

Zehntes Kapitel: Probleme der Mimesis VI.: Allgemeine Züge der
Subjekt-Objekt-Beziehung in der Aesthetik

I.

Der Mensch als Kern oder Schale

Die Dichtung ist zugleich Entdeckung des Lebenskerns 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 verschiedener Perioden wird jedoch die allein richtige ganze Wahrheit, das Festhalten der dynamischen Totalität aller wesentlichen Bestimmungen oft in eine Halbwahrheit, d.h. in eine ganze Falschheit verzerrt. Denn gleichviel ob man aus diesem Komplex die Objektivität, die annähernd richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit, wie sie 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 prägnantesten in einer Gestörtheit der Subjekt-Objekt-Beziehung zu 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 Hofmannsthal's berühmten Brief des Lord Chandos an Bacon von Verulam. Der Briefschreiber beklagt sich, wie bekannt, dass ihm jede Fähigkeit des zusammenhängenden Denkens, der zusammenhängenden Apperzeption der Aussenwelt abhanden gekommen ist. Als Ersatz dafür erhält er die Gabe zu seltenen Erlebnissen: "Dann es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, dass, in solchen Augenblicken irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwellenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäss erfüllend, mir sich

ankündet. Ich kann nicht erwarten, dass sie mich ohne Beispiel verstehen, und ich muss Sie um Nachsicht für die Albernheit meiner Beispiele bitten. Eine Glaskanne, eine auf dem Felde verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein aralischer 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 mich 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 aus 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-singuläre, 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 Alain Robbe-Grillet 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 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 Gebärden und die Gegenstände 'da' sein, bevor sie 'etwas' sind; und sie werden auch später so bleiben, hart, unveränderlich gegenwertig für immer und sich über ihren eigenen Sinn lustig machend,

der vergebens sie zu prekären Nutzbarkeiten herabsetzen will, zwischen einer formlosen Vergangenheit und einer unbestimmten Zukunft.^{3/} 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 Äusserungsweisen 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 nur abstrakt-unmittelbar, ja fast nur verbal ihm analog scheinen, notwendig war, zur Sache selbst zurück-zukehren, sei vor allem als Überleitung an ein Naturerlebnis Goethes während seiner italienischen Reise erinnert. Er betrachtete in Venedig verschiedene Seetiere, Seeschnecken und Taschenkrebse und ruft begeistert aus: "Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wehr, 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 "Staunens", in welchem die Wege von Wissenschaft und Kunst sich noch nicht getrennt haben. Daran ist für die künstlerische Widerspiegelung

915

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.

Jedoch gerade dieser Reichtum an Beziehungen 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 Träger, Organisator, Zusammenfasser der wahrgenommenen Gegenständlichkeit zu einer "Welt" wird. In Goethes Ausspruch ist diese Einheit noch auf einer vorwissenschaftlicher und vorkünstlerischer Stufe vorhanden. Darum ist er für Ähnlichkeit und Differenz beider so lehrreich. Denn für das wissenschaftliche Verhalten bleibt die bedingungslose Hingabe an die Objektivität des Objekts ausschlaggebend, dass zu ihrem wahrheitsgemässen Herausarbeiten viel mehr als dies gehört, nämlich eine von jeder Subjektivität wegstrebende Erfindungsgebe, die den unendlichen Reichtum des Objekts klar, gegliedert, in deutlicher Gesetzmässigkeit hervortreten lässt, ändert an den Grundlagen dieses Fortbestandes 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 Verschwinden aufheben, um eine Spiegel zu sein, in dem alle wichtigen Bestimmungen des Objekts unverfälscht erscheinen, und sie muss sich zugleich innerlich aufs Aeusserste steigern, damit dieses Abbild kein zu Tode erstarrtes bleiben soll. Die Gedoppeltheit des ästhetischen Objekts, ein ansichseiendes und gleichzeitig, unablässig davon, ein nur für den Menschen existierendes zu sein, setzt diese Gedoppeltheit des ihm zugeordneten Subjekts durch. Diese untrennbare Gebundenheit von Aufheben und Steigern der Subjektivität ist zwar in einer solchen Konzentration auf einen Akt etwas spezifisch ästhetisches, das ihr inhaltlich zugrundeliegende Verhalten, das sich freilich als nachträgliche Vereinigung, 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 unauflösbare Tatbestand zugrunde, dass eine wirkliche Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit nur in der Welt, in ununterbrochenen Wechselbeziehungen zu ihr möglich ist, dass sowohl ein Mensch, der sich tendenziell ganz in sich verschliesst, wie einer, der sich wehrlos seiner Umgebung ausliefert und sich ihr bedingungslos anpasst, letzten Endes ein seelischer Krüppel werden muss. Der Drang nach einer Komplettheit im Menschlichen lebt mehr oder weniger bewusst in den meisten Menschen, soweit die gesellschaftliche Struktur ihrer Zeit sie innerlich nicht derart entstellt hat, dass sie die eigene Verzerrtheit als unerlässliche Vorbedingung einer jeden Existenz 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 Extreme aus.

Die Kunst ist ihrem Wesen nach stets eine Gegenkraft solcher Entartungstendenzen, stets das Vorbild für den Aufstand 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 diese ihre allgemeine Wirkung nicht, ja verstärkt sie: 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, Klasse, 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 Inslebensetzen derartiger ästhetischer Gebilde. Das, was man berechtigterweise eine künstlerische Persönlichkeit nennt, beruht gerade auf solchen Beziehungen zur Wirklichkeit. Natürlich ist es formell möglich, auf anderen psychischen Grundlagen Kunstwerke

hervorzubringen; das exzessive Übergewicht einer weltlosen Subjektivität oder ihre seelenlos-unnenschliche 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 Entlassung des Subjekts an die Objektwelt 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 Substanzialität, des schaffenden Subjekts als unabdingbare Voraussetzung zur gediegenen Substanzialität des Werks erscheint und andererseits jene auf einer solchen Wirklichkeitsbeziehung beruht, in der das Subjekt durch Hingabe an die Außenwelt, durch Widerspiegeln ihrer wichtigsten Bestimmung sich selbst als Substanz findet, bersichert und vertieft.

Aus alledem folgt wieder die absolute Notwendigkeit für das ästhetische Setzen: auf Grund einer dialektischen Widerspiegelung der Wirklichkeit die Beziehung zu ihr zu finden. Natürlich ist diese Dialektik, wie wir in vielen Fällen bereits sehen konnten, auch in der Alltagspraxis deutlich sichtbar; auch in dieser wäre es unmöglich zu existieren und erfolgreich zu handeln, wenn die für den Menschen seelisch in Betracht kommende Widerspiegelung einen bloss photographischen Charakter hätte. Das aktive Beteiligtsein des Subjekts an Art und Ergebnis der Widerspiegelung wird jedoch in der Arbeit und in der sonstigen unmittelbaren Praxis des Alltags mehr oder weniger spontan, in der Wissenschaft bewusst, vermittels des desanthropomorphisierenden Verhaltens korrigiert. Man darf aber nicht vergessen, dass in diesem subjektiven Faktor der Widerspiegelung zwei Elemente der Beziehung zur Wirklichkeit in ihrer Unmittelbarkeit ungetrennt enthalten sind: erstens jene Momente der Erscheinungswelt, die einfach subjektive Zutaten zur Widerspiegelung bilden

/Wirkung der spezifisch menschlichen Sinnesorgane etc./, zweitens der objektive Anteil der Menschengattung /und der sie bildenden Individuen/ an der Beschaffenheit, Struktur etc. der Wirklichkeit selbst, ihre aus dem Wesen der Sache folgende Bezogenheit 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 Kausalnexen des gesellschaftlich-geschichtlichen Ablaufs nicht herausgehoben werden und dennoch besitzt sie, ethisch angesehen, einen besonderen Wirklichkeitsakzent, den der Verantwortlichkeit des sie fassenden Individuums. Diese kann freilich 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 Verpflichtung, gewisse Tendenzen der Wirklichkeit erkennt, 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 wehlose Anpassung an die jeweils gegebene Aussenwelt vor sich geht oder als passive Stimmungsreaktionen, die unter Umständen bis 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 wesenlosen Verfeinerung bis zur Rohheit, von der richtungslosen Empfindsamkeit bis zur fühllosen Verhärtung etc. Eine wirkliche ethische Substanz entsteht im Menschen, besser gesagt, der Mensch wächst zu einer ethischen Substantialität

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 Umrisse, 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 Aesthetik erstrebt kontempativ eine Widerspiegelung der für den Menschen wesentlichen Welt. Die Dialektik der ästhetischen Widerspiegelung, die über Treue und Tiefe, über Wahrheit und Reichtum, über Welthaftigkeit 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, substantielle und evokative ästhetische Synthese entstehen. So kompliziert auch ihre Genesis aus dem schöpferischen Subjekt sein mag, so sehr ein qualitativer Sprung, Scheffeln 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 sichtmechanische, 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.

MTA FIL. INT.
 Lukács Arch.

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 Proportionslität von Subjektivität und Objektivität aus dem Subjekt ein substanzielles 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 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 trägt und verwirrt, auch die Welt der Werke substanzlos werden.

Die Verwirrung, von der eben die Rede war, zeigt sich zumeist als ein volles oder partielles Leugnen des Widerspiegelungscharakters 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 Ästhetik von hieraus unmöglich gelöst werden. Bedeutende Materialisten, wie Diderot halfen sich, indem sie in Einzelbetrachtungen - per nefas - dialektische Momente in die mechanische Theorie der Widerspiegelung einschmuggelten; idealistische Dialektiker wie Hegel haben - ebenfalls per nefas - in Konzeptionen wie das identische Subjekt-Objekt 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 Handwerk nachdenklich werden, sie immer wieder bei einer Rückkehr zur Widerspiegelung

921

der 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. beim Maler Michailow im "Anna Karenina" einen echten Künstler gestaltet, dessen Theorie und Praxis immer schlicht auf die Widerspiegelungslehre zurückführt. Aber selbst ein Schriftsteller, wie Proust, wenn er sich die Lyrik eines so modern-subjektivistischen Dichters, wie Mallarmé, der im den 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 Dingen sind, denn wir können uns nichts anderes vorstellen; aber sozusagen widerspiegelt von der glatten und dunklen Fläche des schwarzen Marmors."^{5/}

In diesem Fall ist nicht bloss die von der Logik der Dinge erzwungene Anerkennung der Widerspiegelungslehre wichtig, sondern das geistvoll und treffend hingestellte Bild vom subjektiven Medium der Widerspiegelung. Und damit sind wir mitten in unserem gegenwärtigen Problem. Die Widerspiegelungstheorie des dialektischen Materialismus, wie jede ihrer Anwendungen auf Gebiete, wo der Mensch als Subjekt figuriert, ist weit entfernt davon, Rolle und Bedeutung der Subjektivität herabzusetzen, geschweige denn zu leugnen. Ja man kann im Gegenteil ruhig behaupten, dass gerade er imstande ist, diese weitaus konkreter zu fassen, als irgendeine extrem subjektivistische moderne Theorie. Denn in diesen erscheint die Subjektivität als etwas derart abstrakt Unmittelbares, dass darin alle echten Bestimmungen und Unterscheidungen verschwinden oder verkümmern müssen, dass der Subjektivität abstrakt-emphatisch ein ungeheures, ihr nicht gebührendes, von ihr nicht tragbares Gewicht zugesprochen wird; dass sie sich - in ihrer partikularen Einzelheit - zum alleinigen Demiurgen jedes Schöpferischen deklarativ erhöht. So kann hier dem Wesen der Sache nach nichts konkretes über die Subjektivität ausgesagt werden. Der dialektische Materialismus dagegen, gerade weil er von der realen Funktion der Subjektivität in der ästhetischen Widerspiegelung /und in der Ethik, in der

geschichtlichen Praxis etc./ ausgeht, kann die Subjektivität in einer weitaus reicheren und tieferen Differenzierung erhellen, als diese Lehren. Wenn wir nun bei der ästhetischen Widerspiegelung bleiben, aber bedenken, wie grosse und komplizierte Aufgaben diese dem schöpferischen Subjekt aufbürdet, so wird es klar, dass eine Analyse auf dieser Grundlage Probleme der Differenzierung aufwirft, in welchen die ästhetische Geeignetheit des Subjekts zu einer solchen Widerspiegelung der Wirklichkeit den schöpferischen Menschen in seiner bewegten Totalität, in seiner ganzen Persönlichkeit erfasst, also auch seinen Intellekt, seine Moral etc. So hat diese Frage nicht allzulange Zeit nach Proust Gorki gestellt. Er schreibt in seinem Essay "Die Zerstörung der Persönlichkeit": "Für die alten Schriftsteller typisch sind ein weites Auffassungsvermögen, harmonische Weltanschauung, intensive Lebensempfindung; in ihrem Gesichtsfeld liegt die ganze Welt. Die 'Persönlichkeit' 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, klaglicher. 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 erdrückter Seelen wieder." 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 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 Aufsichtgestelltheins des Subjekts sind aber nicht - wie die meisten bürgerlichen Denker meinen - bloss "soziologische" Unterschiede, sondern treffen 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" wäre, 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 könnte. Wenn der Mensch dagegen seinem "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.^{7/} 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: "Zerathustra 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/}

924

Die Widersprüchlichkeit, die sich hier für die ganze Sphäre der ästhetischen Widerspiegelung aussert, lässt sich kurzgefasst so aussprechen: auf der einen Seite zeigt jede eingehende Analyse ihrer kategorialen 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 unmittelbaren 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 hinausfegt. 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 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 deren ausführliche Untersuchung erweisen kann, danten darauf, 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.

Diese Fragen können erst im zweiten Teil 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 landläufigen, 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 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 den 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 Verkörperlichkeit. 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 Feststellung 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 Verständnis der objektiven Werkprobleme der Ästhetik und sogar für die ihrer gesellschaftlichen Genesis eine solche Fragestellung eröffnet. Sie führt

aber immer wieder zu dem zurück, was wir vorher als Problem der Substanzialität im Werk und als ihrer unumgänglichen Fundiertheit in der menschlichen Substanzialität des Schaffenden dargelegt haben. Nur auf diesem Weg kann die Kunst ihre menschheitliche Mission erfüllen, indem jedes Werk mit einer echten Substanz für den Rezipienten zu einem Aufruf wird, der an dessen eigene Substanzialität appelliert oder seinen inneren Abstand von einer solchen evokativ ins Bewusstsein hebt. Wie überall, ist auch hier das spezifisch ästhetische Problem die - freilich qualitativ betonte - Kulmination eines allgemeinen Lebensphänomens. Dieses hat Goethe in seinem Gedicht "Ultimatum" als Zentrum dieser Problematik treffend aufgezeigt:

Und so sag' ich zum letztenmale:
 Natur hat weder Kern noch Schale;
 Du prüfe dich nur allermeist,
 Ob du Kern oder Schale seist!

Unmittelbar beziehen sich diese Zeilen auf die Naturerkenntnis und deshalb ist die persönliche Ermahnung 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 Methoden war, glauben wir das Recht zu besitzen, das Epigramm, sogar vor allem auf unser ästhetisches Subjektproblem anzuwenden. Wir sind dazu umso berechtigter, als der Abschluss des Gedichts zwar Goethes naturphilosophisches Credo enthält, objektiv sich jedoch nur auf die ästhetische, nicht auf die naturwissenschaftliche Widerspiegelung der Natur beziehen kann. Diese Schlussworte 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, 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 Zentriertsein auf das wesentlichste und Innerlichste im Menschen das entscheidendste Kennzeichen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Der berechnete und fruchtbare Anteil der menschlichen zur Subjektivität an dieser Mimesis besteht gerade in Setzen dieser Bezogenheit, freilich nicht als subjektive Zutat zu einer an sich subjekt-fremden Objektwelt, sondern so, dass dieses Gerichtetsein auf den Menschen als inhärente, ansichseiende Eigenschaft der widerspiegelten Gegenstände in Erscheinung trete. Gerade hier für gewinnt die Goethesche Unterscheidung von Kern und Schale eine ausschlaggebende Bedeutung. Wir haben früher auf Beziehungen zur Ethik in der Entwicklung des Menschen zur Substanzialität hingewiesen, auf die Rolle, die darin das richtige Verhältnis in Aufnahme und Aufarbeitung der Aussenwelt spielt. Jetzt, im Sinne der Goetheschen Zweiteilung der Menschen nach ihrer Beschaffenheit als Kern oder Schale, erscheint der Rückgriff auf die Ethik 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 Weise verpflichtend - als vielmehr um ein Resultat, das die für die betreffenden Menschen zu Fleisch und Blut gewordene Ethik, das in reicher Wechselwirkung mit der Welt geführte Leben in ihnen hervorbringt, um ihre allgemeine Verhaltensweise, um ihre innere Beschaffenheit als ganze Mensch. Diese Auffassung kommt in "Wilhelm Meister" in den Briefen Goethes und Schillers über diesen Roman ganz klar zum Ausdruck, als eine Ethik der Menschen ihrem Sein nach, im Gegensatz zu den rigorosen moralischen Postulaten Kents. Und wenn die Kernhaftigkeit des Menschen dabei mitunter allzu eng an das Harmonische der Individualität geknüpft wird, ist damit doch der Mittelpunkt 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 fähig sei zur angemessenen Widerspiegelung der Welt, ob seine Persönlichkeit geeignet: sei "Spiegel der Welt" zu sein. /Heine über Goethe/. Mit der 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 ein neue Genielehre ausgesprochen, deren Wesen sich soglich - vorerst negativ - darin aussert, dass sie jeden Irrationalismus an der Genialität weit von sich weist. Natürlich ist auch hier eine Rede, die die notwendigen Kennzeichen des Genies umschreiben würde, eine Aufzählung seiner entscheidenden Eigenschaften, eine Feststellung ihrer unerlässigen Proportion etc. von vorneherein unnötig. 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 Begebenheit 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 variiert 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 Stufe 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

929

notwendig durch die Herrschaft der falschen Extreme in Subjektivität und Objektivität vom Zentrum zur Peripherie, zur blossen Partikularität und zur sie polar ergänzenden Abstraktheit drängen. Mit alledem schliessen wir bloss an unsere früheren Betrachtungen an, freilich diese auf ein höheres und - dem Wesen des Aesthetischen entsprechend - menschlichen Niveau erheben. Wir haben schon früher das jetzt ausgeführte an die Entäusserung und ihre Rücknahme im Subjekt angeknüpft, jetzt können wir einen ähnlichen Zusammenhang mit der defetischisierenden Mission 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 Aesthetische 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, die Subjektseuffassung konsequenterweise von der Seite der Objektstruktur, der Subjekt-Objekt-Beziehung aus ergänzen. So sagt er: "Nichts ist drinnen, nichts ist draussen / Denn was innen, das ist draussen." Und auf das Subjekt rückverweisend: "Wir denken: Ort für Ort / Sind wir im Innere." 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

930

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, 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 aesthetischen 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 aussert; dass seine Kernhaftigkeit zugleich die 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.

Obwohl wir, wie wiederholt hervorgehoben, die komplizierteren Beziehungen von Inhalt und Form erst im zweiten Teil eingehend behandeln können, muss schon hier auf die aesthetische Konvergenz dieses Kategorienpaares auf den von Innen und Aussen erneut 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 Grenzfallen - deren Zuspitzung zur Gegensätzlichkeit. Wir 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 Aussenem voraus. Dazu kommt, dass in vielen

931

Fallen bloss der Schein einer Spannung zwischen ihnen besteht, weil das jeweilige Subjekt ihre wesentliche objektive Einheit nicht erkennt und zwischen dem falsch ausgedeuteten Aeusseren und darum unerhell gebliebenen Inneren eine Diskrepanz erblickt. In Bezug auf die Welt der Natur kommt überhaupt nur diese Form des Widersprechens in Betracht. Hegel sagt: "Das Aeusserere 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 Aeusseren 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 Aeusserem doch beibehält, nur dass - gedanklich - hinter dieser Totalität ein beziehungsloses Innere projiziert wird, bleibt dies für die reale konkrete Erkenntnis völlig bedeutungslos; die weltanschaulichen Folgen dieser Position brauchen wir nicht zu untersuchen:

Für die Aesthetik ist das Leugnen der letzt-
hinigen Identität von Innerem und Aeusserem 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 Wesensformen /Klasse, Nation, etc./ in der jeweiligen Gesellschaft sichtbar zu Wirksamkeit gelangen, desto klarer tritt diese Tendenz hervor. Die wachsende Bedeutung der Individualität hebt dieses Verhältnis nicht auf, obwohl es dadurch immer komplizierter wird. Es müssen besondere gesellschaftliche Bedingungen auftreten, damit die Entwicklung des persönlichen 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 mensch-

lichen Daseins. So bricht in das moderne Denken diese Tendenz als Kierkegaards Lehre vom unaufhebbareren Inkognito des Menschen ein, das auf eine sophistische Polemik mit der hier angegebenen Auffassung Hegels basiert ist. Die ästhetische Wichtigkeit dieser objektiv philosophischen unhaltbaren, weil allen objektiven Tatsachen des menschlichen Lebens widersprechenden Theorie liegt darin, dass dasselbe gesellschaftliche Sein, das 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 notwendig missverstanden wird und die jede Äusserung der anderen Menschen ihrerseits nicht verstehen kann, vererbt den Gehalt, verzerrt die Form in derartigem Ausmasse, das es sogar unmöglich wird das Abbild des Modells: die Menschenfeindlichkeit des gegenwertigen 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 vereinbaren 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 Abnormalität der menschlichen Existenz, also -wenn auch negativ - doch auf der Basis des Gattungsschicksals, während dieser sich selbstgefällig in der fetischisiert verabsolutierten Partikularität niederlässt. Da es sich in der spontanen Anerkennung der Identität von Innen und Aussen in eine elementare Voraussetzung des menschlichen Lebens, des Zusammenlebens der Menschen überhaupt handelt, bestätigt dieser Gegensatz erneut die Goethesche Konzeption von Kern und Schale. Die scheinbare Tiefe eines Beckett ist nicht 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; 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 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 sich die Schaffenden auch damals Gedanken über die technische Vervollendung 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 Form, fregen 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 verschwimmen, ebenso wie von der Seite seiner Aktivität, Technik und Form, so von der Seite der jeweiligen konkre-

ten Aufgabe Material, Inhalt, Stoff 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 ausbildet, selbst wenn die Kunst schon längst zu einem selbständigen sozialen Phänomen geworden ist. Der urwüchsigste 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 sich die auf der mythischen Spitze des Systems 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 Allegorie im engsten Zusammenhang stehen, werden wir sie im letzten Kapitel 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 Aesthetik 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 verbunden ist, "das Materielle sich bloss als 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 Aesthetik - 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 Verirrungen der philosophische Idealismus in dieser Frage auch bei einem Denker stiften kann, der zugleich ein grosser Dichter ist, und es ihm darum - möglich wird seinen theoretischen Grundkonzeptionen zum trotz - auch theoretisch ganz tiefe Einblicke ins Zentrum des Problems zu gewinnen: 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 auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben, und weltumfassend 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 Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muss völlig frei und unverletzt bleiben, es muss aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen 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 blossen 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 keitsche Trennung von Form und Inhalt, weil er mit einer in seiner Zeit selteneren, ehilischerer 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 Literatur begte, konzentrieren sich verständlicherweise auf die erzieheris-

che Mission der künstlerischen Form und erhalten eine - freilich sachlich höchst problematische - philosophische Stütze im Denken Kants und des jungen Fichte.

Das erklärt jedoch nur historisch die Stellungnahme Schillers zum Inhalt-Form-Problem, besagt aber nichts über 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 - das Alltags- und Kunst sich nicht als Herrschaftsgebiete des Inhalts bzw. der Form voneinander unterscheiden, sondern infolge der qualitativen Verschiedenheit in der Inhalt-Form-Beziehung inbeiden.

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 und erlebten 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 mitenthalten ist. Ja die dichterische Arbeit besteht im wesentlichen darin, diesen für den Dichter wesentlichen Gehalt aus dem Stoff herauszuentwickeln, diesen so zu formen, als ob seine Inhalte, ihr Ablauf, ihre Proportionen und Steigerungen aus ihm organisch herauswachsen würden, als ob die vom Dichter gewählte und durchgeführte Form dem Stoff vom Ursprung an innegewohnt hätte

Der Tolstoische Maler Michailow aus der "Anna Karenina", der hier sicherlich ein Sprechrohr 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 all-gemeinste, letzte Prinzip seiner Schaffensweise ihm trotzdem eine ähnliche 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 Annherr des *l'art pour l'art*. Dieser falsche Schein entsteht aus Schillers transzendental-philosophischer Terminologie, von der er sich auch hier nicht zu befreien vermag: wäre nämlich die Welt der Inhalte wirklich etwas an sich Amorphes, den 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 Widerspiegelungen 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 lebenhaft-unmittelbare Formung des Stoffes zu zerbrechen und für seinen in dieser Arbeit herausgeschalteten Kern die ihm spezifisch angemessene ästhetische Form, die Form dieses bestimmten Inhalts, die Form einer neuen evokativen Unmittelbarkeit zu finden. In der Bestim-

mung 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 und 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 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. Je man kann sogar sagen, dass im originär ästhetischen Sinn der kontrastierende zweite Satz, auch für sich genommen, den 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 Wirkung auf den Rezipienten erscheint deshalb notwendig eine "Welt", d.h. die zusammenhängende, in

939

in sich geschlossens, organisierte und organische Einheit von Inhalten unmittelbar, in der echt überwältigenden Wirkung auf den Receptiven wird von diesem eine solche konkrete, an sich und für ihn bedeutsame "Welt" erlebt. Dieses restlose aufgehen der Form im von ihr gestalteten Inhalt beruht nicht zuletzt auf der von uns analysierten Konvergenz der beiden Gegensatzpaare Inhalt-Form und Innen-Aussen. Denn die intensiv 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 Schaffensprozess tatsächlich ein Weg vom gegebenen Stoff zu dessen vollendetem Formwerden ist: genauer: das bloss lebendige 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 Receptiven aber bereits, wie wir wiederholt gesehen haben, einen inhaltliche Charakter hat: der von "Wallenstein" hingerissene Zuschauer bewundert unmittelbar nicht die Weisheit Schillers, mit der er diesen harben Stoff entsprechend gegliedert, aufgebaut, 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 beider Dichter; man kann überhaupt beobachten, dass diese Art der Wirkung gerade bei den Allergrössten - Homer, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi - aufzutreten

INTA FIL INT.
Lukács Archí

ako

pfliegte, 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 Einordnen 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.

MITA FIL. INT.
Lukács Archiv

II.

Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Aesthetik

Die Wirkung des Werks geht den entgegengesetzten Weg. Es ist natürlich auch 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 topologisch aufzudecken; auch dies gehört zum Aufgabekreis des zweiten Teiles. Diese notgedrungen vorausgeschickten Bemerkungen müssen sich also auf die Wirkung des Werks im unmittelbaren 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 einen begrifflichen Charakter hat: unmittelbar ein Reflektieren über Gründe und Voraussetzungen der Notwendigkeit des ästhetischen Erlebnisses. Wesenart, 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 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 Gefesseltsein, 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, wird nur dann ästhetisch, wenn sie aus dem Evoziertwerden des Inhalts bewusst herauswächst. An diese vom Werk hervorgerufenen Erlebnissen einer neuen Welt kann man ästhetisch nicht vorbeigehen, und deren 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 Herausgehoben sein aus dem Leben des Alltags, jedoch ohne dadurch den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren zu haben; das, was wir die Welthaftigkeit 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 Inhalt 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 Poren hinein, das Produkt jener besonderen Form, die den jeweiligen konkreten Inhalt des Werks geprägt hat.

Die Formbestimmtheit des dem Wesen nach inhaltlichen "naiv"-rezeptiven Erlebnisses erklärt sich aus jener Beschaffenheit der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die bereits früher dargelegt wurde: aus der Eigenart des jeder Kunstart, jedem Kunstwerk zu Grunde 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 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 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 auf eine solche inhaltserfüllte Homogenität ist; und diese wäre, wie in anderen Zusammenhängen bereits nachgewiesen wurde, eine

bedeutungslose Spielerei, wenn ihr keine derartige, eine homogene "welt" aufbauende Tendenz innewohnen würde. Cézanne war sicher ein um den unmittelbaren Erfolg wenig bekümmertes 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."^{1/} Schon dass Cézanne das Gestalten eines konkreten Raums als Zentralabsicht seiner Landschaften bezeichnet, 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 Äußerungen 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'".^{2/} Für den rein malerisch denkenden Cézanne kann Geistigkeit in diesem Zusammenhang nichts anderes bedeuten, als einen Hinweis auf die Universalität im Gegenstandschaffen der Formen. Die leitende Funktion des homogenen Mediums konzentriert also das rezeptive Erleben nicht nur auf ein qualitativ bestimmtes Gebiet der Erlebbbarkeit 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 alldas soll eine "Welt", ein konkretqualitatives A_p bild der Universalität in der Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit abgebildet werden, die alle Fähigkeit des Menschen in ihrer intensiven Unendlichkeit vereinigt und konzentriert /hier 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 in einen 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 loslöst, um sich in der Betrachtung eines konkreten Lebensaspektes, der die Welt als eine intensive Totalität ihrer - von einer gewissen Warte sich ergebenden - entscheidenden Bestimmungen abbildet, temporär ausschliesslich zuzuwenden. Der Unterschied von der entsprechenden Verhaltensweise des Schaffensprozesses ergibt sich aus der Sache selbst: in dieser ist das aktive Prinzip das herrschende, die Rezeptivität der Welt gegenüber ist zwar ein ununterbrochen wirksames, objektiv völlig unentbehrliches Moment dieser Verhaltensweise; das Moment der Aktivität, der allmählichen Verwandlung von Lebensinhalt in die Inhalt-Form-Identität des Werks muss dabei doch das übergreifende sein und bleiben. In der unmittelbar dem vollendeten Werk Gegenübergestellten Rezeption überwiegt ebenso naturgemäss das Moment der Hinnahme, ja dieses Verhalten ist unmittelbar und zunächst ausschliesslich und rezeptiv, aufnehmend. Wenn dabei etwa die Phantasie aktiv wird, ergänzend, interpretierend auftritt,

946

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 missen 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 *reculer 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 bewusst vorübergehend und absolut ist, entsteht die Notwendigkeit der Umwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz. Die leitend-eevozierende 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 ihm mit neuen oder neugesehenen Inhalten, und gerade dadurch wird er dazu veranlasst, diese "Welt" mit erneuerten, mit verjüngten Sinnesorganen und Denkweisen in sich aufzunehmen. Die Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz

947

bewirkt also hier eine sowohl inhaltliche wie formelle, sowohl tatsächliche wie potentielle Erweiterung und Bereicherung 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 Verhaltens enthält an sich wenig Neues. Wollen wir es aber wirklich richtig verstehen und bewerten, so müssen wir es - was in den modernen Aesthetiken 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 nachklingt 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 Chiffern 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 Einbruch in das Seelenleben des jeweilig 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 entstehenden 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 Typisierens eingehen könnten. Nur so viel sei bemerkt, dass eine absolute soziale Einschränkung der Wirkungsmöglichkeiten der Kunstwerke, etwa dass 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, das Potemkin-Films, Brechts etc. zeugen lebhaft dagegen. Aber auch das wäre eine unzulässige Vereinfachung, wenn wir annehmen würden, in solchen persönlich-spezial bedingten Widerständen der rezeptiven Hingabe drücke sich einfach eine antikünstlerische Tendenz aus; es ist im Gegenteil durchaus möglich, dass gerade ein lebhafter, ja leidenschaftlicher Kunstsinn, das Vorgefühl seines unfehlbaren Wirksamwerdens in 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 Appassionata und könnte sie jeden Tag hören. Eine wunderbare, nicht mehr menschliche Musik! Ich denke immer, mit vielleicht naiven, 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 Dummheiten reden und

949

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 im Ideal gegen jede Vergewaltigung der Menschen sind. Hm, hm, - unser Amt ist höllisch schwer!"^{3/} Dieser Fall, der nur durch die höchste Intensität beider Pole, 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 zur Rezeptivität zu zwingen, sie sich als ihr zugewandte Menschen ganz zu unterwerfen. /Selbstverständlich tauchen ähnlich geartete Kollisionen auch im Schaffensprozess 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 sich auf ein sich in statu nascendi befindliches gerichtet sind, da hier der künstlerischen Aktivität eine entscheidende Rolle zukommt, etc. müssen wir ihre Behandlung dem zweiten Teil überlassen/.

Nicht mindern 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 Erlebnisses aus gesehen meistens ein zufälliges oder zumindest ein mehr oder weniger vermittelte. Diese vom Leben isoliert scheinende Wesensart der künstlerischen Erlebnisse führt in vielen idealistischen Aesthetiken dazu, sie vollständig oder so gut wie vollständig vom normalen Dasein der Menschen abzugrenzen; am prägnantesten erscheint diese Tendenz in Kants Lehre von der "Interesselosigkeit" 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 jahrtausendlange Praxis erwiesen, 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 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 unmittelbar zu erleichtern.

951

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 die 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 blosse 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 gassen, 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 oder zu erfreuen nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit^{4/} Dasselbe stellt er in den folgenden Betrachtungen für die bildende Kunst fest, und dass er in Bezug auf die Literatur ebenso denkt, ist allzu bekkant, 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".^{5/}

Lessing sagt dies in einer Polemigegeben falsche Auslegungen der Katharsislehre von Aristoteles. Es ist eine allgemeine Sitte in der ästhetischen Literatur, diese, so wie sie tatsächlich bei Aristoteles niedergelegt 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 Aesthetik ist diese primär nicht aus der Kunst ins Leben, sondern aus dem ^{Le}ben 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.^{6/} 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 an 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 defetischierenden Charakter des Aesthetischen erinnern und in Zusammenhang damit auch an dessen positiven Inhalt: jede Kunst, jede künstlerische Wirkung enthält ein Evozieren des menschlichen Lebenskerns - worin für jeden Rezeptiven die Goethesche Frage aufgeworfen wird, ob er selbst Kern oder Schale sei - und zugleich untrennbar damit vereinigt eine Kritik des Lebens /oder 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 Rezeptiven 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, in dem und durch das homogene Medium wirksam werden lässt, zeigt diesen allgemeinsten Gehalt aller achten Kunstwerke an, schafft in der die Erlebnisse des Rezeptiven leitenden Kraft der Formen eine Intention, die auf dieses Zentrum gerichtet ist. Die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen Ganz des jeweiligen Rezeptiven eines konkreten Kunstwerks strebt gerade in die Richtung einer solchen aufs Aeusserste individualisierenden und zugleich alle allgemeinsten 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 den einer Wirkungsmöglichkeit auf die Seele des Rezipienten. Je tiefere und umfassendere Inhalte die künstlerische Form zur Identität mit sich selbst bringt, desto weiter gezogen und tiefer ausholend sind diese Beziehungskreise. Dass die Fähigkeit dazu, mit der Kritik das 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 - ihr reales 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 wahrnehmbare, aber doch sehr real 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 ihres Inhalts, des Lebens in sich fasst. Die in diesem Akt innewohnende Bejahung oder Verneinung bestimmter Seiten, Formen, Erscheinungsweisen etc. des Lebens kann also eine

aufrüttelnde Wirkung ausüben, auch wenn das soziale Fundament weder für den Schaffenden, noch für den Rezeptiven 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 aus betrachtet. Jetzt tritt dabei ihre gesellschaftliche, ihre menschheitliche Funktion im gesamten Dasein der Menschen in den Vordergrund. Die ursprüngliche, aber eben darum äusserst beschränkte Einheit des Menschen, seine unmittelbare Existenz als gsnzer 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 manchen eintwickelten Gesellschaften, vor allem in der Kapitalistischen, Tendenzen in solchen Richtungen effektiv werden. Wenn wir uns so ausführlich, wie früher, mit der entfetischisierenden 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 Menschen 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 sind, wie sonst nie und nirgends im Leben, doch nur einen Aspekt des allseitigen Menschen aktuell werden zu lasswn fähig sind. In der Pluralität der Kunstarten und der Werkindividualitäten objektiviert sich die wahre Einheit und Ganzheit des allseitigen Menschen: ihre Existenz und ihre potentiell immer vorhandene Wirksamkeit zeigt, dass dieses Ideal zwar noch nirgends vollständig verwirklicht wurde, jedoch nichts Transzendentes /such kein transzendentes Sollen/ in sich enthält, vielmehr die Widerspiegelung der realen Existenz, der realen Entwicklung der Menschheit ist. Die Pluralität der Kunstarten und Werkindividualitäten drückt einerseits die innere Vollendung der einzelnen derartigen Beziehungen zur Wirklichkeit aus, ihre intensive Unendlichkeit und damit ihr Gerichtetsein auf die Totalität des Menschen, eben in der Form des Menschen ganz 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 Rezeption eine restlose Erfüllung möglich wird, - womit der Geriff 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 Allseitigkeit in gewissem Sinne doch ein Ideal, konkreter: das Ziel eines unendlichen Annäherungsprozesses bleiben.

Formell folgt aus dem eben geschilderten Pluralismus der ästhetischen Sphäre, dass die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz der Rezeption 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.

957

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 beider nicht primär ästhetisch. Die Kunst bringt bloss eine im Leben vorhandene, in ihr jedoch ins Qualitative umschlagende Intensifikation hervor. Die dieser Lage zu Grunde liegende gesellschaftliche, philosophische oder anthropologische Tatsache wirt nur für jene modernen Richtungen überraschend, die das Wesen des Menschen in einem absoluten, einsamen Aufsichtgestelltsein erblicken. 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 daran zusammenfassen, dass eine Kernhaftigkeit des Individuums nur aus subjektiv echten Beziehungen zur 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 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

10 "Kernhaftigkeit" der Gestalt.

Lukács Archiv

958

"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. Natürlich fällt bei Don Quixote im Gegensatz zu Peer Gynt die subjektive Ehrlichkeit gewichtig in die Waagschale; wenn jedoch seine Kritik des Lebens nicht auch ein grosses Ausmass objektiver Wahrheit enthielte, müsste auch sein Kern sich auf ein Aufeinandergeschichtetsein von Schalen zusammenlegen. 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 diesem Problemkomplex nur mit Hilfe einiger Beispiele etwas Licht werfen, seine Rolle im Leben ist viel breiter, verzweigter und umfassender, als dass er in einer Aesthetik 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 hief - 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."⁷⁷ Diese Feststellung ist vor allem deshalb nicht missverstehbar, weil sie von Goethe stammt, weil sie deshalb keine Tendenz enthalten kann, primitive Zustände romantisch zu idealisieren oder sie gar

entwickelteren, polemisch-kritisch als Vorbilder gegenüberzustellen. Goethe will 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 gerade jene Mission der Kunst am wichtigsten, die auf hochentwickelten Kulturstufen zu der von ihm geforderten Kernhaftigkeit des Menschen führt, die die Lebensendenzen 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 für seine eigenen Entwicklungsbedingungen formulierter die hier auftauchenden ästhetisch-ethischen Postulate sehr oft im Zusammenhang mit der Methodologie der Naturforschung, deren nahe Beziehung zur 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 den Menschen dazu verhilft, in ihres Persönlichkeit einen wahren Kern auszubilden, eben mit ihren derartigen Betrachtungen aufs engste zusammenhängt, wird jetzt niemand mehr überraschen. Noch weniger, dass diese Art, die Welt anzusehen, aufs Aesthetische 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 Objektwelt auf ihn wiederholt in einer über das Aesthetische hinausgehenden, freilich gerade darin, aber nur darin philosophisch nicht immer stichhaltigen Weise aus. So z.B.: "Wir wissen von keiner Welt als in Bezug auf

960

den Menschen; wir wollen keine Kunst als die ein Abdruck diese 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 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 Kantschen subjektivistischen Ethik bei Goethe und Schiller etwa in der Entstehungszeit des "Wilhelm Meister" bis zur Vellandung 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. Darum gewinnt die dem eben angeführten Aphorismus ergänzende Bemerkung Goethes, dass jeder Gegenstand der Kunst nach seiner Geeignetheit zu beurteilen ist, "ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen" zu sein 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 hervorrufft, auch eine mit Fug sittlich charakterisierbare Erschütterung ein. Unmittelbar mischt sich in die Ergriffenheit des Receptiven über das Neue, das die jeweilige Werkindividualität in ihm auslöst, ein negativ begleitendes Gefühl bei: ein Bedauern, ja eine Art Scham darüber, etwas, das sich so "natürlich" in der Gestaltung darbiete, in der Wirklichkeit, im eigenen

961

Leben nicht wahrgenommen zu haben. Dass in dieser Kontrastierung eine vorhargene fetischisierte Betrachtung der Welt, ihre Zerstörung durch ihr entfetischisiertes Bild im Kunstwerk, die Selbstkritik der Subjektivität in dieser Erschütterung enthalten ist, braucht, glauben wir, nicht mehr ausführlich auseinandergesetzt zu werden. Rilke gibt einmal die dichterische 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". Die Bereicherung und Vertiefung, die jedes echte Werk der bildenden Kunst wachruft, wodurch - dies beiläufig gesagt - der Kunstsinn der Menschen erweckt und entwickelt wird, ist ohne einen solchen Vergleich, mag er nur eine kaum bewusste Begleitgefühl sein, mag seine emotionale Betontheit stärker oder schwächer wirken, kaum vorstellbar. / Hier zeigt sich erneut, dass das rezeptive Kunsterlebnis ohne ein in Betrachtziehen des Vorher nicht begriffen werden kann. / Der Vorwurf an das Vorher, die Beförderung für das Nachher - und mögen beide in der Unmittelbarkeit des Erlebnisses selbst fast aufgelöscht erscheinen - bilden einen wesentlichen Inhalt dessen, was wir früher als die verallgemeinertste Form der Katharsis bezeichnet haben: ein derartiges Durchütteln der Subjektivität des Rezipienten, 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 einer 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 Aeusserungsweisen 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 bei allen sonstigen Differenzen ruhig die von Platon als ähnlich intentionierte auffassen so sehen wir, dass auch hier, wenn auch mit anderen Inhalten, mit verschiedener Tiefe, Intensivität etc. auf die Entwicklung anderer "tugendhafter Fertigkeiten" gerichtet ebenfalls kathartische Wirkungen gemeint sind; dasselbe bezieht sich nach deutlichen Hinweisen der antiken Aesthetik auch auf die bildenden Künste.

Andererseits darf man bei der Analyse der Tragödie auch daran nicht vorbeigehen, dass ihr Inhalt und ihre spezifische Formung gerade auf die Einheit von Aussen und innen gegründet ist. Indem die tragische Leidenschaft als unwiderstehliche Macht aus der Seele hervorbricht, wird sie vom Standpunkt des normal-alltäglichen Bewusstseins ihr gegenüber zu etwas "Aeuserem", während zugleich das Schicksal, das aus der Umwelt sich zusammenbraut, sich im Laufe der tragischen Verwicklung zu einer eigenen Notwendigkeit der davon betroffenen Person, zu ihrem eigenen Schicksal entwickelt. Entsteht keine derart intime Affinität zwischen Held und Geschick, so muss auch die tiefste tragische Erschütterung fehlen; das Tragische wird wie oft im Laufe der Geschichte, ins sinnlos Fürchterliche verzerrt, oder zur alltäglichen Rührseeligkeit verflacht. Und es ist klar, dass die ästhetische Bedeutung der Tragödie und davon unzertrennlich ihre ethische und soziale gerade hier liegt: in jener Wahrheit des Lebens, die die Kunst gereinigt und gesteiger widerspiegelt. Daraus folgt, dass die Echtheit der Individualität sich erst in der Erprobung durch das Aeuserste erweisen kann, dass die Frage, ob sie Kern oder Schale sei nur hier eine letzthin angemessene Antwort erhalten kann. Darum bringt die Tragödie die prägnanteste, die eigentliche Form der Katharsis hervor. Da jedoch die Auflösung des Dilemmas

963

von Außen und Innen als Lebensproblem überall auftaucht - und überall im engsten Zusammenhang mit der Kernhaftigkeit der Person - da infolge der pluralistischen Struktur der ästhetischen Sphäre auf jeden Fragetypus des Lebens ein Antworttypus der Kunst mit gesellschaftlicher Notwendigkeit entstand und immer wieder neu entsteht, glauben wir, dass unser Verallgemeinern des Katharsisbegriffes keine Konstruktion ist, sondern das Wesen des Ästhetischen von einer bestimmten Seite auszusprechen hilft.

Bei einer solchen, wie wir glauben, vollberechtigten Ausdehnung des Katharsiserlebnisses auf die wahrhaft tiefen Wirkungen einer jeden echten Kunst müssen sogleich einschränkende Vorbehalte gemacht werden; damit keine undialektische Verallgemeinerung die ästhetisch-ethische Konkretheit 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, hier freilich spontan aus dem Verlauf von Aktionen und Begebenheiten herauswachsen. Es ist darum notwendig festzustellen, dass die von der Kunst hervorgerufenen kathartische Krise im Rezeptiven 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 Hauptfrage hervorzuheben - völlig emotionslose Beschlüsse möglich, die ebensolche, 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

964

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 Dostoiowski 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 Wirklichkeit 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 auslösten.

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,

965

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 Entlarvung durch die abgewickelte 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 vorkommend die Katharsis auf 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 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 widerspruchs-

vollen 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-Ronschin. 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 walthistorischen 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 auslösen. Der alte Goethe hat solche in seiner

967

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 einen vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen: diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen."^{9/a} 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 Wirkung des Werks im Receptiven 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 Aesthetik und Ethik ihre Beschränkung auf eine "Zufälligkeit", wobei der wesentliche Akzent auf eine "Milderung der Sitten" gelegt wird, die ebenfalls in "Wiechlichkeit" 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 Zugespitztheit 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.

968

Bei dieser - 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 eingehende Darstellung dieser Problematik, aber auch der viel mildere und geistig weniger scharfe Hermann Hesse greift z.B. in seinem "Steppenwolf" die 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 Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprach ohne Worte, welche das Unausprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die Vernunft frondierte und mit der Musik geliebäugelt. Und in der Musik, in wunderbaren, seligen Tongebilden, in wunderbaren holden Gefühlen und Stimmungen, welche nie zur Verwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche Geist 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 "Untertan" 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 General auftritt, der in seinen Mussestunden begeistert und gar nicht schlecht Beethoven 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 Tragödie - von der Musik gar nicht zu reden - einer Selbstauflösung

9

969

entgegenzugehen. Besonders scharf ist dieser Gegensatz, wenn man sich abermals der höchst eindeutigen Stellungnahme der antiken Aesthetik bei Platon und Aristoteles besinnt. Dabei ist diese bereits eine Auflösungserscheinung der Polis, in deren Blütezeit die Verbindung von Aesthetik und Ethik sicherlich noch viel geradliniger und unabdingbarer war. /Platons Ablehnung der Kunst ist ja selbst ein Produkt dieser Auflösungskrise der Polis./ Indessen scheint uns, dass dieser Gegensatz doch kein ausschliessender ist. Die enge Verbindung von Staatsbürgertum und Ethik /und damit von Aesthetik und Ethik/ in der Blütezeit der Polis 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 Verbundenheit zwischen Einzelpersonlichkeit und Menschengattung mit allen sie verbindenden Vermittlungen immer komplizierter, ohne sie freilich aufzuheben, im Gegenteil, um sie immer stärker mit neuen Inhalten zu bereichern. Die fast antike Stellungnahme Lessings gehört bereits zur Periode der "Heroischen Illusionen" über eine wiederzuerweckende Polis, die in der grossen französischen Revolution ihren Kulminationspunkt erreicht. Das Zerstreien dieser Illusionen schafft jenen Zustand von Gesellschaft, Individuum und Ideologie /im weitesten Sinne genommen/, der die von uns analysierten verwickelten und vieldeutigen Phänomene hervorbringt. Damit ist aber die Verbindung zwischen ästhetischer Katharsis und ethischem Verhalten bloss komplizierter geworden, hat jedoch keineswegs aufgehört zu existieren. Ein Verzicht 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 Belles-tristik erniedrigen. Bei einem grossen Künstler-Moralisten, wie Brecht ist das Festhalten am Kern der Katharsis, beim tiefen Misstrauen jeder bloss emotionellen Wirksamkeit der Kunst gegenüber deutlich sichtbar. Der Verfremdungseffekt,

970

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 ihm zu einer wirklichen Umkehr zwingt. Bei aller polaren Gegensätzlichkeit 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 Argumentation ins richtige Licht zu rücken. Genuin ästhetisch gehen bei allen Rezeptionen echter Kunstwerke dem Wesen nach ähnliche Erschütterung vor sich. Sie sind jedoch zugleich voneinander qualitativ verschieden. Nicht nur in dem Sinn, dass wir selbstverständlich jedes Kunstwerke 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 ästhetische Gehalt.

Im Vergleich zur Aufhebung der Unmittelbarkeit in der wissenschaftlichen Widerspiegelung musste die Unmittelbarkeit der ästhetischen betont werden, jedoch im Verhältnis zur Unmittelbarkeit im Alltagsleben ist die ästhetische ebenfalls eine aufgehobene; dass dieses Aufheben im Herstellen

971

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 Verborgenheit 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 Goethes die Natürlichkeit dieser "Welt" zur Sprache kam. Beide Umschreibungen beziehen sich auf dasselbe: auf die hier angedeutete Spannung von Unmittelbarkeit und Sinnbelandtheit; auf das Innwerden 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 Diesseitigkeit, die alleinige Realität ihrer Existenz bestätigt. Gottfried Keller gibt, wie wir gesehen haben, eine gut B^{sch}reibung 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

weisen die copiant

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

972

meinen die sogenannte Illusionstheorie. Kellers Pankraz sagt nämlich: "Weil nun alles übrige so grefflich wahr und ganz erschien und ich es für die eigentliche und richtige Welt hielt, so verliess ich mich ... ganz auf ihn..." Pankraz verwandelt so die Shakespearesche treue Widerspiegelung der Wirklichkeit in eine Illusion, ähnlich wie Don Quixote die Ritterromane und erleidet 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 welthistorisch 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 weitere 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 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 ästhetischen Gebilde als Widerspiegelungen der Wirklichkeit die Subjektivität nicht ausschalten wollen

12

973

und können, schafft die mit der Hilfe ihrer Vermittlung entstehende spezifische Objektivität nicht aus der Welt; dass sich der chaffende wie Rezeptive des Widerspiegelungscharakter 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 gesellschaftlichen Aktivität vollziehbar wären. Über die hier entstehenden Probleme werden wir alsbald, bei Behandlung des Nachherrs 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 einem wahren und praktisch verwerbaren Abbild der Wirklichkeit verwechselt wird. Die sogenannte bewusste Illusion erniedrigt die Kunst auf das Niveau eines Tagtraums, 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.

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 Diessseitigkeit 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

974

des Nachher ihrer Wirkungen, ihrer Ausbreitung ins Leben, der Rückkehr des ganzen Menschen ins Leben, nachdem er als Mensch ganz sich der Wirkung eines Kunstwerks hingegeben und die katharsische Erschütterung erlebt hatte. Beide Fragen gehören dem Wesen nach den Problemkomplexen des zweiten Teiles an; hier können wir nur einige dieser unerlässlichen Prinzipien kurz streifen. Es wurde 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 diese 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 der Formen konzentrieren sich daraut einen für die Menschheit bedeutsamen Inhalt allgemein erlebbar zu machen. Die Wege der echt geborenen grossen Künstler trennen sich nun vor allem darin 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 den 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 blosse Belletristik zu bezeichnen pflegt; ähnliche Erscheinungen sind natürlich in den bildenden Künsten und in der Musik ebenfalls zu beobachten. Diese Belletristik kann rein formell - in Stil, Aufbau, Psychologie etc. - auf achtenswerter Höhe stehen, sie wird aber in ihren Dauerwirkungen nie über ein blosses Fesseln oder Unterhalten, eventuell über ein unerfülltes Spannen hinausgehen; sie wirkt oft angenehm, weil sie im Rezeptiven bereits vorhandene Erfahrungen bestätigt, oder eventuell durch stoffliche Neuheit diese quantitativ

975

erweitert, bringt jedoch nie jene wahrhafte Ausweitung und Vertiefung des menschlichen Gesichtskreises, die wir eben im Erlebnis der Katharsis beobachten 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 dieses Herabsinken der hohen Kunst zu 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 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. Solche Wirkungen können mitunter sogar künstlerisch wertlose Produkte hervorbringen, auch wenn sie einem überaus gewichtigen sozialen Auftrag entgegenkommen. Man denke etwa an die Entstehungszeit des bürgerlichen Dramas und darin an Lillo's "London Marchant." 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 die getreue Erfüllung des sozialen Auftrags 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 Erscheinungsweisen haben kann, ist der Kitsch die

976

Spezialität späterer Entwicklungsstufen und ist in lang-
 sährenden Perioden so gut wie vollständig unbekannt; in den
 letzten beiden Jahrhunderten 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 nur jene seiner Aspekte behandelt werden, die
 mit unserer gegenwärtigen Frage in enger Beziehung stehen.
 Seine unmittelbare und entschiedene gesellschaftliche Deter-
 miniertheit sei nur eingangs erwähnt, vor allem deshalb,
 weil auch jene Kreise, die die gesellschaftliche Bedingtheit
 der Kunst abzu/lehnen pflegen, hier gerade auf diese Verur-
 sachung rekurrieren. So gibt Hermann Broch eine richtige
 Einleitung zur sozialen Analyse des Kitschen: "Denn Kitsch
 könnte weder entstehen, noch bestehen, wenn es nicht den
 Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunst-
 produzent 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 - so fällt der Vorwurf auf
 den Menschen zurück, der solch Lügen - und Verschönerungs-
 spiegel braucht, um sich darin zu erkennen und mit gewisser-
 massen ehrlichem Vergnügen sich zu seinen Lügen zu bekennen."^{11/}
 Das, was Broch "Kitsch-Mensch" nennt, hat, wie 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 erscheint mit handgreiflicher
 Evidenz dass die Bewusstheit über den Widerspiegelungscharakter
 der aesthetischen Gebilde nichts mit Illusionen gemein hat./ Im
 Falle des Kitsch handelt es sich also darum, dass das Herantre-
 ten 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; ganz unabhängig davon, wieviel technisches Können, formalistische Invention, 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 Courths-Mahler oder eines Films in welchem der Millionärschn 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 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 pseudoästhetischen Element der Rhetorik wichtige ästhetische Kategorien entdeckt hat. In der Blütezeit der

Antike hat diese Klassifizierung auch kein Eindringen kunstfremder Tendenzen ins Gebiet des Aesthetischen mitgeführt. Das lieb der Neuzeit vor behalten. Natürlich ist damit nicht gemeint, dass etwa die ersten Utopisten gewisse äusserliche Eigenschaften der erzählenden Formen literarisch gebraucht haben; man muss nur die "Utopia" von Morus neben den "Gulliver" stellen, um zu sehen, wie in diesem 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 - ebenso wie in der Antike, anfangen bei den "Perseern" 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 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 bildet selbst bei bedeutenden Dichtern wie Schiller oder Victor Hugo geradezu das homogene Medium ihrer Gestaltungsweise oder wenigstens eine ihrer wichtigen Komponenten, ohne deshalb den ästhetischen Charakter ihrer Werke aufzuhaben; wo dies doch geschieht, liegt der Grund darin, dass das Rhetorische das homogene Medium sprengt und als solches zur eigenen Wirkung gelangt. Damit ist das Moment des Übergangs bereits bezeichnet. Vom 19. Jahrhundert an gibt es in immerer grösserer Anzahl Werke, deren ästhetisches Niveau bestenfalls jenes erreicht, das wir früher als Belletristik bezeichnet haben, und die das Fehlen von künstlerischer Substanz durch ein unorganisches Einfügen direkt wirkender, rhetorischer oder publizistischer Elemente

979

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 Rezeptiven, an den Menschen ganz appelliert, in ihm ästhetische Erlebnisse zu evozieren versucht, sondern einfach auf den, im praktischen Alltagsleben stehenden ganzen Menschen orientiert ist, um ihn direkt zu einer unmittelbar praktischen Stellungnahme für oder gegen eine aktuelle Erscheinung des Lebens zu veranlassen.

Mit dieser Gegenüberstellung befinden wir uns bereits mitten in der Problematik des Nachher der ästhetischen Wirkung. Um jedoch hier nicht zu einem voreiligen Entscheiden zu gelangen, muss einleitend bemerkt werden, dass das bisher Gesagte und nunmehr zu Sagende sich ausschliesslich auf die Werke bezieht, die subjektiven Aussagen der Autoren und ihrer Kritiker aber ausserhalb unserer Betrachtungen bleiben. Es kann nämlich geschehen, dass entweder das von uns beschriebene Überwuchern des Künstlerischen durch Rhetorik und Publizistik vom Bewusstsein begleitet wird, eine neue echter ästhetische Aere einzuleiten, oder die ganze bisherige Aesthetik theoretisch beiseitegeschoben wird dabei jedoch - der neuen Theorie zum trotz - ästhetisch bedeutende Kunstwerke entstehen /man denke an die reife Produktion 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,

12

oder wie beim Kitsch, das zum Ausdruck kommende Gefühl ein falsches, ja ein verlogenes ist, kann der rezeptive Eindruck höchstens in formalen Aeusserlichkeiten den genuin aesthetischen ähneln. Komplizierter ist der Fall bei dem zuletzt behandelten Typus. Hier kann nämlich sowohl die dem Werk zu grundlegende Gefühlswelt eine echte und aufrichtige sein, wie auch das dargebotene 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 Brieu hat für den gesellschaftlichen Tagesgebrauch aktuelle und nützliche Themen aufgegriffen, so die Missbräuche in der Ammenwirtschaft, so den schädlichen Einfluss der Syphilis auf die Ehe. Wie weit eine derartige Produktion in praktischer Hinsicht einen wesentlichen Nutzen gebracht hat, hat uns hier nicht zu beschäftigen. Die Erlebnisse, die sie erzielt, sind jedenfalls dem Wesen nach nicht ästhetisch. Jede Lebensstatsache, die hier zu erfahren wäre, jeder Ausblick auf bisher vernachlässigten Tatsachen, ist auf anderen Wegen weitaus besser: klarer, exakter, übersichtlicher, umfassender, zugleich allgemeiner und an Einzelheiten belegter zu erzielen. Nicht umsonst banen derartige Vertreter der Montage statistische, aktenmässig bewiesene Einzeltatsachen etc. in ihre Werke ein. Wo das dichterisch Überzeugende fehlt, sollen gesammelte Fakten dafür einspringen. Der einzige Vorteil, die die literarische Form haben kann, ist dass sie, etwa 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 Pedanten des Akademismus eine Ablehnung der Tagesfragen für die Kunst abzuleiten versuchen können.

Nehmen wir zu besserer Beleuchtung das andere Extrem: man denke an Gedichte von Petöfi, Maiakowski oder Eluard, an Bilder und Blätter von Goya und Daumier und man sieht sogleich, dass das unmittelbare Eingreifen in die aktuellsten Kämpfe

zum Träger einer hohen Kunst werden kann. Und man darf dabei die Rolle des auslösenden Anlasses nicht unterschätzen, ihn keineswegs als blossen Anlass auffassen, der irgendetwas von ihm ästhetisch Loslösbares in die Welt gesetzt hätte. Solche Werke sind - gerade im ästhetischen Sinne - untrennbar mit jenen "Forderungen des Tages" verwachsen, die sie ins Leben rufen. 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 erlagen, jedoch eine, die mit dem Vorbeigehen, mit dem Verblässen, ja in Vergessenheit geraten des fruchtbringenden Augenblicks nichts von ihrer schlagkräftigen Intensität verlieren muss.

Die Gedoppeltheit in der Genesis, 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 kleben, 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 Tatsachen keine Emotionen auslösen könnte. Unter Umständen sind dazu die abstraktesten, rein wissenschaftlichen Theorien fähig, ohne die Sphäre der Kunst 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 ihren Feinden. Noch weniger wird man leugnen können, dass die Tatsachen des Lebens, auch unabhängig von einer publizistischen Bearbeitung, sogar bei einer sehr schlechten, ganz vehemente Gefühlsausbrüche verursachen können. Es ist also nicht von Emotion überhaupt, nicht von ihrem Gegensatz

zur bloss verstandesmässigen Apperzeption die Rede, sondern von der Besichtigung der besonderen ästhetischen Emotion zu beiden. Diese kann natürlich auch bei Einbau und Gemützung publizistischer Ausdrucksmittel in ein ästhetisches Gefüge entstehen; wir haben uns früher in Bezug auf Rhetorik auf Schiller und Victor Hugo berufen, es möge hier genügen, dass wir die Romane Tschernischewskis erwähnen.^{12/} Entscheidend sind also auch die angewendeten darstellerischen Mittel nicht, die Zugehörigkeit zur Aesthetik 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 bestimmten Schicksale das Pro und Kontra in sich konzentrieren. Ebenso steht es, wenn man ein pamphletistische Zeichnung Daumiers mit einer noch so fortschrittlich gesinnten rein publizistischen Karikatur 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.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

III.

Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses

Aus alledem treten bereits die allgemeinen Konturen des Machers 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 formal oder angeblich ähnliche Widerspiegelungsarten wir gerade vollzogen haben. Unmittelbar schliesst sich das Nachher notwendigerweise des 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, das 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 seinem Ablauf ihre alten Rechte wieder erlangen, - prinzipiell und für die überwiegende Mehrzahl der Fälle auch faktisch - 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 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 Kunstwerk unmittelbare praktische Wirkungen überhaupt ausgehen können, die seinen ästhetischen Charakter nicht aufheben, ja gerade dessen spezifische Eigenart bilden, von dieser ästhetisch unabtrennbar sind - ein Gedicht von Petöfi, eine Litographie 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 Konsequenzenlosigkeit der ästhetischen Wirkung für das Leben eine abstrakte Konstruktion ist, keine auch nur teilweise richtige gedankliche Reproduktion des wirklichen Tatbestandes.

Die angeführten Beispiele sind natürlich Grenzfälle. 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 Grenzfälle verlieren jedoch - wenigstens bis zu einem bestimmten Grade - ihre zugespitzte Gegensätzlichkeit, wenn man an ihre Dauerwirkungen denkt. Petöfis Gedichte oder Daumiers Litographien haben über ein Jahrhundert hindurch ihre frische Schlagkraft bewahrt, ohne allerdings ihre erste unmittelbar-praktische plosive Wirksamkeit unverändert zu reproduzieren. Denn diese war an einen bestimmten historischen Augenblick, an die konkrete Einmaligkeit seiner Probleme, an die konkrete Einzigartigkeit der aus diesen aufsteigenden konkreten Aktionen gebunden. Insofern bringt - wie immer in der Kunst - die Dauerwirkung mit sich, dass der künstlerische Gehalt sich als Moment in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, als Moment der Entfaltung ihres Selbstbewusstseins einfügt. Das bedeutet

jedoch niemals eine Nivellierung, ein auf dieselbe Ebene Projizieren aller Kunstwerke: Daumier nimmt in diese historische "Ewigkeit" die aufreizende Aggressivität seiner zu Taten 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 vielstimmigen Chor der Kunstwerke ein, unterstreichen gerade durch das Aufbewahren ihres ursprünglichen Charakters den prinzipiellen Pluralismus der ästhetischen Sphäre. Ist damit die innerliche Einheitlichkeit auch zwischen den äussersten Polen hergestellt, so ist trotzdem ein weiterer Schritt in der Richtung des Konkretisierens vonnöten, um den Gehalt der Gemeinsamkeit näher zu bestimmen. Auch hier können und müssen wir auf die früher vollzogene Feststellung zurückgreifen: wir haben die Kunst als Selbstbewusstsein der Menschheitsentwicklung aufgefasst und als den allgemeinsten Begriff ihres Gehalts das Menschheitliche bezeichnet, das jedem Werk in unmittelbarer Immanenz innewohnt, unmittelbar als Abbild seiner Gegenwart oder als der von ihr aus gesehen Vergangenheit.

Wenn wir nun diese Immanenz auf ihre spezifisch ästhetische Eigenart hin ins Auge fassen, so zeigt sich, wie schon in vielen Fällen, dass die ästhetische Widerspiegelung stets eine Wahrheit des Lebens ausdrückt, dass ihr besonderes Wesen darin besteht, diese Wahrheit und ihre gegenständliche Struktur auf den Menschen zu beziehen d.h. das, was in ihr an sich vorhanden und für die Menschheitsentwicklung wichtig ist, so zu ordnen, dass dieses Moment zum Herrschenden werde, sowohl bezüglich des Gehalts, der das im Leben Zerstreute konzentriert, der das in den Einzelheiten des Lebens ungeordnet erscheinende Spiel von Zufall und Notwendigkeit, von Faktizität und Bedeutsamkeit zu einer konkret widersprüchlichen - eventuell tragischen - Harmonie zusammenfasst, wie bezüglich der Form, die zum leitenden

Prinzip je eines solchen konkret totalen und einzigartigen Mikrokosmos erwächst. Auch im Leben bilden jene Wesensschichten, die die wissenschaftliche Erkenntnis nur darum begrifflich übereinander oder hintereinander gruppieren kann, weil sie in den unmittelbaren Erscheinungen selbst objektiv in eine verborgene, nur unter bestimmten Umständen sich offenbarende Hierarchie zusammengefügt sind, als eine unmittelbar untrennbare Einheit. Die ästhetische Widerspiegelung macht sowohl diese Einheit der Einheit und der Verschiedenheit, wie ihre Unmittelbarkeit zu ihrem leitenden Prinzip. Ihre Unmittelbarkeit ist jedoch, wie hier wiederholt dargestellt, eine neugeschaffene, eine zweite Unmittelbarkeit in der das Inerscheintreten der hierarchischen Wesensschichten, das Wechselspiel von Zufall und Notwendigkeit mehr oder weniger - ja nach den Gesetzen der Genre, ja nach den Künstlerpersönlichkeiten - so zum Vorschein kommt, die im Leben, also dessen Unmittelbarkeit auf dieser höheren Stufe der bewussten Organisiertheit aufbewahrt, jedoch eben in dieser und durch diese Organisiertheit eine leitende Funktion der rezeptiven Erlebnisse ausübt, durch welche auch das Tiefste und Verborgenste des Lebensgehalts sinnfällig an die Oberfläche tritt.

Erst von solchen Einsichten aus kann der Prozess der rezeptiven Erlebnisse in seiner dynamischen Einheit und Ganzheit begriffen werden. Wir haben bereits darüber gesprochen, dass das homogene Medium - eben dank der Wucht seiner Homogenität - in die Erlebniswelt des ganzen Menschen einbricht, ihn in einem gewissen Sinn zur Aufnahme der im Werk gestalteten "Welt" zwingt und gerade durch diesen Zwang, uno actu mit ihm, den ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz der Rezeptivität - gerichtet auf die jeweilige Besonderheit des jeweiligen besonderen Werks - verwandelt. Was oben als innere, immanente Struktur des Werks erschien, tritt jetzt als eine Aenderung, als eine Erweiterung und Vertiefung der Erlebnisse des Rezeptiven und in ihrer Folge seiner Erlebnisfähigkeit hervor. Die Katharsis, die das Werk in ihm zustandebringt, beschränkt sich also nicht darauf, neue Tatsachen des Lebens

oder bekannte und bis dahin unbewusste in völlig neuem Licht aufzuzeigen, sondern die qualitative Neuheit der so entstandenen Sicht ändert die Wahrnehmung und Kapazität, macht sie zur Apperzeption neuer Dinge, gewohnter Objekte in neuer Beleuchtung, neuer Zusammenhänge, neuer Beziehungen dieser auf ihn selbst fähig. Dabei bleiben, wie bereits ebenfalls festgestellt wurde, seine früheren Entschlüsse, Zielsetzungen etc. - dem Prinzip nach - Unverändert, sie werden nur für die Dauer der Wirkung des Werks suspendiert. /Dass dieses Vorher nicht ohne Einfluss auf die Rezeptivität ist, haben wir bereits berührt: ein Gegensatz zwischen den früheren Erfahrungen und dem Weltbild des Werks, einer zwischen dessen innerer Richtung und den früheren Zielsetzungen kann oft die Wirkung überhaupt unterbinden; es muss aber nochmals betont werden, dass es sich um ein Kann, nicht um ein Muss handelt, es gibt nicht selten Fälle, in denen ein solcher Widerstand von der Wucht des homogenen Mediums niedigerannt wird. Es kann sogar vorkommen dass gerade dieser Kontrast zwischen Vorher und Werkwelt eine besonders tiefe Erschütterung verursacht.

Es fragt sich nun, wie das Verhältnis zwischen Vorher und Nachher der Wirkung beschaffen ist. Ganz allgemein gesprochen kehrt der Mensch nach dem Werkerlebnis mit unveränderten konkreten Zielsetzungen ins Leben zurück. Die besondere Art ihrer Suspension bei der Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den Menschen ganz einer spezifischen Rezeptivität bezieht sich ja nicht direkt auf jene Bestrebungen. Freilich ist diese Beziehunglosigkeit eine bloss unmittelbare. 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 Abgeschlossenheit auf den Rezeptiven als eine auf ihn bezogene, in bestimmten Sinne als seine eigene wirkt. Dieses rezeptive erkennen seiner selbst und seiner eigenen Welt im Kunstwerk

988

kann unter Umständen ein unmittelbares sein, ist jedoch der Regel nach ein mehr oder weniger weitverwickeltes. Je tiefer und universeller das Werk ist, desto reicher sind diese Verbindungslinien, freilich zugleich auch desto witer und komplizierter vermittelt. Bei Werken, die aus der Vergangenheit stammen, werden diese Vermittlungen einerseits noch verwickelter, da das unmittelbare Erlebnis einer endgültig versunkenen Welt, gesehen von einer ebenfalls endgültig verschwundenen Warte als Erlebnispostulat dem Receptiven 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, 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 seiner angeborenen und vom Leben gemodelten Persönlichkeit, seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder Gruppe seiner Gesellschaft, seiner Bestimmtheit durch relativ dauernde oder vorübergehende Zeittendenzen etc. /Dasselbe bezieht sich, mit den notwendigen Modifikationen, auch auf die Gegenstandswelt, die die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen vermittelt. /Einer solchen Analyse liegen objektiv richtige Tatbestände zu Grunde. Sie ist für die Wissenschaft unerlässlich, da diese "Schichten" im Leben eine unmittelbar unzertrennliche Einheit bilden, aus welcher bei verschiedenen Gelegenheiten verschiedene Komponenten, einzeln oder vereint, manchmal unerwartet plötzlich sich Geltung verschaffen. Die zweite Unmittelbarkeit der ästhetischen Widerspiegelung macht aus dieser scheinbar ungeordneten Fülle und ebenso scheinbar mechanisch-gewaltsam

zusammengefügt Einheit das, was sie an sich ist, was im Leben selbst sich meistens nur tendenziell verwirklicht: 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 Möglichkeit einer Steigerung 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 des Werks bildet, durch ein solches Abbild der Wirklichkeit sub specie Komplettheit und Ganzheit, entsteht im Receptiven die Katharsis, deren Erschütterung ihn hellhörig und hellichtig in Bezug auf jene "Welt" macht, deren Eintritt in seine Seele das homogene Medium erzwingt und in ihr festhält. In alledem ist notwendigerweise eine Erfahrung über die Umwelt des Menschen und vor allem eine über ihn selbst einhalten; eine wichtige, aber eine eigenartige. Denn der Receptive ist stumpfsinnig, wenn als 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 immer unmittelbar auf das Leben anzuwenden versucht. Die Mitte zwischen solchen Extremen ist keineswegs ein "goldner Mittelweg", ein Abstufen der Extreme, sondern ein neu eröffnetes Zugang zur Wirklichkeit; zur Wesentlichkeit des in ihm erscheinenden Daseins, der erscheinenden Sinnfälligkeit ihres Kernes; ein synthetisches Zusammensehen zur Einheit, das scharfzügiger zerlegt und kühner zusammenfasst 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 Allmacht der Formen äussert sich gerade darin, dass sie in der kathartischen Erschütterung des Rezipienten als solche völlig zu verschwinden scheinen, obwohl ihre Allmacht sich gerade darin geoffenbart hat, dass sie eine solche unendlich vielfältige und doch homogen einheitliche, eine zum 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 Teil werden behandeln können./ Die vorangegangenen Betrachtungen haben jedoch gezeigt, dass der gestaltete Gehalt des vollendeten, wirklich geformten Kunstwerks ausserordentlich vielschichtig und darum von den verschiedensten Seiten zugänglich ist. Es hängt weitgehend vom Vorher des Rezipienten ab, welche "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 Gestaltungsweise - auch wenn sie von wirklichen Künstlern stammt - liegt gerade in der von diesem Verhalten notwendig bedingten Eingeleisigkeit. Es genügt, wenn man, jetzt nur vom Standpunkt dieser geradlinigen oder vielfältigen Zugänglichkeit, etwa Schiller mit Shakespeare einen Upton Sinclair mit Gorki vergleicht, um diesen Unterschied klar vor Augen zu haben. Natürlich darf man auch solche Kontrastbeispiele nicht einfach identifizieren. Schiller ist bei allen seinen rhetorischen Neigungen ein grosser Dichter, den 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

991

je nach Szene mit verschiedenem Gelingen/. Der Typus Upton Sinclair dagegen ist wirklich einschichtig. Er hat ein bestimmtes Problem - das vom Standpunkt der gesellschaftlichen Praxis aus gesehen - mehr oder weniger eine aktuelle Bedeutung haben kann; er beschränkt sich jedoch darauf, Menschen, Situationen, Begebenheiten etc. ausschliesslich auf diese hin zuzuschneiden. Gestaltung bedeutet hier alles, was sich in Bezug auf diesen Komplex direkt ergibt, in möglichst wirksamer Weise zu gruppieren, um den Leser zu einem Pro oder Bejahenswerten und zu einem Kontra des der Verneinung Würdigen zu veranlassen. Gestalten, Situationen etc. enthalten gerade so viel Individualität, um überhaupt erkennbar zu sein, um diesen Inhalt tragen zu können. Die menschheitlichen Beziehungen fehlen, wenigstens in dichterischer Hinsicht, völlig; sie werden gegebenenfalls, um die Bedeutung des Falles zu heben, begrifflich ausgesprochen. Damit entsteht ein Gebilde dessen Zwecke die Anleitung zu einer konkret aktuellen gesellschaftlichen Stellungnahme ist, das weder in die Tiefe des persönlichen Lebens hinuntergräbt, um das Problem daraus herauswachsen zu lassen, noch die aktuelle Stellungnahme mit den grossen menschheitlichen Fragen 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 Vertreter mögen die Ansicht verkünden, dass die Gestalt "neben" ihren gesellschaftlichen Funktionen "auch" individuelle Züge, Schicksale etc. haben sollen, die ganze Einstellung beinhaltet aber objektiv einen Verzicht auf die spezifische Universalität und intensive Unendlichkeit der ästhetischen 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 ästhetischen 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

12

992

gerade jenes Produkt der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, in welchen die spezifische Suspension der aktuellen Zielsetzung des Alltags sich am prägnantesten verkörpert: alle Ergebnisse der Wissenschaft und der Arbeitserfahrung werden bewusst darauf konzentriert, für eine gegebene konkret praktische Aufgabe die technisch und ökonomisch optimale Lösung zu finden. 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 auf die Seelen der Menschen beschränkt sich ebenfalls auf diese unmittelbare Aktualität. So wie der Ingenieur eine Maschine erfindet oder 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 "unfunktionieren". Ohne Frage engt diese Formulierung den Wirkungskreis der Kunst ausserordentlich ein, 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 dadurch diese verbehaltslos 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 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, das von ihm Gemeinte, 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 z.B. die antike Kunst in ihrer Weise besass, das in der entwickelten bürgerlichen

Gesellschaft fast verlorengegangen ist, wieder in seine Rechte einzusetzen; dies 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 auch vielfach 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 der Stalinschen Formulierung wohnt die Tendenz inne, die Struktur der Praxis im Alltagsleben und die ihr 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 gefälschter sogar beschädigt. Die bürgerliche Kritik der Theorie und Praxis Stalins leidet darunter, dass sie seiner verengenden Konzeption eine ähnlich geartete gegenüberstellt, bald eine avantgardeistische bald eine akademistische: diese wollen die künstlerische Darstellung entweder auf das bloss partikular Individuelle, oder auf ein abstraktes "allgemein Menschliche" beschränken, während bei Stalin das aktuell Gesellschaftliche zu einer die Kunst einschnürenden Alleinherrschaft erhoben wird. Nun ist es Tatsache, - und dies sei

994

gegen die 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 sich aber stets, wie weit das Kunstwerk in seiner Intention auf Universalität einerseits sich in die Tiefen der Individualität einsenkt, indem es sich aus den Eigenheiten, Geschichten etc. des Individuellen zum gesellschaftlichen Allgemeinen organisch emporentwickelt, als dessen innerlich notwendige Ergebnis und nicht wie z.B. bei kompromisshaften Anhängern der Stalinischen 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 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 sie nicht in allen Details vorherrschend sind, auch wenn sie auf indirekten Wegen ihre Geltung erlangen. Schiller hat eine derartige ästhetische Wesensart bei Shakespeares "Richard III." aufgezeigt,^{1/} wozu noch zu bemerken wäre, dass die späten Dramen, wie "Hamlet" oder "Lear" in weitaus direkterer Weise, aber noch überwältigender diesen Konflikt, die Selbstzerflei-

12

995

schung 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 der 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 Receptiven 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 Gesetzlichkeit 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 in der 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 Wesens 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 Allseitig-

keit 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 Eindruck 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, dassso Erworbene verarbeitet. Dieses ist Unmittelbar Inhalt und stellt dem Menschen deshalb die Aufgabe, diesen Inhalt in sein bisheriges Weltbild einzufügen oder dieses, an ihn angepasst, entsprechend zu verändern. Es handelt sich aber nur im unmittelbaren Sinn einfach um Inhalte; da dieser an sich die dem Rezeptiven zugekehrte Seite einer Form-Inhalt-Identität bildet, kommen ihre Formkomponente nicht bloss in ihrer Hochspannung und Intensität zur Geltung, was uns bereits bekannt ist, sondern ihre Neuheit wirkt auch formell, insofern jeder Inhalt dem Rezeptiven etwas von der Methode seiner Wahrnehmbarkeit, vom Zugang zu ihm selbst mitteilt; insofern ist das ihnen Analoge auch im Leben zu erkennen und sich anzueignen. Auf solchen Wegen beschiebt die Überleitung des rezeptiven Menschen 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 das Nachher des Menschen so gut wie völlig unmerklich und erst eine ganze Fülle ähnlicher Eingriffe zeigt einen sichtbaren Wandel bezüglich Verhalten, Kultur etc. oft freilich kann eine einzige Werkindividualität eine 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 - betrifft vor allem den ganzen Menschen, sein Verhältnis und Verhalten zur Welt, zum Leben, zur Gesellschaft, und erst wenn diese Wirkung genügend erstarkt ist, erfolgen daraus veränderte konkrete Zielsetzungen, die zwar auch im unmittelbar inhaltlichen Sinn vermittelte, mitverursachte Folgen eines bestimmten Werkerlebnisses sein können, sie müssen es jedoch keineswegs unbedingt direkt sein. Sogar wenn der Einfluss eines Werks lange Zeit vorwiegend politisch-publizistisch war, wie im bereits hervorgehobenen Beispiel der Tschernischewskischen Romane, besteht ihre Wirkung nicht so sehr in einer einfachen Verstandes-, gefühls- und handlungsmässigen Reproduktion der Werkgehalts, sondern in der vermittelteren Nachwirkung typischer, menschlicher Verhaltensweisen und in der Weiterführung dieser Tendenzen zur Ausbildung eines Menschentypus, dessen vorläuferhafte, eventuell beispielgebende Veranlassung zwar diese Romane waren, der aber seinem wesentlichen Gehalt nach in den konkreten Kämpfen der Zeit 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

12

998

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 verblassen 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 im "normalen" Geschichtsablauf, 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 Aesserungen 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 des 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 extremen - und in ihrer Extremität gleicherweise falschen - Anschauungen, als ob die Kunst die entscheidende wandel-schaffende Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung wäre und als ob sie gar keinen wirklichen Einfluss auf die soziale Praxis der Menschen hätte.

Die Wahrheit ist hier eine "Mitte" nur im Sinne eines tertium datur: ohne Verwandlung des Verhaltens der Menschen zum Leben kann keine ernsthafte Änderung der Gesellschaft, kein wirklicher sozialer Fortschritt entstehen. Dieser 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 jenen Berichungen die eventuell weit und kompliziert vermittelt mit der eigentlichen Produktionsphäre 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 helfen. Indem die Kunst an diesem Prozess nur ausnahmsweise direkt beteiligt ist, kann der heute in bürgerlichen Kreisen weit verbreitete Anschein ihrer sozialen Einsichtslosigkeit entstehen. /Welchen 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 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 welchen mit Recht ein Orkus des Vergessenwerdens zukommt.

Man kann bei dieser Feststellung den Ausdruck Totalität nicht genügend eindringlich hervorheben. Denn jede reale historische Wandlung muss sich in ihrer unmittelbaren Verwirklichung 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 implizite enthalten war, auch subjektiv explizit zum seelischen Besitz aller Menschen wird. Andererseits beschränkt sich natürlich der Umwälzung bringende soziale Akt niemals auf eine derartige einfache Einmaligkeit. Hegel spricht in der "Phänomenologie" mit Recht von dem abstrakten Charakter dessen, was am Anfang bei jeder derartigen Wandlung 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 Verhältnisse des Lebens erstreckt. Im Überzeugen der Menschen, dass alldies dem Fortschritt dient, spielen Wissenschaft, Publizistik etc. eine wichtige Rolle. Allein, es gehört zum Wesen der Sache, dass die Menschen, die alldies praktisch durchführen,

1001

als ganze Menschen betrachtet, in der Totalität ihres Gedankenlebens, ihres Weltbilds, ihrer Wahrnehmungs- und Empfindungsweise etc. noch lange nicht immer das wirklich Neue repräsentieren; sie verwirklichen es, bleiben aber zugleich mit einem beträchtlichen Teil ihres Wesens in der abgelebten Wirklichkeit verwurzelt. Dieser Zustand ist von den früher erwähnten, von der Fähigkeit aus der alten Kultur das Lebensfähige auszusondern und es für Gegenwart und Zukunft nutzbar zu machen, scharf zu unterscheiden./

Erst wenn wir, wenn auch in abstraktesten Zügen uns einen solchen Umriss der sozialen Aktivitäten vor Augen halten, wird der Spielraum für das Nachher der ästhetischen Rezeptivität konkreter erfassbar. Obwohl von den objektiven und subjektiven Tendenzen der Zeit stets aufs stärkste beeinflusst, kann die Kunst, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will, auf ihren universalistischen Humanismus, dem natürlich die schärfste klassenmäßige Entscheidung zu Grunde 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 stumpfes Geschehen, dumpf hingenommene Faktizität gewesen und geblieben wäre, erhält dadurch seine deutlich vernehmbare *vo humana*: spricht die Wahrheit des historischen Moments für das Leben der Menschen aus. Ja darüber hinaus hat dieses Stimmewerden etwas noch direkter Vorwärtstreibendes. Wir haben in anderen Zusammenhängen darüber gesprochen, dass die Kunst imstande ist, auf gesellschaftlich-geschichtlich, nur keimhaft Vorhandenes produktiv zu reagieren, und da es zu ihrem ästhetischen Wesen gehört, das von ihr Ergreifene

1002

der Formvollendung zuzuführen, kann dieses sich bloss in statu nascendi Befindliche in der Gestaltung stärker, überzeugender wirken, als das von ihr widerspiegelte 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 vorkünstlerischen 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 Errungene 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 spielen. 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

1003

eine vielfach vereinfachte, im technischen Verfahren eine der konkreten Zielsetzungen angemessene Differenzierung erfahren, an der Grundstruktur kann und darf nicht gerüttelt werden.

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 Menschen 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 an 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 des Lebens, die

Universalität des Aesthetischen, die sich im Pluralismus der Künste und Werke offenbart: alle diese Momente, sind Wege zu einem solchen Selbstbewusstsein der Menschen. Die für den Menschen an sich stumme Welt, seine eigene Stummheit ihr und sich selbst gegenüber löst sich erst in diesem Selbstbewusstsein zu einer neuen Ausdrucksfähigkeit auf. Es umfasst alles, was der Mensch an Freuden und Leiden der Welt gegenüber erfahren und erleben kann und erhält in den Werken jene Stimme, die diese spezifische Stummheit zur Sprache des Selbstbewusstseins erhebt und gliedert. Goethe hat zwar direkt nur über die Dichtung und nur über die Leiden der Menschen gesprochen, aber diese Universalität aller Kunst bildet den Inhalt seines Mottos zur "Marienbader Elegie":

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide.

Zehntes Kapitel: Anmerkungen

I.

- 1./ G.Lukács: Marx und Engels als Literaturhistoriker, Berlin, 1952, 110 f.
- 2./ H. von Hofmansthal: Gesammelte Werke, Berlin, 1934, III.196.
- 3./ Allain Robbe-Grillet: Une voie pour le roman futur. La Nouvelle Revue Française, Jg. 156, S. 32/3.
- 4./ Goethe: Italienische Reise, Venedig, 8. Október 1786.
- 5./ Froust an Reynaldo Hahn, Paris, August, 1896, Neue Rundschau, 1957, II. 316.
- 6./ M.Gorki: Die Zerstörung der Persönlichkeit, Berlin, o.J.112.
- 7./ Marx zeigt in der Heiligen Familie sehr klar, die Unwahrheit und Brüchigkeit solcher Vorstellungen über den Menschen als "Atom". Wk. a.a.O. III.296.
- 8./ R.Musil: Tagebücher etc. a.a.O. 303.
- 9./ Hegel: Logik, Wk. a.a.O. IV.172.
- 10./ Ebd.
- 11./ Schiller: Briefe über die aesthetische Erziehung des Menschen. Brief XIII. Über meine Kritik der Kant-Schillerschen Auffassung vgl. mein Buch: Beiträge zur Geschichte der Aesthetik, Berlin, 1954, 111 ff.
- 12./ Ebd. Brief XXII.

II.

- 1./ Hans Graber : Cézanne, Basel, 1942, 267/8.
- 2./ Ebd. 263.
- 3./ M.Gorki: Erinnerungen, Berlin, 1928, 245/6.
- 4./ Aristoteles: Politik, VIII. Buch, Kapitel 5.
- 5./ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 82 Stück.

10

- 6./ G. Lukács: Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin, 1952, 423 ff.
- 7./ Goethe: Maximen und Reflexionen, a.a.O. IV. 226.
- 8./ Ebd. XXXV. 320.
- 9./ Ebd. 303.
- 9/a Goethe: Nachlese zur Aristoteles, Poetik Wk. a.a.O. XXXVIII 81.
- 10./ Albanberg hat in Bezug auf die Musik auf dieses Phänomen deutlich hingewiesen. Vgl. seinen Aufsatz: Verbindliche Antwort auf eine unverbindliche Rundfrage. Zitiert aus: Musiker über Musik, a.a.O. 211/2.
- 11./ H. Broch: Essays, a.a.O. I. 295.
- 12./ Vgl. darüber meine Studie über den Roman "Was tun", wo ich auch auf andere ähnliche Erscheinungen in der Weltliteratur hingewiesen habe. Der russische Realismus in der Weltliteratur, a.a.O. 97 ff.

III.

- 1./ Schiller an Goethe, 28. XI. 1797.

MTA FIL INT.
Lukács Arch.