Werk her^{von} ~~heraus~~ ^{geführten} Erlebnissen einer neuen Welt kann man ästhetisch nicht vorbeigehen, und dessen Hauptinhalt ist: die Aneignung eines bestimmten Inhalts. Andererseits kann dieses Erlebnis nur dann ästhetisch werden, wenn es von den Formen des Kunstwerks evoziert wird. Die blosse Mitteilung eines, wenn auch noch so stark gefühlsbeladenen Inhalts, ohne eine solche vermittelnd-evozierende Rolle der Form, bleibt ein Inhalt des Lebens, der natürlich, wie dort, Emotionen, Gedanken etc. erwecken kann, jedoch ohne die für das Ästhetische spezifische Gedoppeltheit: diese ist ein Herausgehobensein aus dem Leben des Alltags, jedoch ohne dadurch den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren zu haben; das, was wir die Weltlichkeit der Kunstwerke genannt haben, besteht gerade in einem solchen Konfrontieren des Rezipienten mit dem Wesen der Wirklichkeit selbst, das eben deshalb unmöglich das unmittelbare Leben selbst sein kann, sondern "bloss" seine künstlerische Widerspiegelung. Wie im Schaffensprozess der Inhalte immer formgesättigter wird, bis er die Identität von Form und Inhalt als Werkstruktur verwirklicht, so ist jener Inhalt, jene "Welt", die das Objekt des schlicht rezeptiven Erlebnisses bildet, von vornherein und bis in alle seine Formen hinein, das Produkt

jener besonderen Form, die den jeweiligen konkreten Inhalt des Werks geprägt hat.

Die Formstimmtheit des dem Wesen nach inhaltlich^{em} "naiv"-rezeptiven Erlebnisses erklärt sich aus jener Beschaffenheit der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die bereits früher dargelegt wurde: aus der Eigenart der^r jeden Kunstart, jedem Kunstwerk zugrunde liegenden homogenen Mediums, aus der damit unzertrennlich verbundenen, die Erlebnisse leitenden Funktion der künstlerischen Formung. Die verschiedenen homogenen Medien mögen nicht nur nach Kunstarten, sondern auch nach Persönlichkeiten der Künstler, sogar nach den Werkindividualitäten, geschaffen von demselben Künstler, noch so verschieden sein, sie haben doch den gemeinsamen Zug, dass sie den Rezeptiven in die besonderen "Welt" des jeweiligen Werks versetzen - man denke an Formelemente wie Intonation, Exposition etc. - und ihn darin gerade durch ihre Homogenität, durch ihr Angelegtsein auf ein planvolles Leiten der evozierten Erlebnisse darin festhalten.

Das Versagen der Formung kann vernünftigerweise nur so verstanden werden, dass es dem Künstler nicht gelungen ist, seinem Werk die von ihm beabsichtigte Weltumfassende Homogenität und darum die diesem ~~imman~~ immanent-inhärierende Macht des Leitens zu verleihen. Ob dies die Künstler selbst oder die Kenner, Kritiker etc. von der künstlerischen Absicht, von der Einheitlichkeit des Kunstvollens etc. aus formulieren, ist gleichgültig, da der objektive Sinn solcher Aussagen stets das Misslingen der Intention ^{an} ~~aus~~ eine solche inhalts-erfüllte Homogenität ist, und diese wäre, wie in anderen Zusammenhängen bereits nachgewiesen wurde, eine bedeutungslose Spielerei, wenn ~~wir~~ ^{ihr} keine derartige, eine homogene "Welt" aufbauende Tendenz innewohnen würde. Cézanne war sicher ein um den unmittelbaren Erfolg wenig bekümmertester Künstler. Dennoch zeigt es sich auch bei ihm sehr deutlich, dass sein immer wiederholter Begriff des "Realisierens" gerade das von uns Angezeigte meint. Wir zitieren einige Bemerkungen aus seinem Gespräch mit dem Museumsdirektor Osthaus: "Die Hauptsache bei einem Bild" sagte er, "ist, das Räumliche zu treffen. Daran erkennt man das Talent eines Malers". Als er das sagte, folgten seine Finger den Begrenzungslinien der verschiedenen Pläne auf seinen Gemälden. Er zeigte genau, wo es ihm gelungen war, Tiefe zu suggerieren, und wo die Lösung noch nicht gefunden war. Hier sei die Farbe Farbe geblieben, ohne Ausdruck für das Räumliche zu werden." Schon dass Cézanne das Gestalten eines konkreten Raums als Zentralabsicht seiner

Landschaften gezeichnet, zeigt, wie wenig hier von einem rein artistischen Bestreben die Rede sein kann; der Ausspruch "die Farbe /ist/ Farbe geblieben", ist ein deutlicher Beweis gegen ein angebliches Vorherrschen derartiger Velleitäten. Wie umfassend und geistig diese Tendenz zur "Realisierung" gemeint ist, ist aus seinem Urteil über Courbet im selben Gespräch deutlich wahrnehmbar. Aus anderen Aeusserungen ist es klar ersichtlich, wie sehr er dessen Realisierungskraft bewundert. Auch in diesem Gespräch sagt er über ihn: "Er schätzte in ihm das unbeschränkte Talent, für das es keine Schwierigkeiten gibt. 'Gross wie Michelangelo', sagte er, aber mit der Einschränkung - 'es fehlt ihm die höhere Geistigkeit' ". Für den rein malerisch denkenden Cézanne kann Geistigkeit in diesem Zusammenhang nichts anderes bedeuten, als einen Hinweis auf die Universalität im Gegenstandsschaffen der Formen. Die leitende Funktion des homogenen Mediums konzentriert also das rezeptive Erleben nicht nur auf ein qualitativ bestimmtes Gebiet der Erlebbarkeit der Welt /hier auf reine Visualität/, sondern auch innerhalb ihres Bereichs auf bestimmte Momente ihrer konkreten Erlebbarkeit /hier auf den Raum, ausgedrückt durch Farbgebung./ Und durch alledem soll eine "Welt", ein konkret-qualitatives Abbild der Universalität in der Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit abgebildet werden, die alle Fähigkeit des Menschen in ihrer intensiven Unendlichkeit vereinigt und konzentriert /hier das Problem der Geistigkeit, die Cézanne offenbar bei Courbet - ob mit Recht oder Unrecht, ist hier nebensächlich - deshalb vermisst, weil er sie selbst für die eigenen Werke erstrebt. /

Wenn man nun diese Lage vom Standpunkt des rezeptiven Erlebnisses betrachtet, so kommt man auf das bereits früher behandelte Problem der Verwandlung des ganzen Menschen zu einem Menschen ganz /auf die Universalität eines homogenen Mediums gerichtet / zurück. Der menschliche Gehalt dieser Umwandlung lässt sich so aussprechen, dass der Mensch sich von dem unmittelbaren und vermittelten Kontext des Lebens - wie wir sogleich sehen werden: relativ - entfernt, sich von ihm löslöst, um sich in der Betrachtung eines konkreten Lebensaspektes, der die Welt, ^{als} eine intensive Totalität ihrer ^{von} einer gewissen Werte sich ergebenden ^{entscheidenden} Bestimmungen abbildet, temporär ausschliesslich zuzuwenden. Der Unterschied von der entsprechenden ^{en} Verhaltungsweise des Schaffungsprozesses ergibt sich aus der Sache selbst: in dieser ist das aktive Prinzip das herrschende, die Rezeptivität der Welt gegenüber ist zwar ein ununterbrochen wirk-

ames, objektiv völlig unentbehrliches Moment dieser Verhaltungsweise; das Moment der Aktivität, der allmählichen Verwandlung von Lebensinhalt in die Inhalt-Form-Identität des Werks muss dabei doch das übergreifende sein und bleiben. I. ^{der} ~~jenen~~ ^{Rezeption} ~~die~~ unmittelbar dem vollendeten Werk gegenübergestellt, ^{überwiegt} ebensoviele naturgemäss das Moment der Hinnahme, ja dieses Verhalten ist unmittelbar und zunächst ausschliesslich ~~und~~ rezeptiv, aufnehmen. Wenn dabei etwa die Phantasie aktiv wird, ergänzend, interpretierend ~~tritt~~ auftritt, so hebt dies die Grundhaltung des Aufnehmens nicht auf, ja gerade in dieser Helferrolle jeder seelischen Aktivität kommt der Primat der Kontemplation ganz rein zum Ausdruck. Wie schon früher gezeigt, ist eine solche Suspension der aktiven Tendenzen im Menschen, des Willens zum effektiven Eingreifen in die konkreten Gegebenheiten der Umwelt, auch im Alltagsdenken ein oft unentbehrliches Vermittlungsstadium zwischen der Zielsetzung selbst und ihrer konkreten Realisierung; dass die wissenschaftliche Forschung dieses Verhalten als Moment ebenfalls nicht ~~wissen~~ kann, versteht sich ^{von} selbst. Die ästhetische Rezeptivität unterscheidet sich qualitativ von beiden. Von der ersten vor allem darin, dass gerade das selbstgesteckte, konkret bestimmte Ziel als Motiv zur Suspension der Aktivität fehlt. Weiter darin, dass die Suspension der konkreten Aktivitäten im Leben aus den angegebenen Gründen die Intention auf Aktivität nicht aufhebt, sie ist nichts weiter, als ein *reculér pour mieux sauter*, so dass das Subjekt, der ganze Mensch, vor, nach und während dieser Suspension unverändert derselbe bleibt. /Auf den Unterschied zur Lage in der wissenschaftlichen Widerspiegelung brauchen wir nicht näher einzugehen; er ist durch den Gegensatz der desanthropomorphisierenden und anthropomorphisierenden Tendenzen bestimmt. / Indem für die ästhetische Rezeptivität die Suspension von Aktivität und Zielsetzung zugleich ~~ist~~ bewusst vorübergehend und absolut ist, entsteht die Notwendigkeit der Umwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz. Die leitend-evozierende Macht des homogenen Mediums bricht in das Seelenleben des Rezeptiven ein, unterjocht seine gewohnte Art, die Welt zu betrachten, ~~zwingt~~ ihm vor allem eine neue "Welt" auf, erfüllt ^{ihn} mit neuen oder neugesehenen Inhalten, und gerade dadurch wird er dazu verankert, diese "Welt" mit erneuerten, mit verjüngten Sinnesorganen und Denkweisen in sich aufzunehmen. Die Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz bewirkt also hier eine sowohl inhaltliche wie formelle, sowohl tatsächliche wie potentielle Erweiterung und Bereiche-

rung seiner Psyche. Neue Inhalte strömen auf ihn ein, die seinen Schatz an Erlebnissen vergrössern und indem er durch das homogene Medium des Werks angeleitet wird, sie aufzunehmen, das inhaltlich Neue an ihnen sich anzueignen, entwickelt sich damit simultan seine Wahrnehmungsfähigkeit, neue Gegenstandsformen, Beziehungen etc. als solche zu erkennen und zu geniessen.

Eine solche Auffassung des rezeptiven Verhältnisses^{ens} enthält an sich wenig Neues. Wollen wir es aber wirklich richtig verstehen und bewerten, so müssen wir ^{es, was} - in den modernen Ästhetiken selten geschieht - im Zusammenhang des ganzen menschlichen Lebens ins Auge fassen. Man verkennt es nämlich, wenn man, wie dies häufig geschieht, bei der Wirkung des Werks sich den Rezeptiven als eine seelische tabula rasa ansieht, als eine noch unbenutzte Grammophonplatte, der die Wirkung Beliebigen aufprägen könnte. Andererseits ist es ebenso mangelhaft und Verwirrung herbeiführend, wenn man die ästhetische Wirkung mit ihrer eigenen Unmittelbarkeit einfach gleichsetzt, ohne daran zu denken, wie sie im Rezeptiven nach ihrem Aufhören nach^{kel}zwingt und nachwirkt. Wir glauben: ohne dieses Vorher und Nachher des eigentlichen ästhetischen Eindrucks kann man sein eigenes Wesen nicht vollständig und darum den Tatsachen entsprechend beschreiben. Vor allem sei betont: nie ist ein Rezeptiver ein weisses Blatt dem Kunstwerk gegenüber, worauf dieses beliebige Chiffren aufzeichnen könnte. Er kommt vielmehr, selbst als Kind, aus dem Leben mit Eindrücken, Erlebnissen, Gedanken und Erfahrungen mehr oder weniger beladen, die in ihm infolge der Einwirkung der Zeit, der Natur, der Klasse usw. mehr oder weniger festgeworden sind, unter Umständen freilich, sich in einem individuellen oder sozialen Krisenzustand des Übergangs befinden können. Es war unseres Erachtens richtig früher den Ausdruck zu gebrauchen, dass das homogene Medium einen Eindruck in das Seelenleben des jeweiligen ~~im~~ zum Rezeptiven gewordenen ganzen Menschen vollziehen muss, will es aus ihm einen wirklichen ästhetisch Rezeptiven machen, einen Menschen, der unter Suspension seiner sonstigen konkreten Bestrebungen, sich ganz der Wirkung des Werks hingibt. Die so entstehende Konflikte sind derart vielfältig sowohl im persönlichen Sinn, wie innerhalb des direkt gesellschaftlichen, klassenmässig bestimmten Bereichs, dass wir hier unmöglich auch nur auf den Versuch eines vorläufigen ^{Typ}Kritisierens eingehen könnten. Nur so viel sei bemerkt, dass eine absolute soziale Einschränkung der Wirkungsmöglichkeiten der Kunstwerke, etwa das auf

einer proletarischen Klassengrundlage entstandenes Werk im Bürgertum und umgekehrt überhaupt nicht wirken könnte, flach und abwegig ist; die Beispiele von Beaumarchais' "Figaro" oder in der Gegenwart die Gorkis, des Ptemkin-Films, Brechts etc. zeugen lebhaft dagegen. Aber auch das wäre eine unzulässige Vereinfachung, wenn wir annehmen würden, ~~in~~ ⁱⁿ solchen persönlich-sozialen bedingten Widerständen der Rezeptiven Hingabe drücke sich einfach eine antikünstlerische Tendenz aus; es ist im Gegenteil durchaus möglich, dass gerade ein lebhafter, ja leidenschaftlicher Kunstsin, das Vorgefühl seines unfehlbaren Wirksamwerdens ^{im} Konflikt mit den Lebensaufgaben des ganzen Menschen der Wirklichkeit gerät. Gorki beschreibt in seinen Erinnerungen an Lenin höchst anschaulich einen solchen Konflikt. Er erzählt, dass Lenin in einer Gesellschaft Beethoven-Sonaten gehört hat und sich wie folgt, äusserte: "Ich kenne nichts Schöneres, als die Apassionata und könnte sie jeden Tag hören. Eine wunderbare, nicht mehr menschliche Musik! Ich denke immer, mit vielleicht naivem, kindlichem Stolz, dass Menschen solche Wunder schaffen können!" Dann kniff er die Augen zu, lächelte und setzte unfroh hinzu 'Aber allzuoft kann ich Musik doch nicht hören. Sie wirkt auf die Nerven, man möchte Liebe Dumheiten reden und Menschen den Kopf streicheln, die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheit schaffen können. Aber heutzutage darf man niemanden den Kopf streicheln - die Hand wird einem sonst abgebissen. Schlagen muss man auf die Köpfe, unbarmherzig schlagen - obwohl wir mit Ideal gegen jede Vergewaltigung der Menschen sind. Hm, hm, - unser Amt ist höllisch schwer'". Mit diesem Fall, der nur durch die höchste Intensität beider Polen, durch die klare Bewusstheit über den Konflikt ein Grenzfall ist, gibt ein klares Bild darüber, welche Widerstände die Umwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz zuweilen zu überwinden hat, freilich zugleich auch darüber, dass die echte Kunst über eine - prinzipiell - unwiderstehliche Macht verfügt, die Menschen zu Rezeptivität zu zwingen, sie sich als ihr zugewandte Menschen ganz zu unterwerfen. /Selbstverständlich tauchen ähnlich geartete Kollisionen auch im Schaffungsprozess auf. Da diese sich aber nicht auf das als vollendet wirkende Werk beziehen (so weit der Künstler selbst solchen gegenübersteht, ist er wesentlich, wenn auch mit nicht unwichtigen Abwandlungen ein Rezeptiver *) sondern auf eine sich ~~xxxxxxx~~ ^{aus} ~~xxxxxxx~~ auf ein sich in statu nascenti gerichtet sind, da hier der künstlerischen Aktivität eine entscheidende Rolle zukommt, etc. müssen wir ihre Behandlung dem zweiten Band überlassen/.

Überfunktions

Teil

~~xxxx~~ Nicht minder wichtig und nicht weniger theoretisch vernachlässigt ist die Beziehung der ästhetischen Rezeptivität zum Nachher der Wirkung. Die Suspension der konkreten Aktivität, der konkreten Zielsetzungen des ganzen Menschen unterscheidet sich im ästhetischen vom Alltag vor allem dadurch, dass hier gerade das auf höherem Niveau fortgesetzt, gerade jenes Ziel konkret erstrebt wird, um dessen Willen die Suspension erfolgte, während die Rückkehr aus der ästhetischen Suspension ins Leben eine Rückkehr zu jenen Aktivitäten ist, deren Kontinuität durch das künstlerische Erlebnis unterbrochen wurde. Dieses selbst steht in den seltensten Fällen in einer unmittelbaren Beziehung zu ihnen und auch dann ist ihr Zusammenhang vom ästhetischen Charakter der Erlebnisse aus gesehen meistens ein Zufälliges. Diese vom Leben ~~xxxx~~ isoliert scheinende Wesensart der künstlerischen Erlebnisse führt in vielen idealistischen Aesthetiken dazu, die vollständig oder so gut wie vollständig vom normalen Dasein der Menschen abzugrenzen; am prägnantesten erscheint diese Tendenz in Kants Lehre von der "Interesslosigkeit" des ästhetischen Verhaltens, das wir in anderen Zusammenhängen bereits gestreift haben. Daraus scheint eine wesentliche Abgerissenheit des Aesthetischen vom aktiven Leben zu folgen, die jedoch nur dann auch nur abstrakt konstruierbar ist, wenn man das konkrete Nachher der ästhetischen Wirkung völlig verkennt. Lebendige und progressive Richtungen in der Aesthetik, wie die der Antike, der Aufklärung, der revolutionären Demokraten in Russland etc. haben stets die grosse gesellschaftliche Bedeutung der Kunst in den Vordergrund gestellt, was nicht nur durch eine Jahrtausend-lageⁿ Verwiesen, sondern auch theoretisch aus dem Wesen der Kunst überzeugend ableitbar ist, vorausgesetzt, dass die Beziehung zwischen dem ästhetischen Erlebnis und seinem Nachher im Leben unbefangen und hinreichend erklärt wird. Die antike Aesthetik hat dieses Problem sehr klar gesehen, als sie in allen Kunstfragen öffentliche Angelegenheiten, Fragen der Sozialpädagogik erblickt hat. Ihr gegenüber stellt ^{mit} - wenigen Ausnahmen - die moderne Aesthetik einen Rückschritt vor. Teils indem diese Weise der künstlerischen Wirkung völlig, sogar prinzipiell vernachlässigt und die ~~xxxxxxx~~ Rezeption der Kunst dem Wesen nach auf ein Atelierkennertum reduziert wird, teils indem man einen solchen gesellschaftlichen Einfluss in ihr zwar anerkennt, diesen jedoch in einer allzudirekten, allzu konkret-inhaltlichen Weise darstellt, ungefähr so, als ob die Kunst dazu da wäre, die Durchführung bestimmter, konkret gesellschaftlicher Aufgaben

V. Praxi

unmittelbar zu erleichtern.

Beiden falschen Extremen gegenüber nimmt die antike Aesthetik /und ihre wenigen würdigen Nachfolger in der Neuzeit) eine Position ein, die der wirklichen gesellschaftlichen Rolle der Kunst weitgehend gerecht wird. Sie anerkennt diese^{den} Menschen stark beeinflussende, ja unter Umständen sogar transformierende Macht der ästhetischen Erlebnisse; insofern lehnt sie im voraus jede solche Theorie ab, die das Aesthetische vom gesellschaftlichen Leben zu isolieren beabsichtigt. Sie sieht jedoch diese gesellschaftliche Funktion nicht als eine Dienstleistung für diese oder jene konkret-aktuelle Zielsetzung an, sondern erblickt ihre Bedeutung darin, dass eine bestimmte Ausübung bestimmter Künste zu den formenden Kräften des menschlichen und dadurch des gesellschaftlichen Lebens gehört; dass die Kunst geeignet ist, die Menschen in jenen Richtungen zu beeinflussen, die für die Ausbildung bestimmter Menschentypen fördernd oder hemmend wirkt. Aristoteles unterscheidet daher die bloss sinnlichen Genuss bringende Wirkung der Musik von ihrer, damit freilich tief verbundenen sittlichen, wodurch sie "auch den Charakter und die Seele beeinflusst". Diese sittliche Wirkung, das Hervorrufen sittlicher Gefühle in der Seele durch die Begeisterung betrachtet er als das zentrale Problem: "Die Begeisterung aber ist ein Affekt der Seele als Trägerin des ethischen Lebens. Auch erzeugt schon die bloss mimische Darstellung ohne Rhythmen und Gesänge in aller Herzen ein gleichstimmiges Gefühl. Da es aber der Musik eigen ist, uns zu ergötzen, wie der Tugend, sich recht zu freuen, zu lieben und lassen, so muss man offenbar bei ihrem Betriebe nicht so sehr lernen und sich angewöhnen als das richtige sittliche Gefühl und die Freude an tugendhaften Sitten und edeln Taten. Die Rhythmen und Melodien kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mässigkeit wie ihrer Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen und unser Gemüt wird umgestimmt. Nun ist aber von der angenommenen Gewohnheit sich über das Aehnliche zu ~~betrüben~~ betrüben oder zu erfreuen nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit." ¹⁾ Dasselbe stellt er in den folgenden Betrachtungen für die bildende Kunst fest, und dass er in Bezug auf die Literatur ebenso denkt, ist allzu bekannt, als dass es hier näher belegt werden müsste. Die gesellschaftliche Wirkung, die deshalb die antike Philosophie von der Kunst erwartet, lässt sich vielleicht am

besten in den von uns bereits angeführten Worten Lessings zusammenfassen, der nicht nur diese Grundtendenz zeitgemäss zu erneuern bestrebt war, sondern sich überall von den Erfahrungen der Antike, hauptsächlich von der Katharsistheorie von Aristoteles leiten liess. Die fundamentale gesellschaftliche Zielsetzung formuliert nun Lessing als "Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten".

Lessing sagt dies in einer Polemik gegen falsche Auslegungen der Katharsislehre von Aristoteles. Es ist eine allgemeine Sitte in der ästhetischen Literatur, diese, so wie sie tatsächlich bei Aristoteles widergelegt ist, ausschliesslich auf die Tragödie, auf die Affekte von Furcht und Mitleid anzusetzen. Wir glauben dagegen, dass der Begriff der Katharsis viel ausgedehnter ist. Wie bei allen wichtigen Kategorien der Ästhetik ist diese primär nicht aus der Kunst ins Leben, sondern aus dem Leben in die Kunst gekommen. Weil die Katharsis ein ständiges und bedeutsames Moment des gesellschaftlichen Lebens war und ist, muss ihre Widerspiegelung nicht nur ein immer wieder neu aufgenommenes Motiv der künstlerischen Gestaltung werden, sondern erscheint sogar unter den formenden Kräften der ästhetischen Abbildung der Wirklichkeit. In meinem Essay über Makarenko habe ich diese Wechselbeziehung zwischen Lebensstatsache, Abbildung und bewusster Anwendung auf das Leben in Bezug auf seine Pädagogik ausführlich geschildert. Ich habe dort auch zu zeigen versucht, dass das Phänomen der Katharsis zwar schon im Leben selbst eine gewisse Affinität zum Tragischen zeigt, und sich darum ästhetisch am prägnantesten dort objektiviert, dass es aber inhaltlich einen weiteren Umkreis als dieses umfasst. Wenn wir nun vor die Frage gestellt sind, ob diese Feststellung eine noch weitere Verallgemeinerung zulässt, müssen wir an unsere früheren Darlegungen über den defetischisierenden Charakter des Ästhetischen erinnern, und im Zusammenhang damit auch an dessen positiven Inhalt: jede Kunst, jede künstlerische Wirkung enthält ein Evozieren des menschlichen Lebenskerns - worin für jeden Rezipienten die Goethesche Frage aufgeworfen wird, ob er selbst Kern oder Schale sei - und zugleich untrennbar damit vereinigt eine Kritik des Lebens / der Gesellschaft, der von ihr geschaffenen Beziehungen zur Natur/. Da nun, wie gezeigt wurde, das rezeptive Erlebnis unmittelbar ein inhaltliches sein muss, offenbart es diesen Problemkomplex als zentralen Gehalt jener "Welt", die das Kunstwerk in ihm zur Evidenz erweckt; da jedes Kunstwerk dem Rezipienten sich als einzigartige Werkindividualität offenbart, als einzigartiger konkreter Inhalt,

tritt dieser Problemkomplex nur in den seltensten Fällen direkt hervor. Er ist jedoch in unsichtbarer Weise allgegenwärtig. Die Art, wie die ästhetische Form ihren Inhalt bearbeitet, ~~ihn~~ in dem und durch das homogene Medium wirksam werden lässt, zeigt diesen allgemeinsten Gehalt aller echten Kunstwerke an, schafft eine Intenzion in der die Erlebnisse des Rezeptiven leitenden Kraft der Formen, die auf dieses Zentrum gerichtet ist. Die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz der jeweiligen Rezeptiven eines konkreten Kunstwerks strebt gerade in die Richtung einer solchen aufs Aeusserste individualisierten und zugleich allerallgemeinsten Katharsis.

Das Recht, den Begriff der Katharsis in diesem Ausmasse zu verallgemeinern, entstand also nicht einfach aus der Beschaffenheit des Kunstwerks für sich betrachtet. Dieses konzentriert in seiner Form-Inhalt-Identität zwei wichtige Beziehungskomplexe: den seiner selbst zur objektiven Wirklichkeit als Totalität, dem es seine Entstehung verdankt und dem einer Wirkungsmöglichkeit auf die Seele des Rezeptiven. Je tiefere und umfassendere Inhalte die künstlerische Form zur Identität mit sich selbst bringt, desto weitergezogen und tiefer ausholend sind diese Beziehungskreise. Das die Fähigkeit dazu mit der Kritik des Lebens aufs engste zusammenhängt, bedarf wohl keiner ausführlichen Erörterung. Höchstens müsste begründet werden, warum wir von einer Kritik des Lebens statt von einer Kritik der Gesellschaft sprechen, obwohl beide Ausdrücke beinahe gleichbedeutend sind, obwohl evidenterweise die jeweilige konkrete Erscheinungsform des Lebens - und die Kunst gestaltet gerade diese Konkretheit und Besonderheit - ^{hy} ~~irreales~~ Fundament in dem jeweiligen geschichtlichen Stand der Gesellschaft hat. Der Ersatz des Wortes Gesellschaft durch das des Lebens will an dieser Verbundenheit und ihrem Wohlbegründetsein nicht rütteln. Es soll damit unsere Aufmerksamkeit bloss darauf gerichtet werden, dass das, was im Kunstwerk unmittelbar erscheint, es in der Form des Lebens tut; die gesellschaftliche Bedingtheit etwa einer Landschaft oder eines Liebesgefühls, einer Melodie oder einer Kuppel kann in sehr vielen Fällen nur durch oft weit vermittelte und komplizierte Analysen aufgedeckt werden, während ihre künstlerische Wirkung ohne bewusst gedanklich wahrnehmbaren, aber ^{doch} sehr real fundierende Vermittlung der gesellschaftlichen Bestimmungen vor sich geht. Darum kann mit dem Ausdruck Leben die Universalität der Inhalte, die die Kunst evoziert, verständlicher - und nunmehr keine Missverständnisse

erweckend - umschrieben werden. Dazu kommt noch, dass die Kunst, wie wiederholt auseinandergesetzt wurde, als primären Akt des Setzens bereits die Stellungnahme, also auch die Kritik, ^{ihren} zum Inhalt, ~~zum~~ ^{zum} ~~dem~~ Leben in sich fasst. Die in diesem Akt innewohnende Bejahung oder Verneinung bestimmter ^{Teile} Zeiten, Formen, Erscheinungsweisen etc. des Lebens kann also eine aufrüttelnde Wirkung ausüben, auch wenn das soziale Fundament weder für den Schaffenden, noch für den Rezipienten bewusst wird, aber infolge des objektiv gesellschaftlichen Charakters seiner Substantialität strahlt diese Wirkung notwendig ins Gesellschaftliche ein.

Um Wirkungen dieser Art noch besser zu verstehen, müssen wir an eine weitere, wichtige, uns bereits vielfach bekannte Wesensart der ästhetischen Sphäre erinnern: an ihren prinzipiellen Pluralismus. Wir haben diese Frage bis jetzt von der Seite der Entstehungs- und Wirkungsbedingungen der Kunst ^{ihre} betrachtet. Jetzt tritt dabei ihre gesellschaftliche, ^{ihre} die menschheitliche Funktion im gesamten Dasein der Menschen in den Vordergrund. Die ursprüngliche, aber eben darum äusserst beschränkte Einheit des Menschen, seine unmittelbare Existenz als ganzer Mensch muss durch die Entwicklung der Zivilisation - freilich nur relativ - mehr oder weniger untergraben werden. Ohne die romantische Kritik von der Zerstückelung des Menschen, von seiner Parzellierung in verschiedene Spezialitäten anzunehmen, ist es nicht zu leugnen, dass ~~es~~ in manchen entwickelten Gesellschaften, vor allem in der kapitalistischen, Tendenzen in solchen Richtungen effektiv werden. Wenn wir uns so ausführlich, wie früher, mit der entfetischierenden Mission der Kunst auseinandergesetzt haben, so haben wir bereits gezeigt, dass ihr in diesem Prozess die Rolle eines Regulators, eines Arztes gewisser Krankheiten des Fortschritts zukommt. Der normale Zustand, die Gesundheit der Menschheit ist die Möglichkeit ihrer allseitigen Entfaltung, die einzelnen Perioden der Entwicklung, wenigstens für einen Teil der herrschenden Klassen realisiert haben, die die revolutionär demokratischeⁿ und sozialistischen Richtungen für die ganze Menschheit fordern und letztere dem Prinzip nach auch zu verwirklichen imstande sind. Vom Standpunkt des Individuums ist nun diese Allseitigkeit in der Entfaltung aller Fähigkeiten, aller möglichen lebendigen Beziehungen zum Leben ein Ideal; darin ist sowohl das Erstrebenswerte, wie der Zustand eines blossen Erstrebten gleicherweise mitgemeint. Jedes Kunstwerk, jede Kunstart wendet sich, wie wir wissen, an den Menschen ganz, worin bereits klar die Lage

sichtbar wird, dass die Einheit und Ganzheit, die sich hier verwirklichen, obwohl sie so echt und intensiv Einheit und Ganzheit sind, wie sonst nie und nirgends^d im Leben, doch nur einen Aspekt des allseitigen Menschen aktuell werden zu lassen fähig sind. In der Pluralität der Kunst^{en} und der Werkindividualität^{en} objektiviert sich die wahre Einheit und Ganzheit des allseitigen Menschen: ihre Existenz und ihre potentiell immer vorhandene Wirksamkeit zeigt, dass dieses Ideal^Z war noch nirgends^d ~~wirklich~~ vollständig verwirklicht wurde, jedoch nichts T_ranszendentes / auch kein t_ranszendentes Sollen / in sich enthält, vielmehr die Widerspiegelung der realen Existenz, der realen Entwicklung der Menschheit ist. Die Pluralität der Kunst^{en} und Werkindividualität^{en} drückt einerseits die ^{innere} intensive Vollendung der einzelnen derartigen Beziehungen zur Wirklichkeit aus, andererseits und zugleich, dass der Mensch jeweils nur eine solche Beziehung verwirklichen kann, dass die allgemeine Art ihrer Verwirklichung ausserordentlich vielfältig, die konkrete dagegen einfach unendlich ist. So sehr also jedes Kunstwerk als Realisation des Ideals vollendet ist, so sehr in seiner R_ezeption eine restlose E_rfüllung möglich wird^x - womit der Begriff des Ideals aufgehoben scheint - , so sehr ist die faktische Realisation des allseitigen Menschen in der Fülle solcher Akte vollständig nie erreichbar; insofern muss für den Menschen seine eigene A_llseitigkeit in gewissem Sinne doch ein Ideal, konkreter, das Ziel eines unendlichen Annäherungsprozesses bleiben.

Formell folgt aus dem eben geschilderten P_luralismus der ästhetischen Sphäre, dass die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in dem Menschen ganz der R_ezeption einer Werkindividualität jedesmal, wenn es sich um die echte Aufnahme eines echten Kunstwerks handelt, einen Annäherungsschritt in der Richtung auf die Allseitigkeit des Menschen bedeutet. Es ist aber klar, dass dieser Prozess von der formellen Seite niemals ausreichend charakterisiert werden kann. Wollen wir ihm von seinem Gehalt aus näher kommen, so ist vor allem das Zusammenfallen von Kritik des Lebens in den Kunstwerken mit dem Goetheschen Dilemma von Kern oder Schale ins Auge zu fassen. Wie überall, so auch hier, ist das Verhältnis wieder nicht primär ästhetisch. Die Kunst bringt bloss eine im Leben vorhandene, ^{im Leben} hier jedoch ins Qualitative umschlagende Intensifikation hervor. Die dieser Lage zu Grunde liegende gesellschaftliche, philosophische oder anthropologische Tatsache wirkt^t nur für jene modernen Richtungen überraschend, die das Wesen des Menschen in einem absoluten, einsamen Aufsichtgestelltsein erblicken.

und
e To-
der Form

✓ , ihre intensive Unendlichkeit und damit ihr Gerichtetsein auf die Totalität des Menschen, eben in der Form des Menschen ganz:

sichtbar wird, dass die Einheit und lichen, obwohl sie so echt und inter wie sonst nie und nirgends im Leben, seitigen Menschen aktuell werden zu ralität der Kunst^{em} und der Werkind wahre Einheit und Ganzheit des allse und ihre potentiell immer vorhandene Ideal ^Z war noch nirgends ~~xxxxxxx~~ voll doch nichts ^d Transzendentes /auch kei sich enthält, vielmehr die Widerspie realen Entwicklung der Menschheit is und Werkindividualität^{em} drückt einers der einzelnen derartigen Beziehungen seits und zugleich, dass der Mensch verwirklichen kann, dass die allgeme ausserordentlich vielfältig, die kon ist. So sehr also jedes Kunstwerk al endet ist, so sehr in seiner Rezeption lich wird^x - womit der Begriff des I so sehr ist die faktische Realisation Fülle solcher Akte vollständig nie e Menschen seine eigene Allseitigkeit konkreter, das^x Ziel eines unendlich

Formell folgt aus dem eben ästhetischen Sphäre, dass die Verwend tags in dem Menschen ganz der Rezeption mal, wenn es sich um die echte Aufnahme delt, einen Annäherungsschritt in der des Menschen bedeutet. Es ist aber kl formellen Seite niemals ausreichend c wir ihm von seinem Gehalt aus näher sammenfallen von Kritik des Lebens in schen Dilemma von Kern oder Schale in so auch hier, ist das Verhältnis weid Kunst bringt bloss eine im Leben vorh tative umschlagende Intensifikation h liegende gesellschaftliche, philosophi sache wirkt^t nur für jene modernen Rich des Menschen in einem absoluten, eins

Wird dagegen, wie dies hier immer geschehen ist, der Mensch seinem menschlichen Wesen nach als gesellschaftlich aufgefasst, so leuchtet es ohne weiteres ein, dass das Goethesche Dilemma vom persönlichen Sein als Kern oder Schale aufs aller Engste mit seiner sozialen Lebensführung, mit dem Vorhandensein einer Kritik des Lebens in ihr, mit Richtung und Kraft dieser Kritik verbunden ist. Diese Frage stellt das Leben selbst ununterbrochen, man könnte sagen, in jedem Augenblick des Handelns oder der Reflexion darüber vor oder nach der Aktion. Der wesentliche Inhalt der hier entstehenden Wechselwirkungen lässt sich am besten vorerst darin zusammenfassen, dass eine Kernhaftigkeit des Individuums nur aus subjektiv echten Beziehungen ^{zur} ~~der~~ Wirklichkeit entstehen kann; sind diese verlogen, so muss sich der Mensch selbst, auch als Persönlichkeit, zu einer blossen Summe von Schalen erniedrigen.

Die moderne Literatur hat sachlich unzählige Male solche Degradationen geschildert; Ibsens "Peer Gynt" gibt aber in einer ~~seiner~~ Szene des umfassenden Rückblicks auf sein ganzes Leben eine unbeabsichtigte und vielleicht darum umso überzeugendere Bestätigung des Goetheschen Satzes. Unmittelbar, aber nur unmittelbar ist diese subjektiv-ehrliche Attitüde schlechthin entscheidend, an sich völlig unabhängig davon, wie das subjektiv richtig ~~gemeinte~~ Verhältnis zur Welt objektiv beschaffen ist; man denke an die "Kernhaftigkeit" der Gestalt Don Quixotes. Näher betrachtet zeigt sich freilich, dass die objektive Richtigkeit der Beziehung zur Aussenwelt, die Richtigkeit der Kritik des Lebens ein unmöglich ausschaltbares Motiv bleibt. ~~Nur~~ Natürlich fällt bei

Don Quixote im Gegensatz zu Peer Gynt die subjektive Ehrlichkeit gewichtig in die Waagschale; wenn jedoch seine Kritik des Lebens nicht auf ^{ein} ein grosses Ausmass objektiver Wahrheit enthielte, müsste auch sein Kern ~~sich~~ auf ein Aufeinandergeschichtetsein von Schalen ^{zusammen} ~~auseinander~~ legen. Weiter: alle diese subjektiven Faktoren - und nicht nur die Gesinnung - können zwar den Kern überhaupt retten, er ist jedoch in diesem Fall weit davon entfernt, Ansatzpunkt, Triebkraft zu einer Annäherung an den allseitigen Menschen zu werden; er ist weit mehr ein Kerker, der Don Quixote in eine unwahre, von ihm selbst fetischisierte Welt einsperrt.

Wir konnten hier auf diesen Problemkomplex nur mit Hilfe einiger Beispiele etwas Licht werfen, seine Rolle im Leben ist viel breiter, verzweigter und umfassender, als dass er in einer Ästhetik systematisch behandelt werden könnte; er ist ja weit mehr ethischen als ästhetischen Charakters. Es musste darauf nur hingewiesen werden, um den Lebensgrund, aus dem die gesellschaftlichen Forderungen an

die Kunst entsteigen, den Lebensfluss, in den sie münden, wenigstens in grössten Umrissen anzudeuten. Zu einer so begrenzten Konkretisierung seien noch einige ergänzende Bemerkungen gestattet. Wie im ethischen Verhalten ein sehr kompliziertes Verhältnis herrscht, so auch in der intellektuellen und kulturellen Entwickeltheit des Menschen; Goethe nimmt auch hier - im Gegensatz zum heute vielfach herrschenden irrationalistischen Aristokratismus - einen weit vorgeschobenen demokratischen Standpunkt ein. Er sagt: "Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt."³⁾ Diese Feststellung ist vor allem deshalb nicht missverständlich, weil sie von Goethe stammt, weil sie deshalb keine Tendenz enthalten kann, primitive Zustände romantisch zu idealisieren oder sie gar entwickelteren, ~~antipolemisch-kritisch~~ als Vorbilder gegenüberzustellen. Goethe will ~~hier~~ ^{hier} nur auf diese Möglichkeit als Möglichkeit hinweisen, ohne deshalb die Notwendigkeit, über diese Stufe hinauszugehen, je in Zweifel zu ziehen. Im Gegenteil, für ihn ~~ist~~ ist gerade jene Mission ~~Mission~~ der Kunst am wichtigsten, die auf hochentwickelten Kulturstufen zu der von ihm geforderten Kernhaftigkeit des Menschen führt, die die Lebenstendenzen dazu bewusst macht, stärkt und fördert, die befähigt ist, die entgegengesetzten zu hemmen, ja zu unterdrücken. Dazu ist bei ihm immer wieder das richtige Verhältnis zur Aussenwelt entscheidend, und ~~seiner~~ ^{die} eigenen Entwicklungsbedingungen formuliert, die hier auftauchenden ästhetisch-ethischen Postulate sehr oft im Zusammenhang mit der Methodologie der Naturforschung, deren nahe Beziehung zur ~~ästhetik~~ Aesthetik wir bei ihm bereits behandelt haben. So im Gedicht "Epirrhema", das thematisch dem von uns angeführten "Ultimatum" recht nahesteht:

Müset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen:
Denn was innen, das ist aussen.
So ergreift ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

Der Gedanke der Identität von Innen und Aussen ist unseren Darlegungen lange vertraut. Und die Folgerung, dass jenes Verhältnis zur Welt, die dem Menschen dazu verhilft, in ~~seiner~~ ^{ihner} Persönlichkeit einen wahren Kern auszubilden, eben mit ~~ihre~~ ^m derartigen Betrachtungen aufs

*V gerade da-
von, aber von
denn*

engste Zusammenhängt, wird jetzt niemand mehr überraschen. Noch weniger, dass diese Art, die Welt anzusehen, aufs Ästhetische intendiert, dass das Kunstwerk gerade jene Widerspiegelung der Welt darbietet, in der allein diese Tendenz zur konkreten Vollendung gedeihen kann. Goethe selbst spricht jene Bezogenheit auf den Menschen, jenes Zentrieren der Objektswelt auf ihn wiederholt in einer über das Ästhetische hinausgehenden, freilich philosophisch nicht immer stichhaltigen Weise aus. So z.B.: "Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst als die ein Abdruck dieses Bezugs ist."⁸⁾ Die bloße Feststellung dieser anthropomorphisierenden Betrachtungsweise - wichtig für die Kunst, mehr als problematisch für die Beziehung zur Welt, zur Natur, für die Widerspiegelung ihres wahren Ansichseins - findet ~~Goethe~~ Goethe mit Recht für nicht ausreichend. Er sagt: "Die bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf die äussere Erscheinung des Natürlichen."⁹⁾ Er erkennt aber sogleich, dass im Begriff des Natürlichen nicht nur etwas visuell Objektives, sondern zugleich etwas Menschliches, und zwar Sittliches, d.h. gesellschaftlich-moralisches enthalten ist. Wenn wir nun an die Auffassung der Sittlichkeit dieser Periode von der Kritik der Kantischen subjektivistischen Ethik bei Goethe und Schiller etwa in der Entstehungszeit des "Wilhelm Meister" bis zur Völlendung dieser Tendenz in der Gegenüberstellung von Moralität und Sittlichkeit in Hegels "Rechtsphilosophie" denken, so sehen wir klar, dass hier die gesellschaftlich aktive Tätigkeit des Menschen gemeint ist. Daraus gewinnt die dem eben angeführten Aphorismus ergänzende Bemerkung Goethes, dass jeder Gegenstand der Kunst ~~nach~~ ^{seiner} ~~seiner~~ ^{auf} Geeignetheit zu beurteilen ist, ~~das er~~ "ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen" ^{zu sein} ~~sein soll~~, ein besonderes Gewicht.

Goethe hat damit das philosophische Fundament für unsere Verallgemeinerung der Katharsis auf die Kunst überhaupt und speziell auf die bildende Kunst niedergelegt. Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen, zu ihrem Ensemble eine sittliche ist, - wir erinnern erneut daran, was wir über die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur ausgeführt haben - so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug sittlich charakterisierbare Erschütterung ^{ein} ~~durch~~. Unmittelbar mischt sich in die Ergriffenheit des Rezeptiven über das Neue, das die jeweilige Werkindividualität in ihm auslöst, ein negativ Begleitendes Gefühl bei: ein Bedauern, ja eine

kathartische~~f~~ Wirkungen gemeint sind; dasselbe bezieht sich nach deutlichen H₁nweisen der antiken A_esthetik auch auf die bildenden Künste.

Andererseits darf man bei der A_nalyse der T_ragödie auch daran ~~xxx~~ nicht vorbeigehen, dass ihr I_nhalt und ihre spezifische Formung gerade auf die Einheit von Aussen und Innen begründet ist. I_ndem die tragische Leidenschaft als unwiderstehliche Macht aus der Seele hervorbricht, wird sie vom S_tandpunkt des normal-alltäglichen Bewusstseins ihrgegenüber zu etwas "Aeusserem", während zugleich das Schicksal, das aus der Umwelt sich zusammenbraut, sich im Laufe der tragischen Verwicklung ~~xxx~~ zu einer eigenen Notwendigkeit der davon betroffenen Person, zu ihrem eigenen Schicksal entwickelt. Entsteht keine derart intime A_ffinität zwischen Held und Geschick, wird so muss auch die tiefste tragische E_rschütterung fehlen; das Tragische wie oft im Laufe der Geschichte, ins sinnlos Fürchterliche verzerrt, oder zur alltäglichen Rührseeligkeit verflacht. Und es ist klar, dass die ästhetische Bedeutung der T_ragödie und davon unzertrennlich ihre ethische und soziale gerade hier liegt, in jener Wahrheit des Lebens, die die Kunst gereinigt und gesteigert widerspiegelt; daraus folgt, dass die Echtheit der Individualität sich erst in der Erprobung durch das Aeusserste erweisen kann, dass die Frage, ob sie Kern oder Schale sei nur hier eine letzthin angemessene Antwort erhalten kann. Da jedoch die Auflösung des D_ilemmas von Aussen und Innen als Lebensproblem überall auftaucht - und überall im engsten Zusammenhang mit der K_ernhaftigkeit der Person - da infolge der pluralistischen Struktur der ästhetischen S_phäre auf jeden Fragetypus des Lebens ein Antworttypus der Kunst mit gesellschaftlicher N_otwendigkeit entstand und immer wieder neu entsteht, glauben wir, dass unser~~x~~ Verallgemeinern des Katharsisbegriffes keine~~f~~ Konstruktion ist, sondern das W_esen des Ästhetischen von einer bestimmten S_eite auszusprechen hilft.

~~Obwohl ~~die~~ wir also überzeugt sind, dass die eben vollzogene Verallgemeinerung des Katharsisbegriffs eine berechnete ist, müssen wir ~~gleich~~ einen Vorbehalt hinzufügen, um den ästhetischen Charakter unserer A_rgumentation ins richtige L_icht ~~zurückxxx~~ zu rücken. G_en_uin ästhetisch gehen bei allen Rezeptionen echter Kunstwerke dem Wesen nach ähnliche E_rschütterungen vor sich. Sie sind jedoch zugleich voneinander qualitativ verschieden. N_icht nur in dem Sinne, dass wie selbstverständlich jedes Kunstwerk anders geartete E_motionen auslöst,~~

prägnanter

kathartische^f Wirkungen gemeint sind;
deutlichen H_inweisen der antiken A_esthe
Künste.

Andererseits darf man bei der
daran ~~xxx~~ nicht vorbeigehen, dass ihr I_n
Formung gerade auf die Einheit von Ausse
I_ndem die tragische Leidenschaft als unv
Seele hervorbricht, wird sie vom Standpu
Bewusstseins ihrgegenüber zu etwas "Aeus
das Schicksal, das aus der Umwelt sich z
der tragischen Verwicklung ~~sich~~ zu einer
davon betroffenen Person, zu ihrem eigen
Entsteht keine derart intime A_ffinität z
so muss auch die tiefste tragische Ersch
wie oft im Laufe der Geschichte, ins sin
oder zur alltäglichen Rührseeligkeit ve
dass die ästhetische Bedeutung der Tragö
ihre ethische und soziale gerade hier li
Lebens, die die Kunst gereinigt und gest
folgt, dass die Echtheit der Individuali
bung durch das Aeusserste erweisen kan
Kern oder Schale sei nur hier eine letzt
halten kann. Da jedoch die Auflösung des
I_nnen als Lebensproblem überall auftauch
Zusammenhang mit der Kernhaftigkeit der
pluralistischen Struktur der ästhetische
des Lebens ein Antworttypus der Kunst mi
wendigkeit entstand und immer wieder neu
unser~~x~~ Verallgemeinern des Katharsisbeg
ist, sondern das Wesen des Ästhetischen
auszusprechen hilft.

~~Obwohl ~~die~~ wir also überzeugt
Verallgemeinerung des Katharsisbegriffs
wir ^{noch} ~~so~~ gleich einen Vorbehalt hinzufügen,
unserer A_rgumentation ins richtige Licht
ästhetisch gehen bei allen Rezeptionen e
nach ähnliche Erschütterungen vor sich. S
einander qualitativ verschieden. Nicht
selbstverständlich jedes Kunstwerk anders~~

Darum bringt die Tragödie die prägnan-
teste, die eigentlichste Form der
Katharsis hervor.

Art Scham darüber, etwas, das sich so "natürlich" in der Gestaltung darbiete, in der Wirklichkeit, im eigenen Leben nicht wahrgenommen zu haben. Dass in dieser Kontrastierung eine vorhergehende fetischisierte Betrachtung der Welt, ihre Zerstörung durch ihr entfetschisiertes Bild im Kunstwerk, die Selbstkritik der Subjektivität in dieser Erschütterung enthalten ist, braucht, glauben wir, nicht mehr ausführlich auseinandergesetzt zu werden. Die Bereicherung und Vertiefung, die jedes echte Werk der bildenden Kunst wachruft, wodurch - dies beiläufig gedacht - der Kunst und der Menschen erweckt und entwickelt wird, ist ohne einen solchen Vergleich, mag er nur eine kaum bewusstes Begleitgefühl sein, mag seine emotionelle Betontheit stärker oder schwächer wirken, kaum vorstellbar. /Hier zeigt sich erneut, dass das rezeptive Kunsterlebnis ohne ein Subjektsetzen in Betrachtziehen des Vorher nicht begriffen werden kann. / Der Vorwurf an das Vorher, die Beförderung für das Nachher - und möglicherweise in der Unmittelbarkeit des Erlebnisses selbst fast ausgelöscht erscheinen - bilden einen wesentlichen Inhalt dessen, was wir früher als die verallgemeinertste Form der Katharsis bezeichnet haben: ein derartiges Durchmütteln der Subjektivität des Rezeptiven, dass demzufolge seine im Leben sich betätigenden Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, dass sie derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von "tugendhaften Fertigkeiten" werden.

Ohne jetzt über die konkrete These von Aristoteles' Ausführungen über Furcht und Mitleid als Inhalte der tragischen Katharsis diskutieren zu wollen, sei hier nur bemerkt, dass einerseits den Inhalt der Tragödie die zugespitztesten Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt bilden, dass die darin sich offenbarende äusserste Widersprüchlichkeit seiner Existenz mit diesem Inhalt entsprechenden Vehemenz und Intensität auf sein Selbstbewusstsein einwirkt und dementsprechend die klassische Form der Katharsis hervorbringt. Es ist deshalb gar nicht überraschend, dass diese Theorie zuerst eingehend gedanklich zerlegt und ausgelegt wurde, dass ihrer Wucht gegenüber alle anderen Äusserungsweisen mehr oder weniger in den Hintergrund gedrängt wurden. Wenn wir jedoch an die von uns angeführten sozialpädagogischen Bemerkungen von Aristoteles über die Musik denken - und man kann vom Standpunkt des methodologischen Herantretens an diese Frage ruhig die von Platon als ähnlich intentionierte auffassen - so sehen wir, dass auch hier, wenn auch mit anderen Inhalten auf die Entwicklung anderer "tugendhafter Fertigkeiten" gerichtet ebenfalls

ferische
teristi-
ischen
kulminiert
angegangenen
der Statue
dein Leben

intensivität

Bei allen sonstigen Differenzen

Rilke gibt einmal die ^{dichtersche} charakteristische Beschreibung eines archaischen Apollotorsos. Das Gedicht kulminiert - ganz im Sinne unserer vorangegangenen Darlegungen - in dem Appell der Statue an den Betrachter: "Du musst dein Leben ändern"

Art Scham darüber, etwas, das sich darbiete, in der Wirklichkeit, im eig zu haben. Dass in dieser Kontrastier schisierte Betrachtung der Welt, ihre schisiertes Bild im Kunstwerk, die S dieser Erschütterung enthalten ist, b ausführlich auseinandergesetzt zu ver tiefung, die jedes echte Werk der bild - dies beiläufig gedacht - der Kunst ^{iv} wickelt wird, ist ohne einen solchen kaum bewusstes Begleitgefühl sein, x stärker oder schwächer wirken, kaum v erneut, dass das rezeptive Kunsterle b Betrachtziehen des Vorher nicht begriffen wurde, die Beförderung für beide in der Unmittelbarkeit des Erlebens erscheinen - bilden einen wesentlichen als die Verallgemeinertste Form der K ein derartiges Durchmühteln der Subjek demzufolge seine im Leben sich betätig halte, eine ^e neue Richtung erhalten, das seelischen Grundlage von "tugendhafter"

Ohne jetzt über die konkret rungen über Furcht und Mitleid als Ink diskutieren zu wollen, sei hier nur be halt der Tragödie die zugespitztesten xxx seiner Umwelt bilden, dass die da Widersprüchlichkeit seiner Existenz mit Vehemenz und Intensität auf sein Selb entsprechend die klassische Form der K deshalb gar nicht überraschend, dass d gedanklich zerlegt und ausgelegt wurde alle anderen Aeusserungsweisen mehr od gedrängt wurden. Wenn wir jedoch an di pädagogischen Bemerkungen von Aristote und man kann vom Standpunkt des method diese Frage ruhig die von Platon als so sehen wir, dass auch hier, wenn au die Entwicklung anderer "tugendhafter"

, mit verschiedener Tiefe, Intensivität etc.

Über allen sonstigen Differenzen

Bei einer solchen, wie wir glauben, vollberechtigten ^{dehn}Ausführung des Katharsiserlebnisses auf die wahrhaft tiefen Wirkungen einer jeden echten Kunst müssen sogleich einschränkende Vorbehalte gemacht werden, damit keine undialektische Verallgemeinerung die ästhetisch-ethischen Konkretetheit dieses Begriffs, seine Schärfe und Bestimmtheit vernichte oder zumindest abstumpfe. Zu allererst muss davon ausgegangen werden, dass jede ästhetische Katharsis eine bewusst hervorgebrachte konzentrierende Widerspiegelung von Erschütterungen ist, deren Original immer im Leben selbst aufgefunden werden kann, ~~was~~ hier freilich ~~was~~ spontan aus dem Verlauf von Aktionen und Begebenheiten herauswachsen. Es ist darum notwendig festzustellen, dass die von der Kunst hervorgerufenen kathartische Krise im Rezipienten die wesentlichsten Züge solcher Lebenskonstellationen widerspiegelt. Im Leben handelt es sich dabei immer um ein ethisches Problem, das deshalb auch den Gehaltskern des ästhetischen Erlebnisses ausmachen muss. Nun ist es klar, dass im Geregeltwerden des menschlichen Lebens durch die Ethik die kathartische Wendung nur einen spezifischen Grenzfall im System der möglichen ethischen Entscheidungen bildet; es sind daneben - um nur eine ~~Haupt~~ Hauptfrage hervorzuheben - völlig emotionslose Beschlüsse möglich, die eben solche, ja in vielen Fällen stärkere, dauerhaftere, standhaftere ethische Verhaltungen hervorrufen als die kathartischen Erschütterungen. Es gehört ja zum Wesen des Ethischen, dass darin gerade das konsequente Durchhalten hierarchisch höher steht, als jeder noch so leidenschaftlicher, noch so aufrichtiger und tief empfundener Enthusiasmus. Mit Recht besteht also in der Ethik ein permanentes kritisches Misstrauen diesem gegenüber, das Dostoiewski mit der Bezeichnung "schnelle Heldentat" treffend formuliert hat. Ein solches ethisches Misstrauen drückt auch die Dichtung wiederholt aus, es genügt an die grossartige Beschreibung zu erinnern, die Tolstoi den Figuren von Karenin, Anna und Wronski widmet, die alle an Annas Krankenbett eine tief empfundene echte Katharsis erlebten, aufrichtig überzeugt waren, die Grundlagen ihrer Lebensführung umwälzen zu können, um allmählich, unwiderstehlich von Strom ihres seelischen Alltags in ihre alten Existenzformen zurückgeschwemmt zu werden. Ist also schon im sittlichen Leben der Menschen der ethische Verdacht den kathartisch ausgelösten "schnellen Heldentaten" gegenüber durchaus gerechtfertigt, obwohl selbstredend, sogar nicht selten aus solchen Krisen wirkliche ethische Neugeburten folgen, so ist diese Zweideutigkeit in den künstlerischen Abbildungen der

Wirkungen^{likt} noch augenfälliger. Wir werden in späteren Darlegungen ausführlich darauf eingehen, dass der Mensch im Leben sich notwendig auf bestimmte einzelne Handlungen, Entschlüsse etc. richtet, während in seiner Einstellung zum Kunstwerk gerade diese Gebundenheit der Erlebnisse an solche konkrete Erscheinungen der Wirklichkeit zeitweilig suspendieren wird, sodass er sich mit seiner Gesamtpersönlichkeit dem jeweiligen ästhetischen Eindruck hingibt und die ethischen Folgen dieser Wirkungen sich erst im Nachher der Rezeptivität zeigen können, weshalb auch sie noch mehrdeutiger, mehrschichtiger sein müssen, als die Einwirkungen, die das praktische Leben selbst auflösen.

Diese Mehrdeutigkeit erfährt noch dadurch eine weitere Steigerung, dass die Katharsis auch - wiederum in vielfacher Hinsicht - eine negative sein kann. Wir sprechen gar nicht davon, dass ihre Wirkung zuweilen, beabsichtigterweise, eine, das Böse enthüllende, eine abschreckende ist, wie vor allem in den grossen Komödien. Gogol hat im "Revisor" diese negativ kathartische Wirkung des Lachens, des Auslachens gestaltet, als der Polizeimeister inmitten seiner Entlarvungen durch die abgewinkelte Handlung sich mit den Worten: "Was lacht Ihr? Ihr lacht über euch selber!" an die Zuschauer wendet. Aber darüber hinaus kann die kathartische Wirkung - unabhängig nicht nur von der Absicht des Autors, sondern auch vom Gehalt des Werks - eine ethisch problematische, ja negative Richtung einschlagen. Es ist noch ein relativ einfacher Fall, wenn die Rezeptivität sich an bestimmte unmittelbare Erscheinungsformen klammert und an der Totalität des Beabsichtigten und Verwirklichten vorbeigeht. Das kann gerade bei heftig, bei durchschlagend wirkenden Werken häufig vorkommen ~~und dies auf~~ die Katharsis auch abweichende, moralisch bedenkliche Wege führen. Goethe hat diese Tendenz sehr bald nach dem Erscheinen seines "Werther" bemerkt; sein kleines Gedicht, das die Grundlage der Popularität des Werks, mit leichter Hand skizziert, endet mit den Worten, die der geliebte und vielfach nachgeahmte Held an seine Leser richtet: "Sei ein Mann, und folge mir nicht nach."

Das Umschlagen der kathartischen Wirkung kann aber auch bis zur reinen moralischen Negativität gesteigert werden. Es ist im Rahmen dieser Betrachtungen nicht möglich, die so entstehenden Probleme bis in ihre sehr komplizierten realen Verzweigungen zu verfolgen, denn dazu müssten die hier ausschlaggebenden ethischen Kategorien eingehend bestimmt und zueinander ins richtige Verhältnis gebracht werden. Hier können wir bloss zwei wichtige Umstände und

auch die nur äusserst cursorisch hervorheben. Erstens die Historizität und damit die historische Relativität und Widersprüchlichkeit in der konkreten Erscheinungsweise solcher Kategorien; so äussert sich sehr oft das gesellschaftlich-geschichtlich ~~Neue~~ Neue und Fortschrittliche als Bruch mit den herrschenden ethischen Anschauungen und darum als Böses, was sich noch damit ergänzt, dass das Neue und Fortschrittliche selbst in sehr widerspruchsvollen Formen zum Ausdruck gelangen und sogar vom menschheitlichen Standpunkt tief widerspruchsvoll sein kann. Das ist primär natürlich eine Frage des Lebens selbst. Man denke etwa an die Gestalt Napoleons und an den Einfluss seiner Persönlichkeit auf so verschiedene Gestalten, wie Rastignac, Julien Sorel oder Raskolnikow /diese seien hier als Typen konkreter und realer gesellschaftlicher Lagen genommen /. Es ist ohne weiteres evident, dass die kathartische Wirkung, die von der Widerspiegelung ihrer Schicksale ausgeht, sehr leicht ins moralisch Zwiespältige, ja rein Negative umschlagen kann; man denke an die Spiegelung der Raskolnikow-Tragödie beim späteren sozialrevolutionären Schriftsteller Sawinkow-Rschtschin. Die Möglichkeit solcher Wirkungen wird - zweitens - noch dadurch fundiert und verstärkt, dass das moralisch Verwerfliche keineswegs immer ein "kreatürliches" Versagen der Menschen, der Majestät der moralischen Normen gegenüber sein muss, sondern sich bis zu einem Setzen böser Maximen steigern kann. In solchen Fällen handelt es sich nicht um ein Zurückschrecken der Menschen vor den Geboten der Moral, nicht um ihr Herabsinken in ein Chaos des bloss Unmittelbaren, Gewohnten, Instinktiven etc., vielmehr im Gegenteil um ein Sicherheben über dieses Niveau, um eine - formal - ähnliche Selbstbearbeitung der eigenen Partikularität, um ein Sichselbststeigern des Menschen, wie es im moralischen Handeln zu erringen ist. Der Inhalt der Maxime, nicht ihre Kraft des Menschenmodellens unterscheidet hier zwischen Gut und Böse. Da nun die ästhetische Katharsis unmittelbar vor allem eine Erhöhung des Menschen über seine eigene Alltäglichkeit hervorbringt, ist eine Wendung zu einem derartigen Verhalten prinzipiell keineswegs ausgeschlossen, und die früher angedeutete historische Dialektik und Widersprüchlichkeit erleichtert in manchen Fällen seine Realisation.

So einleuchtend also - im welthistorischen Sinn - die Lessingsche Auslegung der Katharsislehre von Aristoteles auch sein mag, kann eine Analyse der Praxis in ihren Auswirkungen sehr leicht Zweifel und Bedenken in Bezug auf ihre ethische Eindeutigkeit aus-

lösen. Der alte Goethe hat ^{solche} in seiner späten "Nachlese zu Aristoteles' Poetik" ausgedrückt: "Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, dass Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem ^{wahren} unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen." ^{Es} Es ist nicht hier der Ort, ausführlich auf Goethes Interpretation der ganzen Katharsisauffassung einzugehen, insbesondere nicht auf seine äusserst problematische These, dass die Katharsis sich nicht ^{als} auf Wirkung des Werks im Rezeptiven abspielt, sondern als Versöhnung den Abschluss, die Krönung des Werks selbst bildet. Der oben zitierte Zweifel in Bezug auf die Möglichkeit von kathartisch-ethischen Wirkungen verknüpft sich auf diese Weise mit den an den moralischen Einfluss der Kunst überhaupt. Die innere Abgeschlossenheit des Kunstwerks, seine alles umfassende, in sich abgerundete Totalität beinhaltet also hier ein Zerreißen der notwendigen Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik ihre Beschränkung auf eine "Zufälligkeit", wobei der wesentliche Akzent auf eine "Milderung der Sitten" gelegt wird, die ebenfalls in "W~~irk~~lichkeit" ausarten kann. Wir enthalten uns einer Polemik vor allem deshalb, weil die hier ausgesprochene Auffassung im System der Gesamtanschauungen Goethes - auch des alten Goethe - in dieser ^{mit} Zugestimmtheit einen episodischen Charakter hat, nur die Verteidigung der Abgeschlossenheit des Werks, die Abwehr unmittelbar moralisierender Einwirkungen fügt sich organisch in dieses System ein.

Goethes Bedenken gegen eine direkt und eindeutig moralische Wirkung der Katharsis sind umso gewichtiger, als sie auch im Laufe der späteren Entwicklung in verschiedenen Formen immer wieder auftauchen. Seine Betrachtungen sind vor allem auf die Tragödie gerichtet, sie haben aber schon bei ihm eine Bezogenheit auf alle Künste, vor allem auf die Musik. Bei dieser - ~~xxxx~~ sowie bei den bildenden Künsten, wenn auch in anderen Formen - steigert sich nämlich die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit im geistigen und moralischen Sinn weit über die von uns für die Literatur geschilderte hinaus. Thomas Mann gibt - vom "Tristan" bis zum "Faustus" - eine sehr ~~xxx~~ eingehende Darstellung dieser Problematik, aber auch der viel mildere und geistig weniger scharfe Hermann Hesse greift z.B. in seinem "Steppenwolf" ^{der} Fragwürdigkeit der ethischen Wirkung der Musik auf. Sein Held verbindet diese Reflexionen mit

einem Nachdenken über die deutsche Entwicklung und sagt in einem leidenschaftlich selbstkritischen Monolog: "Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos, dem Wort Gehorsam zu leisten und G_ehör zu verschaffen, träumen alle vonx einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets ~~gegen~~^{gegen} das Wort und gegen die V_ernunft frontiert und mit der Musik geliebäugelt. Und in der Musik, in wunderbaren, ~~xxx~~ seligen Tongebilden, in wunderbaren holden G_efühlen und Stimmungen, welche nie zur V_erwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche G_eist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt." Hier ist das Umschlagen ins Entgegengesetzte deutlich sichtbar. Man mag an der Darstellung Richard Wagners in Heinrich Manns "U_ntertan" vorbeigehen, da hier zugleich eine Kritik an Wagners Kunst selbst zumindest mitgemeint ist, aber man denke an den schönen Sowjetfilm über das Leben des Partisanenführers Tschapaiew, in welchem ein grausamer, ja blutrünstiger weisser G_eneral auftritt, der in seinen Mussestunden begeistert und gar nicht schlecht B_eethoven spielt, um diese Vieldeutigkeit klar vor Augen zu behalten.

Wenn man alle diese Bedenken nebeneinander stellt, so scheint das Wesen der Katharsis selbst in der T_ragödie - von der Musik gar nicht zu reden - einer Selbstauflösung entgegenzugehen. Besonders scharf ist dieser G_egensatz, wenn man sich abermals der höchst eindeutigen S_tellungnahme der antiken A_esthetik bei Platon und Aristoteles besinnt. Dabei ist diese bereits eine Auflösungs~~x~~erscheinung der P_olis, in deren Blütezeit die Verbindung von A_est~~x~~h_etik und E_thik sicherlich noch viel geradliniger und unabdingbarer war. /Platons Ablehnung der K_unst ist ja selbst ein Produkt dieser Auflösungskrise der P_olis./ Indessen scheint uns, dass dieser G_egensatz doch kein ausschliessender ist. Die enge V_erbindung von Staatsbürgertum und Ethik /und damit von A_esthetik und Ethik/ in der Blütezeit der P_olis war eine einmalige Konstellation in der Weltgeschichte. Das Gewicht des individuellen Privatlebens, das bereits in der Stoa und bei Epikur deutlich fühlbar wird, kommt im Laufe der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung immer stärker zur Geltung und macht die V_erbundenheit zwischen Einzelpersönlichkeit und Menschengattung ^Vimmer komplizierter, ohne sie freilich aufzuheben, ^Vim Gegenteil, um sie immer stärker mit neuen Inhalten zu bereichern. Die fast antike S_tellungnahme Lessings gehört bereits zur Periode der "heroischen Illusionen" über eine wiederzuerweckende Polis,

V_ermittlung
sie verbindet
V_ermittlung

die in der grossen französischen R_evolution ihren Kulminationspunkt erreicht. Das Z_erstieben dieser Illusionen schafft jenen Zustand von Gesellschaft, I_ndividuum und I_deologie /im weitesten Sinne genommen/, der die von uns analysierten verwickelten und vieldeutigen Phänomene hervorbringt. Damit ist aber die V_erbindung zwischen ästhetischer Katharsis und ethischem V_erhalten bloss komplizierter geworden, hat jedoch keineswegs aufgehört zu existieren. Ein V_erzicht auf sie wäre einer auf jedwede hohe Kunst. Ein solcher kommt natürlich in unseren Tagen häufig vor und ist einer der Kräfte, die die echte Kunst zu einer gefälligen oder fesselnden Belletristik erniedrigt^{en}. Bei einem grossen Künstler-Moralisten, wie Brecht ist das F_esthalten am Kern der Katharsis, beim tiefen Misstrauen jeder bloss emotionalen Wirksamkeit der Kunst gegenüber deutlich sichtbar. Der V_er_efremdungseffekt, dessen ästhetische Problematik an anderen Stellen dieses Werks zur Sprache kommt, will die bloss unmittelbare, erlebnishafte Katharsis ausschalten, um Raum zu schaffen für eine, die durch eine vernunftmässige Erschütterung des ganzen Menschen des Alltags^{zu} einer wirklichen Umkehr zwingt. Bei aller polaren G_egensätzlichkeit ist also das Rilkesche : "Du musst dein Leben ändern" das Axiom auch für das künstlerische Wollen Brechts.

Obwohl wir also überzeugt sind, dass die von uns vollzogene Verallgemeinerung des Katharsisbegriffs eine berechtigte ist, müssen wir noch einen Vorbehalt hinzufügen, um auch den ästhetischen Charakter unserer A_rgumentation ins richtige Licht zu rücken. Genuin ästhetisch gehen bei allen R_ezeptionen echter Kunstwerke dem W_esen nach ähnliche Erschütterung vor sich. Sie sind jedoch zugleich ~~anz~~ voneinander qualitativ verschieden. Nicht nur in dem Sinn, dass wie selbstverständlich, jedes Kunstwerk anders geartete Emotionen auslöst,

dass diese sogar bei den verschiedenen Rezeptiven desselben Werks divergieren müssen, sondern auch auf einer allgemeineren Ebene, dass nämlich die verschiedenen Künste und Kunstarten prinzipiell Verschiedenartiges evozieren, sodass die unendliche Variabilität der einzelnen Emotionen sich in einem pluralistisch gegliederten Universum abspielen. Man mag manches an Beethoven, Rembrandt oder Michelangelo mit vollem Recht tragisch nennen, wenn man sie aber innerhalb ihrer allgemeinsten, letztthinigen Einheit mit Sophokles oder Shakespeare vergleicht, so zeigt sich zugleich ihre ebenso tiefgreifende, spezifische, qualitative Andersartigkeit. Trotz dieser Vorbehalte meinen wir, dass das Hervorheben auch des allen Gemeinsamen berechtigt war. Denn erst die Spannung dieser Pole, ihre simultane Existenz und Wirksamkeit ergibt den echten ästhetischen Gehalt. Im Vergleich zur Aufhebung der Unmittelbarkeit in der wissenschaftlichen Widerspiegelung musste die Unmittelbarkeit der ästhetischen betont werden, je doch im Verhältnis zur Unmittelbarkeit im Alltagsleben ist die ästhetische ebenfalls eine aufgehobene; dass dieses Aufheben im Herstellen einer neuen, sonst nirgends auffindbaren Unmittelbarkeit besteht, macht eben die Besonderheit des ästhetischen Setzens aus. In der Unmittelbarkeit des Alltagslebens ist das Wesen, das Allgemeine zwar latent überall vorhanden, muss aber - gerade mit Hilfe ihrer Aufhebung - aus der Verborgtheit ausgegraben werden. In der Unmittelbarkeit des Kunstwerks ist das Wesen, die Allgemeinheit zugleich verborgen und offenkundig. So entsteht im Kunstwerk eine "Welt", die einerseits in ihrer Erscheinungsform von der existierenden /und von der wissenschaftlich erkannten / Wirklichkeit qualitativ, prinzipiell verschieden ist, die aber andererseits deren wesentliche Struktur, ihren kategoriellen Aufbau beibehält, an die sie nur eine solche Umgruppierung, einen solchen Funktionswandel vollzieht, die sie der menschlichen Aufnahmefähigkeit, den menschlichen Erlebnisbedürfnissen angemessen macht. Auch dieses Problem ist bereits wiederholt gestreift worden; nicht nur wo ausdrücklich von einer solchen Angemessenheit die Rede war und deren hedonistisch-unmittelbare Aufhebung abgelehnt wurde, sondern auch dort, wo im Anschluss an Goethe die Natürlichkeit dieser "Welt" zur Sprache kam. Beide Umschreibungen beziehen sich auf dasselbe: auf die hier angedeutete Spannung von Unmittelbarkeit und Sinnbeladenheit; auf das Innewerden des Wesens in der Erscheinung; * auf eine immanente Vollendung und gediegene Komplettheit der künstlerischen Welt, die in dieser Hinsicht, aber ausschliesslich in dieser - über

die dem Menschen gegebene objektive Wirklichkeit hinausgeht, die gerade durch ein solche Überschreiten ihrer gewohnten Grenzen ihre Disseitigkeit, die alleinige Realität ihrer Existenz bestätigt. Gottfried Keller gibt, wie wir gesehen haben, eine gut Beschreibung der Welt Shakespeares, die diese Lage prägnant ins Licht stellt.

Kellers Stellungnahme ist für uns auch insofern bedeutsam, als er zu der richtigen Beschreibung des Tatbestandes auch die einer unrichtigen Stellungnahme dazu hinzufügt, und damit ungewollt die gute Kritik einer falschen Auffassung der Wirklichkeit der ästhetischen Widerspiegelung gibt. Wir meinen die sogenannte Illusionstheorie. Kellers Panraz sagt nämlich: "Weil nun alles übrige so trefflich wahr und ganz erschien und ich es für die eigentliche und richtige Welt hielt, so verliess ich mich ... ganz auf ihn..." Panraz verwandelt so die Shakespearesche treue Widerspiegelung der Wirklichkeit in eine Illusion, ähnlich wie Don Quixote die Ritterromane unterleidet vielfach ein ähnliches Schicksal. Damit ist bereits eine Kritik der Illusionstheorie gegeben. Die grosse Entstehungszeit der modernen Philosophie war sehr hart in der Beurteilung der Illusionen; sie nannten sie einfach Irrtümer, Träume, Verfehlen der Ziele und Methoden der Erkenntnis der Welt; in dieser Hinsicht herrschte zwischen Bacon, Descartes und Spinoza volle Übereinstimmung. Wenn damit auch die praktischen Folgen der Illusionen vielfach übersehen wurden, so haben die grossen Revolutionen des 17.-19. Jahrhunderts wichtige Erfahrungen gebracht, vor allem über den Unterschied von welt-historisch fortschrittlichen und subjektiv bleibenden leeren Illusionen; Marx hat diese Lehre der Revolutionen am prägnantesten bearbeitet.

Erst als auch diese Periode vorbei war, als die Illusionen bereits zu bloss tatenlosen Träumereien wurden, als die Don Quixoterie sich in ein Oblomowtum verwandelte, versuchte man das Geheimnis der ästhetisch widerspiegelten Welt in einer - "bewussten" - Illusion zu finden.

Unsere bisherigen Darlegungen zeigen, ohne weiteres Polemik, die Unhaltbarkeit dieses Standpunkts. Wir erwähnten hier diese Theorie überhaupt nur deshalb, weil sie als Kontrast das von uns aufgezeigte Verhältnis von Wirklichkeit und ästhetischer Widerspiegelung beleuchtet.

Die Illusion ist erstens rein subjektiven Charakters, zweitens will sie von dieser Subjektivität aus die objektive Wirklichkeit korrigieren, besser gesagt aus ~~ihre~~ ihr eine aus subjektiven Träumen gewobene "bessere" Wirklichkeit gegenüberstellen. Die modernen subjektivistischen Erkenntnistheorien helfen ebenfalls in der Ausbildung solcher Konzeptionen. Das ändert nichts an ihrer Haltlosigkeit. Dass

die dem Menschen gegeben, objektive Wirklichkeit ist
 gerade durch ein solches Übersetzen ihrer Gesetze
 in Subjektivität, die subjektive Realität, ihrer Subjektivität
 Fried Keller gibt, wie wir gesehen haben, eine ganz
 Wolf Shakespeare, die diese Tage bringen im Licht der
 Kellers Steinigung hat für uns zwei
 als er zu der richtigen Beschreibung des Subjektiven
 unrichtigen Subjektiven dem Subjekt, und nicht ganz
 gute Kritik einer falschen Auffassung der Wirklichkeit
 schon Widerlegung gibt. Wir meinen die sogenannte
 Theorie. Keller hat es sagt nach: "Wollt man
 treulich wahr und ganz erschaffen und ist es für die
 richtige Welt nicht, so verliert sich nach ... ganz
 hat es verwandelt so die Shakespeare'sche
 Wirklichkeit in eine Illusion, ähnlich wie das
 romane unterteilt ist in ein einzelnes Subjekt.
 eine Kritik der Illusionstheorie gegeben. Die
 der modernen Philosophie war sehr weit in der
 Element; sie nannten sie nämlich Illusion, Illusion, Illusion,
 und Methoden der Erkenntnis der Welt; in dieser
 zwischen Illusion, Deszendenz und Subjektive
 auch die praktischen Folgen der Illusion
 den, so haben die großen Revolutionen des 17-18. Jahrhunderts
 diese Erfahrungen gebracht, vor allem über den
 historisch fortwährenden und kontinuierlichen
 hat; Marx hat diese Lehre der Revolutionen
 hat ein auch diese Lehre vorher war, die Illusion
 an diese folgenden Täuſelungen werden, die den
 in ein Objektivum verwechselte, verwechselte man
 tisch widerlegten Welt in der - "Bewusstsein -
 unsere blauen Erfahrungen zeigen, dass
 halbseitig diese Standpunkte, die erst
 Haupt nur besteht, weil die Erkenntnis der
 Verhältnis von Wirklichkeit und subjektiver
 Verhältnis von Wirklichkeit und subjektiver

und die katharsische Erschütterung
 erlebt

haben "bessere" Wirklichkeit gegeben.
 historischen Erkenntnistheorien helfen ebenfalls
 solcher Konsequenzen. Das heißt nicht so

die ästhetischeⁿ Gebilde als Widerspiegelungⁱⁿ der Wirklichkeit die Subjektivität nicht ausschalten wollen und können, schafft^{mit} mit der Hilfe ihrer Vermittlung entstehende spezifische Objektivität nicht aus der Welt; ~~xxxx~~^{schafft} ~~xxxx~~^{schaffend} ~~xxxx~~^{schaffend} wie Rezeptive des Widerspiegelungscharakter^s der ästhetischen Akte und Gebilde bewusst sind, hat mit dem Wesen der Illusion nichts gemein. Freilich nicht in dem Sinne, als ob diese Akte ohne Beziehung ~~zur~~^{zur} gesellschaftlichen Aktivität vollziehbar wären. Über die hier entstehenden Probleme werden wir alsbald, bei Behandlung des Nachhers der ästhetischen Rezeptivität ausführlicher sprechen. Jetzt aber kann schon gesagt werden, dass die ästhetische Widerspiegelung ihrem Wesen nach nicht die unmittelbare Basis der gesellschaftlichen Aktivität werden kann, wie die Illusion, deren Wesen gerade darin besteht, dass sie - fälschlicherweise ~~mit~~ - mit einem wahren und praktisch verwertbaren Abbild der Wirklichkeit verwechselt wird. Die sogenannte bewusste Illusion erniedrigt die Kunst auf das Niveau eines Traums, ~~entfernt aus~~ der Reihe ihrer Wirkungsmöglichkeiten gerade jenen Zusammenstoß der ästhetisch gespiegelten objektiven Wirklichkeit mit der blossen Suggestivität des Alltags, dessen prägnanteste Form eben die von uns geschilderte Katharsis ist.

Diese Allgemeingeltung der Katharsis und die Ablehnung jeder Illusionstheorie weisen von verschiedenen Seiten auf dasselbe Grundphänomen des Ästhetischen hin: auf die Simultaneität einer restlos vollendeten Diesseitigkeit in seinen Gebilden mit ihrem Übertreffen der unmittelbar-alltäglichen Wirklichkeit an Intensität, an sinnfälliger Unendlichkeit der wesentlichen Bestimmungen, an Konvergenz bis zur engsten Berührung von Erscheinung und Wesen, an absoluter Identität von Inhalt und Form. Diese Gedoppeltheit und Einheit von, abstrakt angesehen, divergierenden, ja entgegengesetzten Tendenzen spricht sich im Erlebnis der Katharsis aus, deren Eintreffen und Erfüllung deshalb ebenfalls eine vereinte Gedoppeltheit aufweist: sie ist ein entscheidendes Kriterium der künstlerischen Vollendung des jeweiligen Werks und zugleich das bestimmende Prinzip für die wichtige soziale Funktion der Kunst, für die Beschaffenheit des Nachher ihrer Wirkungen, ihrer Ausbreitung ins Leben, der Rückkehr des ganzen Menschen ^{und} zum Leben, nachdem er als Mensch ganz sich der Wirkung eines Kunstwerks hingegeben hatte. Beide Fragen gehören dem Wesen nach dem Problemkomplexen des zweiten Bandes an; hier können wir nur einige dieser unerlässlichen Prinzipien kurz streifen. Es wurde

ene, deren
t: nämlich
ten ob-
ags aus-

die ästhetis
jektivität n
ihrer Vermit
Welt; ~~xxxx~~
charakterde
dem Wesen de
als ob diese
vollziehbar
alsbald, bei
ausführliche
die ästhetis
bare "Basis d
Illusion, de
weise ~~xxx~~ -
Wirklichkeit
niedrig die
der Reihe ih
ästhetisch g
vität des A
derte Kathar

D₁

jeder Illusi
Grundphänome
los vollende
der unmittel
liger Unendl
zur engsten
tätät von In
abstrakt ange
spricht sich
Erfüllung de
sie ist ein
des jeweilig
wichtige soz
her ihrer Wi
ganzen Mensch
kung eines K
nach dem Prob
nur einige di

entfernt aus der Reihe ihrer Wirkungsmöglichkeiten gerade jene, deren prägnanteste Form eben die von uns geschilderte Katharsis ist: nämlich die Wirkung, die der Zusammenstoß der ästhetisch gespiegelten objektiven Wirklichkeit mit der blossen Subjektivität des Alltags auslöst

bis jetzt wiederholt auf die Priorität des Inhalts der Form gegenüber hingewiesen. Auch wenn wir nun bloss auf das Prinzipiellste eingehen, wird sich in grossen Linien erneut zeigen, dass die ^{se}Priorität des Inhalts die Bedeutung der Formen keineswegs herabsetzt, im Gegenteil noch schärfer hervorhebt, als ein einseitiger Formalismus dazu imstande wäre. Denn erst von hieraus kann man ihre spezifischen Funktionen richtig würdigen, ihre wirklichen Meister von blossen Virtuosen klar unterscheiden. Diese spezifischen Funktionen der Formen konzentrieren sich darin, einen für die Menschheit bedeutsamen Inhalt allgemein erlebbar zu machen. Die Wege der echt geborenen grossen Künstler trennen sich nun vor allem davon von denen der geringeren, dass jede in dem sich ihnen anbietenden Lebensstoff diesen gediegenen Gehalt, seine Affinität zu bestimmten Formen - und wenn nötig, zu ihrer konkreten Erneuerung - mit unfehlbarer Sicherheit erkennen und verwirklichen, während die geringeren hier mehr oder weniger haltlos herumirren, und in der Begegnung mit einem wahrhaft gediegenen Gehalt vielfach dem Zufall ausgeliefert sind.

Findet nun ein solches Zusammentreffen von Gehalt und Form nicht statt - wir sprechen hier von wirklichen Künstlern - so entsteht das, was man in der Literatur ganz richtig als blosses Belletristik zu bezeichnen pflegt; ähnliche Erscheinungen sind natürlich auch in den bildenden Künsten und in der Musik ebenfalls zu beobachten. Diese Belletristik kann rein formell - in Spiel, Aufbau, Psychologie etc. auf adäquater Höhe stehen, sie wird aber in ihren Dauerwirkungen nie ^{über}wieder ein blosses Fesseln oder Unterhalten, eventuell über ein ~~in~~ unerfülltes Spannen hinausgehen; sie wirkt oft angenehm, weil sie im Rezeptiven bereits vorhandene Erfahrungen bestätigt, oder eventuell durch stoffliche ~~Neuheit~~ Neuheit diese quantitativ erweitert, bringt jedoch nie jene wahrhafte Ausweitung und Vertiefung des menschlichen Gesichtskreises, die wir eben im Erlebnis der Katharsis beobachten ~~kön~~ konnten. Wenn man an die Gesamtheit der Werke von wirklich hervorragenden Schriftstellern, wie Theodor Fontane, Joseph Conrad, oder Sinclair ^{Lewis} denkt, so kann man im Gegensatz zu ihren Meisterwerken in einem Teil ihrer Produktion sehr deutlich diese ^{Verzwei-}gung von hoher Kunst und blosser Belletristik beobachten; mit diesem minderen Teil ihrer Produktion streifen sie jene grosse Massen der Schriftwerke, deren Bereich bis zum völlig hohlen Amusement hinunterreicht. Der klare Blick über diese Sphäre wird immer wieder durch Zeit-tendenzen getrübt. Unter dem Einfluss gegenwärtiger Ereignisse kann

r sogar
hervor-
gewichti-
enkommen.
gszeit des
Lillos

ozialen

unter Umständen eine sie gut oder geschickt wiedergebende Belletristik mitunter sogar tiefe Erschütterungen auslösen. Erst die historische Entwicklung zeigt, manchmal sogar ziemlich rasch, dass es sich doch nur um Belletristik gehandelt hat. $\sqrt{}$ Gerade hier ist die Bedeutung der gediegenen Identität von Form und Inhalt klar sichtbar: erst ein mit dem Schicksal der Menschheit irgendwie innig verknüpfter Gehalt kann eine wirklich tiefgreifende Formung auslösen, da ja, wie wir wissen, die künstlerische Form stets die Form eines bestimmten Inhalts ist, während, wenn diese Beziehung fehlt, auch die virtuoseste Formbehandlung nicht zu dieser Identität führt und bloss eine vorübergehende, rasch veraltende stoffliche Wirkung auszulösen imstande ist. Wir wiederholen: das Phänomen der Belletristik ist keineswegs ein nur literarisches, sondern ein Gemeingut aller Künste. ⁽¹⁰⁾

Ein weiterer Typus dieser Art ist das, was wir Kitsch zu nennen gewohnt sind. Während aber das als Belletristik bezeichnete Phänomen ein mehr oder weniger immer vorkommendes ist, obwohl in verschiedenen sozialen Formationen sehr verschiedenen Erscheinungsweise haben kann, ist der Kitsch die Spezialität ~~xxx~~ späterer Entwicklungsstufen und ist in langwährenden Perioden so gut wie vollständig unbekannt; in den letzten beiden Jahrhunderten ^{un} tritt er besonders penetrant hervor. Er ist darum offenkundig und allgemein anerkannt eine gesellschaftlich-geschichtliche Erscheinung und gehört darum in den historisch materialistischen Teil der Aesthetik. Hier sollen nun jene seiner Aspekte behandelt werden, die ^{mit} in unserer gegenwärtigen Frage in enger Beziehung stehen. Seine unmittelbare und entschiedene Determiniertheit sei nun eingangs erwähnt, vor allem deshalb, weil auch jene Kreise, die die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst abzu/lehnen pflegen, hier gerade auf diese Verursachung rekurrieren. So gibt Hermann Broch eine richtige Einleitung zur sozialen Analyse des Kitsches: "Denn Kitsch könnte weder entstehen, noch bestehen, wenn es nicht den Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunstproduzent erzeugen will, und als Kunstkonsument bereit ist, ihn zu kaufen und sogar gut zu bezahlen: Kunst ist, wird sie im weitesten Sinne genommen, immer Abbild des jeweiligen Menschen, und wenn der Kitsch Lüge ist - als welche er oft und mit Recht bezeichnet wird - ~~er~~, so fällt der Vorwurf auf den Menschen zurück, der solch Lügen- und Verschönerungsspiegel braucht, um sich darin zu erkennen und mit gewissermassen ehrlichem Vergnügen sich zu seinen Lügen zu bekennen." ¹¹⁾ Das, was Broch "Kitsch-Mensch" nennt, hat, wie

Vergesellschaft
liche

Solche Wirkungen können mitunter sogar künstlerisch wertlose Produkte hervorbringen, wenn sie einem überaus gewichtigen sozialen Auftrag ~~mit~~ entgegenkommen. Man denke etwa an die Entstehungszeit des bürgerlichen Dramas und darin a Lillos London Merchant.

die getreueste Erfüllung des sozialen Auftrags

unter Umständen eine sie gut mitunter sogar tiefe Erschütterung zeigt, manchmal sogar nur um Belletristik gehandelt der gediegenen Identität, von Form mit dem Schicksal der Menschheit kann eine wirklich tiefgreifende wissen, die künstlerische Form ist, während, wenn diese Beziehung behandlung nicht zu dieser Identität gehende, rasch veraltende Stoffe. Wir wiederholen: das Phänomen ist nicht nur literarisches, sondern ein

Ein weiterer Typus di nennen gewohnt sind. Während ab Phänomen ein mehr oder weniger verschiedenen sozialen Formationsweisen haben kann, ist der Kitschwicklungsstufen und ist in langständig unbekannt; in den letzten er besonders penetrant hervor. anerkannt eine gesellschaftlich hört darum in den historisch ma Hier sollen nur jene seiner Asp gegenwärtigen Frage in enger Be und entschiedene Determiniertheit deshalb, weil auch jene Kreise, heit der Kunst abzu/lehnen pfle rekurrieren. So gibt Hermann Br sozialen Analyse des Kitsches: noch bestehen, wenn es nicht de liebt, ihn als Kunstproduzent bereit ist, ihn zu kaufen und sie im weitesten Sinne genommen und wenn der Kitsch Lüge ist - zeichnet wird - M, so fällt de der solch Lügen- und Verschöner zu erkennen und mit gewissermas Lügen zu bekennen." ¹¹ Das, was B

Vergesellschaft

Lebe

er richtig sieht, die Lüge zum Fundament: eine zumeist wenig bewusste, verlogene, auf Illusionen beruhende Vorstellung über die Beziehung des Menschen zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, über die Stellung zu seiner Klasse, zu seinem Schicksal in ihr und demzufolge über die Beschaffenheit und über das angemessene Geschick der eigenen Persönlichkeit. Hier handelt es sich also darum, dass das Herantreten an die Widerspiegelung der Wirklichkeit und an deren Formung - einerlei, wie weit subjektiv bewusst - auf Grundlage einer objektiv verlogenen "Weltanschauung" geschieht, so dass die Intention des Schaffens nicht darauf gerichtet ist, durch wahrheitstreue Wiedergabe der Welt zum Wesen des Menschen zurückzufinden, sondern im Gegenteil, diese so zurechtzurücken, ihre Inhalte, Proportionen so zu verbiegen und zu verzerren, dass sie den sachlich unberechtigten Wünschen und Illusionen entspreche, sie illustriere. Die ästhetische Eigenart der Form, dass sie nur die besondere Form eines besonderen Inhalts ist, erprobt sich schlagend in solchen negativen Konstellationen: sie wird ebenfalls verlogen und ~~verzerrt~~ verzerrt; ganz unabhängig davon, wieviel technisches Können, formalistische Intention, etc. im Subjekt des Produzenten aufgespeichert und auf die Produktion verschwendet wird. Die unendlich konkrete Variabilität des Kitsches, ob er etwa ordinär oder raffiniert, "gesund" oder dekadent, formell gut oder schlecht, begabt oder unbegabt hergestellt ist, welche klassenmäßige Basis seine Verlogenheit hat, kann hier nicht einmal angedeutet werden. Und braucht auch nicht, denn es ist klar, dass von unserem Standpunkt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zwischen einer als Renaissance- oder Barockpalais maskierten Mietskaserne und den Romanen einer Courtesan-Maler oder eines Films in welchem der Millionärsohn die Stenotypistin heiratet, prinzipiell gar kein Unterschied besteht.

Der dritte Typ des Abweichens vom ästhetischen Prinzip, mit dem wir uns hier kurz zu befassen haben, begleitet die Entwicklung der Kunst von ihre Anfängen bis zu unseren Tagen. Dabei interessiert uns hier nur der Einbruch rhetorisch-publizistischer Tendenzen in die Kunst; dass ~~Thematik~~ Rhetorik und Publizistik sehr häufig die Hilfe einzelner ästhetischer Mittel in Anspruch nehmen, gehört zu jenen sozialen Ausstrahlungen der Kunst überhaupt, die uns hier nicht zu beschäftigen brauchen. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits die antike Auffassung von Rhetorik und Geschichtsschreibung als Kunst erwähnt; wir haben auch gesehen, dass Aristoteles sogar im pseudo-ästhetischen Element der Rhetorik wichtige ästhetische Kategorien

er Evidenz,
Widerspie-
gen Gebilde
c./ Im Falle

f/Hier erscheint mit handgreiflicher Evidenz, dass die Bewusstheit über den Widerspiegelungscharakter der ästhetischen Gebilde nichts mit Illusionen gemein hat./ Im Falle des Kitsch

er richtig sieht, die Lüge zum Fundament verlogene, auf Illusionen beruhende von Menschen zur gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Klasse, zu seinem Schicksal in Beschaffenheit und über das angemessene Sönlichkeit. Hier handelt es sich also an die Widerspiegelung der Wirklichkeit leit, wie weit subjektiv bewusst - auf logenen "Weltanschauung" geschieht, s fens nicht darauf gerichtet ist, durch Welt zum Wesen des Menschen zurückzuführen so zurechtzurücken, ihre Inhalte, E zu verzerren, dass sie den sachlich un sionen entspreche, sie illustriere. Di dass sie nur die besondere Form eines sich schlagend in solchen negativen Ko falls verlogen und ~~waxer~~ verzerrt; gan technisches Können, formalistische Int Produzenten aufgespeichert und auf die Die unendlich konkrete Variabilität des oder raffiniert, "gesund" oder dekad begabt oder unbegabt hergestellt ist, seine Verlogenheit hat, kann hier nicht Und braucht auch nicht, denn es ist kl der ästhetischen Widerspiegelung der W Renaissance- oder Barockpalais maskier einer Courtesan-Maler oder eines Films die Stenotypistin heiratet, prinzipiell

Der dritte Typ des Abweichens dem wir uns hier kurz zu befassen ha der Kunst von ihre Anfängen bis zu uns uns hier nur der Einbruch rhetorisch-p Kunst; dass ~~Thexerik~~ Rhetorik und Publi einzelner ästhetischer Mittel in Anspr sozialen Ausstrahlungen der Kunst über beschäftigten brauchen. Wir haben in an die antike Auffassung von Rhetorik und erwähnt; wir haben auch gesehen, dass ästhetischen Element der Rhetorik wicht

entdeckt hat. In der Blütezeit der Antike hat diese Klassifizierung auch kein Eindringen ~~in~~ kunstfremder Tendenzen ins Gebiet des Aesthetischen mitgeführt. Das blieb der Neuzeit vorbehalten. Natürlich ist damit nicht ~~da~~ gemeint, dass etwa die ersten Utopisten ~~die~~ gewisse äusserliche Eigenschaften der ~~erzählenden~~ literarisch gebrauchten Formen neben den "Gulliver" stellen, um zu sehen, wie in diesen die - positiv und negativ - utopischen Beschreibungen nur einen Stoff für seine dichterisch-satirische, ästhetische Welt ergeben, während bei jenem das Erzählerische nur eine technisch-publizistisch geeignete Einkleidung für die verständliche und populäre, publizistisch-wissenschaftliche Mitteilung von Erkenntnissen ist. Natürlich sind ~~x~~ - ebenso wie in der Antike, angefangen ~~von~~ ^{bei} den "Persern" von Aischylos und den Komödien von Aristophanes - auch spontan immer wieder Werke entstanden, die unmittelbar in die Klassenkämpfe ihrer Tage eingreifen wollten; es genügt an Milton oder Bunyan zu erinnern. Natürlich ist ~~aus~~ aus diesen und verwandten Gründen das rhetorische Element oft sehr stark in die Kunst eingedrungen. Und zwar nicht wie bei Shakespeare, wo das Rhetorische etwa bei Brutus und Antonius zum blossen Mittel des Charakterisierens wird, sondern selbst bei bedeutenden Dichtern wie Schiller oder Victor Hugo bildet es geradezu das homogene Medium ihrer Gestaltungsweise oder wenigstens eine ihrer wichtigen Komponenten, ohne deshalb den ästhetischen Charakter ihrer Werke aufzuheben; wo dies doch geschieht, liegt der Grund darin, dass das Rhetorische das homogene Medium ~~zusammenbricht~~ sprengt und als solches zur eigenen Wirkung ~~gelangt~~ gelangt. Damit ist das Moment des Übergangs bereits bezeichnet. Vom 19. Jahrhundert an gibt es ~~in~~ in immerer grösserer Anzahl Werke, deren ästhetisches Niveau bestenfalls jenes erreicht, das wir früher als Belletristik bezeichnet haben, und die ~~das Fehlen~~ ^{von} die ihnen fehlende künstlerische Substanz durch ein unorganisches Einfügen direkt wirkender, rhetorischer oder publizistischer Elemente ersetzen. Im 20. Jahrhundert erwuchs daraus sogar eine eigene - Montage genannte - "schöpferische Methode." Wenn wir nun das einheitliche Prinzip solcher Bestrebungen vom Standpunkt der Aesthetik suchen, so stossen wir darauf, dass hier überall die spezifisch ästhetische Widerspiegelungsart beiseite geschoben oder bestenfalls zum Hilfsmittel erniedrigt wird, dass das homogene Medium aufhört die dargestellte "Welt" zusammenzuhalten, zu vereinheitlichen, die Erlebnisse der Rezeptivität zu leiten / zur Zeit des Aufkommens der

Montage wird dieser Mangel als neues ästhetisches Prinzip ausgesprochen/
dass demzufolge die Wirkung nicht an den ästhetisch gerichteten Rezep-
tiven, an den Menschen ganz appelliert, in ihm ästhetische Erlebnisse
zu evozieren versucht, sondern einfach auf den, im praktischen Alltags-
leben stehenden ganzen Menschen orientiert ist, ^{um} von ihm direkt zu einer
unmittelbar praktischen Stellungnahme für oder gegen eine aktuelle Er-
scheinung des Lebens zu veranlassen.

Mit dieser Gegenüberstellung befinden wir uns bereits ^{mitten} nicht
nur in der Problematik des Nachher der ästhetischen Wirkung. Um jedoch
hier nicht zu einem voreiligen Entscheiden zu gelangen, muss einlei-
tend bemerkt werden, dass das bisher Gesagte und nunmehr zu Sagende
sich ausschliesslich auf die Werke bezieht, ~~und~~ die subjektiven Aus-
sagen der Autoren und ihrer Kritiker ^{aber} ausserhalb unserer Betrachtungen
bleiben. Es kann nämlich geschehen, dass entweder das von uns beschrie-
bene Überwuchern des Künstlerischen durch Rhetorik und Publizistik
vom Bewusstsein begleitet wird, eine neue echter ästhetische Aera ein-
zuleiten, oder die ganze bisherige Ästhetik theoretisch beiseite-
geschoben wird, dabei jedoch - der neuen Theorie zum trotz - ästhe-
tisch bedeutende Kunstwerke entstehen /man denke an die reife Pro-
duktion von Bertolt Brecht./ Uns werden also im Folgenden nur die
Werke selbst beschäftigen. Die Analyse dieser drei Typen zeigt uns,
dass man den Begriff der Katharsis, der Erschütterung des Rezeptiven
durch das Werk, durch das Neue, das bisher wahrgenommene Sein
Erweiternde und Vertiefende nicht konkret genug gefasst werden kann.
Wenn nämlich, wie bei der Belletristik der Gehalt flach wird, oder,
wie beim Kitsch, das zum Ausdruck kommende Gefühl ein falsches, ja
ein verlogenes ist, kann der rezeptive Eindruck höchstens in formalen
Äusserlichkeiten ^{den} ~~in~~ genuin Ästhetischen ähneln. Komplizierter ist
der Fall bei dem zuletzt behandelten Typus. Hier kann nämlich sowohl
die dem Werk ^{zu} ~~zu~~ grundliegende Gefühlswelt eine echte und aufrichtige
sein, wie auch das ~~Dargebot~~ene Wirklichkeitsbild ein Wahrheitsgetreues,
ohne dass eine ästhetische Wirkung - vorher bestimmt durch Gehalt
und Struktur des Werkes - eintreten würde. Um diesem Phänomen näher
zu kommen, betrachten wir vorerst extreme Beispiele. Der seinerzeit
bekannte französische Dramatiker Brieux hat für den gesellschaft-
lichen Tagesgebrauch aktuelle und nützliche Themen ausgegriffen,
so die Missbräuche in der Ammenwirtschaft, so den schädlichen Einfluss
der Syphilis auf die Ehe. Wie weit eine derartige Produktion in prak-
tischer Hinsicht einen wesentlichen Nutzen gebfacht hat, hat uns hier

nicht zu beschäftigen. Die E_rlebnisse, die sie erziele^tn, sind jedenfalls dem Wesen nach nicht ästhetisch. Jede Lebeⁿstatsache, die hier zu erfahren wäre, jeder Ausblick auf ~~die~~ bisher vernachlässigten Tatsachen, ist auf anderen We^egen weitaus besser: klarer, exakter, übersichtlicher, umfassender, zugleich allgemeiner und an Einzelheiten be^lebter zu erzielen. Es ist ~~N~~^{icht} umsonst, ^{bauen} dass derartige Vertreter der Montage statistischen, aktenmässig bewiesene Einzelheiten etc. ⁱⁿ ihre We^erke ein^bau^t. Wo das dichterisch überzeugende fehlt, sollen gesammelte Fak^ten dafür einspringen. Der einzige Vorteil, die die literarische Form haben kann, ist, dass sie, etwa^s infolge der theatralischen Effekte, eine Zuhörerschaft erzwingen mag, die für eine einfache Publizistik nicht zu erreichen wäre. Das sind aber extreme Fälle, aus denen nur ^{Pädanten} ~~Gelehrten~~ des Akademismus eine Ablehnung der Tagesfragen für die Kunst abzuleiten versuchen können.

Nehmen wir zu besseren Beleuchtung das andere Extrem: man denke an Gedichte von Petófi, Maiakowski oder Eluard, an Bilder und Blätter von Goya und Daumier und man sieht sogleich, dass das unmittelbare Eingreifen in die aktuellsten Kämpfe zum Tr^äger einen hohen Kunst werden kann. Und man darf dabei die Rolle des auslösenden Anlasses nicht unterschätzen, ihm keineswegs als blossen An^lass^f auffassen, der irgendetwas von ihm ästhetisch Loslösbares in die We^elt gesetzt hätte. Solche We^erke sind - gerade im ästhetischen Sinne - untrennbar mit jenen "Forderungen des T^ages" verwachsen, die sie ins Leben ru^ft. Eben weil sie diesen Augenblick der Geschichte in seiner Einmaligkeit und Einzelartigkeit zugleich mit seiner typischen, gesellschaftlichen und menschlichen Bedeutung ergreifen und gestalten, können sie eine sofortige Wirkung von sonst unvorstellbarer Wucht und Intensität erlangen, jedoch eine, die mit dem Vorbeigehen, mit dem Verblässen, ja in Vergessenheit geraten des fruchtbringenden Augenblicks nichts von ihrer schlagkräftigen Intensität verlieren muss.

Die Ge^edoppeltheit in der Ge^enesis, im gestalteten Sein, sowie in der Wirkung und Nachwirkung spricht das ästhetische Prinzip im Gegensatz ~~zu~~ jeder Publizistik in äusserlichem Kunstgewand aus. Diese bleibt einerseits an der Partikularität, von vereinzelt oder abstrakt verbundenen Tatsachen leben, andererseits springt sie von dort direkt zu Allgemeinheiten, die an sich richtige oder falsche, tiefe oder flache Abstraktionen sein mögen, keinesfalls aber auf das Menschsein des Menschen bezogen sind. Der Unterschied liegt also, wie schon wiederholt gesagt, nicht darin, dass eine solche Darstellung, Gruppierung,

Verallgemeinerung von T_atsachen keine E_motionen auslösen könnte. Unter Umständen sind dazu die abstraktesten, rein wissenschaftlichen Theorien fähig, ohne die Sphäre der Kunst~~zuzufinden~~ auch von weitem zu streifen; man denke an die Weltkrise, die die Kopernikanische Theorie ausgelöst hat, die ihre Märtyrer und Henker hatte, an die Wirkung des "Contrat Social" in der französischen Revolution, an die des Marxismus in der Arbeiterbewegung und bei ihrem Feinden. Noch weniger wird man leugnen können, dass die T_atsachen des Lebens, auch unabhängig von einer publizistischen Bearbeitung, sogar bei einer sehr schlechten, ganz vehemente Gefühlsausdrücke verursachen können. Es ist also nicht von ~~Emotion~~ Emotion überhaupt, nicht von ihrem Gegensatz zur bloss verstandesmäßigen Apperzeption die Rede, sondern *Von* ^{Von} ~~Von~~ der besonderen ästhetischen Emotion zu beiden. Diese kann natürlich auch bei Einbau und Benützung publizistischer Ausdrucksmittel in ein ästhetisches Gefüge entstehen; wir haben uns früher in Bezug auf Rhetorik ~~xxxxxxx~~ auf Schiller und Victor Hugo berufen, es möge hier genügen, dass wir die Romane Tschernischewskis erwähnen.¹²⁾ Entscheidend ^{ist} ~~ist~~ also auch die angewendeten darstellerischen Mittel nicht, die Zugehörigkeit zur A_esthetik entscheidet sich vielmehr danach, wie umfassend und intensiv die Bezugnahme des Werks auf das Menschsein des Menschen ist. Tschernischewskis Roman unterscheidet sich von den übrigen publizistischen Romanen und Dramen gerade darin, dass in ihr die Unhaltbarkeit und Unmenschlichkeit der zaristischen Reaktion, und der in ihr herrschenden Sitten, sowie die Gegenbewegung der Revolutionäre sich in individuellen Menschentypen verkörpern, dass deren zutiefst persönlich ~~ganz~~ bestimmten Schicksale das Pro und Kontra in sich konzentrieren. Ebenso steht es, wenn man ein pamphletistische Zeichnung Daumiers mit einer noch so ~~xxxxxxx~~ fortschrittlich gesinnten rein publizistischen Karrikatur vergleicht; hier eine partikulare, oft sogar bloss verzerrt-photographische Verneinung, dort spricht sich in der künstlerischen Linienführung und Komposition die Verachtung einer ganzen Epoche in der menschlichen und gesellschaftlichen Unwürdigkeit ihrer typischen Gestaltung aus.

III.

Das Nachher des Rezeptiven Erlebnisses

Aus alledem treten bereits die allgemeinen Konturen des Nachhers der ästhetischen Wirkung etwas deutlicher hervor. Dabei

ist natürlich der objektive Charakter der im Werk gestalteten ästhetischen Widerspiegelung, die wir früher aus verschiedenen Aspekten ausführlich analysiert und deren negative Abgrenzung ^{von} ~~eben~~ formal oder angeblich ähnliche Widerspiegelungsarten wir gerade vollzogen haben. Unmittelbar ~~hier~~ schliesst sich das Nachher notwendigerweise dem ästhetischen Erlebnis der Rezeption des Werks an. Auch bei dieser haben wir ein entscheidendes Moment schon früher hervorgehoben, nämlich die Eigenart des Ästhetischen in der Suspension der konkreten Zielsetzungen des Alltagslebens. Wir erinnern daran, dass im Gegensatz zu solchen Suspensionen im Alltag selbst, wo nicht die praktisch aktuelle Zielsetzung selbst in Schwebel gelassen wird, bloss ihre tatsächliche momentane Verwirklichung, wo die Suspension nichts weiter sein soll, als eine technische Vorbereitung zum besseren Vollbringen der unveränderten konkreten Absicht, dass ästhetische Erlebnis der Rezeptivität eine temporäre Suspension sämtlicher faktischer Zielsetzungen des Alltags mit sich führt, und zwar so, dass diese - prinzipiell nur für die Dauer dieses Akts aufgeschoben werden und mit einem Ablauf ihre alten Rechte wieder erlangen, - prinzipiell und für die überwiegende Mehrzahl der Fälle auch praktisch - ohne eine Veränderung zu erleiden, die praktisch in Betracht kommen könnte. Aus dieser Sachlage, deren allgemeine Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, folgern die Vertreter der verschiedenen Abstufungen des l'art pour l'art, des Akademismus etc. dass die Kunsterlebnisse ohne Einfluss auf das praktische Alltagsleben der Menschen sind. Ein schwerer Irrtum, dessen Realgrund natürlich in den Klassenlagen und Klasseninteressen zu suchen ist, dessen Beweisführung aber darauf beruht, dass man bei einer ganz allgemeinen Beschreibung des Phänomens stehenbleibt, nur die negative Seite des Gegensatzes zwischen ästhetischem Erlebnis und Alltag in Betracht zieht, die ~~positive~~ positive Seite, seine Besonderheit dagegen nicht zur Kenntnis nimmt. Die früher herangezogenen Grenzfälle / Petöfi, Maiakowski etc. / wären an sich schon eine Widerlegung solcher metaphysischen Konstruktionen. Denn wenn von einem wahren ^{Werk} ~~Künstler~~ unmittelbare praktische Wirkungen überhaupt ausgehen können, ^{die} in seinem ästhetischen Charakter nicht aufheben, ja gerade dessen spezifische Eigenart bilden, von dieser ästhetisch unabtrennbar sind - ein Gedicht von Petöfi, eine Lithographie von Daumier etc. wären auch rein künstlerisch nicht was sie sind, wenn ihre tiefsten Intentionen, ihr Aufbau, ihre Formgebung und Technik

nicht auf eine derartige Wirkung angelegt wäre - so zeigt sich, dass die völlige K_onsequenzenlosigkeit der ästhetischen Wirkung für das Leben eine abstrakte Konstruktion ist, keine auch nur teilweise richtige gedankliche Reproduktion des wirklichen T_atbestandes.

Die angeführten Beispiele sind natürlich G_renzfälle. Niemand wird behaupten, dass aus dem ästhetischen Wesen eines Freskos von Raffael, der Liebesgedichte von Goethe, eines Concerto grosso von Vivaldi unmittelbar konkrete praktische Handlungen in der sie Rezipierenden folgen könnten. Die G_renzfälle verlieren jedoch - wenigstens bis zu einem bestimmten G_rade - ihre zugespitzte Gegensätzlichkeit, wenn man an ihre D_auerwirkungen denkt. Petöfis Gedichte oder Daumiers Lithographien haben über ein Jahrhundert hindurch ihre frische Schlagkraft bewahrt, ~~ihre~~ ohne allerdings ihre erste unmittelbar-praktische explosive Wirksamkeit unverändert zu reproduzieren.

Denn diese war an einen bestimmten historischen Augenblick, an die konkrete Einmaligkeit seiner P_robleme, an die konkrete Einzigartigkeit der aus diesen aufsteigenden konkreten Aktionen gebunden. Insofern bringt - wie immer in der Kunst - die D_auerwirkung mit sich, dass der künstlerische G_ehalt sich als M_oment in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, als M_oment der Entfaltung ihres S_elbtbewusstseins einfügt. Das bedeutet jedoch niemals eine Nivellierung, ein auf dieselbe Ebene Projizieren aller Kunstwerke: Daumier nimmt in diese historische "Ewigkeit" die aufreißende Aggressivität seiner zu T_aten aufrufenden Satire ebenso mit, wie Raffael die wohlgerundete Ruhe und Feierlichkeit seiner Fresken. So betrachtet - und wir glauben: so muss ästhetisch betrachtet werden - verlieren die Grenzfälle vieles von ihrer Extremität, fügen sich reibungslos in den unendliche vieltimmigen Chor der Kunstwerke ein, unterstreichen gerade durch das Aufbewahren ihres ursprünglichen Charakters den prinzipiellen P_luralismus der ästhetischen Sphäre. Ist damit die innerliche Einheitlichkeit auch zwischen den äussersten P_olen hergestellt, so ist trotzdem ein weiterer S_chritt in der Richtung des Konkretisierens vonnöten, um den G_ehalt der Gemeinsamkeit näher zu bestimmen. Auch hier können und müssen wir auf die früher vollzogene F_eststellung zurückgreifen: wir haben die Kunst als S_elbtbewusstsein der Menschheitsentwicklung aufgefasst und als den allgemeinsten Begriff ihres G_ehalts das Menschheitliche bezeichnet, das jedem W_erk in unmittelbarer I_mmanenz innewohnt, unmittelbar als Abbild seiner Gegenwart oder als

der R_ezeptivität - gerichtet auf die jeweilige Besonderheit des jeweiligen besonderen Werks - verwandelt. Was oben als innere, immanente S_truktur des W_erks erschien, tritt jetzt als eine A_enderung, als eine E_rweiterung und V_ertiefung der Erlebnisse des Receptiven und in ihrer Folge seiner Erlebnisfähigkeit hervor. Die Katharsis, die das W_erk in ihm zustandebringt, beschränkt sich also nicht darauf, neue Tatsachen des L_ebens oder bekannnte und bis dahin unbewusste ~~und~~ in völlig neuem L_icht aufzuzeigen, sondern die qualitative Neuheit der so entstandenen Sicht, ändert die Wahrnehmung und Kapazität, macht sie zur Apperzeption neuer Dinge, gewohnter Objekte in neuer B_eleuchtung, neuer Zusammenhänge, neuer B_eziehungen dieser auf ihn selbst fähig.

Dabei bleiben, wie bereits ebenfalls festgestellt wurde, seine früheren Entschlüsse, Zielsetzungen etc. - dem Prinzip nach ^{un}verändert *, sie werden nur für die Dauer der Wirkung des W_erks suspendiert. / Dass dieses Vorher nicht ohne Einfluss auf die Receptivität ist, haben wir bereits gerührt; ein G_egensatz zwischen den früheren E_rfahrungen und dem Weltbild des W_erks, einer zwischen dessen innerem Richtung und den früheren Zielsetzungen kann oft die Wirkung überhaupt unterbinden; es muss aber nochmals betont werden, dass es sich um ein K_ann, nicht um ein M_uss handelt, es gibt nicht selten Fälle, in denen ein solcher Widerstand von der Wucht des homogenen M_ediams niedergedrückt wird. /

Es fragt sich nun, wie das Verhältnis zwischen Vorher und Nachher der Wirkung beschaffen ist? Ganz allgemein gesprochen kehrt der M_ensh ~~wik~~ nach dem Werkerlebnis ^{mit} in unveränderten konkreten Zielsetzungen ins Leben zurück. Die Besondere A_rt ihrer Suspension bei der Verwandlung des ganzen M_enshen des A_lltags in den M_enshen ganz einer spezifischen Receptivität bezieht sich ja nicht ^{durch} unmittelbar auf jene Bestrebungen. Freilich ist diese Beziehungslosigkeit eine bloss unmittlere. Da die "Welt" der Kunstwerke eine Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, ist es unvermeidlich, dass zwischen beiden Welten unzählige Fäden der subjektiven und objektiven Analogien, Entsprechungen etc. hin und her laufen. Das Kunstwerk ist ja nicht bloss an und für sich eine eigene "Welt", sondern höchst konkret eine solche, welche gerade in ihrer Eigenheit und A_ggeschlossenheit auf den Receptiven als eine auf ihn bezogene, in bestimmtem Sinne als seine eigene wirkt. Dieses Receptive E_rkennen seiner selbst und seiner eigenen Welt im Kunstwerk kann unter Umständen ein unmittelbares sein, ist jedoch der Regel nach ein mehr oder weniger weitverwickeltes. Je tiefer und universeller das W_erk ist, desto reicher sind diese Verbindungs-

s gerade
her und
fe Erschüt-

der Rezeptivität - gerichtet auf die jeweiligen besonderen Werks - verwandelt. Die neue Struktur des Werks erschien, tritt als eine Erweiterung und Vertiefung der und in ihrer Folge seiner Erlebnisfähigkeit die das Werk in ihm zustandebringt, beschne neue Tatsachen des Lebens oder bekannte un völlig neuem Licht aufzuzeigen, sondern die so entstandenen Sicht, ändert die Wahrnehmung zur Apperzeption neuer Dinge, gewohnter Obj. neuer Zusammenhänge, neuer Beziehungen die. Dabei bleiben, wie bereits ebenfalls fest, fen Entschlüsse, Zielsetzungen etc. - dem sie werden nur für die Dauer der Wirkung dieses Vorher nicht ohne Einfluss auf die bereits gerührt; ein Gegensatz zwischen dem Weltbild des Werks, einer zwischen den den früheren Zielsetzungen kann oft die Widerstand von der Wucht des homogenen Med

Es kann sogar vorkommen dass gerade dieser Kontrast zwischen Vorher und Werkwelt eine besonders tiefe Erschütterung verursacht.

Es fragt sich nun, wie das Verhältn Nachher der Wirkung beschaffen ist? Ganz al der Mensch ~~wirk~~ nach dem Werkerlebnis ^{mit} in unv setzungen ins Leben zurück. Die Besondere A der Verwandlung des ganzen Menschen des A11 einer spezifischen Rezeptivität bezieht sic jene Bestrebungen. Freilich ist diese Bezie unmittelbare. Da die "Welt" der Kunstwerke Wirklichkeit ist, ist es unvermeidlich, das unzählige Fäden der subjektiven und objekti etc. hin und her laufen. Das Kunstwerk ist sich eine eigene "Welt", sondern höchst kon gerade in ihrer Eigenheit und Abgeschlossen als eine auf ihn bezogene, in bestimmtem Si Dieses Rezeptive Erkennen seiner selbst un Kunstwerk kann unter Umständen ein unmitte der Regel nach ein mehr oder weniger weitv und universeller das Werk ist, desto reiche

linien, freilich zugleich auch desto weiter und komplizierter vermittelte. Bei Werken, die aus der Vergangenheit stammen, werden diese Vermittlungen einerseits noch verwickelter, da das unmittelbar^e E_r-Lebnis einer endgültig versunkenen Welt, gesehen von einer ebenfalls endgültig ^vverschundenen Warte als E_r-Lebnispostulat dem Rezeptiven entgegentritt, andererseits - freilich nur in den bedeutendsten Fällen - offenbart sich der menschheitliche Kern insofern noch reiner, als die konkreten gesellschaftlichen Bestimmungen durch die dazwischenliegende historische Entwicklung notwendig verblässen^z, von ihrer unmittelbaren Konkretheit, mit der sie auf ihre Zeitgenossen gewirkt haben, viel einbüßen müssen. Man denke an die Wirkung Homers, der Sophokleischen Antigone, etc. auf uns.

Die zuletzt angedeutete Verschiebung berührt eines der wichtigsten Probleme für das Verständnis des Nachher. Wir erinnern dabei an unsere Behandlung der Kategorie der Inhärenz. Die wissenschaftliche Widerspiegelung und ihre begriffliche Analyse kann und muss in jedem Menschen verschiedene "Schichten" unterscheiden, die seine^f angeborene^m und vom Leben gemodelte^m Persönlichkeit, seine^v Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder Gruppe seiner Gesellschaft, seine^f Bestimmtheit durch relativ dauernde oder vorübergehende Zeittendenzen etc. / Dasselbe bezieht sich, mit den notwendigen Modifikationen, ~~zufolge~~ auch auf die Gegenstandswelt, die die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen vermittelt. / Einer solchen Analyse ~~zu~~ liegen objektiv richtige T_atbestände zu Grunde. Sie ist für die Wissenschaft unerlässlich, da diese "Schichten" im Leben eine unmittelbar unzertrennliche Einheit bilden, aus welcher bei verschiedenen ~~einzelnen~~ Gelegenheiten verschiedene Komponenten, einzelⁿ oder vereint, manchmal unerwartet^t plötzlich sich Geltung verschafft^{en}. Die zweite Unmittelbarkeit der^asthetischen Widerspiegelung macht aus dieser ~~ein~~ scheinbar ungeordneten Fülle und ebenso scheinbar mechanisch-gewaltsam zusammengefügte Einheit das, was sie an sich ist, was im Leben selbst ^{sich} meistens nur tendenziell verwirklicht^x: einen organischen Mikrokosmos, bei welchem die eigenen inneren Bewegungsgesetze und die der gesellschaftlichen Umwelt, die jene leiten und modeln, vernünftig konvergieren, wenn diese Vernunft auch eine sich in Widersprüchen bewegende, die^vSteigerung zur tragischen Gegensätzlichkeit in sich begreifende ist. Durch eine solche gediegen sinnfällige Vernünftigkeit, durch dieses Gesetztsein als Mikrokosmos, das im ähnlich vernunftvollen Zusammen mit ebenso gearteten Monaden den Mikrokosmos

Vollständig
ein

des Werks bildet, durch ein solches Abbild der Wirklichkeit sub specie Komplettheit und Ganzheit, entsteht im Rezeptiven die Katharsis, deren Erschütterung ihn hellhörig und helllichtig in Bezug auf jene "Welt" macht, deren Eintritt in seine Seele das homogene Medium erzwingt und ~~durchdringt~~ ^{in ihr festhält} durchhält. In alledem ist notwendigerweise eine Erfahrung über die Umwelt des Menschen und vor allem eine über ihn selbst enthalten; eine wichtige, aber eine eigenartige. Denn der Rezeptive ist stumpfsinnig, wenn alle diese Erfahrungen im ästhetischen Erlebnis steckenbleiben, und überhaupt nicht auf sein Nachher umwandelnd ausstrahlen; er ist aber ein Doktrinär oder ein Pedant, wenn er solche Erfahrungen unmittelbar auf das Leben anzuwenden versucht. Die Mitte zwischen solchen Extremen ist keineswegs ein "goldener Mittelweg", ein ⁱⁿ ~~A₀~~ ^{Stufen} der Extreme, sondern ein neu ~~gerösteter~~ ^{eröffneter} Zugang zur Wirklichkeit; zur Wesentlichkeit des in ihm erscheinenden Daseins, der erscheinenden Sinnfälligkeit ihres Kernes; ein synthetisches Zusammensehen zur Einheit, das scharfäugiger zerlegt und kühner zusammengefasst wird, als es für den Menschen des Alltags möglich ist.

Die Einheit einer solchen wohlgegliederten, homogen gemachten Mannigfaltigkeit ermöglicht, dass jedes echte Kunstwerk von den verschiedensten Seiten zugänglich ist. Das naive und genuine ästhetische Erlebnis ist ein inhaltliches. Die A_1 -Macht der Formen äussert sich gerade darin, dass sie in der ~~Kathartischen~~ ^{Kathartischen} Erschütterung des Rezeptiven als solche völlig zu verschwinden scheinen, obwohl ihre A_1 -Macht sich gerade darin geoffenbart hat, dass sie eine solche unendlich vielfältige und doch homogen einheitliche, eine zu völligen Eigenleben objektivierte und doch im Ganzen und in den Teilen auf das aufnehmende Subjekt bezogene "Welt" entstehen liessen, die als "Welt", also als Gehalt wirken konnte. / Der Zugang von der Form her zum Inhalt ist ein komplizierterer Typus der Rezeptivität, den wir erst im zweiten Band werden behandeln können. / Die vorangegangenen Betrachtungen haben jedoch gezeigt, dass ~~das~~ ^{der} gestaltete Gehalt des vollendeten, wirklich geformten Kunstwerks ausserordentlich vielschichtig und darum von den verschiedensten Seiten zugänglich ist. Es hängt weitgehend vom Vorher des Rezeptiven ab, welche ~~Schicht~~ ^{Schicht} "Schicht" des Werks auf ihn die direkteste Wirkung ausüben wird; es hängt wiederum von der Universalität und Intensität der Gestaltung ab, wieviel andere "Schichten" in diesem unmittelbaren Eindruck - möglicherweise unbewusst bleibend - mitschwingen.] Die

Schwäche der publizistischen oder rhetorischen G_estaltungsweise - auch wenn sie von wirklichen Künstlern stammt - liegt gerade in der von diesem Verhalten notwendig bedingten Eingeleisigkeit. Es genügt, wenn man, jetzt nur vom S_tandpunkt dieser geradlinigen oder vielfältigen Zugänglichkeit, etwa Schiller mit Shakespeare einen Upton Sinclair mit Gorki vergleicht, um diesen U_nterschied klar vor Augen zu haben. Natürlich darf man auch solche Kontrastbeispiele nicht einfach identifizieren. Schiller ist bei allen seinen rhetorischen Neigungen ein grosser Dichter, dem man zwar mit Shakespeare verglichen als eingeleisig und vereinfacht empfinden kann, dessen Werke aber auf ihren Höhepunkten dennoch zu echt künstlerischer Vielfältigkeit und intensiver Unendlichkeit neigen/je nach Drama, zuweilen je nach S_zene mit verschiedenem G_elingen/. Der Typus Upton Sinclair dagegen ist wirklich einschichtig. Er hat ein bestimmtes Problem - das vom S_tandpunkt der gesellschaftlichen Praxis aus gesehen - mehr oder weniger eine aktuelle Bedeutung haben kann; er beschränkt sich jedoch darauf, M_enchen, Situationen, B_egebenheiten etc. ausschliesslich auf diese hin zuzuschneiden. ~~Unter~~ Gestaltung ^{bedeutet hier:} ~~gibt nur verstanden,~~ alles, was sich in B_ezug auf diesen Komplex direkt ergibt, in möglichst wirksamer W_eise zu gruppieren, um den Leser zu einem Pro dem B_ejahenswerten und zu einem Kontra des der Verneinung Würdigen zu veranlassen. Gestalten, Situationen etc. enthalten gerade so viel I_ndividualität, um überhaupt erkennbar zu sein, um diesen Inhalt tragen zu können. Die menschheitlichen B_eziehungen fehlen, wenigstens in dichterischer Hinsicht, völlig; sie werden gegebenenfalls, um die Bedeutung des Falles zu heben, begrifflich ausgesprochen. Damit entsteht ein Gebilde dessen Zweck die Anleitung zu einer konkret aktuellen gesellschaftlichen Stellungnahme ist, das weder in die Tiefe des persönlichen Lebens hinuntergräbt, ^{um} ~~und~~ das Problem daraus herauswachsen zu lassen, noch die aktuelle S_tellungnahme mit den grossen menschheitlichen F_ragen der Gattungsentwicklung dichterisch verknüpft. Diese Richtung mag sich mit voller Bewusstheit als ^{das} "Neue" proklamieren, wie oft im Naturalismus oder in der "Neuen Sachlichkeit", ihre V_ertreter mögen die Ansicht verkünden, dass die G_estalt "neben" ihren gesellschaftlichen Funktionen "auch" individuelle Züge, Schicksale etc. haben sollen, die ganze Einstellung beinhaltet aber objektiv einen V_erzicht auf die spezifische Universalität und intensive Unendlichkeit der ästhe-

Vindessen
Fall

tischen Widerspiegelung; positiv gewendet: ihre restlose Einfügung in das System der Alltagspraxis mit deren unmittelbar aktuellen Zielsetzungen.

Einflussreiche künstlerische Stellungnahmen unserer Zeit haben diese Tendenz zu begründen, ihr ein ästhetisches Fundament zu geben versucht. So der berühmte und zum Dogma erhobene Ausspruch Stalins, dass die Schriftsteller "Ingenieure der Seele" sein sollen. Nun ist das Ingenieurtum gerade jenes Produkt der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, in welchem die spezifische Suspensinn der aktuellen Zielsetzung des Alltags sich am prägnantesten verkörpert: alle Ergebnisse der Wissenschaft und der Arbeitserfahrung werden bewusst darauf konzentriert, ~~es~~ für eine gegebene praktische Aufgabe die technisch und ökonomisch optimale Lösung zu finden. ~~Indem~~ Indem daraus ein Ideal für die Einstellung des Künstlers zu seinem Werk und dessen Wirksamkeit gemacht wird, entsteht als Zielsetzung für das Werk: ausschliesslich einer bestimmten, aktuellen Aufgabe des Lebens zu dienen; die Macht der Kunst ~~es~~ auf die Seelen der Menschen beschränkt sich ebenfalls auf diese unmittelbare Aktualität. So wie der Ingenieur eine Maschine erfinden ^{oder} ~~und~~ durchführen lässt, damit bestimmte Vorrichtungen besser, praktischer, kraftsparender etc. funktionieren können, so soll die Kunst die Seelen der Menschen für bestimmte aktuelle und praktische Zielsetzungen der Gesellschaft in optimaler Weise "umfunktionieren". Ohne Frage engt diese Formulierung den Wirkungskreis der Kunst ausserordentlich ein, ~~Nimmt~~ ^{Nimmt} ihm seine Unbegrenztheit, seine Universalität; ja sie enthält - bewusst oder unbewusst, gewollt oder ungewollt - die Tendenz, aus der Kunst eine blosse Dienerin aktuell-praktischer Aufgaben zu machen, und ~~damit~~ ^{dadurch} diese vorbehaltlos und restlos in das System der sozialen Tagespraxis einzufügen, ohne sich um deren Besonderheit viel zu kümmern.

Natürlich ist in unserer Gegenformulierung eine gewisse Zuspitzung ~~es~~ enthalten: Stalin will ja aus dem Künstler nicht einen Ingenieur überhaupt, sondern einen der menschlichen Seele machen. Und in der Interpretation seines Ausspruchs war häufig auch ein Bestreben lebendig, dass von ihm Gemeint, so aufzufassen, dass dadurch das Wesen der Kunst doch nicht allzusehr eingeengt werde. An sich ist in solchen Gedankengängen der richtige Impuls enthalten, dass in der sozialistischen Gesellschaft die Fähigkeit steckt, das bewusst gesellschaftliche Element der Kunst, das in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft fast verlorengegangen ist, wieder in seine

(, das z. B. die Anteil Kunst in ihrer Weise bezieht)

Rechte einzusetzen; die sie z.B. in der antiken Kunst besass; die s jedoch auf höherem Niveau, da die Gesellschaft im Sozialismus alle Menschen erfasst, nicht bloss eine relativ dünne Schicht der freien Bürger, andererseits, weil die Weltanschauung des dialektischen Materialismus die Möglichkeit darbietet, diese Verbindung von Gesellschaft und Kunst auf Grundlage eines richtigen und nicht mehr - wie noch in der Antike und in Klassengesellschaften überhaupt - auf der eines falschen Bewusstseins zu verwirklichen. Aber gerade weil die objektiven sozialen Bedingungen so günstig stehen, müssen die Wege, die von der Möglichkeit zur Verwirklichung führen, umso genauer untersucht werden, damit die neuen Momente fördernd und nicht hemmend auf die gesellschaftlichen Beziehungen der Kunst und dadurch vermittelt auf diese selbst einwirken. Die Theorie vom Künstler als "Ingenieur der Seele" enthält in sich theoretisch diese Gefahr, und ihre Umsetzung in Praxis hat ~~sich~~ auch vielfach ~~verwirklicht~~. *solche Folgen gezeigt*. Die offenkundige Beziehung der Gesellschaftlichkeit der Kunst und die Möglichkeit eines richtigen Bewusstseins darüber, beinhaltet naturgemäss noch keinen Zwang zur unzulässigen Vereinfachung der Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung. Erst ~~das~~ *die* Stalinschen Formulierung wohnt die Tendenz inne, die Struktur der Praxis im Alltagsleben und die ~~Auf~~ *ihre* zu Grunde liegende Widerspiegelungsart ohne Vorbehalt direkt auf die Kunst anzuwenden.

Dabei geht vor allem die Universalität, die Vielschichtigkeit der Werke verloren, sie werden zumindest aufs Ernsthafteste [✓] beschädigt. Die bürgerliche Kritik der Theorie und Praxis Stalins leidet darunter, dass sie seiner verengenden Konzeption eine ähnlich geartete gegenüberstellt, ~~je nachdem nachdem~~ *bald* eine avantgardeistische ~~oder~~ *oder* eine akademistische: diese ~~wollen~~ wollen die künstlerische Darstellung entweder auf das bloss partikular Individuelle, oderz auf ein abstraktes "allgemein Menschliche" beschränken, während bei *bei Stalin* ~~jenen~~ das aktuell Gesellschaftliche zu einer ~~solchen~~ die Kunst einschneidenden Allein herrschaft erhoben wird. Nun ist es Tatsache, - und dies sei gegen die ~~kritik~~ bürgerlichen Kritiker Stalins gesagt - dass es noch nie eine echte Kunst gab, die nicht von den grossen, letzten Endes immer gesellschaftlichen, Problemen der Epoche ihren Ausgangspunkt genommen, in der nicht die Stellungnahme zu diesen Problemen das Pathos der Darstellung entzündet hätte. Shakespeares Dramen, die holländischen Landschaften oder Stilleben, die Symphonien Beethovens stehen in dieser Hinsicht auf der gleichen Ebene. Es fragt

*gefördert
oder sogar*

sich aber stets, wie weit das Kunstwerk in seiner Intention auf Universalität einerseits sich in die Tiefen der Individualität ein-senkt, indem es sich aus den Eigenheiten, Geschicken etc. des Individuellen zum gesellschaftlichen Allgemeinen organisch emporentwickelt, als dessen innerlich notwendige Ergebnis und nicht wie z.B.

bei kompromisshaften Anhängern der Stalinschen Theorie zu einer solchen gesellschaftlichen Allgemeinheit individuelle "Belege", Beispiele, Illustrationsmaterial etc. sucht. Andererseits ist an sich jeder gesellschaftliche Konflikt - oft freilich in einer weit und verwickelt vermittelten Weise - mit den grossen Fragen der Gattungsentwicklung der Menschheit verbunden, und diese Verbindung kann ebenfalls als "unbestimmte Gegenständlichkeit" der Gestaltung innewohnen, kann ihr völlig fehlen oder kann ihr bloss begrifflich angehängt werden. Die wirkliche Universalität der Kunst kann

nur in einer organisch-gewachsenen Einheit dieser Mannigfaltigkeit, einer solchen "Vielschichtigkeit" verwirklicht werden. Der gesellschaftliche Ausgangspunkt bewahrt dabei die zentrale Bedeutung für dieser "Schicht" im Aufbau und in der Wirkung des Werks, wozu es freilich keineswegs notwendig ist, sie mit extremer Ausschliesslichkeit direkt in den Mittelpunkt zu stellen. Diese Bestimmungen können

ihre überwältigende Zentralrolle durchaus behaupten, auch wenn diese nicht in allen Details vorherrschend ist, auch wenn sie auf indirekten

Wegen ihre Geltung erlangt. Schiller hat eine derartige ästhetische Wesenart bei Shakespeares "Richard III." aufgezeigt, wozu noch zu bemerken wäre, dass die späten Dramen, wie "Hamlet" oder "Lear" ~~in~~

in weiter noch direkterer Weise, ^{aber} und noch überwältigender diesen Konflikt, die Selbstzerfleischung und Auflösung des Feudalismus als Totalität aussprechen. In jeder Tendenz, die diese Universalität auflöst, die irgendeiner "Schicht" sei sie die isolierte Partikularität des Individuellen, sei sie die künstlerisch abstrakte, praktische Ausschliesslichkeit des Gesellschaftlichen - zur alleinigen Substanz des Werks macht, kommt eine Nuance des heute herrschenden Fetischismus zum Ausdruck, das Zerreißen dessen, was in der Wirklichkeit einheitlich ist, die Einheit konkreter Widersprüche, was als Einheit über das alltäglich Wirkliche hinaus, im Selbstbewusstsein der Menschen durchzusetzen, eben die Mission der Kunst ist.

Erst von dieser Universalität des Werks aus, kann das Nachher der Wirkung auf den Rezeptiven konkreter als bis jetzt erfasst werden. Wir haben festgestellt, dass die vom Werk ausgelöste

kathartische Wirkung gerade die Folge einer solchen vollendet gestalteten Universalität, einer solchen intensiven Totalität ist. Das Werk bringt eine "Welt" hervor, die nicht nur je nach Werkindividualität eine prinzipiell verschiedene ist, sondern von der Gesetzmäßigkeit jeder Kunst oder Kunstart aus prinzipiell und qualitativ verschiedene Seiten der wirklichen Welt ästhetisch abbildet, so dass die menschliche Allseitigkeit in der von der Kunst dargebotenen Weise nur die Totalität aller Künste und Werkindividualitäten zu verwirklichen ist. / Von hier aus gesehen ergibt die pseudoästhetische Auslegung der Stalinschen Theorie, dass von jedem - prinzipiell verengten - Einzelkunstwerk in abstrakter Weise das gefordert wird, was konkret nur die Totalität der Kunst zu leisten imstande ist, eine weitere Verengung des ästhetischen Bewusstseins der einzelnen Werke. / In diesem Sinne ist, wie bereits gezeigt, die Allseitigkeit für den einzelnen Menschen nur ein Ideal, das nur eine Annäherung, nicht aber eine vollendete Erfüllung gestattet. Darin kommt die eine Seite der pluralistischen Struktur der ästhetischen Sphäre zur Geltung. Ihre andere Seite, die ebenfalls aus diesem Pluralismus folgt, dass die Künste und Werkindividualitäten im Annäherungsprozess an das Ideal der menschlichen Allseitigkeit sich nicht addieren, sich nicht im unmittelbar-wörtlichen Sinn ergänzen, sondern jede eine in sich abgeschlossene "Welt", eine in sich vollendete intensive Totalität ist, die als solche nicht aufgehoben werden kann. Der Annäherungsprozess spielt sich - prinzipiell - so ab, dass die ästhetische Erschütterung im Nachher des jeweiligen rezeptiven Erlebnisses zum Besitz des so wiederhergestellten ganzen Menschen des Lebens wird, dessen Seele bereichert, erweitert und vertieft und mit allen diesen unwandelnden Wirkungen zum festen Bestandteil des Lebens und damit des Vorhers für die folgenden Kunsterlebnisse wird.

Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses lässt sich also - vereinfacht - so beschreiben: der Einbruch des homogenen Mediums der Werkindividualität in die Erlebnisse des ganzen Menschen macht ihn erst zum eigentlichen Rezeptiven, richtet seine konzentrierte Aufnahmefähigkeit auf das ihm jeweils Dargebotene; so wird er zum Menschen ganz der Rezeptivität. Die evokative Macht der Formen vermittelt durch das homogene Medium, hält diesen im Zauber der neuen "Welt" fest, prägt ihm ihr Wesen als eine neue und eigene Inhaltlichkeit ein. Das Nachher besteht nun darin, wie der ganze Mensch, nunmehr befreit von dieser Suggestion, das so Erworbene ver-

arbeitet. Dieses ist unmittelbar Inhalt und stellt ^{dem Menschen} deshalb die Aufgabe, diesen Inhalt in sein bisheriges ~~Dem~~ Weltbild einzufügen oder dieses, an ihn angepasst, entsprechend zu verändern. Es handelt sich aber nur im unmittelbaren Sinn einfach um Inhalte; da diese an sich die dem Rezeptiven zugekehrte Seite einer Form-Inhalt-Identität bilden, kommt ihre Formkomponente nicht bloss in ihrer Hochspannung und Intensität zur Geltung, was uns bereits bekannt ist, sondern ihre Neuheit ~~wirkt~~ wirkt auch formell, insofern jeder Inhalt dem Rezeptiven etwas von der Methode seiner Wahrnehmbarkeit, vom Zugang zu ihm selbst mitteilt, insofern das Gewährwerden der neuen Inhalte zugleich eine Anleitung dazu ^{ist, das} ihnen Analoge auch im Leben zu erkennen und sich anzueignen. Auf solchen Wegen geschieht die Überleitung des rezeptiven Menschen dann in den ganzen Menschen des Alltags. Natürlich sind diese Erschütterungen und Übergänge bei den verschiedenen Menschen gegenüber den verschiedenen Kunstwerken an Inhalt, Umfang, Tiefe, Dauer etc. ausserordentlich verschieden. Der Pluralismus der ästhetischen Sphäre wirkt sich ja gerade in einer so entstehenden Vielfältigkeit aus. Oft bleibt die Wirkung eines Werks ~~auf~~ auf das Nachher des Menschen so gut wie völlig unmerklich und erst eine ganze Fülle ähnlicher Eingriffe zeigen ^t einen sichtbaren Wandel bezüglich Verhalten, Kultur etc; oft freilich kann eine einzige Werkindividualität einem völlige Umkehr im Leben eines Menschen bedeuten.

Jedoch in all dieser schrankenlosen Variabilität der Beziehung des ästhetischen Erlebnisses zu seinem Nachher gibt es doch etwas Gemeinsames: nämlich, dass dem Wesen nach nicht die unmittelbar praktischen Zielsetzungen des Menschen, die während des ästhetischen Erlebnisses suspendiert waren, sich ^{primär} verändern; die Änderung - sichtbar oder völlig unterirdisch, bewusst werdend oder unbewusst bleibend - ^{vor allem} begriffen den ganzen Menschen, sein Verhältnis und Verhalten zur Welt, zum Leben, zur Gesellschaft, und erst wenn diese Wirkung genügend erstarkt ist, erfolgen darauf veränderte konkrete Zielsetzungen, die zwar auch im unmittelbar inhaltlichen Sinn vermittelte, mitverursachte Folgen eines bestimmten Werkerlebnisses sein können, sie müssen es jedoch keineswegs unbedingt ~~als~~ direkt sein. Sogar wenn der Einfluss eines Werks lange Zeit vorwiegend politisch-publizistisch war, wie im bereits hervorgehobenen Beispiel der Tschernischewskischen Romane, besteht ^{so sehr} ^{Vollere Wirkung} dieser nicht in einer einfachen Verstandes-, Gefühls- und handlungsmässigen Reproduktion des Werkgehalts, sondern in der vermittelten Nachwirkung typischer, menschlicher Verhaltensweisen und

in der Weiterführung dieser Tendenz^{er} zur Ausbildung eines Menschentypus, dessen vorläuferhafte, eventuell beispielgebende Veranlassung zwar diese Romane waren, der aber seinem wesentlichen Gehalt nach in den konkreten Kämpfen^{der} wurzelt, in welchen die betreffenden Menschen als ganze Menschen des Lebens konkret verwickelt sind. Die von uns untersuchten Grenzfälle /Petöfi, etc./ widersprechen keineswegs einer solchen Auffassung. Nicht nur, weil, wie bereits gezeigt, eine genaue Analyse ihre gemeinsamen Züge mit den anderen ästhetischen Erlebnissen aufweist; nicht nur wegen der Gesetze der Dauerwirkung, denen zufolge der das Pathos eines solchen Werks auslösende Anlass im Laufe der Geschichte an ursprünglicher, aktueller Stärke verblasen und einer allgemeineren, dem allgemeinen Kunsteindruck angenäherteren Evokation weichen muss, sondern vor allem deshalb, weil bei echten Kunstwerken auch der originelle Appell vorwiegend auf die Veränderung des generellen Verhaltens der Menschen gerichtet ist. Die Spezialität solcher Werke besteht darin, dass in akut zugespitzten Krisenmomenten der Wandel im gesellschaftlich-menschlichen Verhalten und der Versuch, bestimmte konkrete Ziele zu verwirklichen, stärker konvergieren, als ~~in~~ ⁱⁿ "normalen" Gesichtsablauf, ja sie können sogar unter Umständen direkt zusammenfallen.

All dies hebt den gemeinsamen Zug aller echten Kunstwerke im Nachher der ästhetischen Wirkung klar hervor: der verändernde Einfluss ist überwiegend auf das allgemeine Verhalten des ganzen Menschen im Leben gerichtet. Sämtliche Eigenheiten des Werks, die durch das homogene Medium auf den Menschen ganz einwirken: Identität von Form und Inhalt, Einheit von Wesen und Erscheinung, Universalität und intensive Unendlichkeit des Gehalts, Kunst als Kritik des Lebens, Pluralismus der Künste und Werke, kathartische Wandlung des ganzen Menschen aus dem Vorher in den Menschen ganz der Rezeptivität wirken sich in dieser Richtung aus, indem sie manchmal leise, kaum merklich, manchmal das Wesentlichste sichtbar erschütternde Wirkungen auf Zentrum und Peripherie des ganzen Menschen ausüben. Dieser Satz bedarf insofern einer Korrektur, als die Alternative von Zentrum und Peripherie sich hier auf einen unmittelbaren und darum bloss formellen Charakter reduziert: Eindrücke, die nur peripherische Aeusserungen des Lebens zu treffen scheinen, können sich leicht zu allerwesentlichsten akkumulieren und das ästhetisch in Bewegung gebrachte menschliche Zentrum verliert nie seine innige Gebundenheit mit der Peripherie des Lebens. Gerade dadurch richtet sich die den Menschen umwandelnde Macht des

Aesthetischen immer auf den ganzen Menschen, wobei der bereits betonte Vorbehalt bezüglich der Pluralität der Künste und des Ideals der allseitigen Menschen in dieser Hinsicht keine Einschränkung, sondern bloss eine näheren Konkretisierung bedeutet. Indem so das ständig auf die Peripherie ausstrahlende Wesenszentrum des ganzen Menschen berührt wird, und dadurch sein zugleich konkretes und allgemeines Verhalten zum Leben als Ganzes in Bewegung gerät, entstehen die beiden Extrem^{en} - und in ihrer Extremität gleicherweise falschen - Anschauungen, als ob die Kunst die entscheidende wandelschaffende Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung wäre und als ob sie gar keinen wirklichen Einfluss auf die soziale Praxis der Menschen hätte.

Die Wahrheit ist hier keine "Mitte", sondern ein tertium datur: ohne Verwandlung des Verhaltens der Menschen zum Leben kann keine ernsthafte Änderung der Gesellschaft, kein wirklicher sozialer Fortschritt entstehen. Dieser ~~wirklich~~ wird jedoch primär von der Änderung der Produktionsverhältnisse, verursacht durch das Wachstum der Produktivkräfte bewerkstelligt. Jedes Anderswerden der Produktionsverhältnisse schafft neue Lebensbedingungen für die Menschen, und zwar in ihrem gesamten Alltagsleben, auch in jenem, die eventuell weit und kompliziert vermittelt mit der eigentlichen Produktions-sphäre zusammenhängen. Wissenschaft und praktische Tätigkeit /hier vor allem die politische mitinbegriffen/ können, durch das richtige oder falsche Bewusstmachen des Neuen, den Prozess der Anpassung und Gewöhnung an die neuen Lebensbedingungen beschleunigen oder verlangsamen, können ihre Erzeugung sogar direkt oder indirekt herbeiführen. Indem die Kunst an diesem Prozess nur ausnahmsweise direkt beteiligt ist, kann der heute in bürgerlichen Kreisen weit verbreitete Anschein ihrer sozialen Einsichtslosigkeit entstehen. /Welche Tendenzen der spätbürgerlichen Kunst diese falsche Beurteilung praktisch unterstützen, kann hier nicht näher analysiert werden./ Die soziale Rolle der Kunst ist also "bloss" - wie dies die Griechen richtig sahen - eine seelische Vorbereitung für die neuen Formen des Lebens, mit der Nebenwirkung, dass in ihr alle menschlichen Werke der Vergangenheit erlebbar aufgespeichert sind, dass sie also ~~den~~ ^{die} sich auf der historischen Bühne in ihrer menschlichen Totalität total wandelnden Gestalten am deutlichsten zu zeigen imstande ist, und damit aussagen kann: welche menschliche Werte ausgebildet, welche aufbewahrt und eventuell weitergefördert zu werden verdienen, und welche mit Recht ein Orkus des Vergessenwerdens zukommt.

Wahr im Sinne

Berichtigungen

helfen

Man kann bei dieser F_eststellung den Ausdruck Totalität nicht genügend eindringlich hervorheben. Denn jede reale historische ^{Wandlung} muss sich in ihrer V_erwirklichung auf einen entscheidenden Punkt oder höchstens auf einige Punkte des ökonomischen, sozialen, politischen Lebens konzentrieren. /Gleichheit der Rechte in der bürgerlichen Revolution, Verstaatlichung der Produktion in der sozialistischen/. Ähnlich ist die Lage bei überwiegend ökonomischen Umwälzungen /industrielle Revolution/. Objektiv erhält damit allerdings das gesamte menschliche Leben stets eine neue Physiognomie. Aber einerseits bedarf es Jahrzehnte, zuweilen Jahrhunderte, bis das, was in solchen entscheidenden konzentrierten Akten objektiv implicite enthalten war, auch subjektiv explicit zum seelischen Besitz aller Menschen wird. Andererseits beschränkt sich natürlich der Umwä₁zung bringende soziale A_kt niemals auf eine derartige einfache Einmaligkeit. Hegel ~~erklärt~~ spricht in der "Phänomenologie" mit R_echt von dem abstrakten Charakter dessen, was am Anfang bei jeder derartigen Wendung im Leben der Menschengattung auftritt. Das System der neuen menschlichen Beziehungen, das aus den neuen Produktionsverhältnissen folgt, wird je nach den Umständen revolutionär oder evolutionär aufgebaut, bis es sich auf alle V_erhältnisse des Lebens erstreckt. Im Überzeugen der Menschen, dass alldies dem Fortschritt dient, spielen Wissenschaft, Publizistik etc. eine wichtige Rolle. A₁lein, es gehört zum W_esen der S_ache, dass die Menschen, die alldies praktisch durchführen, als ganze Menschen betrachtet, in der Totalität ihres G_edankenlebens, ihres W_eltbilds, ihrer Wahrnehmungs- und Empfangungsweise etc. noch lange nicht immer das wirklich Neue repräsentieren; sie verwirklichen es, bleiben aber zugleich mit einem beträchtlichen Teil ihres W_esens in der abgelegten Wirklichkeit verwurzelt. /Dieser Zustand ist von den früher erwähnten, von der Fä_higkeit aus der alten Kultur das Lebensfähige auszusondern und es für G_egenwart und Zukunft nutzbar zu machen, scharf zu unterscheiden. /

6
e
E_rst wenn wir, wenn wir auch in abstraktesten Zügen, uns einen solchen Umriss der sozialen Aktivitäten vor Augen halten, wird ~~das~~ ^{der} Spielraum für das Nachher der ä₁sthetischen Rezeptivität konkreter erfassbar. Obwohl von den objektiven und subjektiven T_endenzen der Zeit stets aufs stärkste beeinflusst, kann die Kunst, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will, auf ihren universalistischen Humanismus, dem natürlich die schä_rfste klassenmässige Entscheidung zu G_runde liegen kann, nicht verzichten. D.h. unbekümmert um Breite und Tiefe

dieser Einflüsse, im Gegenteil an sie anknüpfend, sie weiterführend, kritisierend etc. erweitert die Kunst den Kreis der Gedanken und Gefühle der Menschen, indem sie alldas, was in einer historischen Lage objektiv enthalten ist, auf die Oberfläche der Erlebbarkeit bringt. Ob das ein Liebesgedicht oder ein Stilleben, eine Melodie oder eine Häuserfassade ist: es bringt das auf den Menschen Bezogene der Geschichte zum Ausdruck; das was sonst vielleicht nur stummes Geschehen, dumpf hingenommene Faktizität gewesen und geblieben wäre, erhält dadurch seine deutlich vernehmbare vox humana: spricht die Wahrheit des historischen Moments für das Leben der Menschen aus. Ja darüber hinaus hat dieses Stimmwerden etwas noch direkter Vorwärtstreibendes. Wir haben in anderen Zusammenhängen darüber gesprochen, dass die Kunst imstande ist, auf gesellschaftlich-geschichtlichen, nur keimhaft Vorhandenes produktiv zu reagieren, und da es zu ihrem ästhetischen Wesen gehört, dass von ihr Ergriffenes der Formvollendung zuzuführen, kann diese sich bloss in statu nascendi Befindliche in der Gestaltung stärker, überzeugender wirken, als das von ihr Widerspiegelte als Lebensoriginal es zu tun vermöchte. Es gibt hier ein unendlich weitverzweigtes kapillares System von Beziehungen, die aus dem Leben in die Kunst und aus der Kunst ins Leben führen; ein kapillares System, dessen Bedeutung für die Bewusstseinsentwicklung der Menschen, der Klassen, der Nationen wir heute noch kaum in den grössten Umrissen kennengelernt haben. Nur die dialektische Theorie der ästhetischen Widerspiegelung vermag wenigstens die prinzipiellen Richtungen anzudeuten, in denen diese komplizierten und vielfältigen Bewegungen sich im Lebensprozess der Menschengattung auswirken.

Es führt also ein langer und verschlungener Weg von den vor-künstlerischen Erfahrungen des Schaffenden, von wo aus das Leben seine Fragen und Forderungen an die Kunst richtet, bis zu diesem Nachher der Rezeptivität, wo das durch die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit, durch die künstlerische Gestaltung Er-rungene wieder ins Leben der Menschen zurückströmt. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Widerspiegelung, in welcher die möglichst starke Annäherung an das Ansich das ausschliessliche Kriterium für Richtigkeit oder Falschheit bildet, muss in der ästhetischen dieser Kreislauf vom Leben zum Leben mitberücksichtigt werden. Natürlich existiert ein solcher auch für die Wissenschaft: es ist z.B. allgemein bekannt, wie wichtig die Bedürfnisse der Produktion für die

Entwicklung der Naturwissenschaften geworden sind und wenn möglich, noch mehr, eine wie grosse Rolle ihre Ergebnisse im Alltagsleben der Menschen spielt. Die hier entstehende Wanderung lässt jedoch die Grundstruktur der Widerspiegelung unverändert: diese bleibt die Verwandlung des Ansich in ein Füruns, und mögen auf dem Wege verschiedene neue Gesichtspunkte, neue Kriterien auftauchen / Wirtschaftlichkeit in der technischen Anwendung naturwissenschaftlicher Ergebnisse/, mögen die Wahrheiten im Alltagsgebrauch eine vielfach vereinfachte, im technischen Verfahren der konkreten Zielsetzungen angemessene Differenzierung erfahren, an der Grundstruktur kann und darf nicht gerüttelt werden.

Feine

Die ästhetische Widerspiegelung ist freilich ebenfalls ein Abbild derselben objektiven Wirklichkeit, sie ist aber eine menschliche Wahrheit für die Menschen und deshalb muss das Problem Ansich-Füruns eine neue Physiognomie erhalten. Mit dem Wesen dieses ästhetisch gespiegelten und festgehaltenen Ansich werden wir uns später in einem eigens ihm gewidmeten Kapitel beschäftigen. Hier kann und muss nur so viel bemerkt werden, dass der eben geschilderte Kreislauf seine Notwendigkeit aus der anthropozentrischen Wesensart der ästhetischen Widerspiegelung schöpft. Das Leben der Mensch als Ausgangs- und Endpunkt dieses Kreislaufs ist also im Wesen der ästhetischen Verwandlung des Ansich in ein Füruns begründet. Die Objektivität des Ansich zeigt sich darin, dass nicht jedes Wegfallen oder jedes Eintreten der Wirkung eines Werks unbedingt für oder gegen seinen Wert zeugen muss. Aber erst mit ihrer praktischen Verwirklichung kann das, was am Ansich ästhetisch ist, in seine Rechte treten. Denn die Kunst ist, wie bereits wiederholt festgestellt, nicht einfach das Bewusstsein der Menschen über ein Etwas, das an sich unabhängig davon existiert. Dieses Moment ist natürlich in der ästhetischen Widerspiegelung ebenfalls enthalten. Es bleibt aber hier doch nur ein Moment, und das spezifisch Ästhetische an dieser Widerspiegelung besteht darin: Selbstbewusstsein der Menschheit zu sein. Dieses bereitet sich von den vorkünstlerischen Erlebnissen des Schaffenden bis zum Entstehen des Werks vor, es vollendet sich in den gestalteten Werkindividualitäten, es enthält seine gesellschaftliche Erfüllung im ästhetischen Erlebnis der Rezeptivität und in seinem Nachher. Die Eroberung der objektiven Wirklichkeit, die ebenfalls wiederholt als unerlässliches Fundament jeder Kunst dargelegt wurde, die intensive Unendlichkeit des Gehalts, die Kritik