

Sechzehntes Kapitel: Der Befreiungskampf der Kunst

I.

Grundfragen und Hauptetappen des Befreiungskampfes

Die unseren bisherigen Darlegungen haben wir sowohl die Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung, wie das, was sie von anderen Arten der Apperzeption der Wirklichkeit unterscheidet, ausführlich behandelt. Auch von den verschiedenen Arten der gesellschaftlich-menschlichen Reaktionen auf die so entstehenden Gebilde und Verhaltensweisen war gelegentlich die Rede. Diese müssen nun eingehender und systematischer betrachtet und auf die wesentlichen Strukturen der ästhetischen und anderen Formkomplexe bezogen werden, damit wir ein abgerundetes und deutliches Bild über das Wesen der ästhetischen Widerspiegelung, ihrer Objektivationsform, über deren Differenzierungen, über die Etappen ihres Selbständigwerdens, etc. erhalten. Bis jetzt hatten wir unsere Aufmerksamkeit nur darauf gerichtet, wie die ästhetische Setzung allmählich, ohne von einem bestimmten Willen geleitet zu sein, aus der spontan-chaotischen Universalität der magischen Praxis als etwas spezifisches emporstieg. Wenn wir jetzt im Folgenden auf die späteren Stufen dieses Prozesses, der zwar das Stadium der blossen Genesis hinter sich gelassen hat, in welchem aber noch immer Etappen der Vermischung, der Unterwerfung, etc. vorkommen, ausführlicher eingehen, so versteht es sich von selbst, dass nur ein philosophischer und keineswegs ein historischer Aspekt der Probleme in Betracht kommen kann, sonst müssten wir ja wenigstens einen Abriss der Geschichte der Künste geben, was den Rahmen dieser Arbeit auch sachlich sprengen würde. Wir müssen hier, wie bereits auf verschiedenen anderen Stellen gezeigt wurde, daran festhalten, dass diese Frage in eine historisch-materialistische Bearbeitung des ästhetischen Gebiets gehört. Allerdings muss dazu auch hier der Vorbehalt gemacht werden, dass die dialektisch-materialistische und die historisch-materialistische Betrachtungsweisen der Kunst nicht hermetisch voneinander trennbar sind. Dabei folgt aus ihrer dialektischen Einheit von Untrennbarkeit und Trennung der Hauptgesichtspunkt für das Folgende: die Forderung, auszuarbeiten, in welcher Weise das geschichtliche Schicksal der Künste dazu verhilft, ihre ästhetisch entscheidenden Bestimmungen in voller Klarheit hervor-

treten zu lassen.

Unser Ausgangspunkt dabei ist ein ebenfalls bekannter: das Aesthetische muss nicht nur in seiner Genesis, sondern auch in ganzen Verlauf seiner Entfaltung als gesellschaftlich-geschichtliche Erscheinung betrachtet werden; wir verweisen bloss auf den oft behandelten Tatbestand, dass die Struktur einer jeden Werkindividualität, sowohl formell wie inhaltlich, immer von historischer Wesenart sein muss. Es ist nicht mehr als ein modernes Vorurteil, das in Kunst /und Wissenschaft/ einen Gegensatz zwischen immanent künstlerischer /und wissenschaftlicher/ Vollendung und zwischen sozialer Funktion zu entdecken vermeint. Die wirklichen Beziehungen des sozialen Auftrags zum Werk ist vielmehr die, dass je organischer die immanente ästhetische Vollendung eines Kunstwerks ist, es desto besser den sozialen Auftrag, der es ins Leben rief, zu erfüllen imstande ist. Diese allein richtige Auffassung der Wechselbeziehungen von Werkindividualität und sozialen Auftrag richtet sich gleichzeitig gegen die beiden falschen Extreme: einerseits gegen den Praktizismus, der von jedem Kunstwerk eine unmittelbar nutzbringende gesellschaftliche Wirkung fordert, eine Beschränkung auf Tagesaufgaben /dass solche im - wichtigen - Einzelfällen künstlerisch wirksam werden können, hebt die Falschheit des allgemeinen Postulats nicht auf/, andererseits gegen die ebenso abstrakte und letzten Endes kunstfeindliche Theorie des l'art pour l'art, der angeblich völligen Unabhängigkeit der künstlerischen Form von jedem sozialen Bedürfnis, Baudelaire, dessen Sinn für das Aesthetische wohl von niemand bestritten wird, führt in seiner Studie über romantische Kunst einen ähnlichen Zweifrontenkampf, wie dieser hier skizziert wurde. "Ist die Kunst nützlich?" - stellt er die Frage und beantwortet sie mit einem vorbehaltlosen Ja. Und er fährt so fort: "Warum? Weil sie Kunst ist. Gibt es eine schädliche Kunst? Ja. Es ist eine, die die Bedingungen des Lebens zersetzt. Das Laster ist verführerisch, man muss es verführerisch schildern, aber es bringt spezifische mörderische Krankheiten und Leiden hervor, auch diese müssen geschildert werden... Ich bezweifle, dass man nur ein einziges Phantasieprodukt zeigen könnte, das alle Beziehungen der Schönheit verwirklicht und doch schädlich ist." Und gegen das entgegengesetzte Extrem: "Die unmässige Neigung zur Form treibt zu einer schrecklichen und unbekanntem Unordnung. Infolge der wil-

den Leidenschaft des Schönen, des Grotesken, des Anmutigen, des Pittoresquen - denn es gibt hier ein Mass - verschwinden die Vorstellungen des Richtigen und des Wahren. Die frenetische Leidenschaft für die Kunst ist ein frischendes Geschwür, das alles verschlingt, und da die völlige Abwesenheit des Richtigen und des Wahren in der Kunst die Abwesenheit der Kunst selbst bedeutet, verschwindet auch hier der ganze Mensch; die exzessive Spezifikation einer Eigenschaft mündet im Nichts." ^{1/} Aus alledem ist es klar ersichtlich, dass die Überwindung beider falschen Extreme die objektive Intention des jeweiligen Kunstwerks auf das konkret Menschheitliche ist. Natürlich handelt es sich hier um eine Tendenz: so wenig absolute oder unmittelbare Zusammenhänge möglich und notwendig sind, so unentbehrlich ist eine kräftige und lebendige, wenn auch nicht direkte oder unbedingt bewusste Tendenz: eine Tendenz, eine Intention, die in der Totalität des Werks ästhetisch zum Ausdruck gelangt.

Mit den notwendigen Varianten, die qualitative Verschiedenheiten im objektiven Wesen des Werks und im sozialen Auftrag wirksam werden lassen, gilt diese fruchtbare "Mitte" zwischen falschen Extremen auch für die wissenschaftliche Widerspiegelung, wie dies hier öfter gezeigt wurde. So entstehen zwei grundlegend verschiedene Systeme der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, jedes - nach seiner Eigenart - immanent in Vollendung gebracht, leistet das Optimum in der Verwirklichung des jeweiligen sozialen Auftrags. Ihre klare Trennung folgt aus ihrem Wesen, ist aber zugleich das Ergebnis der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung. Und da, wie wiederholt hervorgehoben, der Gegenstand beider Widerspiegelungssysteme dieselbe objektive Wirklichkeit ist, ist es unvermeidlich, dass zwischen beiden an sich so heterogenen Systemen in ihrer historischen Verwirklichung immer wieder Vermischungen, Überschneidungen etc. auftauchen. /Solche Probleme wie die der antiken Geschichtsschreibung und Rhetorik, der Publizistik etc. haben wir bei verschiedenen Gelegenheiten bereits behandelt/. Die genaue Abgrenzung ist theoretisch leicht durchführbar und wurde in früheren Betrachtungen wiederholt aufgezeigt. Wir wissen, dass die Wahrheit der Kunst die des Selbstbewusstseins der Menschengattung ist, also immer und überall in der Form wie in Gehalt an das historische hic et nunc untrennbar gebunden bleiben muss. Dieser - im grossen weltgeschichtlichen Sinne gemeinsame - innere Ein-

klang der Werkindividualitäten entscheidet über ihre Wahrheit: da Homers oder Dantes Kosmogonien durch Gestaltung aus dem Wesen der Menschen und deren Beziehungen immer wieder nacherlebbar sind, veralten sie nicht, bleiben - ästhetisch angesehen - wahr. Ebenso wenig können "künstlerische" Mittel als Bestandteile in der Darstellungsweise einzelner wissenschaftlicher Leistungen die Grenzen verwischen, sie stehen völlig im Dienst der Mitteilung eines Gehalts, der seinen Wesen nach desanthropomorphisierenden Charakters ist, nicht ästhetische Prinzipien, sondern diese Ausdruckshilfe für eine an sich seiende Wahrheit entscheiden über ihren Wert oder Unwert. Die in der neueren Zeit oft überhandnehmende Verwirrung in dieser Frage ist nichts mehr als das Symptom einer historischen Lage, nichts sachlich Relevantes, auf einzelne Momente dieses Komplexes werden wir noch zurückkommen.

So klar diese Grenzen auch an sich bestimmt sein mögen, sind im Laufe der Geschichte immer wieder Verkennungen, Komplikationen aufgetreten. Es genügt vorläufig auf das zählbeige Vorurteil hinzuweisen, dass die Dichter "lügen", das von Solon über Agrippa von Nettesheim, wenn auch in abgeschwächten Formen, bis in unsere Tage hinein sich erhalten konnte. Es muss natürlich nicht immer in seiner klassisch-brutalen Weise auftreten. Die Unsicherheit der gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich als Problematik ihrer Beziehungen zur Wirklichkeit, als Verblässen oder Verschwimmen einer allgemein anerkannten und empfundenen Perspektive der Entwicklung zu äussern pflegt, führt, wie wir oft feststellen konnten, eine Verschwommenheit, etwas zwischen falschen Extremen Schwankendes in den sozialen Auftrag hinein. Da die jeweils zur Verwirklichung gelangende Methode sowohl in Kunst wie in Wissenschaft von der Richtung und der Deutlichkeit des sozialen Auftrages entscheidend bestimmt wird, sehen wir in unseren Tagen tiefe Verwirrungen der Konzeption von Wirklichkeit und Wahrheit sowohl in Kunst wie in Wissenschaft. Über die Subjektivierung der Wahrheit, über die inneren Zersetzung des Wirklichkeitsbegriffs in Weltbild der Wissenschaft wird später, die Rede sein. Hier sei in Bezug auf die Kunst nur darauf hingewiesen, dass die gesellschaftlich-geschichtlich bedingte Erschütterung der Vorstellungen über Wirklichkeit und Wahrheit dahin wirkt, dass der spontane Sinn für die spezifische Erscheinungsweise in der ästhetischen Widerspiegelung verlorengeht

oder wenigstens stark abgeschwächt wird. Das kann sich direkt als Verzicht auf Wahrheit und Wirklichkeit auswirken, und zwar in den verschiedensten Formen von der banalen Hilflosigkeit der Wirklichkeit gegenüber bis zum raffinierten Leugnen einer jeden notwendigen Gegenstandsform. Es kann aber auch als Suchen nach einem Ersatz zum Vorschein kommen, als Ersatz der künstlerischen Wahrheit durch die wissenschaftliche, die allerdings praktisch in den meisten Fällen eine pseudowissenschaftliche ist. Man kann Strömungen, wie den Naturalismus seit Zola, wie die auf Montagen von Dokumentationen basierte Literatur etc. nur verstehen, wenn man klar sieht, dass in ihnen das abgeschwächte Gefühl für künstlerische Wahrheit, für gestaltete Wirklichkeit bei solchen Wissenschaftsurrogaten Zuflucht finden zu können meint. Ob die so entstehende Gebilde dem jeweiligen Gesellschaftszustand gegenüber erebellisch oder apologetisch sind, kommt vom Standpunkt dieses Problems aufs gleiche hinaus, jedenfalls beweisen solche Werke ihre Wirklichkeit und Wahrheit nicht von innen heraus, nicht mit den eigenen Mitteln der ästhetischen Widerspiegelung, sondern klammern sich an eine ästhetisch von aussen herbeigeführte Beglaubigung. Hier trifft sich diese äusserst problematische Praxis mit den die "Lügenhaftigkeit" der Kunst angreifenden Theorien, schon die Methode der Kritik in Platons "Ion" geht darauf aus, die "bloss erscheinungsmässige" Evidenz der ästhetischen Gegenständlichkeit durch eine "fachmännisch" kontrollierbare "Richtigkeit" zu ersetzen.

Diese Tendenzen äussern sich naturgemäss vor allem und am prägnantesten in der Literatur. In anderen Künsten ist das Verschwimmen der Grenzen zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Widerspiegelung seltener und relativ episodischer, obwohl z.B. in der gegenwärtigen Architektur die technologisch-wissenschaftliche Komponente sehr häufig eine ausschliessliche Suprematie erhält, um an die Stelle einer ästhetischen, visuell-räumlichen Gegenständlichkeit eine bloss konstruktiv "richtige" zu setzen. Ähnliche Probleme können im Film auftauchen, wo die photographische Basis von vornherein ein derartiges Hinübergleiten zur wissenschaftlichen Widerspiegelung erleichtert. Damit sind natürlich nicht die rein dokumentarischen Filme gemeint, die, obwohl sie die künstlerische Technik des Films bis zur äussersten Virtuosität handhaben können, dem Wesen nach ein ausserhalb des ästhetischen Be-

reichs liegendes, der Publizistik analoges Genre ergeben. Komplizierter und verworrener ist die Rolle der Geometrie etwa in der kubistischen Malerei, hier handelt es sich evidenterweise um die Übernahme pseudowissenschaftlicher Gesichtspunkte, die äusserste subjektivistische Willkür, die dieser extreme "Objektivismus" zustandebringt, weist deutlich auf eine derartige Lage. Alle diese U untereinander qualitativ so verschiedenen Phänomene besitzen den gemeinsamen Zug eines hinausgehens über das Aesthetische, das Ersetzen seiner Werkimmanenz durch aus anderen Sphären geholten ihm gegenüber transzendenten Prinzipien und Methoden. Die aus derartigen Konstellationen erwachsenden Stilfragen werden wir im folgenden Abschnitt dieses Kapitels ausführlich behandeln.

Wichtiger, weil in der Gesamtentwicklung der Kunst einflussreicher, ist das Verhältnis zur Religion. Auch dieses Problem wurde bereits bei verschiedenen Gelegenheiten berührt. Jetzt kommt es auf eine Zusammenfassung des ganzen Komplexes in seinen prinzipiellen Bestimmungen und wesentlichsten Etappen an: auf das Aufzeigen des Wettstreits, des Ineinanderübergehens, der freundlichen oder feindlichen Trennung etc. zweier Widerspiegelungssysteme, die bei aller tiefen Gegensätzlichkeit die anthropomorphisierende Grundlage teilen.

Im Prozess dieser Wechselbeziehungen nimmt die griechische Antike eine völlig einzigartige Stelle ein. Wir haben bereits früher auf die wichtige Tatsache hingewiesen, dass ihre Gesellschaft keine Priesterkaste besass. Darum konnte die weltanschauliche und auch die künstlerische Entwicklung weitaus freier und ungebundener vor sich gehen, als in anderen Kulturen, in denen die herrschende Theologie den Anspruch erhebt und durchsetzt, das gesamte ideologische Leben zu beherrschen. In Griechenland spielt daher die Kunst, vor allem die Literatur, in der Interpretation, in der jeweiligen uminterpretierenden Aktualisierung der Mythen eine schlechthin ausschlaggebende Rolle. Es ist sachlich fast einerlei, ob die bewusste Intention dieser deutenden Umformung der Mythen bewusst religiösen oder irreligiösen Charakters war. Denn dem Wesen nach führten diese dichterischen Interpretationen in ihrer grossen Linie von der Religion weg. Man braucht nicht an Euripides zu denken, bei dem diese Tendenzen einen hohen Grad der Bewusstheit erlangten. Schon bei Homer, noch stärker bei den Tragikern und bei

Aristophanes läuft die Entwicklung auf ein solches Ziel der Entgötterung zu. Hegel hat diese Situation scharfsinnig erfasst: er schreibt in der "Phänomenologie des Geistes" so über die irreligiösen Ergebnisse der Tragödie: "Dieses Schicksal vollendet die Entvölkerung des Himmels, - der gedankenlosen Vermischung der Individualität und des Wesens, - einer Vermischung wodurch das Tun des Wesens als ein inkonsequentes, hinfälliges, seines unwürdigen erscheint: denn dem Wesen nur oberflächlich anhängend ist die Individualität die unwesentliche. Die Vertreibung solcher wesenlosen Vorstellungen, die von Philosophen des Altertums gefordert wurde, beginnt also schon in der Tragödie überhaupt dadurch, dass die Einteilung der Substanz von dem Begriffe beherrscht, die Individualität hiermit die wesentliche und die Bestimmungen die absoluten Charaktere sind. "Noch deutlicher ist diese Richtung nach Hegel in der Komödie zu sehen: "Die Komödie hat also vorerst die Seite, dass das wirkliche Selbstbewusstsein sich als das Schicksal der Götter darstellt. Diese elementarischen Wesen sind, als allgemeine Momente, kein Selbst und nicht wirklich. Sie sind zwar mit der Form der Individualität ausgestattet, aber diese ist ihnen nur eingebildet und kommt ihnen nicht an und für sich selbst zu, das Wirkliche Selbst hat nicht ein solches abstraktes Moment zu seiner Substanz und Inhalt. Es, das Subjekt, ist daher über ein solches Moment als über eine einzelne Eigenschaft erhoben, und angetan mit dieser Maske spricht es die Ironie derselben aus, die für sich etwas sein will. Das Aufspreizen der allgemeinen Wesenheiten ist an das Selbst verraten, es zeigt sich in einer Wirklichkeit gefangen und lässt die Maske fallen, eben in dem es etwas Rechtes sein will." Und zusammenfassend: "Indem die zufällige Bestimmung und oberflächliche Individualität, welche die Vorstellung den göttlichen Wesenheiten lieh, verschwindet, haben sie nach ihrer natürlichen Seite nur noch die Nacktheit ihres unmittelbaren Daseins, sie sind Wolken, ein verschwindender Dunst, wie jene Vorstellungen, Nach ihrer gedachten Wesentlichkeit zu den einfachen Gedanken des Schönen und Guten geworden, vertragen diese es, mit jedem beliebigen Inhalt erfüllt zu werden... Das einzelne Selbst ist die negative Kraft, durch und in welcher die Götter, sowie deren Momente, die daseiende Natur und die Gedanken ihrer Bestimmungen, verschwinden, zugleich ist es nicht die Leerheit des Verschwindens, sondern

erhält sich in dieser Nichtigkeit selbst, ist bei sich und die einzige Wirklichkeit."^{2/}

Während die Dichtung, selbst anthropomorphisierend, den religiösen Anthropomorphismus der Mythen untergräbt, richtet die frühgriechische Philosophie direkte, desanthropomorphisierende Angriffe gegen die religiösen Vorstellungen, strebt einem geschlossenen, diesseitigen Weltbild zu: dass bei dem Stand der damaligen Wissenschaft und den Hemmungen ihrer vollen Entfaltung durch die auf Sklaverei beruhenden Ökonomie, manche philosophische Darlegungen selbst ein pseudomythisches Aussehen erhalten müssen, ändert nichts an der welthistorischen Bedeutung dieser Bestrebung. Die Entlarvung des Anthropomorphisierens der Religionen durch Xenophanes ist zu bekannt, um noch eigens angeführt zu werden. Dieser Kampf erhält aber zugleich eine deutliche Spitze gegen die Dichtung, in welcher viele Philosophen eine Abart des Anthropomorphisierens und damit einen Verbündeten der befandeten Religion erblickten und zwar einen solchen, bei dem die anthropomorphisierenden Tendenzen ganz krass zum Ausdruck gelangen. So zeichnet Diogenes Laertius auf, Pythagoras "habe, in der Unterwelt angelangt die Seele des Hesiod an einer ehernen Säule befestigt und knirschend, Homers Seele aber von einem Baume herunterhängend und von Schlangen umringt gesehen zur Strafe für ihre lästerlichen Reden über die Götter...."^{3/} und von Solon finden wir beim selben Autor aufgezeichnet: "Dem Thespis untersagte er Tragödien aufzuführen und einzuüben, denn das sei nichts als nutzlose Fabelei."^{4/} - so sagt Heraklit: Homer verdient es, aus den Festspielen ausgeschlossen und gegeißelt zu werden und Archilochus desgleichen". Ein anderer Ausspruch Heraklits zeigt deutlich das Konkurrenzverhältnis zwischen Dichtung und Philosophie für die diesseitige Klärung der Weltanschauungsfrage. Heraklit sagt: "Mit unrecht sagt Homer: 'Möchte doch schwinden der Streit aus der Welt der Götter und Menschen!' Dann ginge ja alles zu Grunde. Dann gäbe es keine Harmonie wenn es nicht hohe und tiefe Töne gäbe, und keine lebenden Wesen ohne Weibliches und Männliches, was doch Gegensätze sind."^{5/} Heraklit tritt hier als Verteidiger der Dialektik gegen Homer auf, als Verkünder der fundamentalen Widersprüchlichkeit in allen Dingen und allen Prozessen, deren Totalität und systematischer Zusammenhang eine Erklärung der gesamten Wirklichkeit aus ihren inneren bewegenden Kräften ergibt. Es kommt uns wenig da-

rauf an, ob die Kritik an Homer - nach einem isolierten Ausspruch - eine gerechte ist. Je weniger sie für den ganzen Homer zutrifft, desto klarer tritt zutage, dass die durchgehende Feindseligkeit der vorsokratischen Philosophen den Dichtern gegenüber darauf beruht, dass sie wetteifernd, von verschiedenen Seiten, mit entgegengesetzten Mitteln die überlieferte Religion bekämpften, dass ihr Gegensatz aus der Rivalität in diesem Streit entstand. Freilich tritt ebenfalls deutlich hervor, dass diese Philosophen die Dichtung rein als Aussage über die Welt auffassten, und - wenigstens in ihren philosophischen Verhalten - sich um ihre spezifisch ästhetische Wesenart wenig bekümmerten.

Es ist nur auf den ersten Anblick auffallend, dass wir bei den ausgesprochen materialistischen Philosophen keine derartige Feindseligkeit der Kunst, vor allem der Dichtung, gegenüber finden. Je unproblematischer und folgerichtiger ihr Desanthropomorphisieren ist - man vergleiche den Atomismus mit den mehr oder weniger mythischen naturphilosophischen Symbolen manchen anderer Vorsokratiker - desto leichter wird es sichtbar, dass sie in der Kunst keinen Feind, wie in der Religion, erblicken, in welcher das Anthropomorphisieren ein Vehikel zum Schaffen und Erfassen eine mit Abspruch auf Wahrheit und Wirklichkeit auftretenden Seins ist, sondern bemüht sind, ihre Eigenart auf den Begriff zu bringen. Wir führen zur Illustration nur einige Aussprüche Demokrits, der angeblich sogar eine Abhandlung über die Dichtung verfasst haben soll, an: "Die Musik ist eine jüngere Kunst. Denn sie ist nicht aus der Not hervorgegangen, sondern konnte erst bei einem gewissen Überfluss entstehen...was immer ein Dichter in Begeisterung und unter der Wirkung heiligen Geistes schreibt, das wird sicherlich schön...Nur weil Homer ein gottbegeisterter Genius war, konnte er dem kunstvollen Bau seiner mannigfaltigen Gedichte aufführen."^{6/} Für Epikur, mit dessen ethischen Anschauungen wir uns in den späteren Abschnitten dieses Kapitels noch beschäftigen werden, ist es charakteristisch, dass er die Götter in die Intermundien, völlig ausserhalb des Weltgeschehens versetzt, ihnen daher keinerlei Eingriff in die Gegebenheiten des diesseitigen Lebens zuspricht. Er sagt: "Ein Gott ist ewig und unvergänglich, sorgt aber für nichts. Vorsehen und Schicksal gibt es überhaupt nicht, sondern alles geschieht von selbst. Die Götter wohnen in den Zwi-

schenräumen zwischen den Weltkörpern. Sie sind voll Lust und ruhen in höchster Seeligkeit, ohne sich selbst oder anderen etwas schaffen zu machen."^{7/} In seinem Erstlingswerk, in der Dissertation über Demokrit und Epikur gibt der junge Marx eine ausserst interessante und einleuchtende Interpretation dieser Stelle: "Und doch sind diese Götter nicht Fiktion des Epikurs. Sie haben existiert. Es sind die plastischen Götter der griechischen Kunst."^{8/}

Als kurze Ergänzung sei nur noch erwähnt, dass die Sophisten, vor allem Gorgias, von der Rhetorik ausgehend, deren Theorie und Anwendung für sie eine ausschlaggebende Rolle spielt, gelegentlich in die Nähe des Erfassens der Eigenart der Kunst gelangt sind. Freilich betrachtet Gorgias die gesamte Poesie noch als eine "Bede in gebundener Form" als einen Teil der Rhetorik; freilich hat deshalb seine ironische Polemik gegen die Poesie als "Lüge" einen forensisch-rhetorischen Beigeschmack. Trotzdem ist er aber vor Aristoteles der erste, dem die Dialektik der durch die Dichtung evozierten "Tauschung" und damit ihr spezifischer Charakter aufdämmert. "Die Tragödie bewirkt eine Tauschung von geschichtlichen Vorgängen ^{und} Affekten. Der Dichter, der diese hervorrufft, erfüllt seine Aufgabe besser, als der, dem dies nicht gelingt, und der Zuschauer, der ihr verfällt, ist gebildeter, als der, der ihr nicht verfällt."^{9/}

Platons Ablehnung der Kunst darf keineswegs als eine Fortführung der früher angedeuteten Polemik gegen sie aufgefasst werden, sie ist vielmehr ihr strikter Gegensatz. /Natürlich mit Ausnahme der Pythagoraer oder Orphiker, die vielfach Vorläufer seines Idealismus sind/. Denn ihr Verwerfen entstand nicht, wie bei den Vorsokratikern, aus einem Wettstreit um die Überwindung des religiösen Anthropomorphismus, ihre Quelle ist im Gegenteil die Verteidigung der religiösen Überlieferungen dem Streben der Kunst gegenüber, die sich wandelnde Wirklichkeit in immer neuen Formen, den realen Veränderungen angemessen zu widerspiegeln. In seinem abschliessenden Spätwerk, "Die Gesetze" nimmt er dementsprechend gegen die ganze griechische Kunstentwicklung Stellung und verherrlicht die Weisheit der Aegypter, die jede Neuerung verwerfen, deren Kunst im Laufe von Jahrtausenden keine Aenderung erfährt. /Es kommt hier ausschliesslich auf die philosophische Position Platons an, ob und wieweit seine Feststellungen für die Realität der ägyptischen

Kunst zutreffend sind, ist in dem hier behandelten Zusammenhang irrelevant./ Platon betrachtet es als "ein Zeichen von hervorragender Klugheit", dass die Aegypter ein für allemal genauer Vorschriften für jede künstlerische Tätigkeit ausgearbeitet haben. "Und nachdem sie dies angeordnet, gaben sie bei den Götterfesten Belehrung über das Was und Wie, und keinen Maler oder sonstigen Künstler, der Gestalten und Nachbildungen schafft, war es erlaubt Neuerungen einzuführen oder seine Erfindungskraft auf irgend etwas anderes zu richten, als auf das der heimischen Sitte entsprechende. Und auch jetzt noch ist das nicht erlaubt, weder auf diesem Gebiet, noch in der gesamten musischen Kunst. Bei näherer Umschau wird man finden, dass dort die vor zehntausend Jahren...gefertigten Gemälde und Bildsäulen weder irgendwie schöner noch hässlicher sind, als die der jetzigen Zeit, sondern ganz dieselbe künstlerische Behandlung zeigen."^{10/} Platon geht damit auf die Prinzipien zurück, die wir bei der Behandlung der Genesis der Eigenart der Kunst, ihrer Herauslösung aus dem primitiven und undifferenzierten Komplex der magischen Praxis feststellen konnten. Dass nämlich einerseits die von dieser entfesselten mimetischen Kräfte spontan und ständig einem Sichausleben, einer Selbständigkeit als ästhetische Setzung zustreben, dass jedoch andererseits von der Magie selbst - in der jedes Moment der Mimesis als eine Fesselung oder Entfesselung der von ihr angeblich beherrschten "Kräfte" aufgefasst wird - um dieser magischen Wirkungen willen jedes mimetische Moment entgültig, rituell fixiert werden soll. Das Spezifische der griechischen Kulturentwicklung beruht gerade darauf, dass sie sich früh und radikal von diesen Fesseln befreien konnte, während diese im Orient - einerlei ob als magische Überreste im Übergang zur Religion oder in einer neuen religiösen Funktion - überwiegend rituell festgelegt werden. Der alte Platon nimmt hier entschieden für die magisch-religiöse Tradition, gegen die Entwicklungstendenzen der spezifisch griechischen Kultur Stellung. Das ist die letzte und konsequenteste Aufgipfelung von Platons Kunsttheorie.

Schon diese abschliessende Stellungnahme Platons zeigt die Grundtendenz seiner Beurteilung der Kunst; die Kunst so wie sie sich wirklich in Griechenland entwickelt hat, d.h. eine Kunst, die die Selbständigkeit des Aesthetischen entfaltet zur Geltung bringt, muss konsequenterweise aus der platonisch neuzuerrich-

tenden Polis vertrieben werden, dass es daneben auch eine idealistisch-transzendente, weitgehend theologisierte "Schönheit" im Platonschen System gibt, dass er eine magisch-theologisch regulierte Kunst als Bestandteil seiner Sozialpädagogik anerkennt, ist keine Abschwächung sondern eine Konkretisierung seiner Position. Freilich ist eine solche Rückwendung zur magischen Ritualität der Mimesis in den Mittelmeerländern Europas auf dieser Entwicklungssstufe bereits eine reaktionäre Utopie. Die lange und bedeutsame Nachwirkung der Platonischen Auffassung von der Stelle der Kunst im gesellschaftlich-geistlichen Systems der menschlichen Aktivitäten erfolgt auch weniger auf der Linie des folgerichtigen Radikalismus von Platon selbst, als auf der, die der Neuplatonismus, vor allem Plotin, den realen Verhältnisse entsprechend, modifiziert und gemildert hat. Auch dieser ist hier behandelt worden, vor allem sein Abbiegen in der Bewertung der ästhetischen Widerspiegelung. Daraus folgt für den Neuplatonismus, dass die Kunst, als ein Abbild der Abbilder der Ideenwelt, nicht unbedingt etwas Minderwertiges und Verwerfliches ist, sondern eine wichtige Bedeutung erlangen kann, wenn sie im Dienst der menschlichen Abbildung der Transzendenz steht, also - wie die Erkenntnis - den Aufstieg zur Ideenwelt zu unternehmen versucht. Durch diese Akzentverschiebung kann die Kunst im Dienst der Theologie ihren Wert bewahren, und diese Theorie ist dann auch durch Vermittlung der Gnosis für die christliche Auffassung der Kunst, natürlich mit einigen Modifikationen, ausschlaggebend geworden.

Ohne Frage ist Platon weit folgerichtiger als seine Neuplatonischen Nachfolger. Wenn man seine Theorie in sich und nicht in seinen Folgen betrachtet, so zeigt es sich, dass die trotz ihrer entgegengesetzten Hauptrichtung - doch in einigen bestimmten Punkten an seine Vorgänger anknüpft. In Platonischen Verwerfen der ästhetischen Widerspiegelung sind nämlich auch bestimmte Elemente des Kampfes um die Desanthropomorphisierung des Weltbilds aufbewahrt, die aus Platons Beziehung zu Mathematik und Geometrie folgen. So vor allem im berührten Gesamtangriff auf die Kunst die Betrachtung über die Objektivität des Masses, die nach seinen Anschauungen von der Kunst verfälscht wird, indem sie bei der Erscheinung stehen bleibt und den an sich seienden Tatbestand verfälschend wiedergibt. Dazu kommt das Motiv, das bereits im "Ion"

aufgetaucht ist, dass die Dichter immer wieder über Sachverhalte des Lebens schreiben, von denen sie nichts verstehen, auch hier fordert Platon - philosophisch betrachtet - von der Kunst eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, die in jeder Hinsicht, so in Bezug auf das Verhältnis von Erscheinung und Wesen, von Inhalt und Form etc. genau der wissenschaftlichen entsprechen soll. Alldies ist natürlich in die spezifische Platonische Erkenntnistheorie eingebaut, nach welcher ein jedem empirisch existierende Gegenstand nur das Abbild seines Originals in der Ideenwelt ist. Während jedoch die wissenschaftliche Widerspiegelung den Weg nach oben, zu den echten Vorbildern einschlägt, entsteht in der Kunst ein verächtliches Abbild der Abbilder. Der Dialog erläutert diese Hierarchie, indem Gott, dem Schöpfer der Ideen ein in der Empirie arbeitender Werkbildner /etwa der Tischler/, diesem der bloße Nachbildner /der Maler/ gegenübergestellt wird. Die Kritik gipfelt in der ethischen Verurteilung der Inhalte der Kunst, da diese die Leidenschaft, den Gegensatz zum Ideal, der vernünftigen und ruhigen Gemütsverfassung zum Vorbild erhebt, wie könne aber das in der Kunst verehrt und gelobt werden, wessen man sich im Leben schämen müsste.^{11/} Man sieht: alles, was spezifisch an der ästhetischen Setzung ist, wird von Platon gedanklich einfach annulliert, dass manche seiner Jugendwerke, wie "Symposion", hohe künstlerische Qualitäten aufweisen, kann zwar diesen Sinn der Platonischen Kunstphilosophie biographisch paradox und damit zu einem Problem der Philosophiegeschichte machen, kann ihn aber aus der Geschichte des ästhetischen Gedankens nicht entfernen oder kompromisslerisch abschwächen.

Von diesem Standpunkt ist es höchst wichtig, dass zwischen Platon und dem Neuplatonismus Aristoteles steht, der wahre Entdecker der Eigenart des Aesthetischen. Die epochemachende Bedeutung seiner Feststellungen wurde hier in verschiedenen Zusammenhängen auseinandergesetzt, vor allem die Tatsache, dass er den Unterschied der ästhetischen Widerspiegelung sowohl vom Leben selbst, wie von dessen wissenschaftlicher Abbildung klar erkannt hat. Ebenso auch ihre Beziehung zur Ganzheit der menschlichen Praxis, ihre Beziehung zur Ethik. Die von ihm entdeckte Eigenart der ästhetischen Setzung, die Setzung der Selbständigkeit der Kunst ist also weder anethisch, noch antiethisch. Nur tritt an die Stelle der Platonischen - reichlich mechanischen - Vorbildsverhältnisses die kompli-

zierte Dialektik der Katharsis. Wie Aristoteles die Transzendenz der Ideenlehre Platons erkenntnistheoretisch bekämpfte, so richtet sich die Katharsis gegen jede theologische Transzendenz der Ethik: in der Katharsis werden von gestalteten Menschenschicksalen die eigenen Kräfte eines jeden Menschen geweckt, damit er mit ihrer Hilfe - und ausschliesslich mit ihrer - das eigene Leben, das eigene Selbst in die Richtung der Besserung bewege. Die innere, immanente, diesseitige Vollendung der Kunstwerke steht somit im Dienste dieser diesseitigen Vollendung der Menschenseele. Die Kunstauffassung von Aristoteles ist auf dieser Grundlage um nichts weniger gesellschaftlich - aus der Gesellschaft geboren, in die Gesellschaft mündend - als die Platons, sie stellt ebensowenig das Individuum abstrakt der Gesellschaft entgegen, wie es so oft in der Neuzeit geschieht, nur entspringt bei ihm die gesellschaftlich-pädagogische Kraft der Kunst aus ihrer ästhetischen Selbstvollendung und nicht wie bei Platon aus Erstarrung oder Aufhebung der eigentlich künstlerischen Prinzipien. Als Entdecker der Eigenart des Aesthetischen fundiert Aristoteles dessen Wesen in einer menschlichen Diesseitigkeit, im Suchen der richtigen "Mitte" für alle menschlichen Aktivitäten.

Diese Errungenschaft ging im Abendland nie mehr völlig verloren; ohne Aristoteles wäre vielleicht auch der Neuplatonische Kompromiss gedanklich nicht in seiner vorhandenen Form entstanden und er hätte kaum die mittelalterliche Aesthetik so beherrschen können, wie er es tat. Die Wirksamkeit einer Philosophie, das Was und Wie ihres jeweiligen konkreten Einflusses hängt jedoch nie allein, zumeist nicht einmal vor allem von ihrem eigenen Gehalt ab. Für die aktuell-praktischen Anforderungen der jeweiligen Zeittendenzen ist dieser nur ein - freilich bereits in bestimmter Weise geformter - Rohstoff, dem diese den eigenen Bedürfnissen entsprechend bearbeiten. So wirkte die Aesthetik von Aristoteles fast ein Jahrtausend lang in einer sein wirkliches Wesen abschwächender, ja verzerrender Weise weiter und ihre so errungene "Autorität" im Mittelalter war für lange Zeit ein geistiges und vor allem emotionelles Hindernis für die Einsicht, dass die Konzeption einer bewusst diesseitigen Kunst - sachgemäss notwendigerweise - erst in ihr die ihr wirklich angemessene Fundierung finden kann. Es ist Lessings grosse Tat diese Beschaffenheit der Aristotelischen Aesthetik neu entdeckt und verlebendigt zu haben.

Unsere Aufgabe hier ist, weder eine Geschichte der Aesthetik, noch eine der Kunst auch in grösster Skizzenhaftigkeit zu entwerfen. Die neue, radikal veränderte Lage, die Entstehung und das Zurherrschaftgelangen des Christentums müssen wir hier ebenfalls als welthistorische Tatsache zur Grundlage unsere Betrachtung machen, ohne ihre Genesis, ihre Entfaltung etc. historisch oder systematisch analysieren zu können. Nur auf eine viele Missverständnisse hervor-rufende Auffassung muss dennoch in aller Kürze hingewiesen werden. Kunsthistoriker wie Worringer, Scheltens und andere wollen an Stelle des Gegensatzes, den die Kunst auf christlicher Grundlage zu der der Antike bildet, den der nordischen, der germanischen Kunst und zu der antiken setzen. Eine ausführliche Polemik ist im Rahmen dieser Schrift nicht möglich, denn sie müsste erstens die auf dem Boden der hellenisch-spätromischen Kultur entstandenen Übergangsformen der Kunst berücksichtigen, die auf Grundlage jener ökonomischen Übergangsformen entstanden sind, die die Auflösung der Sklavenwirtschaft hervorgebracht hat, zweitens müsste darauf näher eingegangen werden, wie im Laufe des Siegeszuges der christlichen Religion aus der Mittelmeerkultur der Antike eine europäische Kultur entstanden ist. Beides zu behandeln ist hier nicht möglich und auch nicht nötig. Die erste Frage, weil es - bei einer philosophischen und nicht rein historischen Darstellung - nur auf die allgemeinste, welthistorisch ausschlaggebende Typik ankommt und die interessanten und bedeutsamen Probleme der Übergänge einer historisch-materialistischen Bearbeitung überlassen werden müssen. Die zweite Frage, die die Einbeziehung der nordischen Völker in die neue christliche Kultur umfasst, bezieht sich natürlich auch auf den Anteil, den ihre unwüchsigen Traditionen in der neuen Kultur besitzen. Wenn aber, wie es hier immer geschehen muss, das Augenmerk nur auf die grosse allgemeine Typik gerichtet wird, so ist es einerseits klar, dass die fundamentale geistige Basis dieser Kultur das auf hellenistisch-römisch-vorderasiatischen Boden entstandene Christentum bildet; andererseits ist es ebenso klar, dass allmählich, besonders zur Zeit der Krise der mittelalterlichen Lebensweise und Weltanschauung das Schwergewicht sich allmählich nach dem Norden verlegt. Aber die Völker, die damals führende Rollen übernehmen- und schon lange früher neu und selbständig zur Geltung gelangten - vertraten längst nicht mehr die altgermanischen Anschauungen; diese sind durch neue Lebensformen und von ihnen geschaffenen neuen Kulturströmungen in ihren tiefsten

Wesen grundlegend umgestaltet worden. Damit sollen die neuentstandenen nationalen Eigentümlichkeiten keineswegs unterschätzt werden. Im Gegenteil: zu den wesentlich neuen Momenten der mittelalterlichen Entwicklung gehört gerade das früher in diesem Ausmass und in dieser Qualität kaum bekannte Herausbilden nationaler Kulturen. Es wäre aber abwegig, diese ausschlaggebende Wucht des auf dem Boden der Antike erwachsenen Christentums als allgemeine Basis zu unterschätzen und die neuen Kulturen direkt, ohne gerade diese Vermittlungen, aus altgermanischen Überlieferungen abzuleiten. /Über die ganz anders geartete byzantinische Kultur, mit allen ihren Abzweigungen kann hier nur episodisch die Rede sein/.

Eine Zusammenfassung der wichtigsten Momente kann hier naturgemäss nur in Hinblick auf die Kunst stattfinden. Sie gibt ein Bild von einem breiten gesellschaftlichen Unterbau für diese, von Möglichkeiten für den jeweiligen sozialen Auftrag an sie, die an Inhaltsreichtum denen der Mythengrundlagen der griechischen Kunst nahe kommt. Freilich gibt es dabei eine theologische Regelung dieser stofflichen Basis, die in der griechischen Kultur weitgehend unbekannt war. Im Westen hat sich aber - Byzanz hat einen anderen, dem Orient näheren Weg eingeschlagen - allmählich unter ununterbrochenen Guerillenkämpfen eine relativ grosse Elastizität durchgesetzt; d.h. bei einer Anfangs verhältnismässig strengen ikonographischen Gebundenheit eine immer stärkere ästhetische Freiheit der formellen Ausdrucksmittel, die schon vor der Renaissance die ikonographisch-thematischen Vorschriften in eine künstlerisch zu lösende Aufgabe umgewandelt hat. Durch das Vordringen der in diese Richtung arbeitenden Kräfte, deren gesellschaftliche Grundlage das Anwachsen des Bürgertums, seines ökonomischen und ideologischen Einflusses noch innerhalb der feudalen Gesellschaft war, erhielt der Mythenkreis des Christentums eine ähnliche fruchtbringende Bedeutung für die Kunstentwicklung, wie die der Antike. Die Bibel /und die Heiligenlegenden/ erweisen sich als Mythengrundlage der neuen Kunst ebenso als feste und zugleich fast grenzenlos variable, ständig fliessende Quelle wie etwa Homer für die ~~alte~~. Beiden ist es gemeinsam, dass sie ein unererschöpflich reiches folkloristisches Material überliefern, das einerseits von der Idylle bis zu den tiefsten und erschütterndsten tragischen Konflikten den ganzen möglichen Lebensumkreis der Men-

schen umfasst, und zwar in sinnlich prägnanter und gerade darum verschiedenartige Auslegungen zulassender Form, wie etwa die griechischen Tragiker den mykenischen oder thebanischen Sagenkreis so gut wie unbeschränkt, in schärfste Kontraste umschlagend interpretieren konnten, so steht die christliche Kunst zu den Mythen von der Erschaffung der Welt bis zum jüngsten Gericht. Andererseits konnte jede künstlerische Bearbeitung stets sowohl mit der sinnlich-sinnfälligen Beschaffenheit ihres Stoffes, wie mit dem allgemeinen Bekanntsein seines Inhalts rechnen. Das gab dem Inhalt der Kunst die Selbstverständlichkeit und Evidenz der unmittelbaren Erscheinung, gab der Komposition eine glückliche und fruchtbare Geburdenheit, ohne Beweglichkeit und Freiheit der einzelnen Werkindividualitäten aufzuheben; denn aus einer ikonographisch gebundenen Thematik können, je nach der geistigen Zielsetzung, die verschiedenartigsten Kompositionen entstehen und bei künstlerisch richtiger Lösung der Probleme gibt der Gehalt den Formen eine unmittelbar evidente Notwendigkeit, die ohne ein solches inhaltliches Fixiertsein kaum zu erreichen wäre. Die darstellerische Abstraktheit und Unsinnlichkeit, die den Monotheismus sonst dem antiken Polytheismus gegenüber in Nachteil setzt, hebt sich infolge der Menschwerdung Christi, der Abwechslungsreichen dramatischen Inhalte seines menschlichen Lebens, infolge der grossen und ebenfalls stets ins Menschliche uminterpretierbaren Hierarchie von Aposteln, Heiligen, etc. auf.

Es ist also leicht ersichtlich, dass die Mythen Grundlagen der christlichen Kunst an sich nicht ungünstiger für diese ist, als die der Antike für ihre eigenen ästhetischen Ausdrucksbestrebungen. /Dass auch schon relativ früh die antike Mythologie als Stoff auftaucht, sei nur am Rande bemerkt./ Natürlich ist hier als wichtiger Unterschied zwischen Antike und Mittelalter die bereits erwähnte leitende und richtende Rolle der Kirche hervorzuheben, während in Griechenland die Kunst - freilich auf Grundlage des jeweiligen sozialen Auftrags - ihre Inhalte und Formen selbst bestimmt hat. Gerade dadurch entsteht im Mittelalter der konkrete Spielraum jenes Kampfes um die Befreiung, um die Selbstdetermination der Kunst, der für diese Kultur, wie alsbald zu zeigen sein wird, so charakteristisch ist. Im Einflussbereich der Ostkirche, wo die Festlegung der Ikonographie im wachsenden Ausmass zugleich sehr

weitgehend die Gesetze für die konkrete künstlerische Gestaltung vorschreibt, ist der Hauptweg der Kunstentwicklung der der Vorherrschaft des Allegorisierens, während im Westen aus diesem Befreiungskampf der Kunst gegen die religiöskirchliche Regelung - allerdings lange Zeit bei Beibehaltung der ikonographischen Gebundenheit - der Realismus einer symbolischen Darstellungsweise erwächst.

/Der prinzipielle Gegensatz von Allegorie und Symbol wird im nächsten Abschnitt dieses Kapitels behandelt werden./ Diese leitende Rolle der Kirche hatte im Westen von Anfang an ihre Grenzen, die aus ihren eigenen Zielsetzungen entsprungen. Die Gesellschaftsordnung des Feudalismus muss sich von Anfang an auf breitere Schichten der Bevölkerung stützen, als die auf Basis der Sklaverei beruhende klassische Poliskultur. Diese Schichten im Feudalismus waren - im Vergleich zu denen, die den sozialen Auftrag in der Antike bestimmten, an die er appellierte - weitgehendst ungebildet, analphabetisch. Die Kunst als sinnlicher Interpret der Mythengrundlage der Religion musste also ihre Zielsetzungen der neuen gesellschaftlichen Fragestellungen entsprechend modifizieren. Das hat vor allem zur Folge, dass in der Lage der - gesellschaftlich - führenden Künste bedeutsame Aenderungen entstehen. Für die Antike ist - trotz der exzeptionell künstlerischen Vollendung der Plastik - die Literatur die ausschlaggebende Kunst: Homer, Hesiod, Pindar, die Tragiker sind es, die die Wandlungen des gesellschaftlichen Seins und Bewusstseins als künstlerische Umformungen der Mythen allgemein gültig zur Sprache bringen. /Die bereits behandelte Polemik der frühen Philosophen gegen Homer ist ein wichtiges indirektes Zeugnis für diese Lage/. Im Mittelalter dagegen erscheint erst in Dante eine Gestalt von derartigem Gewicht und die welthistorische Literatur, die auf ihn folgt, bewegt sich bereits - den bildenden Künsten vorangehend - auf der Linie einer bürgerlichen Saekularisierung der Kunst, muss aber eben darum auf jene Massenbasis verzichten, die die bildenden Künste besaßen /Bocaccio und die Novelle/. In den bildenden Künsten, die die theologische Literatur rein als Ausschmückungen der Cotteshäuser aufgefasst haben will, entsteht von Anfang an der von Papst Gregor den Grossen formulierte soziale Auftrag, dass nämlich die Bilder zur Belehrung der Ungebildeten in den Kirchen aufgestellt sind. "Das Gemälde kommt in den Kirchen zur Anwendung, damit die, welche die Buchstaben nicht

kennen, wenigstens an den Wänden durch Anschauung lesen, was sie in Büchern nicht zu lesen vermögen." Die Forderung, dass die bildenden Künsten belehrende Bilderbücher für die Analphabeten zur erklärenden Verbreitung der Mythengrundlage der Religion sein sollen, bildet den entscheidenden sozialen Auftrag für sie, der während der ganzen Blüte des Feudalismus in Wirksamkeit bleibt.^{12/} Natürlich setzen diese lange vor Entstehung und Festigung des Feudalismus als ökonomischer Formationen, ein hoch zur Zeit der sich auflösenden Sklavenwirtschaft. Da uns aber hier die ideologische Entwicklung der Kirche und Kunst beschäftigt, können wir von einer Analyse der Einflüsse, die die Wandlung der gesellschaftlichen Grundlagen auf die Ideologie ausübt, absehen.

Das Zurgeltungsgelangen und das Geltenbleiben dieses sozialen Auftrags ist das Ergebnis langer und abwechslungsreicher Kämpfe. Es ist hier natürlich unmöglich, die sicherlich grosse Wirkung dieses autoritativ formulierten sozialen Auftrags historisch zu verfolgen. Nur als Andeutung führen wir den witzig treffenden Ausdruck Lichtenbergs bereits aus der Zeit der Aufklärung an: "Die geschnitzten Heiligen haben in der Welt mehr ausgerichtet als die lebenden."^{12.a./} Es ist selbstverständlich, dass die unterdrückte, kämpfende Kirche gegen die staatlich verordnete Verehrung der Kaiserbilder etc. Stellung nahm. Aber auch in Bezug auf die bildliche Darstellung christlicher Themen gibt es heftige Meinungsverschiedenheiten. Clemens von Alexandrien beruft sich auf die Verbote des zweiten Buches Mosis, um die Abbilder Gottes und der überirdischen Dinge zu verhindern. Dieser Streit erstreckt sich nicht nur auf die Thematik, sondern auch auf die Ausdrucksweise der Kunst, auf ihre zentrale Einstellung zu der Gestaltung der Gegenstände der objektiven Wirklichkeit. Dvorak macht darauf aufmerksam, dass der abbildende /er sagt "naturalistische"/ Charakter der antiken Darstellung von den Autoritäten dieser Zeit abgelehnt wurde, "da ein wahres Bild Gottes nicht in der Nachahmung des Irdischen, sondern in der der menschlichen Seele zu suchen ist." Vom Standpunkt der Kunst bedeutet das so viel, dass diese einen die sinnliche Abbildung transzendierenden letzten Gehalt haben, also einem Allegorisieren zustreben soll.^{13/}

In extremer Form, aber eben darum am lehrreichsten treten diese konsequent religiösen, spritualistisch-transzen-

denten Tendenzen bei Tertullian hervor. Auch er befüßt sich auf die Gebote Mosis, folgert aber daraus das religiös notwendige Verwerfen einer jeden bildenden Kunst: "Der Teufel hat Bildhauer und Maler in die Welt gesetzt." Das Verfertigen und Verehren von Abbildern nicht nur in menschlicher Gestalt, sei gleicherweise für einen Christen sündhaft. Es ist höchstinteressant, wie er sich in seiner Abhandlung über die Schauspiele gegen jede Katharsis wendet. Daraus wird deutlich sichtbar, dass bei Dvoraks eben angeführten sonst richtigen Feststellungen der bei den Kunsthistorikern übliche Ausdruck "Naturalismus" irreführend ist, es handelt sich um weit mehr, um die Ablehnung der Katharsis, also um die der Zentralkategorien der menschlich-moralischen Wirkung der Kunst in der Blütezeit der Antike und in bestimmten Sinn - wie früher in anderen Zusammenhängen auseinandergesetzt wurde - um eine Zentralkategorie der künstlerischen Wirkung überhaupt. Tertullian sagt, über die Rezipienten der Schauspiele: "sie betrüben sich über fremdes Unglück und freuen sich über fremdes Glück. Was sie wünschen und nicht wünschen, ist ausserhalb ihrer Befindliches, und so ist die Liebe bei ihnen gegenstandslos und der Hass ungerecht." Tertullian erblickt hierin eine Schamlosigkeit, auf den Einwand, dass auch Gott Zuschauer sei, erwidert er: "Jawohl, als Richter, nicht als Angeklagter. Den Schauspielern wird "Eerheucheln von Liebe, Hass, Zorn, Säufzer und Tränen" vorgeworfen.^{14/} In manchen Argumenten sinkt zwar der Gedankengang Tertullians einfach auf das Niveau der Anklage der Kunst als "Lüge" wodurch er freilich ebenfalls in einen vielstimmigen, jahrtausendelang klingenden Chor einstimmt; das Wesen seines Angriffs ist aber gewichtiger. Denn die Ablehnung der Katharsis, der intensiven Teilnahme an nicht eigenen, nicht "wirklichen" Freuden und Leiden, nicht "wirklicher" Menschen gewinnt ihren echten religiösen Sinn erst, wenn begriffen wird, dass der Glaube von den Menschen eine alles andere ausschliessende Konzentration auf das eigene Seelenheil fordert, d.h. eine Konzentration auf das jenseitige Schicksal der eigenen partikularen Persönlichkeit. Wir werden später eingehend betrachten können, dass damit gerade das zentrale Spezifikum der Religiosität aufgegriffen wurde, Liebe, Mitleid, etc. können sehr wohl religiöse Tugenden sein, sie können sogar in der religiösen Moral ein wichtige Stelle einnehmen, sie stehen aber doch stets im Dienste dieser Zentralaufgabe, des

eigenen Seelenheils. Die von Tertullian verworfene Teilnahme an fremden - dichterisch gestalteten, nicht "wirklichen" - Menschen und Schicksalen geht, infolge des Wesens der ästhetischen Setzung, infolge der Herrschaft der Besonderheit, des Typischen in ihr, prinzipiell über die Partikularität hinaus. Wir haben gesehen, dass gerade eine solche Überwindung der Einstellungen zum Leben, die in der Partikularität stecken bleiben, ein wesentliches Moment der Katharsis als allgemeiner Kategorie der Aesthetik bildet und gerade darum die tiefe Verbundenheit zwischen echter /diesseitiger/ Ethik und echter /diesseitiger/ Kunst stiftet.

Die Tatsache, dass das Christentum sein Konstantin Staatskirche geworden ist, ändert diese Lage vielfach in prinzipieller Weise. Dvořák weist mit grosser Entschiedenheit darauf hin, dass die allegorischen Darstellungen der Katakombenzeit von realistischen, der antiken Kunst mehr angenäherten, abgelöst werden. Damit sind, allerdings nur für den Westen die Grundlagen jener Entwicklung niedergelegt, deren allgemeinste Kennzeichen wir bereits angedeutet haben, deren konkretes Sichauswirken uns noch eingehend beschäftigen wird. Die erste grosse Explosion der sich hier sehr zusammenbellenden Widersprüche ist der langdauernde Kampf zwischen den Bilderstürmern und ihren Gegnern, der hauptsächlich im Bereich von Byzanz tobte, dessen Wellen aber auch den Westen berührten. Im Vordergrund steht-- ein ständiges Moment der religiösen Entwicklung in Europa - der Versuch, die im Christentum vorhandenen und immer wieder neu eindringenden Überreste der Magie auch hier zu entfernen. Es ist dabei charakteristisch, dass die Bilder dabei in einer Reihe mit Reliquien, Amuletten, etc. stehen. Den Bildern selbst wird ebenfalls eine wunderwirkende Kraft zugesprochen, so z.B. Schutz gegen Dämonen, Heilkraft gegen physische Übel etc.; man glaubt allgemein, dass die Kräfte des Originals /des Erlösers, des Engels, des Heiligen/ auch in seiner Abbildung wirksam bleiben, dass das Original alles das erfährt und mitempfindet, was dem Bild zuteil wird.^{15/} Der magische Charakter solcher Anschauungen bedarf wohl keines weiteren Nachweises. Die Revolte gegen ein in hohem Grade von Magie durchsetztes Christentum, das Bestreben, die Religion von den magischen Überresten zu reinigen, geht ideologisch teilweise auf die Anfänge des Christentums zurück, teilweise steht sie unter mohammedanischem Einfluss, wo von vorneherein, wie im Judentum, das Abbilden des Göttlichen immer streng verpönt war. Die Ideologie

des Bildersturms erhält unter diesen Umständen einen asketisch-spiritualistischen, über alles diesseitig Menschliche hinausweisenden Charakter. So sagt der Bischof Asterius von Amasia in einer Predigt: "Male Christi nicht ab; es ist ihm genug an der einen Erniedrigung des Menschwerdens, welchem er sich freiwillig um unserer Willen unterzogen hat." ^{16/} Freilich wenn die Lage der Kunst in diesen Kämpfen richtig eingeschätzt werden soll, so muss festgestellt werden, dass die Bilderstürmer nur gegen eine Menschen darstellende religiöse Kunst Stellung nehmen. Wie das radikale Verbot der Abbildung bei den Mohammedanern der reichen Entfaltung einer geometrischen und allegorischen Ornamentik keinerlei Hindernisse in den Weg stellte, ja diese energisch förderte, so hat sich auch der byzantinische Bildersturm nicht gegen die weltliche Kunst gerichtet; nicht nur blüht auch hier eine Ornamentik auf, sondern auch eine weltliche Malerei /Landschaft, Tiere, etc./ ^{17/}

Die zum Schluss siegreichen Gegner des Bildersturms stützten sich praktisch selbstredend auf die tief eingewurzelten Überlieferungen des magischen Wunderglaubens, theoretisch begründen ihre Hauptideologien ihren Standpunkt wie folgt: "Alles Materielle unterliegt der malerischen Darstellung. Trat nun Christus in diese materielle Welt ein.... so unterliegt er mit Notwendigkeit der figürlichen Umschreibung... Christus wird gemalt in Hinsicht auf seine Persönlichkeit ohne Rücksicht darauf, dass er aus zwei Naturen besteht." Das Bild sei "das Symbol, der Garant und der sichtbare Ausdruck des geheimnisvollen Wunders der Menschwerdung." ^{18/} Es wäre jedoch ein fehlerhaftes Verkennen der wahren Tatbestände, würde man aus solchen theoretischen Aussprüchen, die der eben zitierte, auf eine Blüte der realistischen Malerei nach dem Sieg über die Bilderstürmer schliessen. Im Gegenteil. Es entsteht in Byzanz eine theologisch aufs strengste und genaueste regulierte Kunst, in welcher die ikonographisch-theologischen Vorschriften der Entwicklung einer realistischen Gegenstandsgestaltung keinen freien Spielraum mehr liessen. ^{19/} Es entsteht eine starke Annäherung an die Kunstgesinnung der Oriens /freilich keine völlige Angleichung/, eine Verwirklichung jener Prinzipien, die wir aus Platons Spätwerk bereits angeführt und behandelt haben. Damit ist aber zugleich der Ansturm gegen die magischen Elemente der Religion zurückgeschlagen.

Diese Entscheidung geht natürlich weit über Bejahung oder Verneinung des Abbildens hinaus. Sie konzentriert sich um die Frage, ob und wie weit es überhaupt möglich ist, eine menschliche Beziehung zur absoluten Transzendenz /in der Religion: zu Gott/ rein ethisch, rein auf den Glauben basiert zu bestimmen und festzuhalten. Wird dies erreicht, so ist bloss der historisch allbekannte Gegensatz von Glauben und Wissen theologisch zu lösen. In dem Augenblick jedoch, wenn geglaubt wird, dass bestimmte menschliche Handlungen /Taufe, Abendmahl, Gebet etc./ inhaltlich oder gar formell, durch ihre rituelle Gestaltung einen direkten Einfluss auf das transzendente Geschehen, selbstredend in Bezug auf das irdische Wohlergehen oder auf das jenseitige Heil der partikularen Persönlichkeit haben können, ist das Eindringen der magischen Tendenzen in die jeweilige Religion unaufhaltsam. Die magische Wirklichkeit des Abbildens, des Abbildes gehört zu diesem Komplex. Und die Geschichte der Religionen zeigt tatsächlich die Zwangsläufigkeit dieses Prozesses. Die Beziehung von Kunst und Religion ist mit diesen Kämpfen eng verbunden. Was bei Platon eine sozialpädagogische Tendenz zur Bildung und Formulierung der Kunst war, verwandelt sich von selbst in ein halb oder ganz magisches Ritual. Aber auch wo, wie im Westen, die kirchliche Ikonographie doch einen Spielraum der freien künstlerischen Gestaltung eröffnet, kann es unzählige Fälle geben, in denen bestimmten Abbildungen solche wunderwirkende /magische / Macht zugesprochen wird. Die spezielle Lage der feudalen Kunst im Westen besteht bloss darin, dass ihr von Gregor dem Grossen formulierter sozialer Auftrag die religiös-kirchliche Bedeutung der bildenden Künste nicht mechanisch an ihre rituell fundierte magische Wirkung knüpft und damit - ungewollt - einen Weg für die ästhetische Entwicklung freigibt. Die magische Bilderverehrung erhält damit, im Vergleich zu dieser grossen Linie, ein Moment der Zufälligkeit, was natürlich ihr häufiges Vorkommen bis in unsere Tage hinein nicht verhindern kann.

Die Versuche, die Religion von ihren magischen Überresten zu reinigen, erhielten eine neue, stärkere und vertiefte Aufgipfelung in der Reformation. Es kann natürlich auch hier nicht unsere Aufgabe sein, die eigentlichen religionshistorischen und dogmatischen Probleme zu behandeln. Es ist aber auf den ersten Blick einleuchtend, dass, angefangen von Luthers Auftreten gegen den Ablassverkauf über die neue Konzeption des Abendmahls bis zu dem, in Sek-

tenrahmen verbliebenen Antauf der Wiedertäufer, die Taufe aus einem magischen in einen wesentlich ethischen Akt zu verwandeln, die entscheidenden Bestrebungen der Reformen auf die Reinigung der Religion von ihren überlieferten magischen Elementen gerichtet waren. Uns interessiert dabei naturgemäss vor allem die religiöse Stallungnahme zur Abbildung. Hier ist gleich zu bemerken, dass die ausgesprochen bilderstürmerischen Tendenzen /Karlstadt/ niemals zur offiziellen, herrschenden Linie der Reformation erstarkt sind. Wie auf jedem Gebiet der Reform vertritt Calvin den radikalsten Standpunkt. Er lehnt den von Gregor begründeten sozialen Auftrag für eine religiöse Kunst entschieden ab, bestreitet seine pädagogische Wirkung, denn, was der Mensch aus Bildern lernen könne, sei frivol, ja betrügerisch, Gott durch Bilder zu repräsentieren, bedeute seine Glorie zu beschmutzen.^{20/} Er verwirft auch als Götzenanbeten jede Auffassung, die den Bildern ein Innewohnen göttlicher Tugenden zuschreibt. Darum duldet er keine Bilder in den Kirchen.^{21/} Dieses radikal Verwerfen der bildenden Künste berührt nach Calvin aber bloss ihre Beziehung zum göttlichen, zum religiösen Leben. Malerei und Skulptur besitzen in seinen Augen ihre Berechtigung, soweit ihre Gegenstände Dinge sind, die man mit Augen sieht, soweit sie dem Vergnügen der Menschen dienen.^{22/} Die gesamte Malerei und Plastik, d.h. die ganze bildende Kunst wird damit zu einem religiösen Adiaphoron erklärt und seitens der Religion prinzipiell freigegeben. Die grosse Krise des feudalen Systems, mit deren ideologischen Folgen in Bezug auf das Verhältnis Religion-Kunst wir uns noch ausführlich beschäftigen werden, führt von dieser Seite zum völligen Abbau der mittelalterlichen Abhängigkeit, zur Anerkennung der Weltlichkeit der Kunst.

Die Stellungnahme Luthers und Zwinglis ist im Prinzipiellen bei weitem nicht so klar, als die Calvins, die Hauptrichtung ist aber doch eine sehr ähnliche. Luther beschäftigt sich vor allem in den gegen die Karlstädtsche Bilderstürmerei gerichteten Invocavitpredigten mit unserem Problem. Auch er betrachtet die Herstellung künstlerischer Abbilder der Dinge als Adiaphoron; aber auch die Zerstörung der Bilder sei bloss erlaubt, nicht geboten: "wir mögen sie haben oder nicht haben, wiewohl es besser wäre, wir hätten sie gar nicht." Nur ihr Anbeten sei verboten, nicht ihre Herstellung. So habe Paulus in Athen gegen die Abgötterei ge-

prädigt, nicht für eine Zerstörung der Bilder, denn kein äusseres Bild könne dem Glauben schaden. An anderen Stellen bekämpft Luther den Missbrauch mit den Abbildungen, vor allem die aus dem Verhältnis zu ihnen /Stiften von Bildern/ entstehenden gefährlichen Einbildungen über das Verdienst der Werke.^{23/} Zwingli sagt zwar im Allgemeinen, die Bilder seien ein wahres Greuel vor den Augen Gottes. Er verbietet aber strikt nur die Abbildungen Gottes, die Bilder sollen aus den Kirchen entfernt werden, weil die Gefahr ihrer Anbetung besteht, an anderen Orten - also weltlich - sind sie durchaus möglich.^{24/} Wie wenig die Bilderfeindlichkeit der Reformation gegen die Kunst überhaupt gerichtet, wie sehr sie darin ausschliesslich die magischen Überreste des Christentums auszumerzen bestrebt war, tritt aus diesen wenigen Bemerkungen klar zutage. Die katholische Schriftstellerin Enrica von Handel-Mazzetti schildert in ihrem Roman "Jesse und Maria" mit guter Anschaulichkeit diese Lage. Im Pro und Contra der Handlung, die sich um ein wundertätiges Marienbild dreht, spielt dessen ästhetische Beschaffenheit nur insofern eine Rolle, als die Abscheu des humanistisch gebildeten protestantischen Adligen sich nicht nur gegen den magischen Aberglauben um das Bild, sondern auch gegen dessen künstlerische Scheusslichkeit richtet, während den anbetenden katholischen Bauern selbst eine Ahnung dessen fehlt, was die ästhetische Beschaffenheit eines solchen heiligen Gegenstandes sein könnte.

Zwischen diesen beiden Perioden der Bilderstürme entfaltet sich die gewaltige Blütezeit der mittelalterlichen Kunst. Es kann dabei leicht der Schein entstehen, als ob eine Befreiung der Kunst aus dem Dienst der Religion gar nicht nötig gewesen wäre, als ob gerade diese ^eGeundenheit der Kunst die Kraft zu ihren grossartigen Aufschwung gegeben hätte, was sich negativ gerade dadurch zu erweisen scheint, dass der Zusammenbruch dieser Bindungen eine tiefe Problematik herbeigeführt hat, dass - wie dies romantisch angelegte Theoretiker und Historiker bis heute behaupten - ein wirklicher Gipfel der Kunst nur auf Grundlage ihrer innigen Verbundenheit mit der Religion, ja nur als weltanschaulich-künstlerisches Sichbeugen vor ihren Forderungen möglich sei. Natürlich handelt es sich dabei nur um die bildende Kunst, die Entwicklung von Literatur oder Musik verläuft wesentlich anders, wir glauben aber, dass das prinzipielle Verhältnis von Kunst und Religion gerade hier am plastischsten her-

vortritt. So sehr diese vielfache, in verschiedenster Weise laut gewordene These von uns abgelehnt wird, so sehr ist es zutreffend, dass hier ein reales Problem verborgen ist. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass an die mittelalterliche Kunst der soziale Auftrag an sich deutlicher und konkreter herantritt, als dies in späteren, Zeiten möglich war. Zugleich hatte er - wenigstens im Westen, im Gegensatz zum Orient und auch zu Byzanz - eine Elastizität, die eine fruchtbare und konkret freie Entwicklung ermöglichte. Es entsteht - auf einer, wie gezeigt, breiteren demokratischeren Grundlage - etwas der klassischen Antike Analoges: eine unerschöpflich scheinende folkloristische Basis an Mythen, deren jeder bedeutsame Menschen und Situationen sinnlich, aber dem Lakonismus des Volkstümlichen entsprechend äusserst knapp und darum verschiedene Auslegungen nicht nur zulassend, sondern geradezu herausfordernd darstellt, deren jeder zwar den breiten Massen erst aus solchen Abbildungen bekannt wird, da diese Mythen aber einen fundamentalen Bestandteil der alles beherrschenden christlichen Kultur bilden und darum auch anderswo, z.B. in den Predigten etc. popularisiert werden, stehen die dem Menschen doch nicht als eine fremde und erst durch gedankliche Arbeit zu enträtselnde Thematik gegenüber. Solche Stoffe sind am geeignetsten zur künstlerischen Bearbeitung, denn die sie widerspruchsvoll und fruchtbar bestimmenden Pole: Vertrautheit und stete Neugeburt bilden schon stofflich etwas sinnlich Welthaftes, ein konzentriertes Abbilden dessen, was an der Wirklichkeit selbst für die Menschen, für das Menschengeschlecht wesenhaft ist, was bleibt und doch ständig wieder entsteht. Die das eigentlich Künstlerische ausmachende Formwelt löst sich in solchen Konstellationen auch nicht relativ vom geformten Stoff ab, die Komposition im Ganzen wie in den Details ist nichts anderes als ein Laut- und Bewusstwerden des jeweiligen Zusammenhangs zwischen dem Stoff und den Forderungen des Tages, ein Verankern dieser in den grossen Fragen der Menschengattung, ein Sinnfälligerwerden der gewichtigsten und allgemeinsten Probleme der Menschheit in klar und einfach gestalteten Schicksalen konkreter Menschen.

Diese organisch gewachsene, als selbstverständlich hingenommene Einheit des unmittelbar Evidenten und geistig Bedeutsamen kann nur ein sozialer Auftrag den Künsten geben, der sich auf eine solche allgemein anerkannte Grundlage stützt, der nur durch

deren Vermittlung sich an die Künstler und durch sie an die Massen der Rezipienten wendet. Die Einzigartigkeit der mittelalterlichen Kunstentwicklung beruht also auf einer solchen Einzigartigkeit, des sozialen Auftrags in ihr. Während in der griechischen Antike das Fehlen einer Priesterkaste die Grundlage zu einer derartigen echt künstlerisch, d.h. stofflich an die Mythen gebundene, formell freie /vom jeweiligen sozialen Auftrag bestimmten/ Interpretation bildete, entsteht in der feudalen Gesellschaft die Gunst der Lage infolge jenes Spielraums, der für die jeweilige Ausbildung der ikonographisch genau fixierten Mythen durch das ständig zunehmende Gewicht des städtischen Bürgertums entstand. Die romantisch gestimmten Theoretiker und Historiker haben also insofern recht, als sie diese besonders günstigen Bedingungen feststellen und auch auf die Problematik hinweisen, die mit ihrem Aufhören einsetzt, sie irren sich aber, wenn sie aus dieser historischen Einmaligkeit eine allgemeine Norm machen wollen und erst recht, wenn sie aus ihr auf eine durchgehende positive Einwirkung der Religion auf die Kunst folgern. Wir werden im Gegenteil sogleich sehen, dass diese einzigartig günstige Entwicklung daraus entsprang, dass die Kirche gezwungen war, die ästhetische Selbstbewegung der Künste immer mehr freizugeben. Wie in der Antike das Fehlen einer theologischen Regelung ein wichtiger ideologischer Faktor der Kunstblüte war, so im Mittelalter die Stärke jener Gegenkräfte, die die ikonographischen Bindungen für ihre ästhetischen Zwecke zu gebrauchen und die theologische Leitung zu umgehen oder zu sprengen imstande waren. Die Gunst dieser Umstände gründet sich also nicht auf die Macht der Religion, sondern auf die Macht des Befreiungskampfes der Kunst gegen sie.

Es gilt nun diesen Befreiungskampf des Aesthetischen philosophisch näher zu beschreiben. Den groben Umriss seiner gesellschaftlichen Grundlage haben wir bereits angedeutet, die ständig wachsende Stärke des bürgerlichen Einflusses innerhalb der feudalen Gesellschaft.^{25/} Erstarkt das Bürgertum so weit, dass es den Rahmen des Feudalismus zu sprengen imstande ist, selbst wenn dadurch vorerst nur die kompromisshafte Übergangsform der absoluten Monarchie entsteht, so hört diese spezifische Entwicklung auf; es entsteht eine Krise, die wir als wichtige Etappe dieses Prozesses ebenfalls alsbald analysieren werden. Die Hauptlinie der jetzt zu

untersuchenden Periode führt weg von der theologischen Hierarchie in eine Richtung auf Gleichheit der Menschen, weg von der Transzendenz des Jenseitigen, zur Diesseitigkeit, zum Eigenwert des auf sich selbst gestellten Menschen. In der Literatur erhält diese Neuwendung schon verhältnissmässig früh eine relativ offene Form, so in Italien von Boccaccio bis Ariosto. Theoretisch erscheint sie vorerst zumeist in religiöser Form als mystische, kirchenreformatorische oder ketzerische Bewegung. So bedeutet die mystische Forderung eines unmittelbaren Verhältnisses zu Gott bei Meister Eckhardt dem Wesen nach ein Eliminieren, ein Sprengen der kirchlich-theologischen Hierarchie des ins Jenseits hypostasierten Feudalismus, auch religiöse Utopien wie die vom dritten Reich, vom Reich des heiligen Geistes bei Joachim de Fiore gehören hierher und so weiter. Im Gebiet der bildenden Künste konzentrieren sich diese Tendenzen auf einen Bruch mit der allegorisierenden Ikonographie, auch wenn an der Stofflichkeit des Themenkreises /altes und neues Testament, Heiligenlegenden, auch neue, wie die des Franciscus von Assisi, etc./ nichts geändert wird.

Die Revolution besteht in der Gestaltung von Menschen oder Menschengruppen rein mit den gegenständlichen Mitteln der Kunst, die deshalb die ihnen zu Grunde liegenden religiösen Mythen vollständig ins Diesseitige umsetzen, aus ihnen jenen Kern herauschälen, der eine wichtige Etappe in der Entwicklung des Menschengeschlechts repräsentiert, die mit einem Wort, die in den religiösen Mythen, in der religiös gedeuteten Folklore enthaltene menschliche Typik von Charakteren und Situationen wieder in die diesseitige Sphäre der Menschen und menschlichen Situationen zurückführen. Solche Tendenzen treten schon sehr früh, schon zur Zeit der Herrschaft des romanischen Stils auf, es genügt wenn man an einzelne Plastiken der Dome von Chartres, Reims, Bamberg, Neumburg, etc. an Nicolo Pisano erinnert, und dieser Kampf hört auch in der Gotik nicht auf, ja wird zuweilen noch entschiedener und intensiver. Dennoch ist es kein Zufall, wenn die entscheidende Wendung allgemein mit dem Namen Giotto's verknüpft wird. Bei ihm treten nämlich diese Tendenzen in einer reich gegliederten Systematik auf, drängen darauf, die ästhetische Widerspiegelung des Menschenlebens in seiner entfalteten Ganzheit zum ausschliesslichen Gegenstand der Kunst zu erheben. Philologische Kontroversen, wie

weit er an die damals vorhandene byzantinische Ikonographie anknüpft oder von ihr innerlich mehr oder weniger unberührt bleibt, sind für diese Frage ebenso bedeutungslos, wie etwa das Aufzeigen mittelalterlicher Motive etc. bei Rabelais oder Cervantes. Jeder Künstler knüpft notwendigerweise an die bei seinen Auftritten vorhandenen Strömungen an, künstlerisch kommt es dabei viel weniger auf das Woher? als auf das Wohin? seines Weges an, und gerade die Entschiedenheit und Komplettheit dieses Wohins? trennt mit einer unüberbrückbaren Kluft Giotto von allen byzantinischen, religiös-transzendierenden Tendenzen, verbindet ihn - als ersten Gipfel solcher Bestrebungen - mit allen seinen irdisch-realistischen Vorläufern aus der romanischen und gothischen Periode, einerlei, ob sie ihm bekannt oder unbekannt waren.

Da gerade Worringer der Haupttheoretiker des "nordisch"-antirealistischen Wesens der mittelalterlichen Kunst ist, kann er als völlig unverdächtig Zeuge für diesen von Giotto vollzogenen epochalen Umschwung figurieren. Worringer kontrastiert mit richtiger Anschaulichkeit Giottos Kunst mit der der zeigenössischen französischen Miniaturen. Die Form dieser sei letzten Endes immer labil, während bei jenem und in der auf ihn fussenden italienischen Kunst die Stabilität der Komposition und der Linienführung vorherrscht. "Sie hat nie" führt Worringer aus "die Möglichkeit einer dauernden sinnlich-übersinnlichen Transzendenz wie die französischen. Aber eben mit diesem entwickelten Sinn für die Stabilität der Dinge, für ihr festes körperhaftes Sein rettet der Italiener die Gothik vor ihrem Untergang im Kalligraphischen. Mit seinem starken Gefühl für Körper- und Raumwerte konstituiert er die Substanz der modernen Kunst, eine Arbeitsleistung, zu der eine größere begabung nötig war, als die französische mit ihrem nur auf die Essenz der Dinge gerichteten Feingehör...Jede Armbewegung bei Giotto wirkt wie ein Stoff in die räumliche Tiefe hinein und wird zum kubischen Erlebnis. Italien wiederverkündet Europa die Tatsache dass die Dinge dreidimensional sind. Seine Entdeckung der körperlichen Welt ist gleichbedeutend mit der Entdeckung der räumlichen Welt. Mit seiner starken rationalen Organisationskraft geht es daran, diesen Neuwerten stabile Festigung zu geben. Sein Ziel ist sowohl die Anatomie des Körperlichen, wie die Anatomie des Räumlichen. Und damit schafft es die Grundvoraussetzung für die moderne Bild-

konstitution. Und gibt der gotischen Seelenkunst einen Körper, der gotischen Linienkunst ein plastisches Substrat." ^{26/}

Damit hat Worringer den allgemeinen Abriss der Formwelt Giottos richtig umschrieben, und wenige Bemerkungen genügen, um die fundamentale Wegscheide, die durch seine Taten entstand, auch ästhetisch und philosophisch zu charakterisieren. Giotto schafft die malerische Form für eine Welt des dramatisch-menschlichen Geschehens im schroffen Gegensatz zur religiös-allegorischen Bildform der dekorativen Repräsentanz. Die dominierende Rolle der Raumgestaltung, des eigenen Raums für jedes einzelne Bild macht aus allen solchen Darstellungen selbständige, in sich geschlossene, in sich vollendete Werkindividualitäten, deren malerischer Gehalt nunmehr über eine bloße Ausschmückung der Kirchenräume, über das ikonographisch-dekorative, allegorische Illustrieren einer religiösen Wahrheit, einer biblischen oder sonstwie christlich-legendären Begebenheit hinausgehen. In solchen sinnlichrealen, konkret-individualisierten Räumen bewegen sich Menschen von einer betonte, robusten Körperlichkeit, die mit dramatischer Vehemenz an einer menschlichen, in ihrer Menschlichkeit unmittelbar verständlichen Aktion teilnehmen, sie bewegen sich als selbständige Teile einer Komposition, die dazu geschaffen wurden, um das menschliche Wesen der Beteiligten, ihrer menschlichen Beziehungen zueinander unmittelbar einleuchtend zu evozieren. Aus dem organischen Zusammen dieser Momente entsteht das Eigenleben dieser Werkindividualität: ein Stück Wirklichkeit, das sich zu der nur ihr eigenen Vollendung abrundet und - was immer auch ihr ikonographisch gegebener Inhalt sei - nicht mehr über sich hinausweist. Die bereits hervorgehobene Robustheit und Erdschwere der Gestalten Giottos, die massive Wucht ihrer Bewegungen mitinbegriffen, bringt diese Diesseitigkeit zu einem endgültigen Abschluss. Je eine paradigmatische Begebenheit des Menschenlebens - als Inhalt und Rahmen geliefert von den damaligen religiösen Traditionen - erfüllt sich hier mit einem durch und durch diesseitigen Leben. Gerade weil jede Tragödie, jedes Drama, jede Idylle etc. aus aufeinander bezogenen Bewegungskomplexen resolut irdischer Menschen, ihrer plastisch gewordenen sichtbaren Beziehung zueinander einen von diesen Körpern und diesen Bewegungen konkretisierten Raum aufbaut, weil eine konkret-reale Totalität der jeweiligen menschlichen Bestimmungen sich in eine vollendet sinnliche

Sichtbarkeit umsetzt, weil Körper und Seele der einzelnen Menschen, geistiger Gehalt und Pathetik ihrer Bewegungen zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen, kann eine solche ästhetische Immanenz das ästhetische Abbild der Diesseitigkeit des Menschenlebens künstlerisch wachrufen.

Die hier - objektiv - zutage tretenden Gegensätze von ästhetischer Diesseitigkeit und religiösen Transzendenz müssen bei jenen, die sie schaffend ausbrechen, sie zur Gestalt werden lassen, keineswegs unbedingt als solche bewusst werden. Die ganze Welt scheint in dieser Periode derart allseitig von den Kategorien des Christentums beherrscht zu sein, dass nur allzuoft die erbittertesten Oppositionen sich auch nur in der Sprache des von ihnen Bekämpften auszudrücken vermögen. Gerade deshalb gilt hier das allgemeine Gebot, dass die Gesinnungen der Künstler aus der Beschaffenheit ihrer Werke abzulesen sind und nicht umgekehrt die Werke aus den - oft äusserst unvollständig und anekdotisch überlieferten - Anschauungen ihrer Schöpfer verstanden werden sollen. Darum erwähnen wir nur am Rande, dass alles, was wir über Giottos Persönlichkeit wissen, darauf zu weisen scheint, dass der weltanschauliche Gegensatz zur Religion, den seine Werke ausstrahlen, auch ihm persönlich mehr oder weniger bewusst war. Seine Canzone über die Armut, die dem Wesen nach gegen den fraziskanischen Spiritualismus und dessen Verherrlichung der Armut gerichtet ist, die von Sacchetti überlieferte Anekdote, nach der in einem Gespräch erwähnt wurde, dass der Heilige Josef auf den Bildern eine trübe Miene zu zeigen pflegt, worauf Giotto bemerkt haben soll, ob er denn nicht allen Grund dazu habe, betrübt zu sein etc. weisen eindeutig in diese Richtung.^{27/}

Es kommt deshalb immer nur darauf an, ob die Werke selbst eine in der Diesseitigkeit sich vollendende oder eine erst im Jenseits der Vollendung harrende künstlerische Gestalt erhalten. In dieser Hinsicht ist vielleicht Fra Angelico am interessantesten. Ich führe nur einige charakteristiken anerkannter Kunsthistoriker an, die sicherlich nicht auf dem Standpunkt dieser Betrachtungen standen. So stellt Dvořák bei Fra Angelico zwar bestimmte Verbindungslinien zur gotischen Kunst fest, jedoch nur um zur Folgerung zu gelangen, dass sie im Wesentlichen ihrer Verwirklichungen Entgegengesetztes repräsentieren: jene eine "entsinnlichte Ma-

terie", während das Werk Fra Angelicos eine "Hymne an die sinnliche Schönheit" ist. Dvořák hebt auch hervor, dass Fra Angelico nicht nur eingehend die Natur studiert hat, sondern der erste Künstler im Quattrocento ist, "bei dem wir portraithafte Darstellungen bestimmter Landschaften nachweisen können."^{28/} Berenson sagt über seine "Krönung der Maria" /Museo di S.Marco/ dass ihre Komposition "unsagbar schön" sei: "Und das alles wird uns durch taktische Werte vermittelt, die uns zwingen, die Wirklichkeit der Szene anzuerkennen, wenn sie sich auch in einer Welt abspielt, in welcher wirkliche Menschen stehen, sitzen und knien, ohne dass wir wüssten, worauf, oder dass wir uns darum zu bekümmern brauchten...Der Quell seiner Gefühlsweise lag im Mittelalter, aber er geniesst sein Gefühl in einer Art und Weise, die beinahe modern ist, und auch seine Ausdrucksmittel sind beinahe modern." Und wenn Berenson später über die Frühwerke Benozzo Gozzdis spricht, sieht er in ihnen einen Fra Angelico, "der den Himmel vergessen hätte". Es ist also bei Fra Angelico nach Berenson zwar ein religiöses Gefühl vorhanden, aber nur subjektiv: es entzündet sich am Irdischen und objektiviert sich in der Widerspiegelung schöner Gegenstände in ihrer Diesseitigkeit.^{29/}

Gerade die Universalität der katholischen Kirche, die scheinbare Unerschütterlichkeit ihrer geistigen Macht führen dazu, dass jede künstlerische Bestrebung in ihr zu münden, ihr zu dienen scheint, einerlei was ihr wirklicher objektiver Gehalt auch sei. Ist doch alles, was auch nach Giotto künstlerisch geschaffen wurde, unmittelbar angesehen nichts anderes, als eine Verwirklichung dessen, was Gregor der Grosse einst von der Kunst forderte. Auf dieser Grundlage konnten die meisten Künstler in einem relativen Frieden mit der Religion leben, ja sich zuweilen ehrlich einbilden, sie stünden wirklich in ihrem Dienst. Aber der Geist, der die meisten und insbesondere die hervorragendsten Werke erfüllt, spricht eine ganz andere Sprache. Immer stärker rückt das Studium des Menschen, und zwar nicht als sündhafter Kreatur Gottes, sondern als des Herren der Erde in den Mittelpunkt, der nackte Mensch erscheint als das würdigste Studium für das Sehen und Denken des Menschen. Indem Anatomie, Perspektive etc. als Mittel dieser Erkenntnis der sichtbaren Welt auftauchen, indem sie in steigender Masse die Stellung der Künstler zu dieser Welt und zu ihrer Wiedergabe bestimmen, wird das ikonographisch vorgeschriebene Thema bei den kleineren zu einem

blossen Anlass oder Vorwand, zu einer Gelegenheit des Experimentierens, bei den Bedeutenden zum Fundament eines neuen, resolut diesseitigen Weltbilds, dessen entschiedene Diesseitigkeit gerade in seiner künstlerischen Vollendung zum Ausdruck gelangt. Dass auch die antike Thematik immer stärker aufkommt und damit - wieder: keineswegs notwendig in bewusster Weise - den christlichen Mythenkreis zu einem blossen Teil der für die Menschheit bedeutsamen Sagen und Legenden macht; dass das irdische Leben seinen Anteil auch an den monumentalen Verewigungen immer energischer fordert und dass seine Forderungen erfüllt werden /die Reiterstatuen von Colleoni und Gattamelata/ zeigt mit steigender Deutlichkeit, dass die Universalität des christlichen Geformtseins des Lebens, sein totales Beherrschen der Kunst bereits der Vergangenheit anzugehören beginnt, auch wenn die Kirche noch äusserlich als die absolute Beherrscherin des geistigen Seins auftreten zu können vermeint. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diese Entwicklung zu schildern. Sie ist so unwiderstehlich, dass auch dort, wo die rein künstlerischen Tendenzen derart divergent sind, wie in Florenz und Venedig, diese Richtung, die Verwandlung der religiösen Thematik in einen mehr oder weniger äusserlichen Vorwand zum Ausdruck ganz anderer seelischer Inhalte in gleicher Weise zur Herrschaft gelangt, in dieser Hinsicht drücken etwa Raffael und Tizian ganz nahe aneinander. Natürlich war es ein Vorurteil vieler Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts, diese Bewegung als ein Gerichtetsein auf "reine" Kunst aufzufassen. Eine "Inhaltslosigkeit" besteht nur dann, wenn man Inhalt mit religiösem Inhalt identifiziert. Aber Piero della Francesca "Geisselung" /Urbino/ spricht seine historische Skepsis fast mit der Deutlichkeit eines Anatole France aus, und die sogenannten "Drei Weisen" Giorgiones /Wien/ drücken nach der geistvollen Interpretation Bonautis den Sieg der neuen naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise über die Scholastik und ihre arabischen Kritiker aus.^{30/} Alldies bezieht sich natürlich nicht nur auf Italien. Wir wollen hier nicht über die Christusgestalt des "Isenheimer Altars" sprechen, denn in ihm sind schon starke Vorahnungen der kommenden Weltkrise der Beziehung von Kunst und Religion enthalten. Man denke bloss an den toten Erlöser des so abgeklärten Realisten Holbein /Basel/. Dostoiowski lässt seine Fürsten Myschkin im Roman "Idiot" mit tiefer Erschütterung sagen: "Aber vor diesem Bilde kann

ja manch einem jeder Glaube vergehen! " Es ist nicht schwer den Grund zu erraten, weshalb dieses so einfache, nur den Leichnam des toten Christus sachlich realistisch darstellende Bild im tief religiösen Fürsten Myschkin eine solche Erschütterung auslöst: gerade die schlichte Objektivität Holbeins macht aus den Totsein etwas irdisch Diesseitiges, etwas brutal Endgültiges, das jede transzendente Wendung, jede Auferstehung mit dem einfachen malerisch gestalteten Dasein des Leichnams durch die Augen des Zuschauers widerlegt.

Holbeins Bild ist ein Grenzfall, allerdings ein sehr charakteristischer für die Universalität dieser neuen weltanschaulichen Stellungnahme, die in den individuell verschiedensten Weisen die Widerspiegelung der gesamten Aussen- und Innenwelt des Menschen umfasst. Das bereits erwähnte immer stärkere eindringen der antiken Thematik in den Stoffkreis der Kunst bedeutet eine neue Auffassung der Weltgeschichte des Menschengeschlechts, ein Hinausgehen über jene christliche Konzeption, die in einer Geschichte, die - vom Sündenfall bis zum jüngsten Gericht reichend - alles der Erlösung der Einzelseele der partikularen Persönlichkeit im Jenseits unterordnete. Wenn etwa Raffael in den Stenzen, die "Disputa", die "Schule von Athen" und den "Parnass" als symbolische Darstellungen der wichtigsten Momente im geistigen Leben des Menschengeschlechts nebeneinander stellt, so behält zwar die Religion ihre "protokollarische" Stellung neben Philosophie und Kunst, es ist aber bei Betrachtung der Gemälde leicht ersichtlich, dass diese Stellung eine bloss "protokollarische" ist, die weitaus grössere innere Bewegtheit der beiden anderen Darstellungen, insbesondere die der "Schule von Athen" zeigt deutlich, wo der Hauptakzent des sozialen Auftrags bereits gelagert ist, den der Künstler hier erfüllt. Tolnay macht mit Recht darauf aufmerksam, dass in Michelangelos erster Periode Heidisches und Christliches nicht nur nebeneinander stehen, sondern unvermerkt ineinander übergehen: "Während der ersten, der antiken Phase, sind christliche und heidnisch-antike Gestalten auswechselbar: eine Madonna wird zu Sibylle und ein antiker Putto zum Jesuskind. Das jüngste Gericht geht von der Vorstellung des Phaeton-Sturzes aus, Christus als Richter ist ein Apollon"^{31/} Man darf nicht vergessen, dass dieses Nebeneinander und Ineinander von Antike und Christentum das gesamte Lebenswerk Michel

Angelos charakterisiert, Propheten und Sibyllen haben in der Komposition des Deckengemäldes der Sixtinischen Kapelle gleichwertige, einander zugeordnete, einander ergänzende geistige und male-
 rische Funktionen. In Michelangelo gipfelt der Drang, der zur Renaissance führte, der immer entschiedener den Menschen in den Mittelpunkt aller menschlichen Interessen stellte. Michelangelo, der das Studium des nackten Menschen künstlerisch vollendete, führte es zugleich über das - zuweilen halbwissenschaftliche - Experimentieren des Quattrocento weit hinaus, der ästhetische Abschluss schlägt ins Weltanschauliche um. Berenson sagt daher richtig "Michelangelo vollendete was Masaccio begonnen hatte, die Erschaffung eines Menschentypus, der am besten befähigt war, die Erde zu unterwerfen und zu beherrschen und wer weiss! vielleicht noch mehr als die Erde."^{32/}
 Das irdisch Diesseitige einer so gestalteten Welt schliesst natürlich nicht aus, dass seine Menschen von einer tiefen Erlösungssehnsucht, von einer tragischen Sehnsucht nach dem Unendlichen erfüllt seien. Abgesehen davon, dass die Spätzeit des Künstlers schon in jene Krise hineinragt, mit der wir uns sogleich zu beschäftigen haben werden, enthalten derartige subjektive, zur sichtbar gemachten Eigenart des gestalteten Subjekts gehörige, ins Transzendente weisende Bestrebungen an sich noch nichts Transzendentes; es kann zur vollkommenen historischen Charakteristik einer Entwicklungsetappe des Menschengeschlechts gehören, dass sie in ihr nicht nur vorkommen, sondern sogar zentral typisch für sie sind. Das konnten wir auf idyllischem Niveau bei Fra Angelico beobachten, das nehmen wir im Titanismus Michelangelos wahr. Simmel hat diesen Widerspruch der Gestalten, der Welt Michelangelos im wesentlichen zutreffend erfasst, wenn er sagt: "es gehört zu dem nicht leicht Ermesslichen ihrer Existenz, dass ihre Sehnsucht als ein Teil ihres Seins in dieses eingeschlossen ist, wie ihr Sein in ihre Sehnsucht. Aber wie dieses Sein durchaus ein irdisches ist, genährt von den Kraftquellen aus allen weltlichen Dimensionen, so gilt ihr Sehnen freilich einem Absoluten, Unendlichen, Unerreichbaren - aber unmittelbar und eigentlich keinem Transzendenten; es ist ein irdisch Mögliches, wenn auch nie Wirkliches, auf das sie innerlich blicken eine Vollendung, die keine religiöse, sondern die ihres eigenen gegebenen Seins ist, eine Erlösung, die von keinem Gotte kommt und ihrer Gerichtetheit nach nicht von ihm kommen kann, sondern die ein Schicksal aus den Mächten des Lebens ist."

Seine Sehnsucht ist also "die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden."^{33/}

Wir haben bisher schon wiederholt auf die grosse Krise der abendländischen Kultur hingewiesen, die man im Allgemeinen mit den Termini Reformation und Gegenreformation zu bezeichnen pflegt. Die entscheidende Kraft, die diese Krise zur Explosion brachte, ist das Erwachen der dem Feudalismus untergrabenden kapitalistischen Wirtschaftstendenzen, die einen gewaltsamen ökonomischen und darum auch ideologischen Umbau an der Struktur der europäischen Gesellschaft erzwingen. Dass diese Kräfte damals noch nicht stark genug waren, um eine völlige Wendung ins kapitalistische zu vollziehen, hat die Krise vorerst vertieft, indem sie ihr zunächst den subjektiv stark wirksamen Akzent einer Perspektivenlosigkeit aufdrückte; objektiv führten diese Machtverhältnisse der Klassen zur kompromisshaften Lösung der absoluten Monarchie, in welcher ein vorläufiges, stabil scheinendes in Wirklichkeit äusserst labiles Gleichgewicht zwischen ständig erstarkendem Bürgertum und niedergehenden feudalen Klassen entstand. Für uns steht hier natürlich die ideologische Seite der Krise im Vordergrund des Interesses, auch diese nicht in ihrer Gesamtheit, sondern bloss soweit sie sich auf das Verhältniss von Religion und Kunst bezieht. Pater Brockmoeller sagt über die Gegenwart: „Wohl gibt es in dieser Welt des Abendlandes noch Christentum, aber sie wird nicht mehr vom Christentum geformt.“^{34/} Noch weiter gingen einige Anhänger Karl Bartha und einige Pietisten, die auf der Konferenz von Nyborg /Januar 1959/ geradezu vom Ende des konstantinischen Zeitalters der Religion sprachen. Prof. Burgelin /Paris/ erklärte: "In Mittelpunkt steht die neue Tatsache, dass von jetzt ab die christliche Kirche als Grundlage der sozialen Ordnung in Frage gestellt wird. In diesem Sinne ist das konstantinische Zeitalter abgeschlossen" Wir haben keine Möglichkeit auf die Details seiner Ausführungen einzugehen; wir heben bloss hervor, dass er die Befreiung der Menschen von der Herrschaft der Transzendenz, ihr Sichstützen auf die Immanenz der Geschichte, die sie selbst auszulegen befähigt sind, besonders hervorhebt.^{34/a} Es ist klar, dass diese Formulierungen, obwohl sie auf den Unterschied der sozialen Lage der Religion un Wandel der Zeiten richtig verweisen, rein ideologisch sind. Auch die mittelalterliche Gesellschaft war nicht vom Christentum, sondern von der

feudalen Ökonomie geformt; diese aber war so beschaffen und der katholischen Kirche gelang eine so vollkommene Anpassung an sie, dass wie wir gesehen haben, tatsächlich sämtliche Phänomene der Ideologie, die oppositionellen Mitinbegriffen, in christlichen Formen erschienen, dass die gesamte gesellschaftliche Wirklichkeit /Staat, Gesellschaft, etc./ als ihrem Wesen nach christlich zum Ausdruck kam, dass das Weltbild der Menschen /Natur wie Gesellschaft/ im vollen Einklang mit dem der Kirche zu sein schien. Wir haben den Einfluss der im Rahmen des Feudalismus entstehenden kapitalistischen Produktionsweise, den infolge dieser Entwicklung stets stärker wirkenden bürgerlichen Druck auf die kirchliche Ideologie in der Kunst bereits untersucht. Die Krise entstand, als diese sozusagen kapitalistischen Wandlungen in eine neue Qualität umschlugen. Dies geschah einerseits in den Naturwissenschaften, vor allem in der Astronomie durch die Tat von Kopernikus, Kepler und Galilei, das kirchlich anerkannte geozentrische Weltbild brach damit zusammen. Andererseits anerkannte geozentrische Weltbild brach damit zusammen. Andererseits entwickelt die politische Praxis Gebilde der menschlichen Beziehungen, der Verhaltensarten der Menschen in ihnen und zu ihnen, die das christliche Weltbild ebenso tief erschütterten, die säkular dauernde, extensive wie intensive Wirkung Macchiavellis beruht weitgehend darauf, dass in seinen Werken die wesentlichsten Züge dieser neuen Weltlage, dieses radikalen Bruchs mit dem Mittelalter auf den Begriff gebracht wurden.

Es ist leicht verständlich, dass die unmittelbare Reaktion breiter Schichten auf die so entstandene krisenhafte, keine deutliche Perspektive zeigende Lage ein Neuaufflammen der Religiosität war. Ist doch auch der erste erschütternde Gegenstoss, die Reformation von religiöser Seite ausgegangen, und naturgemäss musste die katholische Kirche, nachdem es ihr nicht gelungen ist, mit den "bewährten" mittelalterlichen Mitteln die neue Bewegungen im Keime zu ersticken, eine konkurrenzfähige neue Form der Religiosität auszubilden versuchen. Auf die Intelligenz der ausgehenden Renaissance-Zeit, die gehofft hatte, auf dem Weg einer friedlichen "Aufklärung" zu einer allmählichen Reform der Gesellschaft und des geistigen Lebens zu gelangen - Erasmus von Rotterdam ist die typische Gestalt dieses Überganges - wirkte der Ausbruch der Krise als eine Erschütterung aller Grundlagen des Lebens und der

Weltanschauung. Nach dem Sacco die Roma schreibt Castiglioni an Vittoria Colonna darüber, wie fürchterlich es ist, "zu wissen, dass wir nichts wissen, dass meistens das, was uns wahr erschien, falsch ist, und im Gegenteil, was uns falsch schien, wahr".^{35/} So entsteht in einem grossen Teil der für diese Periode massgebenden Intelligenz eine tiefe Krise, die man z.B. in den letzten Werken Michelangelos deutlich wahrnehmen kann. Es ist bezeichnend, dass die historischen Betrachtungen dieser Periode im 19. Jahrhundert lange Zeit eine vollständige Ablehnung jenes "Chaos", jenes "Verfalls war, der die Zucht und Harmonie der Renaissance so schrill dissonant ablöste. Auf solchen Standpunkt steht noch ein so bedeutender Historiker, wie Jakob Burckhardt. Nach ernsthaften Versuchen, diese Übergangszeit wissenschaftlich zu begreifen, entsteht heute bei jenen Ideologen, die bestrebt sind, inmitten der gegenwärtigen latenten Krise der bürgerlichen Gesellschaft und Ideologie für die Intelligenz eine mit jedem geistigen Konfort ausgestattete behaglich - "nonkonformistische" geistige Existenz einzurichten, das entgegengesetzte Extrem, eine Apologie der Krisenhaftigkeit, als der allein menschenwürdigen und zeitgemässen "condition humaine". Hockes Büchlein "Die Welt als Labyrinth" mag als typisches Beispiel dieser heute einflussreichen Richtung angeführt werden. Schon im Titel ist die verzerrende Tendenz deutlich sichtbar, denn Labyrinth bedeutet hier: die Welt als auswegsloses Gewirr, während sowohl im zugrundeliegenden Mythos von Theseus und Ariadne, wie in ihren - von Hockes Übergangene - Auslegungen aus dieser Periode erst das Zusammen von Gewirr und Ausweg, nämlich der Fadender Ariadne Sinn und Inhalt der Sage, ihres symbolischen Gebrauchs abgeben: so verwendet z.B. Zwingli in einem Gedicht gerade dieses Gleichnis, um die entscheidende, Rettung findende Rolle der Vernunft zu verherrlichen.^{36/} Bei Hocke verschwindet aus dem Zeitbild, die Tatsache dass damals der grösste Aufschwung der Naturwissenschaften, der das Diesseits erobernden Philosophie, der realistischen Kunst etc. stattfand. Diese Einseitigkeit ist in den gegenwärtigen Behandlungen dieser Übergangszeit herrschend. Sedlmayr, der diese Periode, sowie die sie angeblich fortsetzende moderne Kunst weltanschaulich wie ästhetisch ganz entgegengesetzt beurteilt wie Hocke, kommt in seinen Darstellungen doch zu sehr ähnlichen Ergebnissen, so bei Breughel, Goya,

Daumier etc., bei denen er ihren Realismus ebenfalls völlig übersieht. Dass Sedlmayr die Krise der Kunst aus dem Verlust einer allein möglichen Religiösität ableitet und von solchen Prämissen ausgeht, wie "der Mensch ist Vollmensch nur als Träger des göttlichen Geistes", oder "da es Gott nicht gibt, gibt es auch keine immanente Weltordnung."^{37/} - lässt in seiner Geschichtsauffassung ebenso wenig einen prinzipiellen Gegensatz zu Hocke entstehen, wie die ästhetische Bewertung der modernen Kunst. Wichtig ist die Fähigkeit und der Wille, den Kampf wirklich entgegengesetzter Tendenzen in Kunst und Kultur wahrzunehmen. Ein ernsthafter Forscher, wie Dvořák, der einer der ersten war, auch die künstlerisch positiven Momente in der Kunst der akuten Krisenzeit des Manierismus aufzudecken, sieht dagegen beide Tendenzen klar. Hier kommt es nicht darauf an, dass er, nach geisteswissenschaftlicher Manier, die eine induktiv, die andere deduktiv nennt, jedenfalls übersieht er nicht die gewaltigen realistischen Tendenzen dieses Zeitabschnitts und weist etwa auf Breughel und Rabelais, auf Shakespeare und Grimmelshausen hin.^{38/}

Nur eine Anerkennung der Gleichzeitigkeit, oft des Ineinanderübergehens beider Tendenzen, zuweilen bis zu ihrem Zusammentreffen in einer Persönlichkeit /Pascal als Naturforscher und als Philosoph/ kann zu einer konkreten Einsicht dieser Krise führen. Gerade das Beispiel Pascal zeigt, wie stark die neuen Tendenzen in dem von den Naturwissenschaften geschaffenen neuen Weltbilde das Spezifische der neuen Religiosität bestimmen: die Gottverlassenheit, d.h. das von immanenten Naturgesetzen bestimmte Wesen der Natur, der Welt ist die Basis von Pascal religiöser Einstellung, im Gegensatz zu den mittelalterlichen Denkern, die von deren Gotteserfülltheit ausgingen. Nur auf dieser Grundlage wird die Religiosität dieser Zeit verständlich. Brockmoeller geht auch von diesem Gegensatz aus, die mittelalterliche Einstellung der Mönche und Heiligen wäre der "Weg von der Welt, um Gott zu finden", während es bei Loyola, den charakteristischsten Vertreter des neuen religiösen Verhaltens, sich um eine Wendung zur Welt, um eine Eroberung /Wiedereroberung/ der Welt für Gott handelt.^{39/} Das ist, was die praktisch-organisatorischen Tätigkeit Loyolas betrifft, auch richtig, und diese Wendung nach Aussen, der Welt zu, gilt eben ihrer Wiedereroberung, denn auch die Mönchsorden der früheren Periode arbeiteten in

der Welt, diese wurde aber als eine vom Christentum beherrschte aufgefasst, wodurch die Aktivität einen ganz anderen Gefühlsakzent erhielt. So feindlich also Pascal, und das Jesuitentum einander gegenüberstehen mochten, sie gaben nur - freilich entgegengesetzte - Antworten auf eine Frage, die von derselben Weltlage aufgeworfen wurden; sie sind feindliche Brüder, aber doch Brüder. Diese nahe Verwandtschaft äussert sich auch in der überspannten Bedeutung, die bei beiden die Subjektivität erhält. Als offizielle Philosophie der Kirche mag der Thomistische Objektivismus in Geltung geblieben sein, die reale Religiosität musste sich ihren Gott ununterbrochen neu erschaffen. Mit der Problematik seiner Herrschaft über die Welt erhielt die rein subjektive Beziehung ein noch nie erlangtes Gewicht. /Die Exerzitien Loyolas gehen darauf aus, die Subjektivität maximal zu steigern, um sie dann unter strenger Disziplin in den Dienst der Weltoberung zu stellen/. Gongora, vielleicht der gefeierteste Dichter dieser Zeit schreibt:

"Götzen schmitzte aus dem Holz die Kunst,
Doch Verehrung schuf aus Götzen Götter."

Ganz in diesem Sinne beschreibt der katholische Dichter Rheinhold Schneider eine fingierte Begegnung der heiligen Theresa von Avila mit Don Quijote /beiläufig bemerkt ähnliche Zusammenstellungen sind in der Litaratur ziemlich verbreitet. Bei Unamuno wird wiederholt Loyola mit Don Quijote in eine geistige Beziehung gebracht. Auch Dvorsk legt Gewicht darauf, dass Greco der Zeitgenosse von Cervantes ist./ Schneider fasst die Quintessenz der symbolischen Begegnung so zusammen: "Denn in den dunkeln, feuchten Augen des hageren Ritters glimmt wie in den Augen der Heiligen der Schein, der nur darauf wartet, geweckt zu sein, um zu flammen, alles, was er tut, ist ein Bekenntnis zu jenen himmlischen Wahnsinn, den die Heilige so bewundert. Auch er hat den Quell des Lebens in der Extase entdeckt, und beugt sich mit dem Schauer des Glaubens zu ihm hinunter. Sie beide sind sich darüber einig, dass allein wahr ist, was im Innersten des Menschen geschieht, und dass die Aussenwelt trotz allen Widerstrebens sich dieser Wahrheit mit Bestimmtheit unterordnen muss." Und beim Abschluss sind die letzten Worte, die für keinen fremden Zuhörer bestimmt sind: "der Sieg ist wohl gewiss, aber er lohnt nicht, es sind kein Sieg und keine Hoffnung

auf Erden, die ausreichen, die Trauer der Seele zu stillen." Die spezifisch moderne Subjektivität ist aus dieser ersten Krise der modernen Welt entstanden.

Bei einem Dichter, wie Schneider können der Ritter von der traurigen Gestalt und die extatische, fieberhaft praktisch-aktiv tätige Heilige als einander zugeordnete gleichartige und gleichwertige Gestalten seines Werks vorkommen, In der Objektivität der Kultur freilich gehört zur Figur des Don Quijote auch die Bewertung, die ihm Cervantes gibt, die grausam humorvollen Abenteuer, in denen der Dichter die Träume des Ritters mit der Wirklichkeit kontrastiert und deren reale Substanz er dadurch offenbar macht. Wenn also Hocke als Signatur dieser Zeit, ihrer Innerlichkeit die "tragisch-unglückliche Liebe zu Gott"^{40/} hervorhebt, so ist diese Feststellung "nur" darum eine blosser Halb Wahrheit, weil bei ihr jener nüchterne Gegensatz zur Wirklichkeit, die tragikomische, ja oft nur komische Widersprüchlichkeit in diesem Verhältnis fehlt, weil er alle Bewegungen einer solchen objektslos gewordenen Subjektivität innerlich völlig kritiklos mitmacht. Darum kann er die wirklich grossen Gestalten der Krisenzeit von ihrem selbstgefälligkeit-spielerischen Nutzniessern nicht unterscheiden. Ein Bajazzo des hohlen Experimentierens wie Arcimboldi scheint bei ihm keine geringere Gewichtigkeit zu erhalten, als eine tragisch-grosse Gestalt wie Tintoretto.

Gerade bei diesem erscheinen die Spannungen, die die Zeit erfüllen, malerisch auf der höchsten Stufe ihrer Widersprüchlichkeit. Es ist einerseits interessant, dass Burckhardt an den angeblich naturalistischen Momente, die die Majestät und Erhabenheit der dargestellten Thematik herabsetzen sollen, am meisten Anstoss nimmt.^{41/} Diese Tendenz, die zweifellos eine der Komponenten dieser Kunst bildet, wird also von Burckhardt nicht nur im ästhetischen Sinn missverstanden, da von einem "Naturalismus" bei Tintoretto nie die Rede sein kann, sondern auch in ihrer geistigen Bedeutung verkannt. Berenson sieht weitaus klarer den eigentlichen Gehalt dieser Tendenzen Tintoretto's. Er sagt über die "Kreuzigung" /Scuola San Rocco/: "... obgleich Christus am Kreuz hängt, geht das Leben doch seinen gewohnten Gang. Für die meisten Leute, die sich hier zusammenfinden, ist der Vorgang nichts weiter als eine gewöhnliche Hinrichtung. Viele nehmen daran teil, wie an einer lästigen Pflicht."^{42/}

Damit setzt Tintoretto bloss eine Auslegung der biblischen Geschichte fort, zu der wir an anderen Stellen grossartige Anläufe bereits bei Breughel, ja schon bei Piero della Francesca wahrgenommen haben: den Ausdruck einer Überzeugung, wonach die Begebenheiten des christlichen Mythos keineswegs jene zentralen welthistorische Bedeutung besitzen, die ihnen von der Kirche zugeschrieben wird, vielmehr bloss innerlich-menschlich bedeutsame Episoden in der Geschichte der Freuden und Leiden, der Höherentwicklung und Problematik des Menschengeschlechts vorstellen, die vor anderen keinerlei prinzipiellen Vorrang beanspruchen können. Andererseits weicht aber Tintoretto in malerischem Gefühlsgehalt und darum auch kompositionell qualitativ von seinen Vorläufern ab. Bei diesen macht die hier angegebene Verhaltensweise den wesentlichen Gehalt ihrer Bilder aus, bestimmt also die Grundlinie ihrer Komposition, während es sich bei Tintoretto um eines jener Spannungsmomente handelt, in denen sich seine Stellungnahme zur zeitgenössischen Krise auspricht. Denn dieser Entchristlichung der Umwelt der Tragödien entspricht eine äusserste Intensivierung der in den zentralen Gestalten zum Ausdruck gelangenden religiösen Subjektivität. Dabei macht Dvorak mit Recht darauf aufmerksam, dass Tintoretto nicht für Fürsten und Könige, auch in den für seine Entwicklung entscheidenden Jahren nicht für die Republik Venedig gearbeitet hat, wie die meisten Renaissance-Künstler, sondern vor allem für religiöse Konfraternitäten, sodass er "gewissermassen als der Lieblingsmaler kleiner Leute angefangen" und ihre Empfindungen der Krise gegenüber ausgedrückt hat.^{43/} Dvorak zieht aus dieser Lage allerdings vor allem thematische Folgerungen, wir glauben jedoch, dass diese tiefergreifend sind und sich auch auf den zentralen Gefühlsgehalt, auch auf die dialektische Widersprüchlichkeit der Kompositionsweise erstrecken.

Es handelt sich um die extreme, konsequent durchgehaltene und darum ästhetisch höchst fruchtbare Gegensätzlichkeit eines äussersten Subjektivismus im Gefühlsgehalt und eines unaufhaltbaren Drangs auf echte Objektivität in der gestalteten Gegenständlichkeit der Bilder. Weltanschaulich liegt diesem Gegensatz der einer nach Glauben, nach Glaubenserfüllung, lechzenden Subjektivität und eines tiefen Gefühls von der "Gottverlassenheit" der wirklich seienden Welt zugrunde. Malerisch erscheint dieser Gegensatz im Versuch die hohe Kultur, die die Erforschung der menschlichen Bewegungen, ihrer

äussersten pathetischsten Anspannung ergeben - also das Erbe des
 späten Michelangelo - mit den Mitteln einer Kompositionsweise or-
 ganisch zu vereinen, die auf den Einklang des farbigen Tons, der
 Valeurs, des Verhältnisses von Licht und Schatten beruhen. Beim
 späten Michelangelo handelte es sich um die äusserste Zuspitzung
 der weltanschaulichen Widersprüche der Zeit im Rahmen eines sich
 selbst sprengen zu scheinenden ästhetischen Objektivismus, der aber
 bei aller Problembeladenheit doch stets ein Objektivismus bleibt.
 Tintoretto setzt nun in diese Bewegungswelt das subjektive Prin-
 zip des farbigen Scheins als gegenstandschaffende Kraft ein, und
 zwar um die bei ihm sich vertiefende weltanschauliche Widersprüch-
 lichkeit plastisch zum Ausdruck zu führen, das Überleiten der bib-
 lischen Thematik in einen zeitgenössischen Alltag - wodurch diese
 ihren ins Jenseits weisenden mythischen Charakter völlig verlieren
 und ausschliesslich durch ihre menschenheitliche Bedeutsamkeit wir-
 ken soll - wird hier mit der Tendenz verschmolzen, in diese Welt
 von einer lebensnahen, formell subjektdurchdrungenen, sachlich je-
 de Transzendenz verneinenden Beschaffenheit die tiefe, aber Rich-
 tung verlorene Gottessehnsucht der Krisenzeit einzubauen. Die Aus-
 drucksmittel Tintoretts setzen also stets eine extreme Welt der
 eigenen Wirklichkeit verlustig gegangenen Subjektivität voraus, um
 diese sogleich in eine sie verneinende Objektivität umschlagen zu
 lassen. So erhält alles eine plastische, echt malerisch gefomrte
 seiende Gegenständlichkeit und wird zugleich vom subjektiven Pathos
 bis an die Grenze des Berstens in Bewegung gebracht. Selbst der Raum
 Tintoretts bei all seiner realistischen Echtheit, nimmt an diesem
 aufgeregten Auf und Ab der innerlich wogenden Pathetik teil, ja wird
 durch die Figurenkomposition sein Hauptträger. So wird Tintoretto
 zwar, wie Dvorak richtig bemerkt, durch die plebejische Grundlage
 seiner Kunst von dem Allegorismus seiner Zeigenossen weg und zu
 einer biblischen Thematik wieder zurückgeführt. Diese Rückkehr zum
 Alten ist jedoch eine bloss scheinbare, denn selbst die äusserliche
 Möglichkeit, den von Gregor dem Grossen an die mittelalterliche Kunst
 gerichteten sozialen Auftrag erfüllen zu scheinen, wird hier zunich-
 te: die Darstellung ist von der Einfachheit und sofortigen inhalt-
 lichen Übersichtlichkeit der mittelalterlichen Kunst so weit ent-
 fernt, dass dieser soziale Auftrag - selbst wenn Tintoretto sich
 ihn persönlich zu eigen gemacht hätte - hier nicht mehr in Geltung

bleiben konnte. Der dauernd menschliche Kern der biblischen Szene bewahrt freilich sein Gewicht an echter Humanität, er appelliert aber an Zuschauer, deren Gedanken- und Gefühlsleben gerade von der tiefsten Erschütterung dieser Ideologie als innerer Lebensgrundlage erfüllt ist.

Mit alledem weist Tintoretto, wie Dvorak ebenfalls richtig beobachtet hat, in die Richtung der Kunst Rembrandts hin.^{44/} Allerdings mit dem wichtigen Unterschied, dass die Wirksamkeit des letzteren bereits in die Zeit nach der hier geschilderten Krise fällt. Die Einseitigkeit der neuesten Darstellungen dieser Krise vernachlässigt nicht bloss jene realistischen Tendenzen, die in den neuartigen Problemstellungen wirksam und wenn auch oft in paradoxen Formen doch auf ein erzwungenes Diesseits gerichtet bleiben, sondern will der ganzen Krise ihren konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Boden entziehen. Das geschieht mit der apologetischen Absicht, eine ununterbrochene Kontinuität zur allerneuesten Kunst herzustellen und deren gegenstandslos-allegorischen Antirealismus als die überzeitliche Grundtendenz einer jeden wirklichen Kunst darzustellen. Wir werden später sehen, dass darin insofern eine Halbwahrheit enthalten ist, als diese modernsten Tendenzen abermals dazu führen, die immanente Geschlossenheit der Werkindividualitäten zu sprengen und die ästhetische Gestaltungsweise nochmals einen nunmehr völlig leer gewordenen äusserst problematischen religiösen Bedürfnis unterzuordnen. Um in dieser verworrenen Lage eine Ordnung zu schaffen, ist es also unerlässlich, die von den modernen Theoretikern und Historikern ignorierten Momente: den unaufhaltsam wachsenden und in jeder bisherigen Krise neugeborenen Realismus einerseits und dem konkreten und spezifischen gesellschaftlich-geschichtlichen Charakter einer jeden solchen Krise andererseits in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken. Dadurch verschwinden natürlich die historisch wie ästhetisch verwandten Züge bestimmter Krisen nicht, sie erhalten bloss, in Hinsicht auf beide angeführten Gesichtspunkte, ihre ihnen zukommende Stelle in der geordneten Totalität dieser Phänomene. Auf die entscheidenden Momente der sozialen Umwälzung haben wir bereits hingewiesen und haben gezeigt, dass im Allgemeinen die Entstehung und die temporäre Festigung der absoluten Monarchie Verhältnisse geschaffen hat - ein vorübergehendes Gleichgewicht der feudalen und kapitalistischen Klassen

und Schichten - die der akuten Krise ein Ende bereiteten, indem die Konsolidierung des gesellschaftlichen Seins auch im Gebiet der Ideologie Ordnung und Perspektive entstehen liess.

In der Geschichte der Kunst spiegelt sich diese Wandlung am deutlichsten im Schaffen von Rubens. Formell ist er sehr stark von den Bestrebungen der Krisenzeit /Michelangelo, Tintoretto etc./ beeinflusst. Alldas aber, was bei diesen zum Ausdruck einer krisenhaften inneren Zerrissenheit führt, erscheint bei ihm als malerisch hochstehende Anordnung im Dienste höfisch-repräsentativer, gestaltend-dekorativer Tendenzen.^{45/} Wir haben uns hier nicht mit der Kunst von Rubens im Allgemeinen zu beschäftigen. Für uns ist nur die Feststellung wichtig, dass seine gesellschaftlich möglich gewordene Überwindung der Krise keinerlei Rückkehr zur Malerei im mittelalterlichen Sinne bedeuten kann, weder künstlerisch noch geistig als Beziehung der Kunst zur Religion. Der an ihn gerichtete soziale Auftrag, auch wenn es sich um Kirchenbilder mit religiöser Thematik handelt, geht von den Representationsbedürfnissen der auf Prunk und auf grosse Gebärden orientierten Gesellschaft der absoluten Monarchie aus, das dem unmittelbaren Inhalt nach religiös ist vollständig diesen Forderungen untergeordnet und erfüllt sie mit grossartiger malerischer Verve. So erscheint auch hier das Religiöse bloss als ein Phänomen unter mannigfachen anderen Lebenserscheinungen, dem keinerlei Übergewicht unter ihnen zukommen kann. Und wenn hier die ikonographische Einfachheit, die sofortige Übersichtlichkeit und Verständlichkeit im wohlgeordneten Gewirr gewaltiger Gesten, in leuchtenden Farbenkontrasten untergeht, so ist zwar der Gefühlsgehalt von den Bildern der Krisenzeit radikal verschieden, in Bezug auf das Zerschneiden der Bande, die die religiösen Bedürfnisse und die künstlerische Tätigkeit einst zusammenhielten, ist aber die Kunst von Rubens eine geradlinige Fortsetzung der Krisenzeit. Es sei nur als kurzer Hinweis erwähnt, dass dem künstlerisch völlig anders gearteten - grossen Realismus von Valesquez ebenfalls solche Tendenzen der absoluten Monarchie zugrundeliegen. Ohne das spezial Gemeinsame, das historisch und künstlerisch stark Verschiedene näher zu betrachten, kann doch gesagt werden, dass die religiöse Thematik hier noch episodischer erscheint, als bei Rubens und ihre Darstellung hat, wenn auch mit völlig anderen Gefühlssakzenten, einen zumindest ebenso diesseitig-irdischen Charak-

ter. /Da wir hier das Problem Kunst-Religion an der Hand der Entwicklung der Malerei verfolgen, gehen wir naturgemäss auf den Tudorabsolutismus in England nicht ein./

Auch die holländische Malerei steht jenseits der Krise. Hier aber auf Grund eines nationalen Freiheitskampfes, auf einer sozialen Basis, in welcher bereits, bei allen adeligfeudal-patrizischen Überresten, die allgemeinen Konturen der späteren bürgerlichen Gesellschaft zutage zu treten beginnen. Auch die ideologisch führende Rolle des Protestantismus in dieser Revolution, im Gegensatz zum herrschenden Katholizismus in der Mehrzahl der typischen absoluten Monarchien, bevorzugt die Befreiung der Kunst von jeder religiösen Bindung. Die neuen Formen des bürgerlichen Lebens bestimmen den sozialen Auftrag dieser Kunst, schon thematisch herrschen in ihm die Ereignisse und Gegenstände des bürgerlichen Alltags, das Interieur, die Landschaft, das Stilleben, das Gruppenportrait, etc., was der uns bekannten Stellungnahme der Reformatoren zur Kunst genau entspricht. Darum kann die Suche nach einer religiösen Kunst in der überwältigenden Mehrzahl der grossen Werke und Meister /man denke an Franz Hals, Ruysdael, Vermeer, etc./ keinerlei Anhaltspunkte finden. Rembrandt scheint die einzige - allerdings höchst gewichtige - Ausnahme zu sein, bei welchem man an eine Wiedergeburt der religiösen Kunst denken konnte. Das ist in der neueren Zeit, deren Verschwommenheit, Unbestimmtheit, Ungegenständlichkeit in Bezug auf das Wesen der Religiosität wir noch ausführlich analysieren werden, vollkommen verständlich. Hier, wo es sich bloss um das allgemeine Verhältnis von Kunst und Religion handelt, genügt, wenn wir kurz an die nahe Beziehung Rembrandts zur bisher geschilderten Entwicklung erinnern, um zu zeigen, dass sein Schaffen sich organisch in diese einfügt, obwohl es seine entscheidenden Züge der Periode der bereits überwundenen akuten Krise verdankt. Simmel z.B. der um jeden Preis in seiner Kunst eine moderne Religiosität sui generis aufdecken möchte, muss für die von ihm gestaltete Welt feststellen: "die Menschen sind nicht mehr in einer objektiv frommen Welt, sondern in einer objektiv indifferenten Welt sind sie als Subjekte fromm."^{46/} Das aber, was Simmel hier Frömmigkeit nennt, muss als subjektives Gefühl gar keine, weder inhaltliche, noch

gegenstandsbezogene, Verbindung mit der Religiosität haben. Simmel selbst führt über das Innenleben von Rembrandts Gestalten aus: "ihre Vertiefung, ihre weihevollte Ruhe oder ihre Erschütterung kommt nur ihrem in sich selbst ablaufenden Leben zu, gleichviel bei welchen äusseren oder inneren Ereignis sich alldies offenbart.."47/ Es ist freilich, wie wir später ausführlich sehen werden, im spätbürgerlichen Leben weit verbreitet, Gefühle, die unmittelbar weder in die Praxis des Alltags, noch in die Wertkultur aufzugehen scheinen, als religiöse zu bezeichnen. Eine grosse Anzahl solcher Gefühle kann allerdings mit den religiösen Bedürfnissen in Verbindung stehen, ihre Vielfältigkeit, ihr Bezogenwerden auf so gut wie alle Gebiete der menschlichen Aktivität ist ein Symptom dafür, dass diesen Bedürfnissen keine auch nur einigermaßen bestimmte Objektswelt gegenübersteht, die selbst als subjektive Einbildung ihre adequate Erfüllung geben könnte. Auf diesen Fragenkomplex kommen wir in den letzten Abschnitten ausführlich zurück.

Was den Gefühlsgehalt der Rembrandtschen Kunst, das Innenleben seiner Gestalten betrifft, kann die ganze ungeheure Skala von Empfindungen, die ihre Gebärden, ihr Gesichtsausdruck, die Komposition der Bilder als die ihren evozieren, immer restlos innerhalb der Diesseitigkeit nacherlebt und verstanden werden, selbst bei einer biblischen Thematik spielt deren im Volk verankerte folkloristische Beschaffenheit die entscheidende Rolle. Was Romain Rolland über die viel späteren, aber ebenfalls auf protestantischem Boden entstandenen Oratorien Handels hervorhebt, gilt in dieser Hinsicht auch für Rembrandt: "Nicht der religiösen Idee zuliebe legt Handel ihnen biblische Stoffe zu runde, sondern...weil die Geschichten der biblischen Helden im Fleisch und Blut des Volkes, an das er sich wandte übergegangen waren. Jedermann kannte sie, während die romantischen Fabeln der Antike nur einen kleinen Kreis von raffinierten und verdorbenen Dilettanten zu interessieren vermochten."48/ Man vergesse dabei nicht, dass in Holland, ebenso wie später in England, der nationale und soziale Freiheitskampf unter Flaggen des Protestantismus gegen eine katholisch fundierte Tyrannei ausgefochten wurde. Die Bibel als Volksbuch wurde hier zu einer Fibel des Aufstands, der Befreiung. Natürlich wird damit der von religiösen Gedanken und Gefühlen durchdrungene Charakter der damaligen menschlichen Innerlichkeit nicht geleugnet. Da jedoch diese Kräfte in ei-

ne nicht von Göttlichkeit durchdrungene, sondern in eine von eigenen, diesseitigen Gesetzen bewegte Wirklichkeit eingesetzt werden, entsteht daraus für die grosse Kunst unweigerlich die Tendenz, den Akzent auf den Kampf an sich /menschliche Seele gegen eine objektive und fremde Aussenwelt/ auf die rein seelischen Kollisionen im Menschen und zwischen den Menschen zu verlegen. Die Beladenheit dieser Gefühle mit einer höchst intensiven, aber immer subjektiv bleibenden religiösen Innerlichkeit, schiebt sich dann mit ästhetischer Zwangsläufigkeit in die Richtung: den religiös /biblisch/ überlieferten bedeutsamen Begebenheiten einen künstlerisch immanenten, menschlich diesseitigen Ton zu verleihen, d.h. die an sich eventuell auf Transzendenz angelegten Situationen in rein innermenschliche Kollisionen, Tragödien, Idyllen, Elegien, etc. zu verwandeln. Das ist vielleicht bei Rembrandt zum ersten Mal mit überwältigender Wucht aufgetreten. Aber er vollendet damit bloss jene Entwicklung, deren geistig-künstlerische Richtung wir bei der Analyse der Krise in ihren allerallgemeinsten Wesenszügen klarzulegen versucht haben. Wir haben uns dort, auf Dvoraks Beobachtungen gestützt, auf die Verbindungen berufen, die von Tintoretto zu Rembrandt führen. In seiner Studie über das holländische Gruppenportrait kommt Riegl auf die innere Dramatik zu sprechen, die Rembrandt auf diesem Gebiet, also auf dem einer typisch weltlich-diesseitigen Malerei, von seinen Zeitgenossen unterscheidet, und Riegl hebt wiederholt energisch hervor, dass das aus diesen Bestrebungen entspringende Kompositionsprinzip, die Subordination im Gegensatz zur Koordination, auch Rembrandts Bilder mit religiöser Thematik beherrscht. In dieser Hinsicht wird aber von Rembrandt, dem völlig neuen sozialen Auftrag entsprechend, äusserlich wie innerlich mit ganz anderen Ausdrucksmitteln "das alte barocke Problem des Michelangelo" aufgenommen.^{49/}

Eine ausführliche Analyse dieser malerischen Dramatik würde den Rahmen unserer Arbeit sprengen. Es sei hier nur abschliessend bemerkt, dass Rembrandt so wenig er in der Malerei selbst lange Zeit würdige Nachfolger erhielt, für die Gesamtheit der Kunst als epochemachender Neuerer auftritt. In der grossen Kunst der Orationen rückt gerade dieses innerlich-dramatische, durch seine Konfliktschwere zur Diesseitigkeit drängende Motiv in den Mittelpunkt. Man denke an die Kollisionsschwüle der Bachschen Messen /Jesus oder Barrabas, Gewissenskonflikt Petri etc./ an die musikalisch-dramatisch

scharf umrissene Gestalt Simsons bei Handel etc. Die ästhetische Heimat dieses Pathos ist aber immer eine gestaltete Subjektivität. Nur die Literatur vermag innere Widersprüche dieser Art in eine - wenn auch tief problematische - "Totalität der Objekte" einzufügen, so Milton. Wenn man jedoch seine Dichtungen mit Dante vergleicht, wird es sichtbar, wie auch in der Literatur, infolge dieses Rückzugs der Transzendenz aus dem gewöhnlichen Leben der Menschen eine Überbetonung der Innerlichkeit auf Kosten der Objektivität der Welt entstehen muss, was die gestaltete Wechselbeziehung zwischen der Subjektivität und ihrem äusseren Wirkungsfeld zu einem überwiegend lyrischen Verhalten abschwächen muss. /Hier wäre der Ort - gewissermassen zwischen Dante und Milton - über die welthistorische Bedeutung von Shakespeare zu sprechen. Da aber die Entwicklungsbedingungen der Literatur auch in Bezug auf den Problemkomplex Religion-Kunst, von denen der Malerei radikal verschieden sind, können wir sie, ohne unseren Rahmen zu sprengen, hier nicht behandeln und müssen uns mit diesem Hinweis begnügen. / Musik und bildende Kunst können dagegen, jede auf ihre Weise, zu ausbalancierten Lösungen gelangen, die Musik, indem die diesseitige Dramatik sich in ihre reine Empfindungssubstanz zurückzieht, die Malerei, indem sie die subtilste innerliche Subjektivität als organischen Bestandteil einer von ihr völlig unabhängigen sichtbaren Wirklichkeit erscheinen lässt und ihr auf diese Weise den ihr sachlich zukommenden Platz in einer rein diesseitigen, "gottverlassenen" Welt hinweist. Rembrandts weltgeschichtliche Grösse beruht nicht zuletzt darauf, dass bei ihm die Realisation - um den Lieblingsausdruck Cézannes zu gebrauchen - einer solchen zugleich subjektsfrei objektiven und doch von den Ausstrahlungen einer der Gegenständlichkeit gegenüber ohnmächtigen Subjektivität überall durchleuchteten Mimesis der Wirklichkeit gelungen ist.

Damit ist eine hohe Kunst entstanden, die aber mit dem von Gregor dem Grossen formulierten sozialen Auftrag nichts mehr zu tun hat. Wir haben den inneren erfolgreichen Befreiungskampf der Kunst dieser Gebundenheit gegenüber in seinen wesentlichen Bestimmungen und Etappen geschildert. Dazu muss jedoch, um kein einseitiges Bild zu geben, hinzugefügt werden, dass in der Periode, die zumindest bis Raffael reicht, die bildende Kunst, trotz ihrer steigend siegreichen Emanzipation vom religiös-transzendenten Gehalt,

doch auch in Sinne Gregors als Biblia pauperum wirken konnte. Die gegenständliche Objektivität der Darstellungen, die Übersichtlichkeit der Komposition sorgten dafür, dass selbst Bilder von Perugino oder Piero della Francesca ihre Funktion für Andacht und Belehrung irgendwie zu erfüllen imstande waren. Erst mit der Krise hört diese Verbindung in zunehmendem Masse auf. Und es wäre wiederum einseitig, sich diese Lösungen als etwas völlig Unproblematisches vorzustellen. Die gesellschaftliche Wirksamkeit der bildenden Kunst im westeuropäischen Mittelalter bedeutet für diese eine so einzigartig günstige Lage, die allein mit der griechischen Antike in Bezug auf die Plastik verglichen werden kann: der historisch-dramatische Charakter der in der Bibel vereinigten Volkssagen macht diese für die Malerei noch günstiger. Der Spielraum für freie Entfaltung des Aesthetischen die innerhalb einer Klarheit und allgemeinen Verständlichkeit fordernden sozialen Auftrags sich ihr eröffnete, ist gerade infolge des ununterbrochenen Kampfes von Diesseits und Jenseits die Grundlage einer solchen einmaligen Kunst. Mit seinem Aufhören, das wie wir gesehen haben, die sprengende Spannung dieser entgegengesetzten Kräfte unmittelbar herbeiführt, verlieren die bildende Künste ihre jahrhundertlang besessene gesellschaftlich führende Rolle. Berenson hat die gesellschaftliche Seite dieser Lage richtig charakterisiert, wenn er sagte: "...im 16. Jahrhundert nahm die Malerei im Leben des Venezianer so ziemlich die Stelle der Musik in unserem Leben ein."^{50/} Das trifft aber nicht nur für Venedig und nicht nur für den Alltag zu. Es handelt sich dabei nicht um die künstlerische Höhe der Leistungen. Bedeutende Maler hat die Neuzeit von Goya bis Cézanne in beträchtlicher Anzahl besessen, keiner stand aber derart, wie die mittelalterlichen zwischen Cimabue und Michelangelo im geistigen Mittelpunkt der Kulturentwicklung; wenn man von Dante absieht, so spiegeln sich die grossen geistigen Wendungen gerade hier ab. Das ist aber von der Thematik nicht zu trennen. Der notwendige Untergang des gregorianischen sozialen Auftrags macht zwar die Malerei keineswegs inhaltslos, wie viele meinen, man braucht sich gar nicht auf Gestalten wie Delacroix zu berufen, weder Courbet, noch Leibl, noch die grossen Impressionisten oder Van Gogh waren inhaltslos, wenn man den Begriff des Inhalts nicht auf das Religiöse oder auf das Literarisch-anekdotische beschränkt. Aber der so entstehende Inhalt kann doch nicht die all-

gemeine Stellungnahme zu den entscheidensten Fragen der jeweiligen Kultur mit einer sofortig evidenten Verständlichkeit organisch-malerisch vereinen. Die Frage der neuen inhaltlichen Gegenständlichkeit der Malerei wird nach dem Erlöschen des alten sozialen Auftrags immer problematischer.

Auf der anderen Seite, auf der der Religion, entsteht dagegen ein vollendetes Vakuum im Aesthetischen. Das ist für den Protestantismus eine Selbstverständlichkeit, die er gar nicht als Verlust auffasst. Auch heute sagt z.B. Karl Barth, ganz im Sinne der Reformatoren über die sogenannte religiöse Kunst: "Eine gutgemeinte Sache, dieser ganze 'Spektakel' von christlicher Kunst, gut gemeint aber ohnmächtig."^{51/} Eine ganz andere Bedeutung hat dieselbe Frage für den Katholizismus. Der französische Maler Maurice Denis, der sich zeitweise in Theorie und Praxis leidenschaftlich für die Neuerweckung einer religiösen Kunst einsetzte, spricht den gegenwärtig vorhandenen Widerspruch klar aus: "Man hat einen französischen Geistlichen, der aus Rom zurückkehrte, gefragt, was er über die italienischen Kirchen denkt. Es gibt, sagte er, in diesen Kirchen nur Kunstwerke /Objekts d'art/ und keinen einzigen religiösen Gegenstand /objekts religieux/. Die Kirchen waren blosser Museen. Er war enttäuscht." In seinen anschliessenden Betrachtungen spricht Denis von den mechanisch-fabrikmässigen Herstellung der offiziell anerkannten und gebrauchten "religiösen Gegenstände". Und er ist empört darüber, dass die Katholiken sich mit diesem erniedrigenden Zustand abfinden. "Die Künste sind für die Welt, die 'religiösen Gegenstände' für Gott."^{52/} Das ist natürlich keine infolge von Missbräuchen oder Leichtfertigkeit entstandene Situation. Sonst müsste man nur echte Künstler mobilisieren und die Frage könnte leicht gelöst werden. Bekanntlich gab es auch immer wieder Anläufe in dieser Richtung, die die Fabrikmässigkeit und Kunstwidrigkeit der religiösen Malerei oder Plastik auf den verschiedensten Wegen von "Jugendstil" bis zum Surrealismus durch künstlerisch Lebendiges zu ersetzen versuchten. Alldas musste aber eine eigenbrötlerische Liebhaberei bleiben die weder in der Kunstentwicklung irgendeine Rolle zu spielen, noch das Monopol der religiösen Konfession zu erschüttern vermochte. Aus den theoretischen Bemerkungen Maritains zu dieser Frage sind die Gründe der prinzipiellen Unfruchtbarkeit leicht

abzulesen. Er geht vom alten gregorianischen Postulat aus, die kirchliche Kunst /art sacré/ bezwecke die Belehrung des Volks, sie sei eine Theologie in Figuren. Sie sei, sagt er zusammenfassend, in absoluter Abhängigkeit von der theologischen Weisheit: sie müsse immer einen hieratischen, sozusagen ideographischen Symbolismus in sich bewahren.^{53/} Man sieht, wie aus diesen Forderungen, obwohl Maritain ausführlich betont, dass sie keinerlei Vorschriften in Bezug auf Stil etc. enthalten, die alte Elastizität des von der Kirche einst gestellten sozialen Auftrags an die Kunst vollständig verschwunden ist, sie repräsentieren ebenso eine reaktionäre Utopie, wie seinerzeit die Ansichten des späten Platon. Dass sie nur in fabrikmässiger Schablone verwirklicht werden können, ist nicht im künstlerischen Versagen der Einzelnen begründet, sondern darin, dass in diesem sozialen Auftrag jede Verbindung zwischen Religion, Kunst und Volksempfinden restlos erloschen ist. Es kommt dabei wenig darauf an, ob an einer heutigen kirchlichen Kunst begabte Künstler oder Stümper, avantgardistische oder akademische beteiligt sind. Matisse hat z.B. eine Kapelle ausgemalt und mit Glasfenstern versehen, Picasso dagte darüber bei einer Besichtigung, ihm gefalle alles recht gut, nur vermisse er ein Badezimmer.^{54.a./}

Auf diese völlige Blindheit der noch lebendig empfundenen Religiosität der Kunst gegenüber haben wir bereits für die Zeit der Gegenreformation bei Gelegenheit des Romans von Handel Mazzetti hingewiesen. Damals handelte es sich allerdings nur um den halbmagischen Glauben einer einfachen Bauernsfrau, während die damaligen Oberschichten noch schöne Barockkirchen bauten und sie oft mit künstlerisch nicht unbedeutenden Gemälden und Statuen schmückten. Auch heute kommen natürlich Fälle einer Personalunion von Gläubigkeit und künstlerischem Geschmack vor. Für das prinzipielle Verhältnis zwischen gegenwärtiger Religiosität und Kunst ist aber eine - an sich höchst exzentrische - Figur, wie der bekannte, fanatisch katholische Schriftsteller Leon Bloy charakteristischer. Maritain zitiert seinen allgemeinen Standpunkt zur Kunst: "Die Kunst, so schrieb Leon Bloy, auf einer berühmt gewordenen Seite, ist der parasitische Ureinwohner der Haut der ersten Schlange. Sie erhielt von hier ihren ungeheuren Hochmut und ihre suggestive Macht. Sie genügt sich selbst wie ein Gott... Sie ist auch widerspenstig gegen Anbetung oder Gehorsam und der Wille keines Menschen könnte sie da-

zu bringen, sich vor dem Altar zu beugen...Es mögen sich ausnahmsweise Unglückselige finden, die gleichzeitig Künstler und Christen sind, aber es gibt keine christliche Kunst."^{54/} Diese Grundanschauung setzt Bloy immer wieder in konkrete Kritik um. So schreibt er über Dante: "Ich habe vor Zeiten versucht, Dante zu lesen...Die Langeweile war unaussprechlich und hat mich förmlich zu Boden gedrückt....Man muss schon ein grosses Kind sein, will man beim Lesen seines Inferno so etwas wie ein fernes Gruseln empfinden... Was ferner sein Purgatorio und sein Paradies anbelangt, so können nur jene, die ihre Kursgeschichte in der Schule des Herren Péladan studiert haben, in Unkenntnis darüber sein, dass sich Dante mit dem ohne ihn nicht zu denkenden Raffael in den Ruhm teilt, bei der auf den heutigen Klerikalhochschulen so ausgiebig gepflegten Vernidlichung der Gottesidee Pate gestanden zu haben. Selbst die berühmtesten Gesänge der Göttlichen Komödie können neben die unbekanntesten Gedichte der Anna-Katherina Emmerich oder der Maria von Agreda oder fünfzig anderer Scherinnen gehalten, kaum mehr als Mitleid erwecken."^{55/} Natürlich ist diese Ausdrucksweise höchst überspannt, exzentrisch. Aber in ihrer ungehemmten Kompromisslosigkeit ist sie für das tief innerliche, endgültige Auseinandergehen von Kunst und Religion ebenso charakteristisch wie die naive Schönheitsblindheit der eben erwähnten, magisch gläubigen armen Bäuerin. Der Inhalt, das darin zum Ausdruck gelangende innere Verhalten Bloys scheint uns daher für die heutige Lage repräsentativer zu sein, als mitunter ästhetisch hochinteressante Kompromisse in der Art von Claudel oder Péguy, Mauriac oder Graham Greene.

Damit scheint der Befreiungskampf der Kunst, ihre völlige Loslösung von der Religion seinen Anschluss erhalten zu haben. Im Sinne der kirchlichen, der thematisch-ikonographischen Gebundenheit ist es tatsächlich so. Indessen, wie wir im folgenden Abschnitt sehen werden, zeigt sich gerade in der neuesten Kunst, und zwar gerade auf ihrem extremsten, avantgardeistischen Flügel immer stärker die Herrschaft des fundamentalen Stilprinzips der religiös gebundenen Kunst, der Allegorie und demzufolge der Bruch mit den gestalterisch-gegenständlichen Traditionen der abendländischen Kunstentwicklung. Dieses Phänomen ist - wie immer man auch die Produkte solcher Tendenzen künstlerisch bewerten mag - vom Standpunkt unseres Problems so wichtig, dass wir es selbst, im Zu-

sammenhang mit dem Wesen der Allegorie und der wichtigsten Etappen ihrer weltanschaulichen Fundierung, im nächsten Abschnitt ausführlich behandeln müssen. Erst eine solche Untersuchung der ästhetischen und weltanschaulichen Beschaffenheit der Allegorie wird es möglich machen, in den letzten beiden Abschnitten sämtliche Bestimmungen dieses Phänomens aufzuklären. Die hier auftauchenden prinzipiellen Fragen gehören also in den Bereich der dort folgenden Betrachtungen. Vorwegnehmend, freilich früher bereits oft Angedeutetes Wiederaufnehmend, sei hier nur so viel bemerkt: jedes religiöse Bedürfnis steht in einem innigen, unzerreißbaren Zusammenhang mit der partikularen Person des Menschen. Der bekannte italienische Schriftsteller Cesare Pavese notiert scharfsinnig in seinem Tagebuch: "Die Religion besteht im Glauben daran, dass alles, was uns geschieht, ungewöhnlich wichtig ist. Sie wird nie aus der Welt verschwinden, gerade aus diesem Grund." Wir haben umso weniger Anlass die Folgerung Paveses hier zu diskutieren, als einerseits für unsere gegenwärtigen Betrachtungen seine Diagnose weitaus wichtiger ist, als seine Prognose. Andererseits gibt er an einer anderen Stelle desselben Tagebuchs vortreffliche Feststellungen, die sehr geeignet sind, einen ersten, vorläufigen Einblick in den jetzt zu behandelnden Problemkomplex - man könnte sagen, als Intonationsakkorde - zu geben. Paveseschreibt: "Dass es uns nie mehr gelingen wird, in der Welt richtig Wurzel zu fassen /mit einer Arbeit, etwas Normalen/, ist klar...Dass wir uns nie mehr verlieben werden in eine jener Ideen, für die man bereit ist zu sterben, ist klar..."^{56/} Diese letzten Bemerkungen decken die Dynamik in der Beziehung zwischen Partikularität und Jenseitigkeit auf: jedes subjektive oder objektive Hemmnis im irdisch-menschlichen Sichaussleben des partikularen Menschen kann eine Sehnsucht nach seiner jenseitigen Erfüllung hervorrufen, ja pflegt es in einer sehr grossen Anzahl der realen Fälle zu tun. Das Sichheimischfühlen im Leben selbst, die bedingungslose Hingabe an eine Idee, die für dieses Leben bestimmt ist, sind - abgesehen natürlich von Wissenschaft und Kunst - die Hauptvehikel, den Menschen über seine unmittelbar gegebene Partikularität in einer Weise hinauszuführen, die deren menschliche Grundlagen nicht zerstört, sie aber - über Zugehörigkeit zu verschiedenen menschlichen Gemeinschaften - einem menschheitlichen Standpunkt annähert, einen konkreten und bewussten Zusammenhang mit der

Menschengattung in ihr ausbildet. Sind diese Wege versperrt oder bedarf es weit über den Durchschnitt hinausgehender Kräfte, um sie wenigstens einzuschlagen, so erstarrt im Menschen entweder seine unmittelbare Partikularität zu einer durch nichts verwandelbare Substanz oder er muss sich innerlich einem Jenseits gegenüberstellen, wo die hier versagten Erfüllungen eine Verwirklichung zu erfahren scheinen. /Beide Möglichkeiten schliessen sich keineswegs aus, sie können in den verschiedensten Mischungen simultan auftreten./ Aus solchen Diskrepanzen des Lebens entsteht spontan das religiöse Bedürfnis in den Menschen. Die spezifisch gegenwärtigen Formen dieses Bedürfnisses werden den Inhalt der folgenden Abschnitte abgeben.

II.

Allegorie und Symbol

Goethe schrieb in 1803 an Schelling über dessen Beziehung zu einem jungen Künstler: "Können Sie ihm den Unterschied zwischen allegorischer und symbolischer Behandlung begreiflich machen; so sind Sie sein Wohltäter, weil sich ^{un}diese Achse so viel dreht."^{1/} Es ist sicherlich kein Zufall, dass Goethe diese Frage in den Mittelpunkt seiner Kunstbetrachtungen rückt, jedoch, obwohl der Gegensatz von Allegorie und Symbol eine uralte zentrale Frage der künstlerischen Praxis bildet, ist es erst in dieser Zeit dazu gekommen, an die theoretische Klärung des Problems ernsthaft heranzutreten. Noch bei Winckelmann, der eine eigene Abhandlung über die Allegorie schrieb, ist ihr Begriff äusserst verschwommen geblieben. Er wird meistens mit dem, was später ikonographischer Inhalt genannt zu werden pflegte, gleichgesetzt, und selbst dort, wo Winckelmann die Ahnung vom Zusammenhang der Allegorie mit der Religion aufdämert, wo er fühlt, dass sie als natürliche Ausdrucksform bereits der Vergangenheit angehört, lokalisiert er sie ins Altertum und beraubt sich damit der Möglichkeit, die Allegorie vom Symbol als gegensätzlichen Prinzip zu unterscheiden. Darum folgert er auch aus dieser Feststellung nicht einen Bruch der Gegenwart mit der Allegorie, sondern vielmehr, dass man bei der Vergangenheit Anleihen in dieser Hinsicht machen müsse.^{2/} Infolge der Grundrichtung

Winckelmanns ist es nun natürlich, dass er das Problem der Allegorie bloss als die der bildenden Künste aufwirft; Homer und andere Dichter spielen bei ihm nur für die Inhaltlichkeit der Allegorien eine Rolle. Alldies wurde nur deshalb erwähnt, um das grundlegend Neue an Goethes Fragestellung ins richtige Licht zu rücken. Erst bei ihm wird das Problem zu dem der Kunst im Allgemeinen /also auch der Literatur/, erst bei ihm steht - von spärlichen und vergessenen Ausnahmen in der Geschichte der Theorie abgesehen - der prinzipielle Gegensatz von Allegorie und Symbol im Mittelpunkt der Betrachtungen.

Es wurde bereits früher auf die Bedeutung des Kunstdenkers Goethe im Entdecken der Besonderheit als entscheidender Kategorie der Aesthetik hingewiesen. Für das Gewicht, das der Gegensatz von Allegorie und Symbol für ihn besitzt, ist es also höchst bezeichnend, dass seine theoretische Exposition auf das Verhältnis von Allgemeinheit und Besonderheit zurücklenkt. Diese Gewichtigkeit des Problems nimmt noch dadurch zu, dass Goethe es auch bei dem Versuch wiederaufnimmt, wo er die Beziehung der Schillerschen Schaffungsweise zu seiner eigenen zu bestimmen versucht. Die theoretische Schlussfolgerungen dieser Gegenüberstellung lauten so: "Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel als Exempel des Allgemeinen gilt, die letztere ist aber eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät."^{3/} So tauchen die Betrachtungen Goethes über diesen Problemkomplex immer bei zentral wichtigen Anlässen auf. Die Bestimmung des Symbols in einem anderen Zusammenhang, wo die polemische Spitze offenbar gegen die Romantik gerichtet ist, zeigt die Absicht den realistischen Charakter der symbolischen Gestaltungsweise besonders hervorzuheben: "Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Un erforschlichen."^{4/} Die Prinzipien Goethes in diesen Bestimmungen des Gegensatzes von Allegorie und Symbol treten also in diesen polemischen Aeusserungen klar hervor.

Goethe hat jedoch bei anderer Gelegenheit die Lösung des Problems auch allgemein theoretisch klar ausgesprochen: "Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an denselben auszusprechen sei. Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe."^{5/} Das ästhetisch-theoretisch grundlegend Neue an dieser Goetheschen Bestimmung des Gegensatzes liegt vor allem darin, dass er - dem Wesen der Sache nach, wenn auch nicht terminologisch - die Unaufhebbarkeit des anthropomorphisierenden Tendenz in der Allegorie klarlegt und sie gerade dadurch der prinzipiell anthropomorphisierenden Eingestelltheit der Symbolik gegenüber setzt. /über den ästhetischen Sinn der Unaussprechlichkeit war in anderen Zusammenhängen ausführlich die Rede/.

Goethes Terminologie ist dabei weitgehend von der klassischen deutschen Philosophie beeinflusst, allerdings, wie immer, auch hier in einer höchst selbständigen, persönlichen Weise. Darum ist es so wichtig, dass das gedankliche Element bei der Allegorie als Begriff, beim Symbol als Idee festgelegt wird. Goethe versäumt auch nicht, die Unterschiede der beiden Bestimmungsarten deutlich voneinander abzuheben. Der Begriff bleibt nämlich immer klar begrenzt, und als solcher ist er in der Allegorie aufzubewahren, d.h. er bestimmt - man könnte sagen, definitionsmäßig - ein für allemal und eindeutig Inhalt und Umfang des von ihm determinierten Gegenstandes. Das ist das Wesen jeder ersten des anthropomorphisierenden Annäherung an die objektive Wirklichkeit, die zwar im Laufe der wissenschaftlichen Forschung den verschiedensten Modifikationen unterworfen werden kann, grosse Bereicherungen, Ausdehnungen, Einschränkungen etc. erfahren kann, jedoch in diesem seinen späten Wandlungsprozess stets als Begriff wieder aufersteht: als eine eindeutig fixierte, des anthropomorphisierende, abstrahierende Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Und in der Tat sehen wir, dass, wenn Goethe diese Umwandlung des Begriffs in ein Bild /genauer: das Setzen eines Bildes als "gleichbedeutend" mit dem Begriff/ beschreibt, legt er das Gewicht gerade auf diese - vom Menschen unabhängig bleibende - innere Fixiertheit des Begriffs. Damit ist aber die Dualität zwi-

schen sinnlicher Wahrnehmung und Gedankengehalt in doppelter Weise verewigt; erstens wird die sinnliche Unmittelbarkeit in den Begriff aufgehoben, zweitens verwandelt sich der Begriff in ein Bild /mit der oben beschriebenen struktiven Eigenart/. In beiden Akten ist aber nichts von einer Aufbewahrung, einer Weiterentfaltung jenes Gehalts enthalten, der in der Sinnfälligkeit der Erscheinung, in ihrem sinnlich-immanenten Gehalt eventuell verborgen lebendig war. Das Bild der Allegorie bedeutet deshalb keinerlei Rückkehr zum Ausgangspunkt, zu der Erscheinungswelt, es geht ebenso darüber hinaus in eine ihr gegenüber transzendente Sphäre des Gedankens, auch wenn das Bild dazu geschaffen wurde, im ihre Inhalte sichtbar zu machen, wie es bereits der Begriff tat. Das Bildwerden des Begriffs bedeutet hier kein Aufheben, sondern ein Verewigen der Kluft zwischen sinnlich-menschlicher und begrifflich-anthropomorphisierender Widerspiegelung der Wirklichkeit, nur dass diese Kluft, gerade infolge der sinnlichen Erscheinungsweise des Bildes den Charakter des Gegensatzes zwischen diesseitiger und jenseitiger, zwischen immanent-menschlicher und diesem gegenüber transzendenter Welt aufnimmt.

Wenn nun bei der Symbolik die Idee als Prinzip der Vermittlung zwischen Erscheinung und Bild figuriert, so muss sich die Aufmerksamkeit dem Unterschied zwischen Begriff und Idee einen Akzent, Synthese einer Totalität zu sein, dem Begriff gegenüber eine Intention zugleich auf Ganzheit und auf dialektische Beweglichkeit, Elastizität zu erhalten, diese Tendenz steigert sich noch bei Schelling und Hegel. In der "Kritik der Urteilskraft", die Goethe eingehend studiert hat, bestimmt Kant die ästhetische Idee als "eine Vorstellung der Einbildungskraft", der kein bestimmter Begriff ad äquat sein kann, "die folglich keine Sprache völlig erreichen und verständlich machen kann."^{6/} Die Einwirkungen Schellings und Hegels, vor allem aber die eigenen Denktendenzen führen dazu, dass die Idee bei Goethe einen objektiveren Charakter erhält, als er bei Kant hatte. Die Vermittlerrolle der Idee zwischen Erscheinungen und Bild ist deshalb radikal anders beschaffen als die des Begriffs: sie nimmt nicht nur den Inhalt der Erscheinung, sondern gerade seinen inneren Reichtum an Beziehungen und Bestimmungen bei der Verwandlung in die Bildhaftigkeit mit und verleiht dem Bild die Wesenszeichen der Ideenhaftigkeit im oben an-

gegebenen Sinn. Wenn Goethe auch hier von einer "Unaussprechlichkeit" der symbolischen Gestaltung spricht, so hat dies wie wir wissen, mit den früheren polemisch erwähnten Träumen und Schatten nichts zu tun. Die Goethesche Annäherung an die Objektivität der Idee ist im Grunde genommen eine philosophische Formel für die extensive und intensive Unendlichkeit der realen Gegenstände, woraus notwendigerweise ihre Unerschöpflichkeit für den analytisch-sprachlichen Ausdruck folgt. So sagt er ausdrücklich über Kunst: "Natur und Idee lässt sich nicht trennen, ohne dass die Kunst, sowie das Leben, zerstört werde."^{7/} Das Bild also, das, in der Symbolik die Idee aus der Erscheinung herausentwickelt, folgt der Goetheschen Forderung nach einer "zarten Empirie" die in der Wirklichkeit selbst das Allgemeine entdeckt und, es ins Besondere rückverwandelnd, als sinnlich-sinnfällige Eigenheit der Gegenstände selbst zur Anschauung bringt. Es ist also klar, dass die Symbolik Goethes hier wesentlich ein scharfe Abgrenzungen schaffender Gegensatzbegriff zur Allegorie ist, ohne diese Polemik fällt sie wesentlich damit zusammen, was diese Betrachtungen immer wieder als realistische Kunst bezeichnet haben.

Wir haben gesehen, dass Goethe diese scharfe Scheidung zwischen Allegorie und Symbol in vielen Fällen als Kampfmittel gegen konkrete Zeittendenzen formuliert hat. Dem widerspricht naturgemäss nicht, dass das Problem selbst uralter Herkunft ist. Wir haben bei Behandlung der Genesis der Kunst, der Beschaffenheit ihrer sehr frühen Objektivationen bereits über den allegorischen Charakter der Ornamentik gesprochen. Die Dualität zwischen Form und Inhalt der Allegorie tritt in dieser noch schroffer hervor, als in der späteren Entwicklung, allerdings ohne ihre einzigartige ästhetische Einheit zu stören, ja im intimsten Zusammenhang mit ihrer spezifischen Eigenart. Denn die - vom ästhetischen Standpunkt, von dem seiner besonderen Unmittelbarkeit erfassten - ornamentalen Formen entsprechen hier einem rein zufälligen, beliebig austauschbaren, eben weil ihnen völlig transzendenten Inhalt. Diese Zufälligkeit, wie an seinem Ort ausgeführt wurde, darf freilich nicht im heutigen Sinn gefasst werden. Denn die formale Unerschöpflichkeit einer solchen Ornamentik ist ganz eng an diesen "willkürlichen" Inhalt gebunden; wir haben beobachten können, dass sein gesellschaftlich-geschichtlich notwendiges Absterben zum Verdorren, zum Leerwerden

der ornamentalen Formen selbst geführt hat, der uns heute völlig abhanden gekommene, konkret nicht mehr verstehbare Konnex zwischen völlig transzendente Inhalt und rein ornamentaler Form muss also die innere Bewegungskraft für ihre Fruchtbarkeit und Ausdrucksfähigkeit gebildet haben, obwohl, wie an seinem Ort ebenfalls gezeigt wurde, die Austauschbarkeit dieser transzendenten Inhalte schon auf frühen Entwicklungsstufen ethnographisch nachweisbar ist. Für unsere Betrachtungen ist diese historische Seite der Frage weniger wichtig, als die ästhetische: das selbständige Ingelungbleiben der immanent völlig inhaltlosen ornamentalen Formen, die ausschliesslich durch ihr geometrisches Wesen, durch ihre geometrische Kombinatorik einen selbständigen "inhaltlos"-abstrakten Inhalt erhalten haben, die auf dieser Grundlage eine von der Transzendenz unabhängig gewordene Wirkungsmöglichkeit bewahren.

Dieses letzte Motiv muss besonders hervorgehoben werden, denn ausschliesslich dadurch sichert sich das Allegorische einen Platz innerhalb des ästhetischen Bereichs. In der magischen Periode und auch später unter magischen oder religiösen Einflüssen sind ja massenhaft Gegenstände gefertigt worden, deren Bedeutung darauf beruht, Träger, Auslöser, Vermittler etc. zwischen transzendent vorgestellten Kräften und an sie glaubende Menschen zu sein. Mit dem Aufhören dieses Glaubens müssen sie jeden Sinn verlieren und einfach als das figurieren, was sie als reale Gegenstände - ein Stück Holz, ein Stein etc. - objektiv sind. So problematisch nun jede allegorische Gestaltung vom Standpunkt der Aesthetik sein mag, spielt sich ihre Problematik doch innerhalb des Gebiets des Aesthetischen ab. Das ist für die geometrische Ornamentik ohne weiteres einleuchtend. Komplizierter wird die Lage, wenn der Gegenstand eines solchen auf Transzendenz zielenden Gebrauchs bereits einen mimetischen Charakter besitzt. Dabei ist es höchst bemerkenswert, dass die primitive Mimesis sich auffallend neutral zu der an sie angeschlossene Transzendenz verhält. Es ist ja ausserordentlich wahrscheinlich, dass die so hochstehende Mimesis der Altsteinzeitlichen Höhlenmalerei im Dienst magischer Zwecke entstanden ist. Diese Bilder besitzen aber einen konkreten und eigenartigen, rein ästhetisch verbäuhenden gegenständlichen Inhalt, und es ist für ihre Wirkung vollkommen gleichgültig, ob die in ihnen konzentrierte wahrheitsgemässe Abbildung der Wirklichkeit - genetisch betrachtet -

ästhetischer Selbstzweck oder Instrument eines magischen Beeinflussens bestimmter "Kräfte" war. Wir glauben: diese Neutralität hängt damit zusammen, was wir bei der Behandlung dieser Bilder auseinandergesetzt haben: sie sind zwar von einer außerordentlichen evokativen Wahrheit in ihrer gegenständlichen Erscheinung, zugleich jedoch - ebenso wie die aus völlig entgegengesetzten Prinzipien entstammende Ornamentik - weltlos. Erst mit dem Inerscheintreten des weltshaftenden Anspruchs der Kunst, ihrer Macht, diesen zu erfüllen, wird das ästhetische Problem der Allegorie ein wahrhaft aktuelles. Denn erst auf dieser Stufe kann sich die innere Diskrepanz zwischen der immanent abgeschlossenen, auf sich selbst gestellten "Welt" des jeweiligen Kunstwerks und zwischen seinen transzendenten Gehalt zu einem ästhetischen Widerspruch entfalten.

Der Kern dieses Widerspruchs ist im Wesen der ästhetischen Setzung der Gegenständlichkeit begründet. Wir haben seinerzeit ausführlich dargelegt, wie und warum diese den Charakter einer Widerspiegelung der Wirklichkeit /nicht einer Wirklichkeit selbst/ besitzt, also den Charakter eines Mürns, das allerdings die Erscheinungsweise eines Ansich aufnimmt. Das hat zur Folge, dass dieses Ansichsein der ästhetischen Gegenständlichkeit davon abhängt, ob und wie weit sie ihre Funktionen als Mürns zu erfüllen imstande ist. Das, was wir in früheren Betrachtungen als "Welt" des jeweiligen Kunstwerks bestimmt haben, ist gerade die Ausbildung der gestalteten Gegenständlichkeit in der ästhetischen Widerspiegelung zu einem solchen Ansich, d.h. zu einer Beschaffenheit, in welcher ein Komplex /eine Totalität/ sinnlich erscheinender Objekte den eigenen Sinn, die eigene Bedeutung unmittelbar in sich enthält, in welcher die sinnliche Erscheinungsweise ein unmittelbarer Ausdruck seines Wesens ist. Die Welthaftigkeit der Kunstwerke beruht also auf diesem ihren kategoriellen Aufbau, darauf, dass jeder einzelne Gegenstand daraufhin geformt ist, um sein eigenes Wesen, das Wesen seiner Beziehung zur Aussenwelt, in sich, als unmittelbar erscheinende Form seiner selbst zu offenbaren. Diese Welthaftigkeit baut sich auf der konsequenten Durchsetzung des ästhetischen Wesens der Kategorien auf, ob de facto ein verbundener Komplex von Gegenständen das Werk bildet, oder ein einzelner Gegenstand spielt keine Rolle. Ein Portrait von Rembrandt ist eine "Welt" in ästhetischen Sinne, die an sich wundervoll naturtreuen Tiere

der Höhlenmalerei sind weltlos. Darum geht das Dilemma von immanenten oder transzendentem Sinn an ihnen vorbei, ohne ihr Wesen anzutasten; ein einzelner Gegenstand nämlich oder seine denkbar beste ästhetische Widerspiegelung bleibt dem Gebrauch im Dienste transzendenten Zielsetzungen gegenüber völlig gleichgültig, er ist, was er ist /d.h. was er widerspiegelt/ und diese seine Funktion ändert seine ästhetische Gegenständlichkeit, wenn eine solche vorhanden ist, in keiner Hinsicht, ob ein "wunderwirkendes" Amulett künstlerisch ausgeführt ist oder nicht, hat keinen Einfluss auf seine "Zauberkraft" und andererseits hat sein ästhetisches Wesen, falls ein solches vorhanden ist, nichts damit zu tun, dass es infolge einer "Einwehung" etc. für solche Zwecke geeignet gemacht wird.

Erst wo die Gestaltung einer "Welt" das Wesen der ästhetischen Gebilde ausmacht, kann dieses Problem real gestellt werden. Aber nur dann, wenn der Gebrauch für transzendente Zwecke den sozialen Auftrag ihrer Entstehung und damit ihren inneren Aufbau etc. entscheidend beeinflusst. Erst dann kommt nämlich der hier obwaltende Widerspruch zum Vorschein, die Welthaftigkeit des Kunstwerks erfordert die vollendete Immanenz seines Sinnes, wenn nur ein Detail über diesen Zauberkreis hinauszuweisen scheint, hört diese "Welt" auf eine Welt zu sein, es bleibt eine ungeordnete oder mechanisch zusammengefügte Mannigfaltigkeit von heterogen einander beigeordneten Objekten. Die Lebenswahrheit der Einzelheit, die Feinheit der künstlerischen Handschrift etc. können gegen ein solches Grundgebreechen nicht aufkommen, auch die Summe von lebendigen Einzelheiten ergibt in solchen Fällen ein totes Ensemble. So weit scheint sich in der Alternative von Immanenz oder Transzendenz für das Ästhetische kein bewegter und fruchtbarer Widerspruch herauszubilden, sondern bloss ein starres Entweder-oder der ästhetischen Beschaffenheit überhaupt.

Die Wirklichkeit der Kunstentwicklung ist jedoch auch in diesem Falle "schlauer" als die abstrakte Theorie. Wir haben bei Behandlung der weltlosen Ornamentik auf die ästhetische Kategorie des Dekorativen hingewiesen, die, vor allem in der Malerei, nicht nur eine höchst allgemeine Bestimmung aller Werke ist, sondern das Vermittlungsprinzip gerade für unser Dilemma vorstellt. Das Dekorative gehört zur konkreten Totalität der Bestimmungen einer jeden Werkindividualität. Es bezeichnet die zweidimensionale

Ordnung und Verbindung aller Elemente eines Werks, das die geschaffene Welt - das Ansich gewordene Füruns - gerade in diesem Fürunssein bestärkt und fixiert, das Tendenzen, die allein wirkend den Wirklichkeitscharakter des Werks eventuell zu einer Überspannung anleiten können, bändigt, sie in der Sphäre des Aesthetischen festhält. Infolge seiner weitvermittelten, aber tiefgehenden formalen Verwandtschaft mit der Ornamentik kann das dekorative Prinzip auch bei mimetischen Gestaltungen eine - relativ - selbständig wirkende Bedeutung erlangen, ja sie kann unter Umständen ein ästhetisches Übergewicht in der Werkstruktur erhalten, d.h. es ist möglich, dass die zweidimensionale Komposition nicht bloss als Gleichgewichtsfaktor, als Ausgleich zwischen Zwei- und Dreidimensionalität wirkt, sondern als letztthin ordnende Kraft des ganzen Werks. Das ist natürlich nur eine Grenzsituation, denn bei ihrem vollständigen Sieg wäre der mimetische Charakter des Werks vernichtet, zum abstrakten Ornament rückverwandelt worden. In der Wirklichkeit der künstlerischen Entwicklung spielt sich dieser Prozess immer bloss als der einer mehr oder weniger entschiedenen Annäherung an dieses Extrem ab. Die Dreidimensionalität schrumpft zu einer sozusagen rein ideellen Andeutung des Raumes und der in ihr befindlichen Körperlichkeit ab, die mimetisch abgebildeten Gestalten und Gegenstände werden zu blossen Sinnbildern ihres eigenen Daseins, sie haben, so könnte man sagen, nur eine quasi-Körperlichkeit, die Existenz farbiger Schatten einer wirklichen, ihre Beziehungen reduzieren sich auf ein wohlgeordnetes rhythmisches Nebeneinander und erhalten dadurch unwillkürlich den Charakter einer Zeremonie; sie scheinen sich nicht aus eigenen Impulsen zu bewegen, eine Handlung zu vollziehen, diese werden vielmehr zu erstarrten Momenten eines Ritus. Und dadurch, dass die zweidimensionale Zusammengehörigkeit einer solchen Vielheit nicht bloss eines der Prinzipien ihrer Zusammenfassung ist, die der dreidimensional-realen, räumlich-körperlichen "Welt" des Kunstwerks eine letztthin synthetisierende Einheit verleiht, sondern zur allein herrschenden Macht des ästhetischen Homogenisierens wird, erhält, der mimetische Charakter eine Aenderung ins Qualitative, die Abbildlichkeit wird zur unmittelbaren Erscheinungsweise von allem, was gestaltet wird, während normalerweise die auf entfaltete Körperlichkeit und Räumlichkeit orientierte Mimesis den Werken einen Realitätscharakter verleiht. Es braucht

nicht eigens hervorgehoben werden, dass dabei nicht von einem "Vortäuschen" der Wirklichkeit im Sinne der Zeuxisanekdote die Rede ist, aber sicherlich wird die Echte Mimesis immer die Vorstellung und Empfindung einer Realität evozieren. Die Abbildlichkeit als vorherrschende Erscheinungsweise einer solchen auf Zweidimensionalität reduzierten Mimesis kann sich zwar oft ins inhaltlos Spielerische, ins wörtlich genommen Dekorative, also ins bloss Schmückende verflüchtigen, sie kann aber gerade aus diesem ihren Wesen eine Inhaltlichkeit sui generis entwickeln, gerade ihre Weltlosigkeit zur evokativen Grundlage einer besonderen Traumhaftigkeit erheben, die Vision einer Jenseitigkeit im Zuschauer erwecken.

Wir wiederholen: dies ist ein Grenzfall, wodurch keineswegs das ganze wirkliche Gebiet des Dekorativen umschrieben wäre, es ist jedoch eine reale - und vom Standpunkt unseres Problems äusserst folgen-schwere - inhaltliche Möglichkeit in der die Bildnerei dominierenden Wirksamkeit des dekorativen Prinzips. An sich kann diese mit den allerverschiedensten evozierten Gefühlsinhalten erfüllt werden. Sie kann einen rein spielerischen Charakter annehmen, sich der völligen Inhaltlosigkeit annähern und ebenso wie das reine Ornament, nur dem Schmuck architektonischer Flächen dienen, sie kann aber diesen Spielerische auch als eigenen Inhalt setzen und ihre bewusst abgeschwächte Gegenständlichkeit zum Ausdrucksmittel dieses Spieles machen, sie kann endlich die dekorative Herrschaft des Zweidimensionalen als Ausdruck einer - weltlichen oder kirchlichen - Repräsentation gebrauchen. Dieser Vielfalt der inhaltlichen Erfüllungen entspricht die der dekorativen Formbildung, von einer reinen Zweidimensionalität dehnt sich diese Skala bis zu ihren grossen Übergewicht, d.h. bis zu einer höchst real anmutenden Raumbildung, in der jedoch der Raum selbst ebenfalls zum Organ einer dekorativen Repräsentanz wird und das Raumerlebnis des Zuschauers nicht in den Evokativwerden äusserlich oder innerlich dramatischer Bewegungen, in der Selbstentfaltung realer Gegenständlichkeiten oder Gegenstandsbeziehungen entsteht, sondern bloss die Rolle eines belebenden Elements der dekorativen Schmückung bildet. /Man denke an Künstler, wie Pintoricchio./

Es würde an seinem Ort ebenfalls hervorgehoben, dass das dekorative Prinzip als kategorielle Aufbautendenz der Kunst in den bildenden Künsten, vor allem in der Malerei seine reinste Er-

scheinungsweise erhält, überall sonst hat es einen mehr oder weniger vernichteten, ja zuweilen bloss metaphorischen Charakter. Trotzdem ist seine Anwesenheit und Wirksamkeit auch in der Literatur nicht zu leugnen. Es entstehen in ihrer Entwicklungsgeschichte immer wieder Tendenzen, die nicht ein radikales Zuerstführen in der Menschengestaltung sich zum Ziel setzen, nicht die immanente Dialektik der inneren Kräfte der Menschen im Kampfe mit ihrem Schicksal, sondern das Sein und die Beziehungen der Menschen auf eine Repräsentanz reduzieren. Natürlich verleiht das von dem der bildenden Künste qualitativ verschiedene homogene Medium der Dichtung solchen Reduktionen einen wesentlich verschiedenen Charakter. Durch dieses entsteht in der Literatur von vorne herein eine viel zugespitztere ästhetische Problematik. Denn Raum, körperliche Gegenständlichkeit in ihr, Tiefe in einer dialektischen Wechselbeziehung zur Fläche etc. haben hier ein im bestimmten Sinne bloss metaphorisches Dasein, obwohl jede solche Kategorie gewisse Gestaltungsprinzipien der Menschen und Schicksale zum Ausdruck bringt, ist ihre Gegensätzlichkeit im homogenen Medium der dichterischen Sprache weitaus antagonistischer als in der farbigen Visualität der Malerei. Daraus folgt, dass die abstraktive Vereinfachung der Charaktere und Schicksale in der Dichtung eine auf abstraktive Verallgemeinerung gerichtete Bewegung bleiben muss und kaum eine Sinnlichkeit sui generis erhalten kann, wie die die dekorative Zweidimensionalität in der Malerei zustandebringt, auch die auf apriorisches Arrangement ausgerichtete Kompositionsweise, die Funktion der Symmetrie etc. muss in der Literatur als verallgemeinernde Gedanklichkeit im Gegensatz zur einer menschlich-sinnlichen Gestaltungsweise zur Wirkung gelangen. Es ist klar, dass bei einer solchen Lage die natürliche Tendenz einer auf das Dekorative angelegten Kompositionsweise weitaus stärker als in der Malerei sich in der Richtung einer Verarmung des Gehalts auswirken muss. Bei allen diesen Vorbehalten ist aber doch insofern eine Parallelität vorhanden, als diese repräsentativ dekorative Vereinfachung der Gegenständlichkeitsformen auch in der Dichtung eine grosse Skala der Empfindungsgehalte hervorbringen kann, sie reicht von den Misterienspielen, von den Autos Sacramentales bis zu den höfischen Maskenspielen, deren Ausläufer noch in Goethes Maskenzügen zu beobachten sind. Da hier bloss von prinzipiellen Fragen

der Kunst überhaupt die Rede ist, können wir diesen Gegensatz nicht auf anderen Gebieten näher verfolgen. Es sei nur ganz kurz bemerkt, dass beim Tanz die Grenzen der gegensätzlichen Prinzipien sehr oft unmerklich werden, ja völlig verschwinden, während die Musik die Tendenz hat, alles derartig Abstraktive in eine konkrete Empfindungstotalität aufzuheben.

Ganz abgesehen von der genetisch historischen Lage, dass nämlich das dekorative Prinzip sich in der Kunst der Regel nach viel früher ausbildet, als das auf Gestalten selbstbewegter Gegenstände, vor allem auf Menschen gerichtete, folgt es schon aus dem Wesen der Sache, dass jede Religion, die die Kunst nicht einfach unterdrücken, sondern ihren eigenen Zielsetzungen unterordnen will, an die von uns geschilderten Eigenheiten des Allegorieschaffens in der Kunst anknüpft. Natürlich ist der Begriff des Dekorativen weiter und umfassender als der der Allegorie. Wo jedoch die dekorative Darstellungsweise sich in einen Inhalt kristallisiert, einen Inhalt auszudrücken bestimmt ist, entsteht notwendig etwas Allegorisches oder zumindest ihm angenähertes. Es ist kein Zufall, dass die überwältigende Mehrzahl der höfisch-repräsentativen Kunstwerke / oder mit dem Anspruch auf Kunstgeschaffene Gebilde / allegorischen Charakters sind. Die für das Geschick der Kunst entscheidende Begegnung bleibt dennoch die des von der Religion gegebenen sozialen Auftrags an die Kunst mit jenen Formelementen des Dekorativen, in denen sich eine leere Stelle zwischen der notwendig herabgeminderten sinnlichen Evokationskraft und der unmittelbaren Inhaltlosigkeit auftut. Diesen Hohlraum scheint der von der Religion vorgeschriebene transzendente Gehalt zu erfüllen, denn durch ihn scheint die Abschwächung der Gegenständlichkeit nicht mehr als ein Mangel, sondern als der notwendige Widerschein des Abstands, der alles Irdische vom Jenseitigen trennt. Diese Begegnung ist die Grundlage des ästhetischen Dauerwirkung bedeutender allegorischer Kunstwerke, man denke an die besten Mosaiken der byzantinischen Kunst, an vieles Orientalische, an einzelne Werke Calderons etc. In solchen Werken strahlt nämlich die so hervorgebrachte transzendente Innerlichkeit auf die dekorativen Formen aus und erfüllt sie mit dem Glanz einer transparenten Traumhaftigkeit. Daher das ästhetische Wesen bestimmter Gipfelleistungen der religiös gebundenen allegorischen Kunst. Freilich setzt sich auch hier der Grundwiderspruch der allegorischen Wirkungen

durch: solange nämlich jener transzendente Inhalt den das allegorische Werk auszudrücken berufen ist, der allgemeinen Religiösität zugrunde liegt, wirkt das Werk mit der Hilfe der Wucht dieses Glaubens und seine künstlerischen Qualitäten ergeben bloss eine akzessorische Unterstützung. Gerät dieser Inhalt in Vergessenheit, ja wird er nur einen wesentlichen Wandel unterworfen, so steht der Rezeptive etwas Unverständlichem gegenüber, da die gestaltenden Formen niemals reale Vermittlungsorgane des konkreten transzendenten Inhalts werden können. Aesthetisch kommt es dann allein auf den eigenen Wert der dekorativ gestalteten Zusammenhänge an, darauf, ob diese auf sich gestellt noch imstande sind, eine ästhetische Evokation, wenn auch herabgeminderter unvollständiger Art hervorzurufen. Die oben angeführten Grenzfälle können diese fundamentale Situation nicht aus der Welt schaffen. Denn - wie wir es von der Magie über Platon bis zu den späteren religiösen Forderungen an die Kunst feststellen konnten - betont ein solcher sozialer Auftrag immer das theologisch-rituell Fixierte und verhindert dadurch in der Mehrzahl der Fälle die ständige Selbsterneuerung der Kunst aus neuen Gefühlsinhalten, die das gesellschaftlich-geschichtliche Leben ununterbrochen produziert und die unter ästhetisch normalen Umständen Inhalte und Formen der Kunst ununterbrochen erneuern.

Erst von hier aus wird es ersichtlich, bis zu welchem Grade die Entwicklungsbedingungen der Antike und des westeuropäischen Mittelalters historisch glückliche, wenn auch keineswegs zufällige, spezifische Umstände schufen. In der grössten Mehrzahl der Länder, vor allem des Orients blieb die Kunst /ebenso wie Wissenschaft und Philosophie/ unter religiöser, theologischer Kontrolle und entwickelte sich daher im Allgemeinen auf der Linie der Allegorie. Selbstverständlich gab es überall Richtungskämpfe, Durchbruchversuche in der Richtung auf eine mimetische Widerspiegelung der Wirklichkeit im eigentlichen ästhetischen Sinn. Es genügt wenn man dabei an die El-Amarna Periode in Aegypten erinnern, es gab aber naturgemäss ähnliche Zusammenstösse der beiden grundlegenden ästhetischen Prinzipien auch in Indien, China, usw. Es wird die Aufgabe einer historisch-materialistischen Weltgeschichte der Kunst sein, diesen Widerstreit, seine Schicksale aus den konkreten Wandlungen der gesellschaftlich-geschichtlichen Grundlagen der

künstlerischen Praxis konkret zu erklären. In diesen Betrachtungen, bei denen es ausschliesslich auf das Aufdecken der ästhetischen Problematik in dieser Gegensätzlichkeit ankommt, muss dieser kärgliche Hinweis genügen, umso mehr als die oben angedeuteten Vorstösse zu einer sich immanent auslebenden ästhetischen Mimesis niemals dauernd die Grundlinie der orientalischen Kunstentwicklung zu beeinflussen imstande waren. Eine solche durchlaufende Tendenz im Kampfe beider Richtungen, als wahrer Befreiungskampf des ästhetischen Prinzips von der Suprematie der religiös-magischen Gedanken- und Empfindungswelt ist nur im Westen zu beobachten. Die historische Einzigartigkeit dieser Entwicklung weist jedoch keineswegs darauf, als ob wir es mit einer historischen Zufälligkeit zu tun hätten. Ganz im Gegenteil. Schon die Tatsache dass diese Entwicklung, wie wir bis jetzt wiederholt feststellen konnten, mit der Ausbildung der Wissenschaft im echten Sinne, mit dem des konsequenten Sichdurchsetzen der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung, mit dem Zurechtgerathen einer auf irdische Immanenz orientierten Ethik parallel verläuft, weist auf tiefer liegende Gesetzmässigkeiten in den sozialen Grundalgen beider Ent- hin, die im Westen und sonst nirgends eine übergreifende Bedeutung erlangten. Hier ist naturgemäss nicht der Ort, die sozialen Bedingungen dieser Entwicklung in wissenschaftlich fundierter Weise ausführlich auseinanderzusetzen. Wir müssen uns, wie auch früher, mit der Feststellung jenes allgemein bekannten Tatbestandes begnügen, dass nur die griechisch-römische Form der Auflösung des Urkommunismus zu der auf Sklavenwirtschaft basierten Polis geführt hat, dass nur deren Auflösungstendenzen, kombiniert mit den Gesellschaftsformen der germanischen Völker einen Feudalismus zustandebrachten, dessen innere Problematik wiederum im Gebären des Kapitalismus kulminierte, dass der Kapitalismus jene Formation ist, deren Widersprüche zum Sozialismus führen, ist ebenfalls ein wissenschaftlicher Gemeinplatz. So geht in Europa, zuerst im Mittelmeergebiet, später auch auf dem westlichen Kontinent eine eigenartige gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung vor sich, zu der sich in der übrigen Welt keine Analogie findet. Der Gegensatz dieser beiden Entwicklungslinien bildet die Grundlage für die Eigenart der alleinstehenden Selbstentfaltung von Wissenschaft und Kunst im europäischen Westen, eines Sichfindens dieser Widerspiegelungsformen, das jetzt im

Begriff steht, eine ähnliche Umwälzung auf der ganzen Erde zu vollziehen.

Aesthetisch kommt es dabei auf die Art an, wie der Mensch, das Menschengeschick widerspiegelt und dementsprechend gestaltet wird. Dass in der klassischen Antike sowie im Weg, den die mittelalterliche Kunst zur Renaissance einschlug, ein solches Studium des Menschen universell im Mittelpunkt stand, weiss ein jeder, auch über die rein ästhetischen Folgen dieser Lage - wie immer sie auch bewertet werden - herrschen keine Zweifel. Was bedeutet aber dieses Versetzen des Menschen in den Mittelpunkt jenes Kosmos, der für den Menschen von Interesse ist? Worin liegt die Konvergenz des Weltanschaulichen und des Aesthetischen in diesen Bestrebungen? Auch darauf ist die Antwort recht nahe: der Mensch als Zentrum des menschlichen Interesses ist ästhetisch mit der Grundhaltung der Kunst, mit dem folgerichtigen Anthropomorphisieren konvergent, weltanschaulich ist es mit einer diesseitig ausgerichteten Stellungnahme zur Wirklichkeit identisch und diese ihrerseits hat - im künstlerischen Ausdruck - eine tief fundierte Verwandtschaft mit der inneren, inhaltlich gediegenen Geschlossenheit der Werkindividualität, mit ihrer Welthaftigkeit. Der Mensch in der Mitte ist für die Kunst kein geradliniges, eindimensionales "Programm". Insofern es sich hier doch um etwas "Programmatisches" handelt, so ist die Zielsetzung: die Eroberung der Wirklichkeit durch den Menschen, für den Menschen, die Welt als selbstgeschaffene Heimat des Menschen. Heimat bedeutet aber hier niemals die unverdient, als Geschenk der Gnade erhaltene Glückseligkeit des Paradieses. Auch wo sie einen idyllischen Charakter erhält, ja den erst recht, wo die verlorene Heimat als goldenes Zeitalter erscheint, bedeutet sie eine Anklage, einen Ansporn zu Kampf und Arbeit, die das Verlorene für die Gegenwart oder die Zukunft wiedererobern sollen. Darum klingt als tiefes Bekenntnis der bedeutenden Dichter vom Chor der Antigone bis zu Gorki, dass von allen wahrhaft existierenden Wesen der Mensch das Höchste ist. Darum erstreckt sich diese Bejahung des Diesseits von der Idylle bis zur Tragödie, ja er klimmt gerade in dieser ihren höchsten Gipfel, ihre innerste Selbstvollendung.

In einer echten Übersicht dessen, was die Kunst im Laufe von Jahrtausenden geschaffen hat, ist gerade die Tragödie

die Ausdrucksform für die ausgeprägteste und intensivste, für die irdischste Selbstbewahrung und Selbstvollendung des Menschen. Werden in ihr von der Seite des Schicksals und der Innerlichkeit die tiefsten eigenen Kräfte des Menschen blossgelegt, so strebt die Mimesis der sichtbaren Welt mit ebensolcher Eindeutigkeit zur Erkenntnis und zur Gestaltung des nackten Menschen. Beide gehören aufs engste zusammen, und es ist kein Zufall, dass die klassische Kunst von Hellas in beiden parallel gipfelte: einerseits in der physischen Gestalt gewissermassen des sichtbaren Menschen an sich, in seinem von allen fremden Bestimmungen befreiten, nur aus ihm selbst bestehenden, nur auf ihn selbst begründeten Dasein, andererseits in der höchsten Gespanntheit aller seiner physischen und psychischen, denkerischen und moralischen Kräfte, die sich im Kampf, gegen äussere und innerliche Gegnerschaften auf die Probe gestellt werden in Kollisionen, die aus dem Widersprüchen des - von dem Menschen selbst produzierten und stets reproduzierten - gesellschaftlichen Leben entspringen, sodass dieser Kampf, auch wenn der einzelne Mensch in ihm unterliegt, auch wenn seine Niederlage für die jeweils gegebene Etappe der Menschheitentwicklung einen typischen Charakter hat, eine Verherrlichung der echten irdischen Fähigkeiten des Menschen beinhaltet. Das Hervorheben dieser beiden Gipfelpunkte der ästhetischen Immanenz, der von der Kunst verkündeten Diesseitigkeit soll Hauptrichtungen in ihrer weltanschaulich-ästhetischen Einheit klarlegen, nicht Besonderheiten der Genremässigkeit. Die innige Verbundenheit der griechischen Tragödie mit der homerischen Epik zeigt diesen Zusammenhang ganz klar, ja Homer ist zuweilen noch entschiedener diesseitig in seiner Auffassung von Mensch und Menschenicktsal als einzelne Tragödien. Und jeder der die italienische Kunstentwicklung nur einigermassen studiert hat, muss sehen, wie stark die innere Dramatik der menschlichen Bewegungen, die Charakteristik der Menschen durch diese, die Rangbestimmung durch die Stelle, die sie in der kompositionellen Totalität ausschliesslich infolge dieser Gegebenheit einnehmen, schon bei Giotto und erst recht von Massaccio an auf die Darstellung des in sich, irdisch vollendet-fertigen Menschen: auf den nackten Menschen drängt, einerlei, ob diese Nacktheit die der Venus von Giorgione oder die der Skulpturen von Michelangelo ist.

Man versperrt sich dem Verständnis dieser Entwick-

lung in ihrer Ganzheit, in ihrer welthistorischen Bedeutung, wenn man sie als eine "rein" ästhetische oder gar als eine artistisch-technische auffasst. Beide Bewegungen, sowohl die antike wie die vom Mittelalter zur Renaissance führende sind - gerade in ihren tiefsten inneren Motiven - weltanschaulich bedingte Auseinandersetzungen mit den wichtigsten Problemen des Lebens ihrer Zeit. Dass diese sich in der Form von immer neue Interpretationen der jeweils herrschenden Mythenwelt abspielten, ist ebenso eine künstlerische Gunst der beiden Perioden, wie die Möglichkeit, dies von der Kunst aus zu tun, eine soziale Gunst ist, die die von uns angedeutete historische Entwicklung erst eröffnet hat. Freilich können beide Perioden nicht mechanisch gleichgesetzt werden; in der späteren ist wie wir gesehen haben die künstlerische, d.h. diesseitige Interpretation der biblischen Mythen, das Ergebnis eines stillen, aber zähen Guerillakampfes zwischen Kirche und Kunst, wenn auch dieser Anfangs nie offen ausgesprochen und vielleicht sogar weder von den Schaffenden noch von den Rezeptiven bewusst als solcher begriffen wurde. Philosophisch kommt es aber auf den objektiven Charakter dieses Gegensatzes und seiner weltanschaulichen Folgen an, so wie dieser sich in den Werken spiegelt, und aus diesen ist ihre immer diesseitige, von irdischen Menschen ausgehende und in ihnen mündende Beschaffenheit mit eindeutiger Evidenz abzulesen.

Wir sehen, wie einerseits weltanschauliche Diesseitigkeit und ästhetische Immanenz der Werkstruktur stark konvergierende Tendenzen sind, deren Richtung von dem konsequent anthropomorphisierenden Wesen der ästhetischen Widerspiegelung determiniert sind. Die daraus inhaltlich und formell entstehende ästhetische Setzung drängt deshalb darauf, eine Welt des Menschen zu schaffen, worin, wenn dieser Drang echt, tief und darum umfassend zutage tritt, der Mensch in seinem Verhältnis zur Aussenwelt unmöglich subjektivistisch erfasst werden darf. D.h. die Kunst ist bestrebt, dieses Verhältnis in seiner objektiven Wahrheit zu spiegeln, den Wünschen, Illusionen, Einbildungen der Menschen darüber im Gesamtkomplex der Darstellung eben jene Stelle, jenen Rang zu zuweisen, die ihnen objektiv gehört, die historischen Grenzen dieser Objektivität gehören zu jenen Bestimmungen der Werkindividualitäten, die wir bereits wiederholt als deren unaufhebbare Geschicht-

lichkeit behandelt haben. Weiter folgt aus dem konsequenten Anthropomorphisieren der Kunst, dass das von ihr geschaffene Abbild der Welt - weder im Gegenstand noch in der Auffassungsweise - in einen partikularen Subjektivismus stecken bleiben darf. Was bisher als Besonderheit, als Typisches formuliert wurde, erhält hier die Gestalt eines Vermittlungsgliedes zwischen Kunst und Leben, und zwar einen solchen, dass sowohl die Kunst als Kunst zur Blühtreibt wie zugleich ihre Verwurzeltheit in den wesentlichen Lebensbeziehungen der Menschen stärkt, das der vollendeten Kunst zu einer wichtigen Mission in der menschheitlichen Entwicklung verhilft. Es ist nämlich eines der zentralen Probleme des menschlichen Daseins, die Partikularität eines jeden Einzelnen so umzugestalten, dass sie in der Erfüllung seiner wichtigen Aufgaben nicht nur kein Hindernis, sondern im Gegenteil eine Förderung bildet. Es kann hier natürlich nicht ausführlich geschildert werden, wie Wissenschaft, Ethik, etc. in dieser Richtung wirken, in anderen Zusammenhängen wurden diese ihre Funktionen gelegentlich angedeutet und wir werden auf sie noch zurückkommen. Was die ästhetische Widerspiegelung und Gestaltung der objektiven Wirklichkeit, den Einfluss der so geschaffenen Gebilde auf die Menschen in dieser Hinsicht betrifft, haben wir schon längst klar herausgestellt, dass ihre Umformung des im Leben unmittelbar Gegebenen gerade auf ein Verwandeln der Partikularität ins typisch Vorbildliche /ins Besondere/ ausgeht, worin die Partikularität nicht vernichtet, sondern aufbewahrend aufgehoben wird. Unsere wiederholten Polemiken sowohl gegen den klassizistischen Begriff des "Allgemein Menschlichen" wie gegen jede Art von naturalistischer Unmittelbarkeit, gegen ein darstellerisches Steckenbleiben in der Partikularität waren gerade darauf gerichtet, dieses spezifische Wesen der ästhetischen Setzung, die Art der von ihr geschaffenen "Mitte" gleich scharf gegen abstrakte Allgemeinheit und gegen empiristische Partikularität abzugrenzen.

Andererseits bekundet gerade in dieser Frage die religiöse Setzung ihren schroffen Gegensatz zur ästhetischen, eben als ein notwendig inkonsequentes Anthropomorphisieren. Der Gegensatz entspringt aus dem religiös unausweichlichen Anspruch, dass ein anthropomorphisierend Widerspiegeltes in seiner Originären - also anthropomorphisierenden - Form zugleich eine adäquate, ja die

einzig adäquate Aussage über die objektive Wirklichkeit sei. /Die oft behandelte Ansicht-Füruns - Struktur der ästhetischen Gebilde ist ipso facto ein Verzicht auf eine derartige Objektivität./ Der fundamentale Widerspruch spitzt sich naturgemäss der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung gegenüber zu. Denn Objektivität, objektives Sein bedeutet gerade eine Unabhängigkeit vom menschlichen Bewusstsein, und zwar nicht bloss in der höchsten bereits völlig inhaltsleer gewordenen Abstraktion, wie beim Ding an sich Kants, sondern in Bezug auf sämtliche konkrete Inhalte und Formen der an sich seienden Welt. Das religiöse Gefühl drückt seit Pascal die aufgezwungene Anerkennung dieses Tatbestandes in der Weise aus, dass sie die objektive Wirklichkeit als eine, "gottverlassene" Welt bezeichnet und sich gezwungen sieht, den religiösen Inhalten eine bloss subjektive Quelle, eine bloss auf Subjektivität beruhende "Realität" zuzusprechen. Mit verschiedenen Seiten der so entstehenden Problematik werden wir uns in den folgenden Abschnitten eingehender beschäftigen; hier musste nur diese allerallgemeinste Seite in der Widersprüchlichkeit des religiösen Anspruchs auf Objektivität, auf Erfassen der ansichseienden Realität kurz gestreift werden, damit uns die Affinität der Allegorie zur Religion auch von deren Seite evident werde, nachdem wir die ästhetischen Prinzipien ihrer geistigen Nähe bereits dargelegt haben. Der Anspruch auf objektive Wirklichkeit und nicht auf ihre anthropomorphisierende Widerspiegelung bedeutet vom ästhetischen Aspekt aus gesehen einen den künstlerischen Gestalten gegenüber vorhandenen von ihnen unabhängigen transzendenten Inhalt. Der inkonsequente Charakter des religiösen Anthropomorphisierens erweitert die so entstehende Kluft zwischen der ästhetisch geformten Sinnlichkeit und dieser Transzendenz noch dadurch, dass ihr Ausdruck notwendigerweise einen begrifflichen, d.h. desanthropomorphisierenden Charakter erhalten muss; auch wenn die Transzendenz über jede menschliche Ausdrucksform hinausgerückt wird /negative Theologie/, muss ihre Konkretisierung, das Andeuten der Stelle, die sie im Kosmos einnimmt, ebenfalls begrifflicher, desanthropomorphisierender Wesenart werden. So übergeht das religiöse Anthropomorphisieren gerade dort, wo es seinen Gipfel erreicht, zwangsläufig in eine formal wissenschaftliche, dem Gehalt nach pseudowissenschaftliche Form, denn mit Anspruch auf Realitätsbestimmung auftretenden, jedoch faktisch oder gar prinzipiell nicht verifizier-

baren Aussagen sind dem Wesen nach pseudowissenschaftlich oder höchstens - wie im Alltagsleben - vorwissenschaftlich. Wie immer es jedoch um diese erkenntnistheoretische Frage stehen möge, im Falle einer Transposition ins Aesthetische muss der letzte Gehalt dem der Gestaltung selbst gegenüber heterogen sein, die sinnlich-sinnfällige Welt des Kunstwerks kulminiert - ästhetisch gesprochen - in einem Nichts, in einem finsternen Loch, in einer ästhetisch nichtssagenden abstrakten Allgemeinheit. /Wie die Kunst das Allgemeine in den Menschen zurückführt und so in Besonderheit verwandelt, haben wir bereits wiederholt gezeigt./

Es gehört zur lebendigen Dialektik des ästhetischen Kategoriensystems, dass der abstrakten Allgemeinheit in der letzten Aufgipfelung des Gehalts eine Partikularität der Basis entsprechen muss. Denn nur die Besonderheit als "Mitte" vermag ein durchlaufendes Homogenisieren für die Gesamtheit der Gegenstände in der Werkindividualität zu vollbringen: die Erhöhung einer jeden partikularen Gegenständlichkeit ins Typische wird jedesmal von dem eben angedeuteten Vorgang des Verharrens in der Partikularität ersetzt, wenn ein durchgehendes Verarbeiten des gesamten Lebensstoffes in die ihm zukommende Besonderheit nicht erfolgen kann. Es ist aber nicht eine einfache, sozusagen spontane Partikularität, die hier entsteht, eine Partikularität des gewöhnlichen Naturalismus, vielmehr eine, in welcher das Stehenbleiben auf diesem Niveau sich in direkter Korrelation zur jeweils entscheidenden, höchsten, abstrakten Allgemeinheit befindet. Um die Frage an einem einfachen Fall zu exponieren, denke man an ein höfisches Maskenspiel. Der Geburtstag des Regenten ist in Beziehung etwa auf die Götter, Nymphen etc. die darin ihre Rollen erhalten, zwar eine flache und leere Allgemeinheit, ohne irgendwelche Tiefe, sie repräsentiert aber eben deshalb jeder Gestalt oder Situation gegenüber eine abstrakte Transzendenz. Die Gestalten und Situationen können also für ihre Selbsterfüllung ins Typische keinerlei Hilfe vom eigentlichen, "letzten" Gehalt des Werks erhalten, geschweigedenn, dass dieser in ihnen von vorneherein als der verborgene Endpunkt, als das noch unausgesprochene Ziel der eigenen Entwicklung wirksam werden könnte. Und wir haben früher wiederholt gezeigt, dass das Inerscheintreten des Schicksals /der Dynamik der gestalteten Aussenwelt/ nur als Offenbarwerden der spezifischen inneren Beschaffenheit und Problematik der ge-

staltene Subjekte zu einem echt künstlerischen Ausdruck gelangen kann.

Die von uns geschilderte absolute Vorherrschaft des dekorativen Prinzips hat gerade die Funktion für die so fehlende Notwendigkeit in der Gegenständlichkeit, in den Beziehungen, in Wachstum etc. der künstlerisch widerspiegelten Welt einen Ersatz zu schaffen, der selbst ästhetischen Charakters ist, obwohl er - da er nicht als Korrektiv und Regulator einer Gestaltung im eigentlichen Sinne, sondern als alleiniger Träger der Komposition figuriert - sich bloss am Rande des Aesthetischen befindet, indem er zwar ein homogenes Medium zu schaffen imstande ist, ohne ihn jedoch eine welterschaffende Kraft verleihen zu können. Es ist klar, dass dabei jene Momente, die wir seinerzeit als die abstrakten Formen der ästhetischen Widerspiegelung bezeichnet haben /Proportion, Symmetrie etc./ hier ebenfalls dahin überspannt werden müssen, die alles entscheidenden ordnenden Kräfte zu werden. In der geometrischen Ornamentik waren sie dies in vollendeter Adäquatheit mit ihrem zu formenden Stoff, in den reinen Manifestationen der Mimetik werden sie notwendigerweise zu höchst wichtigen, aber dem Wesen nach bloss regulativen Grenzkategorien der primären Gegenständlichkeit. Erst in der allegorischen Formung transzendenter Inhalte müssen sie einen mimetischen Gegenstand künstlerisch beherrschen, ohne die Möglichkeit zu besitzen, dessen letzte Vollendung aus seinem eigenen Wesen selbst heraus zu entwickeln. So entsteht der eben geschilderte dekorative Ersatz der wahren Gestaltung, der zur zwangsläufigen Folge hat, dass kein Partikulares - sei es Mensch oder Objekt - eine Selbstentwicklung ins Typische durchmachen kann, es verharret in seiner Partikularität und alle formenden Kräfte die aus ihrem blossen Zusammen eine ästhetische /oder pseudoästhetisch/ Ordnung zustandebringen, stehen als abstrakte Allgemeinheiten dieser Partikularität unvermittelt - bloss rein formal vermittelt - gegenüber. Die Allegorie kann deshalb als ein - wenn auch noch so problematischer - Formungstyp innerhalb der Aesthetik behandelt werden, weil in ihr trotz aller antikünstlerischer Gegentendenzen ein sinnlich homogenes Abbilden der Wirklichkeit entsteht. Freilich ein weltloses, ein abstraktes Zusammenfügen von Partikularität und abstrakter Allgemeinheit, dass wenn es zu einer Dauerwirkung gelangt, diese nur in dekorativer Gehaltslosigkeit verwirklichen kann: die

ursprüngliche Transzendenz verduftet mehr oder weniger und hinterlässt besten Falls den Reiz einer farbig geordneten Inhaltslosigkeit.

Die Richtigkeit dieser Gegenüberstellung von allegorischer und symbolischer Kunst lässt sich in höchster Deutlichkeit an den typischsten Phänomenen der gestaltenden Mimetik erweisen: an der Gestaltung des nackten und des tragischen Menschen. Den ersten Komplex können wir in wenigen Worten schildern. Schon die "Genesis" betrachtet den Zustand der Nacktheit des Menschen als etwas, dessen er sich zu schämen hat, das Wissen von Gut und Böse äussert sich zu allererst als eine Scham über die Nacktheit. Die Abneigung einer jeden von der Religion entscheidend beeinflussten Kunst gegen die Gestaltung des nackten Menschen zeigt sich ganz eindeutig in der Geschichte. Ja wenn wir einen Blick auf die orientalische Kunst werfen, so sehen wir sogar nicht selten ein Verdrängtwerden des Menschen überhaupt aus dem Zentrum der ästhetischen Darstellung des sichtbaren Universums: diese geht über seine physiologische Beschaffenheit oft und gerne hinaus bis ins mythologisch Phantastische, kombiniert den menschlichen Körper mit verschiedenartigen tierischen Köpfen, Gliedern, etc. ja stellt häufig geradezu das Tier in den Mittelpunkt. Das Studium des Menschen als Objekt der Kunst ist immer ein Ergebnis ihres Befreiungskampfs von der Vorherrschaft des Religiösen.

Ebenso evident und philosophisch noch gehaltvoller zeigt sich dieser Kontrast bei der Tragödie. Wir erwähnen bloss beiläufig, dass ihre Genesis, zumeist mit einem Abschütteln dieses Joches genau zusammenfällt. Der Gegensatz zeigt sich aber noch krasser wenn wir ihn theoretisch kurz betrachten. Kierkegaard, zu dessen denkerischen Tugenden vor allem das rücksichtslose Trennen von Bestimmungen, die er als nicht zusammengehörig, ja als widersprechend empfand, gehört, hat einmal die Agamemnon-Iphigenie-Tragödie dem rein religiösen Isaak-Opfer Abrahams gegenübergestellt. Das Beispiel ist auch insofern glücklich gewählt, als in beiden Fällen der Konflikt, das menschlich Teuerste der Gottheit zu opfern durch ein Eingreifen der höheren Macht gelöst wird. Kierkegaard legt aber mit Recht das Hauptgewicht auf die radikale Entgegengesetztheit des Gehalts. Er sieht diese, ebenfalls mit Recht, zugleich im Inhalt der gegebenen Kollision und in dem persönlichen Verhalten der

jeweiligen Hauptgestalt zu ihr. Er sagt: "Der tragische Held bleibt noch in den Grenzen des Ethischen." D.h. sein tiefsten persönlichen Leidenschaften geraten in einen Konflikt mit bestimmten Allgemeininteressen: Agamemnon muss seine Tochter für das Gemeinwohl der Griechen opfern, das Göttliche erscheint hier als eine Macht der gesellschaftlich-menschlichen Verhältnisse: "Der tragische Held tritt in kein privates Verhältnis zur Gottheit. Das Göttliche ist für ihn das Ethische." Die Kollision beruht also auf dem feindlichen Einandergegenüberstehen zweier - gleicherweise diesseitig-weltlicher - Lebensmächte oder Lebenskreise. Ganz anders bei Abraham. Dieser ist gross "durch eine rein persönliche Tugend....Nicht ein Volk zu retten, nicht um die Idee des Staates zu behaupten, nicht um erzürnte Götter zu versöhnen, übertritt Abraham das Allgemeine." Und in dem Kierkegaard so den tragischen Helden mit dem religiösen Menschen, mit dem "Ritter des Glaubens" kontrastiert, kommt er zur für uns hier wichtigen Feststellung: "tragischer Held kann der Mensch durch eigene Kraft werden, Ritter des Glaubens nicht."^{8/}

Wenn wir den Gehalt dieser klaren Gegenüberstellung kurz zusammenfassen, kommen wir zum Ergebnis: erstens ist die Tragödie der Zusammenstoss zweier ethischer Sphären, ist mithin in ihrer ganzen Substanz irdisch-diesseitig, die Tragödie zeigt, auch nach Kierkegaard, wie wir früher nachgewiesen, den Gipfelpunkt dieser menschlichen Immanenz: ihre tiefste innere Widersprüchlichkeit, die jedoch eben deshalb auch ihre immanente Kulmination ist, weist nirgends über sich hinaus. Zweitens überschreitet der tragische Held mit dem blossen Akt der gesetzten Kollision seine eigene rein persönliche Partikularität. In dieser Hinsicht befindet sich Kierkegaard in vollständiger Übereinstimmung mit dem von ihm sonst so heftig bekämpften Hegel, der darüber folgendes sagt: "Dieser Zweck, die Sache, auf welche es ankommt, steht höher als die partikuläre Breite des Individuums, das nur als lebendiges Organ und beliehender Träger erscheint."^{9/} Woraus, wie die ganze Lehre Hegels vom tragischen Pathos zeigt, notwendig folgt, dass das Austragen der tragischen Kollision diese Bewegung, die Entfernung von der blossen Partikularität ununterbrochen steigert. Kierkegaard sagt daher richtig: "Der tragische Held gibt das Gewisse auf für das Gewissere: das Auge des Zuschauers ruht unbesorgt auf ihm." Dagegen kommt bei den "Ritter des Glaubens" das Sittliche, die damit verknüpfte Verall-

gemeinerung der Partikularität im Menschen überhaupt nicht vor, was er vollbringt, ist ein "rein privates Vorhaben. Während also der tragische Held gross ist durch seine sittliche Tugend, ist Abraham gross durch seine rein persönliche Tugend." Und Kierkegaard zieht auch ohne Kompromiss die letzten Konsequenzen aus dieser Verhaltensart: "Der Glaube ist nämlich das Paradox, dass der Einzelne /der partikulare Mensch, G.L./ höhersteht, als das Allgemeine /die menschlich-diesseitige Sittlichkeit, G.L./" ^{10/}

Natürlich erscheinen bei Kierkegaard alle kontrastierenden Bestimmungen und Paradoxie zugespitzt. Das berührt aber den Kern der Fragestellung nicht, ist bloss der historische Aspekt dieses ihres Hervortretens. Man erinnere sich an die von uns angeführte Polemik Tertullians gegen die Katharsis, das mit Kierkegaard gemeinsame liegt darin, dass beide im religiösen Verhalten, mit Recht, eine Praxis der partikularen Individuen erblicken, die durch ihren Glauben mit der transzendenten Gottheit in ein unmittelbares Verhältnis treten. Um dieser einzig wichtigen Lebensbeziehung der Menschen willen verwirft Tertullian selbst das seelische Beteiligtsein an andersgearteten menschlichen Schicksalen und Kierkegaard zeigt, dass diese - auch so wie sie in ihrer höchsten Form, in der Tragödie erscheinen - dem Gottesverhältnis des Menschen gegenüber prinzipiell minderwertig, nichtig sind, und zwar gerade deshalb, weil in diesem partikularen Persönlichkeit und transzendenten Gott so einzigartig unmittelbar miteinander in Beziehung treten. Zugegeben: Kierkegaards Formulierung ist eine absichtsvoll paradoxe. Aber einerseits bewegt sich diese Paradoxie/durchaus im Rahmen der christlichen Auffassung des Gottesverhältnisses der Menschen, er paraphrasiert bloss jene "Torheit", die es im Sinne des Korintherbriefes in den Augen der Heiden / der diesseitig gerichteten Menschen/ notwendig sein muss, andererseits erklärt sich die gewaltsame Zuspitzung der Lage restlos aus den gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen. Tertullian hatte unter Bedingungen geschrieben, als die reale Ordnung der menschlichen Zusammenlebens sich in den Händen eines heidnischen Staates, einer heidnischen Gesellschaft befand, als deshalb öffentliche und private Moral, die gesamte Kultur von dem Christentum feindlichen Kräften gelenkt wurde. Kierkegaard nimmt dieses Problem seinerseits in einer Periode auf, in der die gesamte gesellschaftliche Welt bereits völlig "entgöttert" war, in der er die christlichen Inschriften auf

völlig irdisch-weltlich gewordenen Institutionen - mit Recht - als blasphemisch empfand, Zwischen ihnen liegt das Mittelalter, das von beiden sich qualitativ darin unterscheidet, dass das gesamte weltliche Leben der Menschen in das religiös-kirchliche Ordnungssystem durch die Theologie und durch die theologisch gelenkte Philosophie eingebaut zu sein scheint.

Wie eine solche ideologische Lage entstanden ist, welcher Art ihre inneren und äusseren Widersprüche waren, wie diese sich immer stärker entfalten usw. haben wir hier nicht zu untersuchen. Für uns ist nur wichtig, dass bei einer solchen monumental und monolythischen Regelung des gesamten irdischen Lebens der Menschen zwischen diesseitiger Ethik und auf Jenseits gerichteten religiösen Glauben notwendig Kompromisse in der Form der Subordination jener unter diesen zustandekommen mussten. Das hier hervorgehobene letzte Wesen des Gottesverhältnisses wird dadurch nicht umgewälzt, nur tritt ihr Gegensatz nicht in jener schroff paradoxen Weise ans Tageslicht, wie noch bei Tertullian, wie schon bei Kierkegaard. Dass er dennoch latent wirksam ist, zeigt das "spontane" Verschwinden der höchsten Form der innerlichen Widersprüchlichkeit in der irdischen Ethik: die Tragödie. Dantes Dichtung ist sichtlich von Tragödien erfüllt. Dies kann aber, man könnte sagen, nur per nefas an die sichtbare Oberfläche treten. Erst innerhalb und nach der von uns geschilderten Krise des Katholizismus werden im Bereich seines ideologischen Einflusskreises auch der künstlerischen Form nach, auch in voller Offenheit Tragödien möglich. Die radikale Aenderung im ideologischen Verhältnis der Religion und Gesellschaft zeigt sich nicht nur im erzwungenen Freigeben des weltlichen Lebens für die tragische Einstellung der Dichter, sondern auch darin, dass sogar solche Tragödien entstehen können, deren Grundkonflikt aus einem religiösen Verhalten zur Wirklichkeit emporsteigt, wie Calderons "Standhafter Prinz" oder Corneills "Polyeucte". Unvermeidlicherweise ergibt sich aus dem religiösen Verhalten als konkreter Grundlage einer tragischen Kollision, als Träger des tragischen Pathos eine tiefgreifende innere künstlerische Problematik. Lessing hat diesen Widerspruch bei Corneills Tragödien energisch hervorgehoben: "Widerspricht nicht etwa seine Erwartung einer belohnenden Glückseligkeit nach diesem Leben der Uneigennützigkeit, mit welcher wir alle grosse und gute Handlungen auf der Bühne unternommen und vollzogen zu

sein wünschen?"^{11/} Jedoch trotz dieser Problematik sind in solchen Tragödien doch Tendenzen wirksam, die die religiöse Leidenschaft den anderen, irdisch-menschlichen, als wesentlich gleichartige Angliedern und damit ihrer inneren Dialektik diesseitig-immanente Momente aufprägen. Wenn Calderon seine Autos sacramentales schreibt ist der Geist ihres Gehalts und ihrer Formgebung denen des "Standhaften Prinzen" fremder und entgegengesetzter als der Geist dieser Tragödie dem seiner weltlichen.

Theologische Leitung der Kultur und Allegorie als künstlerisches Formungsprinzip begegnen sich deshalb in allen wichtigen Fragen des Gehalts und der Formgebung. Wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, dass schon die Magie die Tendenz hatte, alle Details der Gestaltung den von ihr genau vorgeschriebenen Riten zu unterordnen, dass dieses Prinzip immer in Geltung blieb, solange eine Priesterkaste in der Lage war, ihre Herrschaft aufrechtzuerhalten: dass diese Auffassung des Verhältnisses von religiös geregelter Öffentlichkeit und Kunst von Platon philosophisch formuliert wurde etc. Die Bindung der Kunst an den Ausdruckszwang transzendenter Inhalte schreibt hier also eine Formregelung von aussen vor: die Verwandlung der künstlerischen Formen ins rituell Zeremonielle. /Dass bei weltlichen, etwa höfischen Allegorien dieselbe Struktur nur mit flacheren, konventionelleren Inhalten wirksam war, haben wir ebenfalls gesehen./ Die entscheidende Differenz zwischen Allegorie und Symbolik ist also in der Art begründet, wie der soziale Auftrag an die Kunst zur Geltung gelangt. Denn ohne Frage ist das eben beschriebene Beeinflussen der Kunst durch Religion und Theologie eine konkrete Form des sozialen Auftrags, der sich von den anderen Formen "nur" durch eine weit grössere Bestimmtheit unterscheidet. Dieses Nur schafft aber gerade die qualitative Entgegengesetztheit von Allegorie und Symbol, indem die genau vorgeschriebene Bezogenheit aller Details auf einen transzendenten Gehalt sowohl die selbsttätige Entfaltung der zu gestaltenden Gegenständlichkeit, wie die subtile Anschmiegun g der künstlerischen Inhalte und Formen an die in ständiger Veränderung befindlichen konkreten gesellschaftlichen Bedürfnisse unterbindet. Es handelt sich also im Befreiungskampf der Kunst nicht um das hohle Ideal einer "absoluten" Freiheit, eine solche gibt es gesellschaftlich nicht, kann es nicht geben, und selbst der Versuch ihrer Verwirklichung,

die Loslösung der Kunst vom sozialen Auftrag an sie wäre für sie - gerade als echte Kunst - verderbnisbringend, denn die Entleerung des Gehalts, die Verarmung der Formen wäre die unausweichliche Folge einer derartigen "absoluten Selbständlichkeit". Der Befreiungskampf der Kunst ist also - welthistorisch betrachtet - ein Ringen darum, dass der soziale Auftrag der Gesellschaft an sie jene glückliche Mitte zwischen allgemeiner Bestimmtheit des Gehalts und freier Beweglichkeit in der Formgebung erhalte, durch die erst die Kunst ihre Mission als Selbstbewusstsein der Menschengattung erfüllen kann. Der religiös-theologische soziale Auftrag ist der Regel nach - vom Standpunkt der Kunst - zugleich gegenstands-fremd, abstrakt und höchst überbestimmt. Er gibt wie wir gesehen haben keinen Bewegungsspielraum für das ästhetische Sichausleben der künstlerischen Gegenständlichkeit. Ist doch seine Art gerade dadurch determiniert, eine selbständige Auslegung und erst recht eine Abänderung der religiösen Dogmen institutionell zu verhindern. Dadurch verschliesst sich dieser praktisch so einflussreiche soziale Auftrag prinzipiell davor, die Wandlungen der Inhalte und mit ihnen die der Formen, die das Leben produziert, in der Kunst zur Auswirkung kommen zu lassen. Die Herrschaft der Allegorie, die so entsteht, ist also zugleich ein Prozess der Formenerstarrung. Mit dem Verzicht auf das Recht, die wichtigen Erscheinungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit aus einem an sie selbst gerichteten sozialen Auftrag aus selbständig zu interpretieren - die Interpretation der Mythen und Legenden ist eine Spezialfrage dieses Phänomens - dankt die Kunst auch von der Initiative und vom Vollbringen der ständigen Forderneuerung ab.

Wie überall in der Aesthetik, hinkt auch hier die Theorie Jahrhunderte, ja Jahrtausende der Praxis nach. Ein spontanes Allegorisieren der Mythen gab es natürlich schon von Anfang an sowohl in jeder Theologie, wie auch in vielen, sich von der Theologie zu befreien strebenden Philosophien. Zur bewussten Theorie wird jedoch die allegorische Interpretation erst in Zeiten, in denen die Mythen und ihre künstlerisch vorliegenden Bearbeitungen noch einen wichtigen Bestandteil der lebendigen Kultur bilden, aber doch ausschlaggebenden geistigen /philosophischen oder religiösen/ Strömungen bereits weitgehend entfremdet sind. Um sie der Gegenwart einzuverleiben, ist deshalb für bestimmte geistige Strömungen ihre allegorische Auslegung notwendig geworden. Diese ist jedoch zumeist gar

nicht ästhetisch gerichtet, sie beabsichtigt bloss, durch eine solche Interpretation das ideologisch Schädliche aus bestimmten gestalteten Mythen - in der Antike vor allem aus Homer - zu entfernen und sie damit der betreffenden Gedankenwelt dienstbar zu machen. So schreibt der Stoiker Heraklit über Homer: "Ungestraft eröffnet man gegen Homer einen scharfen und hitzigen Streit wegen seiner angeblich geringschätzigen Behandlung der Religion. Denn freilich, wenn seine Darstellung nicht einen bildlichen Sinn hat, dann war er durch und durch frivol. In beiden Epen wimmelt es ja von gottlosen Geschichten, die von widergöttlichen Unverstand erfüllt sind. Wenn man nun meint, dies seien einfach dichterische Erzählungen ohne philosophische Bedeutung, ohne einen allegorischen Sinn, der im Hintergrunde steht, dann müsste Homer... an dem schmachvollen Gebrechen einer zügellosen Zunge gelitten haben."^{12/} Die allegorisierende Methode hat also noch keine direkt auf das Aesthetische gerichtete Tendenz, als solche ist sie jedoch bereits ihrer Selbst und ihrer Mittel bewusst, denn derselbe Heraklit spricht auch ihre Definition klar aus: Der Ausdruck, der etwas anderes sagt, als er meint, heisst Allegorie."^{13/} In einer gänzlich anders gerichteten historischen Lage wird diese Methode von den patristischen Philosophen und Theologen aufgenommen. In den heftigen und für das Christentum lebenswichtigen Diskussionen mit dem Gnostizismus, mit verschiedenen heidnischen und häretischen Richtungen mussten die ersten Aufbauer der christlichen Dogmatik einerseits am Offenbarungscharakter der Bibel festhalten, andererseits waren viele der dort vorgeführten Mythen, auch Anschauungen hindernd für sie in der Widerlegung der ketzerischen Ansichten, im Systematisieren der eigenen Dogmen. Von solchen Bedürfnissen ausgehend entfaltet sich wieder eine Methode der allegorischen Interpretation, ebenfalls vor allem auf dem Bau eines einheitlichen Gedankensystems und nicht primär aufs Aesthetische gerichtet, obwohl sie sicherlich die frühchristliche Kunstpraxis direkt oder indirekt stark beeinflussen musste. So sagt Clemens von Alexandrien: "Alle Theologen unter den Griechen und Nichtgriechen /der Vorzeit/ haben das Wesen der Dinge verborgen und die Wahrheit in Rätseln und Symbolen, in Allegorien und Metaphern überliefert." Und Origenes spricht, methodologisch sehr ähnlich wie der eben angeführte Stoiker, über die schmachvoll grelle Diskrepanz zwischen dem unmittelbaren Sinn der biblischen Mythen und zwischen jener wahren Bedeutung, die ihnen re-

ligiös zukommt: "Wollte man am Buchstaben kleben und die Worte der heiligen Schrift wörtlich auffassen so sähe man sich genötigt, mit Scham zu sagen und zu bekennen, dass Gott Gesetze gegeben habe, denen gegenüber diejenigen heidnischer Völker, der Römer oder Athener z.B. einen viel grossartigeren oder vernunftgemässeren Eindruck machten."^{14/} Die hier ausgearbeitete Methode einer analogisierenden Allegorienbildung ist natürlich nicht auf die Periode der Patristik beschränkt. Jedesmal wenn aus dem Bibeltext Folgerungen gezogen werden, die in ihnen nicht enthalten sein können, muss sie erneut aufgenommen werden, so wenn Joachim de Fiore sein revolutionär gemeintes drittes Zeitalter aus der Bibel ableiten will.

Es ist evident, dass diese Ausführungen theologischen und nicht ästhetischen Charakters sind, eben deshalb kommt bei ihnen nur der transzendente Sinn in Betracht und bei dem Hervorheben dieser Transzendenz werden Allegorie und Symbol als ihre Ausdrucksmittel oft einfach simultan gebraucht. Bei der weiteren für die ganze spätere Zeit einflussreichen Ausbildung der Theorie der Allegorie, beim sogenannten Dionysios Areopagita wird nicht nur eine einheitliche Terminologie angewendet, sondern auch die innere Beziehung zwischen ästhetischer, bildhafter Betrachtung der Wirklichkeit und wahren Erfassen ihres transzendenten Wesens stärker konkretisiert, um mit Hilfe einer solche Methode, das Wesen der Allegorie genauer als bis dahin zu bestimmen. Dionysios Areopagita meint, dass die sinnliche Erscheinungsform, in der das allegorisch Dargestellte für uns wahrnehmbar wird, aus der Rücksicht des Weltschöpfers auf unser beschränktes Fassungsvermögen entsprungen ist. Es sei eine "lästerliche Auffassung" zu meinen, dass jene Sinnbilder, in die die heilige Schrift ihre Offenbarungen - "in heiliger Plastik und mit farbenreicher Fülle von bedeutungsvollen Sinnbildern" - einkleidet, mit der himmlischen Wirklichkeit identisch wären. "Freilich hat sich die Offenbarung dichterisch geheiligter Formgebilde bedient, um gestaltlose Geister vor uns erscheinen zu lassen, weil sie, wie gesagt, auf unser Erkenntnisvermögen Rücksicht nahm. Sie sorgte aber nur für eine uns entsprechende, unserer Natur gemässe Emporführung und passte die heiligen Darstellungen anagogisch unseren Fähigkeiten an." Es darf aber nie vergessen werden, dass zwischen diesen Abbildern und ihrem Urbild keinerlei Aehnlichkeit obwalten kann. Dionysios Areopagita steht auf dem Boden der negati-

ven Theologie, wonach alle positiven und daher begrenzenden Aussagen über die Gottheit notwendig falsch sein müssen. Daher "scheint die Offenbarung vermittels unähnlicher Bilder dem Dunkel unaussprechlicher Dinge doch vielleicht im Gebiet des Unfassbaren näher zu kommen." Diese theoretische Begründung der Allegorie vermittels der Unähnlichkeit der Bilder ist nicht bloss eine konsequente Folgerung aus der negativen Theologie, sondern bestimmt zugleich genau das Verhältnis der Allegorie zu der die Wirklichkeit gestaltenden Kunst, zur Symbolik. Aus einer solchen entspringt nämlich die Gefahr: "Gerade bei edleren Bildern könnte so mancher abirren und sich mit ihnen zufriedengeben... Um vor solchen Fehlern auch jene tunlichst zu bewahren, die sich nichts Höheres zu denken vermögen, als die äussere Schönheit der Erscheinung, darum hat die uns stets nach dem Höchsten führende Weisheit der heiligen Verfasser sich herabgelassen, in den offenbarenden Schriften auch ganz unähnliche, ja unpassende Vergleiche heilig zu wählen Sie duldet also nicht, dass der sinnliche Teil in uns an ihnen haften bleibe und in ihnen Ruhe finden könne. Sie regt das Höhere der Seele an, stachelt sie durch die Missgestalt der entworfenen Bilder auf..." Die von Dionysios Areopagita erforderte Unähnlichkeit geht so weit, dass auch das Niedrigste das Höchste allegorisch andeuten kann, steht doch selbst die Materie irgendwie mit dem Göttlichen in Beziehung, und diese ist beim höchsten und irdischen Phänomen hier ebenso inadäquat wie beim niedrigsten: "Mit Hilfe solcher Bilder vermag man sich auch zu immateriellen Unbildern zu erheben - vorausgesetzt, dass man Ähnlichkeiten nicht im irdischen Sinn für ähnlich halte..."^{15/} Damit sind vom Standpunkt der Theologie jene Beziehungen von Bild und Wirklichkeit festgelegt, die die Stelle der Allegorie im religiösen Leben charakterisieren.

Wir haben bereits in anderen Zusammenhängen die Kategorie der Analogie besprochen und haben feststellen können, dass sie als eine der ursprünglichsten Denkformen in der Praxis und im Denken des Alltags eine bedeutende Rolle zu spielen berufen war. Die Grenzen und die Problematik ihrer Anwendung in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit fallen ausserhalb des Umkreises unserer Betrachtungen. Wir weisen auch nur andeutend darauf zurück, dass das analogisierende Empfinden und Denken eine äusserst wichtige Rolle in der Entstehung und Entfaltung der dichterischen

Bildhaftigkeit spielt. Es sei nur das philosophisch entscheidende Motiv betont, dass solche Akte des geistig-sinnlichen Analogisierens einen dezidiert anthropomorphisierenden Charakter haben und festhalten müssen, ihr Gegenstand wird dabei immer auf das menschliche Subjekt bezogen, und die Aufgabe des Bildes, des Vergleiches etc. ist stets, neue Züge gerade in seiner Beziehung zum Subjekt /das auch ein allgemeines, gesellschaftliches sein kann/ zu entdecken, sinnfällig zu machen, es können dabei natürlich auch neue Eigenschaften der Gegenstände selbst zum Vorschein kommen, diese sind aber doch nur Nebenprodukte, etwas Akzessorisches, etwas das tot bleibt, wenn - unmittelbar oder vermittelt - dieses Bezogensein auf ein Subjekt im bildhaften Setzen des Gegenstandes nicht zur Geltung gelangt. Es ist klar, dass dieses Problem eigentlich nur in der Dichtung auftaucht ebenso dass die Musik, infolge ihrer gedoppelten Widerspiegelungsart und der daraus entstehenden unbestimmten Gegenständlichkeit der äusseren Welt kein Analogisieren kennt, dass endlich die Entwicklung der bildenden Künste notwendig in der Richtung verläuft, in der Widerspiegelung der sichtbaren Welt nichts zuzulassen, das im bloss Analogischen stehen bleibt. Die Allegorie als ästhetisches Formprinzip hat deshalb auf Dichtung und bildende Künste einen entscheidenden Einfluss, dessen Richtung und Wesenart wir in ihren grossen Linien bereits nachgezeichnet haben.

Bei Dionysius Areopagite erhält jedoch die aus dem Analogisieren geborene Allegorie eine besondere Nuance. Während nämlich die normale Analogie von einer - oft bloss oberflächlichen - Ähnlichkeit ausgehend diese zu einem wesentlichen Zusammenhang aufbauscht, ist die "ontologische" Grundlage von Analogie und Allegorie für die negative Theologie, wie wir gesehen haben, gerade die strikte Unähnlichkeit. Hier zeigt sich wieder der hybride Charakter der theologischen Begriffsbildung: sie baut von anthropomorphisierenden Voraussetzungen ausgehend ihr ganzes Gebäude mit anthropomorphisierenden Methoden auf, um plötzlich in eine - fiktive und überspannte - Desanthropomorphisierung zu überspringen, indem das anthropomorphisierend fundierte in eine Sphäre führen soll, die nicht nur den Empfindungen und Sinnen, sondern auch den höchsten menschlichen Gedanken gegenüber ein absolutes Jenseits bildet. Wie sich alldies vom Aspekt einer wissenschaftlichen Kritik ausnimmt, gehört nicht hierher, ebensowenig wie die methodologische Notwen-

digkeit für die Theologie, ununterbrochen und gerade an den entscheidenden Stellen sich auf das Analogisieren zu stützen. Es ist z.B. äusserst charakteristisch, dass Karl Barth, der lange Zeit die Kluft zwischen Gott und Mensch so weit wie möglich vertieft hat, in dieser Frage zuletzt Selbstkritik übt und zum Analogisieren in der Gottkonzeption zurückkehrt.^{16/} Völlig klar ist dagegen, dass die so vorgeschriebene allegorische Kunst einer hemmungslosen Willkür preisgegeben wird. Zwar noch nicht der dort regellosen Assoziationen in ihrem jede Gegenständlichkeit auslöschenden Fluss, sondern der einer transzendent geöffneten, theologisch gefassten Dekretierung. Die für eine allegorische Kunstrichtung immer vorhandene Neigung, konventionelle Zeichen an die Stelle von innerlich wirkenden Gegenstände zu setzen, erhält hier eine theoretische Weihe. Je konventioneller die allgemeinen Zeichen sind, desto geeigneter erscheinen sie dazu, das Analogische einer totalen Unähnlichkeit auszusprechen. Dionysios Areopagita gibt in reicher Fülle Beispiele solcher Vorschriften, z.B. für das bildliche Gestalten der Engel. Und da die Aufgabe der visuellen Darstellung gerade darin besteht, dem Zuschauer nicht durch gestaltete Gegenständlichkeit bei sich festzuhalten, sondern ihm bloss einen Anstoss zu geben, sich kopfüber ins gestaltlose Meer der Transzendenz zu stürzen, da gerade die sinnliche wie gedankliche Unähnlichkeit das Vehikel zu diesem Aufstieg bildet, wird sogar das dekorative Prinzip ein bloss akzessorisches Moment für diese Art von Allegorien. Auch wenn ihre Sichtbarkeit ausserhalb alles Aesthetischen steht, können sie vom Standpunkt solcher theologischer Prinzipien vollendet sein.

Es ist nicht unsere Aufgabe die Wechselwirkung jener Umstände, die in der osteuropäischen Kunst ein Auf und Ab dieser Extreme historisch hervorrufen, zu schildern. In Westeuropa geht die Kunstentwicklung weniger radikale Wege. Die mittelalterliche Theologie und Philosophie des Westens stehen, was die Hauptlinie ihrer Entwicklung betrifft, nicht auf dem Standpunkt der negativen Theologie. Darum erhält das Prinzip der Unähnlichkeit keine so radikale Fassung wie bei Dionysios Areopagita. Es ist bezeichnend, dass der im analogischen Allegorisieren sehr weitgehende Joachim de Fiore sich damit begnügt, die Allegorie als "die Aehnlichkeit jedes kleinen Dinges mit dem grössten" zu bestimmen.^{17/} Die Systemarchitektur der siegreichen, die gesamte Kultur beherrschenden Kirche

differenziert schärfer als die Patristiker und weniger radikal als Dionysios Areopagita. So unterscheidet Richard von Saint-Victor bereits die Allegorie vom Symbol. Die erste hat, soweit sie die wirklichen Mysterien berührt, einen autoritativen /d.h. kirchlich-theologischen/ Charakter, das Symbol dagegen ist eine Sache der persönlichen Intuition, ist "philosophischer" Wesenart. Auch wenn solche Feststellungen nicht primär im Dienst des Aufhellens ästhetischer Probleme stehen, haben sie einen wichtigen Bezug auf sie. Umso mehr als für die scholastischen Denker es bei diesen Unterscheidungen vor allem um die - religiös determinierte - Beziehung zur Wirklichkeit ging, um das Verhältnis der irdischen Welt zur jenseitigen, um die Art wie der Mensch diese zu erfassen und das Erfasste mitzuteilen imstande ist. Darum ist es für das Wesen der Allegorie höchst wichtig, dass die Scholastik in ihr ein Abbild der höchsten Wirklichkeit erblickt, ein andeutendes Enthüllen dessen, wie irdische und jenseitige Wirklichkeit zusammenhängen, wie in jener wenigstens eine Ahnung dieser aufdämmern kann. /Arche Noah als Allegorie der rettenden Kirche./ Darum trennen, in oft sehr verschiedener Weise, die führenden Scholastiker die Allegorie von den anderen Formen des uneigentlichen oder des metaphorischen Ausdrucks. Thomas von Aquino z.B. beschränkt die Allegorie auf ihr entsprechen von Wirklichkeiten, während er alles, wo blosse Worte diese Doppeldeutigkeit hervorrufen, parabolismen nennt.^{18/}

In solchen Auffassungen erscheint der theoretische Reflex jenes Guerillakrieges zwischen Religion und Kunst, den wir in seinen allgemeinsten Zügen geschildert haben. Nach dem Bilderstreit wird die Kunst im christlichen Osten streng und eindeutig der Theologie unterworfen, die Allegorie beherrscht sogar wie ohne Rivalität die ganze Kunstpraxis. Die Differenzierungen im Westen, die wir hier höchst kärglich angedeutet haben, zeigen dagegen deutlich an, dass Kirche und Theologie zwar ebenfalls die Allegorie als die allein echte, allein wirklich berechnete Ausdrucksweise für die göttlichen Dinge auffassen, zugleich jedoch in der Praxis ununterbrochen Kompromisse zu schliessen gezwungen waren. Nicht nur darin, dass innerhalb bestimmter Grenzen sogar eine weltliche Kunst als zulässig angenommen wurde, sondern auch innerhalb des Bereichs der religiösen Kunst selbst. Denn soll die Forderung, die Papst Gregor der Grosse an sie gestellt hat, erfüllt werden, muss ihre Ver-

wirklich in ihrem theologisch bestimmten sozialen Auftrag einen gewissen Raum auch jenen sozialen Auftrag sichern, der - freilich lange Zeit unausgesprochen - in jenen Menschen lebt, zu deren Belehrung diese Kunst geschaffen wurde. Je nach dem Auf und Ab an Stärke und Entschiedenheit im letzteren, je nach den Fähigkeiten und Tendenzen der jeweils beschäftigten Künstler etc. schwankt die Waage in diesem Widerstreit zwischen Allegorie und Symbolik. Wir erinnern bloss an den starken Rückfall in der sinnlichen "Realisation" der Bilder parallel mit dem Zunehmen der Allegorie in Thematik und Auffassung nach dem grossen Durchbruch Giottos; es genügt vielleicht der Hinweis auf die Fresken in der spanischen Kapelle der Santa Maria Novella in Florenz.

Für das Ausschlagen des Pendels in der entgegengesetzten Richtung ist, neben den bereits behandelten grossen Malern und Bildhauern, Dante das bezeichnendste Beispiel. Natürlich kann hier nicht daran gedacht werden, die bei ihm in Wirkung tretenden Widersprüche, die weitaus komplizierter sind, als in den bildenden Künsten, die innere Gegensatzlichkeit einer theologisch determinierten äusseren Form zu der reinen, diesseitigen Menschlichkeit des Gehalts und darum zur eigentlichen Formgebung auch nur anzudeuten. Wir führen bloss einige Schlussfolgerungen Erich Auerbachs an; unter vielen anderen möglichen darum gerade ihn, weil seine Grundauffassung über die Poesie, seine Methode ihrer Analyse zu der unseren in einem ausgesprochenen Gegensatz steht. Darum kann sein Zeugnis über die von uns behauptete Lage am unverdächtigsten klingen. Auerbach schreibt: "Man muss Farinata bewundern und mit Cavalcante weinen; was uns eigentlich bewegt, ist nicht, dass Gott sie verdammt hat, sondern, dass der eine ungebrochen ist, und dass der andere so schreien um seinen Sohn und um das süsse Licht klagt, die schreckliche Lage ihrer Verdammung dient gleichsam nur als Mittel, die Wirkung dieser ganz irdischen Bewegungen zu steigern.... Das gilt selbst für die Erwählten in Purgatorio und Paradies... ja selbst noch der Apostel Petrus, und wie viele andere noch entfalten vor uns eine Welt irdisch-geschichtlichen Lebens, irdischer Taten, Bestrebungen, Gefühle und Leidenschaften. Wie der irdische Schauplatz selbst sie kaum in solcher Fülle und Kraft bieten könnte. Gewiss sind sie alle fest eingefügt in die göttliche Ordnung, gewiss hat ein grosser, christlicher Dichter das Recht, das irdische Menschentum im Jenseits,

die Figur in der Erfüllung zu erhalten und nach seinen Kräften zu vollenden. Aber Dantes grosse Kunst treibt es so weit, dass die Wirkung ins Irdische umschlägt und in der Erfüllung die Figur den Hörenden allzusehr ergreift, das Jenseits wird zum Theater des Menschen und seiner Leidenschaften....Und in dieser unmittelbaren und bewunderten Teilnahme am Menschen wendet sich die in der göttlichen Ordnung gegründete Unzerstörbarkeit des ganzen, geschichtlichen und individuellen Menschen gegen die göttliche Ordnung, sie macht sie sich dienstbar und verdunkelt sie, das Bild des Menschen tritt vor das Bild Gottes. Dantes Werk verwirklichte das christlich-figurale Wesen des Menschen und zerstörte es in der Verwirklichung selbst..."^{19/} Man halte dieses wohlbegründete Urteil neben den Wutausbruch Leon Bloys, den wir früher zitierten, und kein weiterer Kommentar wird von nöten sein. Man kann aber daraus auch die Einzigartigkeit der Dantischen Weltichtung verstehen. Wieder handelt es sich um das "Wunder" der Einheit von Gehalt und Form. Die Form Dantes hat nämlich für ihn eine Lage geschaffen, in welcher er das diesseitig Menschliche seiner Charaktere entfalten konnte, ohne mit der theologisch vorgeschriebenen Allegorie offen brechen zu müssen. Die Lage also, die das Formwerden seines weltanschaulichen Gehalts schafft, hat - mutatis mutandis - eine gewisse Aehnlichkeit zu der Giottos. Ein Drama von Typus Shakespeares, ja selbst Calderonis wäre in dieser Welt a limine unmöglich gewesen.

Die wichtigsten Etappen dieses Kampfes haben wir - mit einseitig verzerrenden neuen Anschauungen polemisierend - bis zu den Wirkungen der grossen Krise von Reformation - Gegenreformation in ihren wichtigsten prinzipiellen Zügen geschildert und konnten dabei feststellen, dass sie die Geburt des modernen Realismus, die Freigabe der Kunst von der Leitung seitens der Religion herbeigeführt hat. Daraus könnte sich der Anschein ergeben, als ob der Befreiungskampf der Kunst bereits abgeschlossen, eine Tatsache der Geschichte, nicht ein Problem der Gegenwart wäre. Eine solche Anschauung wäre zutiefst irrig, sie würde nicht bloss an der - wenn auch noch so zwiespältigen - Wiedergeburt der religiösen Kunst in der Romantik vorbeigehen, sondern würde vor allem die wichtige und aktuelle Frage vernachlässigen, dass die allerneueste, die avantgardeistische Kunst, wie zu zeigen sein wird, wesent-

lich im Zusammenhang mit religiösen Bedürfnissen entstanden ist. Im Sinne der bisher behandelten Strömungen hat sie natürlich unmittelbar mit der Religion wenig oder nichts zu tun. Es ist eine Minorität der einflussreichen Künstler, bei denen eine religiöse Bindung in altem Sinne wahrnehmbar wäre, von einer Unterwerfung des künstlerischen Gehalts, der künstlerischen Zielsetzung dem Dogmensystem einer bestimmten Kirche kann noch weniger die Rede sein, sie ist viel mehr die der künstlerische Eindruck eines anarchistischen, eines nihilistischen Individualismus. Diese nicht unwichtigen und nicht einmal bloss äusserlichen Symptome dürfen aber für uns nicht die Grundtatsache verdecken, dass die Erlebnisse, die den meisten, wesentlichen Produkten des Avantgardeismus zu Grunde liegen, aus religiösen Bedürfnissen entstammen und dass ihre Formgebung vom Gehalt solcher Erlebnisse bestimmt ist. Wir werden, das hier ausschlaggebende Problem, das der Beschaffenheit des heutigen religiösen Bedürfnisses in den folgenden Abschnitten ausführlich behandeln. Hier muss, das eigentliche Problem gewissermassen einleitend, der Geist der Allegorie im modernen Avantgardeismus aufgewiesen werden, der sowohl in seiner Praxis, wie in seiner Theorie unzweideutig hervortritt.

Es ist kein Zufall, dass schon seit Jahrzehnten auf die wesentliche Verwandtschaft von Barock und Romantik mit den letzten Fundamenten der jeweilig modernen Weltanschauung und Kunst verwiesen wurde: sie sollten auf diesem Umweg als Erben und Fortführer dieser grossen Krisen der Neuzeit, als Vertreter einer tiefen Gegenwarts Krise erkannt und anerkannt werden. Walter Benjamin ist der weitaus bedeutendste und originellste Theoretiker dieser Anschauungen. Er entwirft in seiner Studie über das deutsche Barocktrauerspiel eine energisch durchdachte Theorie der Allegorie, als des spezifischen Stils, der den modernen Empfindungen, Gedanken und Erlebnissen wirklich angemessen ist, diese Forderung wird allerdings von ihm nicht ausdrücklich verkündet, sein Text hält sich im Gegenteil ziemlich streng an das gewählte historische Thema. Der Geist des Ganzen geht aber weit über diesen engen Rahmen hinaus. Benjamin deutet Barock /und Romantik/ von den weltanschaulichen und künstlerischen Bedürfnissen der Gegenwart aus, die Wahl seines engeren Themas ist für diese Zielsetzung darum besonders glücklich gewählt, weil die krisenhaften Momente des Barocks unter den spezi-

fischen Bedingungen des damaligen Deutschlands gerade hier penetrant eindeutig offenbar werden, da hier infolge von Deutschlands Zurückfallen in ein zeitweilig blosses Objekt der Weltgeschichte, infolge des so entstandenen, nach innen gewendeten zweiflungsvollen Provinzialismus die realistischen Gegenströmungen der Periode, wie wir an ihrer Stelle angedeutet haben, nur höchst schwächlich oder bloss in Ausnahmeerscheinungen, wie Grimmelshausen, zum Ausdruck gelangen konnte. Benjamin hat also einen glücklichen Griff, wenn er gerade diese Zeitspanne auf deutschem Boden und insbesondere auf dem Gebiet des Dramas zum Gegenstand seiner Untersuchungen macht: die historische Analyse kann hier ohne Vergewaltigung, ohne Verzerrung der Tatsachen. Wie in vielen heutigen allgemeinhistorischen Darstellungen, vor sich gehen, und doch - oder gerade deshalb - das eigentliche theoretische Problem plastisch herausstellen.

Bewirkt wir auf dieses geistige Durchleuchten des Barocks vom Aspekt der heutigen Kunstproblematik aus näher eingehen, wird es zweckmässig sein, einen kurzen Blick darauf zu richten, wie die Aesthetik der Romantik den Gegensatz von Allegorie und Symbol aufgefasst hat, damit es deutlich sichtbar werde, dass ihr Verhalten in dieser Frage weniger entschieden ist als das der vorangegangenen und der nachfolgenden Krise. Die Ursachen für eine solche Zwischenstellung sind zahlreich. Vor allem wirkt die überwältigende Persönlichkeit Goethes mit seiner klaren Einsicht in diese Problemlage, die auch er, wie wir gesehen haben, als entscheidend für das Schicksal der Kunst ansieht. Dieser Einfluss steigert sich noch infolge der starken Tendenzen zum künstlerischen Realismus, die bei Goethe, aber nicht nur bei ihm wirksam waren. Dazu kommt, dass die Romantik sich als ein Übergangstadium zwischen zwei Krisen empfand, was einerseits zu bestimmten wenn auch fragwürdigen Einblicken in den historischen Charakter des Problems führte, andererseits und zugleich zu einem gewissen Abglätten der inneren Problematik, die im Setzen des Allegorischen enthalten ist. Die Schellingsche Aesthetik ordnet ihre Geschichtsphilosophie der Kunst nach dem Prinzip, dass die Antike eine Periode der Symbolik, das Christentum hingegen die der Allegorie ist.^{20/} Die erste Feststellung stützt sich auf die Tradition Winckelmann-Lessing-Goethe, die zweite soll eine historische Begründung des spezifisch Romantischen sein.

Ihre Zweideutigkeit und Verschwommenheit beruht nicht so sehr auf dem Mangel an genauen historischen Kenntnissen des christlichen Zeitalters, als darauf, dass sie allzu monolytisch aus romantischer Perspektive betrachtet wurde. Dadurch verschwindet aus ihm jener Kampf zwischen symbolischer und allegorischer Bildnerei, der uns bereits bekannt ist, sogar solche Autoren und Werke werden als allegorische interpretiert, in denen die Vorherrschaft der realistischen Symbolik eindeutig ist. Diese Gegenüberstellung übernimmt Solger von Schelling, nur dass bei ihm - auf allgemein theoretischem Niveau - der ästhetische Kontrast schärfer herausgearbeitet wird.^{21/} Die eigentlichen Theoretiker der krisenhaften Tendenzen des Allegorischen in der Romantik sind Friedrich Schlegel und Novalis. Die Sichtung und Propagierung der Krise, der Allegorie als ihres Ausdrucksmittels berührt sich stark mit den eben charakterisierten Geschichtsphilosophien. Während aber, besonders bei Schelling, der objektivierende geschichtsphilosophische Aspekt eine gewisse Ruhe für die Problematik bringt, knüpft Friedrich Schlegel dort an, wo der Verlust der Mythologie als Grundlage der Kultur, vor allem der Kunst, als Krisenmoment aufgefasst wird, wo aber für die Gegenwart die Möglichkeit, die Hoffnung zu bestehen scheint, durch das Schaffen einer neuen Mythologie die Sackgasse einer tiefen Krise zu vermeiden. Indem für Schlegel jede Mythologie nichts anderes ist, "als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur", verklärt von Phantasie und Liebe, ist sein Schluss nicht überraschend: "alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen." Daraus ergibt sich ein universales Dominieren der Allegorie in allen Gebieten der menschlichen Betätigung, sogar die Sprache ist in ihrem ursprünglichen Sinn "identisch mit der Allegorie".^{22/} Es ist klar sichtbar, dass in solchen Betrachtungen die Allegorie ihre alte, an die christliche Religion gebundene, genau bestimmte, ja theologisch vorgeschriebene Wesenart immer stärker verliert, dass sie in sich die Affinität zu einer spezifisch modernen Gefühlsanarchie, zu einer die Gegenständlichkeit auflösenden Formzersetzung ausbildet. Novalis gibt solchen Tendenzen einen sehr entschiedenen Ausdruck: "Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume. Gedichte, bloss wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang - höchstens einzelne Strophen verständlich - die lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im Grossen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik usw. tun."^{23/}

Solchen oft schwankenden, unklaren, in sich widerspruchsvollen Anschauungen der Romantik gegenüber zeigt das Bild, das Benjamin vom deutschen Barocktrauerspiel entwirft, eine imponierende, innerlich geschlossene Konsequenz. Wir haben hier keinen Raum, auf seine oft geistreiche Polemik etwa gegen Goethe, auf seine einleuchtenden Detailsausführungen überhaupt einzugehen, es muss bloss zu allererst hervorgehoben werden, dass seine ganze Deutung des Barocks sich nicht bei einer Kontrastierung mit der Klassik beruhigt oder gar wie spätere Eklektiker, bei Manierismus und Klassik als einander zugeordneten, einander ergänzend korrigierenden Strömungen stehenbleibt, sondern mit brutaler Offenheit auf die Entlarvung des künstlerischen Prinzips überhaupt ausgeht. "Das Bild" sagt er "im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune. Seine symbolische Schönheit verflüchtigt sich, da das Licht der Gottesgelahrtheit drauf trifft. Der falsche Schein der Totalität geht aus. Denn das Eidos verlischt, das Gleichnis geht ein, der Kosmos darinnen vertrocknet... Eine gründliche Ahnung von der Problematik der Kunst... tritt als Rückschlag ihrer renaissanceistischen Selbstherrlichkeit auf."^{24/} Die Problematik der Kunst ist aber nach Benjamins folgerichtiger Anschauung, die der Welt selbst, der Welt des Menschen, der Geschichte, der Gesellschaft, ihr deutlich sichtbar gewordener, in allegorische Bildhaftigkeit zusammengefasster Verfall: in der Allegorie "liegt die facies hippocratica als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen." Die der Geschichte erscheint nicht mehr "als Prozess eines ewigen Lebens, vielmehr als Vorgang unaufhaltsamen Verfalls. Aber "damit bekennt die Allegorie sich jenseits von Schönheit. Allegorien sind im Reich der Gedanken, was Ruinen im Reich der Dinge."^{25/} Benjamin sieht also ganz klar, dass der Gegensatz von Allegorie und Symbol, so ausschlaggebend er für das tiefste ästhetische Wesen einer jeden künstlerischen Gestaltung ist, letzten Endes nicht ein - spontanes oder bewusstes - Produkt der ästhetischen Setzungen selbst sein kann, sondern von tieferen Quellen gespeist wird: aus dem notwendigen Verhalten des Menschen zu der Wirklichkeit, in der er lebt, in der er seine Aktivitäten entfaltet oder in deren Entfaltung er gehemmt wird. Es bedarf keiner ausführlichen Erörterung, um einzusehen, dass Benjamin mit alledem jenes Problem der gegenwärtigen Gesinnung zur Kunst in vertiefter Form aufnimmt und weiterbildet, wie zwei Jahrzehnte vor ihm Wilhelm Worringer in seinem Buch "Abstraktion und

Einführung" angetreten hat. Benjamin ist in der ästhetischen Analyse tiefer und differenzierter als sein Vorgänger und ~~in der historischen Analyse tiefer und differenzierter als sein Vorgänger und in der~~ historischen Einordnung der so gewonnenen Strukturformen der Kunst konkreter und feinfühligere. Die sich so entwickelnde Zweiteilung der künstlerischen Produkte, die, wie wir gesehen haben ihre erste, äusserst abstrakte Fassung in der romantischen Geschichtsphilosophie der Kunst erhielt, verdeutlicht sich bei ihm zu einer historisch wohlfundierter Beschreibung und Deutung der zeitgenössischen Krise in Weltanschauung und Kunst. Benjamin braucht nicht mehr wie Worringer und noch nicht wie spätere Ausleger der modernen Kunst, deren seelische und geistige Grundlagen in die Urzeit hineinzuprojizieren, um den Riss zwischen Allegorie und Symbol ästhetisch und philosophisch zum Vorschein zu bringen. Dass der gesellschaftlich-geschichtliche Untergrund und Hintergrund auch bei ihm in ziemlich verblasster Allgemeinheit verbleibt, mindert diese seine Verdienste nicht wesentlich.

Benjamins Analyse geht also von der fundamentalen Verschiedenheit der Verhaltensweisen der Menschen zur Wirklichkeit in der allegorischen und symbolischen Darstellungsart aus. Indem er Unklarheiten der romantischen Kunstdenker in dieser Frage einer scharfen Kritik unterwirft, lenkt er die Aufmerksamkeit darauf, dass die allegorisierende Betrachtung in ihrer letzten Intention auf einer Störung beruht, die das anthropomorphisierende Verhalten zur Welt, das Dandament der ästhetischen Widerspiegelung zersetzt. Da aber in dieser die Beziehung des Menschenbeschlechts zu seinem Tätigkeitsfeld in Natur und Gesellschaft um Selbstbewusstsein ringt, ist es klar, dass das Gerichtetsein auf Allegorie die allseitige Humanität, die in dieser Implicite immer und überall enthalten ist, untergraben muss. Ohne die Frage so weit, wie es hier geschieht, zu verallgemeinern, äussert sich Benjamin darüber sehr entschieden: "Und auch heute ist es nichts weniger als Selbstverständlich, dass im Primat des Sinnhaften vor dem Personalen, des Bruchstücks vor dem Totalen die Allegorie dem Symbol polar aber eben darum gleich machtvoll gegenübersteht. Immer hat die allegorische Personifikation darüber getauscht, das nicht Sinnhafte zu personifizieren, vielmehr durch Ausstaffierung als Person das Sinnliche nur imposanter zu gestalten ihr oblag."^{26/} Die wichtigsten Zü-

ge des Phänomens sind hier scharf und scharfsinnig erkannt. Benjamin liegt es aber dabei nur daran, die ästhetische /oder die die Aesthetik transzendierende/ Gleichwertigkeit der Allegorie nachzuweisen, und verbleibt deshalb bei einer blossen, freilich begrifflich verallgemeinerten Beschreibung stehen. Er geht nicht darauf ein, dass ein solches Imposantmachen der Dinge gleichbedeutend mit ihrer Fetischisierung ist, während der anthropomorphisierenden Widerspiegelung in ihrem ästhetischen Zuendeführen eine Richtung zur Defetischisierung, eine richtige Erkenntnis der Dinge als Vermittler der menschlichen Beziehungen innewohnt, Benjamin wirft diese Frage gar nicht auf, bei den späteren Theoretikern, in den späteren Manifesten der avantgardeistischen Kunst, die weit weniger kritisch sind, als er es war, kommt schon der Ausdruck Fetisch häufig vor, natürlich in einem "urtümlischen" Sinn, als Ausdruck einer echt primitiven "magischen" Einstellung zu den Dingen. Freilich bemerkt weder diese Theorie noch diese Praxis, dass sie nur in ihrer Einbildung auf eine alte magische Kultur zurückgreifen, in Wirklichkeit aber die kapitalistische Fetischisierung der menschlichen Beziehungen zu Dingen kritiklos mitmachen. Und die Schlage ändert sich nicht im geringsten dadurch, dass sehr oft statt des Wortes Fetisch das Wort Emblem /in seiner spät ausgebildeten Bedeutung/ gebraucht wird. In allegorischen Zusammenhängen drückt auch das Emblem nichts anderes als eine - kritiklos bejahte - Fetischisierung aus.

Im Barock sieht Benjamin mit Recht die unzertrennbare Verbindung von Religiosität und Konvention. Beide in ihrem Zusammenwirken schaffen eine Atmosphäre, in der die Allegorie jede reale Gegenständlichkeit von zwei Seiten unterwühlt. Das die Fetischhaftigkeit aufbauschende Moment haben wir eben betrachtet. Benjamin hat aber richtig beobachtet, dass damit auch ein anderes, entgegengesetztes Moment gleichzeitig und durchlaufend in Wirksamkeit gesetzt wird: "Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es aufs Detail so streng nicht ankommt."^{27/} Das ist die religiöse Welt der Entwerteten, aber in dieser Entwertung zugleich aufbewahrten Partikularität. Ein nicht fetischisiertes Ding baut sich notwendig aus seinen Eigenschaften, aus seinen Details auf, die nichtfetischisierte Dinghaftigkeit ist unmittel-

bar das Geradesosein einer bestimmten Partikularität. Soll über diese hinausgeschritten werden, so muss sich die innere Beziehung von Erscheinung und Wesen, von Detail und gegenständlichem Ensemble immer stärker vertiefen, denn nur indem das Detail einen symptomatischen, auf das Wesenweisenden, eine Wesenhaftigkeit offenbarenden Charakter erhält, erhebt sich der Gegenstand, als vernünftig organisierte, in vernünftigen Beziehungen befindliche Totalität der Details ins Besondere, ins Typische. Die von Benjamin treffend erkannte, völlige Nichtigkeit des Details und mit ihr der der konkreten Gegenständlichkeit in der Allegorie ist scheinbar ein weit aus radikaleres Zunichtemachen einer jeden Partikularität. Aber nur scheinbar, dem Wesen nach wird in einem solchen Vernichten wieder ein Perennieren gesetzt, die austauschbaren Dinge und Details werden ja durch solche Akte nur in ihrem konkreten Geradesosein aufgehoben, der Akt des Aufhebens richtet sich nur auf ihre jeweilige Beschaffenheit und setzt an ihre Stelle etwas der inneren Struktur nach völlig gleiches. Indem also dabei immer nur ein Partikulares durch ein ebenso Partikulares ersetzt wird, ist diese Aufhebung der Partikularität nichts weiter, als ihre restlose Reproduktion. Diese Lage bleibt in jeder allegorischen Auffassung oder Darstellung immer dieselbe und widerspricht keineswegs ihrem allgemein religiös fundierten Wesen. Im Barock selbst und speziell in seiner Benjaminschen Interpretation tritt jedoch - allerdings ohne den religiösen Grundcharakter entscheidend zu modifizieren - insofern ein neues Motiv hinzu, als jene Transzendenz, in deren Licht der eben geschilderte Prozess sich abspielt, keinen konkreten religiösen Gehalt mehr besitzt, vielmehr das Nichts selbst ist. Benjamin sagt: "Leer aus geht die Allegorie. Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes, als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt." Und Benjamin sieht ebenfalls richtig, dass darin die "theologische Essenz des Subjektiven" zum Ausdruck gelangt.^{28/} Dieser im Schöpferischen bis zur Selbstvernichtung exzessiv gewordenen Subjektivität entspricht ganz genau die Rezeptivität. Auch hier spricht Benjamin das Wesentliche mit unerbittlicher Wahrheitsliebe aus: "Ist doch Allegorie das einzige und das gewaltige Divertissement, das da dem Melancholiker sich bietet."^{29/} Benjamin ist ein viel zu sorgfältiger

Stilist, als dass es erlaubt wäre, die ironisierende Bezeichnung von Divertissement mit allen ihren pejorativen Nuancen nicht wörtlich zu nehmen. Mit dem Ernst der Objektswelt muss auch der Ernst der Subjektswelt verschwinden.

Wir bereits erwähnt ist der Ausatz Benjamins formal als streng historisch-philosophisches Untersuchen geschrieben. Es ist aber nicht nur der sachliche Gehalt seiner Ergebnisse, der eindeutig auf die moderne Kunst hinweist, sondern es gibt auch von ihm verschiedene Essays über moderne Kunstanschauungen, in denen die über die allegorische Darstellungsweise gewonnenen Einsichten ihre eigentliche geistige Heimat finden, es genügt auf seine Bemerkungen über die Allegorie bei Baudelaire hinzuweisen. Zusammen mit Worringer /und dessen Quellen/ vor allem mit Riegl etc./ wird diese Theorie zur Grundlage des gedanklichen Einordnens der avantgardeistischen Kunst. Für unsere Zwecke genügt diese einfache Feststellung und es sei nur nebenbei bemerkt, dass die neueren Autoren, was das geistige und moralische Niveau betrifft, tief unter dem von Benjamin stehen, vor allem darin, dass sie nicht wie er rücksichtslos alle Konsequenzen ziehen und das Antiästhetische der Allegorie in den Mittelpunkt stellen, sondern entweder eklektische Kompromisse mit der Vergangenheit schliessen und so dem prinzipiellen Gegensatz von Allegorie und Symbol zu einer bloss historischen Stilfrage herabmindern oder in Vergangenheit und Gegenwart die realistischen Gegentendenzen verschweigen, sie zuweilen sogar ins Avantgardeistische Uminterpretieren. Trotzdem kann man natürlich auch in den zeitgenössischen Behandlungen der modernen Kunst Feststellungen finden, die geeignet sind, das hier skizzierte Bild mit einigen Strichen zu ergänzen, umso mehr als es uns nicht auf die Einschätzung bestimmter Kunstprodukte, vielmehr ausschliesslich auf die Bestimmungen der Haupttendenzen dieser Kunstrichtungen ankommt. In solchen Zusammenhängen scheint es uns interessant, dass Hugo Friedrich in seiner Darstellung der modernen Lyrik von ihrem auf Transzendenz gerichteten Charakter ausgeht, diesen aber bei Rimbaud als "leere Transzendenz" bezeichnet, was mit der Feststellung Benjamins vom Nichts als Gegenstand der neueren Allegorie genau übereinstimmt. Friedrich bezeichnet diese Lage so: "Das Unbekannte" bleibt auch bei Rimbaud inhaltsloser Stimmungspol." ^{30/} Denselben Tatbestand finden wir auch in den Analysen Hockes über Mallarmé:

Es handelt sich um Entwürfe zu einem 'gewaltigen Werk' genannt zunächst 'Le Livre', das 'die enge Beziehung der Dichtung mit den Universum' darlegt...Es soll 'glanzvolle Allegorien' des Absoluten enthalten, auch wenn dieses Absolute 'Nichts' sein sollte. Diese Bemühung um ein poetisches Weltbuch vergleicht Mallarmé mit dem alchimistischen Suchen nach dem Absoluten." Hocke führt aus Mallarmés Darstellungsfragmenten einerseits an, dass dieser "das Nachlassen des religiösen Glaubens nach der französischen Revolution als eine fogschwere Tragik", ansah, woraus die Schwierigkeit für ihn folgt "das Religiöse mit den Bildern und Mitteln geoffenbarter Religionen zu vermitteln", andererseits weist er auf Mallarmés Bestrebungen hin, den Allegorien eine mathematische Form zu geben, die seiner Meinung nach den "universallogischen Instrumentalismus Wittgensteins" recht nahekommt. Freilich neigt Mallarmé zugleich zu einer orphischen Mystik.^{31/} Diese Mischung eines Wissens von Versunkensein der historischen Religion mit der Tendenz, eine formelle moderne Mathematik in die vorgeschichtliche Magie zu verschmelzen, gibt diesem Fragment von Mallarmé eine symptomatische Bedeutung innerhalb der avantgardeistischen Kunst. Zu ganz ähnlichen Ergebnissen führt die Analyse des Malers Max Beckmann bei Werner Haftmann. Er meint dieser hätte nicht mit allegorisierenden Bestrebungen angefangen, sondern mit den Sachen selbst, auf das, was er darüber ausführte, kann unsere frühere Feststellung über die zeitgenössische Fetischisierung ohne weiteres angewendet werden. Aber diese Bestrebungen Beckmanns gehen "von selbst" in die Allegorie über, und zwar in eine, deren transzendenter Gehalt wiederum das Nichts ist. "Als echtes 'fait gratuit' ist aber die erscheinende Allegorie nicht punktuell auflösbar. Sie bleibt die hermetische Metapher für eine existenzielle Erfahrung von Wirklichkeit, deren Wahrheit sich im Dunkel verbirgt." Dass Haftmann dieses Verhalten des Künstlers zuerst als "blasphemisch" bezeichnet, dann aber eine "Religiosität vom hoffnungslos verborgenen Gott" darin entdeckt,^{32/} zeigt, ebenso wie der Fall Mallarmé, wieder einen öfter aufgezeigten Zusammenhang, der uns noch vielfach beschäftigen wird.

Die Fälle, in denen die Künstler selbst ihre letzten Intentionen als allegorische - in einem auf das Nichts orientierten Sinne - bezeichnen, sind ebenfalls zahlreich, vor allem bei den typischsten Repräsentanten des Avantgardeismus. So zitiert

Haftmann den programmatischen Ausspruch des Malers Max Ernst: "Annäherung von zwei scheinbar wesensfremden Dingen auf einen ihnen wesensfremden Plan ruft die stärksten poetischen Zündungen, die grösste Macht der Empfindung und die kraftvollste dichterische Wirklichkeit hervor. Je entfernter die Rapporte der beiden angenäherten Wirklichkeitselemente sind und je willkürlicher sie zusammentreffen, umso sicherer und stärker die Undeutung der Dinge und ihre evokatorische Macht durch den überspringenden Funken auf sie."^{33/}

Zu dieser äusserst charakteristischen Erklärung sei hier noch bemerkt, dass ihr Geist eine zeitgemässe Erneuerung der radikalsten Allegorienlehre der von Dionysios Areopagita ist. Wir erinnern uns an diesen, um durch allegorisches Denken und allegorische Anschauung das echt Transzendente zu erreichen, von der Analogie des völlig Unähnlichen ausgegangen. Diese völlige Heterogenität zwischen unmittelbar dargestellter Gegenständlichkeit und ihrem transzendenten Gehalt können wir auch bei Max Ernst finden. Der zeitbedingte Unterschied besteht bloss darin, dass bei Dionysios Areopagita beide Sphären durch die Theologie /wenn sie auch eine negative Theologie war/ genau vorgeschrieben wurden, wodurch auch der notwendige Sprung, der den Übergang zwischen beiden prinzipiell heterogenen Sphären realisieren soll, ebenfalls etwas theologisch Determiniertes, ritenhaft, zeremoniell Vorgeschriebenes an sich hat, während die Unähnlichkeit bei Max Ernst die der reinen, der einer "selbstherrlichen" subjektiven Willkür ist. Es ist klar, dass dadurch nicht nur der transzendente Inhalt, den diese zur Allegorie gruppierte Unähnlichkeit evozieren soll, das Nichts ist, sondern auch ihre sichtbaren Elemente haben in sich und in ihren wechselseitigen Beziehungen jede Spur einer Notwendigkeit verloren, ihre Kombinatorik wird zu einem leeren Spiel. Hier erscheint das allegorische Wesen dieser Kunst in seiner Vollen, aufrichtigen Nichtigkeit.

Die Verkünder der Allegorien auf dem Gebiet der Literatur pflegen das in ihr "wesende" oder "nichtende" Nichts zumeist mit Tiefsinn zu drappieren. So gibt Hermann Broch offen zu, dass die Odysseus-Allegorie von Joyce "ein blosser Witz" wäre, "wenn sie nicht tiefere geistige Bedeutung hätte, wenn nicht in ihr eine Allegorie zweiter und dritter Potenz enthalten wäre, wenn nicht damit das Wesenhafte des Lebens und des Dichterischen, für das hier Homer steht, nochmals getroffen werden sollte. Es ist ein

allegorischer Aufbau und Überbau, der sich ebensowohl auf primitive Lebensfunktionen als auf letzte philosophisch-scholastische Erwägungen bezieht, eine allegorische Kosmogonie..."^{34/} Ernst Bloch, der hier schon darum als berufener Zeuge auftreten kann, weil er - letzten Endes - positiv zu Joyce steht, gibt über diese "allegorische Kosmogonie" ein pittoreskes Bild, das die sinnliche Erscheinungsweise der allegorischen Bedeutung des "Ulysses" weitaus deutlicher als Broch zum Ausdruck bringt. "Eine taube Nuss und der unerhörteste Ausverkauf zugleich, eine Beliebtheit aus lauter zerknüllten Zetteln, Affengeschwätz, Aalkneulen, Fragmente aus Nichts, und der Versuch zugleich, Scholastik im Chaos zu gründen. Ein dies irae beliebig aus der Mitte herausgerissen, ohne Gericht, ohne Gott, ohne Ende, mit Traumabsud gefüllt, mit Absud eines abgesunkenen Bewusstseins, mit gährend neuer Traum-Essenz zugleich. Das ist die hohlste und die überfüllteste, die haltloseste und die produktivste Grotteske, Grottesk-Montage der Spätbourgeoisie, Hoch-Breit-Tief-, Querstapelei aus verlorener Heimat, ohne Wege, mit lauter Wegen, ohne Ziele, mit lauter Zielen. Montage vermag jedoch viel, leicht, beieinander wohnten früher nur die Gedanken, jetzt auch die Sachen, wenigstens im Überschwemmungsgebiet, im phantastischen Urwald der Leere."^{35/}

Die Vernichtung der unmittelbaren, der sinnlichen Wirklichkeit gehört zum Wesen der Allegorie. Die alte, von einer religiösen Transzendenz bestimmte sollte die irdische Wirklichkeit im Gegensatz zur jenseitig-himmlischen bis zur vollendeten Nichtigkeit erniedrigen, wir haben aber beobachten können, zuletzt Benjamin folgend, dass bereits im Barock Tendenzen wirksam wurden, die zu einer Entleerung des jenseitigen Gehalts führten, und diese erreichen - durch Vermittlung bestimmter Richtungen in der Romantik - in der heutigen Kunst ihren Gipfelpunkt. Einige der wichtigsten Momente dieses ästhetischen Nihilismus, der zum Fundament der neuen allegorischen Gestaltungsweise geworden ist, haben wir bereits behandelt, es kommt jetzt nur noch darauf an, ihre unmittelbare weltanschauliche Basis klarzulegen, mit der wir uns noch in den letzten Abschnitten zu beschäftigen haben. Am besten führt die Stellungnahme Gottfried Benns ins Zentrum dieser Problematik. Denn spricht wiederholt mit grossen Nachdruck aus, ihn verliess "die Trance nie, dass es diese Wirklichkeit nicht gäbe", es gibt keine Wirklichkeit,

es gibt nur das menschliche Bewusstsein, das unaufhörlich...Welten bildet..."^{36/} Diese Weisheit ist in der europäischen Philosophie an sich betrachtet keine Neuheit, seit Berkeley taucht sie immer wieder auf und auch heute beherrscht sie in der kapitalistischen Welt das offizielle Denken ebenso wie das inoffizielle. Neu - freilich nicht bei Bann allein - sind die Folgerungen die daraus gezogen werden. Während es sich früher wesentlich bloss um eine erkenntnistheoretische Lehre handelte, die auf die konkrete Widerspiegelung in Wissenschaft und Kunst keinen entscheidenden Einfluss ausübte - das Weltbild wurde zwar vom subjektiv idealistischen Standpunkt aus ganz anders entworfen, als vom materialistischen, aber die wesentlichsten Tatsachen des Lebens blieben doch in ihrer, freilich erkenntnistheoretisch entgegengesetzt interpretierten, einheitlichen Realität bestehen. Das Bannsche Verneinen der Realität zersetzt vor allem die Einheit des Menschen: "Wir lebten etwas anderes als wir waren, wir schrieben etwas anderes als wir dachten, wir dachten etwas anderes, als wir erwarteten und was übrig bleibt, ist etwas anderes als wir vorhatten..." Kurz, Denken und Sein, Kunst und die Gestalt dessen, der sie macht, ja sogar das Handeln und das Eigenleben von Privaten sind völlig getrennte Wesenheiten - ob sie überhaupt zusammengehören, lasse ich dahingestellt."^{37/} Dadurch ist, wie wir sehen konnten, das ganze menschliche Innenleben in heterogene Bruchstücke zerfallen, nicht nur der partikulare Mensch verzichtet in voller Bewusstheit darauf, was ihn über diese Partikularität hinaus entwickeln könnte, auch seine partiellen Kräfte und Fähigkeiten, in deren Aufeinanderwirken ein nicht unwichtiger Motor solcher Entwicklungen versteckt ist, zerfallen, erhalten bewusstseinsmässig eine Autonomie, die wiederum in die Richtung weist, die Partikularität in voller Unversehrtheit aufzubewahren. Natürlich existiert - objektiv - dieser Zerfall nur in der Einbildung, nicht in der Wirklichkeit. Man mag auf allen Kulturgebieten mit einer solchen "Schizophrenie" beliebig spielen, man mag sie in die wissenschaftliche oder in die künstlerische Tätigkeit als Methode hineinragen, man mag mit ihrer Hilfe vor allem den ethischen Verpflichtungen ausweichen, sobald es sich um das Wohl oder Wehe oder gar um Sein oder Nichtsein der partikularen Person handelt, erweist sich dieser innere Zerfall, dieses Leugnen der Wirklichkeit als höchst brauchbares Instrument für die jeweiligen praktischen Lebens-

interessen. Benn spricht über den Lebenskomfort, der aus dieser Einstellung gewonnen werden kann, mit zynischer Offenheit: "Heute und hier, keine Allgemeinheiten und siderischen Dränge - das ist eine tiefe Grundlage für Doppelleben und mein eigenes Doppelleben war mir nicht nur immer sehr angenehm, ich habe es sogar mein Leben lang bewusst kultiviert."^{38/} Wenn man von dieser Einstellung Benns einen Blick auf seine Kunst wirft, ist es nicht schwer an Benjamins Wort vom "Divertissement des Melancholikers" zu denken.

Leere Transzendenz und subjektivistischen willkürliches Spiel mit Wirklichkeitselementen, die ihren objektiven Zusammenhang entrissen wurden, ergänzen sich also notwendigerweise gegenseitig.^{39/} Der Ausspruch Hegels: "wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an, beides ist in Wechselbestimmung"^{40/} gilt im vollen Umfang auch auf die Unvernunft, und zwar je prinzipieller sie sich gebärdet, je mehr sie aus der Widervernünftigkeit ein System baut, desto mehr. Es ist zwar eine Veränderung der objektiven Wirklichkeit, die den ideologischen Reflex, dass es keine Wirklichkeit gäbe, hervorbringt, die gesellschaftlich-geschichtliche Notwendigkeit aber eines Entstellens, einer falschen Widerspiegelungsart macht sie nicht um einen Deut richtiger. Der Weg zur Allegorie hat mithin heute eine andere Richtung als in Zeiten, die von religiösen Formen des Lebens beherrscht waren. Hier degradiert eine allgemein für existent und wahr gehaltene Transzendenz die Selbständigkeit der diesseitigen Gegenstände zu blossen Emblemen eines allegorischen Sinnes, während in der zeitgenössischen Kunst dieser Zerstörungsprozess bewusst und unmittelbar vom einzelnen Subjekt ausgeht, und die "leere Transzendenz", das Nichts wird als paradoxe Erfüllung der so geschaffenen Leere, als paradoxe Glorifikation des so entstehenden Trümmerfeldes individuell, selbsttätig gesetzt. Die Grundlage solcher Akte ist natürlich eine gesellschaftliche, aber diese Genesis gibt ihnen bloss eine penetrant zeitgebundene Beschaffenheit, ohne ihren solipsistischen Charakter abzuschwächen. Es handelt sich um die untrennbare Verbundenheit zweier extrem entgegengesetzt scheinenden Tendenzen: die einer Fremdheit ja zuweilen einer Feindseligkeit der Welt gegenüber, in der man lebt und zugleich die einer möglichen Anpassung an sie, die des Wunsches in ihr gut, wenigstens ruhig

leben zu können. /Es gibt natürlich Fälle, bei denen auch die erste Komponente einen bejahenden Charakter hat, so steht der Futurismus zur - fetischisierten - Welt der modernen Technik./ Während in früheren Zeiten die Unzufriedenheit mit der gegebenen Gegenwart einen Willen zu ihrer Veränderung hervorgerufen hat, entsteht jetzt ein denkender und darstellerischer Formaler Nonkonformismus, der aber, was die praktische und entscheidende Lebensfragen betrifft, letzten Endes in einem - zumeist sorgfältig verschwiegenen - Konformismus mündet. /Siehe Benns Doppelleben/. Im Sinn der auf solchen Boden entstandenen Allegorie, im Nichts spiegelt sich dieser unlösbare - und gar nicht auf Lösung drängende - Widerspruch.

Diese Stellung zur Welt richtet sich zwangsläufig aufs Allegorische. Denn eine derartige Einstellung übt nicht so Kritik an der Welt, dass sie ihre wirklichen, tatsächlich verborgenen Zusammenhänge aufdecken, diese verkünden oder entlarven würde, sondern, wie wir gesehen haben, so dass sie die Wirklichkeit überhaupt leugnet, was in darstellerischer Praxis umgesetzt mit einem Zerstören der existierenden unmittelbaren und weit vermittelten Gegenständlichkeitsformen gleichbedeutend ist. Einerlei, ob von Kubismus oder Futurismus, von Surrealismus oder abstrakter Kunst die Rede ist, das Zersetzen der Erscheinungen und der in ihr wirksamen wesentlichen Gegenständlichkeit wird von der einen oder von der anderen Seite ins Werk gesetzt. Das grosssprecherische Leugnen der Wirklichkeit beruht objektiv auf einem Nichtbewältigenkönnen ihrer ausschlaggebenden Probleme. Darum schliesst Ernst Bloch seine Betrachtungen über Joyce in treffender Weise so ab: "So kommen wichtige Dichter in den Stoffen nicht mehr unmittelbar unter, sondern nur sie zerbrechend. Die herrschende Welt verbreitet ihnen keinen darstellbaren Schein mehr, der auszufabeln wäre, sondern nur leere, mischbaren Bruch darin...Selbst die Welt des Odysseus wurde beim musischen Joyce zur Wandelgalerie des alles zersprengenden, allzersprungenen Heute im kleinsten Kreis und Querlauf. Ein Querlauf, weil den Menschen etwas fehlt, nämlich die Hauptsache: ihr Gesicht und die Welt, die es enthält."^{49/}

Natürlich erschöpfen die so in den Vordergrund gestellte allegorische Kunst keineswegs das, was in der Gegenwart ästhetisch vollbracht wurde und wird. Neben den vielfältigen Ismen hat sich in der Literatur auch eine zeitgemässe Fortführung des

traditionellen Realismus, bei Joseph Conrad und Roger Martin du Gard, bei Sinclair Lewis und Arnold Zweig usw. entfaltet. Und Thomas Mann war imstande, alles, was an den avantgardeistischen Ausdrucksmitteln wirklich Widerspiegelung der häufigen Erscheinungsweise des Wesens ist, von den equilibristisch-experimentatorischen Verzerrungen befreit, in ein grosses realistisches Gesamtsein einzubauen. Es wäre auch ein formalistischer Irrtum Bertolt Brecht wegen seiner Theorie des "Verfremdungseffekts" in den Avantgardeismus einzureihen. Wir haben an anderer Stelle ästhetisch gegen diese theoretische Konzeption Brechts polemisiert, hier muss jedoch festgestellt werden, dass der "Verfremdungseffekt" in seiner wesentlichsten Intention eine geradezu entgegengesetzte Richtung als der Avantgardeismus einschlägt, in ihm fehlt auch die Spur eines versteckten Konformismus, er bezweckt ja, die Menschen dem falschen Beheimatetsein, das die nichtumschaute Oberfläche des Daseins bei vielen durch Gewöhnung hervorruft, zu entreissen, ihr Bewusstsein und ihre Aktivität auf das richtig erkannte Wesen und auf das richtige Verändern der Wirklichkeit zu orientieren. Die Wirklichkeit, die der Avantgardeismus leugnet und ästhetisch zu vernichten bestrebt ist, ist Ausgangspunkt und Zielsetzung des "Verfremdungseffekts". Es ist richtig: auch Brecht begann seine dramatische Laufbahn allegorisierend: die Werke dieser Periode waren zwar Allegorien, aber nie im subjektivistischen Nichts lebende, im Gegenteil, Allegorien infolge eines allzudirekten Pathos des sofortigen und unmittelbaren gesellschaftlichen Handelns. Und mit seiner Reife fiel dies Allzuunmittelbare immer stärker ab, es entstanden gewaltige Dramen - den "Verfremdungseffekt" zum trotz - jedoch die ihnen zugrunde liegende Gesinnung zu dichterisch gestaltender Grösse erhebend. Solche Gegenbewegungen sind in der zeitgenössischen bildenden Kunst viel schwächer. Es wird die Aufgabe historisch-materialistischer Untersuchungen sein, zu zeigen, warum die sich aufwärtsbewegende realistische Linie hier bei Cézanne und Van Gogh fast vollständig abbricht, warum so grosse Talente wie Matisse, so gewaltige Schöpfer, wie Picasso so oft in einem problematischen Experimentieren steckengeblieben sind.

Zum Abschluss sei hier mit wenigen Worten das spezifisch dekorative Wesen dieser Kunst gestreift. Wir haben bereits wiederholt hervorgehoben, dass die allegorische Kunst für das Fehlen einer gestalteten "Welt" in Dekorativen einen ästhetischen Ersatz

sucht und findet. So abstrakt auch das dekorative Prinzip im Vergleich zur konkreten Gegenständlichkeit ist, die eine eigene "Welt" aufbauen kann, ist es an sich keineswegs völlig abstrakt, ist ja seine Funktion, ein ins Allegorische zusammengeschrumpftes auf Zweidimensionalität reduziertes Abbild der Wirklichkeit künstlerisch zu organisieren. Im Gegensatz zum alten, rein geometrischen Ornament sind deshalb im allegorisch Dekorativen stets in irgendeiner, mehr oder weniger deutlichen Weise bestimmte Spuren der von ihm aufgehobenen konkreten Gegenständlichkeit aufbewahrt, und die Art dieses letzten Aktes spiegelt gerade den sozialen Auftrag, der zu gerade diesem dekorativen Wesen, zu gerade dieser Allegorie geführt hat. Und es ist völlig klar, dass selbst dort, wo die avantgardeistische Kunst sich ganz konsequent auf Zweidimensionalität beschränkt, wo sie jede konkrete Gegenständlichkeit durch geometrische Zeichen verdrängt, keine Rückkehr zum alten geometrischen Ornament stattfindet, sondern die Wirksamkeit eines spezifisch heutigen dekorativen Prinzips. Je energischer dieses in der Gestaltung die Oberhand gewinnt, je entschiedener es jede konkret gestaltete Gegenständlichkeit aus den Werken verbannt, desto deutlicher tritt die Eigenbedeutung dieser dekorativen Prinzipien zutage, desto leichter ist es von den Allegorien ablösbar und ins Lebenhafte rückverwandelbar. Haftmann, der Historiker dieser Bewegungen, hat solche Ausstrahlungen ins Leben bemerkt und beschrieben. So sagt er über Kubismus: "Im Plakatstil hat der synthetische Kubismus die gesamte Werbung erobert. Heut akzeptiert jeder das simultane Gefüge des Kubismus, wenn etwa über einem Eisenbahnrad /im 'trompe l'oeil'/ ein Syphon, Flasche und Glas /in 'plans superposés'/ zu einem ornamentalen Bild zusammengeordnet sind - sofern darunter steht: 'reist mit Mitropa'". So über Dadaismus: "Unmittelbar befreiend und ausserordentlich fruchtbar waren die Dada-Ideen für die Typographie. Der übliche Satzspiegel und seine stereotype Langweiligkeit ging in Trümmer, Zeichen wurden quergestellt, grosse Buchstaben standen irgendwo wie fremde magische Zeichen, das geschriebene Wort wurde auch als formales Gebilde verstanden, die Schlagzeile als ästhetischer Wert entdeckt, ohne Interpunktion und ohne grosse Buchstaben liefen die Zeilen über das Papier. Die Ideen des Futurismus mit seinen Sinn für Reklame, des Kubismus mit seinem Sinn ins Artistische halfen zu überrasshenden Erfindungen."^{42/}

Aehnliches liesse sich über Surrealismus und Auslagendekoration usw. sagen. Diese anonyme und breite Wirkung höchst esotherischer Richtungen, denen es freilich mit Hilfe von Reklame und Kunsthandel, journalistischem Gesinnungsterror^{43/} gelungen ist, die sogenannte öffentliche Meinung der Intelligenz zu beherrschen, zeigt deutlich die entscheidende Komponente ihres sozialen Auftrags an: einen anregenden Komfort für die kapitalistische Gesellschaft unserer Tage hervorzurufen. Wir haben in einem früheren Kontext von dem inneren Widerspruch zwischen Nonkonformismus der Oberfläche und Konformismus der letzthinigen Grundhaltung gesprochen. Im verdienten Massenerfolg dekorativer Prinzipien dieser Art tritt das Wesen des Konformismus als gesellschaftlich-menschlicher Kern solcher Tendenzen in voller Deutlichkeit hervor.

III.

Alltagsleben, partikulare Person und religiösen Bedürfnis.

Jede Aktivität des Menschen, jede seiner Rezeptionen der Phänomene spielt sich in einem gesellschaftlichen Zusammenhang ab und ist dadurch mit dem Gattungsschicksal, mit der Entwicklung der Menschheit - direkt oder indirekt, nahe oder weit vermittelt - objektiv verbunden. Diese Beziehung zur Gattung ist bereits auf primitivster Stufe qualitativ anders beschaffen als in der Tierwelt. Hier ist sie rein objektiv, rein ansichseiend; es kann daraus keine Dialektik von Einzelbewusstsein und Gattungsbewusstsein entstehen. Diese tritt aber, wenn auch inkeimhafter Form, von allen Anfang der Menschheitsentwicklung in Wirksamkeit. Freilich hat die dabei entstehende Bewusstheit zumeist den Charakter eines "falschen Bewusstseins", unser Motto "sie wissen es nicht, aber sie tun es" ist die herrschende Weise, in welcher sie in Erscheinung tritt. Aber gerade darin setzt sich die hier obwaltende Dialektik durch, insbesondere ihr ununterbrochenes Umschlagen in eine subjektive, ihre Höherentwicklung, ihre Anreicherung, ihre Differenzierung etc.

Die Eigenart des Aesthetischen wurde auch bis jetzt stets von diesem Gesichtspunkt aus behandelt, sowohl objektiv wie subjektiv. Jetzt müssen wir an diesen Fragenkomplex so heran-

gehen, dass die Stellung des Einzelnen zur Gattung in voller Klarheit hervortrete, was bei der Betrachtung einer jeden Person so viel bedeutet, dass die Rolle der Partikularität in ihrer Existenz entsprechend erhellt werde. Es ist ohne weiteres einleuchtend, dass für Leben und Denken, für Fühlen und Handeln des Menschen im Alltagsleben seine Partikularität das alles bewegende Zentrum bilden muss: Erhalten, Bewahren, Bereichern etc. des Lebens kann unmittelbar nichts anderes sein, als eine Auswirkung der Partikularität auf ihre Umgebung, ihre Reaktion auf die Einflüsse, die von jener ausgehen. Wir haben jedoch bereits wiederholt festgestellt, dass das Bestreben des Alltagsmenschen, diese seine Selbstreproduktion optimal zu erfüllen, Instrumenturen schafft, die unmöglich adäquat gehandhabt werden können, wenn der Mensch selbst in ihrem Gebrauch nicht über seine Partikularität hinausgeht oder wenigstens in bestimmten Richtungen über sie hinausstrebt. Diese Bewegung ist aber die einer Aufhebung im dreifachen dialektischen Sinne, d.h. es ist nie davon die Rede, dass die Partikularität vernichtet werde, diese bleibt vielmehr immer jene Lebensbasis, der wesentliche Kräfte zu ihrer Selbstüberwindung entnommen werden, jenes letztere Reservoir, das die Anstrengungen sowohl für das Nächste, wie für das Höchste speist. Wird die Partikularität also niemals annulliert, so bedeutet dies keineswegs ihr einfaches Konservieren: ihr Aufheben auf ein höheres Niveau des gesellschaftlich-menschlich Möglichen führt derartige inhaltliche und strukturelle Veränderungen in ihr herbei, dass diese ihrer ursprünglichen und unmittelbaren Daseinsweise gegenüber ein qualitatives Anderssein beinhalten.

In dieser Hinsicht wirken sich - bei aller, hier oft behandelten Verschiedenheit, ja Entgegengesetztheit - Wissenschaft und Kunst in der gleichen Richtung aus: neben dem ethischen Verhalten sind sie die stärksten Motoren einer solchen qualitativen Umwandlung der Partikularität und stehen deshalb zusammen der Religion gegenüber, deren Haupttendenz in einer Aufbewahrung der Partikularität besteht. Vorerst sei nur auf die in diesem Kapitel zitierte treffende Bemerkung Paveses hingewiesen, da wir in den jetzt folgenden Erörterungen dieses Problem wiederholt eingehend behandeln werden. Sofort evident ist die Lage bei der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung in der Wissenschaft. Hier werden ja nicht bloss die partikularen Eigenheiten der sich mit der Wissenschaft

beschäftigenden Personen weitgehend ausgeschaltet, sondern sogar bestimmte allgemein-anthropologische Eigenschaften des Menschen überhaupt, das Hineinspielen der blossen Partikularität in die wissenschaftliche Abbildung der objektiven, vom Menschen unabhängigen Vorgängen, kann zu einer einfachen Fehlerquelle werden. Es wäre aber ein schädliches Vorurteil zu meinen, dass das desanthropomorphisierende Widerspiegeln den Wissenschaftler in ein unpersönliches Werkzeug verwandeln könnte, dass das Ideal eines Subjekts der Wissenschaft etwa eine kibernetische Maschine wäre. Auch in den exakten Naturwissenschaften spielt die Persönlichkeit des Forschers - in Guten wie im Bösen - eine nicht überschätzbare Rolle. Es bedarf keiner ausführlichen Analyse, um zu verstehen, dass die hier ausschlaggebenden intellektuellen und moralischen Eigenschaften des Menschen /Scharfsinn, Ausdauer, Mut etc./ ohne ein Verwurzeltein in der Partikularität des betreffenden Menschen unvorstellbar wären, dass sie aber andererseits grossen Modifikationen unterworfen werden müssen, damit sie für solche Zwecke brauchbar werden, dass jeder echte Gelehrte sehr vieles aus seinem partikularen Gegebenheiten überwinden oder wenigstens für die Arbeit beiseitesetzen muss, damit seine menschliche Beschaffenheit nicht zu einem Hindernis seiner eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit werde. Nicht minder deutlich stehen die Sachen für die anthropomorphisierende Widerspiegelung in der Kunst. Diese Frage ist bis jetzt in den verschiedensten Zusammenhängen so oft behandelt worden, dass wir glauben, es reicht völlig zum Verständnis aus, wenn wir auf das Phänomen der Katharsis verweisen, schon darum, weil dadurch auch eine Beziehung der Ethik zum Problem der Partikularität simultan erhellt wird. Die Erschütterung, die Reinigung, die sie hervorrufen, heben den Menschen über seine unmittelbar gegebene Partikularität hinaus, zeigen ihm weite und tiefe Perspektiven, Verbindungen seines eng persönlichen beschränkten Geschicks mit dem Wesen der Umwelt, in der er tätig ist, und dadurch vermittelt mit dem Schicksal der ganzen Gattung. Um Subjekt solcher Erlebnisse werden zu können - einerlei ob in produktiver oder rezeptiver Weise - muss der Mensch, wenigstens für die Dauer dieser lebendigen Beziehung mit einer solchen "Welt", mit dem ästhetischen Abbild der wirklichen, sich über seine Partikularität erheben. Die für die Aesthetik so zentral wichtige Kategorien wie die Besonderheit, das Typische

zeigen deutlich an, dass das einfache Faktum der ästhetischen Setzung ein Hinausgehen über die blosse Partikularität des Individuums in sich begreift, freilich zugleich, dass es sich hier - noch deutlicher als in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung - um ein Aufbewahrendes, um ein von innen initiiertes Aufheben der Partikularität handelt.

Ganz entgegengesetzt sind kategorielle Struktur und Wegrichtung der Akte im religiösen Setzen. Die Transzendenz ist hier nicht ein vorläufiges Nochnicht der Erkenntnis, nicht ein sinnlich verschwimmender Horizont der menschlichen Empfindungen, sondern wird als ein höheres und würdigeres, echteres Sein dem irdischen Dasein der Menschen entgegengestellt. Diesem von allen anderen Auffassungsweisen qualitativ verschiedenen Sein entspricht ein qualitativ anderes Verhalten zu ihm. Glauben, sonst überall im Leben eine zu überwindende Vorstufe zum methodologisch gesicherten Erfassen des jeweiligen Gegenstandes, verwandelt sich hier zum eigentlichen, ja - letzten Endes - alleinigen Vermittler zwischen Mensch und Transzendenz. Diese Vermittlung hat nun einen spezifischen Gehalt, den man am besten mit dem Ausdruck "Heil der Seele" unbeschreiben könnte. Das bedeutet für die meisten Religionen - in erster Reihe für das Christentum, das uns hier infolge unserer vorwiegend ästhetischen Interessen die wichtigste Religionsform ist - eine untrennbare Verknüpfung zwischen dem Geradesosein eines jeden Glaubenden /seiner Partikularität/ und seinem persönlichen Schicksal im Jenseits: sein Heilstreben ist notwendigerweise darauf gerichtet, gerade für sich, für seine eigene partikulare Person das Heil zu erringen. Natürlich kennt jedes religiöse Leben Heilige, die ihr Leben der Erlösung ihrer Mitmenschen widmen, aber auch für diese, auch auf diesem höchsten Niveau ist das Gerichtetsein der ganzen Lebensaktivität auf das eigene Seelenheil unausschaltbar, denn ohne diese Sorge kann das fundamentale religiöse Verhältnis im Individuum unmöglich entstehen und bestehen. Die Macht, der Zusammenhang, der Wirkungsradius etc. einer Religion, einer Kirche, hängt aber primär davon ab, wieweit die Menschen - die einzelnen, partikularen Menschen in ihrer Masse - tief und fest davon überzeugt sind, dass einzig und allein jener Weg, jene Mittel, von den Dogmen bis zu den Riten, dazu geeignet sind, ihm, gerade diesen individuellen, partikularen Menschen das versprochene

Heil im Jenseits/ unter Umständen auch im Diesseits, dann aber stets mit Hinweis auf jenes/ zu garantieren. Es versteht sich von selbst, dass in einer Weltreligion, insbesondere wenn sie sich in einer Gesellschaft als herrschende Kirche verkörpert, dieser Kern von einer weiten umfassenden Peripherie, die das gesamte menschliche Leben erfasst, umgeben ist: Ethik und Kunst, Wissenschaft und Philosophie werden gleicherweise in dieses System eingebaut. Jedoch - und das darf nie vergessen werden - als blosse Bausteine der religiösen Totalität, als den letzten Heilzwecken der Religion dienend, sonst sind sie der Regel nach nichts als "glänzende Laster". Im Hochmittelalter schien es so, als würde die christliche Religion tatsächlich das gesamte Menschenleben beherrschen können, Wissenschaft und Philosophie wurden in diese Zusammenhänge eingebaut, jedoch nur so lange, als sie bereit waren, als "ancillae theologiae" Dienste zu leisten, sie waren Mägde der Theologie, weil in dieser und nur in dieser das primäre religiöse Verhältnis, der Weg zum Heil für jeden einzelnen partikularen Menschen einen autoritativen begrifflichen Ausdruck finden konnte. Die nach der grossen Krise stattgefundenen kampfvollen, erzwungenen Rückzüge der Religionen haben uns augenblicklich noch nicht zu beschäftigen, wir haben sie in Bezug auf die Kunst behandelt und werden auch hier im Allgemeinen noch ausführlich auf sie zurückkommen.

Diese Grundtatsache muss festgehalten werden, allerdings ohne sie durch mechanische Verallgemeinerung zu vulgarisieren. Denn ohne Frage spielt in jeder Religion - gerade wegen ihres jenseitigen Endziels - der Kampf gegen das Kreatürliche am Menschen eine wichtige Rolle, und was ist dieses Kreatürliche, wenn nicht gerade das partikulare Menschsein? /Wenigstens so scheint es vorerst/. Das asketische Abrechnen mit allen Kreatürlichen ist in fast jeder grossen Religion von hoher Wichtigkeit, im Buddhismus ist sogar das totale Vernichtetwerden aller die menschliche Persönlichkeit konstituierenden Bestimmungen das Ziel der Erlösung, das wahre Jenseits. Dieses extatische Niveau kann aber auf die Dauer unmöglich das Ganze des religiösen Lebens ausmachen, In aufs höchste erreichten Krisenzeiten, die sich für das religiöse Bewusstsein sehr oft in der Form abspielen, dass das Weltende oder eine neue Weltepoche naht, vermag auch eine asketische, mit der Partikularität aller irdischen Ziele der Menschheit verwerfende Anschauung und Praxis

nicht nur Einzelne, sondern auch grosse Massen zu beherrschen. Auch in normalen Zeiten können solche Strömungen sich zu Massenwirkungen steigern, jedoch der Regel nach stellen sich scharfe Differenzierungen zwischen den vorwiegend auf das Jenseits orientierten Heiligen und den durchschnittlichen Glaubenden ein, und die Praxis der Kirchen ist vor allem darauf gerichtet, das Leben der letzteren religiös zu ordnen und zu leiten. Daraus folgt naturgemäss, dass diese ein gewöhnliches Alltagsleben führen, ihren individuellen /partikularen/Zwecken entsprechend handeln, jedoch durch die kirchliche Regelung ihrer religiösen Verpflichtungen die Bedingungen erfüllen, die ihr Seelenheil im Jenseits garantieren. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, diese zeitlich wie örtlich ausserordentlich verschiedenen Differenzierungen /Kasten in Indien, Mönche, Priester und Laien im Katholizismus etc./ auch nur anzudeuten. Es kommt bloss darauf an, festzustellen, dass eine solche religiöse Formung des Alltagslebens, dessen grundlegende Struktur nicht umwälzt, wie dies - jede in ihrer Art - Wissenschaft und Kunst permanent tun. Im Gegenteil, die allerwesentlichsten Momente dieser Struktur erhalten gerade durch das Eingebautwerden in die Religiosität eine besondere Weihe, eine ihr Wesen konservierende Sublimierung, eine weitere Verstärkung, ja oft Verhärtung. Wir meinen damit jene elementare Bezogenheit aller Dinge und Geschehnisse auf das Wohl und Wehe der partikularen Persönlichkeit. Es ist für die Spontaneität des Alltagslebens selbstverständlich, dass alles auf das jeweilige partikulare Ich bezogen wird. Die Erfahrungen, in erster Reihe die der Arbeit lehren zwar den Menschen, auf die von ihm unabhängige Gesetzmässigkeit der objektiven Wirklichkeit gründlich zu achten. Es gehört jedoch zum Wesen des Alltagslebens, dass auch die so erworbenen Erkenntnisse wieder auf das partikulare Ich rückbezogen werden: sein Glück bzw. Unglück im Beherrschen der Welt infolge des Durchschauens ihrer Gesetzmässigkeiten erscheint wieder in einer subjektbezogenen Form, der Mensch des Alltagslebens vergisst nur allzuhäufig, dass er selbst mit der Arbeit eine Teleologie der Objektwelt aufgezwungen hat und meint, der Weltlauf selbst wäre teleologisch, und zwar so, dass darin sein partikular-personliches Geschick zumindest einen der Knotenpunkte solcher teleologischen Reihen bilden muss.

Nicolai Hartmann hat die erkenntnistheoretische

Seite dieser Alltagsspontaneität richtig analysiert. Er geht dabei vom Alltag, wie er auch heute vorhanden ist, aus und stellt über das darin vorherrschende Denken fest: "Da ist die Tendenz, bei jeder Gelegenheit zu fragen, 'wozu' es gerade so kommen musste. 'Wozu' musste mir das passieren?' oder: 'Wozu muss ich so leiden?', 'Wozu musste er so früh sterben?'. Bei jedem Geschehnis, das uns irgendwie 'betrifft', liegt es nah so zu fragen, und wenn es auch nur der Ausdruck der Rat- und Hilflosigkeit ist. Man setzt stillschweigend voraus, dass es doch zu irgendetwas gut sein müsse, man sucht einen Sinn, eine Rechtfertigung darin zu fassen. Als ob es so ausgemacht wäre, dass alles, was geschieht, einen Sinn haben muss."^{1/} Auf ein etwas höheres Denkniveau erhoben, aber noch immer im Bereich der Alltagsspontaneität bedeutet das den Denkversuch, den Zufall aus der objektiven Wirklichkeit auszuschalten, dieser erscheint dem Alltagsmenschen als etwas Unberechenbares, seine Planungen Störendes. Freilich sind hier zwei Bewegungen möglich. Die eine ist auf die Erkenntnis der kausalen Notwendigkeit des Zufalls gerichtet, auf die Dialektik von Zufall und Notwendigkeit, die zuerst Heidegger erkannt und philosophisch bearbeitet hat, deren praktische Konsequenz nur ein feineres, besseres und elastischeres Ausarbeiten der individuellen und kollektiven Pläne sein kann. Die andere Bewegung ist in der allgemeinen Weltanschauung des Alltagslebens fundiert. Aus ihr erwächst nach Hartmanns Ausdruck, "die Aversion" des Alltagsdenkens gegen den Zufall. Er kann freilich als Tatsache nicht geleugnet werden, er wird aber als "ein gleichfalls Vorgesehenes und Gewolltes" gedeutet, hinter welchem eine andere, nicht mehr menschliche Vorsehung, ein höherer Wille als der des Menschen steht. "Auf diesem Umwege bekommt dann alles in der Welt seine Bestimmung und seine teleologische Planmäßigkeit. Und wenn es dem Menschen gelingt, sich mit jener anderen Vorsehung in ahnungsvolle Verbindung zu setzen, so hört auch das hilflose Ausgeliefertsein an das Unvorhergesehene auf."^{2/}

Hier ist bereits unzweideutig der Ansatz zum Umschlagen der "Weltanschauung" des Alltags ins Religiöse wahrnehmbar. Das im Alltagsleben tief verankerte Wesen dieses Umschlagens beruht auf der von uns bereits eingehend behandelten unmittelbaren Beziehung von Theorie und Praxis im Alltag, dieses hier überall und allgemein herrschende Prinzip führt alles auf eine Ichbezogen-

heit teleologischer Art zurück, indem jede Erklärung der objektiven Zusammenhänge durch Arbeit und Wissenschaft, jedes Aufheben der wahren, weil an sich existierenden, Subjektbezüge durch die Kunst im Alltag immer wieder in die spontane teleologische Abhängigkeit vom partikularen Subjekt zurückfallen. Die von uns bereits oft hervorgehobene tiefe Affinität zwischen alltäglichen und religiös determinierten Leben beruht darauf, dass die Religion - im Gegensatz zu Kunst und Wissenschaft, die diese spontan-teleologische Bezogenheit auf das partikulare Ich zerstören - eine diese Struktur bewahrende, perennierende Tendenz hat und haben muss. Hartmann untersucht diesen Zusammenhang richtig und vielseitig, er deckt nicht bloss den kategoriellen Zusammenhang der elementaren Tatsachen des Alltagslebens auf, sondern zeigt ebenfalls auf dem Niveau der gehobenen Weltanschauungsprobleme, wie die teleologische Beziehung zum partikularen Ich, die hier auftauchenden Fragen ins Falsche verdreht. Hartmann beleuchtet die falsche Alternative "die Welt müsse entweder sinnvoll oder sinnwidrig sein", auch dieses Dilemma entsteht bloss aus der teleologischen Bezogenheit der Außenwelt auf das jeweilige partikulare Ich, wobei die Sinnwidrigkeit - in negativer Hinsicht - ebenso teleologisch um den partikularen Menschen gruppiert ist, wie die positiv bewertete Sinnhaftigkeit. Objektiv, sagt Hartmann, gibt es ein Drittes, nämlich eine Welt, die weder sinnvoll noch sinnwidrig, sondern "sinnlos" ist. Die ist die Welt, die nur als Ganzes nicht auf Sinn angelegt ist, in der es aber je nach den Umständen /d.h. nach der blinden Notwendigkeit des "Zufälligen"/ Sinnvolles und Sinnwidriges bunt durcheinander gibt. Das Letztere aber ist es gerade, was wir in der gegebenen Welt auf Schritt und Tritt empirisch kennen. Dieses bunte Durcheinander von Sinnvollem und Sinnwidrigem braucht durchaus nicht teleologisch gedeutet zu werden, es ist ja in ihm keinerlei vorgezeichnete Richtung... Erst der Mensch mit seiner Umdeutung hat sich die sinnoffene Welt in eine sinnverschlossene verwandelt. Damit erst versagt er ihr die Sinnbildung, die er ihr leisten könnte, und macht sie so zu einer wirklich sinnwidrigen Welt."^{8/}

Der Weg von einer solchen Betrachtung der Wirklichkeit, wie sie hier Hartmann kritisiert, zu einer religiösen eröffnet sich von selbst, wobei natürlich nicht ausser acht gelassen werden darf, dass sie zwar als Produkt eines stets vorhandenen, stets neu reproduzierten, aber wegen ihrer Divergenz von der objektiven Wirklichkeit stets unerfüllbaren menschlichen Bedürf-

nisses eine der wichtigsten Grundlagen des religiösen Bedürfnisses bildet, jedoch nicht ohne weiteres, nicht mechanisch mit diesem schlechthin identisch ist. Wir können hier natürlich nicht alle Zwischenformen verfolgen. Man denke etwa an die Theodizeen, an die verschiedensten teleologisch angelegten Natur- und Geschichtsphilosophien. Zweifellos haben sie dieselbe kategoriellen Struktur, wie sie Hartmann eben beschrieben hat, sie sind jedoch, obwohl viele ihrer Gedanken den Religionen entnommen sind und andererseits auf die Theologien wieder zurückwirken, doch keinen unmittelbar religiösen Charakter. Und zwar gerade deshalb, weil ihre Teleologie nicht auf den einzelnen, auf den partikularen Menschen ausgerichtet ist, man denke etwa an die Hegelsche Geschichtsphilosophie, die der Gesamtgeschichte zwar einen teleologisch determinierten Ablauf unterlegt und darum ebenso anthropozentrisch ist, wie die gerade geschilderten Gedankengänge, das Subjekt jedoch, das den Mittelpunkt der teleologischen Reihen bildet, ist in ihr die Menschheit selbst, die teleologischen Bestimmungen greifen also nicht direkt, in das Leben der Individuen ein, diese sind bloss Instrumente, die der Weltgeist für seine Zwecke in Anspruch nimmt. Religiös empfindende Menschen haben deshalb nicht selten solche Theodizeen, sogar mit dem Vorwurf des Atheismus, abgelehnt. Damit eine Theodizee wirklich, auch empfindungsgemäss, als religiös anerkannt werde, muss dieses Verhältnis umgekehrt werden, die allgemeine teleologische Anordnung der Menschheitsgeschichte kann und soll zwar die Form einer Theodizee aufnehmen, diese muss aber seine Beschaffenheit erhalten, in welche jedes einzelne partikulare Individuum sein eigenes Schicksal als wesentlichen, als unentbehrlichen Bestandteil - und nicht als verschwindendes Moment wie bei Hegel - wahrnehmen und sich selbst zum Erlebnis machen könne. Das ist, um nur ein zeitgenössisches Beispiel anzuführen, bei Berdjajew deutlich zu sehen. Er spricht von den vielen irrationell, ungerechten etc. Tatsachen in der Wirklichkeit. "Aber das grosse Mysterium", so fährt er fort, "besteht gerade darin, dass man instande ist, im individuellen Geschick eines jeden Menschen die Hand Gottes zu entdecken, einen Sinn, obwohl diese jeder Rationalisation entgleitet. Kein Haar fällt vom Kopf des Menschen, ohne dass Gott es gewollt hätte. Das ist nicht nur im elementaren Sinne wahr, sondern ist von einer tieferen Wahrheit..."^{4/}

Damit ist die fundamentalste Tatsache des religiösen Bedürfnisses umschrieben, nur darf daraus, dass wir hier, um die kategoriellen Verhältnisse rein herausarbeiten zu können, mit Hartmann die erkenntnis-theoretische Seite in den Fordergrund gestellt haben, nicht gefolgert werden, dass diese auch im Alltagsleben unmittelbar als primäre Grundlage wirkt. Im Gegenteil. Primär und spontan auf alle Lebenserscheinungen ausstrahlend ist das elementare Bedürfnis des Menschen, seine partikulare Person als Mittelpunkt des realen Weltgeschehens zu empfinden und aufzufassen. Natürlich handelt es sich auch hier um das Ergebnis einer langwierigen historischen Entwicklung, deren Anfangsstadien wohl nie restlos erhellt werden können. Denn es ist ohne weiteres evident, dass in ganz primitiven Stadien das heute so dominierende Ichgefühl im Alltagsleben der Menschen gar nicht oder höchstens in einem keimhaften Zustand vorhanden sein kann. Ein sehr langer Weg musste zurückgelegt werden, die Arbeit musste eine relativ hohe Entfaltung erlangt haben - wir haben in anderen Zusammenhängen darauf hingewiesen, dass erst in der Arbeit, durch sie ein wirkliches, Subjekt-Objekt-Verhältnis für den Menschen bewusst wird - die Auflösung des Urkommunismus musste erfolgt sein, damit der Mensch sein partikulares Ich als gedanken- und empfindungsmässigen Mittelpunkt des Lebens besitze. Diese Entwicklung läuft parallel mit der Umwandlung der Magie ins Religion.

Wir haben sâinerzeit auf die scharfsinnige Hypothese Frazers hingewiesen, wonach gerade die Ausarbeitung der menschlichen Kenntnisse über die Vorgänge in der Aussenwelt die Illusion ihrer Beherrschbarkeit durch Magie zerstört und an ihre Stelle die Religion mit ihren menschlich-ethisch durchsetzten Beziehungen zwischen Mensch und Transzendenz gestellt hat.^{5/} In dem dadurch Gebet und Opfer ins Zentrum der hier entstehenden menschlichen Aktivitäten rücken, wird die Entstehung und Verfestigung des religiösen Bedürfnissen, wie wir es oben bestimmt haben, auch institutionell gefördert, ins System der entstehenden und sich weiterentwickelten Religionen eingefügt. Es ist je nach dem gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen ausserordentlich verschieden, wie dieses Einbauen in die Religionsystematik durchgeführt wird, es kann eindeutig und fest, mehrdeutig und locker erfolgen, es kann schroff polemisch, alles Irdische verwerfend diesem gegenüberstehen,

es kann in einem breiten Umkreis von wissenschaftlichen /pseudo-wissenschaftlichen/ Methoden und Ergebnissen eingeordnet erscheinen etc Auch hier kann es unmöglich unsere Aufgabe sein, die hier mögliche Typik auch nur anzudeuten, gar nicht zu reden von ihren historischen Ursachen oder Bedingtheiten. Die Feststellung, dass in jedem Fall die religiös gesetzte "Objektivität", ihre durch Erlebtheit lebensspendende Zentralstelle in der teleologischen Bezogenheit auf das Geschick einer jeden, der betreffenden Religion angehörigen partikularen Person diese Funktion ausübt, reicht für unsere Zecke völlig aus. Es sei nur als Illustration dieses Tatbestandes auf die Astrologie hingewiesen, die in manchen orientalischen Religionen eine beträchtliche Rolle spielt. Ihr liegt kategoriell die Überzeugung zu Grunde, dass die Bewegungen der Sternenwelt von derartigen Gesetzen geregelt werden, dass in jedem Augenblick die jeweilige Konstellation der Himmelskörper auf ein beliebiges partikulares Individuum, auf sein Gesamtschicksal, auf den Erfolg seiner einzelnen Unternehmungen etc. bezogen werden kann, d.h. dass ein teleologischer Zusammenhang zwischen beiden besteht, dass die Aufhebung des Zufalls im Leben des partikularen Menschen bis hinauf zu den Gesetzen des Kosmos reicht.

Damit ist bereits angezeigt, dass die von der Religion garantierte Erfüllung der religiösen Bedürfnisse eine universale, die Totalität der Lebenserscheinungen erfassende ist. Umkreis Qualität, Art, etc. dieser Universalität sind naturgemäss historisch ausserordentlich verschieden, das prinzipiell Gemeinsame in diesem ganzen Wandel bleibt aber doch diese lebendige Tendenz der teleologischen Beziehung, der Beziehung des Universums auf das Schicksal der partikularen Person. So ist in der Antwort, die jede Religion auf die religiösen Bedürfnisse der ihr angehörigen Menschen erteilt, das Bestreben enthalten, das gesamte äussere und innere Leben der Menschen zu regeln, ihnen ein "Weltbild" als geoffenbart und darum als verpflichtend gültig entgegenzuhalten, das imstande ist, alle Probleme, die im Laufe eines so geregelten Lebens auftauchen, im Sinne der Religion zu lösen und auf diese Weise die im religiösen Bedürfnis enthaltenen Wünsche der partikularen Menschen in einen grossen, alles umfassenden Zusammenhang einzufügen, der allseitige Garantien ihrer Erfüllbarkeit zu bieten beansprucht. Dieser objektiven - geistigen, gefühlsmässigen, organisatorischen

etc. - Universalität der Religion muss in den religiös beteiligten Menschen eine subjektiv gelebte Universalität entsprechen, d.h. die Religion muss sich immer an den ganzen Menschen wenden. Daraus folgt, worauf schon früher angespielt wurde, dass die Art, wie die einzelnen Menschen sich religiös gebunden empfinden, die gesamte Skala ihrer Lebensäusserungen durchläuft, von den unmittelbar praktischen Betätigungen im Alltagsleben reicht diese bis zur extatischen Abkehr im Leben der Heiligen. Die grossen Weltreligionen unterscheiden sich von den Sekten gerade und vor allem in dieser Hinsicht, diese wenden sich an eine ausgewählte und eben darum von vorneherein numerisch beschränkte Gruppe vom Gleichgesinnten, in denen sich die Religiosität prinzipiell mit wesentlich ähnlichen Inhalten, auf prinzipiell gleichem Niveau etc. verwirklicht, während jene etwas allgemein Umfassendes erstreben, wobei sie sich - den historischen Umständen entsprechend in verschiedener Weise - verpflichten, die religiösen Bedürfnisse der aetherischen wie der erdgebundensten Art zu befriedigen. Für uns, die wir vor allem an der Wechselbeziehung von Religion und Kunst interessiert sind, kommen vor allem die universellen Weltreligionen, in erster Reihe das Christentum, als Gegenstände der Betrachtung in Frage.

Da die meisten und berühmtesten Religionswissenschaftlichen Schriften aus einer offenen oder verborgenen apologetischen Absicht entstanden sind, kommt die "Mehrdimensionalität des Glaubens" als Folge seiner Universalität und Ubiquität, wie Malinowski sich ausdrückt, selten zur Geltung. Bei Malinowski selbst taucht allerdings dieses Problem nur als kritische Stellungnahme zum religiösen Glauben primitiver Völker in ethnographischen Untersuchungen auf. Freilich verallgemeinert er in einer Anmerkung das Problem auch auf die allgemeine soziologische Untersuchung religiöser Phänomene; er weist z.B. darauf hin, dass wenn man sagt, dass die Katholiken römischer Konfession an die Unfehlbarkeit des Papstes glauben, diese Aussage nur insofern korrekt sei, als sie einen allgemeinen orthodoxen Glaubenssatz verkörpert. Jedoch, fügt Malinowski hinzu, der römisch katholische polnische Bauer weiss über dieses Dogma nicht mehr als über die Infinitesimalrechnung.^{6/} Das ist freilich ein bloss negativer Hinweis auf die breite "untere" im gesellschaftlichen Alltag zutiefst eingebettete Form des religiösen Bedürfnisses. Ohne den entferntesten Anspruch zu erheben, auch nur die

Konturen dieses Problemkreises anzudeuten, führen wir einige Tatsachen darüber an, selbstverständlich von Autoren, die nicht entfernt damit verdächtigt werden können, mit solchen Betrachtungen eine antireligiöse Propaganda betreiben zu wollen. So spricht H. St. Com-mager über die Tendenzen zur Verweltlichung der Religion in Ame-rika: "Der typische Protestant des zwanzigsten Jahrhunderts ererbte seine Religion, wie er seine Politik ererbte, nur etwas oberflächlicher, und war vollkommen ausserstande, die Unterschiede zwischen den einzelnen Bekenntnissen zu erklären. Er fand sich durch Zufall als Angehöriger einer Kirche, und blieb ihr aus Gewohnheit treu, jeder neue Sonntagsgottesdienst kam ihm ein wenig überraschend; er war überzeugt durch seine Teilnahme an Gottesdiensten den Pfar- rer und der Gemeinde eine Wohltat zu erweisen." Noch deutlicher und gesellschaftlich konkreter tritt diese Tendenz in den berühmten, viel früheren Protestantismusstudien Max Webers hervor, wobei die uns interessierenden Beschreibungen ebenfalls dem religiösen Wesen der zeitgenössischen Vereinigten Staaten gewidmet sind. Max Weber er- zählt unter anderen ein Gespräch, in welchem sein Partner, ein Han- delsreisender ihm folgendes mitteilt: "Herr, meinethalben mag jedermann glauben oder nicht glauben, was immer ihm passt, aber: wenn ich einen Farmer oder Kaufmann sehe, der überhaupt keiner Kirche ange- hört, so ist er mir nicht für 50 Cts gut. - was kann ihn veranles- sen, mich zu bezahlen, wenn er an gar nichts glaubt?" Ein ande- resmal handelt es sich um einen baptistisch getauften, und zwar in einer Gegend, wo es eine kleine Baptistengemeinde gab: "Die Rückfragen", sagt Max Weber "ergaben, dass die Rezeption in die dortige, noch streng an religiöse Traditionen haftende Baptistenge- meinde, welche erst nach sorgsamster 'Erprobung' und nach peinlich- sten, sich bis in die frühe Kindheit zurückerstreckenden Recherchen über den 'Wandel' ...erfolgte, als eine derart absolute Garantie der ethischen Qualitäten eines Gentlemans, vor allem: der geschäft- lichen, gelte, dass den Betreffenden die Depots der gesamten Um- gegend und schrankenloser Kredit konkurrenzlos sicher seien."^{8/}

Es ist lehrreich diese Beschreibungen mit den Ausführungen Kierkegaards in seiner letzten Kampfschrift gegen das zeitgenössische Christentum zu vergleichen, um zu sehen, dass von einem höchst verbreiteten Phänomen die Rede ist, wobei für uns die aufgezählten Symptome selbstredend wichtiger sind, als die

Folgerungen des Autors: Kierkegaard sagt: "Angenommen, es gäbe keinen Gott, keine Ewigkeit, kein Gericht: so ist das offizielle Christentum eine ganz charmante und geschmackvolle Erfindung, die das Leben auf vernünftige Weise so genussreich als möglich macht, genussreicher, als der Heide es sich je machen konnte. Den Heiden störte ja in seinem Genuss bekanntlich immer das mit der Ewigkeit, dieser Sache hat aber das offizielle Christentum gerade die Wendung gegeben, dass eben die Ewigkeit uns erst den rechten Geschmack, die rechte Lust am Leben und am Lebensgenuss verschaffen soll."^{9/} Ein halbes Jahrhundert später hat der publizistische Apologet des Katholizismus, Chesterton gerade die von Kierkegaard so schroff kritisierte Seite der Religion zum Ausgangspunkt ihrer Verteidigung gewählt, nur die katholische Kirche vermag, verkündete er, dem intellektuellen und moralischen Alltagsleben einen wahren Komfort zu geben.^{9.a./}

Solche Angriffe und Verteidigungen zeigen, wie stark das, was den eigentlichen Glaubensgehalt eine Religion ausmacht, sich allmählich vom Alltagsleben der Kirchenmitglieder entfernt hat. Selbst jene Kritiker, die in der Gegenwart einen Aufschwung der religiösen Kunst zu finden meinen, müssen diese Grundtatsache anerkennen. So stellt K.E.Götz in einem Aufsatz über Leon Bloy fest, dass die Dichter "die naive Selbstverständlichkeit, mit der sich frühere Generationen Christen genannt haben, endgültig aufgeben mussten." So W. Heist über das Verhalten von Bernanos zu Francos Sieg im spanischen Bürgerkrieg: "Dass das Christentum nicht mehr die Gegenwelt der Unmenschlichkeit darstellt, sondern gemeinsam mit der übrigen unchristlichen Menschheitshälfte darin zu versinken bereit war, das riss ihn so aus allen Träumen, dass er nicht mehr sein bisheriges Leben weiterzuführen sich in der Lage fühlte."^{10/} Es ist unter solchen Verhältnissen verständlich und sicher nicht zufällig, dass schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nacheinander bedeutende Dichter auftreten, die die vollendete geistige und menschliche Heimatslosigkeit der Verkündigung Christi in unserer Zeit gestalten. Die Legende vom Crossinquisitor bei Dostoiowski leitet diesen Reigen ein. Und wenn man erwidern würde, Dostoiowski habe diese nur gegen den Katholizismus geschrieben, so nehme man seine Beschreibung vom Leben und Tod des Starez Sossime im selben Roman, es ist ein in diesseitiger Güte und Klugheit kulminierendes

Heiligenleben, bei dem aber nach dem Tod das Wunder, die Glorie des Heiligseins ausbleibt und das ganze in einem höchstirdischen Skandal mündet.

Auch Gerhart Hauptmann gestaltete diese innere Heimatslosigkeit Christi in unserer Zeit, wobei nicht zufällig eine ironisch-schwankende Grenze zwischen Apostolat und Wahnsinn die Grundlinie der Komposition bildet. Der sonst gründlich verschiedene Roman Pontoppidans "Das gelobte Land" beruht auf einer sehr ähnlichen Beurteilung der gegenwärtigen Lage. Die Reihe bricht auch später nicht ab und ist auch bei katholischen Autoren zu beobachten. "Gott bewahre uns vor den Heiligen" ruft der Dekan in Bernanos Roman "Tagebuch eines Landpfarrers" aus, ganz im Geiste der Satire, die Shaw im Nachspiel seiner "Johanna" gestaltet hat.

Dieses Situationsbild kann auch vom entgegengesetzten Pol aus ergänzt werden, nicht nur die christliche Welt will nichts mehr von Christus oder von den echten Heiligen wissen, diese Problematik ragt bei den bedeutenden modernen Dichtern auch in ihr eigenes Innere hinein. Die wichtigsten der geoffenbarten Inhalte erscheinen in tragisch unerfüllbarer Form vom Aspekt des blossen abstrakten religiösen Bedürfnisses. Es sollen hier nicht die blasphemischen Gedichte des sterbenden Heine angeführt werden. Aber Baudelaire, den Rudolf Kassner "Poeta Christianissimus" nennt, dessen Religiosität auch von Maritain anerkannt wird, etc. in welchem zweifellos ein starkes religiöses Bedürfnis lebte, fühlt sich im Zyklus "Révolte" zu folgenden Geständnis hingerissen:

"Révais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
Où tu foulais, monté sur une douce anesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux,

Où, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance ?

- Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve;

Puissé-je user du glaire et périr par la plaise!
 Saint Pierre a renié Jésus ...il a bien fait!"

So lässt Rilke, dessen religiöse Bedürfnisse ebenfalls höchst intensive waren im Gedicht "Der Ölbaugarten" Christus zu Gott so sprechen:

Ich finde Dich nicht mehr. Nicht in mir, nein.
 Nicht in den andern. Nicht in diesem Stein.
 Ich finde Dich nicht mehr. Ich bin allein.

Ich bin allein mit aller Menschen Gram,
 den ich durch Dich zu lindern unternahm,
 der Du nicht bist. O namenlose Scham....

Später erzählte man: ein Engel kam...

Warum ein Engel ? Ach es kam die Nacht
 und blätterte gleichgültig in den Bäumen.
 Die Jünger rührten sich in ihren Träumen.
 Warum ein Engel ? Ach es kam die Nacht.

Die Nacht, die kam, war keine ungemaine,
 so gehen hunderte vorbei.
 Da schlafen Hunde, und da liegen Steine.
 Ach eine traurige, ach irgendeine,
 die wartet, bis es wieder Morgen sei.

Diese tiefe Erschütterung des einst geglaubten Wahrheitsgehalts, der effektiven Wirklichkeit der christlichen Religion, ihre Reduktion auf das bloße subjektive religiöse Bedürfnis, das sich freilich sowohl nach aussen wie nach innen auswirken kann, kann sich natürlich in der Alltagspraxis in den verschiedensten, mitunter höchst paradoxen Formen zeigen. Friedrich Heer zitiert z. B. den Ausspruch von Charles Maurras: "Je suis athée, mais je suis catholique".^{11/} Der Fall ist insofern ein extremer, als Maurras klug genug war, um die Problematik seiner Situation sich bewusst zu machen, ehrlich oder zynisch genug, um das Erkannte offen auszusprechen; das hebt aber seinen typischen Charakter keineswegs

völlig auf. Denn wie oft ereignet es sich, dass Menschen, die infolge ihrer Interessen, infolge ihrer Überzeugungen in eine bestimmte Richtung des Handelns gedrängt werden, erkennen oder instinktiv wahrnehmen, dass der sozialen Struktur des betreffenden Zeitmoments entsprechend normaler Weise eine bestimmte religiöse Richtung ihrem Handeln seismässig zugeordnet ist, so royalistische Restaurationsbestrebungen und Katholizismus im Falle Maurras. Das Durchschnittliche in solchen Lagen pflegt zu sein, dass die ideologischen Führer, Mitkämpfer oder Gefolgsleute diese ihrem praktischen Handeln sozial angemessene Religiosität sich aneignen oder wenigstens sich einbilden, sie angeeignet zu haben, und dabei springen sie behende über die Kluft, die der Zynismus vom Maurras offen vor uns aufgerissen hat. Objektive Widersprüche können aber durch ihr bewusstes oder unbewusstes Leugnen niemals annulliert werden, und eine so entstehende Religiosität unterscheidet sich, was ihre wesentliche Beschaffenheit betrifft, qualitativ nicht prinzipiell von den eben angeführten amerikanischen Beispielen. Diese Art der Verflechtung religiöser Überzeugungen, Stellungnahmen etc. mit der Praxis des Alltagslebens ist ihrem Substrat entsprechend von unendlicher, inhaltlicher wie formeller Variabilität. Wir führen nur noch einen besonders charakteristischen Typus an: das Wirksamwerden der noch lebendigen magischen Überreste der Religionen im Alltagsleben. Obwohl manche Religion ernsthaft bestrebt war, diese zu überwinden, gibt es nur wenige Beispiele eines wirklichen Gelingens. Das ist kein Zufall, denn an jeden genau fixierten und vorgeschriebenen Ritus knüpfen sich fast zwangsläufig magische Vorstellungen an: sein Inhalt, seine innere religiöse Bedeutung verblasst gegenüber dem Glauben, dass das Aussprechen bestimmter Wörter in bestimmten Situationen, die Aufeinanderfolge bestimmter Gesten oder Bewegungen etc., schon durch die Faktizität ihrer derartigen Beschaffenheit eine direkte Wirkung auf die transzendenten Mächte ausüben. Das oft fanatisch-blinde Vertrauen, die solche Riten auslösen, kann unter Umständen das entscheidende Bindemittel sein, wodurch die Menschen sich an eine Religion verknüpft fühlen, wodurch sie unerschütterlich davon überzeugt sind, dass nur infolge solcher Vermittlungen ihre partikularen Zwecke im Jenseits /und auch im Diesseits/ von den transzendenten Mächten gefördert werden. Die russische Kirchenspaltung /Raskol/ im 17. Jahrhundert ist von keinen Gegensätzen betreffs der Dog-

men, sondern nur durch rituelle, liturgische Neuerungen herbeigeführt worden, das illustriert diese Lage vielleicht amprägnantesten.

Es wäre ebenso verfehlt, in der Lebenswirksamkeit solcher magischen Überreste, der Beeinflussbarkeit des Laufs der Dinge im Diesseits und im Jenseits durch bestimmte Verhaltensarten der Menschen, die alleinige Quelle des religiösen Bedürfnisses zu erblicken, wie ihre Bedeutung in seiner Entstehung und Erhaltung zu unterschätzen. Umso mehr als im konkreten religiösen Verhalten einerseits die Grenzen zumeist verfließende sind, andererseits kann keine von den Spuren der Magie noch so radikal gereinigte Religiosität auf das teleologische Bestimmen der partikularen menschliche Schicksale verzichten, ohne sich selbst aufzugeben. Über den konsequentesten Versuch, die magischen Elemente vollständig aus der Religion auszumerzen, den Calvinismus gibt in dieser Hinsicht Max Weber ein interessantes Bild. Nach Calvin selbst existiert überhaupt kein Mittel, die Gnade Gottes dem zuzuwenden, dem er sich versagt, es könne auch keine äusseren Zeichen dieser Erwähltheit oder Verworfenheit geben. Bei seinen Nachfolgern spielt jedoch die "certitudo salutis", die Erkennbarkeit des Ausgewähltseins bereits eine sehr wichtige Rolle. Auf der einen Seite wird es zur Pflicht, sich für auserwählt zu halten und jeder Zweifel wird als Anfechtung des Teufels bewertet, auf der anderen Seite wird die rastlose Berufsarbeit als Mittel zum Erlangen dieser Gewissheit eingeschärft, die guten Erfolge in einer solchen Lebensführung erscheinen also als Zeichen des Erwähltseins. "Und im Gegensatz zu Calvins genauiner Lehre, wusste er daher, warum Gott diese oder jene Verfügung traf. Die Heiligung des Lebens konnte so fast den Charakter eines Geschäftsbetriebs annehmen."^{12/} Man sieht: die kategorielle Struktur des teleologischen Zentrierens der Kausalabläufe in der objektiven Wirklichkeit auf das Schicksal der partikularen Person ist nach dem resoluten Abrechnen mit allen magischen Überresten - freilich in ständig wechselnden Formen - unverändert aufbewahrt geblieben. Max Weber gibt auch eine gute psychologische Zusammenfassung der bei solchen religiösen Theodizeen gesellschaftlich und seelisch wirksamen Motiven: "Der glückliche begnügt sich selten mit der Tatsache des Besitzes seines Glücks. Er hat darüber hinaus das Bedürfnis: auch noch ein Recht darauf zu haben. Er will überzeugt sein, dass er es auch

'verdiene'; vor allem: in Vergleich mit anderen verdiene. Und er will also auch glauben dürfen: dass dem Minderglücklichen durch den Nichtbesitz des gleichen Glückes ebenfalls nur geschehe, was ihm zukommt. Das Glück will 'legitim' sein."^{13/}

Ist damit eine bestimmte Art der Theodizee des Erfolgs - im Diesseits wie im Jenseits - gegeben, so ist sie sicher nur eine und fraglich ob die wichtigste unter jenen teleologischen Zentrierungen auf das partikulare Ich, deren Summe und System die Universalität der Religionen ausmachen. Die andere Seite ist die Theodizee des Leidens. Und es ist sicher, dass das Einbeziehen des Leidens, des Misserfolgs, des Unterdrücktseins etc. in solche Zusammenhänge ein zu mindest ebenso elementares Bedürfnis ist, wie die jenseitige Weihe des irdischen Gelingens. Denn gerade der unglückliche Ausgang menschlicher Unternehmungen, die schmerzvollen Wendungen im menschlichen Dasein pflegen mit der heftigsten Intensität jene Frage nach dem Sinn des Leidens, des Wozu des Scheiterns etc. aufzuwerfen, deren teleologischen Charakter Hartmann richtig analysiert hat. Objektiv entspringt das Missgeschick ebenso aus der "sinnlosen" Kausalität des Weltlaufs wie der beglückende Ausgang. Es ist immer nur der Mensch selbst, der in unmittelbarem Zusammenhang mit der einzelnen Begebenheit oder auf weitere Perspektiven ausgerichtet dem "sinnlosen" Geschehen einen Sinn verleiht, dessen Wert nur darin begründet sein kann, wie weit die in ihm enthaltene neugewonnene Einsicht imstande ist, die Zukunftsaktivität des betreffenden Menschen richtiger zu leiten oder gar ein Vorbild auch für die Praxis anderer abzugeben. Wedekind lässt daher seinen Marquis von Keith über solche Konstellationen treffend erklären: "Ein Unglück ist für mich eine günstige Angelegenheit wie jede andere. Unglück kann ein jeder Esel haben? die Kunst besteht darin, dass man es richtig auszubeuten versteht: "Trotz der gewollt zynischen Zuspitzung dieser Worte drücken sie das objektive Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt in diesem Fall der menschlichen Praxis wahrheitsgemäss aus, sie mindern die wahre Bedeutung des Subjekts nicht im Geringsten, lehnen jedoch jede ichbezogene teleologische Beschaffenheit der Aussenwelt ab. Ein solcher Bruch mit der auf das Subjekt ausgerichteten Theodizee des Missgeschicks geht in dieser Hinsicht über die Unmittelbarkeit des Alltagslebens hinaus, denn in dieser wächst aus der vitalen Wichtigkeit des Subjektsverhaltens - wie

oft muss der Mensch sofort, bei Strafe des Untergangs, ohne jede Vorbereitung augenblickliche Entschlüsse fassen, die sein Geschick auf lange Sicht, zuweilen endgültig bestimmen - eben das Vorurteil heraus, der äussere Anlass, der eine solche Entscheidung des Subjekts provozierte, wäre schon in seinem objektiven Ansichsein irgendwie auf das Subjekt intentioniert, das Subjekt gäbe also wirklich die Antwort auf eine Frage, die ihr von einem - transzendenten - Subjekt aufgegeben würde.

Die Theodizee steht auf dem Boden solcher unkritisch dogmatisierten unmittelbaren Vorstellungen des Alltagslebens. Es fehlt in ihr deshalb jedes reale Hinausgehen über dessen Horizont, was sie hinzufügt, ist nichts anderes als ein Fixieren dieser Unmittelbarkeit mit Hilfe einer in der Objektivität unmöglich fundierbaren "weltanschaulichen Vertiefung". Die subjektiv notwendige Sehnsucht nach einer gedanklichen und gefühlsmässigen Erklärung dieser Unmittelbarkeit des Alltagslebens ist jenes religiöse Bedürfnis, das von der Theodizee des Leidens erfüllt werden soll. Erscheint das Leiden als ein Fingerzeig Gottes, als eine Erprobung oder gar als ein Zeichen der Auserwähltheit, so wird das partikulare Schicksal in einen grossen kosmischen Zusammenhang eingebettet, der mit dem Anspruch auftritt, seiender als das irdische Sein, objektiv wahrer, als die gegebene objektive Wahrheit zu sein, und gerade deshalb das partikulare Leben der partikularen Person in einen umfassenden Heilsplan einzufügen. Man muss nur an das Buch Hiob denken, um zu sehen, wie tief die Sehnsucht, die Welt als eine solche Theodizee des Leidens zu erleben in der Seele der Menschen wurzelt. Derartige Wirkungen wären aber unmöglich, wenn die so entstehenden Emotionen nicht imstande wären, auch tiefe und gewichtige moralische Empfindungen in den Menschen zu erwecken. Diese Anerkennung kann aber die in der Objektivität nicht fundierte Beschaffenheit solcher Emotionen unmöglich aufheben, sie eröffnet bloss einen Blick auf die komplizierte, sich ungleichmässig und widerspruchsvoll entfaltende Geschichte der moralischen Verhaltensweisen der Menschen. Auch bei dieser Frage sind wir gezwungen, nur jene Seite des gewaltigen Problemkomplexes in Betracht zu ziehen, die mit unserer engeren Fragestellung direkt zusammenhängt, nämlich die Beziehung der so entstehenden moralischen Emotionen, Entschlüssen, Aktivitäten etc. zur Partikularität der beteiligten

Personen. Und es zeigt sich in der Geschichte der Religionen, dass die herrschende Tendenz auf die Aufbewahrung der Partikularität gerichtet ist, so grosse Opfer, so heroische Anspannungen, ja Selbstaufgaben die Theodizee des Leidens auszulösen vermag, ihr Endziel ist doch immer das Seelenheil des beteiligten Menschen, eine erhöhte Aufbewahrung seiner Partikularität, mag der Weg dazu auch eine Mortifikation des Kreatürlichen sein, mögen noch sie tiefe und innige Empfindungen damit verbunden sein, die auch die Miterlösung anderer zum Gegenstand nehmen.

Dieses Steckenbleiben bei der Partikularität steht im Verhältnis zu einer polaren Gebundenheit an die letztthinige Erfüllung im Jenseits. Indem durch sie das diesseitige Leben zu einer blossen Vorbereitung, zu einer blossen Stätte der Erprobungen herabsinkt, können jene Lebenslagen und Lebenskräfte, die im diesseitigen Leben die Menschen über ihre Partikularität hinaustreiben unmöglich als etwas selbständig Wertvolles eingeschätzt werden, obwohl sie natürlich nicht selten gegenwärtig und zuweilen sogar hochentwickelt sind. Entfalten sich aber diese "Zwischenschichten" zum Eigenleben, so ist der Konflikt mit dem transzendenten Endziel unvermeidlich. Wir haben früher das Kreatürliche nur vorläufig, nur vorbehaltlich mit der Partikularität gleichgesetzt. Die zugleich unmittelbare und letztthinige Verbindung von Partikularität und Jenseits bleibt bestehen, aber das Kreatürliche umfasst im religiösen Sinne auch jene Formen der menschlichen Aktivitäten, die eine Überwindung der blossen Partikularität aus eigenen Kräften des Menschen erstreben und verwirklichen. So weit diese sich dem religiösen Verhalten bedingungslos unterordnen, erscheinen sie als einfache Aeusserungen der Kreatürlichkeit, erheben sie aber den Anspruch auf selbständige Bedeutsamkeit, müssen sie als Auswirkungen einer kreatürlichen Überheblichkeit mit besonderem Nachdruck verworfen werden. Dieser Gegensatz ist in jedem religiös geregelten Leben notwendig immer wirksam, bewegt sich jedoch - je nach den gesellschaftlichen Umständen - zwischen weitgehender Latenz und offener Kollision. Er wird ganz klar sichtbar, wenn wir jene - ausnahmsweise - religiösen Strömungen betrachten, in denen dem Wesen der Sache nach die Umgestaltung des irdischen Lebens eine ausschlaggebende Rolle spielt, etwa von den Albigensern über Hussiten und Thomas Münzer bis zu den Anfängen des revolutionären

Puritanismus. Hier wird die Sorge um die jenseitige Verklärung des partikularen Menschen zeitweilig etwas in den Hintergrund gedrängt und die dadurch freigesetzten ethischen Kräfte drängen über die Partikularität hinaus. Nicht umsonst handelt es sich dabei zumeist um ketzerische Richtungen innerhalb der Religiosität. Der soziale Konservatismus hat eine tiefe Affinität zur religiösen Transzendenz: in ihrem Lichte als Endziel ergibt sich die religiöse Verteidigung des gerade Bestehenden als blosse, als bloss irdische Zwischenstufe von selbst, während eine revolutionäre Umgestaltung des gesellschaftlichen Seins - gewollt - ^{oder ungewollt} - mit der Transzendenz darin wetteifern muss, welche von beiden einen grösseren Einfluss auf die Menschen haben wird. Natürlich ist die systematisch ausgeführte Ethik Thomas von Aquinas oder der Jesuiten systematischer und geordneter als die der radikalen Hussiten oder Thomas Münzers, aber hauptsächlich deshalb, weil jede dem inneren Widerspruch des Kreatürlichen gedanklich mehr oder weniger zu verdecken versuchen, während er bei diesen, zwar in Worten selten ausgesprochen und nie wirklich bewusst geworden, sachlich offen hervortritt. Die Lösung, die theologisch gegeben sein kann, ist einerseits ein Herunternivellieren aller über die Partikularität immanent menschlich hinausweisenden Kräfte auf das Niveau der Kreatürlichkeit, das Aufzeigen, dass diese Unterschiede vor Gott nichtige sind, andererseits das scharfe Betonen der Verbindung der Partikularität mit der jenseitigen Erlösung, von demütiger Anerkennung der kreatürlichen Beschaffenheit alles bloss Menschlichen im Menschen im Lichte dieser Belohnung bzw. Strafe im Jenseits. Gegen diese Konzeption von Lohn und Strafe richtet sich der Vorwurf vieler Aufklärer, so auch Gottfried Kellers: Es gibt gewiss keine argere Utilitäts-Theorie, als das Christentum predigt^{14/} worin er das ethische Wesen aller Verknüpfungen von Kreatürlichkeit und Jenseits in ethischer Hinsicht richtig kritisiert.

Mit den letzten Bemerkungen haben wir bereits den entgegengesetzten Pol zu unseren: das Problem der Partikularität in den Religionen einführenden Gedanken gestreift. Wir können schon aus diesem Kontrast klar ersehen, dass es sich um eine das gesamte menschliche Leben umspannende, extensiv wie intensiv universalistische Sphäre handelt, in welcher jedoch die Bewahrung der partikularen Persönlichkeit das zentrale Moment bildet, jenes

Bindeglied, das das pathetischen Höchste und das praktisch-alltäg-lich Geringfügigste mit Notwendigkeit aneinander fügt. Ist doch der Alltag keineswegs bloss ein Schauplatz für unmittelbar prak-tische Aktivitäten, sondern zugleich der einer grosse Dramatik im Menschenleben. Es genügt, wenn wir an das Phänomen des Todes erinnern, und zwar sowohl an das des eigenen wie an das des ei-nem nächst verbundenen Menschen. Hier, vor der unerbittlichen Vernichtung gerade der Partikularität des Menschen müssen die ent-scheidenden Bestimmungen des religiösen Lebens in plastischer Klar-heit und entfalteteter inneren Problematik sichtbar werden. Das we-sentliche dabei ist, dass das Fundament des religiösen Bedürfnis-ses im Alltagsleben, der Wunsch, dass der vom menschlichen Bewusst-sein in völliger Unabhängigkeit funktionierenden Kausalnexus der Ereignisse eine teleologische Wendung erfahre, die den elementarsten und echtsten Lebensbedürfnissen des jeweiligen partikularen Indi-viduums entspricht. Das Gebet nimmt in solcher Lage ganz deutlich die Form einer magischen Bestimmung an, freilich mit dem weltan-schaulich nicht unwesentlichen Unterschied, dass die Magie - in einer höchst naiven und primitiven Weise - die nach ihren Vorstel-lungen vom Menschen unabhängigen "Kräfte" unmittelbar beeinflus-sen wollte, d.h. diese sich so zu unterwerfen versuchte, wie der Mensch in seiner normalen Arbeit auf die ihn umgebende Natur ein-wirkt, während das religiöse Gebet sich an die Barmherzigkeit Got-tes wendet und von ihm zu erreichen hofft, dass er ein Wunder tue, d.h. die normale Wirksamkeit der Naturgesetze, die die Religion der Regel nach ebenfalls anerkennt, in diesem speziellen Fall auf-hebe. So erscheint der von uns als grundlegend aufgefasste Struk-turzusammenhang hier in einer äussersten Zuspitzung. Pontoptiden schildert z.B. in seinem Roman "Das gelobte Land" den tiefgläubigen Pfarrer Emanuel, der seinen kranken Lieblingssohn aus blindem Gott-vertrauen lange Zeit nicht ärztlich behandeln lässt, als aber die Toteskrise sichtbar wird, bricht er mit dem verzweifelten Ruf: "Gott!....Mein Gott!....Wo bist du?" zusammen. Einen ähnlichen Tatbestand, freilich von der entgegengesetzten Seite, von der des überzeugten Atheismus behandelt J.P.Jacobsen. Dass dieses Sichbeu-gen vor der wunderwirkenden Allmacht Gottes beim fanatischen Athe-isten Niels Lyhne auch blasphemische Nuancen hat, dass er auch im verzweifelten Zusammenbruch der Weltanschauung seines ganzen Lebens

einen Hass gegen den Gott "der das Erdreich durch Prüfungen und Züchtigungen in Angst hält...der Will, dass alle mit Beben die Knie sollen beugen...der wenn es ihm beliebt, das niedertreten will, was Dux auf der Welt am meisten liebt.." laut werden lässt, ändert nichts an der kategoriellen Struktur dieser Situation, der von seinem individuellen Geschick zerschmetterte Atheist hofft ebenso wie der gläubige Christ, dass eine transzendente Macht den normalen kausalen Ablauf der Dinge auf sein Gebet hin ändern könne, und zwar in Hinsicht auf einen Wunsch, der eben aus seiner partikularen Person, aus seinen partikularen Lebensumständen entspringt.

Der Tod als extreme Situation des menschlichen Lebens ist also sehr geeignet, seine wirklichen Bestimmungen in ihrem realen Zusammenhang aufzudecken. Und es zeigt sich dabei, dass auch die Beziehung des Todes zum religiösen Bedürfnis ihrem echten Wesen nach ein Problem des Lebens, der menschlichen Lebensführung ist, wenn auch, verständlicherweise, die wirklichen und wahren Verbindungen, Vermittlungen in den meisten Fällen nicht bewusst hervortreten. Unter den grossen Dichtern der Neuzeit ist es vor allem Leo Tolstoi, der sich für dieses Problem am leidenschaftlichsten interessierte. Auf einer verhältnismässig frühen Stufe, seiner Entwicklung, als die religiösen Weltanschauungsfragen für ihn noch weniger problematisch wirkten als später, als seine wundervolle Beobachtungsgabe sich noch von nichts gehemmt entfalten konnte, berührt er dieses Problem in einem Brief über seine Erzählung "Drei Tode": "Mit Unrecht betrachten Sie sie vom christlichen Standpunkt. Mein Gedanke war: drei Wesen sind gestorben - eine Barynja, ein Muschik und ein Baum. Die Barynja ist beklagenswert und widerwertig, weil sie ihr ganzes Leben lang lügt und noch im Angesicht des Todes lügt. Das Christentum, wie sie es versteht, löst für sie die Frage des Lebens und des Todes nicht. Wozu sterben, wenn man leben will? An die Verheissungen des Christentums glaubt sie mit der Einbildung und mit dem Verstand, aber ihr ganzes Wesen bäumt sich dawider auf, und eine andere Beruhigung /ausser der pseudochristlichen/ gibt es nicht, und der Platz ist besetzt. Sie ist ekelhaft und bedauernswert. Der Muschik stirbt ruhig, weil er nämlich kein Christ ist. Seine Religion ist eine andere, obgleich er, wie es Brauch ist, alle christlichen Zeremonien mitgemacht hat. Seine Religion ist die Natur, mit der er gelebt hat. Er fällt Bäume, säht Roggen, mäht

ihn, er schlachtete Hämmel, Hämmel wurden bei ihm geboren und Kinder kamen bei ihm zur Welt, Greise starben und er kennt dieses Gesetz, von dem er sich nie abgewendet hat, wie die Barynja, genau und hat ihn direkt und einfach ins Auge geschaut. "Une brute" werden Sie sagen, aber warum ist denn une brute so schlecht? Une brute ist Glück und Schönheit und Harmonie mit der ganzen Welt und nicht so ein Missklang wie die Barynja. Der Baum stirbt ruhig, ehrlich und schön. Schön, weil er nicht lügt, weil er nicht grimassiert, nichts fürchtet und nichts bedauert."^{15/}

Der polemische Akzent gegen das Christentum ist hier weder zufällig noch nebensächlich. Tolstoi deutet zwar die äusserliche Religiosität des Bauern an, die höchstwahrscheinlich überwiegend magischen Charakters ist, und mit dem Christentum als Religion innerlich wenig zu tun hat. Andererseits ist die Barynja eine Christin, aber eine solche, bei der diese Zugehörigkeit seelisch nicht tief fundiert ist, sodass für sie jene pathetische Steigerung des Gebets, die wir eben berührt haben, nicht in Betracht kommt. Umso wichtiger ist für Tolstoi, dass sie selbst ein unnützes sinnloses Leben gelebt hat, während der Bauer, innerhalb der Schranken seiner gegebenen Umstände, sinnvoll, in Harmonie mit seiner menschlichen, gesellschaftlichen und naturhaften Umwelt sein Dasein verbrachte. Was der Dichter hier zu erhellen trachtet, ist die tiefe Korrespondenz zwischen Lebensführung und Tod. Der subjektive Aspekt des Todes, als Abschlusses für ein jedes Leben, entspricht deshalb genau dem Charakter, den die Lebensführung der betreffenden Person hatte, das sinnvoll gelebte Leben wird von einem gefasst erlebten Tode abgeschlossen, das sinnlose von einem qualvollen und hoffnungslosen Ringen mit dem sinnlosen Ende. Tolstoi hat in Bezug auf den Bauern eine höchst allgemeine Tatsache plastisch ausgedrückt, beobachtet wurde sie, früher wie später, von vielen anderen. Ich führe nur darum eine ebenfalls briefliche Bemerkung Hugo von Hofmannsthal an, weil weltanschaulich wie dichterisch kaum ein grösserer Kontrast denkbar ist, als zwischen diesen beiden: Hoffmannsthal will in seinem Brief das Volk charakterisieren und schreibt in Bezug auf unser Problem folgendes über die Merkmale der Zugehörigkeit zum Volk....es sind Menschen "die das Aergste mit ruhiger Fassung hinnehmen, sich auch über den Tod keine übertriebenen Gedanken machen..."^{16/}

Der entgegengesetzten Art des Sterbens, dem Tode als Konzentration der Sinnlosigkeit des gelebten Lebens widmet Tolstoi das berühmte Meisterwerk seiner Spätzeit, die Erzählung vom "Tode des Iwan Iljitsch". Das Problem taucht naturgemäss überall in der Literatur auf, manchmal in einer unmittelbaren Verbindung mit dem Tode des Individuums, manchmal in vermittelten Beziehungen, man denke etwa an die Szene mit den Knopfgiessern in Ibsens "Peer Gynt", wo erklärt wird, dass jeder, der nicht sein eigenes Leben konsequent zu Ende gelebt hat, mit anderen ähnlich beschaffenen vermischt im Kessel neugegossen wird, daher die nervöse Todesfurcht des Titelhelden, daher das Wiedererlangen der seelischen Ruhe, nachdem die Neubegegnung mit Solveig ihm die Überzeugung verleiht, doch ein sinnvolles Leben geführt zu haben. Die Beispiele liessen sich beliebig vermehren. Es ist also deutlich wahrnehmbar, dass diese Art der zugespitztesten Erscheinung des religiösen Bedürfnisses aus der Unvollkommenheit, aus der Brüchigkeit und Ziellosigkeit des individuellen Lebens aufsteigt. Wo diese Problematik fehlt, taucht das Bedürfnis gar nicht auf. Die rein intellektuelle, bloss gedanklich-weltanschauliche Überwindung der Religiosität ist dabei, wie wir es am Fall von Niels Lyhneschen konnten, keineswegs von ausschlaggebender Bedeutung. Jacobsens dichterisches Verdienst ist, diese Schwäche gestaltend aufgedeckt zu haben. Da sein Held ein äusserst zerrissenes unstetes Leben führt, empfindet er die eigene Befreiung von der Religion nicht primär als eine Befreiung, sondern als eine moralische Belastung als eine - so könnte man sagen - religiöse Erprobung höherer Art, ein Gesprächspartner sagt ihm einmal: "der Atheismus wird ja schliesslich noch grössere Forderungen an die Menschheit stellen, als das Christentum" und Niels Lyhne ist mit dieser Auslegung seiner Anschauungen ganz einverstanden. Vor der französischen Revolution war diese Lage eine ganz andere, nicht zufällig, weil der Atheismus damals mehr in sich begriff, nämlich eine Umwälzung der Gesellschaft und mit ihr des Lebens des Einzelmenschen. Es ist bezeichnend, dass der von uns früher zitierte Satz Kellers - bei dem, beiläufig bemerkt die Befreiung von der Religion mit seinen demokratisch-politischen Bestrebungen innig verbunden war - in Verteidigung der Ethik Holbachs nieder geschrieben wurde.

Damit steht der Zusammenhang der individuellen

Lebensführung, der Sinnhaftigkeit des persönlichen Daseins mit dem jeweiligen Gesellschaftszustand mit der Art, wie die persönliche Aktivität der Menschen darin wirksam zu werden vermag, in steigender Deutlichkeit vor uns. Das ist an sich betrachtet fast ein Gemeinplatz, wird aber oft bei Behandlung gerade solcher Probleme so systematisch vernachlässigt, dass es doch erforderlich scheint, die hier vorliegenden Tatbestände wenigstens kurz zu streifen. Es ist evident, dass eine harmonische Abrundung, eine diesseitige Perfektion im Leben des Individuums nur auf Grundlage des Zusammenstimmens seiner Aktivitäten, der diese auslösenden oder von ihnen ausgelösten Emotionen, Gedanken, mit ihrem Lebenskreis möglich ist, es versteht sich von selbst, dass dieses Zusammenstimmen immer nur ein relatives sein kann, es kann aber auch das eines Kampfes mit der jeweils bestehenden Gesellschaft sein, ja selbst die Niederlage der partikularen Persönlichkeit in solchen Kämpfen kann eine Harmonie, die hier gemeint ist, ins Leben rufen, man denke an die lange Reihe von Sokrates bis zu den letzten Briefen der vom Faschismus Hingerichteten. Gerade hier wird es aber sichtbar, dass in einem solchen sinnvollen, sinnvoll abgeschlossenen Leben stets Kräfte wirksam waren, die die betreffenden Menschen - mehr oder weniger bewusst, mehr oder weniger entschieden - über die unmittelbare Partikularität ihres gegebenen Daseins hinausgeführt haben. Infolge der Universalität des gesellschaftlichen Lebens, der Unzahl seiner historischen Variationen, der unendlichen Möglichkeiten der subjektiven - religiösen und religionslosen - Reaktionen auf einen solchen jeweiligen Gesamtkomplex, die zwar stets eine gesellschaftlich-geschichtliche, klassenmäßige Typik aufweisen, jedoch auch innerhalb derselben sozialen Schicht derselben Zeit individuell ausserordentlich verschieden ausfallen können, ist es selbstverständlich, auch hier unmöglich, das Problem in seinem extensiven Reichtum auch nur zu streifen.

Wir weisen, unserer Fragestellung entsprechend, nur auf einige typische Fälle hin, in welchen die diesseitige Selbstabrundung des individuellen Lebens, seine immanente Tendenz, vermittelt eines irdisch-ethischen Verhaltens zu den entscheidenden Existenzfragen, die Entstehung des religiösen Bedürfnisses zu verhindern pflegen. Über solche Verhaltensweisen der Bauern haben wir im Anschluss an die Beobachtungen Tolstojs bereits gesprochen.

Die antireligiöse Lösung von Lebensproblemen gestaltet sich in Proletariat selbstredend völlig anders. Anlässlich der Behandlung der Theodizee des Leidens erwähnt Max Weber eine Rundfrage aus dem Jahre 1896, wo eine beträchtliche Anzahl von Arbeitern ihren Unglauben an die Religion, in ihrer Mehrheit mit "Ungerechtigkeit" der Weltordnung und nur in Minderheit mit Argumenten der Naturwissenschaften begründete, Weber kommentiert die Anschauungen der Majorität so: "Freilich wohl wesentlich deshalb, weil sie an den innerweltlichen revolutionären Ausgleich glaubten."^{17/} Ohne hier auf dieses grosse Problem der inneren tendenziellen Konvergenz von revolutionärer Gesinnung und Irreligiosität beim Proletariat näher eingehen zu können, kann doch bemerkt werden, dass es sich hier um einen typischen Zusammenstoss von diesseitiger oder jenseitiger Lösung in den entscheidenden Lebensfragen handelt und in der grossen Linie, die sich aus den Einzelfällen ergibt, wahrscheinlich eher die praktische, die revolutionäre Stellungnahme die religiöse bestimmt, als umgekehrt. Jedenfalls kann allgemein beobachtet werden, dass mit zunehmendem Einfluss der reformistischen Politik in der Arbeiterbewegung der Einfluss der religiösen Anschauungen in ihr ebenfalls zu wachsen pflegen.

So scheint das Entstehen oder Absterben des religiösen Bedürfnisses in den Menschen vor allem ein Problem der Praxis des Lebens zu sein. Sicher ist die Rolle des wachsenden theoretischen Beherrschens der Phänomene ein ausschlaggebender Faktor, bei den meisten Menschen fällt aber die Entscheidung zwischen Diesseits und Jenseits trotzdem danach aus, ob es ihnen gelingt, ihre tiefsten Lebensbedürfnisse irdisch zu erfüllen oder wenigstens für deren zukünftige Erfüllung einen Kampf zu führen, der ihrem eigenen Leben einen inneren Sinn zu verleihen imstande ist. Von diesem Standpunkt gesehen sind einige historische Feststellungen Max Webers von grossem Interesse. Er spricht von den alten Kriegerschichten so: "Der Lebensführung des Kriegers ist weder der Gedanke einer gütigen Vorsehung noch derjenige systematischer ethischer Anforderungen eines überweltlichen Gottes wahlverwandt. Begriffe wie 'Sünde', 'Erlösung', religiöse 'Demut' pflegen dem Würdegefühl aller politisch herrschenden Schichten, vor allem aber des Kriegsadels, nicht nur fern zu liegen, sondern es direkt zu verletzen. Eine Religiösität, welche mit diesen Konstruktionen arbeitet, zu

akzeptieren, und sich vor dem Propheten oder Priester zu beugen, muss einen Kriegshelden oder vornehmen Mann - dem Römeradel noch der Taciteischen Zeit wie den Konfuzianischen Mandarinen - unvornehm und würdelos erscheinen. Den Tod und die Irrationalitäten des menschlichen Schicksals innerlich zu bestehen ist dem Krieger eine alltägliche Sache ..." Weber reiht, wie wir gesehen haben auch die konfuzianischen Mandarinen in diese Gruppe ein, bei welcher er feststellt: "Absolutes Fehlen jeglichen 'Erlösungsbedürfnisses' und überhaupt aller über das Diesseits hinausgreifenden Verankerungen der Ethik, die durch eine inhaltlich rein opportunistisch-utilitarische, aber ästhetisch vornehme Kunstlehre eines bürokratischen Standeskonventionalismus ersetzt ist." An alledem ist vor allem interessant, dass gerade die erfolgreiche gesellschaftliche Aktivität in den Menschen Kräfte freisetzt und zur Entfaltung bringt, die auf eine diesseitige Erfüllung gerichtet sind, diese im irdischen Leben als gefunden empfinden und darum sich ablehnend zu den Gedanken an ein Jenseits verhalten. /Es genügt vielleicht auf das Jenseits bei Homer im Vergleich zum irdischen Leben hinzuweisen./ Natürlich - und hier setzt die wichtige Rolle der Erkenntnis ein - sind die so entstehenden Ideologien gerade theoretisch wenig gefestigt, können immer wieder in religiöse Systeme eingebaut werden, dass dies z.B. bei den mohammedanischen Kriegern, bei den Kreuzrittern des Mittelalters gelungen ist, zeigt Weber, er versäumt aber nicht darauf hinzuweisen, dass dabei massiv materielle Motive /Pfründe etc./ eine wichtige Rolle gespielt haben.^{18/}

Hier wird wiederum der Unterschied zwischen Weltreligion und Sekte sichtbar. Für jede religiöse Gemeinschaft ist es unerlässlich, ein Bild darüber zu besitzen und zu verkünden, welchen Gesellschaftszustand sie als mit dem Glauben harmonisierend und welchen sie als ihm widersprechend auffasst. Auch wenn die religiösen Gebote rein auf das persönliche Verhalten gerichtet scheinen, ist es unmöglich, an dieser Frage vorbeizugehen, denn jedes Gebot oder Verbot impliziert einen Gesellschaftszustand für seine Umsetzung in menschliche Praxis. Die Sekten stellen sich der Regel nach eingeleisig zu solchen Fragen, ihr religiöses Bedürfnis pflegt relativ homogen zu sein, das von ihnen vorgeschriebene Verhalten eindeutig, sie stehen deshalb in der Gesellschaft, in der sie wir-

ken, fast immer abseits von der Totalität, von den zentralen bewegenden Kräften. Der entscheidende Unterschied von den Weltreligionen besteht darin, dass diese von der jeweiligen Gesellschaft, so wie sie ist, ausgehen, und ihrer universalen Konzeption des Wirkungsfeldes entsprechend auf die weitestgespannten Differenzierungen der religiösen Bedürfnisse orientiert sind. In den vorangegangenen Betrachtungen konnten wir sehen, welche Erfolge die Religionen durch solche Konzeptionen und ihren Verwirklichungen erzielen konnten, dass es ihnen sogar gelungen konnte, Strömungen, deren ursprüngliche innere Dialektik eventuell von jeder Religion sich entfernt hätte, ins Strombett der eigenen Religion zurückzuführen. Wenn also hier objektiv vorhandene und wirkende gesellschaftliche Verhältnisse, die Aktionen primär auslösen, so tun sie dies in den allerseltensten Fällen völlig unmittelbar und fungieren auch darum nicht als allein wirkende Motive des Handelns. Gerade hier setzt die Macht der Ideologien ein, die ausgehend von der Wirklichkeit dieser eine Interpretation im Sinne der religiösen Dogmen geben. Diese Wirkungskraft der religiösen Ideologie ist eine sehr weitreichende und oft lange Zeit hindurch dauernde. Sie hat jedoch ihre ebenso deutlich bestimmten Grenzen. Einerseits muss sie, um die Menschen konkret beeinflussen zu können, weitgehend mit den gesellschaftlichen Tatsachen übereinstimmen. Bei der Behandlung der grossen religiösen Krisen von Reformation und Gegenreformation konnten wir sehen, dass sogar die restaurative Bewegung von den neuen Tatsachen, von den radikalen Änderungen in der gesellschaftlichen Formation ausgehen musste, um innerhalb der neuen Formen des sozialen Seins effektiv zu werden. Die inneren Widerstände, auf die eine solche restaurative Neugeburt des Alten zu stossen pflegt, kann man sehr gut in den Kampfschriften Pascals gegen die Jesuiten studieren. Andererseits ist der jeweilige Stand der Wissenschaften, der Erkenntnisse über die objektive Wirklichkeit eine reale ideologische Macht, die die religiöse Auslegung der Tatsachen, den Aufbau eines religiösen Weltbildes ebenfalls nicht völlig beiseiteschieben darf, ohne in Gefahr zu geraten, ihren Einfluss auf wichtige Schichten zu verlieren.

Obwohl also das religiöse Bedürfnis in seiner originären Form etwas primär individuelles ist, das Suchen des partikularen Menschen nach einer Erlösung, nach einem Heil, das die ihm

als solche unaufhebbar gegebene Wirklichkeit unter dem jeweiligen objektiven und subjektiven Bedingungen seines Lebens sonst nicht bieten könnte, ist die Art, wie dieses Bedürfnis sich ausbildet, sich entfaltet oder abstirbt, von den eben skizzierten gesellschaftlichen und weltanschaulichen Entwicklungen sehr wesentlich bedingt. Natürlich kann ein Mensch, von seinem religiösen Bedürfnis ausgehend, sowohl die gesellschaftliche Formation seiner Zeit, wie deren wissenschaftliche Ergebnisse entschieden ablehnen und dieser Negation ein religiöses Kolorit geben, indem das Verneinte als Wirkung des Teufels in die religiöse Systematik eingefügt wird. Die Möglichkeit eines solchen folgerichtigen Radikalismus ist aber doch eine beschränkte. Denn als schrankenlose Möglichkeit besteht sie nur für das partikulare Individuum, das sich - freilich ebenfalls abstrakt angesehen - gestatten kann, vom Standpunkt der Gesellschaft, in der es lebt ein extravaganter Sonderling zu sein. Die Religion - und innerhalb bestimmter Grenzen sogar die religiöse Sekte - wendet sich zwar letzten Endes immer an das partikulare Individuum, da aber dieser Appell prinzipiell an ihre Mehrzahl, an eine möglichst zahlreiche potentielle Anhängerschaft gerichtet ist, ist sie, bei Strafe des Untergangs, gezwungen, auf ein gewissermaßen durchschnittliches Verhalten einer grossen Masse ideologisch Rücksicht zu nehmen. Dieser fundamentale Tatbestand hat zur Folge, dass die religiöse Weltanschauung in den letzten Jahrhunderten auf diesem Gebiet einen ununterbrochenen Rückzug vollziehen muss. Allerdings einen kämpfvollen, an zeitweilig geglückten Gegenoffensiven keineswegs armen, auf lange Sicht angesehen ist jedoch dieses Zurückweichen der Religion vor der wissenschaftlichen Erkenntnis unvermeidlich, und die mit grossem Raffinement ausgeklügelten weltanschaulichen "Entschärfungen", von der "doppelten Wahrheit" im Mittelalter bis zum Neopositivismus unserer Tage /mit dessen Position wir uns später beschäftigen werden/ können die grosse Linie der Entwicklung nicht entscheidend abbiegen. Wenn man an die Zeit Thomas von Aquinos denkt und sie mit jenen Vordringen der Wirklichkeitserkenntnis seit dem 16. Jahrhundert und dessen Folgen im Weltbild der Religionen vergleicht, so ist diese qualitative Differenz leicht wahrnehmbar. Auch hier kann es nicht auf die Details ankommen. In den Wissenschaften haben die Kopernikanische Astronomie, die Entwicklungslehre im Bereich des Lebens etc. die Religio-

nen gezwungen, manches einst als unbestritten eigen aufgefasstes Terrain aufzugeben, aber auch die philosophische Klärung des Verhältnisses der Kausalität zur Teleologie, der Gesetzeskonzeption, etc. wirken in derselben Richtung. Religiöse Vorstellungen, die einst wichtige Tragpfeiler der religiösen Auffassung der Welt waren, werden heute mit schamhafter Geschicklichkeit aus den Auseinandersetzungen ausgeschieden.

Im Zentrum solcher erschütterten Vorstellungen steht die der Offenbarung, ein Element des religiösen Weltbildes, mit dem dieses - seinem Wesen nach - steht und fällt. Die Offenbarung ist das Fundament einer jeden Religion, die als gesellschaftliche Kraft wirken und nicht der Privatglaube eines privaten Individuums bleiben will. In dieser Hinsicht ist zwischen Weltreligion und Sekte kein prinzipieller Unterschied, sobald die Offenbarung, die ein Mensch hat, nur von einem zweiten Menschen Glauben fordert, ist ihre ganze Problematik aufgeworfen. Die Offenbarung ist ja der einzige Garant für die Wirklichkeit der religiösen Vorstellungen überhaupt und für die konkrete Beschaffenheit der so gesetzten Transzendenz. Alles, was ein idealistisch oder theologisch orientierte Philosophie für ihre Existenz gedanklich zu leisten vermag /die sogenannten Gottesbeweise/ ist dem Wesen nach nur Beiwerk, nur eine ergänzende ideologische Stütze für den, der an das Geoffenbarte sowieso glaubt, ganz abgesehen davon, dass etwa der ontologische Gottesbeweis - vorausgesetzt, dass er eine Beweiskraft hätte - nur die Existenz eines abstrakten Gottes überhaupt darlegen könnte, niemals den konkreten Gott einer bestimmten Religion. Bei diesem letzteren ist die Offenbarung die einzig mögliche Gewähr für das Sein und vor allem für das Geradesosein jener Transzendenz, auf deren konkrete Existenz der religiöse Glaube fundiert ist. Im Laufe der allgemeinen Rückzugsgefechte der religiösen Weltanschauung versucht man die alleinstehende Paradoxie der Offenbarung innerhalb der menschlichen Reaktionen auf die Wirklichkeit damit abzumildern, dass man Intuitionsformen verschiedenster Art - von der intellektuellen Anschauung bis zur Wesensschau - als Zwischenformen, als Übergangsstadien zwischen gewöhnliche Erkenntnis und Offenbarung schiebt. /Aldous Huxley will sogar die Wirkung bestimmter Drogen in dieses "Zwischenreich" einschalten, wodurch Visionen und Offenbarungen "wissenschaftlich" mit dem normalen Leben der Menschen

verknüpft wären./ Diese Überbrückungstendenzen entbehren jedoch jeder realen Grundlage. Es ist nicht hier der Ort, die Intuitionslehre einer ausführlichen Kritik zu unterwerfen. Wir begnügen uns mit zwei Bemerkungen. Erstens beziehen sich alle wissenschaftlichen und philosophischen Intuitionen auf das Diesseits, sie werden höchstens so ausgelegt, als würden sie - besser als jede andere Denkmethode - dessen Wesen aufzudecken imstande sein, sie beziehen sich nicht auf die Transzendenz im eigentlichen, konkreten Sinn der Religion. Zweitens setzt auch die Intuition eine Verifizierbarkeit ihrer Ergebnisse voraus. Es ist zwar vielfach Sitte geworden /Schelling, Bergson/ in der Intuition ein höheres Erkenntnisniveau zu erblicken als im "diskursiven Denken" möglich ist, aber selbst solche Denker versuchen die Resultate in das Gesamtsystem der menschlichen Erkenntnisse organisch einzufügen, sie mit diesen in ein einheitliches, widerspruchsloses System zu verbinden. Ein wirklich kritischer Standpunkt wird die denkpsychologische Seite der Intuition nicht leugnen, wohl aber feststellen, dass die Kriterien der Wahrheit für intuitiv oder nichtintuitiv erlangten Erkenntnisse über die Wirklichkeit genau dieselben sein müssen.^{19/} Die Lehre von der Intuition vermag also niemals eine Brücke zwischen der wissenschaftlichen Erkenntnis der diesseitigen Welt und der Offenbarung über die jenseitige zu bauen.

Solange das religiöse Verhalten die Weltauffassung der Menschen wirklich beherrschte, war auch kein Bedürfnis einer solche Vermittlung vorhanden. Paulus sprach im Korintherbrief noch mit Stolz darüber, dass die Offenbarung des Gottessohnes /des gekreuzigten Christus/ "den Juden ein Aergernis, den Griechen eine Torheit" sei. Die unerschütterliche Sicherheit im Glauben an die Offenbarung verliert im Mittelalter sogar diesen herausfordernd polemischen Akzent, die Evidenz ihrer Wahrheit scheint so selbstverständlich geworden zu sein, dass die Philosophie ihre Inhalte zum Ausgangspunkt einer jeden Systematisation macht und so der Paradoxie viel von ihrer paradoxen Zugespitztheit zu nehmen scheint. Man darf aber ein solches Zusammenarbeiten von Vermittlungen nicht mit dem eben geschilderten modernen verwechseln, es ist sein strikter Gegensatz. Im Mittelalter meinte man von der Selbstverständlichkeit der Offenbarung ausgehen zu können und auf diese Weise - von oben nach unten - ein Vermittlungssystem auszubauen, damit dieses,

ordnend und leitend, in das praktische Alltagsleben der partikularen Menschen hinunterrage und die ursprüngliche Beziehung der Offenbarung auf diese Partikularität in Bezug auf alle Begebenheiten dieser Sphäre konkretisiere. Die modernen Vermittlungsbestrebungen gehen dagegen von unten nach oben, für sie sind die seelischen Phänomene der Menschen die feststehende Basis, und die Vermittlungen sollen der problematisch gewordenen Offenbarung ihre durch Erschütterungen aufgedrückte Fragwürdigkeit nehmen oder diese wenigstens mildern. Die Schärfe in der Problematik der Offenbarung hängt also von der Entwicklung der menschlichen Erkenntnisse ab. So lange diese ein Weltbild produzieren, das mit den Inhalten der Offenbarung im grossen und ganzen übereinzustimmen scheint, ist es einerseits möglich, den Glauben zu einem Organon zu machen, der höher steht, als die wissenschaftliche Erkenntnis, der also geeignet zu sein scheint, das von ihm geschaffene Weltbild von der religiösen Transzendenz aus weiterzuführen, die Lücken zu ergänzen, sie zur Geschlossenheit abzurunden etc. andererseits scheint aus dem Vergleich der wissenschaftlichen Erkenntnis und der konkreten Inhaltlichkeit der Offenbarung kein Problem zu erwachsen, das für die menschliche Erkenntnis von vorneherein als unvereinbar erscheinen würde. Darum musste die Kopernikanische Lehre und später die Evolutionstheorie in der so vom Mittelalter geschaffenen Einheit eine tiefe, unüberbrückbare Kluft aufreissen.

Der springende Punkt, bei welchem die unlösbare Problematik von Glauben und Offenbarung zutage tritt, ist ihr extrem subjektiver Grundcharakter, der aber zugleich das Vehikel der Übertragung einer schlechthin objektiven Wahrheit und Wirklichkeit sein soll. Nun führt allerdings in jeder menschlichen Rezeption und gedanklichen Reproduktion der Wirklichkeit der Weg über das Subjekt, und die entscheidende Frage der Objektivität auf jedem Gebiet besteht darin, welche Kriterien für das Erfassen des Gegenstandes durch das Subjekt /unmittelbar angesehen nur dadurch/ für die Objektivität des so ergriffenen Objekts bieten kann. Diese Probleme können sowohl für die Wissenschaft wie für die Kunst als geklärt betrachtet werden. Für die Offenbarung ist einerseits das Subjekt eine absolut letzte Instanz, denn zum Wahrheitsgehalt der Offenbarung gehört auch, wer ihrer gewürdigt worden ist, andererseits soll das von ihr Verkündete eine unappellable, letzthinige, keiner Kor-

rektur bedürftige, keine Korrektur zulassende Wahrheit an sich sein. Die dadurch gesetzte Spannung spielt in der Geschichte der Religionen bereits in Zeiten, die noch keinen prinzipiellen Zweifel der Offenbarung gegenüber laut werden liessen, eine beträchtliche Rolle. Denn es wird fast immer angenommen, dass eine blosser Botschaft aus dem Jenseits sowohl den Geist der Wahrheit wie den der Lüge zum Initiator haben kann, Offenbarungen bringende Gesichte können auch Werke des Teufels sein, also für den Glaubenden Versuchungen. Damit ist auch auf dem immanenten Gebiet der Religion die Notwendigkeit eines Kriteriums gegeben, wie dieses jeweils beschaffen ist und gehandhabt wird, ob es auf bestimmte Instanzen übertragen, auf Traditionen gegründet etc. ist, ist für uns nicht von Interesse, wichtig bleibt nur, dass das Kriterium nur innerhalb der betreffenden Religion die Entscheidung bringende Instanz, nur innerhalb der betreffenden Kirche aufgefunden werden kann. Das bringt, so lange wenigstens ein Kulturgebiet von einer Religion unbeschränkt beherrscht wird, nur insofern Konflikte hervor, als ein Kampf zwischen Orthodoxie und Ketzerei entsteht und der jeweilige Sieger in diesem Kampf das Bestimmungsrecht darüber erhält, was als echte Offenbarung zu gelten hat. Komplizierter wird die Lage, wenn diese Gebiete miteinander in Berührung geraten und es keiner der auf Universalität gerichteten Religionen glückt, eine entscheidende Suprematie zu erringen. d.h. die andere Religion auszurotten, wie dies auf der Oberfläche des mittelalterlichen Lebens der katholischen Kirche den Ketzern gegenüber gelang. /Westliche und östliche Kirche, Christentum und Mohammedanismus./ So erst recht als die Krisenzeit der Reformation und der Religionskriege mit der politischen Notwendigkeit des Nebeneinanderexistierens verschiedener christlicher Religionen endete.

Da für uns in diesem Problemkomplex nur die Widersprüchlichkeit der Offenbarung von Bedeutung ist, können wir uns mit der Bemerkung begnügen, dass schon lange Zeit vor der Krise eine solche Frage bei den denkenden Menschen auftrat, ob die Vielheit der verschiedenen Religionen, die daraus entstehenden Kämpfe nicht eine Untergrabung der Religion überhaupt herbeiführen. Von Nicolaus Cusanus bis Erasmus von Rotterdam treten immer wieder Lösungsversuche auf, deren theoretischer Gehalt sich zumeist darauf konzentriert, dass das tiefste Wesen der verschiedenen Religionen letzten Endes dasselbe sei, dass die Divergenzen sich auf sekundäre Momente beschränken. Die Durchführung dieser Gedanken hat a-

aber notwendig ein Verblässen und Abschwächen der Offenbarung zur Folge. So lässt Cusanus in seinen Religionsgesprächen den Legos erklären, hinter den verschiedenen Göttern walte eine und dieselbe Gottheit, und jeder der von Göttern spräche, meine diesen Urgrund, den alle stillschweigend in ihren Göttern anbeten. Die Anerkennung dieser Lage würde den Streit der Religionen schlichten, die Verschiedenheit der Zeremonien könnte bleiben, da man der menschlichen Schwachheit Rechnung tragen müsse.^{20/} Es ist klar, dass damit der originäre religiöse Glaube in eine Religionsphilosophie verwandelt würde, die Gottheit von Cusanus ist eigentlich das Plotinsche Eine, eine gestaltlose, unpersönliche Transzendenz überhaupt, während religiöser Glaube und religiöse Offenbarung gerade dadurch mit den Menschen verknüpft sind, dass die partikularen Personen im Geradesosein eines bestimmten und konkreten Gottes den Garant ihrer Schicksale zu finden meinen. Verblasst und verflüchtigt sich diese Konkretheit des geoffenbarten Gottes, so hört in einzelnen Menschen gerade das religiöse Verhältnis zur Transzendenz zu wirken auf. Karl Barth sagt deshalb geistvoll: "Der Gott Schleiermachers kann sich nicht erbarmen. Der Gott Abrahams, Isaaks und Jacobs kann und tut es."^{21/} Aber gerade durch das Auslösen solcher Emotionen und Affekte entsteht und reproduziert sich das religiöse Verhältnis in den Menschen. Die der Religion dienenden weltanschaulichen Darlegungen können diesem Verhältnis eine Stütze geben, ihr Versagen kann es sogar erschüttern, ersetzen können sie es aber unter keinen Umständen. Die Aufklärung war schon seit Locke darüber im Klaren, dass jede Kirche für sich selbst rechtgläubig, für alle anderen ketzerisch sei, und es gäbe auf Erden keinen Richter, der hier einen allgemein anerkannten Spruch fällen könnte. Es ist ja auch für geistig so hoch stehende Vorkämpfer einer einheitlichen, auf das Wesen der Offenbarung errichteten Religion, wie Cusanus, charakteristisch, dass sie instinktiv ausschliesslich die eigene Offenbarung zur Grundlage nehmen und die "Irrtümer" und "Missverständnisse" der anderen Religion, von dieser aus wohlwollend zu "korrigieren" trachten. Für die Religion bleibt das Denken immer in der mittelalterlichen Lage der Dienstmagd. Das Denken seinerseits kann eine durch die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung entstandene Krise vertiefen, es kann durch denkerische Kompromisse überbrückende Scheinlösungen

für sie erleichtern, es kann aber nie eine religiöse Krise aus der Welt schaffen. Das reale Fundament jeder Religion bleibt der Glaube ihrer Anhänger an ihre spezifisch-konkrete Offenbarung.

Das Nebeneinanderexistieren der Religionen wirkt also - vom Standpunkt der religiösen Offenbarung - immer in der Richtung ihrer Abschwächung. Vom Standpunkt einer sozialen Humanität ist die so entstehende Toleranz zweifellos etwas Progressives, vom Standpunkt der Religion selbst aber ebenso zweifellos eine Abschwächung ihrer inneren Intensität. Der junge Hegel hat diese Tendenz bereits klar erkannt, er schreibt über Spaltungen und Vereinigungsbestrebungen in den Religionen: "Eine Partei ist dann, wenn sie in sich zerfällt. So der Protestantismus, dessen Differenzen jetzt in Unionsversuchen zusammenfallen sollen,- Ein Beweis, dass er nicht mehr ist. Denn im Zerfallen konstituiert sich die innere Differenz als Realität. Bei der Entstehung des Protestantismus hatten alle Schismen des Katholizismus aufgehört. - Jetzt wird die Wahrheit der christlichen Religion immer bewiesen, man weiss nicht, für wen; denn wir haben doch nicht mit Türken zu tun."^{12/} Denn je intensiver die spezifischen Eigenarten einer Offenbarung von den Angehörigen einer bestimmten Gemeinde geglaubt werden, desto schwieriger ist die Vereinigung, je gleichgültiger sie diesen gegenüber werden, desto leichter. Dass in der heutigen öffentlichen Meinung solche Vereinigungen gewissermassen in der Luft liegen, hat sicherlich vor allem politische Gründe, dass sie aber überhaupt als diskutabel erscheinen, ist ein Sympton des hier geschilderten Verblässens der Offenbarung, und zwar sowohl ihres konkreten Inhalts wie der strikten Verbindlichkeit ihrer Form als Offenbarung Gottes.^{23/} Damit entwickelt sich der Glaube an die Offenbarung - was den Tatbestand selbst betrifft - immer stärker in die Richtung der blossen Subjektivität, des subjektiven Meinens, natürlich mit der widerspruchsvollen, paradoxen Möglichkeit, dass er an entscheidenden Krisenpunkten, wo vitale Interessen der partikularen Menschheit in Bewegung geraten, wieder mit erhöhter Intensität hervortritt. Bei alledem ist die allgemein herrschende Tendenz ein immer stärkeres Selbständigwerden der religiös angelegten Subjektivität, ihres Beruhens auf sich selbst, ihre immer losere Gebundenheit an die geglaubten Offenbarungsinhalte. Das hat zur Folge, dass diese Subjektivität im steigenden Masse - bewusst, halbunbewusst oder

unbewusst - den Anspruch erhebt, alleinige, allein schöpferische Quelle des religiösen Lebens zu sein. Als Beispiel dafür, dass solche Stimmungen in der grossen religiösen Krise, wie in der Reformation explodierte, häufig auftraten, haben wir früher ein Gedicht Gonzoras angeführt, derartige Gesinnungen sind auch bei Angelus Silesius mit einer solchen Entschiedenheit wahrnehmbar, dass Gottfried Keller in einem Gespräch des "Grünen Heinrich" in diesen Gedichten die spielerische Abart einer Feuerbach nahekommenden Weltanschauung erblickt.

Es ist uns auch hier unmöglich, das Anwachsen dieser Gefühlsrichtung seit Schleiermacher und der Romantik zu schildern. Wir führen nur eine Stelle aus Kierkegaard an, in der die extremen Konsequenzen dieser Einstellung in paradoxer Deutlichkeit laut werden. Seine Polemik ist hier, wie an vielen anderen Stellen, gegen den objektiven Idealismus Hegels gerichtet. Nicht zufällig, denn wir haben bereits gezeigt, dass das Verblässen der Offenbarung notwendig dazu führt, die gelebte Religion durch eine Religionsphilosophie ersetzen zu wollen. Kierkegaard fühlt darin mit ^{eine Gefahr} richtigen Instinkt für die Religion, selbst dann, wenn diese Philosophien mit ihren Inhalten übereinstimmen. Er führt aus: "Wenn objektiv nach der Wahrheit gefragt wird, so wird objektiv auf die Wahrheit als einen Gegenstand reflektiert, zu dem der Erkennende sich verhält, Es wird nicht auf das Verhältnis reflektiert, sondern darauf, dass es die Wahrheit, das Wahre ist, wozu er sich verhält. Wenn das, wozu er sich verhält, nur die Wahrheit, das Wahre ist, so ist das Subjekt in der Wahrheit. Wenn subjektiv nach der Wahrheit gefragt wird, so wird subjektiv auf das Verhältnis des Individuums reflektiert, wenn nur das Wie dieses Verhältnisses in Wahrheit ist, so ist das Individuum in Wahrheit, selbst wenn es sich so zur Unwahrheit verhält. Nehmen wir als Beispiel die Erkenntnis Gottes. Objektiv wird darauf reflektiert, dass es der wahre Gott ist, subjektiv darauf, dass sich das Individuum zu einem Etwas so verhält, dass sein Verhältnis in Wahrheit ein Gottesverhältnis ist." Es ist leicht ersichtlich, dass eine Subjektivität, die die alleinige Trägerin der Wahrheit ist, sich nach dieser Theorie an beliebigen Inhalten entzünden kann und ihre Wahrheit hängt ausschliesslich von ihrem inneren Verhalten ab. Dass dadurch der alte Inhalt der Religion, das wahrhaftige Ansichsein Gottes unrettbar verlorengeht, sieht

Kierkegaard ganz klar und spricht dies mit paradoxer Folgerichtigkeit aus: "Auf diese Weise wird Gott freilich ein Postulat, aber nicht in der müßigen Bedeutung, worin man dies Wort sonst nimmt. Vielmehr wird deutlich, dass die einzige Weise, auf welche ein Existierender in ein Verhältnis zu Gott kommt, die ist, dass der dialektische Widerspruch die Leidenschaft zur Verzweiflung bringt, und mit der 'Kategorie der Verzweiflung' /dem Glauben/ Gott ergreifen hilft. So ist das Postulat keineswegs das Willkürliche sondern gerade Notwehr, sodass Gott nicht ein Postulat, sondern das, dass der Existierende Gott postuliert - eine Notwendigkeit ist."^{24/} Es ist kein Wunder, das Jaspers, sonst ein grosser Verehrer Kierkegaards, der aber die heutige Religiosität in ihrer lauwarmeren, zu nichts verpflichtenden Form retten und aufbewahren mochte, über dessen Religiosität sagt: "Wäre sie wahr, so würde damit, wie mir scheint, die biblische Religion am Ende sein."^{25/}

Ohne in der Lage zu sein, dieses Problem in seiner vielseitigen und extensiven Breite auch nur andeuten zu können, wollen wir bloss an einigen repräsentativen Stellungnahmen diese Selbstauflösung der Offenbarung im heutigen Denken illustrieren. So führt Emil Brunner, der meint, die verschiedenen antireligiösen Theorien hätten in der Gegenwart bereits ihren Höhepunkt überschritten, aus es gäbe immer mehr Menschen, die sich zum religiösen Glauben bekennen, ihre Antworten aber darauf, was sie unter Religion verstünden, lauten "nicht nur höchst verschieden, sondern merkwürdig unbestimmt." Wenn sie bei ihrem Bekenntnis zu einer Religiosität überhaupt die dogmatischen Religionen ablehnen, "so entdeckt man als ihre Wurzel die Verneinung einer geschichtlichen Offenbarung." Brunner selbst steht auf dem letzteren Standpunkt und hält ihn für die Grundlage einer jeden echten Religiosität, im Gegensatz zur verschwommenen Annahme eines Gottes "als Idee". Er fügt aber hinzu: "Beweisbar ist weder das eine, noch das andere, hier geht es um eine Glaubensfrage", also um etwas rein Subjektives."^{26/} Noch entschiedener wird dieser religiöse Agnostizismus von Jaspers in seiner Polemik gegen Bultmanns Versuch, die Religion zu entmythologisieren, ausgedrückt. Seine Voraussetzung ist: "Niemand besitzt die eine Wahrheit für alle." Der Mensch dürfe sich "im Kampfe mit anderen nicht auf Gott berufen, denn Gott ist Gott so gut des Gegners wie mein Gott." Jaspers leugnet nun ein jedes Kriterium für die Wahr-

heit der Offenbarung, denn "was immer als Offenbarung gesagt und getan ist, es ist gesagt und getan in weltlicher Gestalt, weltlicher Sprache, menschlichem Tun und menschlicher Auffassung." Die Offenbarung erhebe den Anspruch auf alleinige Wahrheit, er wird aber wegen Gottes "Verborgenheit" immer unerfüllbar bleiben.^{27/} Wenn wir zu alledem noch eine Schlussfolgerung Toynbees hinzufügen, so erhalten wir ein deutliches Bild über die Religiosität der Bildungselite im heutigen Christentum; er sagt: die höheren Religionen bekämpfen einander nicht, sie ergänzen einander. "Wir können Gläubige unserer eigenen Religion sein, ohne zu fühlen, sie ist der Bewahrer der Wahrheit."^{28/} Die Diskussion zwischen Jaspers und Baltmann ist auch insofern für die religiöse Situation in der gegenwärtigen Intelligenz lehrreich, als jener ganz klar für die neue verwässerte, unverbindliche Form der rein subjektivistisch gewordenen Religiosität eintritt, während dieser - vom Standpunkt der Theologie folgerichtiger Weise - den historischen Begriff der Offenbarung zu retten versucht. In diesem Sinne führt er aus: "Ist es Jaspers klar, dass wo immer Offenbarungsglaube redet, er die Absolutheit der geglaubten Offenbarung behauptet, behaupten muss, weil er sich selbst als Antwort auf das: 'Ich bin der Herr, dein Gott. Du sollst keine anderen Götter haben neben mir!' versteht. Es steht jedem frei, solchen Offenbarungsglauben für absurd zu halten. Aber wenn er das tut, so sollte er nicht von Offenbarung reden. Denn es ist jedenfalls auch absurd, durch einen Blick über die Geschichte der Religion oder des Geistes hier oder dort Offenbarung finden zu wollen. Als Historiker kann ich nur hier oder dort Offenbarungsglauben feststellen, niemals aber Offenbarung. Denn Offenbarung ist Offenbarung nur in actu und pro me; sie wird nur in der persönlichen Entscheidung als solche verstanden und anerkannt."^{29/}

Ohne Frage sind die hier entstehenden Gegensätze unüberbrückbar, sie können nur sophistisch verdunkelt werden, und Jaspers und die modernen Ideologen seiner Art entfalten auch alle ihre Kräfte in dieser Richtung, erreichen aber nur so viel, dass sie - gesellschaftlich-bedingte - Illusion, religiös zu sein, eine "eigene" Religion zu haben, sich in gewissen Kreisen der Intelligenz zu befestigen vermag. Dieses Verhältnis hat aber, wie Baltmann und viele andere richtig zeigen, mit der Religion in historischem Sinne kaum etwas gemein und zieht andererseits aus der gegenwärtigen,

gesellschaftlichen und geistigen Situation niemals mit jenem Mut zur Paradoxie die Konsequenzen, wie es seinerzeit Kierkegaard tat. Dieser beschreibt die geistige Lage einer solchen modernen Religiosität mit treffendem Spott, wobei es nichts ausmacht, dass die damalige geistige Mode ein Objektivismus, die heutige ein Subjektivismus ist. "Ein objektiv Religiöser in der objektiven Menschenmasse fürchtet Gott nicht, im Donner hört er ihn nicht, denn das ist das Naturgesetz und vielleicht hat er recht; in den Begebenheiten sieht er ihn nicht, denn das ist die Notwendigkeit der Immanenz von Ursache und Wirkung, und vielleicht hat er recht..."^{30/} Max Weber, der sicherlich der Religion gegenüber nicht prinzipiell feindlich eingestellt war, gibt von einem anderen, soziologisch umfassenderen Aspekt das folgende Bild der religiösen Lage in einer solchen Intelligenz, es sei führt er aus, religiös durchaus gleichgültig, "ob unsere modernen Intellektuellen das Bedürfnis empfinden, neben allerlei anderen Sensationen auch die eines 'religiösen' Zustandes als 'Erlebnis' zu geniessen, gewissermassen um ihr inneres Ameublement stilvoll mit garantiert echten alten Gerätschaften auszustatten."^{31/} Aber selbst, wo ein solches Verhalten subjektiv keineswegs direkt snobistisch oder bloss spielerisch ist, entsteht objektiv doch eine grosse Nähe dazu. Denn die religiöse Offenbarung tritt mit dem Anspruch auf, eine verbindliche konkrete Totalität zu repräsentieren, d.h. das Mitglied der religiösen Gemeinschaft nimmt diese seine Position gerade dadurch ein, dass es diese als Ganzes glaubend sich zu eigen macht; lehnt es wichtige Momente daraus ab, so müsste es wenn es konsequent bleiben wollte, zum offenen Ketzer werden, d.h. die von ihm korrigierte Offenbarung als die allein richtige verkünden und einen Bruch mit der falschen Lehre vollziehen. Das war der Regel nach der Fall in Zeiten deren Lebensformen wesentlich religiös bestimmt waren, in denen die Menschen die Religion noch ernst nehmen. Heute ist es möglich, aus der geoffenbarten Religion die einem genehmen Dogmen anzunehmen, die nicht genehmen abzulehnen, etwa so, wie man in einem Restaurant die einem schmeckende Speise bestellt, die nicht behagende zurückweist. Aber gerade dadurch wird die unteilbare Einheit der konkreten Offenbarung zerstört. Goethe hat mit Recht darauf hingewiesen, dass im ästhetischen Gebiet eine Kritik z.B. an der Authentizität Homers, dessen künstlerische Wirkungen nicht zu ändern braucht, während

eine ähnliche an der Bibel den Glauben zerstört.^{32/} Authentizität der Texte, der Dogmen etc. hat nämlich hier eine direkte Beziehung zum Sein oder Nichtsein der transzendenten Objekte, die nur eine starre Wahl zwischen Glauben und Nichtglauben gestattet. Ein ästhetisches Verhalten zur Offenbarung erhält so unweigerlich einen Akzent von Frivolität. Das grösste Talent, die aufrichtigste subjektive Überzeugtheit kann in solchen Lagen nicht verhindern, dass ein derartiges Verhalten sich ununterbrochen mit solchen berührt, ja in diese aufgeht, die eben von Kierkegaard oder Max Weber ironisch kritisiert wurden.^{33/}

So wird von der gesellschaftlichen und von der durch sie ausgelösten geistigen Entwicklung der ganze, lange Zeit als selbstverständlich hingegenommene Objektskreis der Religion aufgelöst. Das muss selbst ein Schriftsteller wie T.S. Eliot zugeben, obwohl nach seiner Auffassung keine Kultur ohne Religion möglich ist. Er fordert von einem richtigen ästhetischen Gefühl geleitet gegen Chesterton "was ich wünsche, ist eine Literatur, die mehr unbewusst als aus Überlegung und Trotz christlich wäre." Er sieht sich aber gezwungen, im selben Aufsatz festzustellen: "Ich möchte behaupten, dass die ganze moderne Literatur dadurch, was ich Weltlichkeit nenne, verdorben ist, dass sie einfach ausserstande ist, die Bedeutung der Priorität des übernatürlichen Lebens über das Natürliche zu begreifen..."^{34/} Dieser Zersetzungsprozess steht naturgemäss, wie wir sehen konnten, mit dem zu ihm gehörigen subjektiven Verhalten in Wechselwirkung, zersetzt oder vertilgt es einerseits, wirft es andererseits auf eine leere, gegenstandslose Subjektivität zurück, wo es auf der Oberfläche verzweifelt intensiv zu werden scheint, dem Wesen nach aber sich zumeist bei einem non-konformistischen Nihilismus oder einer restaurativen Skepsis zur Ruhe begibt, seinen inneren Komfort findet. Man mag alle diese Umwandlungen noch so genau verfolgen, mag ihre Bedeutung so oder so bewerten, sicher ist, dass das religiöse Bedürfnis sehr vieler Menschen, wenn auch in einer geistig noch so inkonsequenten, noch so reduzierten oder entstellten Form lebendig bleibt. Es wäre ein Missverständnis dieses wichtigen gesellschaftlichen Phänomens, wenn man in ihm bloss das Weiterleben der Überreste der Vergangenheit erblicken würde, man darf sich dabei weder von einer oft vulgarisierenden Antireligiösen Propaganda, noch von modischen Bekenntnissen zur gol-

denen Zeit einer religiösen oder magischen, ja prämagischen Periode von der Sache selbst ablenken lassen. Es handelt sich im religiösen Bedürfnis unserer Tage um ein gesellschaftlich angesehen, subjektiv notwendig entstehendes Bedürfnis, also um eines, das von wesentlichen wirkenden, sozialen Kräften der Zeit zwangsläufig hervorgebracht wird, einerlei, wie stark ihre Erscheinungsweisen, die sie produzierende und reproduzierende Wirklichkeit verzerrt spiegeln und auf sie verzerrt reagieren. Wir haben in den vorangegangenen Betrachtungen die universellen Ausstrahlungen der Religion auf die Gesamtheit des menschlichen Lebens berührt. Jetzt, da unsere Aufmerksamkeit vor allem darauf gerichtet ist, das Echte, das subjektiv Aufrichtige, das von der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung notwendig Produzierte am religiösen Bedürfnis zu erhehlen, sehen wir von jenen, in anderen Zusammenhängen äusserst wichtigen Erscheinungen ab, die hier in einer massiven Weise von der sozialen Basis hervorgebracht werden, in denen jedoch die religiösen Formen in erster Reihe als blosse Umhüllungsweisen konkreter irdisch-gesellschaftlicher Bestrebungen figurieren, einerlei ob es um direkte Vorteile wie in den angeführten amerikanischen Beispielen geht, oder etwa um den Deckmantel eines Protestes gegen die sozialistische Gesellschaftsordnung etc. Ebenso lassen wir jene Phänomene beiseite, bei denen es sich offensichtlich um magische Überreste handelt, die ebenfalls im Dienst irdisch-praktischer Zielsetzungen stehen, wie Glockenläuten im Dorf vor dem Gewitter, wunderwirkende Amulette, religiöse Offerten von Kerzen, Gebete, etc. Der so übrigbleibende Komplex ist, allgemein gesprochen, dadurch bestimmt, dass in den partikularen Individuum, die im ihnen gegebenen Diesseits keine Lebenserfüllung erlangen können, die daraus erwachsende Sehnsucht nach ihrer Rettung sich zum religiösen Bedürfnis zusammenballt. Schon aus dieser allerallgemeinsten Bestimmung folgt die ausserordentliche, man könnte sagen grenzenlos vielgestaltige Beschaffenheit, die grosse Wandelbarkeit des heutigen religiösen Bedürfnisses, das sich nicht nur nach Formation, nach den Klassenschichtungen in ihnen, sondern auch nach der Lage der Individuen innerhalb ihres jeweiligen eigenen gesellschaftlichen Seins differenziert, und zwar wieder nicht nur dem ersehnten Heilsinhalt nach, sondern auch im engsten Zusammenhang mit diesen dem Umfang, der Struktur, der Intensität etc. nach.

Nun ist aber die Sehnsucht des Menschen nach einer persönlichen Vollenfaltung der in ihm vorhandenen Möglichkeit, nach einer erfüllten Abrundung seiner Persönlichkeit eine durchaus legitime Forderung, auch wenn die bisherigen Gesellschaftsordnungen nur in ausnahmsweisen Einzelfällen ihr Gelingen zuliessen. Geschichte und Philosophie zeigen, dass für das menschliche Leben eine wirkliche Erfüllung nur vermittels der Aufbewahrenden Aufhebung der Partikularität zu leisten ist, dass also das Gerichtetsein auf eine jenseitige Erlösung gerade jene Formen der Höherentwicklung der Menschen aus der Partikularität verhindert oder gar zerstört, die ihn zu dieser Selbsterfüllung führen könnten. Gerade hier wird es wichtig, dass der religiöse Begriff des Kreatürlichen zwar in der Partikularität verankert ist, aber auch alle Tendenzen des Menschen in sich fasst, die die Partikularität mit diesseitigen Kräften zu überwinden berufen sind. Indem bei jedem Konfliktfall gerade diese als kreatürliche Anmassung von den Religionen aufs strengste verurteilt werden, indem die Kreatur ihre Ohnmacht sich selbständig zur Entfaltung zu bringen in Demut einsehen soll, entsteht in der Religion eine Feindschaft gegen diese Kräfte, ihre Herabsetzung in der Hierarchie der menschlichen Tugenden. Dieser fundamentale Tatbestand, auf den wir in diesen Betrachtungen wiederholt gestossen sind, kann allerdings nicht hindern, dass im Laufe der Geschichte immer wieder Situationen entstanden sind, in denen diese Bestimmungen innerhalb eines religiös gerichteten Lebens, subjektiv auf Grund der religiösen Einstellung, objektiv im unbewussten Gegensatz zu ihr sich durchgesetzt haben. Je durchdrunger das jeweilige gesellschaftliche Leben von religiösen Kategorien war, desto leichter konnte eine solche fruchtbare dialektische Widersprüchlichkeit in Wirkung treten. Man erinnere sich an das, was über die Menschen und menschliche Geschicke bei Dante ausgeführt wurde. Die Menschen lebten in einer von religiösen Formen beherrschten Wirklichkeit und der unmittelbare Ort der Erfüllung ihres Schicksals ist bei Dante streng von theologischen Kategorien bestimmt. Dass jedoch ihre Mehrzahl im Gedicht selbst eine immanent-ästhetische, eine irdisch-menschliche innere Vollendung erhalten konnte, hängt natürlich in erster Reihe von der dichterischen Intensität der Danteschen Vision und Sprache ab, diese hätten aber unmöglich derartige Wirkungen erzielen können, wenn in ihrem Material,

im Leben selbst, in den Menschen, in ihren Taten und Gesinnungen etc. keine sehr bestimmten Anlagen dafür vorhanden gewesen wären. Wie immer es aber um diese Beziehungen bestellt sei, sicher ist, dass im religiösen Bedürfnis oft echt menschliche Bestrebungen zur Selbstvollendung in Bewegung gesetzt sein können, deren spurloses Verschwinden das menschliche Leben ärmer machen würde. Es handelt sich dabei nicht um seine unmittelbaren Inhalte, um seine unmittelbaren Intentionen, diese sind auf eine Transzendenz, auf ein Jenseits bezogen, und der grosse Kampf um die menschliche Selbstvollendung besteht gerade in der Säkularisierung solcher Jenseitskonzeptionen, in ihrer Rückführung ins menschliche Diesseits, wobei naturgemäss Inhalte und Formen des religiösen Bedürfnisses radikal verwandelt, ja zuweilen ganz vernichtet werden. Jedoch selbst die radikalste Verneinung, die hier die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung vollzieht, beinhaltet nicht die Vernichtung jener menschlichen Impulse, die das religiöse Bedürfnis entstehen lassen, sondern leitet sie bloss auf eine diesseitig-irdisch Bahn und gibt ihnen dadurch angemessenere Erfüllungsmöglichkeiten, als sie in ihrer originären Begebenheitsweise gehabt hätten. Eine gesellschaftliche und gedankliche Überwindung der religiösen Weltanschauung, die nicht imstande ist, diese Impulse und Emotionen, die religiösen Bedürfnisse, die ihnen zugrunde liegen, fruchtbar umzuleiten, ihnen realere Ziele, echttere Inhalte, grössere Intensität zu geben, kann im grossen Kampf zwischen Diesseits und Jenseits nur eine Übergangsstation sein. Auf den weltanschaulichen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Sieg des Diesseits folgt dann unweigerlich ein Neuerwachen der religiösen Bedürfnisse, mit neuen Inhalten, in neuen Formen, in der herrschenden Tendenz freilich auf einem weltanschaulich sich stark beengenden Terrain. So war der Ausgang des Einflusses des bürgerlichen Materialismus nach der französischen Revolution, solche Folgen hatte die in der Stalinschen Periode erfolgte Erstarrung und Vulgarisierung des dialektischen und historischen Materialismus.

Diese Frage wird uns später noch ausführlich beschäftigen. Hier musste nur auf den besonderen dialektischen Charakter des religiösen Bedürfnisses kurz hingewiesen werden, damit wir seine konkrete Erscheinungsweise in der kapitalistischen Gesellschaft der Gegenwart und in Verbindung damit seine Beziehung

zur modernen Kunst konkreter als bisher erfassen können. Wir haben bereits gesehen, dass das Einengen des Bewegungsfeldes für die Religion in erster Reihe ein Werk der Entwicklung der Wissenschaft ist. Die realen Kampfbedingungen sind aber hier weitaus komplizierter als man bei einer abstrakten Gegenüberstellung der Ergebnisse der Wissenschaft und der Dogmen der Theologie meinen würde. Die Geschichte zeigt hier eine grosse Mannigfaltigkeit an Übergangsformen, an Kompromissversuchen. Schon die Lehre von der doppelten Wahrheit war eine solche, freilich den damaligen Umständen entsprechend, ein Versuch, der im Schoss des Feudalismus heranwachsenden Wissenschaft und Philosophie einen Bewegungsspielraum innerhalb der theologisch beherrschten Welt zu erobern. Aber schon die Auslegung der Kopernikanischen Theorie von Osiander oder Bellarmin waren weltanschaulich angesehen ein strategisches Rückzugsgefecht der Religion angesichts des Zusammenbruchs des geozentrischen Weltbildes, auf das sie sich bisher gestützt hatte. Der neue Zug in der Gegenwart ist, dass die Neigung zum Kompromiss beide Seiten, Wissenschaft und Philosophie einerseits, Religion und Theologie andererseits erfasst hat. Von beiden Seiten sind einflussreiche Kräfte am Werk, die die sachliche Unvereinbarkeit des wissenschaftlich-philosophischen Weltbildes mit dem von Theologie und Religion in der Richtung zu lösen trachten, dass es überhaupt kein Weltbild gibt, weshalb auch beide friedlich nebeneinander leben können, ohne auf das "Scheinproblem" eines Weltbildes überhaupt Rücksicht zu nehmen. Dahinter steht schon seit Jahrzehnten eine einflussreiche Richtung in den Naturwissenschaften der kapitalistischen Welt, die von philosophischen Strömungen wie Machismus, Pragmatismus, Neopositivismus einen erkenntnistheoretischen Unterbau erhält. Was den allerallgemeinsten Grundgedanken betrifft, gehen alle diese Richtungen letzten Endes auf die Position Bellarmins zum Kopernikanischen System zurück: Anerkennung der praktischen Bedeutung der neuen Ergebnisse der Naturwissenschaften /ohne welche eine industrielle Gesellschaft nicht bestehen und sich entwickeln könnte/ bei einem strikten Leugnen dessen, dass die dabei gemachten Feststellungen sich auf die ansichseiende Wirklichkeit beziehen würden, wir haben seinerzeit bereits darauf hingewiesen, dass ein bekannter Physiker unserer Zeit, Duhem, diese Stellungnahme Bellarmins für wissenschaftlich und philosophisch fundierter erklärte, als die Galileis, der im System

der so erkannten Gesetze ein richtiges Abbild der objektiven Wirklichkeit sah.

Es kann natürlich nicht die Aufgabe dieser Betrachtungen sein, die hier entstehenden Kontroversen eingehend zu behandeln, und insbesondere ihre physikalischen Grundlagen zu untersuchen, /der Verfasser dieses Werks ist sich seiner Inkompetenz in konkreten naturwissenschaftlichen Fragen vollauf bewusst./ Es kann hier nur auf die Feststellung der Tatsache ankommen, dass das Leugnen der Fähigkeit von Wissenschaft und Philosophie, auch nur ein provisorisches Weltbild zu geben, breite Strömungen, namhafte Vertreter beider Gebiete ununterbrochen verkünden. Mit grosser Entschiedenheit vertritt Jaspers diesen Standpunkt z.B. in seiner erwähnten Polemik mit Bultmann; die Wissenschaft hat, so führt er aus "ein entscheidendes Kennzeichen, dass sie auf ein Weltbild verzichtet, weil sie erkennt, dass dies unmöglich ist. Zum ersten Mal in der Geschichte hat sie uns von Weltbildern befreit, während alle Zeitalter, auch das unsere in seiner Durchschnittlichkeit, in Weltbildern lebten. Sie macht ernst mit dem Prinzipien, zwingend, allgemeingültig und methodisch zu wissen, weiss darum jederzeit ihre Grenzen, begreift die Partikularität all ihrer Erkenntnisse, weiss, dass sie nirgends das Sein erkennt, sondern Gegenstände in der Welt, die sie methodisch bestimmt, kennt ihre jeweiligen Bedingungen, weiss, dass sie keine Führung des Lebens bringen kann."³⁵ Diese Erklärung ist auch darum bemerkenswert, weil Jaspers sich nicht, wie die meisten Neopositivisten, damit begnügt, die Möglichkeit eines wissenschaftlichen Weltbilds zu leugnen, sondern offen die Vorteile dieser Lage für seinen Standpunkt ausspricht: den angeblichen Verzicht der Wissenschaft, die menschlichen Aktionen zu beeinflussen, oder gar zu leiten. /Natürlich ist bei Jaspers, wie auch bei den Neopositivisten, nicht von den technologischen Seiten solcher Wechselbeziehungen die Rede./

Wir wiederholen: wir führen Jaspers nur als Repräsentanten einer einflussreichen Strömung an, jeder weiss, dass grosse Physiker wie Planck, ernste Philosophen, wie Nicolai Hartmann, usw. die neopositivistische Konzeption stets entschieden abgelehnt haben. Das mindert aber ihre Bedeutung für unser Problem nicht im geringsten, denn wir können auf der anderen Seite, auf der der Theologie ein grosses Entgegenkommen dieser Betrachtungsweise gegenüber

beobachten. Selbstverständlich kann auch hier von keiner Einstimmigkeit die Rede sein. Es tauchen immer wieder Stimmen auf, die gewisse Hypothesen bestimmter Richtungen der Naturwissenschaften, z.B. die über den Indeterminismus in der mikroskopischen Welt, über den "freie Willen" der Atompartikel etc. sich zu eigen machen und damit die Meinung verfechten, nur zwischen einer "veralteten" Naturwissenschaft und der Religion gäbe es einen Konflikt bezüglich des Weltbildes, die Ergebnisse einer wirklich zeitgemässen Naturwissenschaft seien den Weltanschauungsforderungen der Religion wesentlich konform. Bei dem ausgesprochen idealistischen Charakter vieler solcher Theorien erscheint der Versuch einer solchen Synthese von einer ins Philosophische erhobenen "modernem" naturwissenschaftlichen Anschauung und Religion sehr verlockend. Die weltanschauliche Schwierigkeit besteht darin, dass selbst die spiritualistischste Auslegung und Systematisierung der wissenschaftlichen Ergebnisse doch eine Art des immanent in sich abgeschlossenen Weltbilds ergibt, das mit der spezifisch religiösen Offenbarung immer unvereinbar bleiben muss. Dies zeigt sich sehr krass im Versuch des berühmten Archeologen, des Jesuiten Teilhard de Chardin, der die idealistischen Tendenzen der heutigen Wissenschaften zu einem einheitlichen System zusammenschweisst, mit der letzten Absicht, eine wissenschaftlich fundierte Apologetik des Christentums zustande zu bringen. Über das System selbst, über seinen springenden Punkt, dass das "Innere" der Natur als "radiale" Kraft die "tangentialen" der materiellen Kräfte überwindet und dadurch auch über die Entropie triumphiert, brauchen wir keine Worte zu verlieren, es ist eine mystisch-phantasmagorische Konstruktion, wie so viele andere, nicht besser und auch nicht schlechter als die von Nietzsche oder Spengler, von Bergson oder Toynbee. Uns interessiert hier nur das Endresultat: Teilhard de Chardin konstruiert eine "Evolution", in der das ganze biblische Weltbild des Christentums spurlos verschwindet, die "Anpassung" des Christentums an die moderne Wissenschaft - auch bei einem solchen mystischen Idealismus - die christliche Offenbarung selbst aufhebt. Darum scheint es den meisten Theologen vorteilhafter, sich den Agnostizismus der Néopositivisten zu eigen zu machen. Am charakteristischsten ist es vielleicht, wie ein so ernster und rigoroser Theologe, wie Karl Barth, sich auf halbem Weg mit den Néopositivisten begegnet: so wie diese die Möglichkeit eines Welt-

bildes bestreiten, so auch er für Religion und Theologie. Wenn die Glaubensartikel Gott den "Schöpfer der Erde und des Himmels nennen" führt Barth aus, so hat das mit dem nichts gemein, "was wir heute ein Weltbild zu nennen pflegen...es ist weder Sache der heiligen Schrift noch des christlichen Glaubens...ein bestimmtes Weltbild zu vertreten. Der christliche Glaube ist nicht an ein altes und auch nicht an ein modernes Weltbild gebunden. Das christliche Bekenntnis ist im Laufe der Jahrhunderte durch mehr als ein Weltbild hindurchgeschritten... Der christliche Glaube ist grundsätzlich frei allen Weltbildern gegenüber, d.h. allen Versuchen gegenüber, das Seiende zu verstehen nach Massgabe und mit den Mitteln der jeweils herrschenden Wissenschaft." Weder die innere Widersprüchlichkeit, die in diesen Ausführungen, gerade in Bezug auf den Begriff des Weltbilds enthalten ist, hat für uns hier ein Interesse, noch die, zu denen Barth an anderer Stelle zwangsläufig betrieben wird, wenn er z.B. von dem geschichtlichen Charakter sogar Gottes spricht, /denn Geschichtlichkeit, Geschichtslosigkeit oder Übergeschichtlichkeit sind sicherlich Kategorien, die vor allem dem Aufbau eines Weltbilds dienen/, sondern die verblüffende Ähnlichkeit mit der Weltbildkonzeption des Neopositivismus.^{36/} In beiden Fällen handelt es sich darum, dass der Begriff des Weltbilds jeden objektiven Charakter verliert, d.h. als ein blosses "Modell" behandelt wird, das gewissermassen technologisch in gewissen Lagen, für gewisse Zwecke nutzbringend verwendet werden kann, ohne Rücksicht darauf, wie sein Wahrheitsgehalt sich in einem anderen Zusammenhang oder selbst zu einem anderen Aspekt des Phänomens verhalten wird. Damit entsteht für die religiöse Subjektivität ein bequem handhabbarer Objektivität ersatz: man kann sich beruhigt auf eine extreme - fast Kierkegaardsche - Subjektivität zurückziehen, ohne gezwungen zu sein, daraus derartig extreme, paradoxe Konsequenzen zu ziehen, wie er es tat.

Mit dem Leugnen der Möglichkeit, der theoretischen und praktischen Notwendigkeit eines einheitlichen Weltbilds ist aber nur das Problem der Weltanschauung "gelöst". Die spezifisch moderne Problematik des religiösen Bedürfnisses tritt dadurch gefördert in voller Plastik ans Tageslicht, Ihr Wesen besteht in einer totalen und radikalen Zurückgeworfenheit der einzelnen Menschen auf ihre blosse Partikularität. Der oben geschilderte Kampf um das

Liquidieren eines jeglichen Weltbilds ist zwar unmittelbar ein Kompromiss zwischen Wissenschaft und Religion, aber sein Wesen erschöpft sich keineswegs in einer solchen Unmittelbarkeit. Es beruht letzten Endes darauf, dass der Mensch der gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaft in einer vollendet verdinglichten Welt lebt, deren Dynamik alle konkreten Vermittlungsglieder zwischen Mensch und Gesellschaft zersetzt und damit dessen konkrete Beziehungen zu seinen Mitmenschen, zu ihren Gesamtheiten verschiedenster Art auf ein direktes Verhältnis zwischen blosser Partikularität und ökonomisch-sozial vollendeten Abstraktionen reduziert. Dieser zugleich abstrakte und partikuläre Charakter der menschlichen Beziehungen, der äusseren und inneren Formen des heutigen menschlichen Lebens, wurde von den verschiedensten Gesichtspunkten - vom blinden Enthusiasmus für die technische Entwicklung bis zur verzweifeltsten Kulturkritik - so oft und, was die nackten Tatbestände betrifft, so oft auch richtig beschrieben, dass wir hier auf eine eingehende Schilderung der Tatsachen verzichten können, der amerikanische Soziolog David Riesman hat einen glücklichen Ausdruck für die allgemeine Lage gefunden, als er seinen bekannten Werk den Titel "Die einsame Masse" gab. Denn auf der einen Seite erscheint das gesamte Leben des Einzelmenschen von der Arbeit im Betrieb und im Kontor bis zu der Erholungssphäre in der Freizeit als von rein abstrakten Mächten beherrscht, auf der anderen erhebt es sich nie über dessen Partikularität. Vom kulturellen Standpunkt unterscheidet sich die imperialistische Periode auch darin vom vorangegangenen Kapitalismus, dass dieser der Regel nach nur noch die Arbeit selbst im hohen Grade, wenn auch lange nicht so radikal wie später, maschinell umformte, jedoch die alten Formen des Lebens ausserhalb der Arbeitszeit noch weitgehend unberührt liess, während in jener eine, man könnte sagen, alles umfassende Kapitalisierung gerade des privaten Lebens eines jeden einzelnen Menschen stattfindet. Auch hier erübrigt es sich die Tatsachen in extenso aufzuzählen, ist es ja allgemein bekannt, dass das Privatleben von Mode und Konfektion angefangen bis zu Radio und Television eine derartige Struktur erhalten hat. Das ebenfalls bekannte allgemeine Prinzip dabei ist, dass jede solche Berührung von Einzelmenschen und Gesellschaft /repräsentiert durch staatliche oder privatkapitalistische Institutionen/ einen untrennbaren Doppelcharakter hat: sie wendet sich an

die partikularsten Neigungen etc. des Adressanten, tut aber dies zugleich in einer völlig allgemein abstrakten Weise: jede Reklame wendet sich an grosse Massen, aber so, dass sie an die Partikularität eines jeden Einzelnen aus der Masse appelliert; die "Kunst" des Reklamwesens besteht gerade darin, immer und überall diese Gedoppeltheit des Partikularen und des Massenhaften gleichzeitig zu treffen. Und wenn die partikularen Neigungen des Einzelmenschen ausserhalb seines Berufes sich in je einem sogenannten "Hobby" ausleben, so findet sich fast immer ein Warenhaus, in dessen Assortiment für sämtliche der persönlichsten Nuancen angepassten bereits fertigfabrizierten Waren vorliegen etc. etc.

Dieser unermessliche anonyme Betrieb hebt deshalb mit all seine rechnerischen Wohlorganisiertheit das uns bereits bekannte Grundphänomen des Alltagslebens, die auf das partikulare Ich bezogene und zentrierte Teleologie nicht auf, verstärkt diese vielmehr in einer völlig anderen, aber zumindest ebenso wirkungsvollen Weise, ist also noch intensiver vorhanden als in früheren Formationen. Ja man kann sagen, dass diese abstrakt-partikulare Beschaffenheit der menschlichen Beziehungen, kombiniert mit ihrer Folgeerscheinung, mit dem Verschwinden eines für grosse Massen verbindlichen, ihre Emotionen ordnenden und leitenden Weltbild, die Spontaneität und Unmittelbarkeit solcher egozentrischer Teleologien intensiv noch wirksamer macht. Der bloss technologische Gebrauch des Gedankenapparats, die "überlegene" Skepsis jeder "Ideologie" gegenüber hat bloss scheinbar, bloss auf einer sehr dünnen Oberfläche des Alltags einen kritischen Charakter. Entsteht nämlich im Leben des Einzelmenschen oder gar in dem der Massen eine wirkliche Erschütterung, so stehen sie buchstäblich vis - a vis de rien, am Rande eines geistig-moralischen Abgrunds, des Nichts. Das durchschnittliche skeptisch-kritische Verhalten des Alltagsmenschen kann unter solchen Umständen ganz schnell in Panik umschlagen, in ein haltloses Sichklammern an irgendeinen, oft zufällig auftauchenden, oft mit geschickter Reklame anempfohlenen Rettungsanker. Dass die von Max Weber richtig charakterisierte snobistische "Religiosität" dem Einzelmenschen in individuellen und gesellschaftlichen Krisen ebenfalls keine geistig-moralische Stütze zu geben vermag, ist selbstverständlich. Ein solcher Umschwung kann sowohl von rein privaten Begebenheiten wie von gesellschaftlichen Konvulsionen hervorgerufen

werden, seine psychologische Basis ist die von dieser gesellschaftlichen Lage, von ihrer weltanschaulichen Hohlheit erzeugt: Leichtgläubigkeit verbunden mit einer starken Bereitschaft zum Aberglauben, der ja sowieso mit der egozentrischen Teleologie zusammenzugehen pflegt. Es genügt an die Moden von Theosophie, Astrologie, etc. zu denken, um diese Zusammenhänge zu sehen, die rasche und breite Wirkung des Hitlerschen Religionsersatzes ist das grauenhafteste Beispiel dieses sozialpsychologischen Tatbestandes.

Hinter allen solchen gesellschaftlichen Erscheinungen ist das von Tolstoi so eindringlich exponierte Problem des sinnvollen oder des sinnlosen Lebens verborgen, und wir können erneut wahrnehmen, wie aus sinnlosen Existenzen zwangsläufig religiöse Bedürfnisse emporsteigen, die heute natürlich sehr oft ganz andere Formen aufnehmen, als in ideologisch von den Religionen beherrschten Perioden, die ihnen aber trotzdem darin gleich sind, dass sie als Erfüllung einer diesseitigen Sinnlosigkeit eine jenseitige Sinnhaftigkeit fordern, dass sie deshalb das diesseitige sinnlose Leben durch ein jenseitig sinnhaftes verlängert gesehen wünschen. Die Paradoxie des gegenwärtigen religiösen Bedürfnisses spitzt sich dahin aus, dass dieses Jenseits in vielen Fällen - für den Beteiligten bewusst oder unbewusst - das Nichts ist, dass also an die Stelle einer noch so verbesserten Religion oft ein religiöser Atheismus tritt, in welchem das zuweilen ausserordentlich intensiv gewordene religiöse Bedürfnis nur eine Verzweiflung, eine namenlose Angst als Gehalt besitzen kann, in welchem es - je intensiver es in subjektiver Hinsicht ist, desto mehr - sich in einen ausweglosen Zauberkreis vergeblich nach Rettung suchend, wie der legendäre Sisyphus hoffnungslos abmüht. /Der Vergleich mit Sisyphus ist im existenzialistischen Sinn authentisch, er stammt ja von Camus/. Wie Tolstoi das aus der Nichtigkeit des Lebens entstammende religiöse Bedürfnis erblickt und gestaltet hat, so hat Dostoiowski in prophetischer Weise, lange bevor diese Krisenhaftigkeit des religiösen Atheismus offenkundig wurde, die Problematik des religiösen Atheismus in den verschiedensten Typen dichterisch verewigt.

Kierkegaard aber ist der echtgeborene Theoretiker für diesen Zustand des religiösen Bedürfnisses, gerade infolge seiner paradoxen Lage, dass er die Problematik des modernen bürgerlichen Lebens mit einem helliseherischen Hass betrachtete und

vom Pathos dieser Verachtung geleitet imstande war, ihre seelische Bestimmungen, ihre Typologie in allen Verzweigungen aufzudecken, jedoch andererseits, wo er einen positiven, wahrhaft religiösen Ausweg zu finden meinte, gezwungen war, auf eine Idealisierung der Partikularität zurückzugreifen. Damit erfasst er zwar das Wesen des religiösen Verhältnisses, besonders des gegenwärtigen richtig, da er aber davon alle anderen Bestimmungen /ethischen etc./ mit einer grausamen Folgerichtigkeit loslöst, und das religiöse Bedürfnis in seiner nackten Partikularität herausstellt, die in den meisten früheren Perioden durch den universalistischen, das ganze Leben beherrschenden Charakter der jeweiligen Religion verdeckt war, gelangt er nicht zu dem, was er zu verkünden begehrte, zum Erwecken einer von der Kultur verdrängten und verfälschten wahren Religion, sondern muss eine vorwegnehmende Synthese des heutigen Zustands mit ihrer Schrumpfung, ihrer Gehaltlosigkeit, ihrer Nähe zum religiösen Atheismus zustandebringen. Darin kommt bei ihm in kompromissloser Paradoxie die Zusammengehörigkeit der Transzendenz und Partikularität mit brutaler Offenheit zum Ausdruck. Während die herrschenden Religionen mit universalistischen Ansprüchen zwischen Immanenz in den menschlichen Verhältnissen und letztthinger jenseitiger Erfüllung Vermittlungen suchten und bestimmte Formen der Überwindung der Partikularität, wenn sie den Dogmen nicht widersprachen, duldeten, ja zuweilen förderten, reißt Kierkegaard diese objektive stets bestehende Kluft schonungslos auf. Während auch in früheren religiösen Lebensformen der "göttliche" Ursprung menschlicher Begabungen und Leistungen relativ anerkannt wurde, zeigt sich der Gegensatz von Immanenz und Transzendenz bei Kierkegaard in einer unüberbrückbaren Antinomik. So schreibt er: "Ein Genie und ein Apostel sind das qualitativ Verschiedene, sind Bestimmungen die jede in ihre qualitative Sphäre gehören: der Immanenz und die der Transzendenz. Das Genie kann deshalb wohl etwas Neues bringen, aber dieses verschwindet wieder in der allgemeinen Assimilation des Geschlechts, gleich wie die Differenz 'Genie' verschwindet, sobald man die Ewigkeit denkt, der Apostel hat als Paradox etwas Neues zu bringen, dessen Neuheit, gerade weil es wesentlich paradox und nicht eine Antizipation im Verhältnis zur Entwicklung des Geschlechts ist, beständig bleibt, gleichwie ein Apostel in alle Ewigkeit ein Apostel bleibt und keine Immanenz der

Ewigkeit ihn wesentlich aufgleiche Ebene mit allen Menschen stellt, da er wesentlich paradox verschieden ist. Das Genie ist was es ist, durch sich selbst, d.h. durch das, was es in sich selbst ist, ein Apostel ist, was er ist, durch seine göttliche Autorität.^{36.a./}

Daraus folgt Kierkegaard bekannte Einstellung, dass der - religiöse - Einzelne höher steht als jede Allgemeinheit, die stets diesseitig-menschliche Wurzeln hat, /Ethik, Aesthetik/. Diese seine Position haben wir früher bei der Analyse seiner Gegenüberstellung des Kindesopfers bei Abraham und Agamemnon kennengelernt, jetzt scheint es uns als Abschluss dieser Gedankengänge nötig, seine damit verbundene Typologie des menschlichen Versagens dem Leben gegenüber, woraus die Verzweiflung und mit ihr das religiöse Bedürfnis erwächst, kurz zu schildern. Kierkegaard gliedert seine Typologie vom Standpunkt der Probleme Unendlichkeit-Endlichkeit und Notwendigkeit-Möglichkeit. Er findet, mit Recht, dass bei den Menschen seiner Zeit, diese, die Richtigkeit des Lebenslaufs fein spiegelnden Kategorien, fortwährend in falschen Proportionen, ohne inneres Gleichgewicht auftreten. So idealistisch-ideologisch die methodologischen Grundlagen seiner Typologie teilweise auch sind, so treffend erscheint seine Diagnose. Das Überwiegen der Unendlichkeit bringt eine phantastische Existenz hervor, "wenn so das Gefühl phantastisch wird, dann verflüchtigt sich das Selbst immer mehr, es wird zuletzt eine Art abstrakter Gefühligkeit, die unmenschlich keinem einzelnen Menschen angehört;" "das Selbst führt dann eine phantastische Existenz in abstrakter Unendlichkeit oder in abstrakter Vereinzelung, wobei beständig das Selbst fehlt, von dem der Mensch immer mehr wegkommt." Das Überwiegen der Endlichkeit führt dagegen zu einer "verzweifelten Begrenztheit", der Mensch "vergisst sich selbst...findet es gewagt, er selbst zu sein, und viel leichter und sicherer, wie die anderen zu sein, eine Nachäffung, eine Nummer mit in der Menge zu werden." Das Überwuchern der Möglichkeit macht aus dem Menschen eine "Lufterscheinung"; "Zuletzt ist es: als wäre alles möglich, aber das geschieht gerade, wenn der Abgrund des Selbst verschlungen hat." Im entgegengesetzten Fall kann der Mensch "gleichsam keine Luft bekommen", er wird entweder ein Fatalist, oder es wird für ihn alles zur Trivialität.^{37/} Wir glauben es wird keinen Kenner des heutigen Lebens und auch der heutigen Kunst geben, der die Richtigkeit dieser Typologie Kierkegaards

nicht mit ganzen Serien von Beispielen belegen könnte. Die Folgerung, die Kierkegaard aus solchen richtigen Beobachtungen mit eiferscharfsinnigen Verallgemeinerung zieht, gehen uns nicht an, für uns ist hier nur von Belang, wie er aus der heutigen Lage des partikularen Menschen dessen innere Verkümmern und Verzerrtheit abliest und wie er im religiösen Perennieren ders aus ihnen emporschwachsenden Verzweiflung in partikularen Menschen den einzig möglichen Weg zu Gott erblickt.

Die künstlerischen Haupttendenzen der heute in der bürgerlichen Welt herrschenden avantgardeistischen Kunst haben wir im vorangegangenen Abschnitt als Verdrängungen der die Wirklichkeit realistisch widerspiegelnden Symbolik durch ein transzendentes und dadurch abstraktes allegorisches Wesen charakterisiert. Schon in diesem Formwillen drückt sich eine Unterordnung des ästhetischen Verhaltens unter Religion und religiöses Bedürfnis aus. Es entsteht damit die paradoxe Lage, dass gerade zur Zeit des Zerfalls, der Entleerung des religiösen Weltbildes eine stärkere Gebundenheit der Kunst an das Religiöse entsteht, als eine solche seit Jahrhunderten vorhanden war. Selbstredend ist diese Kapitulation eine eigenartige und darf mit historisch früheren nicht ohne weiteres gleichgesetzt werden. Einerseits hat die Religion, an welche diese Kunst Anschluss gefunden hat, längst ihre altbesessene Einheitlichkeit und Eindeutigkeit verloren. Bei Beschreibung der grossen religiösen Krise der Neuzeit haben wir darauf hingewiesen, dass die Kunst durch ihre Befreiung auch etwas für sie höchst Fruchtbare verloren hat, nämlich jene sinnlich-inhaltlich klare, aber grosse Bewegungsfreiheit zulassende thematische Bindung, die für Kunst der Komposition in Vorrenaissance und Renaissance eine nicht unbedeutende Stütze gewesen ist. Heute treffen sich religiöses Bedürfnis und Kunst gerade in ihrer beiderseitigen inhaltlichen Ungebundenheit, in ihrer subjektivistischen Willkür, in ihrer Formlosigkeit. Die Annäherung an Religiöse geht also nicht in die Richtung einer Verstärkung der sinnlichen Gegenständlichkeit in der Gestaltung wie im westeuropäischen Mittelalter, sondern wirkt sich im Gegenteil dahin aus, dass diese gegenständliche Beschaffenheit in den Werken von allen Seiten zunehmend zersetzt oder gar vernichtet wird. Aus denselben Gründen findet hier kein latenter, zumeist unbewusster Wettstreit zwischen ästhetischem und religiösem Wider-

spiegelungsarten der Wirklichkeit statt, in welchen, durch welche ein wachsendes, ein erstarktes Selbstbewusstsein der Menschheit in Künstlerischen entstehen könnte. Die Unterwerfung der neuen Kunst unter Prinzipien, die vom neuen religiösen Bedürfnis bestimmt sind, hat vielmehr einen spontan richtungslosen Charakter. Das amorphe, konturlose Wesen des gegenwärtigen religiösen Bedürfnisses unterstützt in der Kunst alle Tendenzen zur Zerstörung der ästhetischen Formen. Da es keinerlei organisatorische Einheit oder Macht besitzt, verletzt die Kapitulation der Künstler niemals ihren nonkonformistischen Ehrgeiz, sie können sich diesen religiösen Bedürfnissen bedingungslos unterwerfen und dabei die Gebärde einer trotzig, rein auf sich selbst gestellten Persönlichkeit bewahren, obwohl objektiv dieser Nonkonformismus ebenso der Alleinherrschaft der Mode untertan ist, wie die höchstpersönliche Toilette einer Modedame. Diese unwiderstehlich scheinende Macht ist natürlich gesellschaftlich fundiert, wir haben gesehen, dass es eine allgemeine Tendenz der gesellschaftlichen Struktur und Entwicklung unserer Tage ist, alle Vermittlungen zwischen Partikularität und abstrakter Allgemeinheit auszuschalten und diese beiden Pole in die Einheit des Simultanen zusammenzufassen. Die so entstehende abstrakte Partikularität ^{38/} erlangt für die künstlerische Praxis schon darum eine verführerische Anziehungskraft, weil sie die Illusion der Möglichkeit und Fruchtbarkeit eines schrankenlosen Experimentierens erweckt, wobei es nicht sichtbar und bewusst werden kann, dass dahinter nur eine schlechte Unendlichkeit der formell immer neu variierten Leere steckt, dies umso weniger, als ja die Leere, als Moment, als psychologische Vorbereitungskategorie des Nichts im heutigen Nonkonformismus hoch in Ehren steht. So muss diese neue Kapitulation der Kunst vor dem abgeschwächten, inhaltlos und zerfahren gewordenen religiösen Bedürfnis in ihrer gesellschaftlich bedingter Neuartigkeit begriffen werden. Man kann dies deutlich sehen, wenn man diese Macht mit der Machtlosigkeit der noch immer starken katholischen Kirche vergleicht, die wie wir gesehen haben, ganz unfähig ist, eine ihr zusagende kirchliche Kunst, die etwas mit Kunst zu tun hätte, ins Leben zu rufen. Dadurch wird notwendigerweise die echt ästhetische Empfindlichkeit sowohl der Schaffenden wie der Rezipienten stark abgestumpft. Eine solche Feststellung klingt heute äusserst ketzerisch, denn vielleicht wurde nie, auch von der Seite der voll-

ständig laienhaften Aufnehmer, so viel über die technischen Seiten der Kunst geplaudert, wie gerade heute, nie spielten rein technische Verfahrensweisen, Neuerungen, etc. eine so ausschlaggebende Rolle im Entstehen, im Wettstreit der Richtungen, der sogenannte Tachismus ist ja nichts anderes, als eine zum Kunstprinzip ausgetauschte technische Verfahrensweise. Es ist aber in der Geschichte der Kunst nicht nur jetzt vorgekommen, denn auch nie so offenkundig, dass ein solches fest ausschliessliches Gerichtetsein auf rein technische Probleme den Sinn für die wesentlichen Formfragen verdunkelt. Da wir diese Frage in verschiedenen Zusammenhängen, zuletzt bei der Allegorie, behandelt haben, heben wir jetzt nur eine Seite des vielseitigen Komplexes hervor, nämlich die Beziehung von Wissenschaft und Kunst. Es ist sicher kein Zufall, dass in der Periode des schärfsten Kampfes um die echte Befreiung von Wissenschaft und Kunst aus dem Zustand, Dienstgäbe der Teleologie zu sein, gerade die wichtigsten Vorkämpfer der neugeborenen Wissenschaft, - es genügt auf Galilei und Bacon hinzuweisen - einen lebendigen Sinn für die wahre Eigenart der Kunst bekundeten. Dieses Verhältnis verwirrt sich in unserer Zeit, vor allem durch die Einwirkung der positivistischen Betrachtungsweise auf die Künstler selbst. Die durch solche gesellschaftliche Zustände abgeschwächte Fähigkeit der Künstler, aus der immanenten Dialektik der Gestaltung von Menschen und menschlichen Beziehungen alle für die Werkindividualität notwendigen früheren Bestimmungen herauszuentwickeln, verführte sie dazu, wissenschaftliche Kategorien als Ersatz, als Ausfüllung, als Abrundung, etc. in die Dichtungen einzuverleiben. Diese aus fremder Sphäre geborgten, immer unorganisch angewandten Elemente pflegen eine Doppelfunktion auszuüben, erstens soll die an sich schwache, nicht mehr wirklich tragfähige kompositorische Basis dadurch die erwünschte Solidität erhalten, zweitens soll dort, wo die gedichteten Details aus eigener Kraft nicht fähig sind, das Einzelne und bloss Partikulare der Phänomene organisch in die Welt der Besonderheit, der Typik hinaufwachsen zu lassen, eingefügte /später sagte man: einmontierte/, wissenschaftlich angeblich als wahr beglaubigte Stücke der Wirklichkeit diese Lücken schliessen. Diese Pseudowissenschaftlichkeit der Kunst hängt also mit dem Steckenbleiben in der Partikularität eng zusammen. Beide Prinzipien können bereits im Werk Zolas beobachtet werden. Jedoch, obwohl sein Einfluss

zeitweilig sehr stark, war, obwohl die sogenannte "neue Sachlichkeit" auf solche Anschauungen zurückgriff, obwohl der Gebrauch der Montage manchmal die gesamte Kunstpraxis zu überfluten drohte, greifen wir nicht aus dem Grunde auf solche Tendenzen zurück, sondern deshalb weil sie eine wichtige Rolle in der Durchschnittspraxis jener Literatur spielten, die historisch dazu berufen gewesen wäre, ein realistisches Gegengewicht dem Avantgardeismus gegenüber zu bilden, wir meinen die sozialistische Literatur.

Natürlich kommen bei solchen Betrachtungen echte Künstler wie Scholochow, Makarenko und noch manchen andere nicht in Frage. In der Zeit der Verfestigung der Stalinschen Prinzipien nahm jedoch der Gebrauch überhand, die literarischen Kompositionen nicht aus dem zur Typik erhobenen individuellen Einzelschicksalen organisch herauswachsen zu lassen, sondern im Gegenteil von ~~von~~ einer wissenschaftlich /oder pseudowissenschaftlich/ aufgestellten These auszugehen, die Gestalten und ihre Schicksale dem Gehalt und der Tendenz dieser These gemäss auszuwählen, zu gruppieren, mit positiven oder negativen Eigenschaften auszustatten usw. Dadurch wird die ästhetische Geschlossenheit der Werke gesprengt und von einer - der gestalteten Welt gegenübergestellten - Transzendenz ersetzt, nur dass diese inhaltlich angesehen kein wirkliches Jenseits ist, sondern eine diesseitige, auf Irdisches gerichtete These, sie hat auch keinen irrationell-nihilistischen, sondern einen rationell-praktizistischen Charakter. Darum ist diese Literatur eine bloss illustrierende, keine allegorisierende, ihr Vorbeigehen an den Prinzipien der künstlerischen Vollendung ist denen des Avantgardeismus völlig entgegengesetzt. Jedoch gerade aus diesem Grund kann eine derartige, auf Illustration fertiger und vom Standpunkt der Kunst abstrakter Thesen angelegte Literatur keine realistische Gegenkraft gegenüber der in anderer Hinsicht abstrakter Tendenz auf Allegorie bilden. Denn so verschieden alle Prinzipien der Gestaltung in beiden Richtungen auch sind, die abstrakte Basis, sowie die Kulmination in Abstraktheit, bringt bei beiden ein partikularbleiben der Gestalten, der Situationen, der Gegenstände mit sich. Natürlich erstrebt diese Darstellungsweise innerhalb der sozialistischen Literatur ebenfalls eine Typik, diese ist aber keine dichterische, sondern eine wissenschaftlich-publizistische, wobei die persönlichen, positiven und negativen Zügen, mit denen je ein solcher Typus aus-

gestattet wird, notwendig bloss partikulare bleiben müssen und bestenfalls schwankende Umrissse eines partikularen Menschen abgeben, der - mehr oder weniger mit dieser seiner Unmittelbarkeit übereinstimmend - die Funktion eines Typus im apriori fertigen System von gesellschaftlich bestimmten Stellungnahmen erfüllen soll, sehr oft erscheinen diese positiven oder negativen Züge als dem abstrakten Typus einfach aufgeklebt. Diese künstlerische Schwäche eines - leider-beträchtlichen Teiles der sozialistischen Literatur musste schon darum hervorgehoben werden, weil diese die historische Mission hätte, gegenüber dem allegorischen Zunichtemachen des Menschen in den herrschenden Strömungen der bürgerlichen Literatur das echte und wahre, das künstlerisch-realistische Bild des gegenwärtigen Menschen zu retten, es zum Bestandteil des Selbstbewusstseins der Menschheit zu machen. Das haben, noch vor dem Sieg des Sozialismus, Gorki und Andersen Nexö getan, das tun die hervorragenden Vertreter des sozialistischen Realismus auch heute. Denn man kann und muss für die Gegenwart, ebenso wie historisch bei der Betrachtung der grossen Reformationskrise von Religion und Kunst mit Nachdruck betonen, dass jene Verdunkelung des Realismusgedankens, die auf der Oberfläche beide Perioden zu bestimmen scheint, niemals ihre alleinige Signatur war. Freilich suchte in der vergangenen "Zeit der Wirren" gerade die auch von der öffentlichen Meinung am stärksten emporgetragenen Künstler den Weg zum Realismus, während heute die Stimmen der Zeit einen entgegengesetzten Ruf laut werden lassen. Demgegenüber kann nicht oft genug wiederholt werden, dass diese Periode doch die von Thomas Mann und Bartók, von Scholochow und Makarenko, etc. gewesen ist, und auch heute ist, dass die Kapitulation des Avantgardeismus vor dem amorphen und jede künstlerische Gegenständlichkeit zersetzenden aktuellen religiösen Bedürfnis doch nur eine Episode der künstlerischen Entwicklung im welthistorischen Sinne vorstellt.

IV.

Basis und Perspektive der Befreiung.

Hier kann es sich nicht um Geschichte oder Kritik von noch so wichtigen Einzelmomenten handeln, sondern bloss um

die prinzipiell ästhetischen Fragen. Wie bereits gezeigt wurde, kann alles, was die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung für die Kunst aufwirft, nur auf Grundlage der Klärung der Kategorienprobleme, auch in historischen Sinn, erhellt werden. Wir haben bereits das Fürsichsein der Kunstwerke, die Struktur in der Werkindividualität in verschiedenen kategoriellen Zusammenhängen behandelt und sind dabei zur Einsicht gelangt, dass hier ein einzigartiger, im System der menschlichen Beziehungen zur objektiven Wirklichkeit alleinstehender Fall der Widerspiegelung vorliegt. Auch die wesentlichen kategoriellen Beschaffenheiten des Kunstwerks wie Endgültigkeit, Aufsichselbstgestelltsein, immanente Vollendung, Diesseitigkeit, Ubiquität etc. wurden an ihrem Ort untersucht. Vom Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems müssen bestimmte Seiten der Diesseitigkeit besonders betont werden. Diese ist in der Kunst keineswegs bloss eine abstrakte Negation der Transzendenz sondern etwas sehr Aktives, Positives und Schöpferisches: die Einbeziehung jeder - im zu verarbeitenden Lebensstoff stets irgendwie vorhandenen - Transzendenz in die geschlossen immanente "Welt" der Werkindividualität, ihr restloses Aufgehen mit allen sonstigen, ihrer Natur auch diesseitigen Lebenselementen im Strom des jeweiligen homogenen Mediums. Das heisst alles im Leben der Menschen, in ihren Gedanken, Gefühlen, in ihren eventuell ganz oder halbmythischen Vorstellungen und Phantasien etc. ist, da sie Momente des im Menschlichen Dasein wirkenden Transzendenz sind, für die Kunst als ein Fetisch aufgegeben, den sie verpflichtet ist, in reine Menschlichkeit, in menschliche Beziehungen, in subjektive Emotionen, Leidenschaften oder Denkopoperationen aufzulösen, um sie dadurch - einen anderen Weg gibt es nicht - als innerliche Bestandteile der irdischen Existenz der Menschen sinnfällig, in ihrer wahren Bedeutung vor die Menschen hinzustellen. Der für die Entwicklung des Menschengeschlechts bedeutsame Sinn des Fürsichseins, der Kunstwerke besteht deshalb darin, dass in diesen alles, was im menschlichen Leben vorkommt, in ihnen eine Gewichtigkeit erwirbt, sich innerhalb dieses Lebens abrundet, alle seine Bestimmungen bis zur jeweils konkret möglichen Vollendung entfaltet, aber stets aus dem Leben des Menschen, aus seinen Beziehungen zu seiner eigenen Welt entsteigt und restlos in ihr aufgeht. Damit die Kunst diese ihre Mission adäquat erfüllen könne, muss in der ästhetischen Kategorie des Fürsichseins eine

starke Komponente des Formalen wirksam werden. Denn die hier geforderte Erfüllung bedeutet niemals einfach die der jeweiligen - wenn auch noch so gerechtfertigten - Wünsche der Menschen, sondern "bloss" dass die menschlichen Bestrebungen an jedem Punkt ihres Auftretens das damalige konkrete Wesen der Menschen zur Vollendung bringen können. Das geschieht im Leben selbst nur ausnahmsweise, nur unter seltenen, besonders glücklichen subjektiven und objektiven Konstellationen. Erst in der ästhetischen Widerspiegelung, im Genie des Künstlers ist ein Organon entstanden, das in stande ist, diesen sonst verborgenen, vom Menschen selbst geschaffenen Sinn seines Lebens zur Sinnfälligkeit zu erheben. Gleichviel, ob dieser Sinn ein tragischer oder komischer, ein erfreulicher oder durch viele Greuel hindurch erbaulicher ist, immer ist er das Ergebnis der eigenen, jeweiligen, konkreten Kräfte des Menschen, und indem das Fürsichsein der Werkindividualitäten alles von sich weist, das nicht aus dieser Quelle entspringt, also jede absolute Transzendenz, drückt sich darin als Kategorie die tiefste Weltbejahung des Menschengeschlechts aus, sein Selbstbewusstsein - als Menschengeschlecht - Herr seines eigenen Schicksals zu sein.

Um den inhaltlichen Reichtum dieser Kategorie zu erfassen, musste seine formelle Seite zeitweilig in den Vordergrund gerückt werden. Gehalt und Form der wirklich grossen Kunst ist aber nicht arm an ausdrücklichen Geständnissen, in denen dieser menschliche Beruf der Kunst auch in voller inhaltlicher Offenheit laut wird. Die Prometheus-Sage und die Form, die sie bei Aischylus erhält und der von uns bereits herangezogene berühmte Chorgesang von der Macht des Menschen in der Antigone von Sophokles - um von der Homerschen Gestaltungsweise gar nicht zu reden - sind die ersten grossen Bekenntnisse des antiken Hellas in seiner Blütezeit zu dieser immanenten Allmacht des Menschen im Menschenleben. /Es ist ein wichtiger Beleg für das über den Sinn des ästhetischen Fürsichseins Ausgeführte, dass diese Gesinnung gerade vom Dichter des Oedipus verkündet wurde./ Im grossen Kampf zwischen immanenter Erhellung und transzendenter Verdunkelung des Menschenlebens konnte sich diese heroische Weisheit der griechischen Polis naturgemäss nicht lange als ideell-moralische Führerin halten, schon bei Vergil und Horaz, wie vor der tragischen Periode bei Hesiod, erhält die Prometheus-Betätigung der Menschheit den Akzent eines Frevels den

Göttern gegenüber, und über Hellenismus, Gnostik etc. führt dieser Weg notwendig zur christlichen Demütigung des Menschen vor der allmächtigen Transzendenz des dreieinigen Gottes. Die Erweckung des Menschen aus seinem ursprünglich halbtierischen Dasein wurde schon durch die Schlange der Genesis zu einem Werk des Satans uminterpretiert, wobei freilich als fernes, verschollenes Zeichen eines vergessenen Widerstandes immer wieder die Legende vom schönsten gefallenen Engel, von Luzifer, dessen Namen den Lichtbringenden bedeutet, immer wieder herungeistert. Noch bei Dante, bei dem, wie wir gesehen haben, die Verdammten wie die Erhöhten zusammen mit ihrem Schicksal, den Schauplätzen, wo sie auftreten zum Trotz in eine irdische Immanenz zurückgeführt werden, bleibt Satan doch ein transzendent böses Prinzip. Aber schon bei Milton sprengt die Verherrlichung Luzifers den theologischen Rahmen und - gleichviel ob gewollt oder ungewollt - die menschlich-prometheischen Lichter durchbrechen an manchen Stellen die düstere Wolkenwand des Transzendenten. Im Jugendgedicht Goethes von Prometheus setzt sich der antike Drang nach der vollen Autonomie des Menschen, bereichert durch die Erfahrungen zweier Jahrtausende wieder durch: "Ich Dich ehren? Wofür?" ruft er Zeus zu, gemeint ist aber jeder ausserweltliche Gott, alles, was den Menschen transzendent, von Aussen befehlend entgegengestellt wird, die Menschen, die dieser Prometheus schafft, werden den Gott ebensowenig achten, wie er selbst. "Faust" vollendet die dichterische Vernichtung des Transzendenten für das Gute ebenso wie für das Böse. Satan verliert dabei allerdings jeden Luziferschen Glanz, worin noch ein Überrest vom jenseitigen Ursprung der menschlichen Rebellion gegen Gott verborgen war, er erscheint /in einem ausgelassenen Fragment/ einfach als die Verkörperung des Tierischen am Menschen, der nackten Goldgier und Geschlechtsgier. Mit Dostoiewskijs Deutung als Zwischenstation erhält nun dieser Befreiungskampf von der Transzendenz des Guten wie des Bösen seine bis jetzt letzte und höchste Form in Thomas Manns "Faustus". Hier ist das Satanische schon nichts mehr als die versuchte Los-trennung der einzelnen Individualität vom allgemeinen Schicksal des Menschengeschlechts, das jeweils nur als gesellschaftliche Aktivität des Menschen in Erscheinung treten kann. Die irdische Immanenz, die das Fürsichsein des Kunstwerks formell zum Ausdruck bringt, ist hier bereits das konkrete Schicksal des Adrian Leverkühn und da-

durch vermittelt der ganzen modernen Kunstübung geworden, der menschheitliche Sinn des Fürsichseins zeigt sich uns nunmehr in voller inhaltlicher Vollendung.

Wir haben bereits festgestellt, dass in diesem Kampf um die Diesseitigkeit der Welt - im welthistorischen Masstabe - Wissenschaft und Kunst objektiv Verbündete sind. Freilich bedeutet Immanenz in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit nichts weiter, als einfach die des objektiven Ansichts. Daraus folgt, dass für jedes konsequente wissenschaftliche Denken eine jede Transzendenz von vorneherein etwas bloss Provisorisches sein muss, ein Nochnicht der Erkenntnis, das aber, wenn die subjektiven Bedingungen seines Erfassens von den Menschen, von der Gesellschaft herbeigeschafft werden, sofort aufhört, selbst im relativen Sinn, Transzendenz zu sein. Die Immanenz bezeichnet also den inneren Zusammenhang der vom menschlichen Bewusstseins unabhängig existierenden Wirklichkeit, die prinzipiell, freilich nicht für alle jeweiligen, praktisch konkreten Komplexe erkennbar und gedanklich reproduzierbar ist, Die Immanenz in der wissenschaftlichen Darstellung ist bloss die Widerspiegelung dieses Tatbestandes und das, was das Alltagsbewusstsein oder der subjektive Idealismus als Transzendenz zu bezeichnen pflegt, ist nichts anderes, als eine - provisorische - Lücke, eine - provisorische - Schranke in der Verwandlung und im Verwandeltsein des Ansichts in ein Füruns. Wie in der ästhetischen Widerspiegelung die Transzendenz in eine menschliche Immanenz einbezogen wird, haben wir eben gesehen, auch ihre Folge; nämlich, dass die in den verschiedenen Entwicklungsphasen der Menschheit vorhandenen Vorstellungen über Transzendenz in ihr entweder als völlig subjektiv gewordene Eigenheit der gestalteten Menschen erscheinen, oder höchstens eine Art von Horizont bilden, der die rein menschliche Welt aus der Ferne begrenzend umgibt, sie erscheinen als Ergebnis jenes Stadiums im Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur, die das jeweilige Kunstwerk abbildet.

So verschieden beide Widerspiegelungsarten auch untereinander sein mögen, sie haben in ihrer Rückwirkung auf den Menschen einen wichtigen gemeinsamen Zug: in beiden, durch beide spielt sich in den beteiligten Menschen ein Hinausgehen über ihre blosse Partikularität ab. Die wissenschaftliche Arbeit kann die verschiedenen, mit der Partikularität eng verbundenen Kräfte der

Menschen für ihre Zwecke in Gang bringen, so Interessen, Ehrgeiz, selbst Eitelkeit, etc. diese können aber günstigen Falls nur einen Stimulus für die eigentliche wissenschaftliche Tätigkeit abgeben, diese selbst erfordert gebieterisch das Sicherheben des Menschen über seine Partikularität, in ihr werden alle Überreste der blossen Partikularität einfach auszuschaltende Fehlerquellen. Die Bewegung in der Kunst vom Einzelnen und vom Allgemeinen zum Besonderen haben wir bereits wiederholt eingehend untersucht, auch ist es uns bekannt, dass die allgemein kathartische Wirkung der Kunst im Rezeptiven gerade ein Bewegtwerden in diese Richtung für seine Person in Gang setzt. In beiden wird also ein Hinausgehen über die blossen Partikularität entfacht, deren Art eng mit der jeweiligen Überwindungsweise der abstrakten Transzendenz zusammenhängt. Dagegen konnten wir im religiösen Verhalten eine Simultanität und Polarität des Versuchs die Partikularität /d.h. das Kreatürliche, das aber, wie dargelegt, in den Religionen auch die höheren Betätigungsformen der menschlichen Subjektivität entfacht / gewaltsam zu vernichten und gleichzeitig bis in die jenseitige Erlösung hinein aufzubewahren. Es ist klar, dass hier in objektiver wie subjektiver Hinsicht eine letzten Endes unversöhnliche Gegensätzlichkeit vorhanden ist. Wissenschaft und Kunst gehen - jede in ihrer Weise - darauf aus, die als objektiv gegeben scheinende Transzendenz in der Wirklichkeit radikal aufzuheben und gleichzeitig damit den Menschen selbst aus seiner blossen Partikularität, in welcher Verharrend er unweigerlich von Transendenzen umgeben existieren zu müssen vermeint, herauszuheben, ihn objektiv und subjektiv zum selbsttätigen Beherrscher der ihn umgebenden Aussenwelt und seiner eigenen Innenwelt zu machen. Nichts geht ihm dabei vom echten Gehalt des Lebens verloren, im Gegenteil gerade dadurch erobert er ihn. "Willst du inst Unendliche schreiten", sagt Goethe "Geh nur im Endlichen nach allen Seiten."

Die Bewegung der Menschheit in dieser Richtung hat, nur in seltenen Fällen des Charakter eines bewussten Programms, auch hier gilt unser Motto: "Sie wissen es nicht, aber sie tun es." Daraus folgt jedoch weder eine blossen Zufälligkeit noch eine völlige Richtungslosigkeit. Die Sehnsucht nach dieser höchsten Form der menschlichen Freiheit kristallisiert sich oft

als der entscheidende Gehalt eines sozialen Auftrags, dessen ausgesprochene Parole sich zu ihm widerspruchsvoll verhalten, wie in der Malerei von Giotto bis Michelangelo. Ebenso ist in den Naturwissenschaften, als welthistorische Trendlinie betrachtet, die Richtung auf ein einheitliches Weltbild vorhanden, unbekümmert um solche Ideologien, wie der Neopositivismus. Am allerdeutlichsten jedoch äussert sich dieser Drang - wieder: unbekümmert darum, ob oder wie weit er ein bewusster ist - im praktischen Leben. Mag der Arbeitende über seine Leistung denken oder empfinden, was ihm beliebt, durch die objektive Dialektik des Arbeitsprozesses, natürlich im weitesten Sinn genommen, zusammen mit seinen Voraussetzungen und Folgen, entsteht zwangsläufig ein immanent geschlossener, keine prinzipiell endgültige Transzendenz kennender rein diesseitiger Konnex von Beziehungen der Menschen zueinander und zugleich von einer immer richtiger erkannten Aussenwelt, von den diese beide vermittelnden Gegenständen. Aber die in solchen Systemen lebenden und wirkenden Menschen zeigen immer wieder in ihren höheren Bewusstseinsformen, vor allem in den ethischen, das Bestreben über die zusammengehörige objektive und subjektive Schranke der menschlichen Höherentwicklung und Selbstvollendung, über die Einbildung einer absoluten Transzendenz in der objektiven Wirklichkeit, über die Beschränktheit der blossen Partikularität im Subjektiven, über den Schnittpunkt beider, über die auf den Menschen bezogene Teleologie hinauszukommen.

Wir haben uns mit diesen Tendenzen und verschiedenen anderen Zusammenhängen eingehend befasst, wir weisen bloss auf die "Mitte" bei Aristoteles, auf die Affektenlehre Spinozas, auf seinen und Goethes Kampf gegen die Affekte Furcht und Hoffnung etc. hin. Wir fügen deshalb diesem Sachverhalt nur einige weitere Belege hinzu. Der Stoiker Poseidonius sagt über diese Frage: "Du darfst niemals denken, du seist durch die Waffen des Schicksals geschützt; kämpfe vielmehr gegen es mit deinen eigenen. Das Schicksal verleiht keine Waffen."^{1/} Das Haupt der grossen gegnerischen Schule, Epikur nimmt dem weltanschaulichen Sinne nach in der gleichen Gedankenrichtung Stellung: "Die Zukunft liegt weder ganz in unserer Hand noch ist sie völlig unserem Willen entzogen." Und er gibt den auf diesseitige Immanenz drängenden Gedankengängen, gerade am "heikelsten" Punkt, in Bezug auf den Tod einen äusserst zugespitz-

ten, äusserst entschiedenen Ausdruck: "Das angeblich schaurigste aller Übel also, der Tod, hat für uns keine Bedeutung: denn so lange wir noch da sind, ist der Tod nicht da; stellt sich aber der Tod ein, so sind wir nicht mehr da."^{2/} Es ist natürlich nicht überraschend, dass der Standpunkt des Feuerbachanhängers, Gottfried Keller, ein ähnlicher ist, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, dass wie wir gesehen haben, der junge Tolstoi zu sehr verwandten Folgerungen sich gedrängt sieht; Keller schreibt in einem Brief: "Die Unsterblichkeit geht in den Kauf. So schön und empfindungsreich der Gedanke ist, - kehre die Hand auf die rechte Weise um, und das Gegenteil ist ebenso ergreifend und tief. Wenigstens für mich waren es sehr feierliche und nachdenkliche Stunden, als ich anfang, mich an den Gedanken des wahrhaften Todes zu gewöhnen. Ich kann Dich versichern, dass man sich zusammennimmt und nicht eben ein schlechterer Mensch wird."^{3/} Keller hat auch, vor allem in der Gestalt der Dorothea im "Grünen Heinrich" gezeigt, eine wie harmonische Lebensführung sich aus solchen Gefühlsgrundlagen ergeben kann. Schon die tiefe Konvergenz von Stoa und Epikur in dieser Hinsicht zeigt, dass hier keineswegs bloss von einem Gegensatz zwischen Religion und Materialismus die Rede ist. In der Ethik Kants tritt zwar Gott als "Postulat der praktischen Vernunft" auf, die Aufstellung dieses Postulats ist jedoch bloss eine Perspektivfrage seiner Ethik, diese selbst schliesst jede über den handelnden Menschen hinausweisende Jenseitigkeit und erst recht ein jedes Zentrieren real-teleologischer Prozesse auf ihn als Subjekt der Ethik aus. Und niemand wird Wilhelm Dilthey einen weltanschaulich dem Materialismus nahestehenden Denker nennen. In seiner Ethik tritt er aber sehr entschieden für eine vollendete, menschlich-irdische Beschaffenheit der ethischen Beziehungen auf: "Ist das Ideale der menschlichen Natur nicht immanent, kann es nicht dem menschlichen Nachdenken allgemein vermittelt werden, dann wird bei der Wahl zwischen voller Nacht und einer zufällig vom Himmel gefallenen Glaubenswelt das Spiel der Triebe regieren, und die Entscheidung für den Glauben wird nur von den Dummen getroffen werden. Entweder also eine der Welt und der Wissenschaft immanente Idealität oder gar keine."^{4/}

Überhaupt ist die Ethik das eigentliche Gebiet für den realen Entscheidungskampf zwischen Diesseitigkeit und Jen-

seitigkeit, für die reale aufhebend-aufbewahrende Umgestaltung der menschlichen Partikularität. Ein endgültiges Beantworten der hier auftauchenden Probleme kann also nur in einer Ethik gegeben werden.

Wir haben diese untereinander äusserst divergenten und heterogenen Tendenzen in der Ethik nur darum angedeutet, um Symptome jener immer und überall wirkenden Kräfte anzuzeigen, die im Laufe der Geschichte zur Herausbildung des sozialen Auftrags an die Kunst beitragen. Ihr Ergebnis ist unter anderen jene glanzvolle Reihe der dichterischen Bekenntnisse für Macht und Grösse des Menschlichen von Homer bis zum "Faustus" Thomas Manns, die wir eben kurz aufgezählt haben. Alle echten Kunstwerke sind im echten Sinne des Wortes Antitheodizeen, indem sie, der objektiven Wahrheit entsprechend, eine Anordnung der Beziehungen vom Mensch und Aussenwelt, eine des menschlichen Innenlebens, des Verhaltens des Menschen zu sich selbst geben, in denen diese objektiven Wechselbeziehungen der Wirklichkeit als Fundamente der Werkvollendung erscheinen, als Widerspiegelungen von Inhalten, die für das Menschenleben objektiv typisch sind, die deshalb in der Werkindividualität ihre typische, besondere Form erhalten. Alle formellen Forderungen der Aesthetik, die hier bereits ausführlich behandelt wurden, sind nichts weiter, als Erfüllungsbedingungen für die spontane Erlebbarkeit dieser tiefsten Menschheitssehnsucht: sich selbst, sein eigenes Verhältnis zur Aussenwelt und zu sich selbst durch eine aktivschöpferische, der Wahrheit entsprechende Selbstspiegelung kennenzulernen, d.h. die eigene Wirklichkeit, das eigene Wesen als von ihm unabhängiges Sein gewordenes Abbild der Welt sich zu eigen zu machen. Dieser Spiegel, um Hamlets Wort zu gebrauchen, wird im künstlerischen Schaffen teleologisch hergestellt. An und für sich unterscheidet sich darin die künstlerisch produktive Tätigkeit von keiner anderen Arbeit; denn jede Arbeit ist ihrem Wesen nach in unaufhebbarer Weise teleologischen Charakters. Während aber jede reale, auf die Aussenwelt praktisch einwirkende Arbeit dies ihr Wesen spontan, ohne Notwendigkeit einer rückbezogenen Selbstreflexion verwirklichen kann und die sich daraus ergebenden weltanschaulichen Folgerungen in Bezug auf die Teleologie den Arbeitsprozess selbst nicht zu berühren brauchen, muss die künstlerische Produktion, bei Strafe des Verfehlens der Werkvollendung, mit dem Zweckfetisch des All-

tags einen Bruch vollziehen, was, wie wir sehen konnten, objektiv, unabhängig vom Wollen und Denken des Künstlers einen Bruch mit den Grundlagen des religiösen Bedürfnisses beinhaltet. Indem die Kunst im - absolut betrachtet - immer kleinen Kreis des unmittelbaren Gestalteten, nach Lessings Ausdruck, einen Schattenriss vom Ganzen gibt, verschwinden aus den abgebildeten objektiven Zusammenhängen die subjektivistischen Zentrierungen der Ereignisse auf den einzelnen, partikularen Menschen, und wo diese als gestaltete Gegenstände erscheinen, repräsentieren sie bloss die subjektiven Einbildungen eines partikularen Ichs, die vom wahren Gang der Ereignisse stets widerlegt werden.

Indem die Kunst ihre Gestalten und deren Schicksale ins Typische erhöht, indem sie dadurch in den Receptiven kathartische Wirkungen erzielt, hebt das von ihr Geformte und den das Geformte in sich Aufnehmenden auf das Niveau der Besonderheit, zwingt ihn, wenigstens auf die Dauer des Kunstgenusses, seine eigene Partikularität zu überwinden. Es ist lehrreich von diesem Standpunkt den "Oedipus" von Sophokles als den Sieg der objektiv notwendigen Geschehnisabfolge über subjektive und subjektsbezogene Mutmassungen, über daraus entstehende Massnahmen zu betrachten. Wenn in "Oedipus auf Kolonos" die ganze tragische Gegebenheitsreihe - post festum - als sinnvoll erscheint, so lässt der Dichter keinen Zweifel darüber bestehen, dass die auf sich selbst bezogene Sinngebung des beteiligten Subjekts - früher blosses Objekts der ihn zu erdrücken scheinenden Aussenwelt - beispielgebend nur für das Subjekt selbst sei kann, eine solche seelische Aufhebung der Sinnlosigkeit von objektiven Lebensstatsachen weist stets den Anspruch ab, in diesen selbst eine teleologisch auf den Menschen abzielende objektive Kausalität zu erblicken. Die Menschheit selbst ist es, die dem eigenen Leben der Menschen einen Sinn verleiht: darin ist jede echte Dichtung eine Antitheodizee. Dasselbe bewirkt offenbar das menschlich-innerliche Wesen der Musik. Da sie als gedoppelte Abbildung der Emotionen von vorneherein die diese auslösenden partikularen Anlässe und die bloss partikularen Reaktionen der Menschen auf sie ausschalten muss, ist sie, als reine Musik, gar nicht imstande bloss Partikulares auszudrücken, die Aengste und Hoffnungen, die Verzweiflungen und die Erlösungen, die die Welt im Menschen entstehen lässt, bewegen sich notwendig im Lebensumkreis einer mensch-

lichen Subjektivität, die imstande ist, dem Leben einen erhöhten Sinn zu verleihen. Und wenn die Architektur einen den jeweiligen Menschen angemessenen Raum schafft, so ist einerseits dieser - auch im bewussten Erlebnis - etwas, das der Mensch auch für sich selbst als ihm in unberührbarer Objektivität Entgegengesetztes fassen muss, andererseits muss aus seinem Erlebtwerden alles Negative sowie alles Private verschwinden; die Architektur, wenn sie eine echte ist, kann sich nur an die menschheitlichen Seiten des Menschen wenden. Allgemein gesprochen: eine künstlerische Sinngebung und Gestalten bedeutet Sinn geben - ist nur möglich, wenn sie sich formell ins Typische ins Besondere erhebt, wenn sie inhaltlich einen gültigen Gegenstand für das Selbstbewusstsein der Menschengattung hervorzuzaubern imstande ist.

In konsequenten Durchführen der ästhetischen Widerspiegelung, in der angemessenen Setzung der ästhetischen Form ist also eine Proportionalität geschaffen, die das richtig abgeschätzte Verhältnis von Innen und Aussen, von Subjektivität und Objektivität festhält, daraus entspringen Immanenz und Diesseitigkeit der Werkindividualität als das für sie Primäre und Fundamentale. Wie wichtig gerade diese Art von Objektivität ist, zeigt die sogenannte Grausamkeit der allergrössten Künste, sie hat bei Shakespeare den jungen Schiller entsetzt, während der reife Goethe gerade diese Eigenheit Molières bewundert. Dies wird von modernen Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern häufig missverstanden, wenn sie die sogenannten Verzerrungen der Wirklichkeit etwa bei Breughel, Goya oder Daumier, die einfach bestimmte Verzerrtheiten an bestimmten Menschentypen oder menschlichen Situationen im wahren Gesamtzusammenhang richtig wahrnehmen und an ihrer richtigen Stelle in der Totalität der jeweiligen Phänomene entsprechend abbilden, mit jenen Verzerrungen der künstlerischen Subjektivität entstammenden generellen Deformationen des Menschen überhaupt gleichsetzen, die vor allem Produkte der neuesten Kunst sind. Wir müssen bei dieser Gesamtlage zwei Momente besonders herausgreifen, erstens sind alle Gegenständlichkeitsformen und Beziehungen, die jetzt behandelt werden, objektive Werkkategorien, also nicht bloss verallgemeinerte psychologische Eigentümlichkeiten der Schaffenden oder der Rezipienten. Sie können also unter Umständen bei einem ganz entgegengesetzten, völlig falschen Bewusstsein der mit der Kunst verbundenen

Subjekte in der Werkindividualität zur Geltung gelangen? philosophisch-ästhetisch kommt es aber ausschliesslich auf dieses letztere an. Zweitens ist die sich so ergebende Werkstruktur der eigentlichen im tiefsten Sinne gemeinte Gehalt des sozialen Auftrags an die Kunst; erst mit ihrer Erfüllung kann er im echten Sinne als verwirklicht gedahnt werden, sie ist das wirkliche maison d'être des ästhetischen Fürsichseins. Die letztthinige Intention des sozialen Auftrags auf den Gehalt des Menschheitlichen wurde bereits von uns behandelt und wir haben gesehen, dass obwohl das Menschheitliche im sozialen Auftrag äusserst selten direkt zutage tritt, vielmehr zumeist eine im Dickicht von Vermittlungen wie des Nationalen, des Klassenmässigen etc. eine verborgene, anonyme Wirksamkeit ausübt, es dennoch keinen bloss psychologischen oder sozialpsychologischen Charakter hat.

Aus hier wird vom Menschen eine unmittelbare Orientierung im Leben gesucht, aber eine, die nie in der real gegebenen Unmittelbarkeit des Lebens selbst gefunden werden kann, sondern nur in einer vom Menschen eigens für diesen Zweck geschaffenen neuen Unmittelbarkeit. Von diesem Aspekt aus wird es wiederum verständlich, dass der Realismus, die gezeigt wurde, nicht ein Spezialstil unter vielen anderen ist, sondern die künstlerische Grundlage eines jeden gültigen Schaffens. Das Fürsichsein des Kunstwerks als dialektische Vereinigung von Füruns und Ansich, als Ansichsein, dessen Wesen ausschliesslich auf der Möglichkeit der Wirkung beruht, als Widerspiegelung, die sich zu einem neugeschaffenen selbstherrlichen Sein zusammenzieht, kann sich nur verwirklichen, wenn sein Gehalt die Reproduktion der Wahrheit des Lebens ist ohne darauf die geringste Rücksicht zu nehmen ob diese Wahrheit als Spiegelbild von Einzelheiten verifizierbar ist, ja ein jedes derartige Kriterium der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit wird von vorneherein schroff abgewiesen. Da die unmittelbare Erscheinungsform aller Phänomene eine partikuläre ist, müsste ein in den Einzelheiten vergleichbares Abbilden auf diese ihre Seite gerichtet sein, während die echte Kunst, als Widerspiegelung der wesentlichen, auf das Menschheitliche orientierten Momente der Wirklichkeit nicht nur als Ganzes, sondern auch in allen Details über das Niveau einer jeden Partikularität hinausführen muss. Selbst wo ein Gegenstand in

seinem hic et nunc dem Abgebildeten genau zu entsprechen scheint, ist dieses Korrespondieren doch nur ein Schein, in Wahrheit erschaffen Akzente, Proportionen, Einfügungen in breitere und tiefere Zusammenhänge etc. auch hier Gegenständlichkeitsformen, die sich von jeder Partikularität entschieden entfernen. Ist so, im allerallgemeinsten Sinn, jede Kunst eine realistische, so gibt es nichts so radikal Variiertes, wie jene Ausdrucksmittel jene Bezugssysteme etc., die historisch einen jeweiligen realistischen Stil ermöglichen. Der Spielraum dieses Wechsels im Medium der Abbildung ist zuweilen so gross, dass die eine Zeit die Mittel der anderen geradezu als Hindernis des eigenen realistischen Ausdrucks betrachten kann und oft erst eine grössere Distanz nötig ist, um auch eine solche Kunst wieder als realistisch zu betrachten. /Lessing, bzw. Gottfried Keller über die tragedie classique./ Andererseits muss jede Tendenz zur Formaflösung, zur Zersetzung des Fürsichseins des Werks, selbst wenn sie eine radikale Abkehr von jeder Wirklichkeit predigt, sich doch einem Naturalismus nähern, muss die partikularen Elemente der Wirklichkeit künstlerisch unverarbeitet in ihre ästhetisch intentionierten Komplexe einbauen; man denke bloss an die Montage, wobei es ganz gleichgültig ist, ob etwa Krude statistische Daten in einen Roman eingefügt oder Stoffstücke, Glasscherben etc. auf ein Bild geklebt werden, auch der Geometrismus, wenn er nicht wie in der Wissenschaft /oder, wie seinerzeit dargestellt, im alten Ornament/ seine welterobernde Funktion ausüben kann, wird zur blossen, freilich abstrakten Partikularität. Wie die abstrakte Partikularität mit der avantgardeistischen Leeren Transzendenz zusammenhängt haben wir bereits gesehen. Dass beide das Fürsichsein des Werks zerstören, versteht sich von selbst.

Mit dieser Einsicht rundet sich erst ab, was früher über den formellen Charakter des Fürsichseins der Werkindividualitäten gesagt wurde, dieses bedeutet, dass die ästhetische Existenz der Kunstwerke durch keine bloss inhaltliche Bestimmungen apriori in positivem oder negativem Sinn gesetzt werden kann, dass diese prinzipiell beliebige Inhalte beliebig geformt in Bestandteile des menschheitlichen Selbstbewusstseins verwandeln können. Diese formelle Beschaffenheit des ästhetischen Fürsichseins hat aber - ebenfalls notwendig und prinzipiell - in jedem einzelnen Fall einen

spezifischen, für die jeweilige Formung allein möglichen Gehalt, dass die ästhetische Form stets die eines bestimmten konkreten Inhalts sein muss, bewahrheitet sich auch hier. Das allgemeine Grundprinzip, dass die jeweilige Form des ästhetischen Fürsichseins von seiner unabdingbaren Gebundenheit an einen konkreten Gehalt bestimmt ist, weist auf den eben jetzt behandelten allerallgemeinsten Begriff des Realismus zurück. Es ist eine haltlose Illusion vieler Künstler und überspannter Kunstfreunde, ein Kunstwerk würde desto solider auf sich selbst beruhen /für sich seiend sein/, je weniger seine Elemente und deren Vermittlungsweise auf die objektive Wirklichkeit Bezug hätten. Die Selbsttäuschung besteht darin, dass eine Abbildung der Wirklichkeit - und auch in der äussersten "Abstraktion", in der am schroffsten nach Innen gewendeten Subjektivität ist letzten Endes eine solche Intention enthalten - ohne Korrespondenz mit dieser einen selbständigen Bestand haben könnte, ihre Abhängigkeit von der sie unmittelbar aufnehmenden Rezeptivität ist in solchen Fällen weit grösser als bei einer wirklich realistischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, denn diese enthält in sich immer einen Appell an ihren eigentlichen Gegenstand, an die innere Wahrheit ihrer eigenen nur im Interesse dieser Wahrheit erfolgten immanenten Geschlossenheit, während bei jenem nichts als der blosse Seelenzustand eines Subjekts fixiert wird, der von anderen Subjekten angenommen, oder verworfen werden kann, ohne eine objektive Instanz der Entscheidung zu besitzen. Dass dieses höchste Forum nur in der Geschichte zur Äusserung gelangen kann, folgt wiederum aus der elementaren Struktur des ästhetischen Fürsichseins: eine jeweilige Etappe in der Entfaltung des Selbstbewusstseins der Menschheit zu repräsentieren. Der Versuch aus einer blossen Subjektivität, die eben deshalb stets eine bloss partikuläre ist, eine Werkvollendung herauszuzaubern, wird sich also immer als Illusion erweisen, wird überall auf einer Transzendenz fundiert sein, die freilich gegenwärtig eine leere, das Nichts zum Inhalt habende ist, es wird darum im Gestalteten alles einer Willkür preisgeben, die Praetention, Fürsichseiendes zu sein, muss sich in Nichtigkeit auflösen.

Aus der Verknüpfung solcher Reihen von Notwendigkeiten, wie sie soeben geschildert wurden, entstehen die Grundlagen für das ästhetische Fürsichsein, für ihre im Komplex der Wi-

derspiegelungen der Wirklichkeit einzigartige Struktur als Verschmelzung zur Einheit von Füruns und Ansich. Diese Beschaffenheit der Kunstwerke ist die letztthinige Ursache der meisten ihrer Verkennungen, Verurteilungen seitens des religiösen Gefühls. Man könnte die Verhaltungsart, die dabei notwendig entsteht, auf die Trivialität reduzieren, dass die gestaltete Widerspiegelung in der Kunst mit der der Religion oder einer bestimmten Moral, die für die allein adäquate gehalten wird, oder gar mit der objektiven Wirklichkeit selbst verwechselt wird. Hinter solchen, unmittelbar angesehen banalen ja komischen Tatbeständen steckt aber oft mehr als etwas bloss Triviales. Man nehme die bekannte Szene aus "Don Quijote", wo dieser beim Puppenspiel dem dort bedrohten Ritter zur Hilfe eilt und mit seinem Schwert die die Mauren vorstellenden Marionetten in Stücke haut. Unmittelbar ist auch hier natürlich die überwältigend komische fixe Idee des traurigen Ritters dargestellt, jedoch, wie fast überall in diesem heroisch humorvollen Menschheitsmärchen, hat die unmittelbare Lächerlichkeit bedeutsame Hintergründe. Die Verwechslung von ästhetischem "Spiel" und Wirklichkeit muss freilich auch hier in ihrer Unmittelbarkeit ein Banausentum enthüllen und darum von drastischer Lächerlichkeit sein. /Shakespeare gestaltet oft eine solche Komik./ Aber wie immer in dieser Geschichte dient der Vordergrund der Lächerlichkeit nur dazu, um die stets auf den Sprung zur Tat befindliche, nie auf Kompromisse eingehende moralische Hilfsbereitschaft des Helden zu offenbaren. Und die Untrennbarkeit von Komik und Erhabenheit in dieser ganzen Verhaltungsart bedeutet hier den menschheitlichen Hintergrund dieser gewaltigen Dichtung: das tief normale Wesen ihres Dichters, der genau weiss, welche Wege das Menschengeschlecht zu gehen hat, des deshalb ebenso genau weiss, dass ein jedes Sichentgegenstemmen gegen die notwendig vorwärtsweisenden Kräfte dieser Entwicklung, auch wenn es den subjektiv lautersten Motiven entspringt, unweigerlich mit einem Münden in Lächerlichkeit bezahlt werden muss. Wenn also Unamuno im Kommentar dieser Szene das Recht Don Quijotes zur verfechten meint, geht er an dem objektiven Tiefsinn von Cervantes achtlos vorbei. Er spricht dabei von der Kunst "als von einer Lüge, die von allen anerkannt und gebilligt wird" und steigert seine Diatribe so: "Tod dem Schwindel! Machen wir ein Ende mit allen Puppenspielen und all

diesen geheiligten und sanktionierten Fiktionen. Wenn Don Quijote diese Komödie ernst nimmt, kann er nur denen lächerlich erscheinen, die den Ernst komisch finden und aus dem Leben ein Theater machen", um in Namen der Ethik gegen die "Tyrannei der Aesthetik", gegen ein "so problematisches Ding, wie den sogenannten guten Geschmack" den Kampf anzukündigen.^{5/} Damit erscheint das - in dieser Isolierung abstrakt gewordene - innerlich subjektive moralische Moment der Situation als der allein ausschlaggebende Gehalt, während dieser bei Cervantes zwar von der moralischen Erhabenheit des Menschen untrennbar, jedoch auch in dieser Situation überwältigend komisch ist, der Held muss tatsächlich in die Abgründe einer banausischen Trivialität herabsinken, eben weil er - bei aller Reinheit seiner Gesinnungen - sich auch hier einer für den Fortschritt der Gattung unentbehrlichen Aesserungsweise der Menschlichkeit gegenüberstellt. Indem diese Szene sich qualitativ von dem Windmühlenkampf etc. in nichts wesentlichem unterscheidet, tritt Cervantes als Verteidiger der welthistorischen Mission der Kunst gegen alle ihre "Kritiker" auf und indem Unamuno in seiner Interpretation durch Verteidigung Don Quijotes Cervantes zu vertiefen trachtet, kann er ihn in Wahrheit bloss verflachen.

In dieser Szene von Cervantes ist das Urbild gestaltet für alle Anklagen gegen die Kunst als Lüge, als Betrug, als bloss verführerisches, frivoles Spiel. Die Frage selbst wurde bereits in verschiedenen früheren Betrachtungen berührt. Jetzt kommt es nur darauf an, den Zusammenhang dieser spezifischen Art der Verurteilung der Kunst mit ihren Fürsichsein und dessen philosophischen und moralischen Hintergrund kurz zu beleuchten. Der Vorwurf entsteht überall - wo er aus einer einigermaßen ernst zu nehmenden Quelle stammt und nicht aus plattem Philistertum, worauf vor allem die Romantik jede weltanschauliche Ablehnung der Kunst zurückzuführen pflegte - aus einem Verabsolutieren vor allem der religiösen Verhaltensweise zur Wirklichkeit zu der allein möglichen, allein adäquaten, bei Verwerfen einer jeden anderen als irrend, ketzerisch, unsittlich etc. Schon daraus ist es ersichtlich, dass alle derartigen Stellungnahmen im Grunde genommen dasselbe "Modell" zeigen, das wir eben bei Cervantes feststellen konnten, natürlich mit dem Unterschied, dass bloss die Figur seines Helden

und nicht seine eigene umfassende Stellungnahme in ihnen zum Vorschein kommt. So spricht - um die Problemlage nur an einem einzigen Beispiel klarzulegen am Anfang von Boethius' berühmten Werk die ihn besuchende und ihn in musischer Beschäftigung findende Vertreterin des wahren Trostes zu den Mächten der Poesie: "Wer hat diese Bühnendirnen zu diesem Kranken gelassen, dass sie seine Schmerzen nicht nur durch Heilmittel nicht lindern, sondern mit süßem Gift noch nähren? Sind sie es doch, die durch das unfruchtbare Gestrüpp der Leidenschaften die fruchtereichen Saaten der Vernunft ertöten und den Geist der Menschen an die Krankheit gewöhnen, nicht von ihr befreien."^{6/} Hier wird ein wesentliches Motiv dieser Kontroverse - ihre der Religion zugewendete Seite - berührt, die Diesseitigkeit des Gegenstandes der Künste und die damit eng verbundene Indirektheit und Vieldeutigkeit ihrer Notwendigen Wirkung. Denn während - jede in ihrer Weise - Religion und auch Moral mit direkten Forderungen an den Menschen herantreten ist, wie wir seinerzeit gesehen haben, auch die erschütterndste Wirkung der Künste damit verglichen höchst kompliziert. Selbst die Katharsis kann einen negativen Charakter haben und auch, wo dies nicht der Fall ist, bedeutet das Nachher der künstlerischen Wirkung bloss eine Rückkehr ins Leben mit einer intensivierten und vertieften Bereitschaft für das Höhere, keineswegs notwendigerweise den festen Entschluss zu diesem Höheren selbst. Das bedeutet, dass ein so entstehender Konflikt zwischen Kunst und Moral seinem Wesen nach - welthistorisch betrachtet - ein episodischer ist, er folgt keineswegs aus dem Wesen der beiden Verhaltensarten, selbst ein so rigoroser Ethiker wie Kant hat hier keinen unaufhebbaren Gegensatz gesehen.^{7/}

Umso unversöhnlicher ist der Zusammenstoß mit der Religion. Boethius sieht von seinem Standpunkt aus berechtigterweise, dass die Beschäftigung mit den Künsten den Menschen innerhalb der Immanenz seiner aus dem Leben entstammenden und dem Leben zugewandten Leidenschaften belässt und - jeden derartigen Weg zur Vollendung der Menschlichkeit schroff ablehnend - untersucht er gar nicht, ob hier von einer weiteren Verstrickung in diese Leidenschaften oder von einer eigenartigen selbsterrungenen Befreiung von ihnen die Rede ist, denn eine Selbstvollendung des Menschen aus eigener Kraft wird ja von ihm verworfen. Das ist die uns bereits bekannte Stellungnahme von Dionysius Areopagite, der die Gefahr der

der künstlerischen Gestaltung /im Gegensatz zur allegorisch-transzendenten/ darin erblickt, dass jene den Menschen im Irdischen festhalten, fesseln könnte, während diese zur religiösen Devotion führt, das ist auch der Grund der Stellungnahme Tertullians, bei Ablehnung einer jeden Katharsis. Das liegt auch der Kierkegaardschen Verwerfung einer Dichterexistenz zu Grundz. "Christlich betrachtet ist /trotz aller Aesthetik/ jede Dichterexistenz Sünde, die Sünde: dass man dichtet anstatt zu sein, dass man sich nur in der Phantasie mit dem Guten und Wahren beschäftigt anstatt es zu sein, d.h. existenziell danach zu streben, es zu sein."^{8/} Auch hier rächtet sich die Anklage unmittelbar gegen das Fehlen einer direkten "existenziellen" Verwicklichung in der Kunst, gegen die ererbte Vorwegnahme einer Vollendung, die sich nicht unmittelbar aus den Taten der Menschen ergibt und nicht unmittelbar auf solche Taten ausgeht. Die besondere Nuance, die sich hier bei Kierkegaard zeigt, ist die Folge seines Leugnens einer gemeinsamen, freilich komplizierten, weitvermittelten gemeinsamen Arbeit der Menschen, an der Entwicklung der Menschengattung an sich selbst. Da es für ihn letztthinig nur den Einzelnen /nur das partikulare Individuum/ gibt, ist alles, was die Kunst in dieser Hinsicht leistet, eine unernste Spielerei, die für das einsame Verhältnis des Einzelnen zu Gott nichts beizutragen imstande ist, ja dem Wesen nach davon ablenkt.

Die verschiedenen Variationen der Beurteilung der Kunst als Verführung, als Lüge etc. erwachsen also jeweils aus den gerade gegebenen historischen Lagen, insbesondere aus denen der Religion im jeweiligen gesellschaftlichen System. Dies auch nur andeutend zu skizzieren, müsste unseren Rahmen sprengen. Wir mussten nur auf das - bei allen Verschiedenheiten - Gemeinsame hinweisen, um nochmals, von neuer Werte aus zu sehen, dass diese Attacken sich immer auf das Fürsichsein des Werks, auf dessen Voraussetzungen und Folgen richten, also auf die Grundlagen des Wesens der ästhetischen Widerspiegelung und Setzung. Es handelt sich deshalb bei Religion und Kunst um prinzipiell entgegengesetzte Arten der Weltbetrachtung, die in der fundamentalen objektiven Intention ihrer Setzungsart sich prinzipiell gegenseitig negieren. Natürlich kann sich, wie im Laufe dieser Betrachtungen wiederholt gezeigt wurde, immer wieder eine gesellschaftlich-geschichtliche Lage ergeben, in welcher dieser Gegensatz sich fast bis zur Unwahrnehmbarkeit ab-

stumpft, in welcher also auf der Oberfläche des historischen Geschehens sogar eine intime Zusammenarbeit zwischen ihnen sich zu verwirklichen scheint. Dass dabei, unterirdisch, diese Gegensätze weiter wirksam bleiben, haben wir ebenfalls nachgewiesen, ebenso dass Zusammenarbeit, Kampf und Trennung nicht in vereinfachter Schwarz-Weiss-Manier dargestellt werden darf, dass die so entscheidende Trennung in der Neuzeit, bei aller Vorherrschaft ihrer Notwendigkeit auch eine Problematik hervorgebracht hat; freilich scheint es uns, dass die wahren Zusammenhänge auf den Kopf gestellt werden, wenn man in dieser Trennung von Kunst und Religion nicht das Symptom der Widersprüchlichkeit in einer notwendigen Bewegung, sondern die letztthinige Ursache der modernen Problematik der Kunst erblickt.

Ganz anders ist - prinzipiell - das Verhältnis von Wissenschaft und Ethik zur Kunst beschaffen. Hier haben gerade die konvergierenden, die einander gesellschaftlich-menschlich ergänzenden Tendenzen die prinzipielle Prävalenz; was natürlich wiederum nicht ausschliesst, dass unter bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen konkrete Gegensätze hervortreten und zeitweilig sogar bis zu einer prinzipiellen Negation erstarren. /Wir erinnern an das Verhalten vieler Vorsokratiker zur Kunst./ Das Verbindungsglied ist für alle drei Gebiete die Diesseitigkeit. Sowohl Wissenschaft wie Kunst sind Organe der Menschheit, von ihr zu dem Zweck geschaffen und in ständiges Funktionieren versetzt, um das Diesseits für die Menschheit zu erobern, worin eingeschlossen ist, dass von ihnen ununterbrochen Phänomene, die lange Zeit hindurch nicht als diesseitige erfassbar schienen, als solche erschlossen werden. Für beide wird deshalb, wie wir gesehen haben, die Transzendenz zu einem blossen Schein. In der Wissenschaft spielt sich dieser Prozess so ab, dass das Transzendente als etwas bloss Relatives begriffen wird, als ein bloss vorläufiges Nochnicht der Erkenntnis. In der Kunst, wie wir ebenfalls gesehen haben, erscheint die Transzendenz objektiv stets als die Signatur einer jeweiligen historischen Lage, als ein Bestandteil der dadurch determinierten Psychologie, Weltanschauung etc. der direkt oder indirekt gestalteten Menschen, wodurch sie, wenn auch in völlig anderer Weise als in der Wissenschaft, ebenfalls relativiert wird, indem die Transzendenz als ein Bestandteil des letzten Endes als immanent abgeschlossenen Weltbilds erscheint, wird sie hier histo-

risch relativisiert. So sind - welthistorisch angesehen - Wissenschaft und Kunst selbstbeschaffene Organe der Menschheit, um die Wirklichkeit für diese zu erobern, sie ihr zu unterwerfen, um das Ansichseiende in einen dauernden, immer verfügbaren Besitz des Menschengeschlechts, in ein Füruns im umfassendsten Sinn zu verwandeln. Die Erfüllung dieser Aufgabe ist natürlich unmittelbar den einzelnen Individuen aufgegeben. Diese können aber daran nur dann fruchtbringend mitarbeiten, wenn es ihnen in ihrer Produktion gelingt, sich jenem Niveau des Menschheitlichen /durch alle seine bereits behandelten Vermittlungen / - wenigstens anzunähern, von wo aus die echten Probleme von Wissenschaft und Kunst erst wahrnehmbar und erfassbar werden können, wenn sie imstande sind, sich innerlich über ihre, ihnen unmittelbar gegebene eigene Partikularität zu erheben.

In allen diesen Fragen sind die Gegensätze zwischen Wissenschaft und Kunst auf der einen Seite und Religion auf der anderen unaufhebbar. Diese theoretische Feststellung wird dadurch nicht im geringsten abgeschwächt, dass sogar langwierige Perioden einer auf stillschweigenden Kompromissen beruhenden, von ununterbrochenen Guerillakämpfen erfüllten Koexistenz zwischen ihnen bestanden. Schon der spezifische Charakter der Absolutheit und Unbedingtheit die die religiöse Offenbarung für sich in Anspruch nimmt, bringt es mit sich, dass Wissenschaft und Kunst der Religion nur dienen, niemals als ihre gleichberechtigten Partner anerkannt werden können, die gegenwärtige Abgeschwächtheit der geistigen und sozialen Macht der Religion verurteilt zwar dieses Prinzip zur weitgehenden praktischen Wirkungslosigkeit, ändert aber am prinzipiellen Verhältnis dieser Gebiete nichts. Dieses Zurückgedrängtwerden des geistigen Wirkungsradius der Religion spielt sich sowohl objektiv wie subjektiv ab. Die objektive Seite dieses Prozesses ist etwas Uraltes, indem ununterbrochen Teile der Wirklichkeit, für die früher die religiöse Offenbarung bis zu gewissen Grenzen als vereinbar mit den allgemeinen Erfahrungen der Menschen galt, in ein wissenschaftliches Weltbild eingefügt wurden, das ihnen eine völlig immanente diesseitige Erklärung gibt, und sie damit dem religiös geoffenbarten Weltbild ausschliessend gegenüberstellt. Mag nun heute eine beträchtliche Anzahl der bürgerlichen Wissenschaftler und Philosophen die Möglichkeit eines einheitlich-wissenschaftlichen, also immanent diesseitigen Weltbildes leugnen, von der Kopernikanischen Astronomie

führt doch über Darwin, über die Hegel-Marx-Engelssche Lehre vom Sichselbstschaffen des Menschen durch seine Arbeit, über die Morgan-Marxsche Auffassung von der Entstehung der Gesellschaft bis zu den gegenwärtigen immer aussichtsreicheren Versuchen, die Genesis des Lebens aus der unorganischen Materie aufzudecken, eine durchlaufende Linie. Die agnostizistisch-positivistischen Rückzugskämpfe können die allgemein weltanschauliche Wirkung dieses Prozesses verlangsamen, endgültig aufhalten können sie ihn sicherlich nicht.

Darin ist aber bloss die objektive Komponente der weltanschaulichen Entwicklung enthalten, und die Erfahrungen von Jahrtausenden in den Geisteskämpfen, die die Periode der menschlichen Zivilisation erfüllen, zeigen mit grosser Deutlichkeit, dass mit alledem zwar höchst wichtige ja unentbehrliche Grundlagen für eine diesseitige Weltanschauung niedergelegt worden sind, sie müssen aber von den Menschen auch in subjektiver Weise durchgearbeitet, angeeignet werden, damit sie in der Tat eine Umwälzung der Weltanschauung auf eine freudig bejahte Diesseitigkeit hin zu vollbringen imstande seien. Von diesem Standpunkt ist die gegenwärtige Lage im höchsten Masse eine paradoxe. Im frühen Zeiten, als für eine geschlossene diesseitige Auslegung der Phänomene in der Aussenwelt noch kaum bescheidene Ansätze vorhanden waren, stellte die frühgriechische Philosophie diese Forderung bereits in einer umfassenden Weise auf. Und Engels stellt für das Denken des 17. und 18. Jahrhunderts fest: "Es gereicht der damaligen Philosophie zur höchsten Ehre, dass sie sich durch den beschränkten Stand der gleichzeitigen Naturkenntnis nicht beirren liess, dass sie - von Spinoza bis zu den grossen französischen Materialisten - darauf beharrte, die Welt aus sich selbst zu erklären, und der Naturwissenschaft der Zukunft die Rechtfertigung im Detail überliess."^{9/} Es handelt sich bei alledem nicht darum, dass die Philosophie die Verpflichtung oder das Recht hätte, Naturtatsachen in ihrem engeren Sinn ohne genaue einzelwissenschaftliche Fundierung nach Belieben auszulegen, das Zurückweisen solcher philosophischen Anmassungen geschah im 19. Jahrhundert zurecht, obwohl eine unbefangene historische Betrachtung bereits gezeigt hat, eine wie wichtige Rolle solche philosophische "Konstruktionen" etwa in der Entstehung der Entwicklungslehre gespielt haben. Ohne dieses Problem bis in seine höchstaktuellen Verzweigungen verfolgen zu können, kann doch - in grösster Allgemeinheit - gesagt werden, dass

die Philosophie einerseits sehr wohl imstande sein kann, die Idee der immanenten Geschlossenheit, das Aufsichgestellitsein, des nur von inneren Gesetzen Beherrshetseins Tagesergebnissen und Modehypothesen der Einzelwissenschaften gegenüber erfolgreich zu verteidigen und gerade dadurch die Entwicklung einer richtigen wissenschaftlichen Geistes zu fördern.

Andererseits ist jedoch dieses Problem, so wie es ursprünglich bei den Griechen hervortrat, viel breiter und tiefer als eine blosser Erkenntnistheoretische Erwägung oder selbst eine naturphilosophische Interpretation. Die Ausweitung und die damit zusammenhängende neue Bezogenheit ist vor allem eine ethische: das Bild, das sich die Menschen über ihre Umwelt und über ihre innere Welt ausbauen, hängt naturgemäss primär von ihren Erkenntnissen ab, davon, wieweit sie diese Wirklichkeit zu überblicken, ihre Bewegungen, Veränderungen etc. vorausszusehen oder gar zu beeinflussen imstande sind. Alle diese Erfahrungen, Reaktionen, gelungene oder gescheiterte Versuche wirken aber auch auf das emotionelle und gedankliche Leben der Menschen zurück, lösen in ihnen Affekte verschiedenster Art von der Furcht bis zur Begeisterung aus. /Natürlich sind diese letzten Endes von der Art der ökonomischen Formation, in der die betreffenden Menschen leben, von der Klassenlage, die sie in ihr einnehmen, bedingt. Hier haben wir uns jedoch bloss mit den allerallgemeinsten Aspekten dieses Konflikts zu beschäftigen, können deshalb auf diese Differenzierungen nicht näher eingehen./ So wird das wissenschaftlich erworbene Weltbild zu einem organischen Bestandteil des Menschenlebens, der menschlichen Praxis, der menschlichen Reflexionen über sie. Diese letzteren nehmen in der Totalität der menschlichen Reaktionen auf die Gesamtheit des Lebens eine wichtige Stelle ein, denn vor allem in ihnen und durch sie klären sich die unmittelbar affektvollen, spontanen Beziehungen der Menschen zur Welt, erhalten theoretisch den Charakter von Weltanschauungen, praktisch den von Sollen, von Verpflichtungen, von Vorbildlichkeit oder Verwerflichkeit des Verhaltens. In diesem Sinne kann man davon sprechen, dass die ethische Art, das wissenschaftliche Weltbild in sich aufzunehmen, aus ihm ein gewichtiges Motiv des Handelns zu formen, für die soziale Auswirkungen eines Weltbilds keine gleichgültige, nicht einmal eine bloss sekundäre Frage sein kann. Diese für den Zusammenhang von Weltanschauung und Kunst,

von Erkenntnis und menschlicher Praxis grundlegende Konstellation ist bis jetzt vor allem in der griechischen Ethik zum Ausdruck gekommen. Man nehme den Ausspruch Epikurs: "Es ist nicht möglich, sich von der Furcht hinsichtlich der wichtigsten Lebensfragen zu befreien, wenn man nicht Bescheid weiss über die Natur des Weltalls, sondern sich nur in Mutmassungen mythischen Charakters bewegt. Mithin ist es nicht möglich, ohne Naturerkenntnis zu unverfälschten Lustempfindungen zu gelangen."¹⁰ Epikur zeigt hier, den richtigen antiken Traditionen folgend, dass die Befreiung von Affekten wie Furcht nur auf Grundlage der Erkenntnis möglich ist, dass also das ethische Verhalten, das die Überwindung solcher Affekte im Interesse der Herrschaft des Menschen über sein eigenes Leben, selbst unter den ungünstigsten und widrigsten Umständen, sich zum Ziel setzt, nur auf Grundlage der Erkenntnis der Phänomene der Wirklichkeit, so wie sie in Wahrheit beschaffen sind, möglich ist.

Es ist nicht allzuschwer die darin verbundene aber gedoppelte Gedankenbewegung und ihre Überlegenheit der modernen Ethik gegenüber klar zu sehen. Erstens ist für Epikur die Herrschaft des Menschen über sein eigenes Leben der höchste ethische Wert. Die Affekte erhalten danach ihre positive oder negative hierarchische Stelle im Mikrokosmos der menschlichen Persönlichkeit, ab sie diese Selbstherrschaft des Menschen zu fördern oder zu hemmen geeignet sind. /Wir erinnern an unsere früheren Darlegungen über die Affekte Furcht und Hoffnung bei Spinoza und Goethe./ Die Furcht gehört aber in die Reihe jener Affekte, die im Entstehen und Erstarren des religiösen Bedürfnisses eine hochwichtige Rolle spielen. Will nun eine Ethik für diesen Affekt eine gedankliche Rechtfertigung ausfindig machen, so erhält er sofort und zwangsläufig eine völlig entgegengesetzte Bewertung, soweit er sich darin äussert, dass der ihn erleidende Mensch vor ihm vor dem Gegenstand, der ihn auslöst, in der Transzendenz einen Schutz sucht /wie in den noch unbeschränkt herrschenden Religionen/ oder ob er, dem Affekt preisgegeben, wenigstens auf eine - wenn auch leere - Transzendenz zustrebt /wie in vielen modernen religiös gesetzten Weltanschauungen/ erhält der Affekt einen positiven Wertakzent; auf die dabei auftauchenden vielfältigen Nuancen, dass z.B. eine übertriebene Furcht auch die Versuchung des Teufels sein können etc. können wir hier unmöglich eingehen.

Da die Ethik der neueren Zeit, speziell seit Kant, auf ein Respektieren zumindest der religiösen Bedürfnisse, Wenn nicht, wie in vielen Fällen, auch der Religionen ausgerichtet ist, muss ihr die philosophische Folgerichtigkeit Epikurs im organischen Zusammengehören von Erkenntnis und Ethik fehlen. Das äußert sich schon bei Kant selbst in einer sachlich unzulässigen, scharfen methodologischen Trennung von Erkenntnis und ethischer Praxis. Damit wird die Ethik im wesentlichen auf den subjektiven Akt des singulären Individuums reduziert, sie wird notgedrungen formalistisch, die reine Gesinnung erhält in ihr die absolute Praeponderanz vor den Folgen und auch vor den Voraussetzungen, unter denen die ethischen Entschlüsse gefasst werden. Mit alledem verliert die moderne Ethik jene alles umspannende Welthaftigkeit, die die Antike charakterisierte, die oft solipsistisch anmutende Zusammenballung alles Ethischen auf das momentane hic et nunc im Leben eines Einzelmenschen im Existenzialismus bezeichnet zwar einen extremen Pol in der modernen Entwicklung, jedoch einen, der sich mit Notwendigkeit aus der oben angedeuteten Verhaltensart herausgebildet hat. So gelangt das nun subjektiv gefasste ethische Verhalten ganz in die Nähe des religiösen Bedürfnisses. Soweit das Verhalten überhaupt noch ethisch bleibt, bleibt natürlich noch immer ein dialektischer Widerspruch zwischen beiden bestehen, denn mag z.B. der Existenzialismus den ethischen Akt noch so sehr einer vergänglichen Partikularität annähern, mag dem ihn vollziehenden Individuum noch so sehr ein transzendentes Nichts gegenüberstehen, das Subjekt der Entscheidung bleibt doch irdisch, diesseitig, und kann seine Handlung mit einem religiösen Inhalt verknüpfen oder nicht verknüpfen. Freilich löst sich dabei der weltanschaulich weite Horizont, den die ethischen Antworten bei Aristoteles, Epikur oder Spinoza hatten in eine luftartige Leere auf, die das sich partikular in sich abschliessende Individuum notwendig umgibt, dieses Diesseits bleibt daher völlig abstrakt und kann leicht in die - ebenso abstrakte - leere Transzendenz des heutigen religiösen Bedürfnisses umschlagen.

Wir haben als Gegenbeispiel zur modernen Ethik absichtlich Epikur gewählt, bei dem das konkrete, gesellschaftlich-geschichtliche Fundament, das konkrete gesellschaftlich-geschichtliche Fundament, Welos der Ethik im Vergleich zu Aristote-

les bereits stark verblüsst erscheint. Die Welthaftigkeit der Ethik, die ihre Diesseitigkeit zur theoretischen Basis hat - denn in einem universalistischen religiösen System wird die Selbständigkeit der Ethik notwendig aufgehoben - ist weltanschaulich mit der Überzeugung verbunden, dass alle menschlichen Gemeinschaften, bis hinauf zum Staate, sich immanent regelnde Gebilde sind, besser gesagt: soweit sie von ausserhalb ihrer selbst wirkenden Gesetzlichkeiten bestimmt werden, muss das regulierende Prinzip ebenfalls einen gesellschaftlichen Charakter haben. So dachten die antiken Griechen, so in der Renaissance Macchiavelli, so später Hobbes, Mandeville und viele anderen. Die paradoxe Form, in der solche Theorien gelegentlich auftreten, ist darauf zurückzuführen, dass ein Versuch gemacht wurde, das Gute und das Böse, die Tugend und das Laster nicht abstrakt auf sich selbst, d.h. weder vom Standpunkt einer subjektiven Moralität, noch auf eine Transzendenz einer göttlichen Weltordnung bezogen zu bestimmen; dabei musste die ganze dialektische Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Praxis der Menschen zur Sprache kommen. Wie dieser Komplex im System einer Ethik eingebaut werden kann, hat uns hier nicht zu beschäftigen, für uns ist bloss wichtig, dass damit einerseits die Grundlage zu einer Gesellschaftswissenschaft niedergelegt wurde, die das objektive Ansich der sozialen Erscheinungen, ihre Gesetzlichkeit etc., ebenso ausschliesslich in ihrer Immanenz untersucht, wie die Naturwissenschaften ihre Gegenstände und deshalb ebenso wenig wie diese auf irgendetwas Transzendentes zu rekurrieren gezwungen ist. Eine solche Erkenntnis bedeutet aber andererseits den Zusammenbruch jener aus dem Wesen der Religion entstammenden Lehre, dass das göttliche Prinzip, die in die Menschheitsentwicklung eingreifende transzendente Macht die unentbehrliche Voraussetzung für ein dauerndes und gedeihliches Funktionieren der Gesellschaft sei. Die zeitweilig heftigen Diskussionen, ob eine Gesellschaft aus lauter Atheisten existieren könne, löste sich darin auf, dass die gesellschaftlich handelnden Menschen der Klassengesellschaften in ihrer Praxis de facto praktische Atheisten sind, ganz einerlei, ob sie sich zum Christentum oder zu einer anderen Religion bekennen. Das stellt in unseren Tage z.B. Berdjajew fest: "Die überwältigende Mehrheit der Menschen, die Christen, die Materialisten sind, mitinbegriffen, glauben nicht an die Macht des Geistes; sie glauben nur an die materielle Macht, an die militärische oder ökonomische. Sie haben auch kein Recht über die Marxis-

ten empört zu sein."^{11/} Wenn diese Bemerkungen auch reichlich "vulgärmaterialistisch" sind, indem sie materielle und geistige Macht einander schroff, metaphysisch gegenüberstellen, fügen sie doch einen weiteren Strich unserem Gesamtbild der Lage hinzu: die Diesseitigkeit hat sich auf sämtlichen Gebieten der menschlichen Theorie und Praxis durchgesetzt. Dass trotzdem das religiöse Bedürfnis keine Aufhebung erfuhr, kann nur diejenigen überraschen, die die Frage der weltanschaulichen Überzeugungen für rein theoretisch geartet halten, die in ihnen nicht eine Frage des Lebens erblicken und an der notwendigen Sinnlosigkeit der überwiegenden Mehrzahl der gelebten Leben im Kapitalismus achtlos vorbeigehen. Die von uns - in äusserst verkürzten Andeutungen geschilderten Wechselbeziehungen der menschlichen Aktivitäten führen eindeutig zur Inhaltentleerung des religiösen Bedürfnisses, besonders im Vergleich zur Vergangenheit, können aber dieses bloss dadurch im Innenleben der Menschen keineswegs zunichte machen. Dazu wäre eine Umwälzung der Lebensbedingungen, der Art der Lebensführung vonnöten, die die kapitalistische Gesellschaft, wie wir gesehen haben, unmöglich herbeiführen kann.

Wenn man diese Kämpfe um die Religion, die uns vor allem als Momente der Befreiung, des vollendeten Selbstwerdens der Kunst interessieren, von ihrem heutigen Aspekt betrachtet, so geht es in ihnen offenbar weniger um die Religion selbst, als eines das gesamte Menschenleben allseitig regulierendes und leitendes System wie im Mittelalter und an der Zeitwende seines Ausgangs, sondern in erster Reihe um das Konservieren oder Absterbenlassen des - abstrakt gewordenen, völlig im Subjekt versenkten - religiösen Bedürfnisses. Darum reicht für wissenschaftliche Richtungen, die, einerlei auf welchem Niveau der Bewusstheit, für das Erhalten des religiösen Bedürfnisses in die Schranken treten, die Verneinung der Möglichkeit, dass die Wissenschaft ein objektives Weltbild geben könne, vollständig aus. Zerfällt die objektive Wirklichkeit in eine prinzipiell unendliche Anzahl von wesentlich subjektiven, prinzipiell partikular oder abstrakt gehaltenen Modellvorstellungen, die höchstens praktisch miteinander verknüpft werden, so ist das Ausweichen vor dem tödlichen Konflikt zwischen religiöser Offenbarung und objektiver Wirklichkeit vollbracht und

der freie Spielraum für das religiöse Bedürfnis ist theoretisch gerettet. Darum kann ein auf dasselbe Ziel gerichtetes Rückführen der abstrakten Gesinnungen in eine völlig partikular gewordene Subjektivität genügen, denn die dadurch gesetzte vollendete und vollendet abstrakte Weltlosigkeit des moralischen Individuums - pittoresk ausgedrückt durch das Bild Heideggers von der Geworfenheit, das jedes Woher? und Wohin? des Menschen aus seiner Welt radikal austreicht - setzt den ethischen Wert der Welterkenntnis ebenso herab, macht ihn für das, was ethisch gilt, ebenso bedeutungslos, wie die moderne Erkenntnistheorie es für die Ergebnisse der Wissenschaften macht. Das real übriggebliebene Feld der ethischen Entscheidungen rückt in eine so unmittelbare Nähe zum religiösen Bedürfnis, dass die Grenzen kaum wahrnehmbar werden: die Ethik wird ebenso wie das religiöse Verhalten auf eine bloße Beziehung der Partikularität zur Transzendenz herabgemindert.

In diesem Zusammenhang entfaltet erst das Streben der modernen Kunst zur Allegorie seine soziale Bedeutung: die verschiedensten Tendenzen zur Zersetzung der realen Gegenständlichkeit des Lebens und erst recht die ihres Bezogenseins auf das irdisch-diesseitige Schicksal der Menschengattung widerspiegeln die äussere und innere Menschenwelt, indem sie sie als völlig weltlos erscheinen lassen: abstrakte Partikularität und leere Transzendenz sollen als alleinige Wirklichkeit für den heutigen Menschen gelten, sodass als Basis und Krönung seines Wesens wieder nichts als das religiöse Bedürfnis übrig bleibt. Neben manchen Künstler, der unbekümmert um solche Stimmen der Zeit an der irdischen Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung festhält, ist es vor allem Thomas Mann, der den Widersacher im eigenen Lager aufsuchte, um ihn aufs wirksamste zu bekämpfen. Man spricht heutzutage viel von den Parallellitäten zwischen Thomas Mann und dem Avantgardeismus. Die Wahrheit ist, dass seit dem "Zauberberg" /ja eigentlich seit dem "Tod in Venedig"/ Thomas Mann immer wieder an jene Themen, Situationen, Gestalten, seelische Verhaltensarten herangeht, die bei seinen Zeitgenossen zu dem nackten Kontakt von abstrakter Partikularität und leerer Transzendenz führen, er tut dies, um jedesmal im konkret-menschlicher Gestaltung aufzudecken, wie der ihnen real zugrundliegende irdisch-diesseitige Zusammenhang solche Spiegelungen und Erlebnisse der Welt wirklich entstehen lässt, was ihre reale Stelle,

was ihren echten Wert im Zusammenleben der Menschen ausmacht. Ja, die Aufnahme einer mythologischen Thematik, wie im Joseph-Zyklus, wie im "Erwählten", die Wahl von Grenzsituationen wie in der "Betrogenen" dienen nur dazu, alle menschlichen Leidenschaften, Gedanken, Gefühle, die von einer solchen Realität ausgelöst werden, die unmittelbar die "modernen" Züge solcher Situationen an sich tragen, durch die Gestaltung einer echt menschlichen Welt in die normale, diesseitige, irdische Wirklichkeit zurückzuführen, aus ihrem Ensemble eine "Welt" des heutigen Menschen zu erbauen; aber nicht die, die der heutige Mensch sich in seiner spontanen Angst und Verzweiflung unmittelbar vorstellt - wie es heute allgemein zu geschehen pflegt - sondern um die heutige Welt so zu zeigen, wie sie in ihrer Grösse und ihren Grenzen sich als Bestandteil der Entwicklung der Menschheit in deren Selbstbewusstsein spiegelt. Gerade das, was bei seinen Zeitgenossen eine dichterische Sophistik für die Verteidigung des religiösen Bedürfnisses entfacht, erwächst bei ihm zu dessen künstlerischen Widerlegung: die Möglichkeit, auch diese Gefühle und Gedanken, auch diese Situationen und Schicksale als Elemente eines im Diesseits vollendeten, diesseitigen Lebens erstehen zu lassen. Vielleicht am deutlichsten ist dieser Wille in der Handlungsführung der "Betrogenen" zu sehen: aus den schroffen Wendungen von Zufällen entstehen Konstellationen, Verknüpfungen, deren unmittelbare Erscheinungsform gerade die auf das partikulare Subjekt bezogene Teleologie zu sein scheint, ~~gerade die auf das partikulare Subjekt bezogene Teleologie zu sein scheint~~, gerade jener Anschein, der in den Reaktionen der Menschen das religiöse Bedürfnis zu aktivisieren pflegt. Die Komposition Thomas Manns führt jedoch überall mit grosser Energie und Evidenz in die entgegengesetzte Richtung: der Zufall bleibt Zufall, und aus dem Leben der Menschen wird das, was sie innerhalb von gegebenen Umständen selbst daraus machen, für ein Hinausgehen über das irdische Leben der Menschen gibt weder die objektive Logik, der Begebenheiten, noch die der subjektiven in der Reaktionsweise der Menschen einen Spielraum frei. Darin ist Thomas Mann bei all seiner Aktualität doch ein Nachfolger der Goethe-Zeit gewesen und geblieben. Auch Hölderlin schliesst sein Gedicht: "Der Einzige", das in seiner unmittelbaren Thematik ebenfalls über das Irdische hinauszugehen scheint, mit den Worten:

Die Dichter müssen, auch
Die geistigen, weltlich sein.

Aus alledem ist es klar ersichtlich, dass der Ausgang des weltanschaulichen Zusammenstossens von Weltlichkeit und Jenseitigkeit über die endgültige und vollständige Befreiung von Kunst /und Wissenschaft/ letztthin entscheidet. Das Entstehen der objektiven Bedingungen des Ausgangs werden von der gesellschaftlichen Entwicklung mehr oder weniger spontan geschaffen. Das Erforschen der Gesetze der objektiven Wirklichkeit, die wachsende Einsicht in ihren, zwar nur in unendlichen Annäherung erfassbaren, aber immanent geschlossenen, kein jenseitigen Motiv zulassenden Zusammenhang ist primär aus den Selbsterhaltungsbedürfnissen der Menschen erwachsen. Wann und wie weit solche Erkenntnisse zu einem geschlossenen Gedankensystem verarbeitet werden, wann und wie weit dieses einen weltanschaulichen Charakter erhält, wie es auf die Menschen einwirkt, ist letzten Endes ein Produkt der jeweiligen ökonomischen Formationen, ein Ergebnis der sich in ihnen abspielenden Klassenkämpfe. Damit tritt, wie wir gesehen haben, das subjektive Moment in eine dialektische Wechselwirkung mit den Objektiven. In der Reihe der objektiven Momente des diesseitigen Weltbildes kommt aber einem eine bevorzugte, qualitativ hervorgehobene Rolle zu: der Entdeckung, dass der Mensch durch seine eigene Arbeit /durch die infolge der Arbeit notwendig gewordenen Sprache/ sich selbst geschaffen hat, das heisst, dass er seine Umbildung aus der Tierheit zum Menschen aus eigener Kraft, ohne Einmischung jenseitiger Mächte vollzogen hat. Diese Erkenntnis, die von bestimmten Sprachtheorien der Aufklärungszeit vorbereitet wurde, die Hegel in der "Phänomenologie des Geistes" kühn, aber mit idealistischen Abstraktionen vermengt, aussprach, erhält die ihr gebührende weltanschauliche Zentralstelle erst im Marxismus. Durch dieses Zentralglied schliessen sich die objektiven und subjektiven Momente des diesseitigen Weltbildes zu einer dialektischen Einheit zusammen. Der alte Materialismus, auch nachdem er durch die Darwinsche Entwicklungslehre bereichert und ergänzt wurde, konnte die Immanenz im gesetzlichen Aufbau der Welt nur passiv fassen: der Mensch erschien zwar restlos als Objekt der ansichseienden gesetzlichen Zusammenhänge, aber auch seine eigene Existenz und Aktivität erhielt einen reinen Objektscharakter,

der nur willkürlich - durch Statuieren einer subjektivistischen und darum abstrakt bleibenden - Ethik durchbrochen werden konnte. Die Lehre vom Sichselbsterschaffen des Menschen durch die Arbeit wird für den Marxismus zur Grundlage seiner gesellschaftlichen Tätigkeit, ja der Entwicklung der Gesellschaft selbst.^{12/} Erst damit ist eine Basis geschaffen, um ein fruchtbares, sich wechselseitig förderndes Verhältnis zwischen der objektiven und subjektiven Komponente der konsequent diesseitigen Weltanschauung zu schaffen. Erst dadurch wird der Mensch, freilich ohne Aufhebung der gesetzlichen Determiniertheit seiner Existenz, zum wirklichen Subjekt des gesamten menschlichen Lebens. Denn die Arbeit hat ihn zwar zum - lange Zeit äusserst problematisch-potentiellen - Beherrscher der Naturkräfte gemacht, die Instrumentur jedoch, die er dabei, ohne es zu wissen und zu wollen, schuf, nämlich die Gesellschaft hat ihn ihrerseits ihrer Herrschaft unterworfen. Erst mit dem verwirklichten Sozialismus wird auch dieses Beherrschtsein aufgehoben und es eröffnet sich ein normal ausbalanciertes gesundes Subjekt-Objekt-Verhältnis zur Aussen- und Innenwelt für den Menschen.

Erst damit ist die wirkliche unversöhnliche Gegenkraft zur Religiosität entstanden. Denn, wie die Geschichte es zeigt, kann eine noch so vollendete, aber rein objektiv bleibende Immanenz stets eine ganz oder halbreligiöse Interpretation erhalten. Zwar drückt das kluge Witzwort Schopenhauers, der Pantheismus sei bloss ein höflicher Atheismus, den entscheidenden Tatbestand richtig aus, die Möglichkeiten eines, wenn auch noch so verschwommenen, gehaltslosen religiösen Bedürfnisses sind aber dadurch noch nicht geistig vernichtet. Wie tief die aus dem religiösen Verhalten entstammenden Gefühlsformen im menschlichen Innenleben auch dann zum Durchbruch gelangen, wenn das erlebende Subjekt des Ursprungs der eigenen Emotionen gar nicht bewusst ist, mag hier nur an zwei Beispielen aufgezeigt werden. Erstens: solange im Menschen selbst nur Beste einer transzendenten Weltauffassung leben, geht die Bewertungslinie der menschlichen Fähigkeiten immer von oben nach unten. Wir meinen nicht bestimmte aus Denken und Sprache unauslöschbaren Ausdrücke - denn bei Schaffen einer seelischen Hierarchie wird der Mensch unweigerlich das positiv Bewertete immer mit dem Terminus "Höher" bezeichnet und umgekehrt - sondern die gemässigte und bewertende Bewegung selbst. Das Wahre, Gute und Schöne erscheint dann

in ihr echt geborenen Reinheit immer als in einer transzendenten Sphäre beheimatet, aus welcher sie - eventuell vielfach vermittelt - in die irdische Wirklichkeit herabsteigen, wo sie sich nie in jener Makellosigkeit verwirklichen können, die sie an ihrem transzendenten Ursprungsort besaßen. Man vergesse nicht, wie schwer es war die wissenschaftliche Philosophie, die Logik, die Ethik, die Aesthetik, etc. von solchen Vorstellungen zu befreien und dass dieser Prozess auch heute noch lange nicht als abgeschlossen gelten kann. Die Schwierigkeit liegt in tiefen Eingewurzeltsein der Gewöhnung, diese Vorstellungen in einer solchen Anordnung zu bilden. So angefangen von den Ursprungsmythen, in denen die Menschengeschlechter von den Herrschern abwärts ihre Würde aus einer göttlichen oder halb göttlichen Abstammung erhielten, bis zu den einfachsten Lebenserscheinungen, in denen etwa das Angeborene der Regel nach höher eingeschätzt wird als das bloss Selbsterworbene. Ja bei einer genauen Analyse solcher Gefühle wird es sich fast immer zeigen, dass dem Selbsterworbenen, dem Selbstgeschaffenen beinahe ausnahmslos instinktiv die pejorative Marke des Parvenuehaften angeklebt wird. Der starke gefühlsmässige Widerstand bei sehr vielen gegen die tierische Abstammung des Menschen, ihr Stolz auf eine Gotteskindschaft, auf ein Geschaffensein "von oben" im Gegensatz zum allmählichen Aufstieg "von unten" hat sicher hier seine seelischen Wurzeln. Wir ergänzen dieses Bild nur mit der beiläufigen Bemerkung, dass die allgemeine Gefühlseinstellung des 19.-20. Jahrhunderts zum Optimismus als vulgär und plebejisch, zum Pessimismus als vornehm, als einen nonkonformistischen Intellektuellen allein gemässen weltanschaulichen Einstellung ebenfalls auf dieses spontane Bewertungssystem zurückzuführen ist. Ja, man kann sagen, dass der sehr oft in der Philosophie auftretende Gesichtspunkt, dass das Sein nur dann ein echtes und unverfälschtes ist, wenn es das Werden strikt negiert, ebenfalls von solchen Gefühlseinstellungen unterbaut wird. Ein generelles, das ganze Alltagsleben beherrschendes Gefühl, das den Stolz des Menschen auf sein selbstgeschaffenes Wesen zum Ausdruck bringt, kann gegen eine solche Empfindungsmasse, die im Laufe von Jahrtausenden erstarrt und zur völlig ohne Bewusstsein funktionierenden Gewohnheit geworden ist, nur sehr schwer aufkommen. Und doch setzt die wirkliche innere Überwindung des religiösen Bedürfnisses einen Bruch mit diesem Vorstellungskreis voraus: denn

solange der Mensch sich spontan in diesem zu Hause fühlt, müssen alle wissenschaftlichen Argumente für die geschlossene diesseitige Immanenz der Wirklichkeit in ihm auf einen vielleicht versteckten Gefühlswiderstand stossen, während in ihm vielleicht ebenfalls verborgen eine heimliche Bereitschaft zur Aneignung der entgegengesetzten Anschauung lebendig bleibt.

Mit diesem Komplex ist der andere nahe verwandt. Viele Religionen vor allem die christliche sind sehr scharf dagegen eingestellt, dass der Mensch seine eigene Würde auf seine eigenen Verdienste, auf seine eigenen, von ihm selbst ausgebildeten Fähigkeiten gründe. Sie erblicken in alledem eine "von oben" kommende Gnade, auf die der Mensch mit Demut zu reagieren hat. Im stolzen Selbstbewusstsein, der eigenen Fähigkeiten oder Verdienste erblicken sie etwas Aufrührerisches, Frevelhaftes, etwas, was vom Satan kommt. /Es bedarf vielleicht keiner Erörterung, dass das hier geschilderte Verhalten nichts mit Selbstgenügsamkeit, mit Selbstgefälligkeit, mit Eitelkeit etc. zu tun haben braucht./ Hier wird das von uns oft berührte Problem von der Affinität der Religion zur Partikularität des Menschen aus einem neben Aspekt wahrnehmbar. Wir wissen, dass alle Methoden des Menschen, über die objektive Wirklichkeit Herr zu werden, notwendig Umwandlungen an ihm selbst vollziehen. Wissenschaftliches Erkennen, ethisches Handeln, ästhetische Produktivität, ja Rezeptivität bedeuten - jede in ihrer eigenen Weise - ein eigenartiges Überwinden der blossen, unmittelbaren Partikularität; alle diese menschlichen Aktivitäten haben also, untrennbar von ihren objektiven Ergebnissen, eine eigenartige, verändernde Wirkung auf das sie vollziehende Subjekt. Die Eigenart besteht vor allem darin, dass das Subjekt, mit Hilfe seiner eigenen Tätigkeit ein Niveau eringt, das ihm von seiner unmittelbaren Partikularität aus prinzipiell unzugänglich bleiben musste: dass es jedoch bei dieser qualitativen Wandlung doch keinen vollständigen Bruch mit der eigenen Partikularität vollzieht, sie nur soweit ummodelliert, als dies für das jeweils gesetzte Ziel unumgänglich notwendig ist. Dem Umschwung mag unter Umständen ein sehr bedeutender sein, ist jedoch stets das reine Produkt der eigenen Tätigkeit. Gegen diese Möglichkeit des Menschen sich aus eigenen Kräften über das eigene unmittelbar gegebene Sein zu erheben, wendet sich die Religion. Die von uns geschilderte Bewegung wird in ihren Augen zu einer kreatürlichen Überheblichkeit,

zu einem der "glänzenden Laster." Freilich gehört es zum Wesen einer universal herrschenden Kirche auch solche Verhaltensweisen in ihr theologisches System einzubauen; sie erhalten dann eine letzt- hinige - wenn auch zuweilen theologisch vermittelte - Gestalt als Produkte der göttlichen Gnade; vorausgesetzt natürlich, dass ihre Ergebnisse den Dogmen der Kirche nicht widersprechen, sonst erscheinen sie als Frevel, als Überhebung etc. Diese aus eigener Tätigkeit entstandene qualitative Selbsterhöhung der Menschen widerspricht also dem eigentlich religiösen Verhalten, das notwendig in der Partikularität zentriert bleibt und nur durch göttliche Gnade zeitweilig überholt werden kann, das Subjekt, an das die Religion appelliert, ist dem Wesen nach das partikulare.

Umwandlungen der Subjektivität von dieser Art werden natürlich tagtäglich messenhaft vollzogen. Um jedoch eine Relevanz für das weltanschauliche Dilemma von Diesseits oder Jenseits erhalten zu können, müssen sie einen gewissen Grad von Bewusstheit erlangen, der nun seinerseits in erster Reihe von den objektiven Lebensbedingungen, von der Art der menschlichen Lebensführung, ihrer Perspektiven abhängt. Es ist kein Wunder, dass Zeiten, die am leidenschaftlichsten darauf aus sind, die realen Fundamente des Lebens energisch zu verändern, die schärfste Zuspitzung des Diesseits-Jenseits-Problem herbeizuführen pflegen. Das lange Jahrhunderte hindurch auch diese Kämpfe sich innerhalb der religiösen Weltanschauungen abspielten, widerspricht keineswegs dieser Feststellung, da diese Zeitalter die der universellen ideologischen Herrschaft des Christentums waren, und der aufmerksame Beobachter ein ständiges Anwachsen der inneren Konflikte zwischen diesseitigen Zielsetzungen und ihrer jenseitigen gedanklichen und gefühlsmässigen Begründung wahrnehmen kann, so besonders ausgeprägt bei Thomas Münzer; auf das "höchste Wesen" Roberpierres passt bereits das bon mot Barths über Schleiermacher. Diese Bewegung zur radikalen und konsequenten Diesseitigkeit gipfelt aus Gründen, die früher dargelegt wurden, im wissenschaftlichen Sozialismus. Für die Klassiker des Marxismus, in deren Denken die Antireligiosität von Jahrtausenden kulminiert, ist es charakteristisch, dass sie das Phänomen der Religion nie rein ideologisch betrachtet haben, wie seinerzeit die grossen Aufklärer, wie unter ihren Zeitgenossen etwa Bakunin, sondern stets im engsten Zusammenhang mit der Entwicklung der Gesell-

schaft, mit der der realen Lebensumstände, der realen Lebensführung der Menschen. Darum erscheint Dasein und Absterben der Religion bei Marx in einem gesamtgesellschaftlichen, welthistorischen Zusammenhang als wichtiges Moment der menschlichen Beziehung zum Ganzen der Wirklichkeit im Laufe des Entwicklungsgangs von den Klassengesellschaften zum Sozialismus: "Der religiöse Widerschein der wirklichen Welt kann überhaupt nur verschwinden, sobald die Verhältnisse des praktischen Welttagslebens den Menschen tagtäglich durchsichtig vernünftige Beziehungen zueinander und zur Natur darstellen. Die Gestalt des Gesellschaftlichen Lebensprozesses, d.h. des materiellen Produktionsprozesses, streift nur ihren mystischen Lebensschleier ab, sobald sie als Produkt frei vergesellschafteter Menschen unter deren bewusster planmässiger Kontrolle steht. Dazu ist jedoch eine materielle Grundlage der Gesellschaft erheischt oder eine Reihe materieller Existenzbedingungen, welche selbst wieder das naturwüchsige Produkt einer langen und qualvollen Entwicklungsgeschichte sind."^{13/} Lenin steht zu dieser Marxschen Bestimmung in keinerlei Gegensatz, wenn er an das Problem unmittelbar ganz anders herantritt, denn auch für ihn ist die Religion ein gesellschaftliches, vom gesellschaftlichen Sein, von dessen notwendigen Reflexen in den menschlichen Gedanken und Gefühlen hervorgebrachtes Phänomen, dessen Bekämpfen nur von einem universalen gesellschaftlichen Standpunkt möglich ist. Für ihn ist das die Wurzeln der heutigen Religiosität bestimmenden Grundphänomen die Unsicherheit des Lebens in der kapitalistischen Gesellschaft, wodurch auch er auf dieselbe Perspektive des Absterbens der Religion gerichtet ist, wie Marx und ihre ausschliesslich und einseitig propagandistische Bekämpfung ebenso aussichtslos ansieht wie dieser.^{14/} In solchen Bemerkungen von Lenin zeigt sich bereit die Einsicht, dass in der gegenwärtigen Lage das Zentralproblem weniger in der Widerlegung der Wirklichkeitsaussage der Religionen liegt, als darin, wie die Menschen infolge der Aenderung der gesellschaftlichen Basis ihrer Existenz infolge ihrer dadurch entstehenden, andersgerichteten Aktivitäten, infolge deren seelischen Bewertung etc. die religiösen Bedürfnisse in sich Überwinden.

Mit diesen Motiven eng verbunden tritt jenes auf, dessen Wirksamkeit hier wiederholt hervorgehoben wurde, nämlich die sinnvolle oder sinnlose Beschaffenheit des individuellen

Lebens der einzelnen Menschen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass auch dieses Moment des menschlichen Lebens mit denen, die Marx und Lenin hervorhoben, eng verbunden ist. Es ist ja ohne weiteres evident, dass sowohl die Undurchsichtigkeit der Grundlagen des Lebens, wie die Wehrlosigkeit jenen Mächten gegenüber, die seine Unsicherheit produzieren, sehr stark in die Richtung, das Leben sinnlos zu machen, einwirken. Es ist auch unschwer verständlich, dass Sinn oder Sinnlosigkeit jener Betätigungen, die der Mensch zur Erhaltung seiner Existenz entfaltet, für dieses Problem ein ausschlaggebendes Gewicht besitzen müssen. Andererseits hat Marx, besonders für die Periode der Befreiung des Menschen, die der Sozialismus herbeiführt, auf die Wichtigkeit gerade der nicht in dieser Tätigkeit verbrauchten Energie, auf das sinnvolle Ausnützen der freien Zeit hingewiesen. Er geht dabei von der Arbeit aus: "Die Freiheit in diesem Gebiet kann nur darin bestehen, dass der vergesellschaftete Mensch, die assoziierten Produzenten, diesen ihren Stoffwechsel mit der Natur rationell regeln, unter ihre gemeinschaftliche Kontrolle bringen, statt von ihm als von einer blinden Macht beherrscht zu werden, ihn mit dem geringsten Kraftaufwand und unter dem, ihrer menschlichen Natur würdigsten und adäquatesten Bedingungen vollziehen. Aber es bleibt dies immer ein Reich der Notwendigkeit. Jenseits desselben beginnt die menschliche Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt, das wahre Reich der Freiheit, das aber nur auf jenem Reich der Notwendigkeit als seiner Basis aufblühen kann. Die Verkürzung des Arbeitstags ist die Grundbedingung."^{15/} Mit diesem Reich der Freiheit kann für die Menschheit eine neue Epoche der Kultur einsetzen. Es ist ja allgemein bekannt und auch diese Betrachtungen haben wiederholt darauf hingewiesen, dass die Masse die Grundlage zur Höherentfaltung einer jeden Kultur bildet, dass objektiv die grossen Aufgaben, die das Menschengeschlecht in ihrer Produktion sich stellt nur in einer - durch dieselbe Produktion errungenen - Masse vollbracht werden können, dass subjektiv der Mensch nur in der Masse seine Fähigkeiten in jener breiten, vielseitigen und vertieften Weise ausbilden kann, die ihn zum wahren Beherrscher seiner selbstgeschaffenen Kultur macht. Jeder weiss: die vorkapitalistischen Klassengesellschaften haben diese Masse nur einer relativ kleinen Minderheit zu bieten vermocht, und wenn in allen revolutionären Mythen, die durch die Zeiten gingen, immer wieder das goldene Zeit-

alter als verlorenes und wiederzuerringendes Paradies geistert, so ist in ihnen, mit der Forderung der Gleichheit, die einer solchen zu neuen höheren Werten inspirierenden und das Leben zur Sinnhaftigkeit abrundenden Musse enthalten.

Der Kapitalismus als letzte Klassengesellschaft nimmt in dieser Reihe eine eigenartige Position ein. Engels hat schon in den achziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bemerkt, dass die den Menschen verkrüppelnden und verzerrenden Wirkungen der kapitalistischen Arbeitstellung sich auch im Leben der herrschenden Klasse als eine kulturfeindliche Macht auswirken, dass die Musse im Rahmen der kapitalistischen Produktion und Arbeitsteilung im Vergleich zu früheren Formationen einen äusserst problematischen Charakter erhält^{16/} Die lange Arbeitszeit und die geringe Musse des Proletariats hat die Allgemeinheit dieser Lage zeitweilig verdeckt. Erst nach dem der Klassenkampf für die Werktätigen eine ausgiebigere Musse durchgesetzt hat, erst nachdem, wie hier gezeigt worden ist, der Kapitalismus auch die Sphären der Konsumtionsmittelerzeugung und der sogenannten Dienste durchdrang und durchorganisierte, wurde die von Engels erkannte Nichtigkeit und Leere der Musse zur allgemeinen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Es erübrigt sich, ihre in der Literatur und Publizistik sowieso mehr als ausführlich beschriebenen Symptome hier nochmals aufzuzählen. Von den Halbwüchsigen bis zu den Greisen wird die grosse Mehrzahl von dieser hohlen, lärmenden und ziellosen Geschäftigkeit erfasst, und jede Analyse zeigt, dass die Sinnlosigkeit in der Berufstätigkeit sich hier zu einer Sinnlosigkeit im Befreitsein von ihr steigert. Georg Kaiser hat schon vor Jahrzehnten - in seinem Drama "Von morgens bis Mitternacht" - den sozial hervorgebrachten seelischen Untergrund einer solchen Lage richtig aufgedeckt, indem sein Kassierer sich durch Unterschlagung aus der Sinnlosigkeit seines Angestellendaseins zu retten vermeint, um seine kriminell erworbene Musse als Zuschauer bei einem Sechstagerennen von Radfahrern in derselben rastlosen Öde landen zu lassen. Diese unbeschränkte Herrschaft der Sinnlosigkeit über das gesamte Leben der Menschen im Kapitalismus ist sicherlich eine wichtige seelische Quelle, aus welcher die spezifischen Kräfte des heutigen religiösen Bedürfnisses aufsteigt. Auch in ihm findet sich jene Inhaltsentleerung wieder, die Leben, Arbeit und Musse gleicherweise charakterisieren. Es hat, infolge der ungeheuren Fort-

schritte in der Welterkenntnis seine früher scheinbar vorhandene Brauchbarkeit für ein angeblich objektives Weltbild verloren, selbst die blendend geistvolle und leidenschaftliche Polemik der Aufklärung stösst heute im Angriff auf das objektiv-religiöse Weltbild ins Leere, da ein solches nicht mehr vorhanden ist. Die noch wirksamen religiösen Inhalte können sich nur mittels einer allgemeinen Skepsis jeder objektiven Erkenntnis gegenüber halten. Da aber ihre seelische Basis - der Nihilismus, der Irrationalismus, die Angst und die Verzweiflung - eine sozial-psychologisch schwer erschütterbare ist, kann ihre Überwindung nur den von Marx und Lenin bezeichneten Weg, den der Umwälzung jener Lebensformen, die sie produzieren und reproduzieren gehen.

Wenn man heute diesem systematisch zusammenhängenden Komplex von Symptomen die Lage der Dinge im Sozialismus gegenüberstellen will, so entsteht insofern eine etwas verwirrende Situation, als dessen Gegenwartsbild den - trotz alledem realen - Kontrast unmittelbar nicht in angemessener, nicht der theoretischen und weltgeschichtlichen Wahrheit entsprechend zeigt. Wir meinen damit jene Entstellungen, die einige Jahrzehnte der Herrschaft der Stalinschen Methoden an den Verwirklichungsformen des Sozialismus vollzogen haben. Die Schwierigkeit der Behandlung dieser Frage ist eine doppelte: erstens ist es hier, wo es sich um ein, wenn auch noch so wichtiges, Einzelproblem, aber doch nur um ein Einzelproblem handelt, sachlich unmöglich, die Totalität der hier auftauchenden Fragen auch nur anzudeuten, und eine unvollständige Behandlung bringt sehr leicht den Anschein von Problem-verschiebungen, ja Problemverzerrungen mit sich. Diese Gefahr muss hier riskiert werden. Zweitens erscheint die stalinsche Tradition im heutigen Marxismus fast überall in einer das Wesentliche entstellenden Bedeutung, mag nun die Beleuchtung, die solche Wirkungen erzeugt, von rechts oder von Links auf den Gegenstand fallen. Einerseits identifizieren, wenn auch ab und zu in etwas verschämter Weise die heutigen Dogmatiker und Sektierer innerhalb des marxistischen Lagers Stalin einfach mit den Klassikern des Marxismus, dabei wird freilich von einzelnen Fehlern Distanz genommen, aber die Tatsache, dass Stalin ein System von Anschauungen vertrat, das vielfach von den echten Traditionen der Klassiker abweicht, wird zumeist erbittert bekämpft. In scheinbar paradoxer Weise berührt sich dieser Stand-

punkt methodologisch sehr nahe mit dem der bürgerlichen Reaktion: auch diese will Marx, Engels und Lenin mit Stalin völlig identifizieren, um gerade das, was sich bei Stalin als unhaltbar, als verwerflich erwiesen hat, als eine notwendige Folge der klassischen Lehre des Marxismus auslegen zu können. Andererseits sind die Revisionisten ebenfalls nicht imstande, zwischen Stalin und den Klassikern des Marxismus eine deutliche Grenze zu ziehen. Sie kritisieren seine Aussprüche, Taten und Methoden, und da sie daran vieles ablehnen, meinen sie, dass diese ihre Kritik sich auch gegen den Marxismus-Leninismus richten müsse; damit verlieren sie naturgemäss die Möglichkeit einer prinzipiellen Orientierung und geraten unter den Einfluss der verschiedensten bürgerlichen Theorien. In diesem Gestrüpp von falschen Ansatzpunkten und Verhaltensweisen ist es nicht leicht die allein richtige Linie unmissverständlich zu zeigen: die Tatsache, dass Stalin ein wichtiger und begabter marxistischer Theoretiker und sozialistischer Politiker war, der aber in verschiedenen wichtigen Fragen falsch oder zumindest übertrieben Stellung nahm und diese seine theoretische und praktische Haltung zu einer selbständigen Methode verhärten liess. Eine wirklich fruchtbare, das Positive und Negative gerecht abwägende Kritik seines Werks und seiner Persönlichkeit ist also nur vom Standpunkt des Marxismus-Leninismus möglich.

Die ganze Anlage dieses Werks macht eine derartige umfassende kritische Darstellung unmöglich. Wir können nur von dem bisher gewonnenen Standpunkt zu unserem besonderen Problem zurückkehren. Dabei muss man vorerst die Lage im entwickelten Sozialismus selbst, seine prinzipielle und praktisch verwirklichte Beschaffenheit von den notwendigen, jedoch konkret durch die historischen Umstände bestimmten Etappen, die eben deshalb oft Bestimmungen zeigen, die unmittelbar aus den jeweiligen Umständen und nicht oder nur indirekt aus den Prinzipien folgen, genau unterscheiden. Lenin betrachtet z.B. den Kriegskommunismus nie als einem prinzipiell notwendigen Weg zum Sozialismus, sondern bloss als ein System von Massnahmen, die äussere Ereignisse wie Sabotage der alten Intelligenz, Bürgerkrieg, Intervention etc. der Diktatur des Proletariats aufgezwungen haben. Von diesem Standpunkt aus ist vor allem das Problem der proletarischen Demokratie zu betrachten. Die Tatsache, dass der Sozialismus vorerst - und zwar für Jahrzehnte - nur in einem isolierten Staat

begründet werden konnte; dass dieser deshalb ununterbrochen der ausländischen bewaffneten Intervention und damit der Gefahr einer Restauration ausgesetzt sein musste; dass dieses einzige sozialistische Land ein wirtschaftlich zurückgebliebenes war etc. hatte für die Entwicklung der ersten Jahrzehnte wichtige soziale Folgen. Vor allem musste die dadurch unumgänglich gewordene forzierte Entwicklung der Produktion, in erster Reihe der Schwerindustrie, der ganzen Bevölkerung Aufgaben und Lasten aufbürden, deren Durchsetzen objektiv unmöglich war, ohne der proletarischen Demokratie Abbruch zu tun. Es ist hier natürlich unmöglich die so entstehenden Kämpfe, Massnahmen etc. auch nur skizzenhaft darzustellen. Es muss nur betont werden, dass nach Lenins Tod Stalin der einzige war, der die oben angegebene Lage richtig bewertete, der bereit und fähig war, aus dem Faktum des Sozialismus in einem Lande alle notwendigen Konsequenzen zu ziehen. Es ist die Aufgabe der Geschichte, festzustellen, wenn und wie weit er in der Inanspruchnahme undemokratischer Methoden über das von den objektiven Umständen diktierte Mass hinausging. Wir erwähnen nur - als extremes Beispiel - die Feststellung Chruschtschows, wonach die grossen Prozesse der dreissiger Jahre nicht nur sachlich unbegründete, ungerechte Urteile brachten, sondern in ihrer Gesamtheit politisch überflüssige, gegen bereits einflusslose, ohnmächtige Gegner gerichtete Aktionen waren. Zu all dieser Kritik, die wie gesagt Aufgabe einer historisch fundierten Gesamtdarstellung der Periode wäre, muss aber abschliessend bemerkt werden, dass diese Entwicklung, als ganzes betrachtet, doch eine sozialistische war, doch zur Überwindung der Anfangsschwierigkeiten der Sowjetunion führte. Es genügt an das Verschwinden des Analphabetismus, an das Entstehen einer breiten und hochentwickelten sozialistischen Intelligenz, an die Entfaltung der Produktivkräfte, die die Sowjetunion schon jetzt zum zweiten Industriestaat der Welt gemacht hat, zu denken und vor allem daran, dass es die Macht und Kampfschlossenheit der Sowjetunion war, die die Welt vor einer Hitlerherrschaft gerettet hat.

Erst im Rahmen einer solchen Gesamtanschauung kann man gerechterweise und vernünftigerweise von jenen schwerwiegenden Folgen der Stalinschen Periode sprechen, die für unser Problem, für den letzten Befreiungskampf der Kunst von den Einflüssen der Religion ausschlaggebend sind. Im Gegensatz zu Lenin, der wie

die oft drückenden Massnahmen des Kriegskommunismus als theoretisch notwendigen Weg zum Sozialismus anerkannte, geschweigedenn - was damals viele taten - in ihnen bereits dessen Verwirklichung zu erblicken, gab es für Stalin keinen Unterschied zwischen notgedrungenen taktischen Zügen und echten Annäherungen zum Sozialismus, die schon als solche diesen objektiv und subjektiv ins Leben führen. Was heute all gemein als Personenkult bezeichnet wird, ist also ein viel umfangreicheres und umfassenderes Phänomen, als man gewöhnlich meint. Es handelt sich um eine spezifische neue Form des Sektiererertums. Lenin hat mit Recht ein wichtiges Wesenzeichen der Sektierer darin erblickt, dass sie alles, was sie sich selbst geistig erarbeitet haben, was sie für richtig halten, als selbstverständlich in die objektive Wirklichkeit projizieren; sie sind z.B. überzeugt, dass für die Massen dasselbe als Wünschenswert oder Überholt gilt, was sie sich als solche vorstellen. Die absolute Herrschaft über ein grosses Volk; ja über bedeutende internationale Strömungen gibt diesem Sektiererertum seine spezifische Prägung. Dies äussert sich theoretisch, ja methodologisch von allem in der Verurteilung einer jeden philosophischen und historischen Objektivität als "Objektivismus", der der Parteilichkeit metaphysisch ausschliessend gegenübergestellt wird. Freilich hat Lenin dem apologetischen Objektivismus die marxistische Parteilichkeit gegenübergestellt. Er fasste aber diese noch so auf: der marxistische Materialist "führt seinen Objektivismus tiefergehender und vollständiger durch" als der bürgerliche angebliche Objektivismus.^{17/} Die Parteilichkeit von Wissenschaft /und Kunst/ entsteht so bei Lenin aus der dialektischen Hochspannung von Objektivität und Parteilichkeit zu einem fruchtbar bewegenden Widerspruch, bei Stalin dagegen aus dem Verpönen der unbefangenen Betrachtung der objektiven Wirklichkeit in Wissenschaft /und Kunst/.

In der theoretischen und praktischen Aktivität Stalins verschwinden demzufolge die Differenzen zwischen Perspektive und Realität, zwischen Prinzip und Praxis, zwischen Zielsetzung, Aufgabe und Verwirklichung. Indem der Personenkult sich als eine unbeschränkte Macht sui generis konstituiert verlangt er, dass jede seiner Manifestationen nicht nur als jeweilige vollendete Realisationen, Weiterbildung etc. der sozialistischen Theorie anerkannt, sondern auch dass sie sogleich als begeistert erfüllt

dargestellt werden. Die Theorie, die Wissenschaft des Marxismus soll sich auf Kommentierung solcher Dekrete beschränken, Propaganda und Agitation auf das Verkünden ihres unwiderstehlichen Siegeszuges. Natürlich: Stalin war mit allen diesen Eigenschaften doch ein ungewöhnlich kluger Mensch, der nicht selten die Irrealität mancher seiner Projekte nachträglich einsah und sie zuweilen richtig korrigierte. Aber auch dies musste sein Monopol sein, und bei einer solchen Wendung musste entweder die Wendung selbst aus der Welt hinaustheoretisiert oder die Schuld am Misslingen anderen in die Schuhe geschoben werden. Dass unter solchen Umständen eine Weiterentwicklung der marxistischen Wissenschaft, vor allem auf dem Gebiet der Theorie der Gesellschaft, der Ökonomie und Philosophie ausserordentlich erschwert und gehemmt wurde, dass die Theorie immer mehr die Fähigkeit verlor, die neuen Phänomene in Basis und Überbau adäquat zu erfassen, versteht sich von selbst. Die gleichzeitige stürmische Entwicklung der Produktivkräfte bringt es notwendig mit sich, dass auf dem Gebiet der Naturwissenschaften ein bedeutender Aufschwung eintreten konnte, insbesondere dort, wo die Forschung in einer mehr oder weniger direkten Beziehung zur Technologie der Produktion stand.

Wenn wir von diesen notgedrungen allzu allgemein gehaltenen Feststellungen zu unserem eigentlichen Problem zurückkehren, so ist es klar, dass eine wirklich konkrete theoretische Bestandaufnahme und Kritik auch in dieser Frage die Aufgabe der Geschichte sein muss. Jedoch auch in einer solchen notgedrungen starken Verallgemeinerung kann festgestellt werden, dass gerade jenes Moment der Berufstätigkeit im Sozialismus, die in subjektiver Hinsicht diesem zur grössten Überlegenheit dem Kapitalismus gegenüber verhilft: die lebendige Bewusstheit über die Verbindung der eigenen Leistung mit dem geplanten Gemeinwohl, mit der Höherentwicklung der Gesellschaft, der Menschheit, über den Sinn dieser Arbeit für die eigene Persönlichkeit und ihrer vielseitigen und vertiefenden Entfaltung verlorengelassen oder wenigstens im hohen Grade abgeschwächt werden muss. Es handelt sich aber dabei nicht bloss um ein einfaches Hemmnis der für die Arbeit im Sozialismus notwendigen Bewegungslinie, sondern die Hemmungen erhalten noch eine spezifische Nuance: da Theorie und Propaganda im Geist des Sozialismus intentioniert sind, da sie dementsprechend eine marxistisch-

leninistische Terminologie haben müssen, ja sehr oft - abstrakt angesehen - von echten sozialistischen Inhalten erfüllt sind und sich in echt sozialistischen Kategorien ausdrücken, muss sich der Abstand zwischen offizieller Theorie und tatsächlicher Praxis auch als Widerstand gegen die Theorie selbst in den Gedanken und Gefühlen vieler Menschen äussern. Natürlich gibt es solche, die auch hier sozialistischen Kern und stalinistische Schale unterscheiden können, bei vielen wirkt sich jedoch dieser Abstand - neben der Hauptsache, dass die eigene Aktivität sich nicht in einer für den Sozialismus normalerweise ausleben kann - auch in der Richtung auf eine Entfremdung von der Theorie, auf einen Unglauben, einer Gleichgültigkeit ihr gegenüber aus. /Die reale, gesellschaftliche Grundlage für den gegenwärtigen Revisionismus ist vor allem in der letzteren Verhaltensart zu finden./ Dass es sich hier um gesellschaftliche Tatsachen mit einem reichen Fundament im Menschlichen handelt, und nicht bloss um Stimmungen Intellektuellergruppen, zeigt sich auch darin, dass fast alle Symptome des als sinnlos empfundenen Lebens, die wir im Kapitalismus - von dem hohlen Sportfanatismus der Zuschauer bis zu den Jugendverbrechen - beobachten konnten, sich auch in den sozialistischen Gesellschaften vorfinden, dass die offizielle Propaganda gegen solche konkreten, sozial bedingten Entartungen ebenso machtlos ist, wie im Allgemeinen gegenüber dem religiösen Bedürfnis.

Wir wurden in diesen Betrachtungen wiederholt dazu veranlasst, zu der auf diesem Boden entstandenen Literatur Stellung zu nehmen; wie erinnerlich haben wir z.B. Stalins Theorie vom Schriftsteller als "Ingenieur der Seele" kritisiert, sowie in diesem Kapitel den illustrativen Charakter des Durchschnitts der sozialistischen Literatur. Vom Standpunkt des gegenwärtigen Problems müssen diese Bemerkungen dahin ergänzt werden, dass infolge des Einflusses der Stalinschen Theorie und Praxis die Literatur im Kampf gegen das religiöse Bedürfnis, um die letzte Befreiung von der religiösen Gebundenheit des Menschen gerade auf ihre mächtigste Waffe verzichten muss: auf ihre kathartische Wirkung. Ebenfalls vom Standpunkt dieses Problems lässt sich das Wesen der Katharsis so zusammenfassen: in der Werkindividualität wird dem Rezipienten ein Bild der Welt entgegengehalten, das ihm als seine eigene Entgegengilt, zugleich jedoch ihm schlagartig ins Bewusstsein hebt,

dass seine Vorstellungen über diese Welt nicht oder wenigstens noch nicht deren Wesen erreicht haben. In der Katharsis entsteht also eine Erschütterung des alltäglichen Weltbilds, der gewohnten Gedanken und Gefühle über den Menschen, über sein Schicksal, über die Motive, die diese bewegen, jedoch eine Erschütterung, die in eine besser verstandene Welt, in die richtiger und tiefer erfasste diesseitige Wirklichkeit zurückführt. Darum berührt sich die Katharsis so eng mit den ethischen Kategorien der menschlichen Umwandlung und Höherentwicklung und aus demselben Grund ist sie der ausschliessende Gegensatz zu allen religiösen Erleuchtungen, Bekährungen etc. die ausnahmslos nicht Oberfläche und Wesen des irdischen Menschen einander gegenüberstellen, sondern dessen kreatürliche Beschaffenheit /mit allen "glänzenden Lastern"/ mit einem Jenseits kontrastieren, auch wenn dieses, wie heute, bloss das Nichts ist.

Die Katharsis richtet sich also auf das Wesen des Menschen. Eben deshalb kann sie nur in einer gesellschaftlich-geschichtlichen Konkretion wirksam werden. Die grosse Literatur hat ihre kathartischen Wirkungen stets dadurch erzeugt, dass in ihr die zentralen Widersprüchlichkeiten einer Etappe der Menschheitsentwicklung in typischen Konflikten zur dichterischen Typik erhabener Menschen offenbar wurden. Die Geschichte wird von den Menschen selbst gemacht, und er eignet sie für sein Selbstbewusstsein dann am eindringlichsten an, wenn er in die Lage versetzt wird, sie als den Kampf solcher menschlicher Kräfte und Schwächen, Tugenden und Laster zu erleben. Die Diesseitigkeit der Katharsis ist deshalb eine universale: im Schicksal der konkret und typisch gewordenen Einzelmenschen wird das Wesen der Gesellschaft und der Gesoniente transparent, die historische Kollisionen offenbaren - in der Dialektik des Guten und des Bösen - jene Menschentypen, die den Gang der Geschichte, fördern oder hemmen. Von Homer bis Gorki sind deshalb die Dichter immer von konkreten Menschen, konkreten menschlichen Beziehungen ausgegangen, diese ergaben für ihre Leser das kathartische "erkenne Dich selbst", und in diesem mikrokosmischen Geschichte, das Abbild der historischen Bedeutsamkeit, die die jeweilige Gegenwart in Anspruch nehmen kann. Die Theorie und Praxis der "Ingenieure der Seele" brach mit dieser Tradition; für sie war - von diesem Standpunkt in konsequenter Weise - die Literatur bloss ein nützliches Gerät für die Vollführung jeweiliger konkreter Aufgaben. Ihr Ausgangspunkt war deshalb nicht mehr der konkrete Mensch "mit

seinem Widerspruch", sondern ein aktuelles gesellschaftliches Problem, das ein bestimmtes pro und contra ergab, und die zu gestaltenden Menschen wurden in diesem Rahmen als positive oder negative Kräfte hineinmontiert, ihre Eigenschaften den sich hier ergebenden praktischen Aufgaben adaptiert. Natürlich fühlte man oft, dass dieses einfache Schwarz-Weiss zu vereinfacht war, um die Leser tief zu bewegen; so entstanden die scholastischen Fragen inwiefern ein positiver Held auch negative Eigenschaften haben dürfe /er durfte zuweilen z.B. jähzornig oder vergesslich sein/. Diese Tendenz setzte sich so stark durch, dass auch ein so ehrlich sozialistisch, aber oppositionell gemeintes Buch wie Dudinzews "Der Mensch lebt nicht von Brot allein" auch auf Grundlage solcher Prinzipien entworfen wurde, dass seine Folgerungen nicht das Bejahen einer Massnahme einhalten, sondern die Aufforderung zu ihrer Reform, ändert am künstlerischen Wesen nichts.

Nicht immer ist die sozialistische Literatur so gewesen. Überall wo sie zu einer wahren Literatur wurde, wird das scholastische Scheinproblem von der abstrakten Positivität und ihrer sophistischen Ergänzung durch nebensächlich negative Züge als störend und bedeutungslos beseitigedgeschoben. Brecht schreibt in einem schönen Emigrationsgedicht über den heutigen Menschen:

Dabei wissen wir doch:

Auch der Hass gegen die Niedrigkeit
Verzerzt die Züge.

Auch der Zorn über das Unrecht

Macht die Stimme heiser. Ach, wir

Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit
Konnten selber nicht freundlich sein.

Der Bruch, der in solchen Auffassungen mit dem mechanischen Kontrast des Positiven und Negativen vollzogen wird, beruht auf der Erkenntnis, dass jede spezifische Etappe der Entwicklung den Menschen besondere Aufgaben stellt, die in ihnen selbst - individuell verschieden, aber doch in typischen Formen - die verschiedensten Kräfte wachruft, und dem konkreten Wesen der historischen Lagen entsprechend unter Umständen Tugenden zu Laster und Laster zu Tugenden macht, indem die Menschen, um unter den gegebenen Verhält-

nissen richtig handeln zu können, Eigenschaften in sich ausbilden, bzw. unterdrücken müssen, die an sich betrachtet in ihnen bestimmte Deformationen hervorbringen, zur Durchführung ihrer historischen Aufgaben jedoch unumgänglich notwendig und darum - im letztthinigen Sinn des ethischen Handelns - auch sittlich sind. Erst durch eine solche Dialektik kann der dichterisch gestaltete Mensch seine Epoche wahrhaft repräsentieren, erst dadurch können solche Gestalten in den Rezipienten eine fruchtbare Katharsis hervorrufen und damit sie zum Selbstbewusstsein: wirkliche Bürger ihrer Zeit zu werden, erziehen. So haben noch vor der Machtergreifung des Proletariats Gorki und Andersen Nexö geschrieben: das ist die schöpferische Grundlage der bedeutendsten Sowjetschriftsteller, der Scholochow und Makarenko, der besten Vertreter des Sozialismus in der Gegenwart wie Bertolt Brecht, Arnold Zweig oder Tibor Déry.^{18/} Wo jedoch die Figuren bloss von den Problemen aus konstruiert erscheinen, kann die Wirkung niemals zum konkreten *tua res agitur* des Rezipienten herunterreichen. Deshalb stehen wir heute vor der paradoxen Lage, dass die herrschende Richtung der bürgerlichen Literatur das religiöse Bedürfnis in seiner heutigen Form zu verfestigen hilft, während die sozialistische Literatur, die die eigentliche historisch prädestinierte Gegenkraft wäre, in der Mehrheit ihrer Produktion an diesem Zentralproblem des Befreiungskampfes der Kunst einfach vorbeigeht.

Darin steckt die von uns dargestellte Schwierigkeit: im Sozialismus, in der sozialistischen Kultur jene Kraft aufzuzeigen, die imstande ist, diesen Befreiungskampf siegreich zuende zu führen. Indessen, so glauben wir ist diese Schwierigkeit doch nur die des unmittelbaren geschichtlichen Augenblicks und darum welthistorisch betrachtet doch nur eine *transitorische*. Die Frage, in der unsere Betrachtungen kulminierten, ist die einer welthistorischen Perspektive. Die Philosophie ist verpflichtet, die theoretischen Grundlagen solcher Probleme klarzulegen, aber keineswegs dazu, die konkreten Formen, Etappen etc. ihrer Verwirklichung prophetisch oder utopisch vorwegzunehmen. Von diesem Standpunkt müssen unsere vorangegangenen Bemerkungen noch durch das Aussprechen des Gemeinplatzes, dass bei derartigen historischen Umwälzungen Jahre, ja sogar Jahrzehnte kurze Zeitspannen sind, ergänzt werden; dieser ist aber in unsere konkreten Zusammenhänge insofern kein

blosser Gemeinplatz, als die Gegner des Sozialismus, auch solche, die die Vergangenen Geschichte kennen und genau wissen, was der Zeitablauf in der Entfaltung aller Möglichkeiten einer Formation bedeutet, dem Sozialismus jeweils nur ein kurzfristiges Ultimatum stellen, und wenn die Entwicklung solchen subjektiv ausgeklügelten Fristsetzungen nicht entspricht, wird sie selbst - ebenso subjektivistisch - als gescheitert, als fehlgegangen bewertet. /Es sei nur nebenbei bemerkt, dass die Traditionen der Stalinschen Periode eine derart von Grund aus unhistorische Betrachtungsweise der Gegner erleichtern./ Für uns kommt es auf die Perspektive der Gesamtentwicklung an und von dieser aus gesehen bedeuten die Jahrzehnte der objektiven und subjektiven Stockungen unter Stalin nichts letztthin entscheidendes, da trotz alledem die Hauptlinie doch eine Erstarkung und Befestigung des Sozialismus war.

Die notwendige Kritik der Stalinschen Methoden kann umso weniger an unserer Perspektive etwas Wesentliches ändern, als seit seinem Tode und insbesondere seit dem XX. Kongress der KPdSU ein auf die Fundamente gerichtetes Reformwerk im Gange ist. Die seitdem abgelaufenen drei Jahre sind welthistorisch angesehen wirklich nicht mehr als eine Minute, und dennoch ist bereits in der gesellschaftlich-geschichtlichen Hauptfrage der Periode eine entscheidende Wendung eingetreten. Die letzten Jahre Stalins litten auch unter der unüberwindlichen Schwierigkeit, dass seine Methode von der Geschichte bereits überholt war. Denn wie immer man seine früheren Übertreibungen, Verzerrungen etc. auch beurteilen mag, ursprünglich ging er, wie hier gezeigt wurde, von wirklichen Tatbeständen, vom Aufbau des Sozialismus in einem einzigen zurückgebliebenen Lande aus. Der Krieg hat diese Grundlagen zu Gunsten des Sozialismus qualitativ verändert, Stalin war aber nicht imstande richtige Folgerungen aus der veränderten Lage zu ziehen. Wenn wir nun als Ergebnis des XX. Kongresses nur jene Zentralfrage hervorheben, dass ein Weltkrieg in dieser neuen Lage nicht mehr unvermeidlich ist, dass der Sozialismus im Weltmassstabe derart erstarkt ist, dass er imstande ist dem Imperialismus in dieser Frage seinen Willen aufzuzwingen und den Weltkrieg eine Ende zu bereiten; dass in diesen wenigen Jahren dieses Problem nicht nur klar erkannt wurde, sondern auch entscheidende Schritte zu seiner Vorwirklichung geschehen sind, dass also die gesellschaftlich-geschichtli-

che Hauptbasis der Verzweiflung und der Angst unserer Tage im Begriffe steht, infolge der Aktivität der Menschheit, die von der Bewusstheit ihres sozialistischen Teils geleitet wird, aus der aktuellen drohenden Gegenwärtigkeit zu verschwinden: so glauben wir philosophisch das volle Recht zu besitzen, an unserer Perspektive unerschütterter festzuhalten, unbekümmert darum, welcher Zeitspanne es bedarf, um sie Adäquat ins Leben zu rufen, wie grosse Umwege eventuell zu ihrer adäquaten Realisation noch eingeschlagen werden müssen. Dies umso mehr als sich in allen diesen Fragen überall das Grundgesetz des historischen Materialismus durchsetzt: die Veränderung des Überbaus folgt, in mehr oder weniger ungleichmässiger Weise, stets aus den Umwälzungen in der Basis. In dieser Hinsicht gehört die Stalinsche Periode nicht nur objektiv der Vergangenheit an, aber auch bewusstseinsmässig hat der Prozess begonnen, der neuen welthistorischen Lage entsprechend Aktivitäten, Gedanken, und Gefühle in den Menschen auszubilden.

Mit diesen Konkretionen können wir zur Grundfrage unserer Untersuchung zurückkehren: der Fortschritt der Menschheit in den Klassengesellschaften war zwar fähig den Anspruch der Religionen auf Erklärung der objektiven Wirklichkeit, auf Unterwerfung der Kunst, auf Verwandlung ihrer gestaltenden, welterschaffenden Symbolik in dekorative Allegorie, auf Fundieren der menschlichen Sittlichkeit in Jenseitserwartungen zu zerstören, er war aber doch nicht imstande, die letzte Bindung der Menschen an ein noch so inhaltsentleertes Jenseits, an das abstrakt gewordene religiöse Bedürfnis zu brechen. Dazu wird nur die sozialistische Gesellschaftsordnung einst fähig sein. Wie auf jedem Gebiet erfüllt sie damit Bestrebungen, die die höchstentwickelten Geister jahrtausendlang bewegt, die sie in Wissenschaft und Philosophie, in Kunst und Ethik oft auf beispielgebende Höhen erhoben haben. Die Goethezeit war in bestimmten Sinne eine Ouvertüre zu dieser vorletzten Etappe im Absterbeprozess der Religion, der Verwandlung ihrer objektgerichteten Universalität in das ins Subjekt versperre religiöse Bedürfnis. Zwar haben die eigentlichen Romantiker die heute vollentfaltete Situation in der bürgerlichen Welt gedanklich wie künstlerisch vielfach vorbereitet, zwar hat die klassische Philosophie Versuche unternommen, durch spekulatives Abstrahieren, Verdünnen und Entpersonalichen des religiösen Gehalts dem religiösen

Bedürfnis wieder eine objektive Allgemeingeltung zurückzugewinnen, Goethe selbst war aber immer bemüht, jede transzendente Orientiertheit aus Denken, Dichten und Handeln auszumerzen, aus ihnen wirksame Organe einer folgerichtigen und alles umfassenden menschlichen Diesseitigkeit zu formen. Er wusste, dass das religiöse Bedürfnis nur dann absterben kann, wenn es dem Menschen gelingt, alle geistigen und seelischen Energien, die bis dahin sich nur noch in religiösen Formen ausleben konnten, zu sinnvollen Bestandteilen eines sinnvoll geführten diesseitigen Lebens zu machen. So meint er das religiöse Bedürfnis, wenn er von Religion spricht, und so müssen auch die Zeilen, mit denen wir unsere Betrachtungen in würdigster Weise abschliessen zu können meinen verstanden werden:

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion;
Wer jene beiden nicht besitzt,
Der habe Religion.

....

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Anmerkungen zum sechzehnten Kapitel.

I.

- 1./ Baudelaire: Oeuvre Bibliothéque de la Pleiade, II. 416-7 und 423,
- 2./ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Werke, a.a.O. II. 556-7. 558 und 560.
- 3./ Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, VIII. Buch 21. Zitiert nach der Übersetzung Berlin, 1955, II.120.
- 4./ Ebd. I. Buch 59, Band I. 32.
- 5./ Zitiert nach Nestle: Die Vorsokratiker, Jena, 1922, 117 und 121
- 6./ Ebd. 170.
- 7./ Zitiert nach Nestle: Die Nachsokratiker, Jena, 1923, I. 192-3.
- 8./ Marx: Werke, a.a.O. I. I. 30.
- 9./ Zitiert nach Nestle: Die Vorsokratiker, a.a.O. 205.
- 10./ Platon: Der Staat, X. Buch, 598-606. Zitiert nach der Übersetzung von Schleiermacher: Platons Werke, Berlin, 1862, III.I. 311-19
- 11./Platon: Gesetze, II. Buch 656. Zitiert nach der Übersetzung von O.Apelt. Leipzig, 1916. I.46.
- 12./ K.Schwarzlose: Der Bilderstreit, Gotha, 1890, 158. Über die Weiterentwicklung dieses Prinzips bis ins 13. Jahrhundertg. Vgl. F. Antal: Florentine Painting and its Sozial Background, London, 1947, 276.
- 12/a. Zitiert nach Herbert Schöffler: Deutscher Geist im 18. Jahrhundert Göttingen 1956, 281.
- 13./ M.Dvorak: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München, 1924. 27. Vgl. auch Bonaiuti a.a.O. II. 54-5.
- 14./ Tertullien: Ausgewählte Schriften, Kempfen und München, 1912, 141-2 und 122-9.
- 15./ Schwarzlose: a.a.O. 174 und 202.
- 16./ Ebd. 17.
- 17./ L. Brehier: La Querelle des Images. Paris, 1902, 9-10 und 46-9.
- 18./ Schwarzlose: a.a.O. 190, 197 und 202.
- 19./ Brehier: a.a.O. 54-5. Schweinfurth: Die byzantinische Form, Berlin, 1943, 31.
- 20./ Calvin: Institution de la Religion Chretienne. Geneve, 1955, I. Buch, Kapitel XI. § 5 und 1.
- 21./ Ebd. § 9 und 5.

- 22./ Ebd. § 12.
- 23./ Luther: Werke, Weimar 1905, Band X/3. 26, 27 und 29.
- 24./ Farner: Zwingli, Zürich, 1954, Band III. 448 und 456.
- 25./ Es ist das Verdienst F. Antals, diese Entwicklung für das Florenz des 14 - 15. Jahrhunderts detailliert nachgewiesen zu haben. Dass manche seiner Verknüpfungen und Folgerungen allzudirekt sind, mindert sein Verdienst nicht wesentlich.
- 26./ W. Worringer: Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig, 1924. 32-4.
- 27./ W. Hausenstein: Giotto, Berlin o.J. 52. Antal sieht richtig in der Giottoschen Canzone eine entschiedene Stellungnahme gegen den radikalen Flügel der Franziskaner. Leider zieht er daraus auch hier allzu direkte Folgerungen und geht nicht auf die viel kompliziertere Dialektik in den Bildgestaltungen Giottos über Franziskus ein. Er weist auch darauf hin, dass Padua, gerade zur Zeit als Giotto dort arbeitete, eine Hochburg des Averroismus war. A.a.O. 161. Es sei nur beiläufig bemerkt, dass Giottos religiöse Gesinnung schon Rumohr äusserst verdächtig vorkam und er deshalb Cimabue und Duccio gegen ihn ausspielte. Vgl. R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart, 1886, 60-61.
- 28./ Dvorak: Geschichte der italienischen Kunst, München, 1928, I. 93.
- 29./ B. Berenson: Die Florentiner Maler der Renaissance, München, 1925, 48 ff.
- 30./ Bonaiuti: a.a.O. II. 358
- 31./ Ch. de Tolnay: Werk und Weltbild des Michelangelo Zürich-Stuttgart 1949, 63.
- 32./ Berenson: Florentiner Maler, a.a.O. 143-4.
- 33./ G. Simmel: Michelangelo in philosophische Kultur, Leipzig, 1911, 173 und 183.
- 34./ K. Brockmoeller: Christentum am Vorabend des Atomzeitalters, Frankfurt/Main, 1955, 80.
- 34.a./ Die europäische Christenheit in der heutige saeku arisierten Welt Zürich/Frankfurt a.M. 71 u. 74/5
- 35./ Zitiert aus E. Gothein, Loyola, Halle, 1895, 96.
- 36./ Farner: Zwingli, a.a.O. II. 192.
- 37./ H. Sedlmayr: Der Verlust der Mitte, Salzburg, 1948, 172 u. 174.
- 38./ Dvorak: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, a.a.O. 271.

- 39./ Brockmoeller: a.a.O. 81.
- 40./ G.R.Hocke: Die Welt als Labyrinth, Hamburg, 1957, 215.
- 41./ J. Burckhardt: Der Cicerone, Leipzig, o.J. 931.
- 42./ Berenson: Die Venezianischen Maler der Renaissance, München, 1925, 94-5.
- 43./ Dvorak: Italienische Malerei, a.a.O. II. 146.
- 44./ Ebd. 148.
- 45./ Es ist also nur konsequent, wenn J. Burckhardt in seiner Spätzeit ein warmes Interesse für Rubens zeigt: er unreisst bei dieser Gelegenheit "eine Aesthetik der Barockmalerei, der von Burckhardt um des einen Rubens willen die Sünden der vielen anderen vergeben werden." Wilhelm Wätzold: Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig, 1924, II.202. Die "Sünden" sind hier, wie wir gesehen haben, die seelisch-künstlerischen Probleme der Krise. Dass Burckhardt nur die höfisch-monarchische Lösung der Krise als vollwärtig anerkennt, zeigt seine Antipathie Rembrandt gegenüber, an dem er - wie früher bei Tintoretto - das Plebejische ablehnt. Ebd. 203-4.
- 46./ Simmel: Rembrandt, Leipzig, 1919, 146. Es ist dabei vielleicht nicht uninteressant zu bemerken, was Simmel über die persönliche Religiosität Rembrandts sagt: "...die Indizien scheinen mir bei ihm mehr gegen als für eine sehr positive Religiosität zu sprechen. Ebd. 171.
- 47./ Ebd. 148.
- 48./ Romain Rolland: Handel, Berlin 1954, 175-6.
- 49./ Riegl: Das holländische Gruppenportrait, a.a.O. I. 185.
- 50./ Berenson: Venezianische Maler, a.a.O. 52.
- 51./ K. Barth: Dogmatik im Grundriss, Berlin, 1948, 42. Und ebenso entschieden auch anderswo: "es gibt keine theologische Bildkunst." Die Menschlichkeit Gottes, Zollikon Zürich, 1956, 20.
- 52./ Maurice Denis: Nouvelle Theories sur l'Art moderne, sur l'Art sacré, Paris, 1922. 244-5.
- 53./ J. Maritain: Art et Scolastique, Paris, 1920, 144, 145 und 149
- 54./ Zitiert ebd. 221.
- 54.a./ Zitat nach der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 25 März 1960.
- 55./ Léon Bloy: Die heilsame Verfolgung, Nürnberg, 1958, 269.
- 56./ Césaire Pavese: Das Handwerk des Lebens, Hamburg, 1956, 131 und 104.

- 1./ Goethe: Weimarer Ausgabe, IV. Abtg. XVI. 367.
- 2./ C. Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1898, III.236.
- 3./ Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk, a.a.O. XXXVIII, 261.
- 4./ Ebd. 266.
- 5./ Ebd. XXXV. 325-6.
- 6./ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 49.
- 7./ Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk. a.a.O. XXXV. 319.
- 8./ Kierkegaard: Furcht und Zittern Wk.a.a.O. Band III. 56-7. und 63.
- 9./ Hegel: Aesthetik, Wk. a.a.O. X. III. 484.
10. Kierkegaard: Furcht und Zittern, a.a.O. 57, 56 und 52.
- 11./ Lessing: Hamburgische Dramaturgie, Zweites Stück,
- 12./ Zitiert aus Nestle: Nachsokratiker, a.a.O. II. 151.
- 13./ Zitiert aus H. und M.Simon: Die alte Stoa und ihr Naturbegriff, Berlin, 1956, 114.
- 14./ Zitiert nach Hugo Ball: Byzantinisches Christentum, Zürich-Köln, 1958, 69-70.
- 15./ Dionysios Areopagita: Die Hierarchie der Engel und der Kirche, München, Planegg, 1955, 102-7.
- 16./ K. Barth: Die Menschlichkeit Gottes, a.a.O. 9 und 16.
- 17./ Joachim von Fiore: Das Reich des heiligen Geistes, München-Planegg, 1955, 80
- 18./ E. de Bruyne: L'estetique du Moyen Age, a.a.O. 93-9.
- 19./ E. Auerbach: Mimesis, Bern, 1946, 194-6.
- 20./ Schelling, Werke, a.a.O. I. V. 452.
- 21./ Solger: Erwin, Berlin, 1815, 41-59,
- 22./ Friedrich Schlegel: Prosaische Jugendschriften, Wien, 1908, II. 361, 364, und 382.
- 23./ Novalis: Werke, Jena, 1923, II.308.
- 24./ W. Benjamin: Schriften, Frankfurt /Main, 1955, I.300.
- 25./ Ebd. 289-90 und 301.
- 26./ Ebd. 311.
- 27./ Ebd. 298.
- 28./ Ebd. 358.
- 29./ Ebd. 310
- 30./ H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg, 1956, 46.
- 31./ G.R.Hocke: Manierismus in der Literatur, Hamburg, 1959, 52.
- 32./ W. Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München, 1954. 320.

- 33./ Ebd. 257-8.
- 34./ Hermann Broch: Essays, Zürich, 1955, I.193.
- 35./ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Zürich, 1935, 186-7.
- 36./ Gottfried Benn: Doppelleben, Wiesbaden 1950, 23 und 72.
- 37./ Ebd. 165-6.
- 38./ Ebd. 166. Es ist kein Zufall, dass die Theorie des Doppellebens, des Inkognitos in Deutschland in der Hitlerschen und nachhitlerschen Zeit von verschiedenen Seiten auftaucht, um hier für das eigene Verhalten unter Hitler nicht nur eine juristische, sondern auch eine weltanschaulich-moralische Amnestie zu erlangen. Ich habe die Fälle Heidegger, Carl Schmitt, Ernst Jünger und dem des sich ohne solchen falschen Tiefsinn einfach und zynisch anpassenden Ernst von Salomon analysiert in "Zerstörung der Vernunft" 657 ff.
- 39./ Es sei nur nebenbei, um Verwechslungen zu vermeiden, bemerkt, dass ein solches spielhafte Arrangement nichts mit jenen zutiefst realistischen Spiegelungen der objektiven Wirklichkeit gemein hat, die um deren bestimmte Aspekte sinnfällig herauszustellen, in ihrer Darstellungsweise spielerisch scheinende Mittel in Anspruch nehmen; von Aristophanes bis Thomas Manns Krull gibt es unzählige Beispiele für eine solche - realistische - Gestaltungsweise, ebenso in den bildenden Künsten und auch in der Musik. Wenn Theoretiker der avantgardeistischen Kunst auf solche angebliche Vorläufer und Mitläufer hinweisen, verfallen sie einer willkürlichen Entstellung der grundlegenden ästhetischen Tatsachen. Vgl. meinen Aufsatz: "Das Spielerische und seine Hintergründe" in Thomas Mann, Berlin, 1957, 86 ff.
- 40./ Hegel: Die Vernunft in der Geschichte, Leipzig, 1917, 7.
- 41./ Bloch: a.a.O. 189-90.
- 42./ Haftmann: a.a.O. 176 und 249.
- 43./ Man denke daran, wie die letzte Lebenszeit Karl Hofers verbittert wurde, weil er gelegentlich ein Paar nicht allzu respektvolle kritische Bemerkungen in dieser Frage zu äussern gewagt hat.

III.

- 1./ Nicolai Hartmann: Teleologisches Denken, Berlin, 1951. 13.
- 2./ Ebd. 15-6.
- 3./ Ebd. 109.
- 4./ N.Berdiaeff: Dialectique existentielle du Dieu et du Humain, Paris, 1947, 22.
- 5./ Frazer, a.a.O. 132-3.
6. B.Malinowski: Magic, Science and Religion, New-York, 1955, 240 und 273.
- 7./ H.St. Commager: Der Geist Amerikas, Zürich-Wien-Konstanz, 1952, 219.
- 8./ Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen, 1920. I. 209-10.
- 9./ Kierkegaard: Der Augenblick Wk. a.a.O. XII. 54.
- 9a./ Zur wirklichen Beurteilung dieses Phänomens wäre es natürlich wichtig zu wissen, wie stark diese verschiedenen Schichten von Gläubigern sind. Mir scheint, dass die Schätzung Prof. F. Heers die Zahl der "praktizierenden Christen" 8-12 % ausmachen würde ziemlich überzeugend, dabei kann man natürlich nicht wissen, wie gross der Anteil der wirklich überzeugt Glaubenden auch in dieser Schicht ist. Fr.Heer-G.Szcesesny.Glaube und Unglaube. Ein Briefwechsel, München 1959. 30.
- 10./ H. Friedmann und O.Mann: Christliche Dichter der Gegenwart, Heidelberg, 1955, 68 und 145.
- 11./ F. Heer: Europäische Geistesgeschichte, Stuttgart, 1953, 334. Vgl. auch A. Thibaudet: Les Idées de Charles Maurras, Paris, 1920 175 und 182 f.
- 12./ M.Weber: Religionssoziologie, a.a.O. I. 95, 104. f. 110 und 123-4.
- 13./ Ebd. 242.
- 14./ Gottfried Keller: Gesammelte Briefe, Bern, 1950, I.432.
- 15./ L.Tolstoi: Briefwechsel mit der Gräfin A.A.Tolstoi, München, 1913, 114-5.
- 16./ C.J. Burckhardt: Erinnerungen an Hofmannsthal, Basel, 1943, 32.
- 17./ M.Weber: Religionssoziologie, a.a.O. I. 247.
- 18./ M.Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen, 1921, 270-2.
- 19./ G.Lukács: Die Zerstörung der Vernunft, Berlin, 1955, 338. f.
- 20./ Nicolaus Cusanus: Über den Frieden im Glauben, Leipzig, 1943, 102-3 und 154.

- 21./ K.Barth: Die Menschlichkeit Gottes, a.a.O. 15.
- 22./ K.Rosenkranz:Hegels Leben, Berlin, 1844, 537-8.
- 23./ Es ist natürlich unmöglich die vielfältige Literatur über diese Frage auch nur cursorisch zu behandeln, der Verfasser weiss auch, dass er auf diesem Gebiet Laie ist. Wir verweisen nur auf das Buch Heinz Schüttes: "Um die Wiedervereinigung im Glauben", Essen, 1958, das ein grosses Material aus katholischen und evangelischen Äusserungen gibt, die wesentlich die Tendenz haben, die Kirchenspaltung auf unglückliche historische Zufälle, auf erstarrte Missverständnisse zurückzuführen. Es sei nur ein Ausspruch Adolf von Harnacks angeführt: "Wäre das Trienter Dekret über die Rechtfertigung schon 1515 vorhanden gewesen und hätte Zeit gehabt sich in Fleisch und Blut der Kirche einzuleben, so hätte sich die Reformation nicht entwickeln können." Dogmengeschichte, III. 635. Zitiert a.a.O. 81.
- 24./ Kierkegaard" Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken, Wk a.a.O. VI. 274-5.
- 25./ K. Jaspers und R. Bultmann: Die Frage der Entmythologisierung, München, 1954, 36.
- 26./ E. Brunner, Das Aergernis des Christentums, Zürich, 1957, 10 und 27.
- 27./ Die Frage der Entmythologisierung, a.a.O. 87, 48 und 42-3.
- 28./ A. Toynbee: An Historians Approach to Religion, London-New-York-Toronto 1956, 298-9.
- 29./ Die Frage der Entmythologisierung, a.a.O. 69.
- 30./ Kierkegaard: Abschliessende unwissenschaftliche Nachschrift etc. Werke a.a.O. VII. 227.
- 31./ M.Weber: Religionsoziologie, a.a.O. I. 251-2.
- 32./ Goethe: Gespräche mit Eckermann, I. II.1827.
- 33./ Man denke an Peguys Stellung zum Katholizismus. Vgl. Daniel Halevys Monographie über Peguy, Paris, 1941, etwa 240 über die Sakramente, 246-7 über die Höllenstrafen etc.
- 34./ T.S. Eliot: Essays Ancien and Modern, London, 1936, 99 und 108.
- 35./ Die Frage der Entmythologisierung, a.a.O. 10.
- 36./ K. Barth: Dogmatik im Grundriss, a.a.O. 62 und 23.
- 36.a./Kierkegaard: Über den Unterschied zwischen einem Genie und

- /36.a./ einem Apostel in: Einübung im Christentum, Köln und Olten, 1951, 374-5.
 37./ Kierkegaard: Die Krankheit zu Tode, Wk. a.a.O. VIII. 28-37.
 38./ G.Lukács: Wider den missverstandenen Realismus, a.a.O. 44 ff.

IV.

- 1./ Zitiert aus Nestle: Nachsokratiker, a.a.O. III. 141.
 2./ Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, X. Buch 127 und 125, a.a.O. Band II. 282 und 281.
 3./ Gottfried Keller: Briefe, a.a.O. I. 274.
 4./ W.Dilthey: System der Ethik, Wk. a.a.O. Band X. 16.
 5./ M.de Unamuno: Das Leben Don Quijotes und Sanchos, München 1926, II. 82-4.
 6./ Boethius: Trost der Philosophie, Leipzig, Sammlung Diethrich Band 33. 3.
 7./ Kant: Kritik der Urteilskraft, § 59.
 8./ Kierkegaard: Die Krankheit im Tode, a.a.O. 74.
 9./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 486.
 10./ Diogenes Laertius: a.a.O. X. Buch 143, II. 289.
 11./ Berdiaeff: a.a.O. 133.
 12./ Die Versuche, die Formulierungen des jungen Marx in den "Ökonomisch-philosophischen Manuskripten" zu den Anschauungen und zu der Methode des "Kapitals", sowie überhaupt zu den späteren Werken von Marx und Engels in Gegensatz zu setzen, ist ganz abwegig. Es geht hier nichts anderes vor sich, als eine wachsende Konkretisierung, ein Ausbau, eine Anwendung auf neue Phänomengruppen, was auch nach dem Tode von Marx bis in unsere Gegenwart hinein nicht aufhört; es genügt nur auf die in diesen Betrachtungen oft benützten Forschungen Gordon Childs hinzuweisen.
 13./ Marx: Kapital, a.a.O. I. 46.
 14./ Lenin: Ausgewählte Werke, a.a.O. XI. 403-4.
 15./ Marx: Kapital. a.a.O. III. II. 355.
 16./ Engels: Antidühring, a.a.O. 304.
 17./ Lenin: Ausgewählte Werke, a.a.O. XI. 351.
 18./ Vgl. darüber meine Essays über Makarenko, Scholochow, Fad-
 jejew, Platonow in "Der russische Realismus in der Weltli-

/18./ teratur", Berlin, 1953, sowie die über Arnold Zweig und J.R. Bechers "Abschied" in "Schicksalswende", Berlin, 1955.

...

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.