ethische Tat bei Kant treten neue, irrationalistische, emphatisch gefühlsbetonte angebliche Organe für den Eintritt in die – ebenfalls angebliche – ansichseiende Wirklichkeit: so die verschiedenen Formen der Intuition bei Dilthey, Bergson oder Simmel, auch die sonst andersgeartete Ontologie im Existenzialismus. Je weiter sich diese Richtungen entfalten, desto klarer zeigt sich bei ihnen der wesentlich subjektive Charakter eines jeden mit Emphase gesetzten Ansich. Es wird weiter deutlich, daß es ausschließlich in bestimmten ideologischen Bedürfnissen des Tages begründet ist. Und schließlich erweist sich dieses emphatische Ansich als abhängig vom Füruns, womit ihr reales Verhältnis geradezu umgekehrt erscheint. Daß der Inhalt dieses emphatischen Handelns nicht das weißblendende Licht des Plotinischen »Einen« ist, sondern das undurchdringliche Dunkel des Heideggerschen »nichtenden Nichts«, ändert nichts an den entscheidenden philosophischen Fragen, an dem polaren Zusammengehören eines aus dem Subjekt in die Objektivität projizierten anthropomorphisierenden Pseudo-Ansich mit einem halbreligiösen-halbethischen, freilich den Anspruch auf Wesenserkenntnis erhebenden, subjektiv-emphatischen Verhalten. (Daß es auch eine ethische Seite der desanthropomorphisierenden, wissenschaftlichen Tätigkeit gibt, spricht keineswegs gegen das eben Ausgeführte. Diese Ethik besteht nämlich allein aus dem Gebot: ausschließlich der objektiven Wahrheit zu dienen, das Ansich möglichst vollständig, möglichst ungestört von subjektiven Zutaten abzubilden. Das mag im Subjekt zuweilen zu einem gewaltigen Pathos anschwellen, seine Intention richtet sich aber darauf, jede Subjektivität aus dem Erkenntnisprozeß auszuschalten.)

Dritter Abschnitt

~~II~~ *Das Kunstwerk als Fürsichseiendes*

Da Wissenschaft und Kunst dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln, ist es selbstverständlich, daß derart fundamentale Kategorien wie Ansich und Füruns sich in beiden vorfinden müssen. Da jedoch diese Kategorien, besonders das Ansich, in prägnanter Weise Kategorien des Seins überhaupt sind und weniger das Geradesosein bestimmter Gegenstände ausdrücken – diese Frage wird erst im Füruns praktisch entscheidend –, tritt der grundlegende Unterschied der jeweils gesuchten Wirklichkeit in Kunst und Wissenschaft von Anfang an deutlich hervor: die Wissenschaft ist darauf gerichtet, das Sein als solches, in seiner von jeder subjektiven Zutat möglichst gereinigten Form abzubilden, während das Sein, das von jeder ästhetischen Setzung

gemeint ist, immer die Welt des Menschen ist. Es ist uns allerdings aus früheren Darlegungen bekannt, daß auch in der künstlerischen Widerspiegelung nicht von einer beliebigen Subjektivität, geschweige denn von einer subjektivistischen Willkür die Rede sein kann. Ein Reinigungsprozeß des Subjekts geht auch hier vor sich – und dieser hängt mit der ästhetischen Fassung des Ansich aufs engste zusammen –, er geht aber nicht bis zur Tendenz, die Subjektivität nach Möglichkeit auszuschalten und aus dem Subjekt ein bloßes Aufnahmeorgan der objektiven Wirklichkeit zu machen, er hat nur die Intention, das bloß Partikulare am Subjekt aufzuheben. Doch nicht in abstrakter Radikalität, vielmehr – da auch bestimmte partikulare Züge der menschlichen Persönlichkeit oft sehr intim mit ihrem Wesen verbunden sind – stark aufbewahrend, also bloß soweit es sich wirklich um eine bloße Partikularität handelt. Cézanne hat diesen Prozeß richtig begriffen; er spricht vom Künstler als von einem »Aufnahmeorgan, Registrierapparat für Sinnesempfindung«, der sicher »ein guter, empfindlicher, komplizierter« ist. »Aber wenn er dazwischenkommt, wenn er es wagt, der Erbärmliche, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig . . . Sein ganzes Wollen muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit . . .«[1] Die Analyse solcher Einstellungen, die gerade bei bedeutenden Künstlern besonders häufig hervortreten, enthält einen deutlichen Hinweis auf die Erscheinungsweise des Ansich in der ästhetischen Sphäre. Das war in der desanthropomorphisierend gereinigten wissenschaftlichen Widerspiegelung als Abstraktheit des Ansich hervortrat, wird hier zu einer unmittelbar begrifflich schwer erfaßbaren Allgegenwart: das Ansich ist im Akt der ästhetischen Kettung gleichzeitig überall und nirgends vorhanden, gleichzeitig jedes einzelne Moment imperativ bestimmend und von der schöpferischen Aktivität ununterbrochen – oft bis zur Unwahrnehmbarkeit – verdeckt.

Schon in dieser allerabstraktesten Formulierung treten diese – in anderen Zusammenhängen von uns ausführlich behandelten – spezifischen Wesenszüge der ästhetischen Widerspiegelung klar hervor. Ihre etwas eingehendere Betrachtung, ja ihre bloße Aufzählung kann – mit Verweis auf die früher gewonnenen Einsichten – unschwer folgendes zeigen: einerseits ist das Ästhetische ausschließlich auf die Welt des Menschen ausgerichtet und muß sich

[1] Cézanne: Über die Kunst, a. a. O. S. 9.

darum in entscheidenden Zügen von der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung unterscheiden. Andererseits will diese abweichende Tendenz keineswegs die Objektivität des Ansich aufheben; es ergeben sich daraus im Gegenteil Konsequenzen, die – letzten Endes, freilich nur letzten Endes – mit den Ergebnissen des dialektisch-materialistisch gefaßten Ansich und Füruns vollständig übereinstimmen. Diese letztere Feststellung kann nur jene überraschen, die – gewollt oder ungewollt – am spontanen Materialismus und an der spontanen Dialektik des Alltagslebens achtlos vorbeigehen, die unter der Einwirkung moderner Vorurteile die lebensnahen Grundtendenzen der ästhetischen Setzung, die sich in ihr bewahrt haben, zu ignorieren oder wenigstens zu vernachlässigen gewohnt sind. Am augenfälligsten ist dieser spontane Materialismus des Ästhetischen im Verhalten bedeutender Künstler zur Natur sichtbar. Wir haben soeben einen von solcher Haltung bestimmten Ausspruch Cézannes angeführt, er könnte aber aus der Praxis sehr vieler großer Schöpfer leicht ergänzt werden. Analysiert man freilich die ihnen zugrunde liegende Beziehung zur Wirklichkeit, so wird man sogleich auf eine merkwürdige Verdoppelung stoßen, die für die ästhetische Widerspiegelung zentral charakteristisch ist. Die Ablehnung einer Einmischung des Subjekts bezieht sich nämlich sowohl auf das Ansich wie auf das Füruns; es sei unerlaubt und für das Entstehen eines echten Kunstwerks höchst gefährlich, wenn der Schaffende die Natur zu korrigieren unternimmt, gleichzeitig und untrennbar davon wird aber auch das subjektive Abbild in seinem Bewußtsein als von der Subjektivität, insbesondere von der partikularen für unantastbar erklärt.

Wir sehen also schon auf den ersten flüchtigsten Blick die Richtigkeit der dialektischen Feststellung, daß die ausschließend scharfe Trennung von Subjektivität und Objektivität nur für erkenntnistheoretische Problemstellungen gilt. Überall sonst gibt es die verschiedenartigsten Übergänge, Umschlagspunkte etc. Das bedeutet natürlich nicht, daß damit der Unterschied von Subjektivität und Objektivität gänzlich vernichtet wäre. Im Gegenteil! Gerade unsere eben ausgesprochene Feststellung über das Verhalten des Künstlers im Schaffensprozeß zeigt die deutliche Intention zu trennen. Auf der einen Seite steht eine Subjektivität, die das wahre Wesen der objektiven Welt laut werden läßt. Auf der anderen Seite eine, die in der bloßen subjektiven Partikularität steckenbleibt, die ihre eigenen subjektivistischen Schranken nicht durchbrechen kann oder will. Dazwischen muß eine genaue Grenze gezogen werden. Es handelt sich hier um einen fundamentalen Tatbestand der ästhetischen Setzung, nicht um eine Stimmung oder Velleität einzelner Künstler. Das zeigt sich darin: in den Werken ist exakt feststellbar, wo dieses

Ringen der Subjektivität mit sich selbst, das Ansich der Welt zu erfassen, siegreich war und wo es gescheitert ist, genauso wie Wahrheit und Irrtum in der wissenschaftlichen Widerspiegelung sich voneinander scheiden lassen. Das Problem des Ansich bleibt also auch für das Ästhetische bestehen. Es erleidet nur sehr wesentliche Modifikationen. Diese entstammen dem gesellschaftlichen Bedürfnis, das die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit überhaupt ins Leben rief. Indem nämlich die Welt des Menschen zum letzten, ausschlaggebenden Gegenstand der ästhetischen Abbildung wurde, ist schon im erreichbaren und zu erreichenden Objekt der Kunst ein untrennbares Ineinander und Zusammen von Subjektivität und Objektivität gegeben. Diese Welt ist für das Bewußtstein der Einzelpersönlichkeit eine ansichseiende, eine von ihm unabhängige Wirklichkeit. Sie ist aber, untrennbar von dieser Objektivität, zugleich das Produkt der gemeinsamen Tätigkeit aller Menschen, der Menschheit. In der wissenschaftlichen Widerspiegelung muß die hier vorhandene Objektivität das übergreifende Moment bilden. Der Unterschied der Menschheitsgeschichte von der Naturgeschichte – wie Marx, Vico zitierend, sagt –, »daß wir die eine gemacht, die andere nicht gemacht haben«[1], ändert daran nichts, so wichtig er auch für die Methodologie der einzelnen Wissenschaften werden kann. Anders in der künstlerischen Widerspiegelung, wo nicht nur die Welt des Menschen im allerweitesten Sinn gefaßt – die Natur kommt in ihr auch bloß in dieser Verbindung vor –, sondern sie selbst unmittelbar auf den Menschen rückbezogen wird.

Wenn in jeder ästhetischen Analyse der evokative Charakter der Kunst im Vordergrund steht, so ist dieser vom Standpunkt unserer jetzigen Betrachtungen aus nichts anderes, als diese elementar gemachte Rückbeziehung der Welt des Menschen auf den Menschen selbst. ~~In den Gesellschaftswissenschaften wird diese Welt des Menschen rein zum Objekt, dessen Inhalt die von den Menschen selbst gemachten Taten, Beziehungen etc. ausmachen. Dagegen wird in der Kunst der Entwicklungsprozeß der Menschheit auf jeden einzelnen Menschen unmittelbar bezogen.~~ Die künstlerische Evokation bezweckt ja in erster Linie, daß der Rezeptive eine solche Abbildung der objektiven Welt des Menschen als seine eigene Sache erlebe. Er soll in ihr sich selbst – seine eigene Vergangenheit oder Gegenwart – wiederfinden, und sich dadurch seiner selbst als Teiles der Menschheit und ihrer Entwicklung bewußt werden. Das Werk kann sein Selbstbewußtsein, im höchsten Sinne des

[1] Marx: Kapital, a. a. O. Band I. S. 336.

Wortes, erwecken und ausbilden. Diese Zielsetzung ist ohne wahrheitsgetreues Abbilden des Ansich im dargestellten Objekt unmöglich. Denn das durch die künstlerische Evokation wachgerufene Selbstbewußtsein wäre eine Selbsttäuschung, eine leere Phrase, ja ein Betrug, wenn sein Inhalt – letzten Endes – nicht ein für die Menschheitsentwicklung bedeutsames Moment wäre, und zwar geradeso, wie es an sich war oder ist. Darum ist das Ansich, wie früher angedeutet, in der ästhetischen Widerspiegelung allgegenwärtig. Aber aus demselben Grunde kann es nicht in seiner reinen – erkenntnistheoretisch abstrakten, inhaltentleerten – Form erscheinen, wie in der wissenschaftlichen Widerspiegelung. Denn eine evokative Wirkung auf konkrete Menschen kann nur durch Abbildung konkreter Wirklichkeit hervorgerufen werden, einer Wirklichkeit, die alle wesentlichen Züge des Objektiven zum Ausdruck bringt, freilich mit der Modifikation, daß jene Gestalten, die dieses vom Menschen Selbstgemachte in der Entwicklung repräsentieren, einen bevorzugten Akzent erhalten, um im Rezeptiven das Erlebnis des »tua res agitur« evokativ hervorzurufen.

Schon demzufolge muß dieses subjektive Moment im Ansich als dessen organischer, innerer, immanenter Bestandteil sichtbar werden. Die oben angedeutete Reinigung der schöpferischen Subjektivität vom bloß Partikularen dient gerade diesem Ziel. Das Menschheitliche soll in solcher Gedoppeltheit künstlerisch gestaltet werden: sowohl als objektiv mitinbegriffen im Ansichsein der vom Kunstwerk gespiegelten Wirklichkeit, wie als dieser innewohnende Subjektivität, die das Ansich in allen Menschen zur unmittelbaren Erlebbarkeit erhöht. Die Notwendigkeit einer solchen Unmittelbarkeit ist, wie wir aus früheren Darlegungen wissen, nicht mit der des Alltagslebens identisch. Sie ist neugeschaffen und beruht auf der Aufhebung des Alltagslebens und auf der in völlig neuer Weise folgenden Wiedereinsetzung seiner Unmittelbarkeit. Sie schafft in der ästhetischen Sphäre ein von der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung qualitativ verschiedenes Verhältnis von Erscheinung und Wesen. Es ist bereits hervorgehoben worden, daß in beiden dieselbe Wirklichkeit abgebildet wird: die dialektische Zusammengehörigkeit von Erscheinung und Wesen, das Erscheinenmüssen von diesem und die Wesensverbundenheit, die widerspruchsvolle Wesensbeladenheit von jener ist aus keiner objektiven Wirklichkeit eliminierbar, wenn man nicht ihre Beschaffenheit und Struktur entstellen will. Es ist jedoch für die desanthropomorphisierende Widerspiegelung unvermeidlich, Wesen und Erscheinung strikt voneinander abzusondern, um erst durch ihre sichtbar gewordene dialektische Bewegung voneinander und zueinander ihre Einheit, als Einheit einer

Gegensätzlichkeit, konkret aufdecken zu können. Auch die anthropomorphisierende ästhetische Widerspiegelung muß eine Trennung vollziehen, auch sie kann die Einheit erst als Resultat eines dialektischen Prozesses herstellen, das Endergebnis bei ihr ist aber qualitativ anders beschaffen; es scheint eine Wiederherstellung der ursprünglichen unmittelbaren Einheit von Wesen und Erscheinung zu sein. Das ist jedoch, wie wir wissen, nur ein – freilich notwendiger und bewußt hervorgebrachter – Schein. Denn die neue, zweite, höhere Unmittelbarkeit des Kunstwerks, realisiert durch sein homogenes Medium, läßt eine Welt entstehen, in welcher jede Erscheinung unmittelbar, und in dieser ihrer Unmittelbarkeit Evokationen erweckend, das in ihr wirksame, ihr zugrunde liegende, sie formende Wesen sichtbar und erlebbar macht. Die wissenschaftliche Widerspiegelung läßt als Füruns in unserem Bewußtsein eine Einsicht in die widerspruchsvolle Einheit von Erscheinung und Wesen entstehen; der Prozeß in der ästhetischen führt zum Erlebnis ihrer unmittelbar scheinenden – objektiv oft weit vermittelten – unzertrennbaren Zusammengehörigkeit. Die scharfe Divergenz, ja Gegensätzlichkeit in den verschiedenen Spiegelungen darf also nicht die Tatsache verdecken, daß in beiden Fällen die gleiche Beschaffenheit des Ansich – allerdings höchst ~~verschieden – zum Füruns~~ wird.

Marx sagt: »alle Wissenschaft wäre überflüssig, wenn die Erscheinungsform und das Wesen der Dinge unmittelbar zusammenfielen[1].« Ohne Frage stellt die wissenschaftliche Widerspiegelung diese Form der Zusammengehörigkeit und Divergenz von Wesen und Erscheinung dar. Wenn das Kunstwerk gerade ihr restloses Zusammenfallen gestaltet, so ist hier die Rückkehr zur Unmittelbarkeit des Lebens eine scheinbare, denn eine derartige Unmittelbarkeit erweist sich – schon in der unmittelbaren Praxis des Alltags – nur allzuoft als trügerischer Schein. Für das ästhetische Zusammenfallen muß also eine neue Unmittelbarkeit gesetzt werden, und diese selbst ist keine täuschende »Selbstverständlichkeit« wie im Leben, sondern eine Art Wunder; freilich eines, das vom Menschen bewußt hervorgebracht wurde, um tiefe und echte Lebenszusammenhänge zu enthüllen. Aber auch dieses unmittelbare Einswerden von Erscheinung und Wesen in der neuen Unmittelbarkeit des Ästhetischen ist keine »Erfindung«, sondern drückt einen wichtigen Aspekt der ansichseienden Wirklichkeit aus. Hegel formuliert das dabei entstehende Verhältnis so: »die Erscheinung ist daher gegen das Gesetz die

[1] Ebd. Band III. II. S. 352.

Totalität, denn sie enthält das Gesetz, aber auch noch mehr, nämlich das Moment der sich selbst bewegenden Form[1].« Natürlich kann sich auch die Wissenschaft auf komplizierten, weit vermittelten Umwegen der Erkenntnis einer solchen Totalität annähern. Es ist aber die Eigenart der neuen Unmittelbarkeit der Kunstwerke, sie unmittelbar, uno actu darzubieten. Darin äußert sich die Eigenart der ästhetischen Setzung, das in ihr »an sich« und »an und für sich« bis zur Ununterscheidbarkeit aneinanderrücken. Was in der wissenschaftlichen Widerspiegelung gewissermaßen das Endergebnis ist, wird hier zum Anfang. Denn soll das unmittelbare Zusammenfallen von Erscheinung und Wesen kein formelles, sondern ein gehaltvolles und gediegenes sein, muß das Ansichsein eine derartige konkrete Erfülltheit haben, wie sie eigentlich nur das Anundfürsichsein besitzt. Die genaue Scheidung von Erkenntnistheorie und konkreter Forschung, die die desanthropomorphisierende Widerspiegelung charakterisiert, fällt hier weg: die Unabhängigkeit des Seins vom Bewußtsein muß keinen selbständig objektivierten Ausdruck erhalten, da sie im künstlerischen Erlebnis jeder konkreten Erscheinung konkret gegenwärtig ist.

Die Konvergenz wird noch sinnfälliger, wenn wir uns an den Weg erinnern, den das menschliche Denken zurücklegen mußte, um eine richtige Auffassung des Ansich zu erwerben. Die meisten emphatischen Konzeptionen drangen auf eine Verachtung der Erscheinungswelt, um des transzendenten Ansich (z. B. das »Eine« bei Plotin) in seiner unverfälschten Einheit habhaft werden zu können. Die Zwiespältigkeit Kants zeigt sich darin, daß er einerseits das Ansich in seiner Unabhängigkeit vom menschlichen Bewußtsein denkt, daß er aber andererseits sich die Erscheinungswelt in ihrer Konkretheit als von der subjektiven Apriorität des Bewußtseins geformt vorstellt. Trotzdem ist hier, nach Hegel, im Vergleich zum vorhergegangenen metaphysischen Dualismus zwischen Erscheinung und Wesen insofern ein Schritt vorwärts getan, als Kant in diesem Apriori »ein notwendiges Tun der Vernunft« erblickt, wodurch eine Art von »Objektivität des Scheins« und eine »Notwendigkeit des Widerspruchs« zustande kommt[2]. Hegel vernachlässigt hier die erkenntnistheoretische Schwäche der Kantschen Position, daß nämlich infolge der Unerkennbarkeit des Ansich die Objektivität aller Phänomene äußerst

[1] Hegel: Logik, Wk. a. a. O. Band IV. S. 146. Von Lenin zustimmend zitiert: Philosophische Hefte, a. a. O. S. 71.

[2] Ebd. Band III. S. 41.

problematisch wird. Erst die bei ihm selbst entstehende dialektische Methode ist imstande, Erscheinung und Wesen gleicherweise Realität und Ansichsein zuzusprechen. Sogar der Schein ist nur »zunächst« das Unwesentliche, bei näherer Betrachtung erweist es sich als dem Wesen nicht mehr äußerlich, »sondern er ist sein eigener Schein« [1]. So erhält sogar der Schein einen relativ hohen Grad der Objektivität. Das zeigt sich auf weit höherer Stufe bei der Erscheinung. Diese ist, sagt Hegel, »was das Ding an sich ist, oder seine Wahrheit... das Erscheinende zeigt das Wesentliche, und dieses ist in seiner Erscheinung« [2]. Es erübrigt sich hier auf die Vertiefung und Verfestigung dieser Objektivität, die der dialektische Materialismus herbeiführt, näher einzugehen.

Hier ist vor allem die Feststellung wichtig, daß im Bereich des Ästhetischen von allem Anfang an, sobald es sich nur in einer praktischen Setzung, ohne jedes Bewußtsein über das eigene Tun, verwirklichte, diese von der Philosophie so mühsam errungene Anschauung der Objektivität der Erscheinung, ihre unauflösliche Wechselbeziehung mit dem Wesen, die notwendige Grundlage einer jeden Gestaltung bildete. (Natürlich ist die weltlose Ornamentik, da sie den Gegensatz von Erscheinung und Wesen gar nicht kennt, eine Ausnahme. Aber schon dort, wo in gestaltender Weise Allegorik betrieben wird, taucht dieses Problem auf. Obwohl jede Allegorie die Erscheinung dem transzendenten – begrifflichen – Wesen gegenüber bis zur Nichtigkeit herabsetzt, entsteht in vielen allegorischen Gebilden spontan, die magisch-religiöse Intention unbewußt verleugnend, praktisch-künstlerisch eine ästhetische Konzeption der Erscheinung als Realität. Nur so ist es erklärlich, daß so vieles, was ursprünglich als allegorisch entworfen war, nach dem historischen Invergessengeraten des ursprünglich transzendenten Sinnes, später eine rein ästhetische Wirkung auszuüben vermag.) Diese künstlerisch urwüchsige Fassung des Verhältnisses von Erscheinung und Wesen führt zu einer neuen Komplikation der Beziehung des Ansich und Füruns in der ästhetischen Sphäre. Die abstrakte Allgemeinheit des Ansich erhält in der wissenschaftlichen Widerspiegelung die Funktion, den Mechanismus des realen Zusammenhangs von Wesen und Erscheinung, das dynamische System von Vermittlungen aufzudecken und begreiflich zu machen, die ästhetische erhebt dagegen ihre ursprüngliche objektive Einheit und Untrennbarkeit in eine unmittel-

[1] Ebd. Band IV. S. 7 f.
[2] Ebd. S. 116.

bare Erlebnisnähe. Da beide Aspekte des Ansichseins sind, sind beide Widerspiegelungsarten gleich wahrheitsgetreu. Ihr Gegensatz zeigt sich darin, daß die ästhetische Setzung, infolge ihrer Bezogenheit auf das Menschliche, infolge ihrer evokativen Intention schon im Ansich selbst ein solches Moment enthalten muß, das sich auf den Menschen richtet, d. h. das Ansich birgt in der ästhetischen Spiegelung Elemente des Füruns in sich. Diese Lage hat aber als widerspruchsvolle Ergänzung die Folge, daß das ästhetische Füruns, wenn es, wie dies aus der Beschaffenheit dieser Setzung sich von selbst ergibt, seine Funktion in evokativer Weise erfüllen soll, sich zu einem neuen Ansich objektivieren muß. Damit sind wir bei einem entscheidenden Wesenszeichen des ästhetischen Verhältnisses von Ansich und Füruns angelangt. Sein wirklicher Charakter und seine weittragende Bedeutung kann sich jedoch erst ganz enthüllen, wenn wir diese Begriffe noch von einer Reihe anderer Aspekte aus betrachten; ~~die von uns in früheren Darlegungen gewonnenen Ergebnisse, wenn wir sie auf das Problem Ansich-Füruns anwenden, können erst die eben aufgestellte vorerst abstrakte Behauptung zu einer umfassenden Feststellung konkretisieren.~~

Beginnen wir mit der Besonderheit, die, ~~wie wir ausführlich gezeigt haben,~~ in der ästhetischen Widerspiegelung – gegensätzlich zur wissenschaftlichen – eine bevorzugte, eine zentrale Stelle einnimmt. Diese Position der Mitte, die in der ästhetischen Widerspiegelung von der Besonderheit besetzt wird, die eine permanente Aufhebung jedes Allgemeinen und Einzelnen in die Besonderheit beinhaltet, gibt erst dem eben angedeuteten Problem Ansich-Füruns seine richtige Breite und Tiefe. Denn daß die widergespiegelte Wirklichkeit selbst auf den Menschen, auf das Menschheitliche hinweist, erweckt unmittelbar den Eindruck, daß eine bloße Subjektivität ins notwendig objektive Ansich hineingetragen werde. Dieser Anschein wird korrigiert, wenn aus der Zentrallage der Besonderheit in der ästhetischen Setzung die nötigen Folgerungen gezogen werden. Die Besonderheit als Mitte bedeutet nämlich auch eine Mitte zwischen Individualisierung und Verallgemeinerung, und zwar, ~~wie ebenfalls gezeigt wurde,~~ nicht als einfache Vermittlung, die ja auch in der wissenschaftlichen Widerspiegelung vorhanden ist, sondern als aktive synthetische Kraft, durch deren Wirksamkeit jeder Gegenstand, jede Beziehung etc. zugleich und untrennbar eine lebenhafte Einzelheit und einen relativ hohen Grad der Verallgemeinerung in sich vereinigt und die vereinten Lichter dieser Synthese ausstrahlt. In dieser kategorialen Lage ist jedoch die Beziehung des ästhetischen Gegenstandes – seines Ansich und seines Füruns – zu den Menschen, zu der Menschheitsentwicklung zur Objektivität

erhoben enthalten. Dabei muß freilich die Beziehung auf das Menschheitliche nachdrücklich hervorgehoben werden. Denn auch der einzelne Mensch des Alltags bezieht die meisten Begebenheiten seines Lebens notwendig auf sich selbst; keine erfolgreiche Praxis wäre möglich, wenn dieser Akt nicht spontan und ununterbrochen vollzogen werden würde. Der Mensch des Alltags tut dies jedoch notwendigerweise in bezug auf seine partikulare Persönlichkeit, auf seine einzelnen konkreten Zielsetzungen etc.; und auch wenn – ausnahmsweise – die Totalität seines Lebens, die seiner Persönlichkeit als Bezugsobjekt in Frage kommt, so wird damit die Partikularität nicht aufgehoben. Kategorial ausgedrückt: es handelt sich stets um Einzelnes, und wenn – etwa in der Arbeit – ein Drang nach Verallgemeinerung auftritt, so muß, eventuell mit den nötigen, darunter auch besonderen, Vermittlungen, das Allgemeine den Erfolg des einzelnen Unternehmens garantieren; ~~über diese Rolle der Allgemeinheit war bereits die Rede, als wir die notwendige Suspension der subjektiven Zielsetzung in der Arbeit analysierten.~~

Was hier gemeint ist, geht also über das im Alltag übliche Beziehen oder Sichbeziehen auf den Menschen weit hinaus. ~~(Die spezifischen Probleme der Ethik, wo vielfach den jetzt zu beantwortenden ähnliche Fragen auftauchen, können wir in diesem Zusammenhang nicht behandeln.)~~ Von diesem Gesichtspunkt aus ist die gesamte Wissenschaft, auch wenn sie den Menschen zum Objekt hat, eine einzige große Suspension der partikular-subjektiven menschlichen Zielsetzungen. Ganz anders ist die Lage in der ästhetischen Setzung. Die wirkende Mitte der Besonderheit ist einerseits als aufgehobene und darum auch in der Aufhebung aufbewahrte Einzelheit lebensnahe genug, um mit dem einzelnen Menschen in eine unmittelbare Beziehung versetzt zu werden, andererseits erhöht die als aufgehobene, aber als verallgemeinernde Bewegung aufbewahrte Allgemeinheit jede Einzelheit über ihre Partikularität, löst sie aus ihren bloß partikularen Bindungen und Beziehungen heraus, schafft also in den gestalteten Gegenständen und Zusammenhängen ein eigenartiges Zwischenreich, das den unmittelbaren Anschein des Lebens mit dem Durchsichtigwerden der Erscheinungswelt, mit dem Glanz des Wesens organisch vereinigt. In einer solchen Besonderheit als Mitte entwickeln sich im Ansichsein objektiv jene Momente, die es für das Menschengeschlecht bedeutsam machen.

Die Entwicklung der Menschheit ist ein objektiver Prozeß, der sich unabhängig vom Bewußtsein der an ihm Beteiligten abspielt; selbst wenn diesen eine führende Rolle in ihm zufällt, sind die Folgen ihrer Taten, die Bedeutung ihres Tuns der Regel nach etwas ganz anderes, als was ihr Bewußtsein

sich als zu verwirklichendes Ziel gestellt hat. Dieser Prozeß hat also in dieser Hinsicht unzweifelhaft den Charakter eines Ansich, und die Aufgabe der Gesellschaftswissenschaften ist, sein Wesentliches in ein Füruns, in einen Besitz des Bewußtseins der Menschen zu verwandeln. Die kategoriale Transposition ins Besondere, die in der ästhetischen Setzung vollzogen wird, bringt hier eine bedeutsame Veränderung hervor, indem sie eine andere, nicht minder wesentliche Seite dieses Prozesses betont. Daß die so entstandene und sich entfaltende Wirklichkeit eine selbstgemachte im weitesten Sinne des Wortes ist – das Selbstmachen des Menschen selbst, das Selbstschaffen der Menschheit mitinbegriffen – ist uns ebenfalls längst bekannt. Dieser Prozeß hat deshalb einen doppelten Aspekt: den objektiven, in welchem alles, was das Bewußtsein der beteiligten Individuen betrifft, bloß Motor oder Material ist, wodurch die Erkenntnis des Ganzen notwendig zur Aufgabe der Wissenschaft wird, daneben aber auch den subjektiven, den des am Prozeß beteiligten Individuums, das diesen Prozeß – bewußt oder unbewußt – als seinen eigenen mitmacht, dessen eigenste Existenz, vom kleinsten bis zum größten, nur im Zusammenhang mit ihm als dem Selbst zugehörig begriffen werden kann.

Ein solches Begreifen muß aber die Züge des Selbstbewußtseins an sich tragen. Dieses mag freilich, wie auch das objektive Bewußtsein über die Menschheitsentwicklung als Gegenstand der Erkenntnis, richtig oder falsch sein; die Wahrheit hat aber in beiden Fällen verschiedene Kriterien. Die der objektiv wissenschaftlichen Wahrheit sind uns bekannt. Das Begreifen des eigenen Schicksals, eingebettet in das der Gattung, vermittelt durch sie, entsteigend aus ihr, mündend in ihr ist aber ebensowenig subjektiv-willkürlich, wie das des objektivierenden, desanthropomorphisierenden Bewußtseins über seinen jeweiligen Gegenstand. Das Kriterium ist hier die Dauer, besser gesagt: das Aufgenommenwerden in die Bewußtseinsentwicklung der Menschengattung. Alle Gefühle, alle Gedanken, alle Gesinnungen oder Taten, mögen sie gut oder böse sein, haben vom Standpunkt dieses Selbstbewußtseins ihre Wahrheit, wenn sie nur in diesem Fluß nicht spurlos untertauchen, sondern zu Momenten seiner Modifikation werden. Ist die Frage so gestellt, so wird es leicht verständlich, warum für ihre Beantwortung die Kategorie der Besonderheit so zentral wichtig wird. Denn ein solches Moment hat zwar eine Tendenz zum Verallgemeinertwerden in sich, allerdings ohne deswegen den Boden des konkreten Geradesoseins zu verlassen, es ist andererseits und eben deshalb auch individuell, einzeln, jedoch ohne in einer bloßen Partikularität steckenzubleiben. Beide Forderungen deuten auf die Mitte, auf die

Besonderheit, die aber hier keineswegs bloß als ein einfacher Treffpunkt entgegengesetzt gerichteter Tendenzen ist, sondern im Gegenteil das Zentrum bildet, das beide Seiten in die eigenartige Synthese des Selbstbewußtseins erhebt.

Diesen Aspekt der Besonderheit als Kategorie des Ästhetischen haben wir bei ihrer detaillierten Behandlung bereits analysiert und zugleich darauf hingewiesen, daß ihre Realisierung in dieser Sphäre notwendig die Form des ~~Typischen aufnimmt.~~ Das Typische ist eben jenes Zwischengebiet, in welchem eine verallgemeinerte Bedeutung der Individualität von Menschen, Situationen, Taten etc. sich zusammenballt, ohne deshalb ihre Individualität aufzuheben, ja diese geradezu intensivierend. Es ist klar, daß eine angemessene Widerspiegelung solcher Art von Gegenständlichkeiten nur evokativ möglich ist. Dadurch tritt aber im ästhetischen Füruns gerade jenes Element einer anthropomorphisierenden Subjektivität in den Vordergrund, das auszuschalten die Hauptaufgabe der wissenschaftlichen Widerspiegelung ist. Dieser Gegensatz ist uns bereits in seinen Details als Berechtigung beider Widerspiegelungsarten, infolge ihrer jeweiligen spezifischen Wirklichkeitstreue bekannt. Hier sei nur – ~~alle früheren Feststellungen als bekannt voraussetzend~~ – in bezug auf unser gegenwärtiges Problem bemerkt, daß ein derart beschaffenes Füruns nur dann und dort möglich ist, wann und wo seine anthropomorphisierenden Aspekte, seine evokative Wesensart im Ansich selbst objektiv begründet sind. Der Grund liegt offenbarerweise im Objekt der ästhetischen Widerspiegelung: in der Menschheitsentwicklung. Ohne deren wiederholt betonte Objektivität anzutasten, ohne zu vergessen, daß sie sich innerhalb der Natur und ihrer Gesetzlichkeit abspielt, muß schon in bezug auf die letztere daran erinnert werden, daß wir immer wieder den »Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur« und nicht diese selbst als den Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung bezeichnet haben. Schon das zeigt, daß hier nicht das reine, von jedem subjektiven Eindruck unberührte, ja unberührbare Ansich der Natur zum Gegenstand wird, vielmehr eine in ununterbrochenen Wechselbeziehungen mit einem aktiven Subjekt stehende, wenn dieses auch kein individuelles ist, sondern ein kollektives, die jeweilige Gesellschaft, und durch sie vermittelt die Menschengattung.

Damit allein wäre allerdings noch keine Änderung im Ansich erfolgt, wie das die Gegenständlichkeitsstruktur der Gesellschaftswissenschaften deutlich zeigt, in denen das Bewußtsein der Menschheit über ihre eigene Entwicklung das Ergebnis der Forschung ist. Tritt jedoch im Ästhetischen ein Moment der Einbeziehung der Subjektivität auf, so ist dies keineswegs deren Intro-

jektion in eine ihr fremde, rein objektive Sphäre, wie es etwa bei den Hypostasen der Fall war. Im Gegenteil: das subjektive Moment ist hier eine organische, fundamentale Komponente der spezifischen Objektivität gerade dieses Objekts. Wenn also das Selbstbewußtsein eben dieser Subjektivität – und nur dieses – ins Zentrum der ästhetischen Widerspiegelung tritt, so wird darin durch die schöpferische Subjektivität im widergespiegelten Gegenstand nur etwas ihm naturgemäß Innewohnendes in berechtigter Weise freigesetzt. Der Ausdruck »in berechtigter Weise« kann nicht nachdrücklich genug betont werden. Denn das ihr sachlich zugrunde liegende Sichaufsichselbstbesinnen der handelnden Subjekte bildet ein objektiv wesentliches Moment des objektiven Prozesses selbst. Es ist natürlich richtig, daß der Ausgang der einzelnen Begebenheiten, Phasen und insbesondere von Epochen nicht von den einzelnen handelnden Menschen, sondern von objektiven Kräften, von der Entwicklung der Produktivkräfte und von den durch sie bewirkten Änderungen in den Produktionsverhältnissen abhängt. Daraus folgt jedoch erstens keineswegs, daß die einzelnen Handlungen einzelner Menschen, die diesen Prozeß unmittelbar ausmachen, in ihren Folgen, in ihrem Einfluß auf ihn gleich Null zu setzen wären[1]. Zweitens muß noch hinzugefügt werden, daß der, man könnte sagen, unterirdische Einfluß, der sich im Verlauf des Prozesses aus den Gefühlen, Gedanken, Gesinnungen etc. der Individuen bildet, die ihre Taten unmittelbar hervorbringen, begleiten, aus ihnen entspringen, ebenfalls zu den gesellschaftlichen Kräften gehört, sei es im positiven oder negativen, sei es im vorwärtstreibenden oder retardierenden Sinne. Drittens kann dieser Komplex – ohne in seinem ansichseienden Wesen eine Veränderung zu erleiden – auch aus dem Aspekt der einzelnen Beteiligten betrachtet werden. Ein solcher Blickpunkt läßt vieles in anderen Proportionen, in anderen Anordnungen, mit anderen Wichtigkeitsakzenten erscheinen, als in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung, ohne unwahr zu sein, ohne die Objektivität, die Unabhängigkeit vom Bewußtsein im Ansich zu erschüttern; es treten dabei nur andere Momente, die hier verschwinden oder wenigstens zurücktreten müssen, in den Vordergrund, und die dort dominierenden bilden hier bloß eine oft kaum wahrnehmbar werdende, aber doch immer gegenwärtige Basis.

~~Trotz einer solchen nicht nachdrücklich genug zu betonenden Objektivität dieses neuen Aspekts vom Ansich ist es ebenso unzweifelhaft, daß in ihm~~

[1] Engels an Bloch, 21. IX. 1890. Marx-Engels, Ausgewählte Briefe, a. a. O. S. 375.

ein Element der Subjektivität enthalten ist. Das zeigt sich nicht nur darin, daß seine unmittelbare Erscheinungsweise, die freilich tief mit seinem Wesen verbunden ist, sich auf individuelle, handelnde Menschen, auf individuelle Empfindungen etc. konzentriert, sondern auch daran, daß diese Gegenstände unfaßbar und unverständlich bleiben müßten, wenn sie nicht, schon in ihrer objektiven Gegenständlichkeit, deutliche Hinweise, klare Intentionen auf das Gedanken- und Gefühlsleben der Individuen enthielten. Wieder genügt es, früher ausführlich Dargestelltes auf das neue Problem hin zusammenzufassen: die Besonderheit als ästhetische Kategorie ist ein formaler Ausdruck für die hier gesuchte Verbindung der individuell-menschlichen Taten, Gefühle etc. mit ihrer Bedeutung im Entwicklungsprozeß des Menschengeschlechts. Gerade die oft besprochene, aus der Besonderheit direkt ableitbare Typik erhält ihren richtigen Sinn erst, wenn sie auf diesen Gegenstandskomplex bezogen wird: typisch sind Charaktere, Situationen, Gesinnungen etc., wenn sie auf den in der Menschheitsentwicklung zuletzt hervorgehobenen Aspekt deutlich hinweisen, ihn in sinnfälliger Plastik hervortreten lassen. Die Bestimmung der Typik, ihre Abgrenzung sowohl vom Durchschnittlichen wie vom Exzentrischen ist philosophisch nur so vollziehbar. Erst wenn die Typik diese Position im Problemkomplex Ansich-Füruns einnimmt, kann ihr Wesen wirklich geklärt werden.

Die zentrale Stellung der Besonderheit in der ästhetischen Widerspiegelung, weil sie dem Fürunswerden des Ansich diese konkrete Gegenständlichkeit verleiht, zeigt zwei weitere Eigentümlichkeiten, die bis jetzt schon so ausführlich behandelt wurden, daß nun eine Andeutung über ihre Funktion ausreicht. Wir erinnern dabei in erster Linie daran, daß die ästhetische Widerspiegelung in ihrer primären Gegenständlichkeit bereits eine Stellungnahme zu dem abgebildeten Phänomen, eine Parteinahme dafür oder dagegen mitenthält. Natürlich ist weder das Alltagsleben, noch die Wissenschaft ohne solche Entscheidungen möglich; es ist aber für beide wesentlich, daß sie an das möglichst objektiv erfaßte Füruns anknüpfen, dieses selbst bestrebt sind »sine ira et studio«, so wie es das Ansich möglichst genau spiegelt, zu erfassen. Die Parteinahme ist oft die Voraussetzung des jeweiligen Gedankenprozesses und ihre Folgen sind für das Ausnützen der erlangten objektiven Erkenntnisse unermeßlich. Dringen jedoch Wünsche, Bestrebungen etc. in die Widerspiegelung selbst ein, so müssen sie – auch für die Praxis – Schaden stiften, denn das erfolgreiche Handeln setzt eine möglichst exakt erkannte objektive Wirklichkeit voraus; wir weisen erneut auf die hier schon erwähnte Suspension der Praxis im einfachsten Arbeitsprozeß und erst recht in der

Wissenschaft hin. Die ästhetische Widerspiegelung unterscheidet sich in dieser Hinsicht radikal von jeder anderen. Nicht nur die Auswahl des jeweiligen konkreten Gegenstandes hat die Parteinahme für oder gegen ihn zur Voraussetzung, sondern er selbst wird dadurch gespiegelt und geformt, daß diese Parteinahme das Wesen seiner ästhetischen Existenz – gerade in ihrer ästhetischen Objektivität – bestimmt. Damit ist aber bereits die zweite hier wichtige Eigentümlichkeit der ästhetischen Widerspiegelung umschrieben: ihr oft dargelegter evokativer Charakter. Dieser ist bisher schon so oft geschildert und von ähnlich scheinenden Phänomenen in Leben und Wissenschaft abgegrenzt worden, daß dieser einfache Hinweis zum Verständnis seiner Rolle in diesem Problemkomplex wohl ausreichen wird.

Fassen wir den Zusammenhang dieser Bestimmungen in ihrer Einheit auf, so tritt ein ebenfalls bereits bekannter Zug des Füruns in der ästhetischen Widerspiegelung noch deutlicher als bisher hervor: sein in sich abgeschlossenes und zugleich individuelles Wesen, das, was wir seinerzeit die Werkindividualität genannt haben. Natürlich färbt bis zu einem gewissen Grade im Leben wie in der Wissenschaft der Mensch auf jedes Füruns ab, das er erfaßt. Niemand wird bestreiten, daß sogar eine mathematische Ableitung die Persönlichkeit eines bedeutenden Gelehrten zum Ausdruck bringen kann, und daß es im Leben keineswegs gleichgültig ist, wer ein Füruns seinen Mitmenschen zugänglich macht, bzw. wie es subjektiv vermittelt wird. Trotzdem darf man die sich hier scheinbar ergebenden Ähnlichkeiten nicht zu Analogieschlüssen überspannen. Denn wissenschaftlich handelt es sich in erster Reihe um die objektive, ansichseiende Wirklichkeit und die eventuell wahrnehmbaren Züge des Persönlichen am objektivierten Füruns sind bloße Zutaten, die das Wesen der Sache nicht entscheidend berühren können. Im Leben dagegen ist in erster Linie von praktisch erzielten Ergebnissen die Rede, bei denen freilich das Was und das Wie der handelnden Persönlichkeiten eine große Rolle spielen kann, ohne sich jedoch je in auf sich selbst gestellten Gebilden zu objektivieren. Gerade dies ist dagegen in den Kunstwerken als Werkindividualitäten der Fall. Damit ist die einzigartige, ja in begrifflicher Fassung paradox erscheinende Lage des Füruns im Ästhetischen umschrieben: eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, die als festes Gebilde geformt ist, die auf allgemeine und – dem Prinzip nach – den Zeitablauf überdauernde Geltung Anspruch erhebt, die aber zugleich – ebenfalls ihrem Prinzip entsprechend – einen geschlossen individuellen Charakter hat.

Die Unaufhebbarkeit einer subjektiven Komponente, wie wir eben für das Ansich im Bereich des Ästhetischen feststellen mußten, zeigt sich jetzt in der

Beschaffenheit des ihm entsprechenden, es widerspiegelnden Füruns. Dieses Moment der Subjektivität tritt hier in einer äußerst zugespitzten Form auf. Einerseits ist sie, wie eben gezeigt, mit der objektiven Geltung des Werks, als Verkörperung des ästhetischen Abbildens der Wirklichkeit, als ästhetischem Füruns unzertrennlich verknüpft. Andererseits ist sie zugleich das alle Einzelheiten letzthin bestimmende Wesen des Werks, das als ästhetisches Gebilde überhaupt nicht vorhanden sein könnte, wenn es nicht eine Werkindividualität wäre. Diese Gedoppeltheit erscheint jedoch nur in dieser ins Begriffliche umgesetzten Form als paradox. Wenn wir auf ihre originäre Gegenständlichkeit reflektieren, so wird sogleich evident, daß die Beschaffenheit des Ansich der ästhetischen Widerspiegelung, das jeweilige Sein und die konkrete Entwicklung der Menschheit in ihren konkreten Etappen und Phasen, verkörpert im hic et nunc einer ins Besondere erhobenen einzelnen Begebenheit, nur als ein solches Füruns zum Besitz des menschlichen Bewußtseins zu werden vermag. Diese Subjektivität steigert sich noch dadurch, daß die Apperzeption des ästhetischen Füruns, eben der Werkindividualität, nur in evokativer Weise erfolgen kann. Die Wahrheit und Objektivität, ohne deren evidentes Vorhandensein und Zurerscheinungwerden diese Werkindividualität etwas völlig Nichtiges wäre, sind im vom Bewußtsein unabhängig existierenden Ansich begründet. Denn, wie dies in den vorangegangenen Betrachtungen wiederholt und ausführlich dargelegt wurde, die von der Werkindividualität ausgelöste Evokation ist das emphatische Wirken einer Mimesis, für deren Inkrafttreten ihre Wahrheitstreue die unerläßliche Voraussetzung bildet, wenn sie auch freilich nicht der einzige bestimmende Faktor ist. Die Werkindividualität teilt also mit allen übrigen Erscheinungsweisen des Füruns diese Gebundenheit an eine richtige Widerspiegelung des Ansich. Ihre paradox scheinenden subjektiven Momente sind aber nicht – wie bei den anderen Widerspiegelungsformen – Hindernisse der Übereinstimmung von Ansich und Füruns oder bestenfalls nichts Wesentliches entscheidende Zutaten dieses Verhältnisses, sondern im Gegenteil spezifische treibende Kräfte, die diese spezifische Form der Widerspiegelung erst ermöglichen.

Daraus ergeben sich weitere Eigenheiten der Werkindividualität als Füruns, die uns ebenfalls bereits längst bekannt sind, die wir jedoch jetzt vom Standpunkt dieses Problems aus kurz in Erinnerung rufen müssen, um ihren Gegensatz zu anderen Arten der Widerspiegelung richtig begreifen zu können. Erstens ist die Werkindividualität stets etwas Endgültiges. Während im Leben und in der Wissenschaft jedes Füruns etwas – dem Prinzip nach – Provisorisches ist, das als im gegebenen Moment beste Annäherung stets von einer

noch besseren abgelöst werden kann, kennt die Werkindividualität, auch als Füruns, ja gerade in dieser ihrer Funktion, keine Ablösbarkeit durch etwas Vollkommeneres, der Wirklichkeit besser Angenähertes; es drückt entweder das erlebbare Wesen einer wichtigen Etappe der Entwicklung des Menschengeschlechts in einer evokativ wirksamen Weise – auch für spätere Geschlechter – aus, oder existiert für die ästhetische Sphäre überhaupt nicht. ~~(Daß ästhetisch-intentionierte Werke als Zeitdokumente für die Gesellschaftswissenschaften oder als Anzeichen für den Wandel von Form, Geschmack etc. in der Kunstwissenschaft benützt werden können, berührt das Wesen dieses Problems nicht.)~~ Natürlich ist diese Wirkung selbst von historischer Wesensart ~~und darum wird das ästhetische Urteil über solche Tatbestände immer nur~~ einen annähernden Charakter haben, eben wie jedes andere wissenschaftliche Urteil. Daß selbst bei Homer oder Shakespeare, bei Rembrandt oder Händel das Urteil großen historischen Schwankungen unterworfen ist – sie können sogar für ganze Zeitabschnitte verschwinden und dann wieder unmittelbar gegenwärtig werden – macht aus der Wirkungsgeschichte der Werke und der Künstler ein besonderes Gebiet der historisch-materialistischen Forschung, die bestrebt sein muß, die sozialen Ursachen eines solchen ~~Auf- und Ab~~ klarzulegen. Das ändert aber nicht die prinzipielle Aufgabe des dialektischen Materialismus, dieses Entweder-Oder einer ästhetischen Existenz der Werke festzustellen und nach seinen inhaltlichen und formalen Kriterien zu suchen. Für das gegenwärtig zu behandelnde Problem des ästhetischen Füruns reicht jedoch der eben festgestellte Kontrast zu dem wissenschaftlichen Füruns vollkommen aus.

Die jetzt behandelte Eigentümlichkeit des ästhetischen Füruns ist mit einer anderen der ästhetischen Setzung, die uns ebenfalls längst bekannt ist, eng verbunden: mit ihrem pluralistischen Charakter. ~~Wir wissen, daß~~ jedes Füruns in der wissenschaftlichen Widerspiegelung, mag es gelegentlich auch vereinzelt wirksam werden, immer nur als Teilmoment umfassender Zusammenhänge gegeben und aufzufassen ~~ist~~. Ja gerade dem Prinzip nach hat die wissenschaftliche Widerspiegelung die Tendenz zu einer systematisch-faktischen Einheit, in welcher jedes Füruns durch die anderen ergänzt, konkretisiert, eingeschränkt etc. wird. Jede Werkindividualität ist dagegen ausschließlich auf sich selbst gestellt. Wie es – originär ästhetisch betrachtet – verschiedene Künste gibt, deren sachlich zutiefst vorhandene Einheitlichkeit erst durch die Philosophie der Kunst begrifflich erfaßt werden kann, so steckt auch in der Konzeption einer jeden einzelnen Kunst, eines jeden Genres eine bestimmte, wenn auch philosophisch berechtigte Abstraktion, ein gedank-

liches Sichentfernen vom originär Ästhetischen, das eben nur vom einzelnen Werk repräsentiert wird. In der orginär ästhetischen Setzung existieren jedenfalls ausschließlich einzelne Kunstwerke, die – unmittelbar genommen – fensterlose Monaden sind. Freilich nur unmittelbar, denn ihre Beziehung zu ihrem letzthinnigen Gegenstand, der Entwicklung des Menschengeschlechts, zeigt eine bestimmte philosophische Grenze dieser Unmittelbarkeit deutlich an. Damit ist sie jedoch konkret keineswegs aufgehoben. Wie die Menschheit aus einzelnen Menschen besteht, wie demzufolge ihr Selbstbewußtsein sich nur als das einzelner Menschen äußern kann, so kann die Objektivierung, das allgemeine Erlebbarmachen dieses Selbstbewußtseins nur in einzelnen aufsichgestellten Kunstwerken zustande kommen. Die gegenständliche Struktur dieses Füruns ist ein genaues Abbild jenes Ansich, das von ihm gespiegelt wird. Könnte ein reales, begrifflich-verallgemeinertes Füruns in einer solchen realen Konkretheit mit den sonstigen Eigenschaften des Kunstwerks entstehen, so müßte man sich die Menschheit als eine sich direkt äußernde Substanz, jenseits der sie bildenden, einzig materiell realen Einzelmenschen vorstellen; sie müßte also als eine Art Weltgeist im Sinne Hegels vor uns stehen. Die gediegene Wahrheit der ästhetischen Widerspiegelung in den einzelnen Kunstwerken entspricht also genau der Substanz jener ansichseienden Wirklichkeit, die von ihnen abgebildet wird: die unmittelbare Realität dieser Substanz kommt gerade in dieser Vereinzelung, in diesem Aufsichgestelltsein jedes jeweiligen ästhetischen Füruns zum Ausdruck, darin, daß jedes Werk eine Werkindividualität ist, daß sein hic et nunc, die historische Größe und Grenze seiner Genesis, unaufhebbar in ihm vereinigt gestaltet erscheint. Die weitere, tiefere, sonst nur durch weitgreifende Vermittlungen und Verallgemeinerungen erreichbare Wahrheit über diese Substanz, daß sie nämlich im Entstehen und Verschwinden von Millionen Individuen perenniert und sich in ständiger Reproduktion und Evolution befindet, offenbart sich gerade im ästhetischen Wesen der Werkindividualität. Die Wahrheit ihrer künstlerischen Form beruht – letzten Endes – darauf, daß ihre unaufhebbare, räumlich-zeitliche, sinnlich-sinnfällige Konkretheit, ihre unzerstörbare Individualität insofern mehr ist, als ein bloßes Hier und Jetzt und Geradeso, als darin, ohne die Immanenz der konkreten Gegenwärtigkeit zu sprengen, ohne über die geschlossene Immanenz der Werkwelt hinauszugehen, jene Momente mitenthalten sind, durch welche je eine persönliche Begebenheit mit dem Gang der Menschheitentwicklung zusammenhängt. Dadurch wird das Bedeutsame an einer ihrer Phasen ins Gedächtnis, ins Selbstbewußtsein der Menschengattung einverleibt. Die Besonderheit als zentrale Kategorie des Ästhetischen

ist die Form, in welcher diese Doppeltheit zur einheitlichen Gestalt werden kann.

Faßt man alle diese auf unser jetziges Problem zentrierten Rekapitulationen zu jener Einheit, die sie sachlich bilden, zusammen, so tritt die Eigenart des ästhetischen Füruns deutlich und plastisch zutage. Es muß, um den Menschen das Ansichsein ihrer eigenen Gattung vermitteln zu können, in sich die Eigenschaften eines neuen Ansich hervorbringen, muß um die echten Funktionen eines Füruns zu erfüllen, die Form eines Ansich aufnehmen. Dieser Tatbestand ist originär ästhetisch betrachtet von einer selbstverständlichen Evidenz. Hebt man das formal Identische an den notwendig immer qualitativ verschiedenen, ja untereinander unvergleichlichen ästhetischen Erlebnissen zur Bewußtheit, so ist jenen ein allgemein-abstraktes Moment gemeinsam: das Gegenübergestelltsein einer unveränderbaren »Wirklichkeit«, einer Art von Ansich. Wir haben das Wort Wirklichkeit in Anführungszeichen gesetzt, weil es zum Wesen der ästhetischen Rezeptivität gehört, zugleich das Erlebnis zu haben, daß das es auslösende Werk ein menschliches Produkt ist, keine Wirklichkeit im Sinne der Natur oder der gesellschaftlichen Gebilde. Diese Einschränkung betont gerade jenen Punkt, der für unsere Betrachtung wichtig ist: das Werk ist ein Füruns, das in der Form – bloß in der Form – eines Ansich erscheint, nicht ein Ansich in der strikten Bedeutung seines Begriffs.

Dieser Aspekt des Werks konkretisiert die frühere, noch rein formale Feststellung: seine Ansichartigkeit ist nämlich so beschaffen, daß es das wirkliche Ansich zu verdecken, ja gänzlich zu eliminieren scheint. Während nämlich jedes Füruns in Leben oder Wissenschaft dem Prinzip nach so verfahrend ist, daß man es mit dem Ansich – unmittelbar mit jenem seiner Teilmomente, die es abbildet – vergleicht, schließt das Werk, als ästhetisches Füruns, gerade diese Art der Überprüfung seiner Wirklichkeitstreue unmittelbar aus. Es ist ein sicheres Zeichen des Banausentums, wenn ein solcher Vergleich zwischen Werk und »Original« überhaupt auftaucht und die Ablehnung dieser – vom Alltag aus naheliegenden – kunstfremden Einstellung führt leicht dazu, den Widerspiegelungscharakter der Kunst überhaupt zu leugnen. Damit wird aber die freilich komplizierte Beziehung von Ansich und Füruns in der Ästhetik von einer anderen Seite her verkannt. Denn unsere eingehenden Erörterungen über die ästhetische Mimesis haben gezeigt, daß deren Charakter als Widerspiegelung der Wirklichkeit keineswegs dadurch aufgehoben ist, daß prinzipiell kein bestimmtes Objekt in der ansichseienden Welt aufgezeigt werden kann, das durch ein bestimmtes Objekt in einem bestimmten Kunstwerk »nachgeahmt« worden wäre.

Das schließt natürlich die Tatsache nicht aus, daß der künstlerische Schaffensprozeß in sehr vielen Fällen leidenschaftlich darauf gerichtet ist, bestimmte Objekte der Wirklichkeit in ihrem Geradesosein zu reproduzieren; besonders die Geschichte der bildenden Künste gibt dafür eine Fülle von Beispielen. Man darf aber dabei – was in der Ästhetik sehr häufig der Fall ist, gar nicht zu reden von den Selbstverständigungsversuchen bedeutender Künstler über ihre eigene Produktion – die Beziehung von Ansich und Füruns im künstlerischen Entstehungsprozeß mit der Beschaffenheit des Werks selbst nicht durcheinanderbringen. Im Schaffensprozeß, in welchem das Füruns sich erst in statu nascendi befindet und erst mit dem letzten Pinselstrich seine eigentliche Struktur erlangen kann, steht der Künstler in der Tat dem Ansich selbst gegenüber, und seine Arbeit richtet sich darauf, es als ein gültiges Füruns definitiv zu fixieren. Jedoch auch hier ist die oben angedeutete konkrete Übereinstimmung von Einzelheiten nicht mehr als ein möglicher, freilich oft vorkommender Grenzfall, nicht die normative Intention und das typische Ziel des Prozesses, wenn man ihn in seiner Ganzheit betrachtet. Die Übereinstimmung mit dem Ansich, die der Künstler erstrebt, ist weiter, reicher und tiefer als jene, und ihr Erlangen in Einzelfällen nur ein Mittel zur Verwirklichung der Werkvollendung. Das Ansich also, dem der Künstler in seiner Arbeit gegenübersteht, ist – höchst selten in bewußter Weise – jenes Moment der Menschheitsentwicklung, dessen Besonderheit seine Phantasie, sein künstlerisches Wollen entzündet hat, dessen Offenbarwerden er im homogenen Medium, als Zusammenfallen von Erscheinung und Wesen in der neuen Unmittelbarkeit des Werks zu verwirklichen trachtet. Und der echte Künstler erweist sich gerade darin, daß in ihm die dem Subjekte, dem Selbstbewußtsein des Menschen (der Menschheit) zugekehrten Elemente und Tendenzen des Ansich laut werden, daß er deshalb weder in einer partikularen Subjektivität steckenbleibt, noch bei der Verallgemeinerung der Einzelheiten einer das Menschliche überfliegenden Abstraktion anheimfällt, sondern jene Mitte sucht und findet, in der das Menschenschicksal zur Stimme des Menschheitsschicksals, das flüchtige hic et nunc zum Anzeiger einer bedeutsamen historischen Wandlung des Menschengeschlechts, der Einzelmensch zum Typus, ein jedes Bild zum unmittelbar sinnfälligen Ausdruck seines Wesens wird. Das extensiv unendliche Ansich wird in diesem Prozeß zur intensiven Unendlichkeit des Werks als Mikrokosmos konzentriert. Die richtige Spiegelung des Ansich im Füruns muß sich deshalb nur auf diese echte und tiefe Konvergenz des erscheinenden Wesens mit seiner Erscheinungsweise beschränken; diese kann fehlen bei einer ängstlichen Treue zu den Einzelzügen des

unmittelbaren Modells und kann überzeugend vorhanden sein, wenn bei einem solchen – künstlerisch zulässigen – Vergleich kein einziges gestaltetes Detail sich mit der Realität deckt[1].

Schon hier ist das für die ästhetische Sphäre charakteristische Ineinanderübergehen von Ansich und Füruns sichtbar. Es ist überflüssig, nochmals den qualitativen Unterschied dieser Art von Widerspiegelung von der des Lebens und der Wissenschaft hervorzuheben: daß die in diesen unerläßliche Weise der Verifikation in jener prinzipiell unmöglich ist. Während jede desanthropomorphisierend widergespiegelte Wahrheit nur durch einen möglichst genauen Vergleich mit dem Urbild, das sie abbildet, als Wahrheit erwiesen werden kann, trägt jedes Kunstwerk den Beweis und die Rechtfertigung seiner Echtheit, seiner Wahrhaftigkeit, seiner Macht, das Ansich durch Evokation zum Selbstbewußtsein der Menschengattung zu machen, unmittelbar in sich selbst. Das Wort unmittelbar hat aber hier eine mehrfache, scheinbar schillernde Bedeutung, deren Undeutlichkeit jedoch nicht eine Folge des Nichtdurchdachtseins ist, sondern gerade die komplizierte, vielfältige, vielschichtige, widerspruchsvolle Einheit des Werks zum Ausdruck bringt. Die Unmittelbarkeit muß nämlich hier vorerst ganz wörtlich, strikt unmittelbar genommen werden: die Evokation, die das Werk auslöst, die Emphase, in die es die Rezeptiven versetzt, ist einzig und allein im formalen Aufbau der Werkindividualität begründet. Das ist zweifellos das originär ästhetische Verhalten zum Werk, und in dieser Hinsicht hat es einen ausgesprochenen Ansichcharakter; es verdeckt das wirkliche Ansich völlig, läßt den Schaffensprozeß mit seiner ganzen Problematik von Ansich und Füruns restlos hinter sich. Indessen wissen wir aus früheren Darlegungen, daß diese Allmacht der künstlerischen Formen darauf beruht, daß sie konkrete Formen je eines bestimmten Inhalts sind. Sobald nun dieser Inhalt wirksam wird – und wir wissen ebenfalls, daß das früher angedeutete unmittelbare Erlebnis des Werks mit dem Erlebbarmachen seines spezifischen Gehalts identisch ist, daß in der unmittelbaren Wirkung gerade dieser zur Geltung gelangt, daß eine völlige Bewußtheit des Rezeptiven über die konkrete Rolle der Formen in seinem Beeindrucktsein etwas Späteres, etwas Vermitteltes sein muß –, hebt sich diese erste Unmittelbarkeit der Wirkung auf.

~~Im Vorher und Nachher der Rezeption taucht notwendig in bestimmter Form das Problem des »Vergleichs« der im Werk gestalteten Inhalte mit denen,~~

[1] ~~Wie schon wiederholt gesagt, kann eine ausführliche Analyse des schöpferischen Prozesses erst im zweiten Teil dieses Werks gegeben werden.~~

die das Leben der Aufnehmenden erfüllt haben und erfüllen, auf, wodurch – scheinbar – das allgemeine Verhältnis zwischen Ansich und Füruns hergestellt wird. Dieser Vergleich ist als Moment des Wirkungsprozesses unvermeidlich. Konsequent zu Ende geführt, würde er jedoch den ästhetischen Charakter des Kunstwerks aufheben, aus ihm ein bloßes Dokument der Weltkenntnis machen. Ohne Zweifel spielt dieses Moment in der Dauerwirkung der Kunst eine nicht unbeträchtliche Rolle. Wenn wir etwa sagen, daß Shakespeare oder Balzac Typen entdeckt haben, die vor ihnen unbekannt waren, daß die Romane Walter Scotts oder »Krieg und Frieden« die Geschichte echter zeigen, als die Historiographie, daß Tizians Karl der Fünfte oder Goyas Hofporträts tiefer in die Psychologie einzelner Epochen einführen, als irgendeine andere ihrer Objektivationen etc., so haben wir das Gebiet der Kunst noch nicht verlassen, aber die Intention der Aneignung des geformten Inhalts nimmt eine deutliche Richtung auf das im Werk gespiegelte Ansich. So wichtig jedoch diese Komponente in der Totalität der Wirkung auch sein mag, sicher ist sie nicht deren Abschluß, sicher bringt sie nicht ihre echte Abrundung. Die Immanenz der Unmittelbarkeit schließt sich auf einem höheren Niveau ab: auf dem des Erlebens der eigenen, unvergleichlichen – und in diesem Sinn wieder monadischen – »Welt« des jeweiligen Werks. Indem diese Welt ihrer Substanz nach eine besondere ist, schließt sie sich ebenso in dieser Besonderheit, als absolut in sich vollendet ein, wie sie – ebenfalls vermittels derselben Besonderheit – jenes Moment der Menschheitsentwicklung verewigt, dessen Widerspiegelung sie ist. Da aber die »Welt« des Werks dieses Moment nicht als Objekt außer sich hat und so auf es hinweist, sondern in sich selbst konzentrierter und bedeutungsbetonter, reicher an Bestimmungen und klarer gegliedert verkörpert, als jeder solcher einzelne ansichseiende Gegenstand sein könnte, führen die Wege, die auf das urbildliche Objekt zu weisen schienen, ebenso in das Werk zurück, wie die erste Unmittelbarkeit der Immanenz über diese hinauszuweisen den Anschein hatte. So ist das Werk primär und naturgemäß das Füruns in der ästhetischen Widerspiegelung, jedoch ein solches, das – unmittelbar – wichtige Wesenszüge des Ansich in sich vereinigt.

Will man diese eigenartige Beschaffenheit des Kunstwerks kategorial auf den Begriff bringen – ~~bisher haben wir bloß sein Anderssein den übrigen Widerspiegelungsarten gegenüber, also überwiegend negativ, abgrenzend beschrieben~~ – so drängt sich von selbst die Kategorie des Fürsich in den Vordergrund. Diese höchst wichtige Bestimmung war natürlich in Sein und Denken immer vorhanden, aber erst Hegel hat ihre Bedeutung entdeckt und ihr in Logik und Wissenschaftslehre den ihr gebührenden Platz gesichert. ~~(Es ist~~

merkwürdig, daß, ebenso wie bei der Kategorie der Besonderheit, das richtige Gefühl für die Dialektik Hegel zum Herausarbeiten von Formen und Zusammenhängen führt, die speziell in der Ästhetik eine entscheidende Rolle spielen. Er selbst aber denkt in seiner »Ästhetik« fast überhaupt nicht daran, sie dort entsprechend ergiebig anzuwenden. Wir glauben, daß auch hier die falsche, idealistische, hierarchische Grundkonzeption seines Systems ihn daran hinderte, das von ihm selbst logisch gefundene Neuland auf den Bereich des Ästhetischen auszuweiten. Da dieses Gebiet, als Niveau der bloßen Anschauung, für ihn nur eine Vorbereitungsstufe zu Vorstellung und Begriff bildete, ging er an vielen ausschlaggebenden Kategorieproblemen des Ästhetischen achtlos vorbei. Gerade die Kategorie des Fürsich gehört zu den spezifischen Neuentdeckungen der Hegelschen Philosophie. Ihre Wichtigkeit wurde in der Folge jedoch – außer von Marx, Engels und Lenin – nicht erkannt. Sie ist deshalb aus der späteren Philosophie fast völlig verschwunden. Wo sie herangezogen wurde, geschah das zumeist in völliger Mißdeutung. Deshalb ist es notwendig, wenigstens kurz auf das Wesen dieser Kategorie einzugehen.

Vom Standpunkt der allgemeinen Systematik entsteht bei Hegel die Reihe: Ansich-Fürsich-Anundfürsich. Es ist unschwer einzusehen, daß den Ausgangspunkt die von uns bereits geschilderte abstrakte, inhaltsentleerte Beschaffenheit des Ansich bildet. Im Anundfürsich dagegen vollendet sich die reale, konkrete, alle ihre Bestimmungen entfaltende objektive Wirklichkeit des Ansich. Das Fürsich bildet, wie wir alsbald sehen werden, als unmittelbar negative Kategorie den dialektischen Übergang von der abstrakten Leere zur inhaltserfüllten Konkretheit. Da uns in diesem Zusammenhang ausschließlich die Kategorie des Fürsich interessiert, begnügen wir uns mit dieser ganz allgemein gehaltenen systematischen Feststellung, die ausreicht, um den logischen Ort des Fürsich in Hegels Kategorienlehre klar zu sehen. Auf detaillierte Ausführungen müssen wir um so eher verzichten, als die Problematik des identischen Subjekt-Objekts gerade in die Frage des Anundfürsich stark hineinspielt und für die Reinigung dieser Kategorien von den Entstellungen durch das idealistische System, bis jetzt noch sehr wenig getan ist. Das Problem des Fürsich ist von solchen Tendenzen weniger berührt. Zumindest ist es durchaus möglich, seinen methodologischen Sinn verhältnismäßig klar herauszustellen, ohne auf solche für uns jetzt unfruchtbare Kontroversen näher einzugehen.

In der »Logik« Hegels taucht das Fürsichsein als Moment der Qualität zuerst auf. In ihm ist »das *qualitative Sein vollendet*«. Darin drückt sich, wie Hegel weiter ausführlich zeigt, das selbständige Dasein als Negation, als scharfe Trennung von einem Sein für Anderes aus. Hegel sagt: »daß

etwas für sich ist, insofern als es das Anderssein, seine Beziehung und Gemeinschaft mit Anderem aufhebt, sie zurückgestoßen, davon abstrahiert hat. Das Andere ist ihm nur *als* ein Aufgehobenes, als *sein Moment;* das Fürsichsein besteht darin, über die Schranke, über sein Anderssein so hinausgegangen zu sein, daß es als diese Negation die unendliche *Rückkehr* ins Sich ist ... Das Fürsichsein ist das polemische, negative Verhalten, gegen das begrenzende Andere ...[1]« Ebenso wird diese Beschaffenheit des Fürsichseins in der »Phänomenologie« dargestellt: »Diese Bestimmtheit, welche den wesentlichen Charakter des Dings ausmacht und es von allen anderen unterscheidet, ist nun so bestimmt, daß das Ding dadurch im Gegensatz mit anderen ist, aber sich darin für sich erhalten soll. Ding aber, oder für sich seiendes Eins ist es nur, insofern es nicht in dieser Beziehung auf andere steht.« Und im Folgenden behandelt Hegel das Fürsichsein »als absolute Negation alles Andersseins«[2]. Es ist deshalb keineswegs zufällig, daß das Kapitel der »Logik« über Qualität die Repulsion als ein Wesenszeichen des Fürsichseins auffaßt. Ebenso ist nicht zufällig, daß Hegel philosophie-historisch in der Atomistik von Leukipp die Entdeckung des Fürsichseins, dieses »großen Prinzips« als bedeutende Leistung hervorhebt. Es betont darin vor allem das Hinausgehen über die bloße Dialektik von Sein und Nichtsein bei den Eleaten: »Aber es ist wichtig, daß das Fürsichsein auch reicher bestimmt ist; es ist Beziehung auf sich durch Negation des Anderssein. Wenn ich sage, ich bin für mich: so bin ich nicht nur, sondern negiere in mir alles Andere, schließe es von mir ab, sofern es als äußerlich erscheint. Es ist die Negation des Andersseins, – dieses ist Negation gegen mich; so ist das Fürsichsein Negation der Negation: und diese ist, wie ich es nenne, die absolute Negativität. Ich bin für mich, da negiere ich das Anderssein, das Negative; und diese Negation der Negation ist also Affirmation. Diese Beziehung auf uns im Fürsichsein ist so affirmativ, ist Sein, das ebensosehr Resultat ist, vermittelt ist durch ein Anderes, – aber durch Negation des Anderen; Vermittlung ist darin enthalten, aber eine Vermittlung, die ebensosehr aufgehoben ist[3].«

Damit ist aber nur die relativ abstrakte erste, primitivste, elementarste Erscheinungsweise dieser Kategorie umschrieben. Schon im ersten Teil der »Logik« erscheinen höhere dialektische Bestimmungen. Vor allem, was aus dem

[1] Hegel: Logik, Wk. a. a. O. Band III. S. 165–167.
[2] Hegel: Phänomenologie, Wk. a. a. O. Band II. S. 95 f.
[3] Hegel: Geschichte der Philosophie, Wk. Ausgabe Glockner, Band XVII. S. 383 f.

bisher Angedeuteten naturgemäß folgt, daß die Quantität, in welche bei Hegel der ganze Komplex der Qualitäten übergeht, »das aufgehobene Fürsichsein« ist[1]. Weiter jedoch entsteht aus der inneren Dialektik der Quantität das Maß und in ihm kehrt die aufgehobene Kategorie der Qualität und mit ihr dieses Fürsichsein auf einem höheren Niveau wieder: die Einheit, die hier nach Hegel entsteht, »ist *reales Fürsichsein*, die Kategorie eines *Etwas*, als Einheit von Qualitäten, die im Maßverhältnisse sind; eine volle *Selbständigkeit*[2]«. Es kann hier natürlich nicht unsere Aufgabe sein, das dialektische Aufgehobenwerden und Wiederkehren auf entwickelterer Stufe der Kategorie des Fürsichseins durch das ganze Hegelsche System zu verfolgen. Es kam bis jetzt darauf an, seine wichtige Rolle unter den Denkbestimmungen der konkreten, selbständigen Gegenständlichkeit zu betonen. Im Folgenden heben wir bloß einige Knotenpunkte hervor, die das Auftreten und die Funktion dieser Kategorie in komplizierteren, entwickelteren Zusammenhängen deutlich machen. Beginnen wir mit dem lebenden Organismus als solchem Beispiel für die Rolle des Fürsichseins. Hegel schreibt: »Das Lebendige steht einer unorganischen Natur gegenüber, zu welcher es sich als dessen Macht verhält und die es sich assimiliert. Das Resultat dieses Prozesses ist nicht wie beim chemischen Prozeß ein neutrales Produkt, in welchem die Selbständigkeit der beiden Seiten, welche einander gegenübergestanden, aufgehoben ist, sondern das Lebendige erweist sich als übergreifend über sein Anderes, welches seiner Macht nicht zu widerstehen vermag. Die unorganische Natur, welche von dem Lebendigen unterworfen wird, erleidet dies um deswillen, weil sie *an sich* dasselbe ist, was das Leben *für sich* ist. Das Lebendige geht so im Anderen nur mit sich selbst zusammen[3].« Diese Ausführungen sind schon darum bemerkenswert, weil Hegel die Wechselbeziehungen des Lebens mit seiner nicht lebendigen Umgebung ganz materialistisch faßt; als Gegenstände der Natur sind sie von der gleichen Beschaffenheit, d. h. die Gesetze der Physik und Chemie üben auf beide dieselbe Wirkung aus. Auch das Leben wird nicht, wie z. B. bei den Vitalisten, als eine eigene, jenseits von Physik und Chemie stehende, besondere »Kraft« aufgefaßt, sondern es ist bloß eine spezifische Struktur, eine spezifische Geformtheit derselben Materie durch bestimmte Kategorien, die aber dem Leben über einen mit ihm an sich

[1] Hegel: Logik, Wk. a. a. O. Band III. S. 224.
[2] Ebd. S. 406.
[3] Hegel: Enzyklopädie, § 219, Zusatz.

gleichen Stoff diese Macht verleihen. Diese allgemeine Form der Beschaffenheit des Lebens als Fürsichsein, erhält dadurch – für die Auffassung dieser Kategorie – eine besondere Bedeutung.

Diese drückt sich vor allem darin aus, daß es sich nicht mehr bloß um statische, mechanisch wiederkehrende Beziehungen handelt, wie bei Qualität, Maß etc., sondern um dynamisch wirkende Verhältnisse. Dieses Moment erscheint in einer noch gesteigerten Weise, wenn von der Arbeit die Rede ist. Hegel sagt über diese in der »Phänomenologie«: »Die Trennung, von welcher der arbeitende Geist ausgeht, des *Ansichseins,* das zum Stoffe wird, den er verarbeitet, – und des *Fürsichseins,* welche die *Seite* des arbeitenden Selbstbewußtseins ist, ist ihm in seinem Werke gegenständlich geworden [1].« Derselbe Gedanke wird von Hegel in seiner »Logik« auf die ganze Sphäre des Handelns des Praktischen ausgedehnt: »Die Idee, insofern der Begriff nur *für sich* der an und für sich bestimmte ist, ist die *praktische* Idee, *das Handeln* [2].« Das führt nun die Kategorie des Fürsichseins aus der rein objektiven Sphäre der Gegenständlichkeit überhaupt, des Lebens etc. in die des Bewußtseins, des Selbstbewußtseins weiter. Hegel betont diesen Zusammenhang bereits bei der ersten, abstrakten Behandlung des Fürsichseins. Er sieht im Bewußtsein eine Dualität von diesem selbst und von dem ihm gegenüberstehenden Objekt; das »*Selbstbewußtsein* dagegen ist das *Fürsichsein* als *vollbracht* und *gesetzt*« [3]. Dadurch wird – wir geben auch hier nur das Endergebnis, nicht die verschiedenen Zwischenstufen, von denen wir ja die Arbeit und die Praxis überhaupt eben erwähnt haben – das Fürsichsein auf seiner höchsten, entwickeltesten Stufe zur spezifischen Kategorie der menschlichen Existenz, und zwar gerade dort, wo deren wesentliche Bestimmungen, die den Menschen von jedem anderen Lebewesen qualitativ unterscheiden, die ihn zum eigentlichen Menschen machen, in voller Entfaltung geltend werden.

Die am Anfang bloß behauptete enge Verknüpfung von Fürsichsein und

[1] Hegel: Phänomenologie, Wk. a. a. O. Band II. S. 524.

[2] Hegel: Logik, Wk. a. a. O. Band V. S. 310. Es lohnt sich vielleicht hier zu bemerken, daß Lenin die eben zitierte Feststellung mit eingehenden Reflexionen begleitet, darin kulminierend, daß Marx »unmittelbar an Hegel anknüpft«. Philosophische Hefte, a. a. O. S. 132 f.

[3] Ebd. Band III. S. 167. Auch hier ist es nicht uninteressant zu erwähnen, daß der junge Marx in seiner Dissertation über Epikur sich der Hegelschen Auffassung vom Zusammenhang zwischen Repulsion und Selbstbewußtsein anschließt: »Die Repulsion ist die erste Form des Selbstbewußtseins«. Wk. a. a. O. Band I. I. S. 31.

Selbstbewußtsein erhält dadurch eine theoretische und praktisch-historische Begründung. Auch hier müssen wir uns auf einen Hinweis beschränken. Daß dabei Hegel auf diesem Niveau des Problems seinen Formulierungen zuweilen einen theologischen Anstrich gibt, hat für unsere Zwecke keine entscheidende Bedeutung, da das Wesentliche, das spezifisch Menschliche trotz alledem in unmißverständlicher Klarheit hervortritt. So spricht er in seiner »Philosophie der Geschichte« über den Sündenfall als über den »ewigen Mythus des Menschen« und führt aus: »Das Paradies ist ein Park, wo nur die Tiere und nicht die Menschen bleiben können. Denn das Tier ist mit Gott eins, aber nur an sich. Nur der Mensch ist Geist, das heißt für sich selbst. Dieses Fürsichsein, dieses Bewußtsein ist aber zugleich die Trennung von dem allgemeinen göttlichen Geist [1].« Daran schließen sich jedem Kenner Hegels wohlbekannte Betrachtungen über die abstrakte Freiheit des Menschen, über die philosophische Möglichkeit des Bösen an. Hier vereinigen sich erst Fürsichsein und Selbstbewußtsein in voller Konkretheit. Das, was in den geschilderten objektiven Verhältnissen eine einfache Daseinsform der Materie und ihrer Eigenschaften war, erhält hier ihre, ihrem Wesen genau entsprechende subjektive Komponente, wodurch erst die objektive Bewegung im Selbstbewußtsein des Menschen, das gerade die seelische und gedankliche Zusammenfassung seines Fürsichseins ist, zu ihrer sachlichen, gegenständlichen Vollendung gedeihen kann. Das bedeutet zugleich, daß das Fürsichsein zu einer wichtigen Kategorie des gesellschaftlichen Lebens der Menschen wird; eben jene Höhe ihrer Besinnung auf sich selbst, womit sie eine mit ihrer ganzen Existenz tief verbundene historische Entwicklungstendenz als ihre eigene anerkennen und bestimmen. Es verleiht dadurch manchen bis dahin bloß spontan entstandenen und wirksamen gesellschaftlichen Konstellationen eine höhere Bewegungsform, eine machtvollere soziale Stoßkraft. Diese Konsequenz aus der Hegelschen Konzeption des Fürsich hat erst Marx gezogen. In seinem »Elend der Philosophie« zeigt er die große Wendung in dem Zurklassewerden des Proletariats gerade mit Hilfe dieser Kategorie an: »Die ökonomischen Verhältnisse haben zuerst die Masse der Bevölkerung in Arbeiter verwandelt. Die Herrschaft des Kapitals hat für diese Masse eine gemeinsame Situation, gemeinsame Interessen geschaffen. So ist diese Masse bereits eine Klasse gegenüber dem Kapital, aber noch nicht für sich selbst. In dem Kampf, den wir nur in einigen Phasen gekennzeichnet haben, findet sich diese Masse

1 Hegel: Philosophie der Geschichte, Wk. a. a. O. Band IX, S. 391.

zusammen, konstituiert sie sich als Klasse für sich selbst[1].« Die von Marx beschriebene kategoriale Wendung bezieht sich auf das praktische Verhalten der Menschen zur Gesellschaft; erst dadurch entsteht in ihrem Leben das Fürsichsein als Kategorie des Selbstbewußtseins. Das rein wissenschaftliche Feststellen der Tatsachen, die solchen Aktivitäten objektiv zugrunde liegen, schafft bloß ein Bewußtsein der Menschen über sich selbst, und geht nicht immer, nicht zwangsläufig in Praxis über. Die Verwandlung dieses Bewußtseins in ein Selbstbewußtsein, das durch die Widerspiegelung erlangte Füruns in ein Fürsichsein bringt ein neues Verhalten der Menschen hervor, auch wenn seine inhaltlichen Bestimmungen ausnahmslos in der betreffenden wissenschaftlichen Widerspiegelung enthalten waren. ~~Auf die dabei auftauchenden sehr wichtigen und verwickelten Probleme können wir hier nicht eingehen, sie gehören der Untersuchung der theoretischen Grundlagen der Praxis an und müssen in der Ethik, in der Politik etc. behandelt werden.~~

Es bedarf wohl keiner ausführlichen Erörterung, bloß eines zusammenschauenden Blicks auf das zuletzt Ausgeführte, um klar zu sehen: alle Bestimmungen, die wir als besonders bezeichnend im Wesen des Fürsichseins erkannt haben, von der Repulsion eines jeden Andersseins bis zum Selbstbewußtsein des Menschen, sind ausschlaggebende Momente des Kunstwerks. Es kommt bloß darauf an, ihre spezifische Erscheinungsweise der spezifischen Beschaffenheit nach genau aufzudecken. Wie so oft, ist es auch hier lehrreich von einer negativen Seite an das Problem heranzutreten. Wir meinen die in diesen Betrachtungen schon oft gestreifte Frage, daß Kategorien und ihre Zusammenhänge, die als formende Prinzipien der objektiven Wirklichkeit selbst aufgefaßt, zu deren idealistischer Verzerrung führen müssen, auf die Ästhetik angewandt – freilich durch die richtigen Abgrenzungen und Vorbehalte hinreichend konkretisiert – eine bestimmte, relative Berechtigung besitzen. ~~Auf~~ diese Frage muß nicht nur wegen der genauen Erhellung der ästhetischen Kategorien immer wieder zurückgegriffen werden: ihre Aufklärung ist auch deshalb bedeutsam, weil, wie wir glauben, im Laufe der Geschichte des Denkens sehr oft die Existenz, die Eigenart, die Wirkung der Kunstwerke (und ihres Schaffensprozesses) einen verführerischen Einfluß auf die idealistische Philosophie in dieser Hinsicht ausgeübt haben. Diese hat nämlich nicht hinreichend analysierte Beobachtungen über eine solche

[1] Marx: Elend der Philosophie, Wk. a. a. O. Band VI. S. 226. Wir zitieren aus der deutschen Übersetzung, Stuttgart 1919, S. 162.

Beschaffenheit der Kunstwerke unkritisch zu Kategorien der objektiven Wirklichkeit und der Beziehung des Menschen zu ihr hypostasiert. Bei Plotin oder Schelling wäre ein solcher Beweis leicht zu führen, bei anderen sind die Verbindungsfäden weiter vermittelt und mehr verborgen. Wir glauben jedoch, daß ein materialistischer, kritischer Kenner der mittelalterlichen Philosophie die Filiationen, die von Plotin zu Dionysios Areopagita, von diesem zu Scotus Eriugena etc. führen, unschwer nachweisen könnte.

Beginnen wir mit dem in diesem Kapitel bereits erwähnten sogenannten ontologischen Gottesbeweis. Wir haben dort schon darauf hingewiesen, daß sein logischer Kern in dem – angeblich – untrennbaren Zusammenhang von Vollkommenheit und Existenz besteht. Nun bietet sich schon auf den ersten Blick im Kunstwerk, gerade infolge seines Fürsichseins, eine derartige Zusammengehörigkeit von Existenz und Vollkommenheit dar. Alles, was im Kunstwerk erscheint, muß (freilich fügen wir sogleich hinzu: in seiner Art) vollkommen sein. Wäre es nicht vollkommen, so könnte es (fügen wir auch hier hinzu: im Kontext des jeweiligen konkreten Kunstwerks) nicht existieren. Schon diese scheinbar von formalen Gesichtspunkten diktierten Vorbehalte zeigen wesentliche Züge der prinzipiellen Differenz auf. Die unmittelbare Zusammengehörigkeit von Existenz und Vollkommenheit ist einerseits keine Eigenschaft der objektiven Wirklichkeit selbst, sondern bloß die einer bestimmten Art ihrer Abbildung. Andererseits wird hier die Konvergenz dieser Kategorien nicht durch ein extremes Setzen der höchsten, abstraktesten Allgemeinheit erzielt, sondern im Gegenteil ausschließlich durch jene Atmosphäre der konkreten Besonderheit, die, wie wir zu zeigen versucht haben, gerade die Kunst – und nur diese – charakterisiert. Beide Momente gehören zusammen. Die emphatisch-evokative Wesensart der künstlerischen Wirkung, die in den Werken erreichbare Höhe der Abbildung der Wirklichkeit, ihre Steigerung zu einem Vollkommensein, zu einer Komplettheit, zu einer unmittelbaren Evidenz des Existierens, können leicht die unkritische Verallgemeinerung hervorbringen: hier äußere sich – wahrer und gleichzeitig unmittelbarer als auf irgendeinem anderen Gebiet des menschlichen Daseins – das Wesen der Welt, und diese Vollkommenheit sei deshalb ein Beweis der wahren, der echten Existenz. Daß jeder derartige Gedankengang an dem prosaisch scheinenden, aber unerschütterlich wahren Begriff der Existenz, ihrer Unabhängigkeit von jeder Subjektivität vorbeigeht, haben wir bereits wiederholt gezeigt. Die nähere Betrachtung erweist zugleich, daß die unmittelbare Auffassung der Vollkommenheit ebenfalls nur äußerst vieldeutig sein kann. Für das Ästhetische ist – unbefangen angesehen – die

Lage höchst einfach: Vollkommenheit ist hier das Zusammenfallen von Wesen und Erscheinung, von Innerem und Äußerem in einem konkreten (besonderen) Gegenstand, der in einen konkreten (besonderen) Zusammenhang, gemäß den (besonderen) Gesetzmäßigkeiten seines homogenen Mediums künstlerisch-organisch eingefügt ist. Diese Feststellung läßt sich jedoch nicht einmal auf einzelne Naturerscheinungen ausdehnen, erst recht darf man sie nicht zu einem allgemeinen Gesetz hypostasieren. In der Kritik, die Goethe an Diderot übte, kommt dieses mehrschichtige, schillernde Wesen der Vollkommenheit in der Existenz klar zum Ausdruck. Goethe zitiert den Ausspruch Diderots: »Die Natur macht nichts Inkorrektes. Jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.« Und er stellt dieser Behauptung sogleich die eigene Korrektur gegenüber: »Die Natur macht nichts Inkonsequentes. Jede Gestalt, sei sie schön oder häßlich, hat ihre Ursache, von der sie bestimmt wird. Und unter allen organischen Naturen, die wir kennen, ist keine, die nicht wäre, wie sie sein kann [1].«

Ohne hier auf den sachlichen Gehalt der Kontroverse näher einzugehen – diese kann erst im Kapitel über Naturschönheit näher betrachtet werden – ist es klar, daß beiden Fassungen verschiedene Vollkommenheitsbegriffe zugrunde liegen: bei Diderot ein polemischer, gegen die künstlichen Anschauungen seiner Zeit gerichteter, der – in diesem Fall unkritisch – einen nicht analysierten Naturbegriff in die Richtung der Vollkommenheit verallgemeinert (»sein soll«); bei Goethe eine kritische Relativierung, die die Notwendigkeit des Geradesoseins eines jeden Naturgegenstandes aus den objektiven Naturgesetzen des Seins zu begreifen versucht, ohne ihnen deshalb eine abstrakte Vollkommenheit zuzusprechen (»sein kann«). Das mindert, wie wir in anderen Zusammenhängen gezeigt haben, keineswegs Goethes Ergriffenheit bei der Betrachtung einzelner – in sich »vollkommener« – Naturphänomene. Seine Begeisterung hier, seine Besonnenheit dort, weisen aber auf eine große gemeinsame Lehre, die aus Natur und Kunst, aus richtigem Denken und echter Kunstbetrachtung gewonnen werden kann: die Vollkommenheit ist nicht nur relativ, d. h. stets Vollkommenheit in bezug auf ein bestimmtes konkretes Prinzip, sondern auch pluralistisch, d. h. konkrete und besondere Vollkommenheit konkreter und besonderer Erscheinungen. Darüber hinaus läßt sie sich nicht verallgemeinern; wo dies geschieht, entsteht

[1] Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, Wk. a. a. O. Band XXXV. S. 207 f.

~~– bei scheinbar klaren allgemeinen Begriffen – eine Konfusion, eben aus der faktischen Ungeklärtheit gerade dieser Begriffe.~~ Das Kunstwerk als fürsichseiendes verkörpert gerade diese Wahrheit des Lebens: in einem beliebigen Gegenstand, in einer beliebigen Lage etc. kann ihre, aber nur ihre eigene Vollkommenheit entdeckt werden. Aber diese ist immer pluralistisch, besonderen Charakters: Vollkommenheit der jeweils gegebenen besonderen Bestimmungen, die, je nachdem, gute oder böse, der Bewunderung oder des Abscheus würdig sein können. Die Vollkommenheit, die evidente Existenz, die dabei offenbar wird, hebt naturgemäß die Notwendigkeit einer moralischen etc. Bewertung nicht auf; die pluralistische Relativität beinhaltet keinen allgemeinen Relativismus. Was dagegen aus ihr ausstrahlt, was ihr bloßes Faktum ausspricht, ist Diesseitigkeit, Reichtum, Unerschöpflichkeit der uns sinnlich-sinnfällig gegebenen Welt. Die bereits oft behandelte intensive Unendlichkeit eines jeden echten Kunstwerks an konkreten Bestimmungen ist die unerläßliche Voraussetzung dafür, daß es in der Form eines solchen Fürsichseins erscheine und wirke. Im Fürsichsein des Kunstwerks spricht sich also eine bedeutsame Wahrheit des Lebens aus: die seiner immanenten Unendlichkeit, die sich als intensive Unendlichkeit eines jeden Teilchens zeigt, und damit die Abkehr verkündet von einem jeden Jenseits, von dessen »Vollkommenheit« und »Existenz«, die auf der Aufhebung der hier bejahten Besonderheit, Konkretheit und aus ihnen folgender Diesseitigkeit beruht. Jede Verallgemeinerung, die über die Konkretheit und Besonderheit des Fürsichseins hinauszugehen strebt, verliert sich in einem Nebel des hypostasierenden Subjektivismus. Es ist unmöglich, die spezifischen Bestimmungen des Fürsichseins auf das Ansich und vor allem auf das Anundfürsich auszudehnen.

Das andere wichtige Problem der idealistischen Philosophie, das identische Subjekt-Objekt, haben wir bereits in unseren früheren Darlegungen berührt. Hier kommt es also nur darauf an, es vom Standpunkt des Fürsichseins etwas näher zu betrachten. Die Zusammengehörigkeit von Fürsichsein und Selbstbewußtsein schafft eine eigenartige Beziehung zwischen Subjektivität und Objektivität, die, wie wir sehen werden, sachlich zwar einen Gegensatz zum identischen Subjekt-Objekt vorstellt, trotzdem jedoch – wie im eben behandelten Fall – eine Art »Modell« dafür abgegeben hat. Sowohl Fürsichsein als Gegenständlichkeitsform, wie Selbstbewußtsein als Äußerungsweise der Subjektivität zeigen andere Beziehungen zwischen Subjekt und Objekt, als sonst in Leben oder Wissenschaft aufzutreten pflegen: sie sind viel mehr aneinander gerückt, durchdringen einander intensiver als in anderen Sphären, ja vereinigen sich zuweilen sogar bis zu einer unmittelbaren Unerkennbarkeit.

Das Kunstwerk ist von allen anderen Widerspiegelungen und Objektivationen abgesondert, da seine allgemeinste Form das Fürsichsein ist. Daraus ergibt sich bereits eine unmittelbare Einwirkung der Subjektivität auf das Ganze und auf alle Teile des Kunstwerks. Denn in Leben und Wissenschaft, wo das Fürsichsein von Einzelerscheinungen immer in einen mehr oder weniger umfassenden Zusammenhang eingeht und aufgehen muß, wo die Forderungen der Praxis die subjektiven Elemente von den objektiven möglichst genau abzusondern bestrebt sind, muß eine reinliche Scheidung zumindest als Tendenz vorwalten. Das Fürsichsein des Kunstwerks ist aber viel mehr als eine bloße Negativität, als eine abstrakte Repulsion eines jeden Andersseins; es könnte nicht bestehen, wenn es nicht eine besondere Subjektivität zur Grundlage hätte, die seine konkrete Ganzheit einheitlich konstituiert, die von ihrem Geiste aus selbst die unscheinbarsten Details als von ihr geformt erscheinen läßt. Das fürsichseiende Kunstwerk ist also eine »Welt«, eine Art von objektivem Ansich, das in unberührbarem Geradesosein, in fundierter Notwendigkeit den Rezeptiven gegenübersteht. Jedoch ebenso wie diese Objektivität das Kunstwerk zur Totalität macht und alle seine Poren durchdringt, ebenso sind sein Ganzes und seine sämtlichen Momente zugleich und untrennbar von dieser Objektivität Erscheinungs- und Äußerungsweisen einer bestimmten und besonderen Subjektivität.

Hier hätten wir also ein identisches Subjekt-Objekt vor uns. Freilich müßte man genauer sagen: ein Gebilde, in welchem Subjektivität und Objektivität zur organischen Einheit gebracht werden. Das zeigt, wie bereits früher dargelegt wurde, daß die sich hier offenbarende Subjektivität kein wirkliches Subjekt ist. Ein solches ist der Schaffende, der aber – gleichzeitig – einem doppelten Ansich gegenübergestellt ist: der wirklichen Welt, die er abbildet, und seiner Vision von ihr, welche seiner partikularen Person ebenfalls als Ansich, als Objektivität gegenübersteht. Cézanne sagt einmal: »Meine Leinwand und die Landschaft, beide außerhalb von mir . . .[1].« Ein solches Subjekt ist der Rezeptive in seinem Verhältnis zum Werk, wo also ebenfalls nicht von einer Identität von Subjekt und Objekt die Rede sein kann. Die fürsichseiende Werkindividualität selbst ist aber kein Subjekt, soweit dieser Ausdruck einen Sinn haben soll; sie hat kein Subjekt, wenn man es ihr nicht im magischen Sinne unterschiebt. Sie ist, wie ebenfalls früher ausgeführt wurde, die höchste, reichste, entfalteteste Äußerungsweise der menschlichen Subjek-

[1] Cézanne: Über die Kunst, a. a. O. S. 10.

tivität. Ihre Macht: Subjektivität in den Menschen zum Ausdruck, zur Blüte zu bringen, ist an sich grenzenlos. Aber diese Macht ist die einer Objektivation, einer Setzung, eines Gebildes, unter keinen Umständen die eines Subjekts. Damit ist, von diesem negativ-polemischen Aspekt aus, die Eigenart des fürsichseienden Werkes klar umschrieben: während alle anderen, von den Menschen zwecks Widerspiegelung und Beherrschung der objektiven Wirklichkeit geschaffenen Gebilde die Tendenz haben müssen, die Subjektivität, soweit wie nötig und möglich, auszuschalten, zu neutralisieren, zu suspendieren, besteht das Wesen der Werkindividualität gerade darin, die Subjektivität nicht nur einfach zu evozieren, sondern ihr eine Breite, Tiefe, Intensität etc. zu verleihen, die sie im Leben sonst nicht zu erringen vermöchte. Daß Lebensereignisse explosiv weit stärkere subjektive Affekte, Leidenschaften etc. hervorrufen können, als die Kunstwerke, versteht sich von selbst; hier ist aber nur vom Gegensatz zwischen den der Fixierung von Widerspiegelungen dienenden Gebilden die Rede. Dabei muß allerdings noch bemerkt werden, daß die Vehemenz oder Beharrlichkeit in den Leidenschaften des Lebens mit ihrer Echtheit und Komplettheit in dem von uns bereits in bezug auf die »Welt« der Kunstwerke geschilderten Sinn keineswegs ohne weiteres einfach identisch ist.

Dieser Gegensatz, der im Laufe der Menschheitsentwicklung zu einem äußerst fruchtbaren Sichergänzen erwächst, zeigt sich ganz deutlich, wenn wir an das Selbstbewußtsein, als das eigentlich subjektive Moment des Fürsichseins denken. Die Leidenschaften des Lebens produzieren ja ebenfalls ein Selbstbewußtsein in den von ihnen Ergriffenen, aber gewissermaßen als Nebenprodukt. Jede Leidenschaft wird ja von einer konkreten Zielsetzung im Leben entfacht und braucht – unmittelbar – vor allem ein Bewußtsein über ihr Objekt und über die Mittel, es zu erlangen; sie kann zu einem – sogar hochentwickelten – Selbstbewußtsein führen, muß es aber nicht unbedingt. Die von dem fürsichseienden Werk als Gebilde erweckte Emphase zielt aber direkt auf das Wachwerden des Selbstbewußtseins. Der tiefste Sinn der aristotelischen Katharsis, der »Reinigung« der Leidenschaften, besteht ja vor allem darin: sowohl ihr Bewußtes, wie ihr »Unbewußtes« auf den Kern des Subjekts zu beziehen, sie ins Selbstbewußte zu erhöhen. Es wurde schon früher eingehend auseinandergesetzt, daß die heute modischen Gegenüberstellungen in dieser Frage falsch sind. Das Selbstbewußtsein bedeutet keine Abkehr von der objektiven Wirklichkeit und von ihrem möglichst richtigen Begreifen. Im Gegenteil. Je ausgedehnter die Wirklichkeit ist und je vertiefter das betreffende Individuum sie handelnd und reflektierend erfaßt, desto

echter und umfassender kann sich sein Selbstbewußtsein entfalten. Was aber das Leben nur als Preis harter und andauernder Anstrengungen zu verleihen vermag, schenkt das Erlebnis des Kunstwerks gewissermaßen umsonst, man könnte sagen als Gnade. (Das Problem des Vorher der Rezeptivität zeigt freilich, daß ohne vorangegangene subjektive Vorarbeit dieses Erlebnis nicht eintreten kann.) Diese Wesensart der Wirkung des fürsichseienden Werks bedeutet aber zugleich eine Ausdehnung des Selbstbewußtseins weit über den Bereich des sonstigen, normalen individuellen Erlebniskreises. Die Schranken von Raum und Zeit – des sogenannten principium individuationis – werden niedergerissen und – wenigstens im Prinzip – wird eine unbegrenzte Fähigkeit zum Erleben alles Menschlichen wachgerufen. Auch hier vollendet das Ästhetische bloß Tendenzen, die bereits im Leben wirksam waren; seine Universalität verleiht aber einer solchen quantitativen Ausdehnung einen ausgesprochen qualitativen Charakter.

Es scheint vielleicht auf den ersten Blick paradox, wenn dem durch Repulsion von allem Auswärtigen sich absondernden Fürsichsein des Kunstwerks, seiner subjektiven Komponente, dem an die Individualität geketteten Selbstbewußtsein, das Prädikat der Universalität zugesprochen wird. Und es scheint weiter unvermeidlich, daß dabei die Konzeption des identischen Subjekt-Objekt wieder am Horizont des Denkens geistert. Man muß indessen gerade hier den realen und darum fruchtbaren, befruchtenden Widerspruch im menschlichen Dasein von seiner vorschnellen, unkritischen gedanklichen Verallgemeinerung genau unterscheiden. Die Universalität dieses Fürsichseins ist unmittelbar betrachtet 1. formal – und sie wird tatsächlich von der Eigenart der künstlerischen Formung getragen –, indem es, gerade durch das Ausbilden und Bewahren seiner Abgeschlossenheit in sich selbst, sich mit dem, ebenso beschaffenen Fürsichsein eines jeden Menschen, einer jeden menschlichen Beziehung, eines jeden Objekts, das diese vermittelt, in ein solches universales Verhältnis zu versetzen mag; 2. gestaltend, indem überall die Möglichkeit eines gediegenen und bedeutsamen Fürsichseins entdeckt und zur Form gehoben werden kann; 3. rezeptiv, indem das Zurgestaltbringen eines derartigen Fürsichseins an das Selbstbewußtsein eines jeden Menschen appelliert, indem die ästhetische Wirkung einen jeden Menschen in die Lage versetzt, alles, was die Menschheit getan oder erlitten, erobert oder preisgegeben hat, mit seinem Selbstbewußtsein in einen innig-organischen Zusammenhang zu bringen, es – in einem weiten Sinne des Wortes – als Element seines eigenen Daseins, seiner eigenen Welt, seines eigenen Selbstbewußtseins zu erleben. Die letzte Wahrheit der künstlerischen Formen beruht gerade auf

dieser Universalität, die allein durch sie ans Licht gebracht und den Menschen übermittelt werden kann.

Daß eine solche Beziehung – über Räume und Zeiten übergreifend, die ganze Entwicklung der Menschheit beschwörend – überhaupt möglich ist, muß natürlich eine sachlich-inhaltliche Basis haben: die reale Existenz des Menschengeschlechts, die reale Kontinuität seiner Entwicklung, das – ganz unbewußte oder teilweise bewußte – Vorhandensein oder Wirksamwerden der Gattung in der Existenz eines jeden Individuums. Die materielle Grundlage dafür ist, daß jedes einzelne Selbstbewußtsein in der objektiven Wirklichkeit unweigerlich vom Gattungsmäßigen ausgeht und darin mündet, wovon hier schon oft die Rede war. Denn gerade in dieser Beziehung sind die Bedingungen und Werkzeuge der Existenz, der Praxis jedes einzelnen Menschen sowie der gemeinsamen Tätigkeit der Gattung objektiv niedergelegt. Das Bewußtsein der objektiven Zusammenhänge dieses Komplexes wird von der Wissenschaft erfaßt und zugänglich gemacht. Die Universalität des Selbstbewußtseins, deren Träger das Fürsichsein der Werkindividualitäten ist, äußert sich dagegen in einer Ubiquität, die, wie schon geschildert, fähig ist, einzelne Momente dieses Entwicklungsprozesses im Menschen auf solche Weise, als die eigene Zugehörigkeit zur Gattung und zu deren Wachstum evokativ zu vermitteln und sie dadurch zum Besitz des Selbstbewußtseins zu machen. Wie das ästhetische Setzen die Allgemeinheit und die Einzelheit in die Besonderheit aufhebt, so macht es hier aus dem Fürsichsein eine organisierende Mitte, ein Vehikel der Universalität. In der Dialektik der objektiv wissenschaftlichen Kategorien ist das Fürsich ein bloßes, wenn auch noch so unentbehrliches Vermittlungsglied zwischen abstraktem Ansich und konkretem Anundfürsich, in welchem das Bewußtsein über die Wirklichkeit erst seine Befriedigung erlangen kann. Die Zentralstelle des Fürsichseins in der Ästhetik atomisiert vorerst die Aufnahmeorgane der Welt zu einer an sich unermeßlichen Pluralität von Werkindividualitäten. Ihre Universalität, ihr Auftreffen auf ein einheitliches Objekt, auf die Entwicklung der Menschheit, ist ebenso schrankenlos pluralistisch. Aber gerade darin setzt sich die Universalität als Ubiquität wahrhaft durch: die Beziehung des Einzelmenschen zur Gattung, zu deren konkreter Entwicklung kann nur auf diese Weise zum lebendigen Gehalt eines jeden Menschenlebens werden; und die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung der Menschheit hat – ohne dessen bewußt zu sein – dieses dazu allein geeignete Instrumentarium geschaffen. Die Ubiquität des Fürsich ist der kategoriale Ausdruck für diese Konstellation.

Es bleibt freilich die verführerische Paradoxie bestehen, daß ein von Menschen geschaffenes Gebilde die Macht besitzt, derartige emphatische Gefühle zu evozieren und diese bis zur Höhe des Selbstbewußtseins aufschnellen zu lassen. Auf niedriger Bewußtseinsstufe muß diese Eigenart der Kunst geradezu einen magischen Eindruck erwecken. Alte Sagen über die Kunst, sind darum auch – in Orient wie Okzident – voll von Überresten eines solchen Glaubens. Selbst in späteren Zeiten tauchen Überzeugungen dieser Art auf, und die Kunstwerke werden wegen dieser Wirkungsmöglichkeit teils zu Instrumenten der Magie oder der Religion gemacht, teils vom religiösen Glauben zur Vertilgung verurteilt. In der ästhetischen Ausstrahlung der Lehre vom identischen Subjekt-Objekt leben Überreste solcher uralten Anschauungen in philosophisch säkularisierter Form weiter: daß nämlich ein universeller Erwecker von subjektiven Erlebnissen unbedingt selbst Subjektcharakter haben muß. Nur eine nüchterne Analyse des Wesens der Werke, die vorurteilslos ihre kategoriale Struktur aufdeckt, und die gesellschaftlichen Bedürfnisse, die sie notwendig gemacht haben und jeweils neu entstehen, in gleichem Geiste untersucht, kann zu den echten und fruchtbaren Widersprüchen gelangen, die die Bewegungen in der ästhetischen Sphäre bestimmen. Diese Widersprüche erscheinen bloß als Paradoxien, als »Wunder«, wenn wir sie in die Sprache des begrifflichen Denkens transponieren; an sich sind sie schlichte Tatsachen der menschlichen Existenz. Diese Transposition ist aber unerläßlich, weil sonst ein so wichtiges Gebiet, wie die Kunst der Mystik, dem Irrationalismus anheimfallen würde. Diese Transposition muß aber auf der Grundlage der Einsicht vollzogen werden, daß Alltag, Kunst und Wissenschaft dieselbe objektive Wirklichkeit widerspiegeln, daß die Kategorien, ihre Eigenart und ihre Ordnung ebenfalls Abbilder der gemeinsamen objektiven Wirklichkeit sind. Die idealistische Philosophie war stets bestrebt, jene Formen und Verbindungen der Kategorien, die im Denken erschienen – richtig oder entstellt – allen anderen Gebieten aufzudrängen, und hat deshalb die originäre Beschaffenheit des Ästhetischen oft weitgehend vergewaltigt. Erst von der objektiven Wirklichkeit ausgehend, können solche Tatbestände richtig begriffen werden. Die Paradoxie, die gedanklich erscheint, zeigt bloß an, daß diese Strukturen weit komplizierter sind, als wir sie uns häufig vorstellen; sie zeigt aber zugleich an, daß die Menschheit, wenn sie wirkliche Bedürfnisse erfüllt, faktisch ganz einfach äußerst Kompliziertes praktisch verwirklichen kann. In diesem Fall z. B. das Setzen des Fürsichseins als Mitte, wobei die – ineinander verschmelzenden – Kategorien von Ansich und Anundfürsich aufgehoben, zum bearbeiteten Lebensmaterial der Zentralkategorie werden.

Vierzehntes Kapitel

Grenzfragen der ästhetischen Mimesis

I *Musik*

In unseren Tagen wird von sehr vielen Seiten der mimetische Charakter der Musik bestritten. Ja, das Selbstverständlichnehmen der Negation ihrer Abbildlichkeit wird oft als Hauptargument gegen die Widerspiegelungstheorie überhaupt eingesetzt. Solche Gedankengänge stehen, wie wir im Folgenden zu zeigen versuchen werden, theoretisch auf schwachen Füßen. Sie gründen sich, besonders seit dem Aufkommen der expressionistischen Richtungen in der Kunst, philosophisch schon von viel früher, auf dem Zweifel oder der Leugnung der Objektivität der Außenwelt, auf der Leugnung daß ihre Wirkungen die Grundlage der menschlichen Empfindungen bilden. Hauptsächlich beruhen sie auf Annahme eines – angeblich – ausschließenden Gegensatzes von Ausdruck und Abbildung. Indem solche Philosophien und künstlerische Richtungen die Reaktionen der Subjektivität von ihrer konkreten Umwelt isolieren, sie zu einer vollen Autarkie fetischisieren, verzerren und verkümmern sie ihren Ausdruck dadurch, daß sie ihn von seiner Basis, von seinem echten Gehalt loslösen, ihn in eine solipsistische Partikularität zurückwerfen, an welcher er – bei allen marktschreierischen Gebärden des Expressionismus – statt die Wirklichkeit zu steigern, ihr gegenüber eine Verarmung, ein Ablassen an echter Intensität äußern muß. Dieses allgemeine Problem des subjektiv-künstlerischen Ausdrucks wurde bereits in anderem Zusammenhängen wiederholt behandelt. Es muß also nur das Endergebnis dieser Darlegungen kurz wiederholt werden, nämlich daß Breite, Weite, Tiefe etc. eines jeden Ausdrucks im Leben und in der Kunst von der Breite, Weite und Tiefe jener Welt, die als Widerspiegelungsmaterial im Subjekt aufgespeichert ist, die den Ausdruck in unmittelbarer wie in vermittelter Weise bestimmt, abhängt. Daß diese Wechselbeziehung zwischen Abbilden der Wirklichkeit und affektiver Reaktion auf sie keine mechanisch geartete ist, hebt die Grundtendenz, die sich in ihr durchsetzt, keineswegs auf. Eine allgemeine Feststellung dieser Art kann selbstredend nur als prinzipielle Einführung in den Problemkreis der Musik als Mimesis dienen, die realen Probleme, das Was und

~~das Wie dieser Widerspiegelung selbst müssen wir in den folgenden Betrachtungen konkret aufweisen.~~

~~Dabei ist — ebenfalls als Einführung, die die allgemein philosophischen Bestimmungen historisch ergänzt — noch zu bemerken, daß~~ die Theorie der Künste und insbesondere die der Musik jahrtausendelang mit einer Selbstverständlichkeit, die keiner Argumentation bedürftig schien, sie als Widerspiegelung und zwar als die des menschlichen Innenlebens aufgefaßt hat. Ein solcher consensus allein kann natürlich nicht als Beweis gedeutet werden; Irrtümer können unter Umständen ganze Epochen überdauern. Hier handelt es sich aber doch um anderes, um mehr. Denn die Auffassung der Musik als eine besondere Abart der Mimesis, betont mit einer bei den Griechen keineswegs überraschenden treffsicheren Dialektik eindringlich in der Mimesis gerade das, was die Musik in den Kosmos aller Künste einführt, zugleich aber – und untrennbar davon – das, was sie von ihnen unterscheidet, was ihre spezifische Eigenart ausmacht. Es unterlag für die Griechen keinem Zweifel, daß jede menschliche Beziehung zur Wirklichkeit, die wissenschaftliche ebenso wie die künstlerische, auf einer Widerspiegelung ihrer objektiven Beschaffenheit beruht. Die inneren und äußeren Abweichungen zwischen Musik und anderen Künsten konnten diese ihre Überzeugung nie erschüttern. Andererseits sahen sie in voller Klarheit, daß das mimetisch abgebildete Objekt der Musik sich qualitativ von dem der übrigen Kunstarten abhebt: es ist das innere Leben des Menschen. Th. Georgiades gibt eine treffende Analyse dieser Auffassung des Aulosspiels in Pindars 12. pythischer Ode: »Diese Musik aber, das Aulosspiel, war nicht der Affektausdruck selbst, sondern seine kunstmäßige Wiedergabe. Die Göttin Athena war so tief beeindruckt vom Wehklagen der Medusen-Schwester Euryale (V. 20.), daß sie nicht anders konnte, als es festzuhalten. Sie hatte das Bedürfnis, diesem Eindruck feste, objektive Gestalt zu verleihen. Dieser überwältigende, herzzerreißende Eindruck des als Wehklage sich äußernden Leides wurde durch die Aulosweise oder besser: als Aulosweise ›dargestellt‹ (μιμήσαιτο V. 21.). Die Wehklage wurde in Kunst (τέχνη), in Können, in Aulosspiel, in Musik verwandelt. Athena hat diese Weise gleichsam aus den Motiven der Wehklage geflochten (διαπλέξαιτα: V. 8.). Pindar ... unterscheidet zwischen dem Leid und dem geistigen Schauen des Leides. Das eine, der Affektausdruck selbst, ist menschlich, ist Merkmal des Lebens, ist Leben selbst. Das andere aber, daß dem Leid durch die Kunst objektive Gestalt verliehen wird, ist göttlich, ist befreiend, ist geistige Tat[1].« Man sieht

[1] Th. Georgiades: Musik und Rhythmik bei den Griechen, Hamburg 1958, S. 21.

Er sagt dementsprechend: »Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind[1].« Uns interessiert hier nicht der idealistische Charakter dieser Lehre, die, ganz wie die Schellingsche, die Mimesis als eine Abbildung der Ideen faßt, auf plotinischer Grundlage die kunstfeindliche »Nachahmung der Nachahmung« Platons korrigierend, denn für das Problem, das uns jetzt beschäftigt, fällt diese Differenz nicht schwer in die Waagschale. Zu erwähnen ist nur, daß Schopenhauer in der detaillierten Ausführung seinen Grundgedanken nicht konsequent zu Ende führt, sondern unter dem Einfluß der romantischen Naturphilosophie, die verschiedenen Elemente der Musik auf verschiedene Stufen der Naturentwicklung bis zum Menschen als ihre Abbilder bezieht, wodurch die eben angeführte These zumindest verwässert wird[2]. Denn damit hört die spezifische Mimesis der Musik, die die Griechen so klar erkannt haben, auf: die der Innerlichkeit als solcher, nicht bloß einer, die simultan mit ihrem auslösenden Anlaß gestaltet wird, oder gar sich auf die Gestaltung der Außenwelt beschränkt, um dadurch das Innerliche zu evozieren.

Gerade darin kommen nun die eigentlichen Schwierigkeiten der Mimesis in der Musik zum Ausdruck. Um den richtigen Zugang zum Problem selbst zu eröffnen, müssen wir uns vor allem mit zwei – dem Anschein nach – entgegengesetzten Auffassungen auseinandersetzen, die jedoch beide das wesentliche Grundprinzip vertreten, daß sie die Musik unmittelbar an Naturphänomene anknüpfen und sie aus ihnen direkt abzuleiten versuchen. Wenn wir als Repräsentanten der ersten Richtung Herder auswählen, so wissen wir genau – und seine von uns sogleich zitierten Anschauungen zeigen es hinreichend deutlich –, daß ihm der rein menschliche Charakter der Musik keineswegs fernlag, daß er vielmehr gerade diesen aus allgemein naturphilosophischen Voraussetzungen, aus der Fassung des Menschen als reinem Naturwesen abzuleiten versucht hat. Es entsteht hier wie überall, wo die Rolle der Arbeit, ihre gesellschaftlichen und psychologischen Konsequenzen ~~(ich erinnere an die Signalsysteme 2 und 1)~~ vernachlässigt werden, aus dem an sich berechtigten Bestreben, die schroffe metaphysische Trennung zwischen künstlerischer Tätigkeit und naturhafter Existenz des Menschen aufzuheben, ein Chaos konfuser Bestimmungen. Herder führt über dieses Problem in seiner

[1] Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, I § 52.
[2] Ebd.

»Kalligone« aus: »*Alles also, was in der Natur tönt, ist Musik;* es hat ihre Elemente in sich; und verlangt nur eine Hand, die sie hervorlocke, ein Ohr, das sie höre, ein Mitgefühl, das sie vernehme. Kein Künstler erfand einen Ton, oder gab ihm eine Macht, die er in der Natur und in seinem Instrument nicht habe; er fand ihn aber und zwang ihn mit süßer Macht hervor [1].« Die Verworrenheit Herders äußert sich nicht nur darin, daß er seinen paradoxen Einleitungssatz sofort zurücknimmt, sondern auch darin, daß er diesen Rückzug ganz ohne Bewußtheit vollzieht, ohne zu bemerken, daß ein Ohr, das Musik zu hören imstande ist, ein Künstler, der diese hervorlockt, ein Instrument, das er benützt, von der Natur durch einen Sprung – den der gesellschaftlichen Entwicklung auf Grundlage der Arbeit – getrennt sind. Die Tatsache, daß auch das Tönen des Instruments von Naturgesetzen bestimmt ist, unterscheidet es noch nicht von anderen Arbeitsprodukten, wohl aber die Zweckmäßigkeit in den erzielten Effekten, von jedem einfachen Naturphänomen. In dieser Hinsicht, in der Erkenntnis des spezifischen Wesens der Musik, ihrer Voraussetzungen, ihrer Mittel, etc. steht der Mythos Pindars philosophisch weit höher, als die Position Herders.

Man kann aber auch von einem anderen naturphilosophischen Aspekt her an die Musik herantreten: von dem der Wesensbetrachtung, im Gegensatz zum Verharren Herders bei der sinnlich-unmittelbaren Oberfläche. Es ist ohne Frage eine ungeheure, epochemachende wissenschaftliche Leistung der Pythagoreer gewesen, daß sie in der zahlenmäßigen Beschaffenheit der Dinge das Vehikel zu ihrer wissenschaftlichen Erkennbarkeit entdeckt haben. Ohne hier die Bedeutung und die Schranken dieser Lehre – deren Einfluß auf die Philosophie der Musik von heute kaum mehr aufdeckbaren Anfängen bis zu Kepler und zu der Renaissance-Philosophie reicht – würdigen zu können, muß doch gesagt werden, daß in ihrer direkten Anwendung auf die Erscheinungen der Natur und noch mehr auf die Musik auch große Gefahren verborgen sind, deren prinzipielle Grundlagen wir hier wenigstens kurz berühren müssen, natürlich in erster Reihe als Fallgruben für die Theorie der Musik; im Zusammenhang damit ist es aber unvermeidlich, auch einige allgemeine Fragen der Beziehung von Mathematik und objektiver Wirklichkeit kurz zu berühren. Den ersten gewichtigen Einwand gegen die pythagoreische Weltkonzeption und wissenschaftliche Methode finden wir in der Polemik von Aristoteles; sie ist mit seiner Ablehnung der platonischen Ideenlehre, die ja in manchen

[1] Herder: Kalligone, Zweiter Teil, IV. Wk. a. a. O. XXI S. 8.

Punkten an den Pythagoreismus anknüpft, eng verbunden. Wie bei den platonischen Ideen, lehnt Aristoteles auch bei den Zahlen und Zahlenverhältnissen jede von den Phänomenen unabhängige, in sich völlig selbständige, diese kausal bestimmende Existenz ab. Es ist nun sehr interessant, daß Aristoteles die Abwehr der Ideenhaftigkeit der Zahl mit dem In-den-Vordergrund-Schieben des *Zahlenverhältnisses*, das er nicht als Idee, sondern als konkrete, an die materielle Substanz gebundene Bestimmung der Gegenstände auffaßt, verbindet. Er führt aus: »Zum Beispiel wenn Kallias ein Zahlenverhältnis von Feuer, Erde, Wasser und Luft ist, so wird auch die Idee ein Zahlenverhältnis sein von gewissen anderen Bestandteilen, die ein Substrat ausmachen, und der Mensch-an-sich, ob er nun eine Zahl ist oder nicht, wird jedenfalls nicht eine Zahl schlechthin sein, sondern ein zahlenmäßiges Verhältnis zwischen gewissen Elementen, und also wird die Idee keine Zahl sein [1].« Natürlich spielen Zahlenverhältnisse schon bei den Pythagoreern, in Platons »Timaios« etc. eine wichtige Rolle. Die Bedeutung dieser Kritik von Aristoteles liegt aber nicht einfach darin, daß das Zahlenverhältnis diese wichtige Bedeutung erlangt, sondern darin, daß die metaphysische, die Substanz aller Dinge erhebende Macht des Mathematischen, des Zahlenmäßigen, rein Quanteles liegt aber nicht einfach darin, daß das Zahlenverhältnis diese wichtige Gegenstandsbestimmungen, als eine unter mehreren eingefügt wird, daß es deshalb nicht als letzthinniger Garant der objektiven Wahrheit erscheint, daß vielmehr seine Wahrheit selbst an den Tatbeständen der objektiven Wirklichkeit gemessen werden muß.

Das bei Aristoteles bloß Angedeutete erhält seine konkrete Gestalt und genau bestimmte systematische Stelle in Hegels Lehre vom Maß und von den Maßverhältnissen. Die große Leistung Hegels besteht vor allem in der Klärung der Beziehungen von Qualität und Quantität zueinander. Wir haben bereits in anderen Zusammenhängen auf einige Hauptmomente dieser Theorie verwiesen, vor allem auf die ursprüngliche Gegebenheit der Qualität und auf die Quantität als ihre Aufhebung, als ihre erste Annäherung an das Wesen. Indem jedoch die Quantität sich vollständig entfaltet und die ihr immanenten Bestimmungen zum Vorschein bringt, nimmt sie, zum Maß der Gegenständlichkeit geworden, – ohne ihre quantitative Wesensart zu verlieren, ohne aufzuhören, Ausdruck der quantitativen Beschaffenheit und Veränderung der Objekte zu sein – die früher aufgehobene Qualität in ihr eigenes

[1] Aristoteles: Metaphysik, I. Buch, Kapitel 9, a. a. O. S. 31.

Bestimmtsein hinein: »Das Maß ist zwar äußerliche Art und Weise, ein Mehr oder Weniger, welches aber zugleich ebenso in sich reflektiert, nicht bloß gleichgültige und äußerliche, sondern an sich seiende Bestimmtheit ist; es ist so die *konkrete Wahrheit des Seins* ... das Maß ist die einfache Beziehung des Quantums auf sich, seine Bestimmtheit an sich selbst; so ist das Quantum qualitativ [1].« Damit ist das Maß als Einheit von Quantität und Qualität untrennbar an das Sein der Einzeldinge, ihrer Beziehungen, ihrer Gesetzmäßigkeiten etc. geknüpft. »Aber jedes Existierende hat eine Größe, um das zu sein, was es ist, und überhaupt, um Dasein zu haben [2].« So wird das Maß zu einer Kategorie des Daseins; jede Spur jener »Ideenhaftigkeit«, jenes abstrakten Schwebens in einem Himmelreich oberhalb und jenseits der konkreten Gegenständlichkeiten, die, wie wir eben gesehen haben, Aristoteles bei Pythagoras und Platon bekämpfte, ist aus seinem Begriff verschwunden und damit auch die eines jeden fetischisierenden Gegensatzes zwischen Quantität und Qualität, die im gegenwärtigen Denken – man denke etwa an Bergson – noch immer stark verbreitet ist. »Das Maß ist so«, sagt Hegel, »das *immanente* quantitative Verhalten *zweier* Qualitäten zueinander [3]«. Je komplizierte Verhältnisse mit diesen Bestimmungen gedanklich gespiegelt werden, je mehr sich die Abbildung nicht bloß auf statische Daseinsverhältnisse beschränkt, je mehr sie auch die dynamischen allgemeingesetzlichen Beziehungen in den Zusammenhängen der Phänomene, ihrer Bewegungen etc. ausdrückt, desto prägnanter kommt die unzertrennbare Verbundenheit von Quantität und Qualität als Daseinsbestimmungen – im Gegensatz zu den platonischen Ideen – zur Geltung. Schon einfache Formen, wie $2\,r\,\pi$ oder $r^2\,\pi$ bestimmen das Geradesosein, die spezifische Qualität, das Fürsichsein des Kreises im Verhältnis zu allen anderen krummen Linien, und Hegel beruft sich in seinen weiteren Darlegungen über die Philosophie des Maßes und der Maßverhältnisse mit Recht auf die Leistungen von Kepler und Galilei. Die bekannte, von Hegel entdeckte Knotenlinie der Maßverhältnisse, das Umschlagen von Quantität in Qualität und vice versa ist nur das dialektisch-dynamische Explicitwerden jener inneren – im Wesen der Dinge fundierten – Beziehung von Quantität und Qualität, deren gedankliche Widerspiegelung die logische Kategorie des Maßes ist.

[1] Hegel: Logik, Wk. a. a. O. III, S. 384 und 389.
[2] Ebd. S. 390.
[3] Ebd. S. 397.

Damit ist aber erst das richtige Verhältnis des Denkens, als Erkenntnis der Wirklichkeit zu jener Welt des »rein« Quantitativen bestimmt, die in der Mathematik ihre wissenschaftliche Form erhalten hat. Es ist klar – und darin begründet sich ihre große, unbegrenzt scheinende, faszinierende Macht –, daß die immanente Dialektik, in der Entfaltung der so entstehenden Bestimmtheiten der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, indem ihr Wesen auf dieses System von quantitativen Verhältnissen reduziert wird und aus dieser Reduktion ein »homogenes Medium« sui generis entsteht, Gegenständlichkeiten und Gegenstandsbeziehungen mit einer sonst unerreichbaren Genauigkeit und Einheit ausdrücken kann. Es sind sogar Fälle möglich, in denen diese Dialektik auf Wirklichkeiten früher auftrifft, als Beobachtungen oder Experimente dazu fähig wären. Das ändert jedoch nichts an der Grundtatsache, daß das Wahrheitskriterium eines jeden mathematisch bestimmten Maßverhältnisses die Wirklichkeit selbst, d. h. das qualitative Geradesosein des betreffenden Phänomens (im eben angedeuteten Hegelschen Sinne) bleibt. Denn die immanent-mathematische Entfaltung der quantitativen Seite der Maßverhältnisse beleuchtet zwar eine unendliche oder jedenfalls unerschöpfbar scheinende Reihe von Möglichkeiten; welche von diesen aber in Wahrheit der objektiven Wirklichkeit zukommt, kann mit den der Mathematik immanenten Mitteln unmöglich entschieden werden. Schon die Tatsache, daß ausschlaggebend wichtige physikalisch-mathematische Formeln Konstanten enthalten, weist deutlich in die Richtung einer solchen Problematik. Natürlich ist die Konstante erst recht von quantitativer Beschaffenheit, jedoch gerade dadurch äußert sich ein ganz spezifisches Geradesosein des betreffenden Wirklichkeitszusammenhangs, der qualitativ besondere Charakter eines besonderen Daseins, einer besonderen Beziehung etc. Planck sagt deshalb mit vollem Recht – von seiner eigenen Entdeckung in der Quantenphysik sprechend –: »Diese Konstante ist es, ein neuer geheimnisvoller Bote aus der realen Welt, welcher sich bei den verschiedenartigsten Messungen immer wieder aufdrängte und immer hartnäckiger einen eigenen Platz beanspruchte [1].« Es ist also die Wirklichkeit selbst, die auf dem Wege der desanthropomorphisierenden Methoden der Physik aus der unendlich scheinenden Anzahl der rein mathematischen Möglichkeiten jenes Maßverhältnis auswählt, das ein reales Dasein mit den Qualitäten seines Geradeseins in der jeweils erreichbaren besten Annäherung adäquat widerspiegelt.

[1] M. Planck: Wege zur physikalischen Erkenntnis, a. a. O. S. 186.

(Daß dabei auch die mathematische Ableitung, Ausarbeitung und Formulierung des aus der Wirklichkeit selbst gewonnenen Maßverhältnisses eine große Rolle spielt, ist selbstverständlich, ändert aber weder erkenntnistheoretisch noch methodologisch die hier zitierte fundamentale Sachlage.)

Wenn wir uns nun von hier unserer eigentlichen Zielsetzung, der Erkenntnis dieser Verhältnisse in der Musik zuwenden, so muß sowohl das betont werden, was für beide Sphären gleichermaßen gilt, wie das, worin sie sich voneinander grundsätzlich unterscheiden. Das methodologisch Gemeinsame hat Hegel in seinen von uns herangezogenen Betrachtungen richtig beschrieben. Er sagt über die Musik: »Auch der einzelne Ton hat erst seinen Sinn in dem Verhalten und der Verbindung mit einem anderen und mit der Reihe von anderen; die Harmonie oder Disharmonie in solchem Kreise von Verbindungen macht seine qualitative Natur aus, welche zugleich auf quantitativen Verhältnissen beruht, die eine Reihe von Exponenten bilden, und die Verhältnisse von den beiden spezifischen Verhältnissen sind, die jeder der verbundenen Töne an ihm selbst ist. Der einzelne Ton ist der Grundton eines Systems, aber ebenso wieder einzelnes Glied im Systeme jedes anderen Grundtons. Die Harmonien sind ausschließende Wahlverwandtschaften, deren qualitative Eigentümlichkeit sich aber ebensosehr wieder in die Äußerlichkeit bloß quantitativen Fortgehens auflöst[1].« Damit erscheint hier dieselbe Gedoppeltheit des Quantitativen und des Qualitativen wie in der Physik, ihr wechselseitiges Umschlagen ineinander bei Erhaltung der eigenen Existenz und der eigengesetzlichen Wachstumsmöglichkeiten jeder der beiden kategoriellen Komponenten, natürlich mit allen Folgen, die diese Bewegungen für ihre Einheit haben. Schon daraus mußte die Konsequenz gezogen werden, daß – mutatis mutandis, wie sogleich gezeigt werden muß – das oben statuierte Wahrheitskriterium auch für das Gebiet der Musik gilt, nämlich die Herrschaft des faktisch Wahren über das bloß formal fundierte mathematisch Mögliche. Die Richtigkeit dieser Analogie ist leicht verifizierbar. Bekanntlich werden in der Musiktheorie die quantitativ bestimmbaren Maßverhältnisse der Töne von verschiedenen Gesichtspunkten systematisch geordnet und aus ihnen Regeln für die musikalische Durchführung abgeleitet. Wenn es eine Kunst gibt, in der solche Regeln ernst genommen, erkannt, wirklich angeeignet werden müssen, so ist es die Musik; freilich nicht sie allein, aber sie in erster Linie. Die Biographie gerade der bedeutendsten Neuerer zeigt, daß sie

[1] Hegel: Logik, a. a. O., III S. 415.

stets eine solche Schule durchmachen mußten, um imstande zu sein, das Neue in einer künstlerisch angemessenen, nicht dilettantischen Weise musikalisch zu formulieren; wie ja überhaupt die Grenzlinie zwischen künstlerischem Niveau und Dilettantismus in der Musik viel strenger und rational beweisbarer gezogen ist, als in den anderen Künsten. Andererseits gilt auch hier das früher über die Physik Dargelegte: das genaue Einhalten der »Regeln« der Kompositionslehre, auch wenn es nicht in einem Pedantismus, in einer Schülerhaftigkeit steckenbleibt und es vom Standpunkt des theoretischen Fachmannes nicht nur richtig, sondern sogar geistvoll, originell etc. ist, bietet noch keinerlei Gewähr dafür, daß dabei ein substantielles musikalisches Kunstwerk entsteht. Die Musiktheorie ergibt nur Möglichkeiten, nur sozusagen negative Bedingungsgesetze; daß auch diese für die Musik spezifische Schranken aufweisen, wird uns später beschäftigen. Die Verwandlung der theoretischen Möglichkeit in künstlerische Wirklichkeit beruht auch hier darauf, daß jene auf eine solche Wirklichkeit auftrifft, die diese zu widerspiegeln und mimetisch zu gestalten berufen ist.

Damit sind wir aber bei dem entscheidenden Unterschied, bei dem trennenden Gegensatz der beiden Sphären der Widerspiegelung: Physik und Musik in ihrer Beziehung zum Mathematischen angelangt. Wir können jedoch über das Auftreffen auf die Wirklichkeit in der Musik nichts Konkretes aussagen, bevor ihr Objekt, das Was ihrer Widerspiegelungsart, sowie das Subjekt-Objekt-Verhältnis in ihr, das ihr Wie bestimmt, nicht hinreichend geklärt ist. Wir sind dabei von der schon in der griechischen Antike allgemein herrschenden Anschauung ausgegangen, daß das Objekt der musikalischen Widerspiegelung, die menschliche Innerlichkeit, das menschliche Gefühlsleben ist. Hier muß jeder Versuch einer Konkretisierung einsetzen. Unmittelbar und ursprünglich ist aber diese Innerlichkeit als – relativ – selbständige Sphäre des menschlichen Lebens gar nicht vorhanden. Sie ist ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit, und wir werden sehen können, daß ihr Gestaltwerden und ihre Entfaltung eine genaue Parallelität zum Entstehen und Erblühen der Musik als selbständiger Kunst aufweist. Wir haben seinerzeit die Beziehung von Arbeit und Rhythmus, auf die Forschungen Büchers gestützt, untersucht. Danach mußte das objektive, den Arbeitsvollzug ordnende und darum erleichternde Funktionieren des Rhythmus in den Vordergrund gestellt werden. Wenn wir nun dieses Phänomen von der subjektiven Seite betrachten, so sehen wir, daß diese Abnahme der Anstrengungen, bei Zunahme des Arbeitseffekts, den Anfang einer Befreiung der Innerlichkeit, des Sichauslebens der die Arbeit begleitenden Empfindungen

Lage in ganz anfänglichen Zuständen in noch ausgeprägter Weise die herrschende war.

Das Erwecken, Organisieren, Bewußtmachen (im weitesten Sinne des Wortes) der Affekte und Empfindungen vollzieht sich deshalb auf der Linie der Mime-der Affekte und Empfindungen vollzieht sich deshalb auf der Linie der Mime-uns bekannt, eine wie wichtige Rolle – auch in dieser Hinsicht – der Rhythmus bereits im Arbeitsprozeß spielt, daß gerade durch ihn die Anfänge der uns hier interessierenden Freisetzung der Innerlichkeit erfolgen. Diese Tendenzen erhalten eine qualitative, sprungartige Steigerung in der Mimesis. Wir wissen bereits aus früheren Betrachtungen, daß dabei das Künstlerische keineswegs ihr ursprüngliches Ziel war, daß sie vielmehr als notwendige Folge der magischen Betrachtungsweise der Wirklichkeit, der magischen Bestrebung, die verborgen wirkenden Kräfte und Mächte, die das menschliche Leben beherrschen, im gewünschten Sinn zu beeinflussen, wenn nötig, auszuschalten, oder wenigstens zu hemmen, entstanden sind. Der künstlerisch evokative Charakter der Mimesis entsteht dabei als teilweise unbeabsichtigtes Nebenprodukt. Wir sagen teilweise, denn eine bestimmte Evokation ist in der magischen Mimesis mitgedacht und mitgewollt, nur ist es – vom Standpunkt der Magie – weitgehend zufällig, daß das Evokative der Mimesis im Laufe ihrer Entfaltung immer entschiedener einen ästhetischen Weg einschlägt. Die für uns entscheidenden Züge der Musik als Mimesis des menschlichen Innenlebens, der Affekte, Empfindungen etc. entwickeln sich ~~dementsprechend~~ unter einer magischen Hülle, als – sozusagen technische – Hilfsmittel magischer Zielsetzung, allmählich zur Selbständigkeit des Ästhetischen. Wobei gleich eingangs zu bemerken ist, daß ihr vollständiges Aufsichselbstgestelltsein das Ergebnis einer äußerst langwierigen Entwicklung ist, daß es eine sehr lange Zeit dauert, bevor sie aufhört, der Begleiter (eigentlich: der ästhetisch entscheidende Organisator) anderer mimetischer Darstellungsweisen (des Tanzes, des Wortes) zu sein. Bevor wir aber auf diese ihre reine Erscheinungsweise und deren gesellschaftlich-geschichtliche Bedingungen eingehen können, müssen wir diese ihre ursprüngliche Funktion etwas näher ins Auge fassen, denn erst dann ist der Weg frei zum wirklichen Verständnis dessen, was die Mimesis in der Musik eigentlich ist.

Um zuerst vom Rhythmus zu sprechen, haben wir dreierlei Erscheinungen vor uns. Erstens rhythmische Bewegungen von Lebewesen, ~~die wir bereits im Tierreich aufgezeigt haben~~; diese sind biologisch begründete Tatsachen – einerlei ob sie auf unbedingten oder auf fest fixierten bedingten Reflexen beruhen –, die die Anpassung an die Umwelt erleichtern, die Reaktionen des

betreffenden Tieres auf sie wirksamer machen; in bezug auf die Ganzheit seines Lebens jedoch Episoden ohne wesentliche Folgen bleiben. Zweitens der Rhythmus, der in der Arbeit entsteht; er trägt den Stempel jenes qualitativen Sprunges an sich, der die Arbeit überhaupt von jeder bloß biologischen Reaktion auf die Außenwelt unterscheidet. Es wird nämlich durch ihn ein räumlich-zeitlicher Prozeß im Interesse eines vom Menschen gestellten Zwecks, der Erleichterung der Arbeit und der Steigerung ihres Effekts, bewußt organisiert. Der Akzent liegt auf der Organisation, denn dieser Rhythmus ist kein »natürlicher« mehr, sondern ein »künstlicher«, der aus dem Aufeinanderabstimmen der vom Standpunkt des Arbeitsprozesses günstigsten Bewegungen, ihrer zeitlichen Folge etc. und der für den Arbeitenden am wenigsten ermüdenden Handgriffe entsteht. Daß die dadurch zustande kommende Erleichterung des Arbeitsvollzugs angenehme Empfindungen auslöst, ist eine selbstverständliche Folge, aber vom Standpunkt der objektiven Zielsetzung ein Nebenprodukt. Freilich, die bewußte Organisiertheit wirkt auch – gleichviel wieweit spontan oder bewußt – auf das arbeitende Subjekt, und zwar vorerst in der Richtung der entschiedeneren Betonung des Rhythmus durch begleitenden Gesang, der, wie Bücher hervorhebt, anfangs vermutlich keinen Text hatte, und nur die die Arbeit als solche unmittelbar spiegelnden Empfindungen durch Ausrufe zum Ausdruck brachte. Die Texte der überkommenen ältesten Arbeitslieder stammen aus verhältnismäßig viel späteren Perioden, aus Zeiten nach der Auflösung des Urkommunismus, aus denen der Sklavenarbeit. Um jedes Mißverständnis zu verhüten, sei bemerkt, daß hier ausschließlich vom artikulierten Wortausdruck die Rede ist. Ob bereits früher, etwa durch Begleitinstrumente, der Arbeitsprozeß als solcher musikalisch-mimetisch konkretisiert wurde, ist für diese Frage gleichgültig. Der bloße Arbeitsrhythmus wird also jetzt schon mit artikulierten Worten, mit deren musikalischer Begleitung erfüllt, in denen bereits die Stellung des ganzen Menschen zu der jeweiligen spezifischen Arbeit, seine subjektive Beziehung zu ihrer Gesamtheit in seinem Leben, zu den Arbeitsbedingungen, Arbeitsverhältnissen überhaupt als Inhalte der Mimesis der Empfindungen erscheinen. Die Übergänge zwischen beiden Etappen, die für das Hervortreten von Melodie und Harmonie äußerst wichtig wären, sind meines Wissens nicht bekannt. (Der Verfasser benützt auch diese Gelegenheit, offen zu erklären, daß er auf dem Gebiet der Musik und ihrer Geschichte nicht den Anspruch auf fachmännische Kompetenz erheben kann.)

Die entwickeltere Phase des Arbeitslieds zeigt also bereits die klaren Anzeichen der dritten Stufe, der entwickelt mimetischen. Dieses Moment ist bei

dem anderen Anwendungsgebiet der Musik in allen primitiven Gesellschaften, vor allem beim Tanz, noch augenfälliger. Denn der Tanz ist von Anfang an evident mimetischen Charakters, und zwar als Abbildung der wichtigsten Lebensbetätigungen des anfänglichen Menschen (Krieg, Jagd, Ernte etc.). Wir haben uns mit dieser Frage an anderer Stelle bereits eingehend beschäftigt; hier richtet sich unsere Aufmerksamkeit nicht so sehr auf den Tanz selbst, dessen Wesensart als Mimesis keiner Erklärung bedarf, als auf die Rolle der Musik in ihrer spontan ins Ästhetische umschlagenden, menschlich-evokativen Wesensart. Dabei ist vor allem die wichtige Tatsache hervorzuheben, daß ein sehr großer Teil der im Tanz mimetisch abgebildeten Handlungen nicht zu jener Gruppe der Verrichtungen gehört, die, wie viele Arten der Arbeit, schon im Alltagsleben einer Rhythmisierung unterworfen waren. Eine so wichtige Rolle, wie die dadurch erzielten Geschicklichkeiten etwa bei Jagd oder Krieg spielen mögen, die in diesen Gebieten entstehenden zweckmäßigen Bewegungen können im Leben selbst keine fest fixierte und stets wiederkehrende rhythmische Anordnung erfahren; ihre Rhythmisierung, die im Tanz erfolgt, ist also eine primär mimetische, von mimetisch-evokativen und nicht von arbeitstechnisch zweckmäßigen Zielsetzungen bestimmte. Diese Priorität des Mimetischen bezieht sich jedoch auch auf Arbeitsprozesse, die schon in der Wirklichkeit rhythmisiert sind (Säen, Mähen etc.). Denn für die Arbeit selbst gilt naturgemäß die Regel, daß eine jede ihre eigene, aus ihrer spezifischen Art entspringende Rhythmik besitzen muß; es kann bei ihnen also weder einen rhythmisierten Zusammenhang zwischen verschiedenen Verrichtungen, noch rhythmische Übergänge, Überleitungen aus der einen in die andere geben, jeder Arbeitsprozeß ist aus technischen Gründen isoliert und für sich rhythmisiert. Wir haben aber in einer früheren Analyse des Tanzes aufgezeigt, daß ein jeder – mag er noch so vielerlei menschliche Bewegungskomplexe umfassen – vom Standpunkt des sozialen Auftrags, den die Magie stellt, eine Einheit zu bilden hat. Um so mehr als, ~~wie ebenfalls seinerzeit gezeigt wurde,~~ auch die magische Zielsetzung die evokative Wirkung, zumindest als unentbehrliches Moment in sich begreift, als öffentlich-unmittelbares Zeichen, gewissermaßen als gefühlsmäßige Garantie der Beeinflussung der transzendenten Mächte. Aus alledem folgt eine einheitliche musikalisch-mimetische Bearbeitung je einer zusammenhängenden Tanzgruppe, wodurch schon rhythmisch der Arbeit gegenüber völlig neue Aufgaben gestellt sind: voneinander qualitativ verschiedene – und ihre Verschiedenheit aufbewahrende – Bewegungskomplexe nicht bloß einheitlich aneinanderzufügen, sondern in einer Spannungen und Entspannungen evozierenden Weise

auseinander entstehen und diese dynamischen Zusammenhänge einem krönenden Ende entgegenzuleiten und das Ganze in diesem gipfeln zu lassen.
Es ist klar, daß diese Zielsetzung – sie stammt noch unmittelbar aus der Magie und enthält lange Zeit nur spontan-unbewußt ästhetische Bestimmungen – weit über das bloß rhythmische Anordnen von Bewegungen hinausgehen muß. Indem dabei die verschiedensten Affekte mimetisch evoziert werden sollen, muß die begleitende Musik – die durch die Begleitung und in der Begleitung die konkrete Mimesis organisiert – selbst mimetische Elemente in sich ausbilden. Denn nur durch diese kann ein mimetischer Vorgang zur vollen inneren Entfaltung, zu einer aus der Immanenz organisch herauswachsenden gediegenen Geordnetheit geführt werden. Es entstehen Melodie und Harmonie als mimetische Ausdrucksweisen der die Begebenheiten begleitenden Empfindungen. Die als Kunst noch nicht zu einem selbständigen Fürsichsein herangereifte Musik muß also ihre ureigensten Bestimmungen in sich entfalten, um als ästhetisch-evokatives Prinzip für außerhalb ihrer Immanenz liegende Gebiete figurieren zu können. Am deutlichsten ist dies wieder beim primitiven Tanz zu beobachten. Denn ~~so sehr, wie wir später eingehender betrachten werden,~~ zwischen bestimmten Arten der Wortkunst und der Musik ein noch tieferer Zusammenhang besteht, bringt hier die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung zugleich eine deutliche Trennung hervor; auch die Lyrik löst sich allmählich von der obligatorischen Musikbegleitung ab, und die Musik wird verhältnismäßig früh befähigt, lyrische Gefühle ohne Worte auszudrücken. (Es sei nochmals auf Pindars Darstellung der ~~Aulosmelodien hingewiesen.)~~ Dagegen kann der Tanz nicht nur als Prinzip, sondern sogar als Äußerungsweise der Alltagsmuße ohne diese organisatorische Funktion der Musik überhaupt nicht existieren. Die Musik selbst ist imstande, eine Loslösung insofern zu vollziehen, als etwa die musikalisch bearbeiteten Tanzweisen in der neuzeitlichen Musik sich immer mehr vom eigentlichen Tanzen freimachen und diese nur als motivische Grundlage zum Ausdruck einer bestimmten Gefühlsinnerlichkeit gebrauchen. Der Tanz aber kann sich nie von der Musik trennen; auch wenn er längst aufgehört hat, mimetische Verkörperung wichtiger Lebenstatbestände zu sein, wie noch in vielen bäuerlichen Tanzzeremonien, und zu einem bloßen Amüsement innerhalb des Alltagslebens geworden ist, hört die Unaufhebbarkeit dieses organisierenden Fundiertseins auf Musik nicht auf. ~~(Das Problem der Qualität einer solchen Musik steht hier noch nicht zur Diskussion.)~~
Der Tanz der Anfangszeiten, dessen Beziehung zur Musik uns jetzt interessiert, war dagegen eine Mimesis der wichtigsten Begebenheiten des Lebens,

seiner Erhaltung und Bewahrung, seiner Verteidigung gegen Feinde etc. Die organisierende Funktion der Musik konnte sich deshalb nicht darauf beschränken, wiederkehrende Bewegungen rhythmisch zu regeln. Sie mußte im wechselvollen Auf und Ab, in den abwechslungsreichen Steigerungen, Retardierungen etc. eines dramatischen, aber stummen Geschehens nicht nur diese die Evokation leitende Ordnung hervorbringen, sondern zugleich die darin enthaltene, in bloßer Gebärdensprache sich unmöglich erfüllende Gefühlsbeladenheit evokativ laut werden lassen. Daß bekanntlich eine solche Verbindung von Tanz und Musik in allen primitiven Kulturen spontan – ohne irgendwelche ästhetische Bewußtheit – entsteht, hat Gründe, die tief im Wesen der Sache liegen. Denn die menschliche Gebärde enthält zwar in sich die gesamte, freilich noch nicht artikuliert gewordene Innerlichkeit. Diese erscheint, wie früher gezeigt wurde, in Malerei und Plastik, die sie in ihrer reinen Sichtbarkeit erfassen und abbilden, als bloße, wenngleich als ästhetisch berechtigte und unentbehrliche unbestimmte Gegenständlichkeit. Die ästhetische Ausschaltung des Zeitablaufs, die die homogenen Medien dieser Künste vollziehen, die restlose Aufhebung von Vergangenheit und Zukunft in eine zur »Ewigkeit« erhobenen Gegenwart, lassen eine Spannung entstehen, durch welche der richtige künstlerische Einklang von bestimmter (visueller) und unbestimmter (rein innerlicher) Gegenständlichkeit zur Wirksamkeit gelangen kann. Bleiben jedoch die Ausdrucksgebärden so, wie sie im Leben selbst sind, nämlich ununterbrochen bewegliche, vorbeihuschende Augenblicke, auftauchend aus einer vorweggenommenen Zukunft, verschwindend in einer – erinnerten oder vergessenen – Vergangenheit, so können sie unmöglich das eben geschilderte intensive Einswerden von Innen und Außen besitzen. Die Innerlichkeit muß offen und artikuliert Gestalt werden, damit die reine Gebärde, die rein visuelle Äußerlichkeit nicht zur Sinnlosigkeit entarte. »Wenn Taubstumme verrückt geworden sind«, sagte Hebbel witzig-bissig über die Pantomime.

Im Leben regelt sich dieses Verhältnis gewissermaßen von selbst. Natürlich gibt es immer wieder Gebärden ohne Wortausdruck; diese haben jedoch in der Kontinuität des verbal ausgedrückten Vorher und Nachher eine so deutlich bestimmte Stelle, daß die der Geste zugehörige Innerlichkeit »von selbst« zum klaren Ausdruck gelangt, oder in ihrer eventuellen Vieldeutigkeit durch Ablauf und Situation hinreichend begründet ist. Es erübrigt sich hier, von der dramatischen Mimesis zu sprechen, da dieses Verhalten in ihr ohne weiteres klar ist. Ganz anders ist die Lage beim Tanz. Hier kann die »hinter« den flüssigen Gebärden wesende Innerlichkeit sich unmöglich zum Wortausdruck

artikulieren. Die historischen Tatsachen zeigen, daß diese Artikulation überall durch die den Tanz, sein Gebärdendrama »begleitende« Musik erfolgt. Wir haben das Wort begleitend in Anführungszeichen gesetzt, denn es handelt sich um etwas anderes als eine bloße Begleitung, um ein qualitatives Mehr. Es entsteht ein einheitliches mimetisches Gebilde, in welchem zwei an sich entgegengesetzte Arten der Widerspiegelung zu einer neuen Einheit verschmelzen: eine sichtbare und bewegte, tänzerische Widerspiegelung von Begebenheiten des Lebens, in der jene die Handlung hervorrufenden und die von ihr hervorgerufenen Empfindungen notwendig unbestimmt bleiben müssen, und eine sich mit dieser völlig deckende musikalische Mimesis der Empfindungen, in der, ebenso notwendig, ihre Objekte in Unbestimmtheit verharren. Die ästhetische Möglichkeit des Ineinandergefügtseins der beiden Künste ist also von der Mimesis aus bestimmt. Daß beide sich, im oben angegebenen Sinne, ergänzen und wechselseitig unterstützen, ist ein nicht allzu genauer Ausdruck. Es handelt sich vielmehr um ein völliges Verschmelzen, in welchem der zeitliche Ablauf der Empfindungen und dessen räumlich-gebärdenhaftes Sichtbarwerden eine untrennbare Einheit bilden. (Es versteht sich von selbst, daß je einfacher und selbstverständlicher der Inhalt des Tanzes ist, desto einfacher, »primitiver« die Musik sein kann; es sind Grenzfälle des Anfangs vorstellbar – soviel ich weiß, sind uns solche nicht bekannt –, in denen die Musik sich fast auf ein rhythmisches Ordnen beschränken konnte. Andererseits, wenn die Gebärdensprache des Tanzes an Lebensgehalt verarmt, verblaßt, wenn sie dementsprechend konventionell wird, wie im späteren höfischen Ballett, kann eine Diskrepanz entgegengesetzter Artung entstehen: die unbestimmte Gegenständlichkeit der Musik wird bewegter, dramatischer, gefühlsbeladener als die bestimmt-visuelle des Tanzes. Die Probleme, die daraus entstehen, gehören aber nicht in den Rahmen dieser Betrachtungen.)

Was uns allein interessiert, ist die Tatsache, daß die Musik nur als Mimesis des Innenlebens diese Funktion, die ihr die gesellschaftlich-geschichtlichen Verhältnisse jeder beginnenden Kultur notwendig aufgebürdet haben, erfüllen kann. Die Aufgabe der Kunstphilosophie besteht darin, jene kategorialen Zusammenhänge aufzudecken, die dabei zur Geltung gelangen. Es ist ohne weiteres einleuchtend, daß die eben geschilderte ordnende Funktion der Musik eine wesentlich zeitliche sein muß. Die räumlich-visuelle, expressive Ordnung der Bewegungen und Gebärden der Tanzenden wird von der Choreographie bewerkstelligt; diese ist aber stets der musikalischen unterstellt. Diese Subordination ist keineswegs zufällig; da die Bewegungsmimesis des

Tanzes im Dienst des zu evozierenden Gefühlsgehalts steht, ist es selbstverständlich, daß dieser das letzthin ordnende Prinzip für jene abzugeben hat. So wird ein raum-zeitliches homogenes Medium, das des Tanzes, von einem rein zeitlichen, dem der Musik, beherrscht. (Im Drama, wenn es sich von der Musik befreit hat, und reine Wortkunst geworden ist, entstehen für die szenische Darstellung ganz andersgeartete Probleme, in denen die Raum-Zeitlichkeit wieder das Übergewicht über die reine Zeitlichkeit erhält: aber auch in der Oper, wo nicht die Musik an sich, sondern eine an den Sprachgesang gebundene für das homogene Medium ausschlaggebend wird, entstehen für Spiel und Regie ganz neue, selten gelöste, auch theoretisch wenig geklärte Probleme.) Diese Beziehungen sind verhältnismäßig einleuchtend; die Schwierigkeit beginnt erst, wenn wir die Musik selbst als Mimesis zu betrachten haben. Wenn wir indessen daran denken, wie selbstverständlich der Widerspiegelungscharakter der Musik für die Antike, nach ihr bis zur Aufklärung war, scheint es uns notwendig, den in der Gegenwart obwaltenden Widerstand auf seine philosophischen Grundlagen hin zu betrachten. Dies scheint um so vorteilhafter, als eine solche Analyse ebenso geeignet ist, das allgemeine Wesen der Mimesis über das bisher Erreichte hinaus zu konkretisieren, wie auch die spezifische Beschaffenheit der musikalischen besser zu erhellen.

Das erste Motiv, das hier auftaucht, ist uns längst bekannt: die Annahme, daß Widerspiegelung gleich Photokopie ist, woraus – obwohl diese haltlose Behauptung berechtigterweise bestritten werden kann – die Widerlegung des mimetischen Charakters der Kunst, vor allem der Musik gefolgert wird. Ohne bisher Ausgeführtes zu wiederholen (jedoch entschieden daran erinnernd), kann gesagt werden, daß solche Argumentationen sich zumeist auf die Unähnlichkeit von Original und Abbild berufen, in unserem Fall also darauf, daß auf der objektiven Seite bestimmte, zahlenmäßig genau feststellbare Schwingungen stehen, auf der subjektiven dagegen auditive Wahrnehmungen und diese begleitende, mit ihnen verbundene Empfindungen. Diese unmittelbare Unähnlichkeit ist zweifellos eine Tatsache; sie zeigt sich am prägnantesten in den direkt physiologischen Einwirkungen der Außenwelt auf den Menschen. Die grüne Farbe, in welcher wir etwa einen Wald oder eine Wiese wahrnehmen, ist dem Schwingungskomplex, der sie auslöst, direkt sicherlich nicht ähnlich. Dies veranlaßte schon den bedeutenden Forscher Helmholtz, in ihnen bloße »Symbole« zu erblicken, d. h. konventionelle Zeichen, die sich praktisch zu bewähren haben, bei Betonung der völligen Heterogeneität von Vorstellung und Vorgestelltem. Diese Behauptung

geht an dem philosophischen Problem der Widerspiegelung vollständig vorbei. Denn einerlei, ob diese idealistisch oder materialistisch gefaßt wird, also einerlei, ob es sich um die Beziehung von Idee und Abbild oder um die von materiellem Objekt und Abbild handelt, nimmt keine Widerspiegelungslehre hier eine Einheit, ein restloses Zusammenfallen, eine monistische Homogeneität an, ja die Gegenüberstellung von Original und Abbild, ihre unaufhebbare Dualität, ist sogar die philosophische Grundlage einer jeden Abbildtheorie. Die Inkonsequenz von Helmholtz – die Wiederholung der von Kant in der Frage der Dinge an sich – besteht darin, daß er einerseits in den Sinneswahrnehmungen bloße »Symbole«, also etwas Konventionelles erblickt, sie aber andererseits als notwendige Folgen der Einwirkungen der Objekte auf uns betrachtet. Wenn aber etwa die grüne Farbe als physiologisch notwendige Reaktion auf eine bestimmte Schwingungszahl im Bewußtsein erscheint: was ist sie anderes, als das Abbild dieses Phänomens in der menschlichen Seele?

Die Unhaltbarkeit der positivistischen Substitution der Abbildung durch konventionelle Zeichen erweist sich noch deutlicher, wenn die Widerspiegelung, im Sinne des dialektischen Materialismus, als bloße Annäherung an eine unerschöpfliche, unendliche Objektwelt aufgefaßt wird. Wenn das Fehlen der »Ähnlichkeit« schon in der unmittelbar-physiologischen Abbildung nicht als Gegenbeweis dienen kann, so noch viel weniger im weit vermittelteren Gedankenprozeß der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Wir haben an anderer Stelle die desanthropomorphisierenden Methoden ausführlich behandelt. Ihr Wesen liegt darin, daß ein physisches und geistiges Instrumentarium geschaffen wird, mit dessen Hilfe auch unmittelbar verborgene, für die menschliche Sinneswahrnehmung prinzipiell unzugängliche Gegenstände, Beziehungen, Zusammenhänge etc. exakt, in ihrem Ansichsein widergespiegelt werden können. Je mehr gerade ihr Wesen widergespiegelt wird, desto weniger kann die »Ähnlichkeit« im unmittelbaren Sinne überhaupt als Problem auftauchen, obwohl das Kriterium für die Wesenserfassung hier erst recht nur in der Übereinstimmung von ansichseiendem Urbild und widergespiegeltem Abbild bestehen kann. Die Schwäche einer jeden nicht dialektischen Widerspiegelungslehre besteht gerade darin, daß sie die Objektivität des Wesens, seine Existenz unabhängig vom Bewußtsein nicht zu erfassen vermag. Mit dieser Frage haben wir uns bereits wiederholt beschäftigt. Hier sei nur bemerkt, daß bei einer Widerspiegelung des Wesens von einer »Ähnlichkeit« im hier untersuchten unmittelbaren Sinn noch weniger die Rede sein kann, als bei den unmittelbaren Sinneswahrnehmungen.

Es ist klar, daß diese allgemeine Struktur – mutatis mutandis – auch für die anthropomorphisierende Widerspiegelung der Kunst gilt. ~~Das Herrschendwerden des von uns eingehend geschilderten Signalsystems 1' ist die psychologische Grundlage dafür,~~ daß bei Aufhebung der »Ähnlichkeit« des Abbilds mit dem es unmittelbar auslösenden Reiz aus der Außenwelt, also mit dem unmittelbaren Urbild, doch eine Widerspiegelung entsteht, die auf das Wesen der objektiven Existenz des Menschengeschlechts im Menschen auftrifft, d. h. eines ihrer wesentlichen Momente richtig reproduziert. Das Problem der »Ähnlichkeit« erfährt dabei eine dialektische Verschärfung und Vertiefung: jene die Unmittelbarkeit des Alltagslebens aufhebende und wiederherstellende neue Unmittelbarkeit des Kunstwerks entfernt einerseits das von ihm Gestaltete sehr weit vom abgebildeten »Modell« im Alltag, ja kann eine phantastische Welt darstellen, die – direkt betrachtet – überhaupt kein Vorbild im Leben hat. Andererseits wird gerade dadurch die »Ähnlichkeit« des künstlerisch Gespiegelten mit den wesentlichen Momenten der objektiven Wirklichkeit der Menschheitsentwicklung weitaus stärker betont und evokativer gemacht als sonst im Leben. ~~Über die »Unähnlichkeit« der unmittelbaren~~ psychophysiologischen Widerspiegelung mit der sie auslösenden physikalischen Begebenheit haben wir bereits gesprochen. Indem die künstlerische Widerspiegelung durch Ausbildung des Signalsystems 1' sich zwar nicht wie die desanthropomorphisierende von dem unmittelbar menschlich-psychologischen Abbilden der objektiven Wirklichkeit ablöst, vielmehr dieses, seine Grundelemente reinigend, homogeneisierend, nach menschlicher Wichtigkeit ordnend, höherbildet, entsteht seine von uns eingehend geschilderte Eigenart: die dialektische, fruchtbar-widersprüchliche Einheit von »Ähnlichkeit« und »Unähnlichkeit« mit dem Wirklichkeitsvorbild auf der Ebene der neuen Unmittelbarkeit, unzertrennbar verknüpft mit dem unmittelbaren Evokativwerden der wesentlichen Momente der Entwicklung der menschlichen Gattung; wobei die »Ähnlichkeit« in der Abbildung solcher Merkmale gerade darin zum Ausdruck gelangt, daß sie über große Spannen von Zeit und Raum unmittelbar erlebt werden können. Gerade hier wird der Widerspiegelungscharakter einer jeden Kunst – Musik mitinbegriffen – bei Ablehnung einer direkten »Ähnlichkeit« handgreiflich faßbar: gerade die das Wesentliche spiegelnden und gestaltenden großen Kunstwerke erwecken und bewahren dieses Bleibende im Gattungsleben, und zwar nicht als ein »zeitloses« allgemein Menschliches, sondern als konkretes Entwicklungsmoment, zusammen mit dem konkreten hic et nunc seiner historischen Erscheinungsweise, während ~~das oberflächliche und darum »ähnlichere« Spiegeln von~~ vorübergehenden

Zeiterscheinungen vom historischen Ablauf zur Unverständlichkeit, zum Vergessenwerden verurteilt wird.

Im jetzt behandelten Fall mußte der Widerspiegelungscharakter der Musik noch zusammen mit den anderen Künsten behandelt werden, obwohl es jedem evident sein wird, daß die Dialektik der »Ähnlichkeit« gerade in ihr die zugespitzteste und auffälligste Form erhält. Wir treten jedoch ihrer spezifischen Eigenart weit näher, wenn wir einen Blick auf das zweite wichtige philosophische Vorurteil unserer Epoche werfen: wir meinen das Problem der Zeit. Ihre gegenwärtige – falsche – Auffassung wird im wesentlichen von der Erkenntnistheorie Kants bestimmt. Bekanntlich behandelt er in seiner »transzendentalen Ästhetik« die Zeit – wie den Raum – getrennt sowohl von den Problemen der theoretischen Erfaßbarkeit der Objekte, wie auch, innerhalb dieses engeren Rahmens, als eigene, selbständige Apriorität der menschlichen Sinnlichkeit, deren Wesenszüge deshalb von denen des Raums streng geschieden bleiben müssen. Daß die späteren, mit Bergson einsetzenden Philosophien aus dieser metaphysisch starren Trennung eine feindliche Entgegensetzung von Raum und Zeit machen, braucht uns hier nicht zu beschäftigen, da unsere Polemik sich gegen das Sprengen der untrennbaren Zusammengehörigkeit von Raum und Zeit überhaupt richtet und die Nuancen im Überleiten der bloßen Dualität in eine gefühlsbetonte Gegensätzlichkeit für das grundlegende Problem nichts wesentlich Neues zu bieten vermögen. Wir führen jene wesentlichen Gedanken Kants an, die einen direkten Bezug auf die uns jetzt beschäftigende Frage haben: »Die Zeit ist nichts anderes, als die Form des inneren Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinungen sein; sie gehört weder zu einer Gestalt oder Lage usw., dagegen bestimmt sie das Verhältnis der Vorstellungen in unserem inneren Zustande [1].«

Wir haben bei der Behandlung der entfetischisierenden Mission der Kunst auf die objektive Untrennbarkeit von Raum und Zeit hingewiesen und haben zu zeigen versucht, daß diese ihre vom Bewußtsein unabhängige Beschaffenheit, ihre objektive Wirklichkeit tiefgreifende Folgen in ihrer ästhetischen Widerspiegelung hervorrufen muß. Damals galt es der Kantschen Auffassung gegenüber das innere Recht jener urwüchsigen, spontanen Anschauung zur Geltung zu bringen, die Raum und Zeit überall als zusammengehörig und zugleich als von der bewegten Materie »bevölkert« ansieht. Die Hegelsche

[1] Kant: Kritik der reinen Vernunft, a. a. O. S. 60.

Philosophie hat diesem Lebensgefühl ein philosophisches Fundament verliehen. Schon daß sie Raum und Zeit nicht als abstrakte Aprioritäten in der Einleitung zur Erkenntnistheorie untersucht, wie dies Kant tat, sondern in den allgemein einführenden Betrachtungen zur Naturphilosophie, zeigt den springenden Punkt dieser Differenz an: das Problem der Zeit kann unmöglich getrennt von dem des Raums, der Materie und ihrer Bewegung vernünftig, den Tatbeständen der Realität entsprechend behandelt werden. (Das schließt eine objektiv desanthropomorphisierende getrennte Behandlung der ontologischen Eigenart von Raum und Zeit nicht aus, wie sie sich in der Naturphilosophie von N. Hartmann vorfindet und die als Abwehr der subjektivierenden Tendenzen der modernen Physik höchst wichtig ist. Nur ist dieses Problem in eine Dimension gestellt, die sich mit den hier behandelten Fragen nicht berührt.) Die von Raum und bewegter Materie isolierte, rein innerliche Zeit ist eine fetischisierte und fetischisierende Abstraktion, die selbstverständlich, wie jede Theorie mit einer breiten und langwierigen Wirksamkeit, ihre Wurzeln im gesellschaftlichen Sein bestimmter Schichten der kapitalistischen Gesellschaft haben muß; jedoch ein derartiges soziales Begründetsein sagt noch nichts zugunsten ihrer Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit aus. Im Gegenteil. Die genaue Analyse dieser sozialen Genesis würde gerade die Gründe ihrer fetischisierenden Entstellung der wahren Struktur der Zeit aufdecken. Die Analyse dieses Zusammenhangs, die für die Fassung der Gegenständlichkeit in der modernen Kunst von nicht unbeträchtlicher Wichtigkeit ist, gehört in den historisch-materialistischen Teil der Ästhetik.

Hier muß das Problem der Zeit nochmals gestreift werden, um der spezifischen Gegenständlichkeit der Musik näherzukommen. Von diesem Standpunkt ergeben sich aus der Gegenüberstellung von Kant und Hegel die beiden – miteinander eng zusammenhängenden – Kontraste: einerseits der der objektiven oder der subjektiven Zeit, andererseits der der leeren, »behälter«-artigen oder der gegenständlich erfüllten, d. h. der abstrakten oder der konkreten Zeit. Die unmittelbare Folge der von Kant beeinflußten Stellungnahme in beiden Dilemmas führt zu der völlig »gereinigten« Innerlichkeit in der Deutung der zeitlichen Erlebnisse. Es entsteht die Konzeption, als ob jede Gegenständlichkeit, ja jedes Gegenüberstehen von Subjekt und Objekt in dieser, aufgehoben, unexistent geworden wäre; als ob die Gegenständlichkeit der Objekte nur aus der Apriorität des Raumes (und der formenden Tätigkeit des Verstandes und der Vernunft an ihnen) entstehen könne. In der Zeit, die hier notwendigerweise (freilich bei Kant selbst noch nicht in entschiedener

Weise) immer stärker mit dem Zeiterlebnis des Subjekts identifiziert wird, tritt eine immer rätselhaftere Macht des Fließens an sich uns gegenüber, in der alles, was im erlebten Augenblick Dasein zu haben schien, rettungslos verschwindet. Mag der begleitende Gefühlsakzent der der Trauer sein, wie beim jungen Hofmannsthal, oder der des Rausches, das wahre, immaterielle Wesen des Kosmos erfaßt zu haben, wie bei Bergson: Zeit und Zeitlichkeit lösen sich von der wirklichen materiellen Welt immer mehr ab, und erhalten einen gesteigerten Akzent des von ihr getrennten, selbständigen Daseins in der reinen Subjektivität, in deren fetischisierten Trennung von ihrer Umwelt und im ebenfalls fetischisierten Kontrast zu ihr. Das in der Zeit sich notwendig vollziehende Vergehen wird zu einem Abgrund, in welchem alle Gegenstände spurlos verschwinden, oder höchstens durch die ebenfalls rätselhafte, rein innerliche Tätigkeit des Subjekts, des Gedächtnisses, der Erinnerung in rein subjektiver, ausschließlich auf das Subjekt bezogene Weise ein Schattendasein zwischen Sein und Nichtsein, wie in der Vorhölle Dantes, fristen. So entsteht, im Zusammenhang mit der isolierten und im Subjekt eingeschlossenen Auffassung der Zeit, eine Art des seelischen Gefühlssolipsismus. ~~Man mag, wie Hanslick, den Zusammenhang zwischen Gefühl und Musik leugnen, da jedoch ein solcher Formalismus die Musik völlig »weltlos« macht, entsteht in der so beeinflußten Rezeptivität als notwendiges subjektives Korrelat zur »Weltlosigkeit« des Objekts ein solipsistisches Subjekt, dessen Wesen durch die Musik – unbekümmert um alle Theorien von Hanslick – gefühlsbestimmt sein muß.~~

Der extremste Ausdruck einer solchen Subjektivierung und Entgegenständlichung der Zeit ist für die Musiktheorie der reine Formalismus. Schon Kant sieht in der Musik »ein schönes Spiel der Empfindungen« und die Musik ohne Text gehört für ihn in die Rubrik der »reinen« (nicht »anhängenden«, nicht gegenständlich bestimmten) Schönheit, d. h. sie steht nach Kants Worten in einer Reihe mit »Zeichnungen à la grecque«, mit »Laubwerk zu Einfassungen« oder mit »Papiertapeten[1].« ~~Wir haben in anderen Zusammenhängen~~ bereits darauf hingewiesen, daß bei Hanslick aus solchen Voraussetzungen eine Auffassung der Musik als »Tonkaleidoskop« entstanden ist. Diese in ihrer Extremität absurde Auffassung beunruhigt auch ernste, nach Objektivität strebende Denker. N. Hartmann lehnt es z. B. schroff ab, die Musik als ~~»Schachspiel~~ mit den Klängen« aufzufassen. In der Konkretisierung seiner

[1] Kant: Kritik der Urteilskraft, § 51 und 16.

Anschauungen gerät er jedoch in folgendes Dilemma: einerseits bestimmt er den subjektiven Akt ihrer Wirkung in betontem Gegensatz zu Rezeptivität in den bildenden Künsten und in der Literatur dahin, »daß das eigene Seelenleben von der Bewegung des Tonwerkes ganz aufgenommen und in seinen Bewegungsmodus hineingezogen wird; dieser teilt sich ihm mit, wird im Mitvollziehen zu dem seinigen. Dadurch wird das Gegenstandsverhältnis in der Tat aufgehoben und in etwas anderes umgewandelt: die Musik dringt gleichsam in den Hörer ein und wird im Hören die seine«. Andererseits muß er, um die Musik nicht in inhaltlose, ungegenständliche Ekstase oder in einen ebenso inhaltslosen, ungegenständlichen Formalismus aufzulösen, zu der Folgerung kommen: »Dennoch bleibt die Musik gegenständlich [1].« Selbst Hegel, dessen Theorie der Zeit für uns den entscheidenden Anstoß zur Lösung dieses Problems gegeben hat, verfällt gelegentlich in seiner »Ästhetik« der Verführung, die Zeitlichkeit des rein Auditiven mit einer Objektlosigkeit des musikalisch-ästhetischen Verhaltens, und sogar mit ihrem ästhetischen Wesen gedanklich zu vereinigen. Diese Abwendung Hegels von der eigenen dialektischen Auffassung der Zeit hängt aufs engste mit seinem Idealismus zusammen, der ihn die mittelalterliche These, das Gehör sei »ideeller als das Gesicht«, erneuern läßt. Er sagt dementsprechend über die Musik, daß in ihr die Unterscheidung von genießendem Subjekt und objektivem Werk nicht fest und dauernd sei, wie in den bildenden Künsten, sondern »verflüchtigt umgekehrt seine reale Existenz (das sinnliche Dasein des Objekts, G. L.) zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben ... Sie befängt daher das Bewußtsein, das keinem Objekt mehr gegenübersteht ... [2].« Zum Glück ist Hegel in dieser Frage nicht konsequent und führt diese Auffassung nicht bis in ihre absurden Folgen durch.

Dabei ist, worauf wir bereits hingewiesen haben, gerade seine Theorie von der unlösbaren Zusammengehörigkeit von Raum, Zeit, Materie und Bewegung der einzige Weg, um die Eigenart der Musik richtig zu erfassen. Denken wir – um an früher Ausgeführtes zu erinnern – an den Zusammenhang von Tanz und Musik. Wenn Hegel in seinen einleitenden Bemerkungen zur Physik sagt: »Die Bewegung ist der Prozeß, das Übergehen von Zeit in Raum und umgekehrt: die Materie dagegen die Beziehung von Raum und Zeit,

[1] N. Hartmann: Ästhetik, a. a. O. S. 200–201. Die besondere Form der Auflösung des Dilemmas bei Hartmann, seine Theorie von den »Hintergrundschichten« der Musik (ebd. S. 205) braucht uns hier nicht zu beschäftigen.

[2] Hegel: Ästhetik, Wk. a. a. O. X. III S. 148.

als ruhende Identität[1]«, so hat er damit den raum-zeitlichen Charakter des Rhythmus, wovon ebenfalls schon früher die Rede war, philosophisch exakt begründet. Die Zusammengehörigkeit dieser Kategorien determiniert bereits das Leben, sie erhalten eine deutliche Gestalt in der Arbeit, und ihre Weiterführung, die die Musik vollzieht, ist nur eine Steigerung – freilich eine qualitative – der von Hegel richtig erfaßten Grundkonstellation. Nur in der Geometrie (und demzufolge im geometrischen Ornament) kann eine für das Weltbild fruchtbare Abstraktion vollzogen werden, nämlich das Setzen eines Raumes ohne Zeit. Hegel weist aber richtig darauf hin, daß diese Abstraktion nicht umkehrbar ist: keine Zeit ist ohne Raum vorstellbar, keine »Geometrie« der Zeit möglich[2]. Selbst die abstrakteste Form der Zeit kann nicht von Raum, Materie und Bewegung absehen. Das zeigt sich nach Hegel darin, daß ihre Bestimmungen »die Einheit des Seins und des Nichts« sind. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden einerseits je eine Einheit dieses Gegensatzes, andererseits sind sie voneinander in bezug auf das Entstehen und Vergehen unterschieden. Hegels Verdienst ist es, daß er sowohl die Objektivität wie die Gegenständlichkeit in allen diesen Beziehungen hervorhebt. »Die Vergangenheit ist wirklich gewesen als Weltgeschichte, Naturbegebenheiten, aber gesetzt unter der Bestimmung des Nichtseins, das hinzutritt«, während – philosophisch – »in der Zukunft das Nichtsein die erste Bestimmung (ist), das Sein, die spätere, wenngleich nicht der Zeit nach.« Die Gegenwart ist dabei – abstrakt angesehen – eine bloß »negative Einheit«, bloßes Jetzt, und in diesem Sinne kann man sagen: »Nur die Gegenwart ist, das Vor und Nach ist nicht; aber die konkrete Gegenwart ist das Resultat der Vergangenheit, und sie ist trächtig von der Zukunft.«

Wenn Hegel diese Betrachtungen damit schließt: »Die wahrhafte Gegenwart ist somit die Ewigkeit[3]«, so klingt seine Aussage beim ersten Anhören überspannt idealistisch, fast mystisch. Jedoch schon im Leben zeigt es sich, daß nur das Erheben zur Gegenwärtigkeit von Vergangenheit und Zukunft das Ansich zu einem Füruns machen kann, wobei natürlich das Nichtseiende in seinem notwendigen Gesetztsein nur zum Füruns, nicht aber zum Ansich erhoben werden kann, wodurch diese Ewigkeit, kritisch betrachtet, eine wenn auch notwendige und die objektive Wirklichkeit richtig spiegelnde, jedoch

[1] Hegel: Enzyklopädie, § 261, Zusatz.
[2] Ebd. § 259.
[3] Ebd. Zusatz.

eine bloß subjektive Kategorie bleibt. Diesen Charakter einer vom Wesen des Objekts notwendig bestimmten Subjektivität muß auch die künstlerische, speziell die musikalische Widerspiegelung übernehmen. Wir erinnern an unsere früheren Betrachtungen über den Quasiraum in der Musik, den wir dort ebenfalls als einen subjektiven bezeichnet haben. Auch ästhetisch hebt diese subjektive Beschaffenheit des Quasiraums in der Musik (und auch in der Dichtung) die Objektivität ihres Geltens nicht auf. Denn, wie seinerzeit gezeigt wurde, ist das Nebeneinanderbestehen zeitlich getrennter Gegenständlichkeiten, also das subjektive Aufheben des Zeitflusses eine unerläßliche Voraussetzung für das Wirken des Kunstwerks als Einheit. Thomas Mann hat die gemeinsame Eigenschaft dieses Aktes für Musik und Dichtung richtig bestimmt: »Ein Werk der Kunst trägt man immer als Ganzes, und möge die ästhetische Philosophie auch wollen, daß das Werk des Wortes und der Musik zum Unterschied von dem der bildenden Kunst auf die Zeit und ihr Nacheinander angewiesen ist, so strebt auch jenes danach, in jedem Augenblick ganz da zu sein. Im Anfang leben Mitte und Ende, das Vergangene durchdrängt das Gegenwärtige, und auch in die äußerste Konzentration auf dieses spielt die Vorsorge fürs Zukünftige hinein [1].« Als Postulat der ästhetischen Wirkung ist also das Setzen des Quasiraums in seiner subjektiven Notwendigkeit vollauf berechtigt. Es gilt nur, einzusehen, daß hinter dieser Forderung auch eine sie sachlich begründende Notwendigkeit steht: die konkrete und objektive Beschaffenheit der Zeit selbst, die sich in ihrer ästhetischen Widerspiegelung durchsetzen muß. Denken wir nochmals daran, was Hegel über die Gegenwart als Ewigkeit gesagt hat, und an unsere Interpretation dieser Aussage. Indem die in der Musik gestaltete Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft – ohne ihr originäres Wesen zu zerstören – in ein erlebtes Nebeneinander verwandelt werden, werden sie tatsächlich zu einer Fülle der Zeit, zu ihrer subjektiven Aufhebung. Da jedoch dieser Akt nur eine Widerspiegelung, ein subjektives Realisieren dessen ist, was im Wesen der objektiven und konkreten Zeit an sich liegt, nämlich ihre untrennbare, seinshafte Zusammengehörigkeit mit dem Raum und der sich in ihm bewegenden Materie, verliert er jede Spur einer subjektivistischen Willkür. Vollends in der Musik, als Mimesis der Mimesis im Sinne Pindars und der Antike überhaupt, wo die Welt der Empfindungen von der sie auslösenden objektiven Außen-

1. Thomas Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus, Wk., Berlin 1955, Band XII, S. 326.

welt deshalb getrennt wird, um ihr ein volles Ausleben zu sichern, erhält diese formale und subjektive Rückbeziehung auf die objektive Struktur der Außenwelt den Akzent einer Rettung der echten Innerlichkeit, die in der Musik deshalb zu sich kommt, um ihre menschheitlichen Beziehungen zu einem Kosmos der Innerlichkeit zu verwandeln, nicht um dieser eine eitle und selbstgefällige, nur scheinbar fürsichseiende Existenz zu verleihen.

Darin ist aber enthalten, worüber Hegel nicht spricht, was aber einen der allerwesentlichsten Inhalte seiner Philosophie ausmacht: jeder konkrete Zeitablauf ist letzten Endes historischen Charakters. Der berühmte herakleitische Ausspruch, daß man nicht zweimal in denselben Fluß steigen könne, klingt nur wegen seiner abstrakten Fassung, nur wegen des abstrakten Sicherhaltens eines abstrakten Objekts und wegen der Gleichgültigkeit seiner normalen Wandlung für das Subjekt paradox. In Wirklichkeit drückt er gerade das konkrete Wesen der Zeit aus: das allgemeine Entstehen und Vergehen einer jeden konkreten Gegenständlichkeit, einer jeden Gegenstandsbeziehung und zugleich damit, in ihrer Folge, vermittels der Widerspiegelung ihres Ablaufs, das wirkliche Sein – das sich im Werden erhaltende – einer jeden Subjektivität. Das Versinken des Vergangenen ins Nichts, das Entsteigen des Zukünftigen aus dem Nichts, ist, wie Hegel richtig sieht, nur in der höchsten Abstraktion die angemessene Erscheinungsweise der Zeit. In der konkreten gegenständlichen Wirklichkeit bleibt überall das Geformtsein durch das nunmehr Vergangene weitgehend aufbewahrt, und die Zukunft ist in mannigfachen Keimen, Tendenzen, Ansätzen etc. schon im Jetzt gegenwärtig. Die abstrakte Wahrheit über die Zeit ist damit nicht widerlegt, denn ihre Irreversibilität ist unerschütterlich; das Vergangene als solches verharrt in seinem unveränderlichen Nichtmehrsein, nur die dadurch veränderten Objekte und Beziehungen wirken weiter und bilden eine unentbehrliche Komponente der jeweiligen Gegenwart; auch alle auf die Zukunft drängenden Tendenzen sind durch einen qualitativen Sprung von ihrer Verwirklichung getrennt. Die abstrakte Dialektik von Sein und Nichts konkretisiert sich so zu der widerspruchsvollen Einheit von Kontinuität und Diskontinuität, von Erhaltenbleiben im Wechsel und Veränderung im Sichbewahren. Die Kontinuität ist vor allem im objektiven Sinn zu fassen, d. h. diese in der Unumkehrbarkeit des Zeitablaufs sich vollziehende qualitative Veränderung der Objektwelt braucht kein Subjekt, um einen historischen Charakter zu besitzen. Daß die Veränderungen oft so große Zeitspannen brauchen, daß sie für die menschliche Praxis nicht in Betracht kommen und darum für diese den Schein einer »ewigen Existenz« erhalten, hat mit der objektiven Historizität aller

zeitlichen Vorgänge nichts zu tun. Es ist ja auch für die Geschichte in engerem Sinne, für die des Menschengeschlechts bezeichnend, daß vieles jahrtausendelang als »ewig« galt, was erst später als historisch entstanden erkannt wurde, daß die Empfänglichkeit für den historischen Charakter der evtl. bloß kapillarischen Veränderungen selbst ein Produkt der Geschichte, der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Subjektivität ist.

Erst von diesem Hintergrund hebt sich die wahre Beschaffenheit der Widerspiegelung der zeitlichen Vorgänge in der Kunst ab. Von der Sonderstellung der geometrischen Ornamentik haben wir bereits gesprochen, auch davon, wie sich diese Lage in den bildenden Künsten zeigt (Problem der Quasizeit); über die diesbezüglichen spezifischen Fragen in der Architektur wird im nächsten Abschnitt die Rede sein. Wenn wir uns nunmehr jenen Künsten zuwenden, in denen die direkte Spiegelung der Zeitlichkeit ein integrierendes Moment ihres homogenen Mediums bildet, nämlich der Dichtung und der Musik, so ist ihre Verwandtschaft und ihre Divergenz auf den ersten Blick sichtbar. Jene spiegelt den konkreten zeitlichen Ablauf als solchen gerade in seiner Historizität, in seiner gegenständlichen Dialektik von Entstehen und Vergehen, von Kontinuität und Diskontinuität, und zwar so, daß dabei stets sowohl die objektive Wirklichkeit wie ihre subjektiven Reflexe im menschlichen Innenleben zur Gestaltung gelangen. Daß in der Unterscheidung der einzelnen Genres den Differenzen in bezug auf das spezifische Gewicht dieser Komponenten eine bedeutsame Rolle zukommt, ist allgemein bekannt und wurde auch hier wiederholt besprochen. Es sei deshalb nur darauf kurz zurückverwiesen, daß – im Gegensatz zu einzelnen modernen Theorien – die Lyrik in dieser Hinsicht sich nicht prinzipiell von den anderen Dichtungsarten abhebt: auch in ihr erscheint die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der lebendigen Wechselbeziehung ihrer subjektiven und objektiven Bewegungskräfte. Die spezifische Wesensart des Widerspiegelungsaspektes in ihr, so wichtig sie für eine Theorie der literarischen Genres auch sein mag, ist für diese Betrachtung nicht entscheidend. Denn überall handelt es sich um einen einheitlichen – jeweils anders homogen gemachten – Abbildungsprozeß der subjektiven und objektiven Faktoren der menschlichen Wirklichkeit in ihren konkreten Wechselwirkungen. D. h. es werden gleicherweise die objektiven Tatsachen des Lebens, die Widerspiegelungen im Innenleben des Menschen auslösen, dichterisch reproduziert, wie auch jene subjektiven Abbilder, die von diesem verursacht im Inneren des dargestellten Menschen entstehen. Jede Literatur gibt also zugleich in den dargestellten Subjekten (unter Umständen als direkten Ausdruck des Autors) die Abbilder der Wirklichkeit selbst und die

Abbilder der Abbilder. Diese sind jedoch immer im jeweiligen homogenen Medium der Epik, Lyrik oder Dramatik zu jener untrennbaren, wenn auch widerspruchsvollen Einheit gebracht, die ihre Originale im Leben der Menschen selbst besitzen müssen, um ihre normalen Reaktionen auf die Bedingungen ihrer Existenz vollführen zu können. Nur der Vollständigkeit halber sei auf die bereits behandelte Tatsache hingewiesen, daß die bildenden Künste – im unmittelbaren Sinne – keine Abbilder der Abbilder gestalten können; diese erscheinen in ihnen nur in der Form einer unbestimmten Gegenständlichkeit, die die Widerspiegelung des Wirklichkeitsoriginals im Zuschauer – freilich mit ästhetischer, aus der gegenständlichen Gestaltung entspringenden Notwendigkeit – auslöst.

Dieses allgemeine Verhältnis zwischen Innenleben des Menschen und Entfaltung seines äußeren Schicksals gibt erst die Möglichkeit, die spezifische Stelle, die Gefühle und Empfindungen darin einnehmen, genauer als bisher zu bestimmen. So sehr man nämlich daran festhalten muß, daß auch sie, wie die anderen Elemente der menschlichen Innerlichkeit, nur aus der Wechselbeziehung des Menschen mit seiner Umwelt entstehen und nur innerhalb dieser sein Leben wirksam beeinflussen können, ebensosehr darf nie vergessen werden, daß sie im Gesamtkomplex des Inneren eine ganz spezifische Stellung einnehmen; sie bilden ohne Frage den subjektivsten Teil der menschlichen Psyche. Das bedeutet natürlich nicht, daß die Subjektivität ausschließlich, ja auch nur überwiegend durch sie charakterisiert wäre. Sie bestimmen zwar weitgehend jene Atmosphäre, die jede Persönlichkeit umgibt, jene spezifische Qualität, die diese im Verkehr mit ihren Mitmenschen ausstrahlt. Der Bereich der Individualität ist aber weit ausgedehnter, als die Welt der Gefühle und Empfindungen, ihre letzthinnigen Bestimmungen greifen viel tiefer, als dazu bloße Gefühle oder Empfindungen fähig wären. Wir haben uns in anderen Zusammenhängen mit dem Menschen als einem letzten Endes praktischen Wesen beschäftigt; das hat zur notwendigen Folge, daß auch sein inneres Schicksal von Entschlüssen abhängt, deren Ausgang seinen bisherigen Gefühlen und Empfindungen zuweilen schroff widersprechen kann. Damit wird natürlich nicht behauptet, daß diese im Ausfall derartiger Entschlüsse nicht oft eine sehr wichtige, ja ausschlaggebende Rolle spielen würden, jedoch die vom gesellschaftlichen Sein oder vom Persönlichkeitskern direkter ausgelösten Impulse können weit mehr die Handlungen und die Gedankenwelt des Menschen (bis zu den weltanschaulichen Stellungnahmen) radikal umgestalten, als dies seine Gefühle und Empfindungen zu tun imstande wären. Es mag dazu allerdings bemerkt werden, daß letztere in vielen solchen Fällen eine

ungewöhnlich starke Remanenz zeigen, das heißt, sie können relativ mehr oder weniger in ihrer alten Dynamik weiter funktionieren, auch wenn der Mensch seine Lebensführung, seine Position im Leben, seine Überzeugungen etc. bereits in diametral entgegengesetzten Richtungen fortgebildet hat. Das hat offenbar auch physiologische Grundlagen. Pawlow macht z. B. darauf aufmerksam, daß bei Hunden, denen man die Großhirnrinde entfernt hat, das erste Signalsystem zu funktionieren aufhört, der »emotionale Fonds«, wie er es nennt, jedoch noch immer in Wirksamkeit bleibt [1]. Diese Selbständigkeit ist im normalen Leben selbstredend nicht absolut. Sie bringt bloß eine äußerst komplizierte Wechselwirkung zwischen der Empfindungswelt und den anderen seelischen Reaktionsformen des Menschen auf die Außenwelt hervor.

Wenn wir von diesen Funktionen der Empfindungswelt im seelischen Haushalt der Menschen auf ihre innere Beschaffenheit übergehen, so fällt sogleich ihre losere Objektgebundenheit anderen Reaktionsweisen gegenüber auf. Von der einfachen Wahrnehmung bis zum klaren Gedanken tritt nicht nur überall eine Intention auf ein bestimmtes Objekt in Wirksamkeit, sondern es gehört auch zum Wesen jeder solchen psychischen Aktivität eine Tendenz, die reale Beschaffenheit des Gegenstandes, der sie auslöst, auf den sie gerichtet ist, mit ihren spezifischen Mitteln zu erfassen, sein Ansich in ein Füruns zu verwandeln. Natürlich ist diese Beziehung desto stärker, je mehr sie mit Impulsen zur Praxis, zu Handlung und Tat direkt verknüpft ist. Bei den Gefühlen und Empfindungen ist dieses Verhältnis weitaus lockerer und unbestimmter. Das will keineswegs so viel besagen, daß sie der Regel nach nicht unmittelbar – letzten Endes: immer – von der Außenwelt ausgelöst, daß sie nicht Reaktionen auf diese wären. Diese Reaktionen bleiben aber ihrem Grundcharakter nach subjektiven Charakters. Sie bestimmen weit weniger das objektive Füruns des Gegenstandes als die rein persönliche, rein subjektive Verhaltensweise des Menschen zu ihm. Sie haben ferner eine – relativ – weitgehende Unabhängigkeit vom Objekt und von dessen wechselvollen Beziehungen zum Subjekt. Während alle praktischen Verhaltensarten zur Wirklichkeit, die Suspensionen der direkten Praxis mitinbegriffen, gerade durch solche lebendige Wechselwirkungen mit dem Objekt bestimmt sind, in ihnen, durch sie erstarken, sich abschwächen, Inhalt und Richtung festhalten, modifizieren oder aufgeben, sind in den Beziehungen der Gefühle und Empfindungen zur Wirklichkeit qualitativ verschiedene Bewegungsarten

[1] Pawlow: Mittwochskolloquien, Moskau–Leningrad 1954, I. S. 227 (russisch).

durchaus möglich. Das »und wenn ich dich liebhabe, was geht's dich an«, ist eine Verhaltensweise, die gerade für diesen Teil des menschlichen Innenlebens, obwohl es einen Ausnahmefall repräsentiert, strukturell charakteristisch ist. (Das Goethe hier anregende Modell, der »amor dei intellectualis« Spinozas, ist gerade eine Methode, in der objektiven Erkenntnis der Wirklichkeit unbekümmert um subjektive Neigungen das Erkenntnisziel sich unerschütterlich festzuhalten. Sie ist also psychologisch das Gegenteil des höchst wahren und tiefen Ausspruchs von Philine, eben weil dieser sich auf die Gefühlswelt, jene Methode sich auf die Gedankenwelt bezieht.)

Es ist also durchaus möglich, daß Gefühle, Empfindungen von einer bestimmten Begebenheit der Außenwelt ausgelöst werden, sich aber danach von ihren weiteren Einwirkungen auf das Subjekt freimachen und im Subjekt ein eigenes Leben führen können, unabhängig von den sonstigen Eindrücken der Außenwelt, ja ihr Verhältnis dazu kann in gewissem Sinne eine Art von »gegen den Strom Schwimmen« sein. Dies alles kann dann zur Folge haben, daß die äußeren Reize immer stärker den Charakter einer bloßen Veranlassung erhalten, daß die Adäquation zwischen dem Auslöser von Gefühlen und diesen selbst weitgehend zu verblassen, ja auszulöschen scheint. Die Gefühle und Empfindungen sind mithin, soweit sie Widerspiegelungen der Wirklichkeit sind, weitaus subjektiver, weitaus entfernter von einer Annäherungstendenz an deren wahre Beschaffenheit als alle anderen Reaktionen der Menschen auf sie. In ihnen überwiegt das Moment des subjektiven Reagierens, die Bedürfnisse und Eigenheiten des aufnehmenden Subjekts; diese führen schon im Leben oft fast zu einer Verdoppelung des Widerspiegelungsprozesses. Es ist weniger das Objekt, das direkt wirkt, als vielmehr seine umbildende Spiegelung im emotionalen Leben des Subjekts. Wir können hier diese Phänomengruppe unmöglich in ihrem ganzen Reichtum an Variationen behandeln. Einerseits gehört dieses Selbständigwerden der Innerlichkeit, der Gefühlswelt zu den typischen Wachstumserscheinungen der Kultur, andererseits zeigt aber dieselbe Entwicklung bei einem starken Überwiegen dieser Tendenz nicht geringe Gefahren gerade für das innere Leben der Menschen. Wenn also das Erstarken solcher Eigenbewegtheiten der Gefühle und Empfindungen das innere Leben der Menschen bereichert, vor allem indem es die Wechselbeziehungen zur Umwelt breiter, tiefer, abgestufter, verwickelter macht, so kann eine überaus starke Lockerung in diesen Beziehungen zu einem Versanden der Gefühle selbst, zu einem Leerlauf ihrer Bewegtheit führen. (Man denke an Goethes und Hegels Kritik der »Schönen Seele«.) Die Problematik steigert sich noch weiter, wenn die einzelnen Komponenten

~~der seelischen Ganzheit und Einheit fetischisierend voneinander getrennt, sogar einander als feindliche Mächte gegenübergestellt werden.~~

Aus alledem ergibt sich eine weitere Komponente des dialektischen Verhältnisses von Innen und Außen, die viel seltener in Betracht gezogen wird. Wir meinen die Tatsache, daß dieselbe Wechselwirkung zwischen Innen und Außen, deren Fruchtbarkeit wir eben gesehen haben, sich auch hemmend auf das totale Sichausleben der Empfindungen als solche auswirkt. Die Empfindungen haben nämlich, ebenso wie die Gedanken, ihre eigene »Logik« (wenn dieses Wort gestattet ist), ihre eigene Dynamik der Entfaltung. Aber auch das Leben mit seinen ununterbrochen auftauchenden und wieder versinkenden »Forderungen des Tages«, die die Empfindungen, die Gedanken erwekken, denen sie zu dienen unmittelbar berufen sind, hat eine Dynamik wie Logik sui generis, die das Ausreifen der Gedanken und Empfindungen eines jeden Subjekts zu ihrer immanenten Vollendung sehr oft hemmt, ja verhindert. Die qualitativen Unterschiede zwischen Gedanken und Gefühlen in ihrer Objektbezogenheit ergeben jedoch qualitative Unterschiede in solchen Wechselbeziehungen zwischen Subjektivität und Objektwelt, je nachdem das entscheidende Moment in der Reaktion jener auf diese Gefühle oder Gedanken ausmachen. Wir haben in früheren Betrachtungen aufzuzeigen versucht, daß der gesellschaftlich lebende Mensch zur Suspension der unmittelbar praktischen Zielsetzungen gezwungen ist, um die gedankliche Widerspiegelung der Wirklichkeit, das Sichausleben der Gedanken bis zu ihrer äußersten Konsequenz verwirklichen zu können. Die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit schafft für das Denken, als Abbildungskraft der Welt, diesen Spielraum, und die Erfahrungen von Jahrtausenden zeigen, daß die menschliche Praxis erst auf diesem Umweg zu einer wirklich umwälzenden werden konnte. Aber auch unsere Betrachtungen der künstlerischen Tätigkeit haben eine ähnliche unmittelbare Entfernung vom Leben gezeigt, ebenfalls mit dem Ergebnis, dem Leben besser dienen zu können, indem durch eine Suspension der Gebundenheit an die Inhalte und Formen des Alltags, die Welt des Menschen in einer Deutlichkeit zur Gestalt wird, indem die vom Menschen geschaffene eigene Welt von diesem erst als ästhetisches Füruns – im fürsichseienden Kunstwerk – zum eigentlichen Besitz gemacht werden kann. In allen diesen Fällen und erst recht in denen der unmittelbaren Praxis handelt es sich um teleologische Prozesse, in denen den Gedanken, den künstlerisch-schöpferischen Fähigkeiten, den ihnen dienenden Wahrnehmungen etc. die Rolle eines Organs, eines Instruments zufällt, um die teleologische Zwecksetzung zu realisieren. Wenn dies gelungen ist, haben sich Gedanken, schöpfe-

rische Fähigkeiten, etc. ausgelebt: ihre Erfüllung liegt im geschaffenen Werk, in der vollendeten Tat, mögen diese sonst voneinander noch so verschieden sein, in dieser Hinsicht unterliegen sie ähnlichen Gesetzen und Schicksalen.
Ganz anders ist die Beziehung der Gefühle und Empfindungen zur objektiven Wirklichkeit beschaffen. Eben infolge ihres bereits beschriebenen Verhaltens zur Objektwelt haben sie primär keinen teleologischen Charakter, gehört das Umsetzen in Verwirklichung durch die Praxis nicht notwendig zu ihrem Wesen. (Natürlich können aus ihnen Leidenschaften entstehen; über deren Bewußtheit und Gerichtetsein auf Erfüllung durch teleologisch-praktische Handlungen haben wir in anderen Zusammenhängen bereits gesprochen.) Solange also Gefühle und Empfindungen sich nicht in eine teleologisch gerichtete Praxis umsetzen, muß das äußere – und fügen wir hinzu: zumeist auch das innere – Leben des Menschen der Dynamik und der Logik der Begebenheiten der objektiven Wirklichkeit untergeordnet werden. Die eigene Dynamik und Logik der Gefühle und Empfindungen kann sich demnach nicht ausleben, wird ununterbrochen von den Notwendigkeiten der Umwelt in ihrer Entwicklung abgeschnitten, abgelenkt, in andere Bahnen überführt etc. Und wir haben bereits darauf hingewiesen – man denke an die tiefgreifende innere Problematik der »Schönen Seele« –, daß ein Sichzurückziehen von der äußeren Welt, ein Sicheinsperren in die eigene Innerlichkeit ebenfalls keine Lösung darbietet, sondern im Gegenteil den Empfindungen und Gefühlen falsche Richtungen, unechte Inhalte gibt, ja in den meisten Fällen sie zu einer wesentlichen Unfruchtbarkeit auch für den sie erlebenden Menschen verdammt. Ja, eine volle Verwirklichung des von außen ungestörten Sichauslebens von Gefühlen kann sich im Leben nur in pathologischen Formen restlos durchsetzen als empfindungsmäßiger Untergrund von Monomanien. Diese Widersprüchlichkeit zeigt, daß es sich um eine Grundtatsache in der Wechselbeziehung von menschlicher Innerlichkeit und Verwirklichung der menschlichen Existenz im Leben handelt, wo die mit gleicher Notwendigkeit wirkenden gegensätzlichen Kräfte und Tendenzen im Leben selbst nur ganz ausnahmsweise zu einem Ausgleich gelangen können. Solche Verwirklichungen sind in derartigem Maße Grenzfälle, daß sie für das allgemein-soziale Bedürfnis nicht in Frage kommen. Der so tief empfindende, ja zuweilen sogar empfindungsselige Dichter Theodor Storm schreibt:

> Begrabe nur dein Liebstes! Dennoch gilt's
> Nun weiterleben; – und im Drang des Tages,
> Dein Ich behauptend, stehst bald wieder du.

Und Henrik Ibsen gibt in seinem Drama »Klein Eyolf« ein ironisch-psychologisches Bild des Tatbestandes, daß auch beim aufrichtigsten Schmerz über den Verlust des einzigen Kindes, selbst wenn der Schmerz durch Gewissensbisse vertieft wird, seine psychologische Konstanz unmöglich ist. Nicht nur andere wollen aus Mitgefühl ablenken, auch im Inneren entstehen ununterbrochen Hemmungsmomente. So scheitert hier der Versuch von Alfred Allmers, sich ganz seiner Trauer hinzugeben. Einmal sagt er seiner Schwester Asta, die Trostgespräche mit ihm führt: »Er (nämlich der tote Sohn, G. L.) verschwand aus meinem Sinne – aus meinen Gedanken. Während unseres ganzen Gesprächs sah ich ihn nicht einen Augenblick vor mir. Er war versunken und vergessen die ganze Zeit.« Und später in noch krasserer Weise: »Ehe du kamst, da wand ich mich doch unsagbar in meinem herzzerreißenden Leid . . . Mitten im Schmerz ertappte ich mich auf dem Gedanken, was wir heute Mittag wohl zu essen bekämen.« Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, sei nochmals hinzugefügt: diese Ohnmacht des Lebens, die Empfindungen als solche sich restlos auswirken zu lassen, ist in dieser Allgemeinheit keine Schranke, weder im gesellschaftlichen, noch in einem allgemein menschlichen Sinne, sondern die notwendige Folge der allein möglichen praktischen Reaktion des Menschen auf seine Umwelt. Daß – diese Lage ergänzend – ein solches Bedürfnis nach voller Erfüllung der Empfindungen existiert, daß ihr mimetisches Verwirklichen den Menschen bereichert und vertieft, zeigt zwar auch an, daß die meisten Gesellschaftsformationen der allseitigen Entwicklung Hindernisse in den Weg stellen, aber hauptsächlich, daß diese allseitige Entwicklung der menschlichen Fähigkeiten der vom Menschen selbstgeschaffenen, sein natürliches Dasein ergänzenden, sie ausdehnenden und vertiefenden Instrumentarien bedarf.

Wir werden sehen – und haben es bereits in der Ode von Pindar sehen können –, daß die Musik aus diesem allgemeinen gesellschaftlich-menschlichen Bedürfnis entspringt, um seiner Erfüllung willen ihr spezifisches, einzigartiges homogenes Medium schafft, um seinetwillen in der Form einer gedoppelten Mimesis sich zur Kunst konstituiert. Daß dieses Bedürfnis auch unabhängig von der Musik sich Bahn bricht, zeigt z. B. die einst allgemein verbreitete Sitte der Klageweiber, deren auf Ungehemmtheit ausgerichtetes Weinen und Wehklagen eine Mimesis der Schmerzempfindungen sein soll, und zwar eine solche, bei der das Auslösen der nachgeahmten Empfindungen weder durch äußere, noch durch innere Hemmungsmomente gestört wird. Die restlose Entfaltung der Empfindungen erfolgt also hier nicht unmittelbar im Leben selbst, als erlebnishafte Reaktion auf seine Ereignisse, sondern als

eine auf die mimetische Darstellung reduzierte, die – alles Heterogene ausschließend – sich einzig und allein auf diese Empfindungskreise konzentriert und damit im, durch das Leben zum eigentlichen Subjekt dieser Erlebnisse gewordenen, Menschen kathartische Gefühle auslöst. Dabei müssen drei Momente, die geeignet sind, das Wesen einer solchen Mimesis zu erhellen, besonders hervorgehoben werden. Erstens, daß es sich bei den Klageweibern um eine Mimesis der Gefühle und nicht um diese selbst handelt, bei der das »Nachahmen« des Vorgangs, der Gegebenheiten selbst bewußt in den Hintergrund gedrängt wird und fast verschwindet. Zweitens, daß deshalb der Rezeptive, in dem diese Vorführungen Gefühlsentladungen bis zur Katharsis auslösen, sich dessen bewußt ist, einem Abbild der Wirklichkeit und nicht dieser selbst gegenüberzustehen. Drittens erfolgt hier keinerlei Identifikation des Rezeptiven mit der mimetischen Darstellung; diese löst in ihm Empfindungen von einer größeren Stärke und Ungehemmtheit aus, als das Leben, als seine eigenen Reaktionen auf dieses zu erwecken imstande wären, aber gerade deshalb, weil sie ihm objektivierend gegenüberstehen, weil sie speziell darauf angelegt sind, den Strom seiner Empfindungen in der Richtung auf Steigerung, auf volles Sichausleben zu leiten; er steht ihnen als einer ganz bestimmten Objektivation gegenüber.

Der Weg zur Objektivation der menschlichen Emotionen in ihrer subjektiven Reinheit und Echtheit eröffnet sich, wie überall, aus dem eigenen Wesen des Lebensstoffes, obwohl selbstredend die vollendete Objektivation von diesem aus nur durch einen qualitativen Sprung erreichbar ist. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß in den Gefühlen und Empfindungen sehr häufig eine Tendenz zur – relativen – Loslösung von den sie erweckenden Ursachen und Anlässen steckt, eine Tendenz zur Selbstbespiegelung, die zu einer spontanen Mimesis der Mimesis führen kann. Diese muß also – vom Standpunkt jener Bedürfnisse, die wir hier analysieren – notwendig unfruchtbar werden. Das bloße, subjektiv bleibende Schwelgen in den eigenen Gefühlen, ihre gerührte oder ironische, selbstgefällige oder selbstzerfleischende Spiegelung im Ich kann weder an der Struktur der Empfindungen und Gefühle, noch an ihrer Beziehung zur Außenwelt etwas Wesentliches ändern; ihre mimetischen Elemente führen also aus der grundlegenden Widersprüchlichkeit nicht heraus. Die spontan mimetischen Gebräuche, wie die erwähnten Klageweiber, gehen bereits, wie wir gesehen haben, aus der Wirklichkeit in ihre Abbildung über und schaffen dadurch einen Spielraum für das schrankenlose, ungehemmte Auslösen der Gefühle auf mimetischer Grundlage. Eine solche Lösung ist aber einerseits nur für ganz bestimmte Gefühle zu bewerkstelligen,

niemals für ihren ganzen Bereich, der ja sämtliche Lebensäußerungen umfaßt, die gesellschaftlichen ebenso wie die privaten, die allgemeinen und typisch wiederkehrenden ebenso wie die rein individuellen, auf Einmaligkeit gerichteten. Andererseits wurde hier eine Lösung gesucht, die nur auf primitiver Stufe wirksam werden kann. Denn es handelt sich – trotz des Vorrangs der reinen Gefühlsauslösung – doch um ein homogenes Medium des verbalen Ausdrucks, dessen innere Entwicklungsgeschichte notwendig dahin führt, Gefühle und Empfindungen nicht bloß in ihrer inneren Beschaffenheit, sondern gerade in ihrer lebendigen Wechselwirkung mit der objektiven Wirklichkeit abzubilden: zur Poesie zu werden. Es braucht nicht eigens gesagt zu werden, wie wichtig diese Widerspiegelungsart für die Menschheit geworden ist. Aber gerade ihre Stärke verbietet ihr, eine Antwort auf die besondere, hier gestellte Frage zu geben.

Wenn wir nun den philosophischen Ausgangspunkt für das Allerspeziellste an der Musik in einer unmittelbaren Negativität suchen, nämlich in ihrer uns bereits bekannten radikal unbestimmten Gegenständlichkeit in bezug auf die Außenwelt, so drücken wir uns scheinbar paradox aus. Die intensive Totalität als Fundament einer jeden Kunst, einer jeden Werkindividualität äußert sich zwar überall in einer höchst positiven, gestaltenden, weltschaffenden Weise. Es darf aber nie vergessen werden, daß das jeweilige Setzen einer bestimmten Art von intensiver Totalität unweigerlich die absolute und radikale Negation einer unbegrenzten Menge von Bestimmungen mit sich führt, die der abzubildenden Wirklichkeit an sich als extensiver und intensiver Totalität eigen sind. Auch für das Setzen eines jeden homogenen Mediums gilt der oft zitierte Satz Spinozas: »omnis determinatio est negatio.« Daß dies bei der Musik am auffälligsten in Erscheinung tritt, ändert nichts an seiner allgemeinen Geltung für jede beliebige Kunst. So »negiert« die Plastik sämtliche Wechselwirkungen des gestalteten Körpers mit seiner Umgebung; er steht für sich da, in einer in sich vollendeten Selbstabrundung, begründet sich rein auf sich selbst. Aber das Zumausdruckbringen des Menschen als körperliches Wesen (und eben darum und dadurch als körperlich-seelisches Wesen) mit einer unendlichen Ausdrucksskala, die von der in sich ruhenden harmonischen Schönheit bis zum tragischen Pathos seines Fürsichseins reicht, wäre undenkbar ohne ein derartiges unerbittliches Ausschließen einer grenzenlosen Reihe von noch so ausschlaggebenden Bestimmungen der objektiven Wirklichkeit aus dem Bereich der Plastik; diese kann nur durch das Positivwerden dieses Verzichts, dieser Negation ihre eigene Größe verwirklichen. Betrachtet man das Wesen welcher Kunstart immer, so muß man

zu ähnlichen Ergebnissen gelangen, nur ist Inhalt und Art der Negation, Inhalt und Art der dadurch entstehenden einzigartigen Positivität in jeder Kunstgattung von jeder anderen radikal verschieden.

Solche Erwägungen lösen die scheinbare Paradoxie unseres Ausgangspunkts in einen bloßen Schein auf. Die merkwürdige Simultaneität von äußerster Lebensferne und Lebensnähe der Musik klärt sich dadurch von selbst. Denn ihre Lebensferne, die Tatsache, daß ihr homogenes Medium unmittelbar nichts mit der gegebenen objektiven Wirklichkeit zu tun hat, daß es deshalb unmittelbar nicht einmal als deren Mimesis erscheint, verschmilzt darin von selbst mit ihrer Lebensnähe, daß sie – scheinbar – ohne jede Vermittlung das subjektivste, innerlichste Wesen des Menschen ausspricht; wenn man nämlich von der oben angedeuteten Negation als Determination ausgeht. Das homogene Medium der Musik kann die Gefühle und Empfindungen der Menschen gerade darum in durch nichts gehemmter Erfüllung, in völlig ungetrübter Reinheit zum Ausdruck bringen, weil sie die in dieser oft spontan stattgefundenen Mimesis der Wirklichkeit durch eine gedoppelte Mimesis vor allem von ihrer zwiespältigen Objektgebundenheit radikal befreit. Indem in der gedoppelten Mimesis, in dem so entstandenen homogenen Medium der Töne, wo die abgebildeten Gefühle und Empfindungen durch die unbestimmte Gegenständlichkeit jede äußere Gegenstandsgebundenheit verlieren, sich völlig ihrer eigenen Logik und Dynamik entsprechend ausleben können, bleibt im mimetischen Gebilde die Wahrheit des gespiegelten Lebensvorbilds nicht nur restlos aufbewahrt, sondern erhält Erfüllungsmöglichkeiten, die ihnen im Leben selbst notwendig versperrt bleiben müssen. Es entsteht sogar die wieder paradox scheinende Lage, daß gerade das, was im Leben selbst der schwächste Punkt einer Verhaltensart zum Leben war, die schwankende Beziehung der Gefühle und Empfindungen zur Objektwelt, in der Mimesis als unbestimmte Gegenständlichkeit zur Grundlage einer maximalen Evokationsfähigkeit des mimetisch bearbeiteten Lebensstoffes wird. Auch dies ist für die Kunstphilosophie kein absolutes Novum. Jeder weiß, daß das unentwirrbar scheinende Vermischtsein von Zufall und Notwendigkeit eines der größten Hindernisse für eine befriedigende gedankliche Orientierung in der Welt und erst recht für ein erlebnishaftes Heimatgefühl in ihr ist. Nun schaffen die Tragödie aus der Ausschaltung des Zufalls, die klassische Novelle aus seiner Vorherrschaft homogene Medien, in welchen die wahrheitsgetreue Widerspiegelung der Wirklichkeit je eine für den Mensch sinnvolle, je eine ihm geistig und seelisch heimatliche Welt mimetisch darbietet. Wie früher am Beispiel der Plastik, ist hier unschwer einzusehen, daß die gedoppelte

Mimesis der Musik, die Abbildung der die Wirklichkeit abbildenden Gefühle und Empfindungen ihrer Grundstruktur nach sich nicht von den anderen ästhetischen Widerspiegelungsarten abhebt, geschweige denn, daß sie ihnen ausschließend gegenübersteht. Daß sich in ihr ein völlig einzigartiges Verhältnis des Menschen zur Wirklichkeit als völlig einzigartige mimetische Gestaltung offenbart, unterscheidet sie erlebnishaft, konkret ästhetisch von allen anderen Künsten, jedoch von Prinzipien ausgehend, die ihren letzten allgemeinen Grundlagen nach sämtlichen weltschaffenden Künsten gemeinsam sind.

Die Musik konstituiert sich als selbständige Kunst, wenn diese Mimesis der vom Leben ausgelösten Empfindungen, also dieses Abbild eines Abbilds instand gesetzt wird, dieses sein eigentliches Objekt in seiner zuinnerst eigenen Beschaffenheit, also losgelöst von der direkten Gebundenheit an den im Leben hervorrufenden Anlaß zu gestalten. Diese Loslösung kann nur begriffen werden, wenn wir sie in ihrer simultanen Absolutheit und Relativität betrachten. Sie ist absolut, indem die Musik eine eigene »Sprache« (~~im Sinne wie wir sie bei Behandlung des Signalsystems i' bestimmt haben~~) entstehen läßt, deren Eindeutigkeit, Widerspiegelungskraft und Ausdrucksintensität gerade darauf beruht, daß in ihr die »Zeichen« zur Wiedergabe konkreter Objekte des Lebens fehlen oder zumindest aufs äußerste abgeblaßt sind. Die von uns aufgezeigte äußere wie innere Lage der Empfindungen im Gemütsleben des sich praktisch betätigenden wirklichen Menschen, des real existierenden ganzen Menschen, zeigt deutlich an, daß ihr restloses Sichausleben nur in einem Milieu, vermittels einer »Sprache« erfolgen kann, die diese Hindernisse nicht jeweils konkret überwindet, sondern sie auf ihrem Gebiete als nichtseiende setzt. So absolut diese ordnende Seite der Abbildung der Abbilder auch sein mag, so relativ kann sich die inhaltliche Seite dieses Komplexes vom Leben abgrenzen, und zwar sowohl als Ganzes, wie in den Details. ~~Erinnern wir uns daran, was bei der Behandlung der Kategorie der Besonderheit über die Musik gesagt wurde.~~ Die als notwendig abgeleitete Transformation der von der Wirklichkeit erweckten, diese spiegelnden Empfindungen, in denen, wie wir eben gesehen haben, das hic et nunc ihres Auslösers und damit dessen konkretes, sozusagen persönlich-biographisches Geradesosein getilgt ist, wodurch die spezifischen Merkmale der Einzelheit aus dieser »Sprache« verschwinden; und andererseits, da sie keinen verbalen Charakter haben kann, – auch wenn die Musik und schon das Jammern der Klageweiber in Worte gefaßt wird –, verschwindet aus diesen das im begrifflichen Sinn Gegenstandsbestimmende. Die »Sprache« verwandelt sich in einen Komplex der

Aufbauelemente der jeweiligen stimmungshaften Atmosphäre, es fehlt in ihr jenes eindeutige Formulieren, jene Abrundung nach »oben«, die von der Kategorie der Allgemeinheit ausgedrückt wird.

Dennoch ist diese »Sprache« weder verschwommen, noch ein unartikuliertes Stammeln von bloßen Gefühlsausbrüchen. Die Besonderheit erhebt sich einerseits als offenkundige Verallgemeinerung über alles Einzelne und drängt – eben durch diese Verallgemeinerung – darauf, die typischen Züge aus jeder partikularen Erscheinung herauszuheben; die Musik unterscheidet sich in dieser Hinsicht von den anderen Künsten darin, daß diese das Typische in einem einheitlichen Konnex mit den, bei richtiger Gestaltung sorgfältig gesichteten, Einzelheiten darstellen, während in jener das Typische als solches, ohne in die Sphäre der Einzelheiten hinunterzugreifen, ihre Formung erhält. Andererseits muß in der Musik die Allgemeinheit nicht, wie vor allem in der Dichtung, vermittels eines spezifischen Stilisierungsprozesses zum Besonderen konkretisiert werden, sondern die Besonderheit repräsentiert die in ihr erreichbare höchste Stufe des Inerscheinungtretens einer jedweden Allgemeinheit. So wird die musikalische Abbildung der Empfindungen (Abbild der Abbilder) im konkretesten Sinne individualisiert, sowohl in bezug auf die Wesensart des Ganzen, in welchem das konkrete Geradesosein in der Entfaltung einer Gefühlsevolution zum Ausdruck gelangt, wie in bezug auf die Teile, auf die Momente, die sich zwar von der bestimmten Gegenständlichkeit des auslösenden Anlasses befreit haben, jedoch seine spezifischen Empfindungsfolgen unversehrt, ja durch Typisierung auf eine höhere Stufe der Individualisierung erhoben, in sich aufbewahren.

Mit alledem sind die Umrisse des spezifischen, homogenen Mediums der Musik in gröbster Allgemeinheit bestimmt. Die anderen Künste widerspiegeln unmittelbar die konkrete Gegenständlichkeit der menschlichen Außen- und Innenwelt, und die so gewonnenen – vom Standpunkt der betreffenden Kunst in Betracht kommenden – konkreten Gegenständlichkeitsformen werden zu einheitlichen Kompositionen homogeneisiert, um darin das leitende, Evokationen erweckende Funktionieren der ästhetisch gestaltenden Formen zum Ausdruck zu bringen. Das homogene Medium der Musik beschränkt sich dagegen ausschließlich auf diese leitende, evokative Rolle. Da es nicht in den konkreten Gegenstandsformen des Lebens die leitend-evokativen Möglichkeiten entdeckt und realisiert, sondern ein schon an sich evokativ beschaffenes, nur als Evokationsmedium existierendes seelisches Material ins Künstlerische erhebt und reinigt, entstehen leicht die von uns bereits behandelten schiefen Konzeptionen vom »Wesen« der Musik, sowohl die von der – fast

mystisch anmutenden – »reinen«, objektlosen Subjektivität ihrer Wirkung, wie die ihres rein formalen Charakters. Beide haben wir bereits widerlegt; über die erste sei nur bemerkt, daß, wenn etwa vergangene Empfindungen in der Erinnerung auftauchen, wo sie also – wenn auch nicht im ästhetischen Sinn – als Abbilder von Abbildern dem Subjekt gegenwärtig werden, es schwer wäre zu behaupten, daß sie nicht ihm gegenübergestellte Objekte seien. Über die zweite haben wir eben das Entscheidende beim Betonen der spezifischen Besonderheiten des homogenen Mediums in der Musik ausgeführt. Ergänzend sei hier noch gesagt: indem die in Musik transformierten, von ihr abgebildeten Empfindungen ihren Gehalt – gerade als den Grundzug ihrer qualitativen Eigenart – in ihr neues Dasein mitnehmen müssen und dieses erst durch die volle kompositionelle Entfaltung dieser Eigenart wirksam werden kann, wird auch die in den anderen Künsten längst festgestellte Priorität des Inhalts vor der Form, die Auffassung der Form als der eines besonderen Inhalts anerkannt. Damit erledigt sich auch der hier eventuell auftauchende Einwand, der einzigartig reine Erfüllungscharakter der gedoppelten Abbilder von Empfindungen könnte eine Problemlosigkeit ihres Wesens und ihrer Verbindungen bedeuten. Die musikalisch-mimetisch erfaßten Empfindungen lassen zwar ihren auslösenden realen Anlaß hinter sich, verwandeln zwar die Objekte, auf die sie bezogen waren, in eine unbestimmte Gegenständlichkeit, vernichten zwar alle Hemmungen und Hindernisse, die ihre Entfaltung im Leben vereitelt haben; diese Transformation hebt jedoch ihre Beschaffenheit, ihr von der Wirklichkeit geformtes Geradesosein nicht auf, ebensowenig wie die inneren Probleme, die aus ihren Beziehungen zueinander entstehen. Erst dadurch kann ja die vom homogenen Medium der Musik zustande gebrachte Erfüllung eine wirkliche Erfüllung, ein »welt«-schaffendes Prinzip werden. Natürlich erleben wir oft den unwiderstehlichen Strom echter Emotionen, so bei Bach oder Händel; wir erleben aber nicht selten Gebrochenheiten, Vorbehalte, Konflikte etc. schon in den Sonaten von Beethoven. Und beides ist, am Leben gemessen, reine Erfüllung. Die Historizität in den Aufbauprinzipien der musikalischen Gebilde, die häufig bloß formal beschrieben wird, erwächst ja gerade aus dieser – gesellschaftlich-geschichtlich bestimmten – inneren Dynamik ihres emotionalen Materials. Die Erkenntnis der sich hier ergebenden Zusammenhänge zeigt nicht nur den Weg zum historischen Verständnis einer jeweiligen musikalischen Struktur, sondern auch den zu ihrer ästhetischen Bewertung.

Damit wird der durch und durch historische Charakter der Musik sowohl inhaltlich wie formal bejaht. Die Tatsache selbst ist gerade in unseren

Tagen zu einer unleugbaren Selbstverständlichkeit geworden. Es sind ja von den unseren qualitativ verschiedene, alte, orientalische, volkstümliche etc. Tonsysteme allgemein bekannt geworden, und wir sind zugleich, mit dem Erlebnis der atonalen Musik, zu Zeitgenossen der Entstehung eines neuen geworden. Und hier – geradeso wie in den anderen Künsten – hebt das eine System das andere nicht in dem Sinne auf, wie in der Wissenschaft eine richtigere Theorie eine sich als falsch oder unzureichend erweisende, sondern die echten Kunstwerke eines jeden Tonsystems bewahren ihre volle ästhetische Geltung. Daß dieses als Signum eines bestimmten Zeitalters, einer bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Lage erscheint, daß alle seine Details, nicht nur in ihrer Genesis, sondern auch in ihren Wirkungen diesem Wandel unterworfen sind, fügt von einem anderen Gesichtspunkt – ohne ihre spezifische Beschaffenheit anzutasten – die Musik in die Reihe der anderen Künste ein. Adorno sagt: »Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. Es wird physikalisch, allenfalls tonpsychologisch definiert, als Inbegriff der je für den Komponisten verfügbaren Klänge. Davon aber ist das kompositorische Material so verschieden, wie die Sprache vom Vorrat ihrer Laute. Nicht nur verengt und erweitert es sich mit dem Gang der Geschichte. Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses. Sie führen die historische Notwendigkeit um so vollkommener mit sich, je weniger sie mehr unmittelbar als historische Charaktere lesbar sind. Im Augenblick, da einem Akkord sein historischer Ausdruck nicht mehr sich anhören läßt, verlangt er bündig, daß seinen historischen Implikationen Rechnung trage, was ihn umgibt. Sie sind zu seiner Beschaffenheit geworden. Der Sinn musikalischer Mittel geht nicht in ihrer Genesis auf, und ist doch von ihr nicht zu trennen [1].« Beispiele ließen sich beliebig anführen, wir beschränken uns auf einen von Ernst Bloch herangezogenen Fall: »... ist beispielsweise der glänzende und harte verminderte Septakkord, der einstmals neu war, neu wirkte, und so bei den Klassikern für alles, für Schmerz, Zorn, Erregung und jedes heftige Gefühl stehen konnte, jetzt, nachdem der Radikalismus verschwunden ist, unrettbar in die bloße Unterhaltungsmusik als sentimentaler Ausdruck sentimentaler Angelegenheiten gesunken [2].«

[1] Th. W. Adorno, Philosophie der modernen Musik, Frankfurt (Main) 1958, S. 37 f.
[2] Ernst Bloch: Geist der Utopie, München und Leipzig 1918, S. 193.

Die Innerlichkeit also, die vom scheinbar bloß formal angelegten homogenen Medium zum Erwecken der Evokation, zur hörbaren Erscheinung objektiviert wird, ist eine »Welt«, eine intensive Totalität, die in ihrer spezifischen Weise alles umfaßt und zur Gestalt erhebt, was aus der Wechselbeziehung des Menschen mit seiner Umwelt für sie, für ihre volle Entfaltung und Abrundung von Wichtigkeit ist, wodurch diese Innerlichkeit zur Selbständigkeit erhoben, zu einer wirksamen Macht des gesellschaftlichen Lebens der Menschen wird. Wir haben bereits auf den dialektischen Widerspruch hingewiesen, der in dieser Selbständigkeit der inneren Potenzen des Menschen steckt und wirksam wird. Das Hypostasieren der Innerlichkeit zu einer vom materiellen Dasein des Menschen unabhängigen Existenz ist das ständige Thema der meisten Religionen. Ohne hier auf die Problematik einer derartig gedachten »Seele« als eigene, als fürsichseiende Substanz überhaupt einzugehen, müssen wir nochmals darauf hinweisen, daß das, was wir Innerlichkeit, Seele (ohne Anführungszeichen), nennen, deren reale Bedeutsamkeit im individuellen wie im sozialen Leben der Menschen niemand bestreiten wird, ein Produkt der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung ist. Schon die bloße Fähigkeit des Menschen, seine Beziehung zur Umwelt mit allen ihren Determinationen und Wechselwirkungen als Subjekt-Objekt-Verhältnis setzen zu können, ist, wie wir gesehen haben, ein Ergebnis der Arbeit. Die von uns wiederholt geschilderten Bewegungen zu einer wachsenden Bedeutung des subjektiven Faktors, seiner Verselbständigung zur Innerlichkeit, ist eine Folge der immer komplizierteren Aufgaben, die die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung jedem Einzelmenschen stellt. Wir erinnern bloß an unsere Ausführungen über die Rolle des Takts im menschlichen Verkehr, jedoch auch sozial gewichtigere Funktionen, wie z. B. das Indenvordergrundrücken der moralischen und ethischen Reaktionen und die Ablösung ihrer »selbstverständlichen« Regelung durch die Sitte zeigen, wie entschieden die innere Ausweitung, Vertiefung etc. des Innenlebens zu einem wichtigen gesellschaftlichen Problem wird, zu welcher Bedeutsamkeit also ihre Ausbildung vom sozialen Standpunkt erwächst. Es genügt, sich darauf zu besinnen, welche Rolle dieser Komplex in der griechischen Kultur bei Sokrates, Platon, Aristoteles gespielt hat. Es ist auch keineswegs zufällig, daß in ihrer ethischen Pädagogik, in der Erziehung des bereits zur Individualität gewordenen Menschen zum richtigen Staatsbürger auf die Musik als Erziehungsmittel ein sehr großes Gewicht gelegt wurde. Mögen Platon und Aristoteles dabei in wichtigen Fragen diametral entgegengesetzte Positionen beziehen: über die Wichtigkeit der Musik für die Sozialpädagogik besteht zwischen ihnen kein Gegen-

satz. Diese Übereinstimmung bei allen sonstigen philosophischen wie sozialen Gegensätzen hat ihre Basis darin, daß beide die Musik als Mimesis der menschlichen Empfindungen auffassen und von ihr – wie von der Dichtung – kathartische Wirkungen auf das Ethos der künftigen, real tätigen Staatsbürger erwarten.

Damit wird die von der musikalischen Mimesis ausgelöste Wirkung, die in den Anfängen der Entwicklung, in der magischen Periode nur ein – mehr oder weniger unbeabsichtigtes – Nebenprodukt der Mimesis als Zauberei war, zur Zentralfrage, und damit scheint der Entstehungsprozeß der Musik als selbständiger Kunst vollendet. Wir sagen: scheint, denn, soweit unsere Kenntnisse reichen, sind in dieser Geschichte doch qualitative Sprünge enthalten; insbesondere der Sprung, der die Musik der letzten Jahrhunderte, als völlig selbständige Kunst von jeder früheren Stufe trennt. Daß erst die moderne Musik eine ganz auf sich selbst gestellte Instrumentalkunst hervorgebracht hat, die in früheren Etappen weitgehend unbekannt war, ist unseres Erachtens eher eine Folge der neuen Lage, als diese selbst. Denn einerseits gibt es bis in die neueste Zeit immer wieder eine große Musik, die gar nicht für sich allein wirken will, sondern in voller Bewußtheit sich, gewissermaßen wie in den Anfangszeiten, an Wort und Bewegung anlehnt, andererseits – schon der von uns zitierte Ausspruch Pindars zeugt dafür – mußte es schon sehr früh zu rein musikalischen »Nachahmungen« von Empfindungen kommen, die der verdeutlichenden Stütze des in Sprache oder in Gebärden ausgedrückten konkretisierten Sinnes nicht bedurften, um eine sinnhafte Mimesis der Empfindungen vorzustellen. (Mit dem Problem, das hierin enthalten ist, werden wir uns alsbald beschäftigen.) Mag man also diesen Gegensatz noch so sehr auf quantitative Proportionen herabdrücken, mag man historisch noch so viele gleitende Übergänge aufdecken, der qualitative Sprung ist doch da; sein Grund darf aber nicht in der immanenten Entwicklung der musikalischen Ausdrucksmittel und Evokationsweisen gesucht werden, sondern im Wandel des letzthinnigen Objekts der musikalischen Mimesis, in dem der menschlichen Innerlichkeit.

Natürlich ist hier nicht der Ort, diese Evolution auch nur andeutend zu skizzieren, und zudem ist der Verfasser auch in dieser Frage sich seiner mangelnden fachmännischen Kompetenz vollauf bewußt. Die Geschichte lehrt uns, wie die gesellschaftliche Entwicklung von Formation zu Formation in rapid steigendem Maße die menschliche Innerlichkeit gewissermaßen »freisetzt«; d. h. es entstehen auf immer höheren Stufen ökonomisch-soziale Verhältnisse, staatliche und klassenmäßige Bindungen und Beziehungen etc., die

das vom gesellschaftlichen Sein determinierte Handeln der Menschen in der Form von individuellen Entschlüssen und Entscheidungen verwirklichen lassen. Nicht die Notwendigkeit der gesellschaftlichen Bestimmungen nimmt ab, sondern bloß ihr direktes Funktionieren ändert sich, d. h. diese Notwendigkeit nimmt einerseits – vom Individuum aus gesehen – in steigendem Maße die Form einer Freiheit an, bürdet dem einzelnen als solchem Verantwortungen auf, die ihm in früheren Zuständen unbekannt sein mußten; andererseits erscheint die Notwendigkeit in einer weitaus abstrakteren Weise, als in früheren Zeitaltern, was oft Illusionen über eine größere Freiheit hervorruft, obwohl objektiv die Zwangsläufigkeit und Gebundenheit eher zunimmt als abnimmt. Die konkrete Art im Sichdurchsetzen der gesellschaftlichen Notwendigkeit steigert jedoch trotzdem den Spielraum für die Entfaltung der Innerlichkeit, indem der handelnde Einzelmensch in seinen einzelnen Aktionen viel stärker von eigenen Initiativen unmittelbar geleitet zu sein scheint. Es genügt, an eine mittelalterliche Stadt mit Zunftzwang, Preisregelung etc. zu denken, und sie mit dem kapitalistischen Markt zu vergleichen, um diese qualitative Verschiebung in der Struktur der menschlichen Tätigkeit als Richtung auf eine entfaltete Subjektivität wahrzunehmen. Über die rein ideologischen Seiten dieser Entwicklung erübrigt es sich, ausführlich zu sprechen, da sie allgemein bekannt sind. Die Reformation, die von ihr ausgelösten Weltanschauungskämpfe, Sektenreligiositäten etc. zeigen Tendenzen, die früher höchstens sporadisch aufgetaucht sind, nunmehr als gewaltige Massenerscheinungen.

Eine Gegenüberstellung von älterer und neuerer Kunst auf dieser Grundlage erfolgt schon bei Schiller; sie erhält eine entwickeltere Form in den Aufsätzen des jungen Friedrich Schlegel, in den Ästhetiken von Schelling und Solger und wird zuletzt von Hegel als romantische Kunst ästhetisch kodifiziert. Hier erhält die Musik – die Hegelsche Ästhetik betrachtet nur die neuzeitliche – zusammen mit der Malerei die Charakteristik einer typischen Kunst der romantischen Periode, d. h. der Neuzeit. Wir haben bereits darauf hingewiesen – und müssen es bei der Behandlung der Architektur nochmals tun – daß die Hegelsche direkte Zuordnung einzelner Künste an einzelne historische Entwicklungsstufen eine idealistische Konstruktion ist, die beim Aufdecken einzelner wichtiger Zusammenhänge auch große Verwirrungen für die Erkenntnis der wirklichen Entwicklung der Künste stiftet. Was Hegel letzthin meint, daß gewisse Perioden bestimmte Künste zu herrschenden erheben und daß ihre gesellschaftlich-geschichtliche Rolle in ihnen für sie selbst bestimmte Möglichkeiten zu einer höheren Entfaltung bringt, ist ein richtiger

und tiefer Gedanke; in die architektonische Konstruktion eines idealistischen Systems eingebaut, muß diese Konzeption jedoch den wirklichen historischen Ablauf gedanklich vergewaltigen. So gleich in der hier behandelten Frage von Musik und Malerei als romantischen Künsten. Bei der Musik wird dabei die ganze Jahrtausende währende frühere Entwicklung vernachlässigt; bei der Malerei wird der qualitative Sprung, der mittelalterliche und neuzeitliche Malerei trennt, nicht zur Kenntnis genommen. Wenn wir bei dem letzteren Punkt für einen Augenblick verweilen, so tun wir es bloß, um die hier zum Ausdruck kommende Verselbständigung der Innerlichkeit, die für die neue Musik ausschlaggebend wird, von einer anderen Seite besser zu beleuchten. Auch für das Mittelalter war nämlich die Malerei eine der herrschenden Künste. Der offizielle Grund dafür war aber – und das Mäzenatentum der Kirche beruhte darauf –, daß man in ihr Mittel sah, den Analphabeten, d. h. der überwältigenden Mehrheit der Bevölkerung, die Wahrheit in der Religion näherzubringen [1].

Mit der Renaissance entsteht ein Funktionswandel in den gesellschaftlichen Bedürfnissen, die die Malerei befriedigt. Am auffälligsten ist dies in Venedig zu sehen. Berenson sagt richtig, »im 16. Jahrhundert nahm die Malerei im Leben des Venezianers so ziemlich die Stelle der Musik in unserem Leben ein [2]«. Es ist nicht unsere Aufgabe, diese Entwicklung, so wie die Wendung der Malerei in der Hochrenaissance, im Manierismus und im Barock zum Repräsentativen zu verfolgen; etwa die Linie von den Stanzen Raffaels bis zu Rubens, natürlich bei gründlicher Änderung sowohl des Gehalts wie der Ausdrucksmittel. Auf diesen Wandel im gesellschaftlichen Auftrag mußte nur darum hingewiesen werden, weil erst in diesem Rahmen das spezifisch Neue der explosiv sich bahnbrechenden Innerlichkeit in der Malerei richtig verstanden werden kann. Wir meinen die neue Gefühlswelt und mit ihr die neue Ausdrucksweise, die – bei jedem Künstler in verschiedener Art – bei Tintoretto, bei Greco, bei Rembrandt zum Vorschein gelangt. Daß diese große und die wichtigsten Zeittendenzen verkörpernde Malerei nicht eine offiziell herrschende werden konnte, folgt aus den Klassenkämpfen dieser Zeit, in der die absolute Monarchie, sowie die an diese und mit ihr an die damalige Entwicklungsstufe des Kapitalismus sich anpassende Gegenreformation vorübergehend zu Siegern geworden sind. Natürlich repräsentierten sie gerade deshalb

[1] E. de Bruyne: L'esthétique du moyen age, Louvain 1947, S. 193–195.
[2] Berenson: Die Venezianische Malerei, München 1925, S. 52.

dem Mittelalter gegenüber ebenfalls eine Steigerung der selbständig gewordenen Innerlichkeit, jedoch in einer von diesen Ordnungsmächten sorgfältig und raffiniert kanalisierten Weise, während bei den eben erwähnten Outsidern die neue Innerlichkeit in ihrer reinen Form erscheint. Auch auf diese Gegensätze können wir uns hier nicht näher einlassen. Es sei nur flüchtig erwähnt, daß Pietro Aretino den späten Michelangelo, von dem die ganze neue Innerlichkeit in den bildenden Künsten ausgeht, dahin denunzierte, daß die Freiheit, die er sich nehme, den Skandal des Luthertums verstärken könne [1].

Es ist bezeichnend, daß Romain Rolland an diese Tatsache die Bemerkung anknüpft: gerade diese Form des Unterdrückens einer sich offen und inhaltlich bestimmt zeigenden Innerlichkeit wäre für die beginnende Blüte der Musik förderlich geworden. Diese Feststellung gründet sich auf die Synthese von emotionaler Eindeutigkeit und möglichem intellektuellen Inkognito in der Musik, die ihr Schleichwege, Sackgassen, Konflikte, Kompromisse, tragische Zusammenstöße ersparen kann, auch dort, wo solche für Dichtung oder bildende Kunst fast unabwendbar sind. (Man denke an das Schicksal Rembrandts.) Darum kann die allertiefste Musik sich mit höfisch-zeremoniellen Vorführungen vereinen, ohne am Zentralpunkt, am reinen Ausdruck der Innerlichkeit Schaden zu erleiden; darum kann sie sich mit einer sonst schon stark erstarrten Religiosität vermählen, ohne irgend etwas von ihrer Tiefe einzubüßen, ohne durch eine solche Vereinigung verflacht zu werden, da sie – und nur sie – imstande ist, direkt an den Gefühlsgehalt der echt religiösen Texte zu appellieren, ihren Sinn auf die Höhe der besten zeitgemäßen Subjektivität zu erhöhen, ohne daß die hier sachlich obwaltende Diskrepanz zur offenen oder versteckten Blasphemie würde (wie etwa in der Kreuzigung von Brueghel); ohne daß die neue Interpretation, die Umdeutung der religiösen Gefühle in eine völlig untheologische, undogmatische Innerlichkeit zu einer Isolierung des Künstlers innerhalb seiner Zeit führen mußte, wie dies beim späten Rembrandt der Fall war. Diese für die neue Musik so günstige Lage entsteht daraus, daß die spezifische Größe und die spezifische Begrenztheit ihrer Ausdrucksweise, welch letztere ihrem Charakter als »Welt« keinen Abbruch tut, durch die Gunst der gesellschaftlich-geschichtlichen Umstände mit den tiefsten Bedürfnissen der Periode konvergiert, und zwar desto stärker, je energischer die Musik ihre Ausdrucksmittel der selbständig gewordenen Innerlichkeit zu entfalten imstande ist. Der

1. Romain Rolland: Musiciens d'autrefois, Paris 1917, S. 43.

soziale Auftrag fördert also die neue Tendenz nicht nur im allgemeinen, sondern wirkt sich auch in der Richtung aus, ihre spezifisch bahnbrechenden Züge zu verstärken. Denn das ist es, was hier zum erstenmal die Weltbühne betritt: die menschliche Innerlichkeit als »Welt« für sich, als in sich abgeschlossener Kosmos, dessen Inhalt alles umfaßt, was den Menschen von der Außenwelt her in Bewegung setzt, alles, womit er deren an sein Wesen gerichtete Fragen beantwortet, alle Fragen, die er selbst an sie stellt, alle Siege seiner Seele über diese Welt und alle ihre Niederlagen dieser Welt gegenüber. Daß dabei die Gefühlsreflexe und darum die musikalischen Gestaltungsmöglichkeiten der intellektuellen, der denkerischen Seite des Menschenlebens ständig erstarken müssen, versteht sich von selbst. Die Musik wird dadurch nicht »intellektualisiert«, wohl aber wird ihre Welt ausgedehnt und vertieft. Der von ihr gestaltete Kosmos der Empfindungen umfaßt wirklich alles, was in der menschlichen Innerlichkeit existiert und wirksam wird. Die Eigenart eines solchen Kosmos besteht darin, daß er gerade insofern zu einer »Welt« wird, als er die gegenständliche Welt verschwinden läßt; besser gesagt: diese ist mit allen ihren Spuren, mit den feinsten wie den brutalsten, den erhabensten wie den verzerrtesten, überall und doch nirgends gegenwärtig. Dieser Widerspruch ist kein »Wunder«; er ist einfach der Ausdruck dafür, daß die Musik als Mimesis einer Mimesis sich selbst gefunden, sich zum Fürsichsein konstituiert hat.

Ein solches Formwerden kann nur als Ergebnis tiefster gesellschaftlich-menschlicher Bedürfnisse entstehen, aber auch nur dann, wenn es als die entscheidende Weise ihrer Befriedigung aufzutreten imstande ist. Auf die gemeinsame Tendenz in der Gesellschaft und auch in den anderen Künsten haben wir bereits hingewiesen. Wenn wir jetzt noch eine analoge Erscheinung hervorheben, so tun wir es vor allem, um das spezifische Wesen der Musik zu beleuchten; wir denken an den »Don Quixote«. Das weltliterarische Neue in diesem Roman ist, daß hier zum erstenmal die menschliche Innerlichkeit der Außenwelt in selbsttätiger Gegnerschaft entgegengestellt wird. Natürlich gibt es schon früher, im Vergleich zur Antike, ein ständiges Wachsen der Macht und der Bedeutung der menschlichen Innerlichkeit; so von Dante bis Ariosto. Bis dahin jedoch nahm nur das spezifische Gewicht der menschlichen Innerlichkeit innerhalb eines unlösbaren Kontextes von Mensch und Umwelt ununterbrochen zu. Das bahnbrechend Neue bei Cervantes ist, daß sein Held eine ganze »Welt« in seinem Inneren aufbaut und diese kämpferisch der äußeren gegenüberstellt, daß er bei jeder unvermeidlichen tatsächlichen Niederlage den siegreichen Feind immer wieder in die selbstgeschaffene innere

Welt einbezieht, aus ihm einen Bestandteil der eigenen festgefügten Innerlichkeit macht. Selbstredend endet der Kampf mit dem Niederwerfen des traurigen Ritters, der am Schluß sein »Wahnsystem« aufgibt und sich wieder als normaler Mensch in die normale Wirklichkeit einfügt. Man besinne sich aber jener Melancholie, jenes erschütterten kathartischen Bedauerns, mit welchem der Leser die »Gesundung« des Helden zur Kenntnis nimmt. An sich ist freilich ein Eingesperrtbleiben in die bloße Innerlichkeit letzten Endes die Psychologie des Wahnsinnigen. Aber die Tragikomödie Don Quixotes ist darum so tief, weil in ihr Recht und Unrecht der Innerlichkeit genau ausgewogen sind: wäre seine Verneinung der aufziehenden neuen, das Rittertum vernichtenden Welt – bei aller Narrheit – nicht zugleich tief berechtigt, müßte die Menschheit auf dem Wege ihrer Erneuerung Don Quixotes Unglauben an die Berechtigung dieser neuen Welt nicht als unverlierbares Erbe aufbewahren, so wäre er einfach ein Narr. So ist aber in ihm die Berechtigung bestimmter Formen der Innerlichkeit dem einfachen äußeren Geschichtsablauf gegenüber verkörpert. Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni. Man denke weiter daran, wie tief diese völlig neue Struktur in die epische Dichtung bis in unsere Tage hineinragt und immer wieder in neuen Formen, in inhaltlich neuer Dialektik erscheint. In einem nicht formal, sondern welthistorisch gefaßten Formsinn haben wir hier ein »Modell« der neuzeitlichen Musik vor uns. Selbstredend darf diese Modellhaftigkeit nicht wörtlich genommen werden. Denn in der Dichtung siegt nicht nur – im eben angegebenen Sinn – die wirkliche Welt über die Einbildungen, über die – wenn auch historisch berechtigten – Illusionen der bloßen Innerlichkeit, sondern auch gestalterisch stehen beide in einer untrennbaren Wechselbeziehung. Die Modellhaftigkeit bedeutet nur das Aufsichgestelltsein, die Welthaftigkeit des Seelischen, wenn es wirkliche Tendenzen der Menschheitsgeschichte spiegelt; die Möglichkeit, die in ihr lebenden Abbilder zu einer – immanent – ebenso sinnhaften Einheit zusammenzufügen, wie sie die Wirklichkeit selbst für den Menschen bietet.

Gerade dies kann die Musik in künstlerischer Reinheit und Vollendung leisten. Nicht als einfaches oder starres Abgesondertsein, als Sichabsperren von der Außenwelt, sondern als gewissermaßen weltanschaulich fundiertes Setzen der Innerlichkeit in ihrem Fürsichsein, worin die Gegenstände, Beziehungen, Begebenheiten der objektiven Wirklichkeit aufgehoben, nur als unbestimmte Gegenständlichkeit erhalten bleiben. Damit ändern sich alle Akzente des typisch neuzeitlichen Don-Quixote-Schicksals: das welthistorisch Berechtigte (also mehr als subjektiv Partikulare) am Verhältnis der Innerlichkeit zu

ihrer historischen Umwelt vermag sich ungehemmt, alle ihre immanenten Bestimmungen restlos vollendend, zu entfalten, wobei ihr äußeres Geschick in der Wechselbeziehung zur historischen Realität mehr oder weniger, zuweilen bis zur Unkenntlichkeit verblaßt. Das ist aber keine Unvollkommenheit der musikalischen Einheit von Form und Gehalt. Im Gegenteil: ihre überwältigende Kraft – selbst unter sonst ungünstigen Umständen – zur wahren Größe emporzuwachsen, und auf Rezeptive, die sich sonst derartigen Inhalten zu versperren pflegen, hinreißende Wirkungen auszuüben, hat gerade hier ihren Grund. Denn die Mission der Innerlichkeit im Leben der Menschengattung besteht gerade darin: unbekümmert um die Möglichkeit der praktischen Verwirklichung, unbekümmert um das historische Schicksal der in den Gefühlen verworren enthaltenen Forderungen, soweit sie im Leben zu Forderungen des Tages, ja der Epoche werden können, dieses Weltempfinden rein und ungehemmt, zu einer gediegenen und kompletten »Welt« zu entfalten.

Es ist ohne weiteres evident, daß dies aus bereits angedeuteten Gründen nur in der Musik möglich ist. Sie hat die denkbar tiefste und reichste innere Wahrhaftigkeit, indem sie diese Empfindungen in einer rücksichtslosen Reinheit und inneren Vollendung ausdrückt; sie ist zugleich völlig irreal, unmittelbar völlig unabhängig von dem momentanen Stand der gesellschaftlichen Kämpfe, indem jene Welt der realen Gegenstände und Beziehungen, innerhalb deren Rahmen diese ausgetragen werden, in ihr verschwinden, oder zumindest bloß als ferne Andeutungen am Horizont sichtbar werden. Auf diesem Boden erwächst die spezifische Erfüllungstiefe der Musik: ein durch die äußere Welt, durch ihr Ablauftempo, durch ihre Entwicklungsstruktur etc. ungehemmtes Aufblühen solcher Empfindungen. Die Einwirkungen der Außenwelt sind jedoch nur als solche, nur in ihrem unmittelbar-faktischen Wirksamwerden künstlerisch zunichte geworden: sie haben ja ursprünglich die musikalisch gestalteten Empfindungen ausgelöst, und werden vom neuen Medium in ihrem ursprünglichen Geradesosein musikalisch reproduziert: sie sind wesentlich ihre Abbildungen. Und die Musik, als Abbild solcher Abbilder kann deren wesentlichen inneren Gehalt – als Bestimmung der Empfindungen selbst – unmöglich tilgen, nicht zur Kenntnis nehmen, ja sie kann dies nicht einmal wollen, ohne ihre eigene Basis zu zerstören. Das oben angedeutete Verblassen der unmittelbar wahrnehmbaren Gegenständlichkeit der Außenwelt (die von allen anderen Künsten direkt gestaltet wird) erscheint in der musikalischen Mimesis der Empfindungen unmittelbar nur als ihre besondere Färbung, als ihre eigenartige Betonung, als ihr spezi-

fischer Empfindungsgehalt. So ist diese Unabhängigkeit eine formale, wobei die Form sich nur dann vollenden kann, wenn ihre Inhalte gesellschaftlich-geschichtlich bedeutsame sind. Ihr soziales Schicksal spielt bis in die letzten Tiefen der Gestaltung hinein, aber eben nur als – durch die Form bedingte und begrenzte – Innerlichkeit. Es genügt vielleicht, wenn wir auf das schroffe Aufeinanderstoßen der Freiheitssehnsucht mit der tief empfundenen Schmach der Unterdrückung in einer ganzen Reihe von Händels Oratorien hinweisen.

Es ist ein gleiches Vorurteil von Rationalisten wie Irrationalisten, daß bei einer solchen Loslösung, bei einem solchen Aufsichgestelltsein, die Empfindungen chaotisch werden müßten; es kommt aufs gleiche hinaus, ob dieses Chaos nun bejaht oder verneint wird. Da die Empfindungen eine existierende, in sich zusammenhängende historische Weltordnung spiegeln, haben sie auch unter sich einen – eventuell verborgenen – logischen Zusammenhang, der jedoch, wie wir gesehen haben, in der Wirklichkeit dem der Außenwelt untergeordnet werden muß. Erst durch die hier geschilderte Mimesis der Mimesis in der Musik lebt die sonst verdrängte, unterdrückte Logik der Empfindungen auf, entwickelt sie sich zur eigenen Vollendung; als vermittelte Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und als direkte Antwort auf sie erlangt sie die ihr innewohnende Erfüllung. Diese schließt natürlich die schrillsten Widersprüche nicht aus; nur haben sie in diesem homogenen Medium einen anderen Charakter als sonst im Leben; sie erscheinen nicht so sehr als Gegensätze zwischen Subjektivität und Objektwelt, ~~wie im »Don Quixote«~~, vielmehr vorwiegend als immanente Widersprüche der Innerlichkeit selbst, wobei in bestimmten Fällen das am Horizont noch so blaß erscheinende Äußere diesen Widersprüchen eine spezifische Färbung verleihen kann. Ist der letzthinnige Gegenstand der Musik dermaßen bestimmt, so erhalten unsere früheren polemischen Bemerkungen gegen den Formalismus, unser Appell an die Notwendigkeit, daß die Mimesis der Musik auf die Wirklichkeit auftreffe, erst ihren klaren Sinn. Darin ist zugleich die innere Hierarchie dieser Mimesis im Sinne der Kunst im allgemeinen – ohne das Spezifische an der Musik zu vernachlässigen – ebenfalls enthalten: die sich in der Abbildung der Abbildung äußernde Innerlichkeit kann eine weltumfassende oder bloß partikulare, eine tiefe oder flache, eine reiche oder ärmliche etc. sein; darin kommt zugleich zum Ausdruck, auf welche Wirklichkeit die musikalische Mimesis auftrifft, und wie sie es tut. Dabei muß jedoch ein besonderer Zug der Musik hervorgehoben werden: die ästhetische Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz vollzieht sich hier vehementer als in

den anderen Künsten; das aus dem wirklichen Leben entspringende Vorher kann hier zumeist diese Umwandlung weniger hemmen. Andererseits ist naturgemäß das Nachher der Wirkung weniger inhaltsbestimmt, auf bestimmte Inhalte orientiert. So ist die Musik dem Leben zugleich näher und von ihm entfernter als die anderen Künste; sie enthält unmittelbarer die Kategorien der ethischen Entscheidungen in sich und greift zugleich weit weniger konkret in diese ein; sie rüttelt ihre Zuhörer unmittelbarer und mitreißender auf und ist zugleich in bezug auf das Nachher der Wirkung weit weniger verpflichtend. Man will diese ganz eigenartige Stellung der Musik im System der Künste oft dadurch verwischen, daß man ihre Subjektivität mit der der Lyrik gleichsetzt. Man vergißt dabei, daß auch das allersubjektivste, ganz in Stimmungen aufgelöste lyrische Gedicht bestimmte Objekte der Außenwelt unmittelbar – freilich mit den Mitteln der dichterischen Sprache – widerspiegeln muß, daß es die von ihnen ausgelösten Empfindungen als Wechselbeziehungen gleichwertiger Komponenten gestaltet, während diese in der Musik nur eine unbestimmte Gegenständlichkeit erhalten können. Vergleicht man etwa die Wirkung der Gedichte Shelleys mit der Eroica oder der IX. Symphonie Beethovens, so ist dieser Unterschied klar zu sehen, gerade weil alle diese Kunstwerke revolutionäre Reaktionen auf die Zeit nach der Französischen Revolution waren. Der größere Widerstand gegen solche Gedichte, auch bei Menschen, die sich bedingungslos von diesen Symphonien hinreißen lassen, kann die eben gestreifte Besonderheit der musikalischen Wirkung illustrieren. Hier konnten naturgemäß nur die allerallgemeinsten Züge dieser Eigenart der musikalischen Wirkung, ihrer kategorialen Beschaffenheit angedeutet werden; die wirkliche Konkretisierung gehört auch als philosophische Analyse in die Genre-Theorie.

Wir haben bis jetzt auf die weltgeschichtlichen Kräfte hingewiesen, die zur Blüte der Musik als selbständiger Kunst geführt haben. Diese Entwicklung hat aber auch ihre rein künstlerische Seite, die wir, wenn auch ebenfalls nicht konkret, sondern bloß abstrakt-kategorial kurz betrachten müssen. Wieder sehen wir, worauf wir in anderen Zusammenhängen bereits oft gestoßen sind, daß jede Kunst das Produkt einer langwierigen gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung ist und niemals zu den angeborenen, anthropologischen (oder gar ontologischen) Eigenschaften des Menschen gehört. Es ist evident, daß die Selbständigkeit der neuzeitlichen Musik eine hochausgebildete musikalische »Sprache« voraussetzt, sowohl in der Handhabung der Ausdrucksmittel, wie in der Bereitschaft und Fähigkeit ihres Verstehens. Daß eine solche von Anfang an nicht vorhanden sein konnte, ist selbstverständlich.

schon weil das Objekt, die menschliche Innerlichkeit, die »Welt« der menschlichen Empfindungen selbst ein Produkt dieser Entwicklung ist. Es ist darum ohne weiteres verständlich, daß die Mimesis, ihre Darstellungsformen und deren Rezeptivität nicht früher dasein konnten als die Sache selbst. Die Schwierigkeit, die nun entsteht, wenn die Genesis der Musik und des Sinnes für sie aufgedeckt werden sollen, ist gleichfalls einleuchtend: wir können keine Dokumente für die erste Entwicklungsphase der Musik besitzen, wie etwa für die der Werkzeuge. Selbst die allerprimitivsten Völker, die wir kennen, haben sich bereits sehr weit von den ersten Anfängen entfernt. Trotzdem muß gesagt werden, daß bei der sehr engen Verbundenheit von Tanz, Gesang und Musik in den uns bekannten – relativen – Anfangsstadien es äußerst unwahrscheinlich scheinen muß, daß die wirklich ersten Versuche nicht ein noch engeres Zusammen gezeigt hätten. Sogar bei einem künstlerisch so hochentwickelten Volk, wie die Griechen es waren, stellt Th. Georgiades eine ganz enge Bindung der Musik an Tanz und Gesang fest. »Pindars Verse waren nicht nur Musik, sondern auch Tanz, sie waren nicht nur ›Dichtung‹, nicht nur ›Gesang‹, sondern χορεία (Choréia), das bedeutet: ›das Ganze von Gesang und Tanz‹. Das ist die Definition von Platon (Gesetze 654 B). Auch eine Stelle bei Aristoteles (›Metaphysik‹ 1087 b) zeigt, daß für die Griechen der Rhythmus mit dem Gefühl für das Körperhafte innig verbunden war, daß er nicht für sich, abstrakt, als nur-musikalische Erscheinung gedacht werden kann. Aristoteles benützt als Beispiele für die kleinste rhythmische Maßeinheit den Schritt und die Silbe. Ihm fällt nicht etwa ein, die ›Kürze‹, also ein rein musikalisches Element zu nennen, so wie wir vielleicht einen Notenwert, z. B. das Viertel (♩) oder das Achtel (♪) oder gar einen absoluten, abstrakten Zeitwert nach dem Metronom angeben würden [1].« Und er meint, daß erst im 5. Jahrhundert mit dem »neuen Dithyrambos« ein etwas loserer Zusammenhang der Musik mit den anderen Künsten einsetzt, wogegen Platon heftig protestierte [2]. Es ist die Aufgabe der Fachleute, die Etappen dieser Entwicklung konkret zu bestimmen und zu charakterisieren. Der Verfasser hält sich nicht für befugt, über solche Fragen konkrete Urteile zu fällen. Immerhin sprechen die allgemeinen Tendenzen einer jeden Entwicklung dafür, daß ihre Linie im großen ganzen von der engsten Verbundenheit von Tanz, Gesang und Musik zu einer sehr allmäh-

[1] Th. Georgiades: Musik und Rhythmik bei den Griechen, a. a. O. S. 37.
[2] Ebd. S. 49

lichen Differenzierung und mit ihr zur wirklichen Selbständigkeit der Musik führt. Vom Standpunkt unserer philosophischen Erwägungen ist dabei erstens zu wiederholen, daß ein so reiches und – relativ – für sich seiendes Empfindungsleben, das von hier aus als Basis der neuzeitlichen Musik erscheint, selbst das Produkt eines langen historischen Weges sein mußte. Zweitens: es ist naheliegend, daß die Musik – aufgefaßt als Mimesis der Empfindungen – anfänglich die primäre Mimesis, die der Lebenstatsachen, welche die Empfindungen auslösen, begleitete, gewissermaßen gefühlshaft kommentierte und ihre mimetisch unmittelbar verständliche Darstellung – in Tanz und Gesang – den eigenen Bedürfnissen gemäß ordnete und stilisierte. Die musikalische Ausdruckskraft der Empfindung und die Aufnahmebereitschaft für sie haben sich offenbar in dieser langen Zeit in unlösbarer Gemeinschaft entwickelt, haben sich auf alle Gebiete des Lebens erstreckt, sich zum Ausdruck immer differenzierterer Empfindungen verfeinert und auch für das Subtilste und Tiefste eine Empfänglichkeit erzogen. So konnte, als die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung die Innerlichkeit des Empfindungslebens zu einer gesellschaftlich selbständigen Lebensmacht erwachsen ließ, die musikalische Mimesis der Empfindungen sich als für sich seiende Gestalt objektivieren. ~~Die Menschheit stellt sich, nach Marx, »immer nur Aufgaben, die sie lösen kann, denn genauer betrachtet, wird sich stets finden, daß die Aufgabe selbst nur entspringt, wo die materiellen Bedingungen ihrer Lösung schon vorhanden oder wenigstens im Prozeß ihres Werdens begriffen sind[1]«.~~

Diese Verbindung verschiedener Künste ist die innigste, die uns im Bereich des Ästhetischen bekannt ist; sie geht weit über die der Architektur mit Plastik und Malerei hinaus. Was den Tanz betrifft, ist sie – gerade von seinem Standpunkt aus – eine unlösbare, während die Wortkunst sich schon relativ früh aus solchen absoluten Banden befreit. Wenn wir aber diese Verhältnisse vom Standpunkt der Musik betrachten, so sehen wir, daß ihr Aufsichgestelltsein sehr bestimmte innere Grenzen hat, d. h. das ästhetische Erkämpfen der Selbständigkeit beinhaltet keineswegs eine radikale Trennung von jeder Verbundenheit mit Tanz und Gesang. Man könnte vielleicht versucht sein, die Verknüpfungen in den ersten Übergangsstadien rein auf den sozialen Auftrag zurückführen, in ihnen etwas Äußerliches, Aufgezwungenes zu erblicken; einerlei ob ein solcher Auftrag höfischen oder kirchlichen Charakters ist (Oper und Ballett einerseits, Messe, Passion etc. anderer-

~~1 Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie, Stuttgart 1919, S. LVI.~~

seits.) Diese Auffassung scheint uns jedoch, wenn sie den Anspruch auf restlose Erklärung erhebt, als oberflächlich. Denn wir sehen ja, daß etwa im 19. und 20. Jahrhundert, als die Musik, ebenso wie die anderen Künste, gerade am Verblassen, am Kraftloswerden des sozialen Auftrags leidet, diese Verbindungen doch nicht aufhören, für ihre Entwicklung bedeutsam zu sein. Um vom Lied, das in der großen Kunst gerade jetzt entscheidend wichtig wurde, vorerst gar nicht zu reden, spielen Oper und Ballett, Kantaten etc. bis in die Produktion solcher Künstler wie Schönberg und Strawinsky, wie Bartók und Alban Berg eine wichtige Rolle. Dieses Phänomen kann die verschiedensten Erklärungsversuche hervorrufen. Im 19. Jahrhundert wurde die Theorie Wagners vom »Gesamtkunstwerk« viel diskutiert, und der junge Nietzsche wollte sogar die Tragödie »aus dem Geiste der Musik« entstehen lassen. Wir glauben, solche Hypothesen kann man heute ruhig als endgültig begraben betrachten; die griechische Tragödie war ebensowenig ein »Gesamtkunstwerk«, wie die »Musikdramen« von Wagner selbst; jene waren wesentlich literarische Werke, bei deren Aufführung die Musik eine heute schwer nachkonstruierbare Begleitrolle spielte, diese eine persönlich spezifizierte Abart der Oper, eine Etappe in der Entwicklung der Musik. Aber auch eine völlig entgegengesetzte Erklärung, eine rein formalistische, daß nämlich der Komponist bloß die Klangfarbe etc. der menschlichen Stimme für sonst rein, immanent musikalisch abgeschlossene Zwecke gebraucht und daß die Bedeutung der dabei verwendeten verbalen Ausdrucksmittel als solche völlig irrelevant wären, entspricht ebenfalls nicht der tatsächlichen historischen Entwicklung der neuzeitlichen Musik. Der geistige Gehalt, die gesellschaftlich-menschliche Schicksalsatmosphäre ist aus der Musik der »Zauberflöte« ebensowenig wegzudenken, wie aus dem »Wozzek« Alban Bergs oder aus der »Cantata profana« Bartóks.

Diese durch keine noch so radikalen Wandlungen des sozialen Auftrags dem Inhalt und der Form nach erschütterbare Anziehung der besten und höchsten Musik durch das konkret Seelisches offenbarende Wort oder durch die expressive Gebärde weist auf Schichten der Zusammengehörigkeit hin, die zwar jeweils durch konkrete gesellschaftliche Lagen und Bestrebungen in Bewegung gesetzt werden, die aber zugleich tief im Wesen der musikalischen Mimesis verankert sind. Wir meinen die spezifische Form der unbestimmten Gegenständlichkeit in ihr, die gerade das umfaßt, was Wort und Gebärde auszudrücken fähig sind, nämlich jene Begebenheiten der Außenwelt, die die in der Musik abgebildeten Empfindungen ausgelöst haben. Das so entstehende Verhältnis ist, wie früher gezeigt wurde, beim Tanz unmittelbar einleuchtend.

Es kann hier eine vollendete Einheit von Empfindung und Äußerung entstehen, die offenbar in Frühzeiten weitaus umfassender und inniger war, als später; in Tänzen orientalischer Völker, bei denen die alten Traditionen lebendiger geblieben sind, als in Europa, ist dies noch heute wahrnehmbar. Die spätere Entwicklung zeigt natürlich äußerst divergierende Tendenzen. Erstens werden die durchschnittlichen Tänze selbst immer inhaltloser, immer weniger expressiv; da die sie begleitende Musik sich notwendig diesen Tendenzen anpaßt, fällt sie immer mehr aus der Sphäre der Kunst heraus. (Bei der Behandlung des Angenehmen werden wir auch auf diese Frage zurückkommen.) Zweitens können Tanzmotive Elemente rein musikalischer Kompositionen werden. Daß dabei ihre Rhythmik etc. besondere Arten von Empfindungen zu evozieren verhilft, daß in ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit Erinnerungen an die spezifische dynamische Bewegtheit des »Originals« erweckt werden können, ändert nichts an der Tatsache, daß solche Motive für die Musik eben nur zu bearbeitende Motive sind, die sich von anderen Gebieten entstammenden prinzipiell nicht unterscheiden. Es bleibt also als eigentliches Problem nur das Ballett im engeren Sinne übrig. Hier ist die große Musik stets bestrebt gewesen, auf Grund der Mimesis völlig neuer Empfindungen eine neue organische Einheit zwischen sich selbst, der Gebärdensprache und der Tanzsprache wiederherzustellen. Allem Anschein nach liegt die Problematik dieser Bestrebungen heute weniger in der Musik selbst, als in der Richtung, die die neuzeitliche Tanzkultur eingeschlagen hat. Die höfische Oper hat für ihre Balletteinlagen eine entsprechende – höfisch-konventionelle – Ausdruckssprache der Bewegungen geschaffen, die schon im 19. Jahrhundert und in gesteigertem Maße jetzt nicht mehr geeignet ist, die neuen Empfindungen, die in der Musik laut werden, in eine ihr adäquate Gebärdenwelt umzusetzen. Wieweit diese Lage auf die Musik selbst zurückwirkt, können nur die kompetenten Fachleute beurteilen; hier kam es nur darauf an, das Problem selbst ganz allgemein aufzuzeigen.

Theoretisch weitaus komplizierter scheint die Beziehung von Wort und Musik zu sein, jedoch gerade diese unmittelbar auftretende Verwickeltheit zeigt den Weg zu ihrer prinzipiellen Lösung. Vor allem muß daran erinnert werden, was im Kapitel über das Signalsystem 1[2] bezüglich der dichterischen Sprache ausgeführt wurde, daß nämlich diese den abstrakten, logischen Sinn, der in jedem Wort, in jedem Satz enthalten ist (Sprache als Signalsystem 2), ununterbrochen aufzuheben trachtet. Das Aufheben ist hier im striktesten Sinne zu verstehen: dieser abstrakte Sinn wird keineswegs einfach vernichtet

– sonst würde die Sprache ihre Kraft, Gegenstände eindeutig zu bestimmen, verlieren –, er wird bloß einerseits immer auf ein Subjekt bezogen, d. h. soll nicht bloß den Gegenstand im allgemeinen, sondern ihn in seiner sinnlich-seelischen Besonderheit, in seiner einmaligen Verknüpftheit mit anderen Gegenständen, mit Menschen, Beziehungen von Menschen zum Ausdruck bringen und auch dies immer unzertrennbar an eine bestimmte Subjektivität gebunden. (In Lyrik und Epik wird diese vom Dichter oder vom Erzähler verkörpert, im Drama unmittelbar stets durch die jeweils agierende Figur, durch das Ensemble ähnlicher Gestalten, also nur vermittelt vom Dramatiker selbst, bestimmt.) Andererseits schafft ein solches Anthropomorphisieren der Sprache ein Gleichgewicht zwischen Sinn und Sinnfälligkeit der Worte, ja oft ein Übergewicht letzterer; die Worte, die Sätze entfernen sich von der reinen Begrifflichkeit, streben einer Vorstellungsartigkeit zu, erhalten eine spezifische, einzigartige und doch typische Atmosphäre, eine Aura der Empfindungen, die sie auslösen und von denen sie ausgelöst werden. Selbstverständlich knüpft die Musik an diese dichterisch transformierte Sprache an, es wäre jedoch eine unzulässige Vereinfachung, hier stehenzubleiben und zu glauben, eine dichterische Sprache allein würde ausreichen, der Musik jenen Verdeutlichungsgrad ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit zu verleihen, der, eben als Maßverhältnis, als Spielraum zwischen einem unbedingt nötigen Minimum und einem genau begrenzten Maximum diesen Hilfsdienst für die musikalische Gestaltung zu leisten fähig wird. Natürlich gibt es Ausnahmen. Es ist sicher kein Zufall, daß die große deutsche Lyrik von Goethe bis Heine für die Liedkomposition der Periode Schubert-Brahms in unveränderter Form als verbale Grundlage dienen konnte. Aber selbst bei dieser höchsten und treuesten Hingabe an einen endgültig geformten Dichtertext ist wahrnehmbar, daß auch diese Musik in ihrer Gestaltung weit über jene Aura, jene seelische Atmosphäre hinausgeht, die die Wortzusammenklänge selbst gestalteten, und daß es – gerade in dieser Sphäre – manche Beispiele gibt, in denen die Musik, dichterisch angesehen, ganz mittelmäßige Gedichte mit der Glorie der ewigen Gefühle umgibt. Auch hier liegt also der Akzent auf der reinen Abbildung von Abbildern. Die größten Dichterworte sind, wie alles Äußere, nur ein Anlaß; freilich zugleich ein Anlaß, der der gedoppelten Mimesis eine gesteigerte innere Konkretion verleiht, die allerdings auch einer bloß durchschnittlichen Musik als verbal-verdeutlichende Unterlage dienen können.

Der hier zu lösende Widerspruch zwischen der künstlerischen Logik des Wortes und der der Musik beruht – wie wir bereits dargelegt haben – dar-

auf, daß die Musik sich auf das restlose Sichausleben der Gefühle gründen muß, während diese in der Wortdichtung nur ein Element unter anderen bilden und sich deshalb dem Gang des Ganzen, der Handlung und ihrer dialektischen Entfaltung immer wieder unterordnen müssen. Sie nehmen deshalb im Drama, natürlich mit einer qualitativen Steigerung an Intensität, dieselbe Proportion ein, wie im Leben, wogegen sie in der Musik nichts Hemmendes in ihrer immanenten Entfaltung dulden dürfen. In Messe, Oratorium, Kantate etc. kann diese Entgegensetzung der ordnenden und leitenden Prinzipien bei Wort und Ton sich durch verschiedene Mittel ausgleichen; nur in der Oper muß dieser gordische Knoten entzweigeschnitten werden. Denn in den Passionen, Oratorien etc. von Bach oder Händel ergab es sich mit organischer Selbstverständlichkeit aus der Aufgabe selbst, daß alle Gefühlsmomente der jeweiligen konkreten Wirklichkeit – mögen sie für sich betrachtet epischen, lyrischen oder dramatischen Charakters sein – sich in ungestörter Selbständigkeit, ohne unmittelbare Rücksichtnahme auf das Vorangehende oder Folgende musikalisch restlos ausleben können. Der musikalisch-geistige Gehalt der Werkindividualität kommt gerade in den mitunter äußerst schroffen Kontrasten eines solchen Nacheinander zur Geltung, ohne ihr Aneinanderknüpfen anders als stimmungsmäßig in Betracht ziehen zu müssen. Damit erhält hier die spezifisch musikalische Dramatik den denkbar größten, die größte Freiheit darbietenden Spielraum, gerade weil sie sich um den dramatischen Gesamtaufbau der Wortkunst überhaupt nicht zu kümmern braucht. Weitaus komplizierter, schwerer lösbar und seltener adäquat gelöst ist dieses Problem in der eigentlichen Oper. Wagner hat dieses Problem sehr verwirrt, und seine Texte sind, vom allein entscheidenden Standpunkt der Musik, desto besser, je weniger er seine bewußten Intentionen verwirklichen konnte. Die alte italienische Oper löste diese Frage mit einer naiven Selbstverständlichkeit, mit einer bedingungslosen Unterordnung von Handlung, Verwicklung, Charakteristik, Dialog etc. unter die Ausdrucksnotwendigkeiten der Musik. Romain Rolland beschreibt in pittoresker Zuspitzung die so entstehende Lage: »Wir finden bei dem italienischen Publikum des 18. Jahrhunderts eine nicht zu überbietende Gleichgültigkeit für die dramatische Fabel; bei dieser vollkommenen Unbekümmertheit um das Thema kommt man leicht dahin, den zweiten oder dritten Akt einer Oper vor dem ersten zu spielen ... Und doch begeisterte dasselbe Publikum, dem das Drama gleichgültig war, sich geradezu frenetisch an irgendeiner dramatischen Stelle, losgelöst aus dem Ganzen der Handlung. Es ist nämlich vor allem lyrisch gestimmt, aber von einem Lyrismus, der gar nichts

Abstraktes hat, der sich an ganz bestimmte Leidenschaften, an ganz besondere Fälle hält [1].«

Das Wort Lyrik soll hier möglichst breit und nicht pedantisch-engherzig verstanden werden. Romain Rolland und seine Quellen meinen damit gerade das musikalisch Wesentliche an der Musik, das, was wir das restlose Sichausleben der Empfindungen genannt haben, ihre streng logische Ordnung von Erfüllung zu Erfüllung, die hier mit ihrem Aufbau einer »Welt« durch das Wort zusammenstößt. Ein schroffer Kontrast zeigt sich bei allen äußeren und inneren Bestimmungen, so vor allem bereits im Tempo der Gestaltung. Der klassizistische, auf strenge Form drängende Bildhauer Hildebrand hat dies in einem Brief an Cosima Wagner klar ausgedrückt: »Ich komme nicht über das verschiedene innere Zeitmaß hinaus, welches das dramatische Wort und die Musik scheidet. Ich meine das so: Innere Vorgänge, Entwicklungen, Stimmungen etc. kann *ein* Wort klarstellen . . . Die Sprache kann ja unglaublich kurz sein und je kürzer, desto stärker der Eindruck. Andererseits brauchen wir aber zur Explizierung von den einfachsten äußeren Vorgängen oder Handlungen eine Masse Worte und Zeit. Die Musik, die symphonische hingegen gibt den inneren Vorgang, das innere Element selber, folgt von Anfang zu Ende, gibt Windung für Windung . . . So kann eine Zeile zur Symphonie werden . . . Wir befinden uns dann in einer anderen Zeitwelt als der der dramatischen durchs Wort [2].« Er ist dabei sicher ganz unabhängig von Kierkegaard, der denselben Tatbestand Jahrzehnte früher sehr ähnlich formulierte. »Das dramatische Interesse verlangt raschen Fortschritt, bewegten Takt. Je mehr das Drama von der Reflexion durchdrungen ist, desto unaufhaltsamer drängt es vorwärts . . . Im Wesen und Charakter der Oper liegt solche Eile nicht; ihr ist ein gewisses Verweilen und Zögern eigen, eine gewisse behagliche Ausbreitung in Zeit und Raum [3].«

Würde man die textlichen Grundlagen der späteren großen Werke von diesem Standpunkt analysieren, so würde man in oft vertiefter und verinnerlichter Form auf dasselbe Problem stoßen. J. V. Widmann hat aufgezeichnet, wie Brahms sich eine solche Grundlage für eine geplante Opernkomposition vorgestellt hat: »Vor allem schien ihm das Durch-

[1] Romain Rolland: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit, Frankfurt (Main) 1922, S. 184 f.

[2] Zitiert aus: Adolf von Hildebrand und seine Welt, München 1962, S. 454.

[3] Kierkegaard: Entweder Oder a. a. O. S. 104.

komponieren der ganzen dramatischen Unterlage unmöglich, ja schädlich und unkünstlerisch. Nur die Höhepunkte und diejenigen Stellen der Handlung, bei denen die Musik ihrem Wesen nach wirklich etwas zu sagen finde, sollten in Töne gesetzt werden. So gewinne einerseits der Librettist mehr Raum und Freiheit zur dramatischen Entwicklung des Gegenstandes, andererseits sei auch der Komponist unbehinderter, ganz nur den Intentionen seiner Kunst zu leben, die doch eigentlich am schönsten erfüllt würden, wenn er in einer bestimmten Situation musikalisch schwelgen und z. B. in irgendeinem jubelnden Ensemble sozusagen ganz allein zum Worte kommen könnte. Dagegen sei es eine für die Musik barbarische Zumutung, einen eigentlichen dramatischen Dialog durch mehrere Akte hin mit musikalischen Akzenten begleiten zu sollen [1].« Wenn man etwa an Boitos Text für Verdis »Othello« denkt, unseres Erachtens vielleicht die beste Umsetzung eines bedeutenden Dramas in eine die Musik fördernde Unterlage, so zeigt sich schon in den Auslassungen eine ähnliche Tendenz, wie die, die den Forderungen von Brahms zugrunde liegt. Boito streicht resolut die ganze poetische Entstehungsgeschichte der Liebe zwischen Othello und Desdemona; nur lyrisch brauchbare Fragmente werden in die große Liebesszene am Ende des ersten Aktes eingebaut. Auch das ganze – von vielen Kommentatoren des Dramas vernachlässigte, aber sachlich für die Tragödie höchst wichtige – Verhältnis Othellos zur Republik Venedig, das erst den richtigen Hintergrund zum Aufschwung und zum Absturz der großen Liebe im Drama ergibt, das von der Exposition bis zum Selbstmordmonolog Othellos das ganze Werk Shakespeares durchdringt, wird konsequent eliminiert. Selbst dort, wo Boito aus diesem Komplex etwas übernimmt, wie Teile des wundervollen Monologs, den Othello nach der Erschütterung seines Glaubens an Desdemona hält, in welchem der große Held und Staatsmann mit seinem eigenen Leben endgültig abrechnet, von ihm Abschied nimmt, wissend, daß er nunmehr hilflos von seinen Leidenschaften in den Untergang geschleudert wird, ist der geistig-emotionale Zusammenhang ein völlig anderer: in der Tragödie ist dieser Monolog ein Ruhepunkt, die letzte bange Stille vor dem Sturm, in der Oper wird er restlos von der Flut der Affekte, die Jagos Verdächtigungen entfachen, mitgerissen, verliert er jede sinnlich-seelische Selbständigkeit [2]. Wir können hier unmöglich auf

[1] Zitiert aus »Musiker über Musik« (herausgegeben von J. Rufer), a. a. O. S. 89–90.
[2] Bei Behandlung der dichterischen Sprache haben wir diesen Monolog auf S. 189 zitiert.

Details eingehen, obwohl auch diese in ihrer Konsequenz sehr interessant sind, z. B. die Vereinfachung von Emilias Charakter etc. Dieser Konsequenz liegt die Absicht zugrunde, die breite und umfassende Lebensbasis der Tragödie auf das Liebesschicksal zweier Menschen zu verengen, damit die tragische Kurve vom dithyrambischen Liebesglück des Anfangs über das Toben der Eifersucht und die Vereinsamung der bisher innig Vereinten bis zu Mord und Selbstmord rein im homogenen Medium der restlos ausklingenden Empfindungen und Leidenschaften auf Grundlage des unbedingt notwendigen Minimums der verursachenden Auslöser zum Ausdruck gelange.

Untersucht man von diesem Standpunkt etwa die »Zauberflöte« in ihrem Zusammenhang mit der Aufklärung, so kommt man zu einem prinzipiell ähnlichen Ergebnis. Die diametral entgegengesetzten Anschauungen über den Text – von Unsinn bis zu Tiefsinn – lösen sich auf, wenn man bedenkt, daß Mozart, alles pragmatisch-kausal Verbindende und Begründende resolut weglassend, ausschließlich jene Anlässe herausarbeitet, in denen die wichtigsten Musik gewordenen Gefühlsreflexe, die die Zusammenstöße von Licht und Finsternis im Sinne der Aufklärung auslösen, mit elementarer Kraft in allen Schattierungen vom Pathos bis zum Humor Ausdruck finden. Das Prinzipielle liegt in der spezifischen, unbestimmten Gegenständlichkeit der Musik und ist die notwendige Folge ihres ästhetischen Wesens als Abbildung der Empfindungstotalität, also als Mimesis einer Mimesis. Es liegt deshalb im Wesen der Sache, daß die Geschichte der Musik einen grenzenlosen Reichtum an Abstufungen produziert, die diese ihre Beziehung zur gedoppelt abgebildeten Objektwelt in einer Skala zeigen, die von der – nach außen – völligen Unbestimmtheit bis zu jenen Bestimmtheiten reicht, deren innere Grenzen wir in den vorangegangenen Ausführungen zu ziehen versucht haben. Eine solche Zuwendung zur – höchst relativen – Bestimmtheit durch das Einarbeiten von Wort und Gebärde in die Musik wäre ästhetisch unmöglich, wenn sie einen durch nichts vermittelten Sprung der ganz auf sich selbst gestellten Musik gegenüber bedeutete. Davon kann aber keine Rede sein. In bezug auf die eigentliche, rein musikalisch gestimmte Gegenständlichkeit ergibt die ganze Reihe dieser Differenzen der unbestimmten Gegenständlichkeit überhaupt keinen Unterschied: genau dieselben – allerdings sich musikhistorisch entwickelnden und verändernden – ästhetischen Gesetze der musikalischen Führung beherrschen in gleicher Weise das ganze Gebiet. Es gibt nicht wenige Fälle der relativ konkretisierten unbestimmten Gegenständlichkeit in der textlosen reinen Musik, wo die Verwandtschaft des inneren Aufbaus mit den eben angedeuteten Prinzipien klar zum Vorschein kommt.

Ich führe nur Liszts »Faust-Symphonie« als Beispiel an; hier wird resolut die ganze einheitlich verflochtene Dramatik des literarischen Themas über Bord geworfen und die Essenz des dichterischen Gehalts doch musikalisch aufbewahrt, indem die Gefühlsreflexe, die die Hauptgestalten auslösen, zu Stimmungsporträts von Faust, Gretchen und Mephisto kondensiert werden; auch die Reihenfolge ergibt eine musikalische Steigerung, deren pessimistische Gefühlsfolgen durch den Schlußchor aufgehoben werden. Da auf diese Weise in der unbestimmten Gegenständlichkeit wichtige Momente des dem jeweiligen Werk zugrunde liegenden seelischen Gehalts zum Lichte drängen, kann dieses Problem auch für die Entwicklung der Musik selbst nicht als gleichgültig betrachtet werden. Man muß jedoch zugleich begreifen, inwiefern und wieweit es die ästhetische Beschaffenheit der Werke bestimmt. Aus den obigen Feststellungen folgt von selbst, daß der Stil einer Periode, einer Künstlerpersönlichkeit, der Phase ihres Lebenswerks unmöglich von hier aus begriffen werden kann. Auf den ersten Blick scheint es, als ob die Differenzierung in bezug auf die Deutlichkeit der unbestimmten Gegenständlichkeit für die Bestimmung der Genres innerhalb der Musik von Wichtigkeit wäre; ob dies richtig ist, kann der Verfasser nicht kompetent beurteilen. Es spricht dagegen, daß die hier behandelte Differenzierung sich auch auf jene Musikwerke ausdehnt, die für den Ausdruck ihrer unbestimmten Gegenständlichkeit keinerlei Verbindung mit Wort oder Gebärde suchen. Angefangen von den sicher künstlerisch ernstgemeinten, auf eine spezifische Determination der musikalisch abgebildeten und gestalteten Empfindungen hinzielenden Bezeichnungen einzelner Werke (Eroica, Pastorale, Appassionata etc.) geht diese Bewegung so weit, daß sie sich im 19. Jahrhundert als besondere Richtung, nämlich als Programmusik, konstituierte.

Aber auch hier bleibt die Tatsache bestehen, daß das »Programm« keine Basis zur ästhetischen Bewertung abgeben kann, ebensowenig wie – bei Vorbehalt der Verschiedenheit solcher Probleme in beiden Künsten – die Ikonographie in den bildenden Künsten. In beiden Fällen muß die ästhetische Aussage des Werks vom auditiven bzw. vom visuellen Standpunkt klar, tief, reich, originell, gegliedert etc. sein, muß seinen immanenten Sinn komplett und gediegen zum Ausdruck bringen, ganz unabhängig davon, ob und wieweit dieser mit der im Programm oder in der Ikonographie angegebenen Bedeutung übereinstimmt. Eine solche Feststellung ist aber doch nur abstrakt richtig. Wir haben bereits in anderen Zusammenhängen darauf hingewiesen, daß die ikonographisch angegebene Thematik – konkret vermittelt von der Eigenart des gesellschaftlich-geschichtlichen sozialen Auftrags,

durch die Persönlichkeit des Künstlers etc. – einen bedeutsamen Einfluß auf die künstlerischen Prinzipien der Komposition ausüben kann und darum auch für das rein ästhetische Verständnis des Werks keineswegs gleichgültig ist. Mutatis mutandis besteht eine ähnliche Lage in der Musik. Vor allem deshalb, weil es zwar für die richtige Erkenntnis der Verschiedenheiten der Künste wichtig und notwendig war, bestimmte und unbestimmte Gegenständlichkeit genau und scharf voneinander zu scheiden, diese aber sowohl im Entstehen, wie in der Wirkung des Werks untrennbar miteinander vereinigt sind. Zweifellos spielt all das, was in der unbestimmten Gegenständlichkeit sich mehr oder weniger als Inhalt, Intensität, Richtung etc. der musikalisch abgebildeten Gefühle konkretisiert, eine entscheidende Rolle in der Durchführung der musikalischen Komposition. Und da in dieser die unbestimmte Gegenständlichkeit immer und überall an die bestimmte gebunden ist, da sie nur durch sie und in ihr überhaupt zur Geltung gelangen kann, sind sie konkret ästhetisch kaum voneinander zu trennen.

Eine rein formalistische Betrachtung der Musik kann zwar die unbestimmte Gegenständlichkeit für irrelevant, für eine Folge von bloßen – zufälligen – Assoziationen beim Hören des Werks ansehen; dies zeigt aber nur an, daß eine rein psychologische Auffassung der künstlerischen Prozesse äußerst problematisch ist. Denn nur formal-psychologisch ist das empfindungsmäßig Inhaltliche im Erlebnis der Musik eine bloße Assoziation »bei Gelegenheit« des Werks. Es ist eine inhaltliche Frage, ob es etwas bloß zufällig Ausgelöstes ist, oder ob es in den tiefsten Gehalt des Werks eindringt. Auch die großen inhaltlichen Abweichungen in der Interpretation bedeutender Musikwerke ergeben keinen schlüssigen Beweis für einen derartigen Nihilismus dem formulierbaren Gehalt gegenüber. Bei einer genauen Prüfung würde sich nämlich einerseits zeigen, daß die Divergenzen hier nicht wesentlich stärker und tiefergreifend sind als in anderen Künsten; man denke an die verschiedenen Auffassungen der Werke von Leonardo oder Michelangelo, von Greco oder Rembrandt, ja selbst in der Literatur, wo der Gehalt verbal eindeutig fixiert zu sein scheint, ist die Auslegung etwa des »Hamlet« oder des »Faust« gewiß nicht eindeutiger und konvergierender als die der Kompositionen von Bach, Mozart oder Beethoven. Andererseits gehört ein Wandel im Inhalt der rezeptiven Akte zum Wesen einer jeden ästhetischen Wirkung. Indem das immer neu reproduzierte »tua res agitur« ein zentrales Moment, ja ein wichtiges Kriterium des Lebendigseins, des Unveraltetbleibens der Kunstwerke bildet, sind Abweichungen im rezeptiven Formulieren des Gehalts (und damit der Formen) prinzipiell unvermeidlich. Wieweit darin ein Fortschritt

des objektiven Verständnisses erzielt wird und wie die Maßstäbe dafür gelagert sind, kann erst teils in der typologischen Analyse der ästhetischen Verhaltensarten, teils im historisch-materialistischen Teil der Ästhetik konkret behandelt werden. Diese Zusammengehörigkeit – bei begrifflicher und praktisch-rezeptiver Trennbarkeit – der bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit in der Musik hat zur Folge, daß die authentischen, leisen oder deutlichen Hinweise auf den letzten Empfindungsgehalt eines Werks auch dessen rein künstlerisches Verständnis fördern können; das Wort »kann« muß dabei betont werden, denn jede mechanische Überspannung solcher Winke oder Kommentare kann wiederum zu einem Vorbeigehen an dem eigentlichen Gehalt, an der echten Formenwelt führen. In jedem einzelnen Fall kann nur ein – instinktives oder kulturell-musikalisch erzogenes – Taktgefühl über den Bestimmtheitsgrad in der Anwendung solcher Andeutungen entscheiden, da auch objektiv der Bestimmtheitsgrad der unbestimmten Gegenständlichkeit in den verschiedenen Werken (sogar desselben Autors) sehr verschieden sein kann. So bleibt die Tatsache bestehen, daß jede unbestimmte Gegenständlichkeit nur in einer, jeweils genau bestimmten Weise unbestimmt ist. Aber diese Bestimmtheit ist originär nur in der Sphäre der reinen Empfindungen vorhanden, obwohl ihr Gehalt von erlebten Weltgefühlen bis zu partikular-persönlichen Affekten oder Stimmungen alles umspannen kann; sie kann deshalb bei einer Transposition ins Verbal-Begriffliche sehr leicht in eine den Sinn entstellenden Überbestimmtheit oder in eine falsch gesteigerte Unbestimmtheit verbogen werden. Aber diese originäre Bestimmtheit ist deshalb keineswegs irrational: das Erlebtwerden (und auch die transformierte Aussage über sie) kann sich ihr ebenso annähern, wie in jeder anderen Kunst und die von Künstlern angegebenen näheren Bestimmungen, wozu auch die Programme gehören, können hier, ebenso wie in jeder anderen Kunst, diesem Prozeß der Annäherung eine Richtung geben, ihn fördern.

Damit ist das in letzter Zeit oft auftauchende Problem gestreift, ob wir in der Musik sinnvollerweise von Realismus und seinen Gegensätzen zu sprechen befugt sind. Die Frage selbst wird durch das falsche und musikfremde Anwenden dieses Begriffs oft verwirrt. Wir sprechen gar nicht von jenen, die in der unmittelbaren – »lebenswahren« oder »lebensfremden« – Abbildung von Einzelerscheinungen ein Kriterium des Realismus in der Musik suchen. Es ist sicher, daß ihr Wesen mit einer derartigen »Ähnlichkeit« oder »Unähnlichkeit« ihrer Details überhaupt nichts zu tun hat. Wichtiger sind die Betrachtungen, die, wie bei einzelnen sektiererischen Verteidigern des

sozialistischen Realismus, die sogenannte Grundidee eines Werks zur begrifflichen Allgemeinheit erheben und in deren Wahrheit oder Unwahrheit das gesuchte Kriterium des musikalischen Realismus zu finden meinen. Damit erhält aber die unbestimmte Gegenständlichkeit der Musik eine unzulässige und darum verzerrende gedankliche Fassung. Denn so sicher es möglich und sogar notwendig ist, den Gehalt der unbestimmten Gegenständlichkeit auch begrifflich zu formulieren, so sicher hat auch diese Verallgemeinerung, wenn sie gegenstandstreu bleiben soll, eine deutliche Grenze; in jeder Kunst, vor allem aber in der Musik, wo, wie gezeigt wurde, schon in der bestimmten Gegenständlichkeit ein stärkeres Verblassen, eine weit restlosere Aufhebung des Allgemeinen vor sich geht, als etwa in der Gestaltungsweise der Wortkunst. Die nachträgliche gedankliche Verallgemeinerung kann sich deshalb sehr leicht in Gebiete verirren, die mit der konkreten Musik, die sie zu erklären beabsichtigt, schon gar keinen oder kaum einen Zusammenhang haben; natürlich desto stärker, je mehr die Verallgemeinerung nicht einmal auf dem Werk selbst basiert, sondern sich auf einzelne Äußerungen seines Verfassers stützt. Da diese Tendenz weit über den Kreis der obenerwähnten Sektierer hinausgeht, führen wir einige Aussagen Adornos über Bartók an. Er geht von einer Erklärung des Künstlers über seine Verbundenheit mit der Volkskunst aus; findet diese »erstaunlich« bei einem Menschen, »der als Person allen völkischen Versuchungen unbeirrt widerstanden«. Das Wurzeln in der Volkskunst wird hier so abstrakt gefaßt, daß es sich bereits mit dem faschistischen Begriff des »Völkischen« zu verschmelzen droht, und von hier aus soll der Abfall Bartóks von der musikalischen Avantgarde »abgeleitet« werden [1]. Es ist verständlich, wenn auf derart abstrakte Auslegungen der unbestimmten Gegenständlichkeit von seiten der Formalisten so reagiert wird, daß diese ihr überhaupt keinen begrifflich faßbaren Inhalt zubilligen; die psychologische Verständlichkeit solcher Reaktionen kann ihnen jedoch selbstredend keine sachliche Richtigkeit verleihen.

Allen derartigen falschen Gedankenrichtungen gegenüber muß auch in der Musik ein tertium datur gesucht werden. Von der Form ausgehend ist dieses prinzipiell unschwer auffindbar, was hier, wie auch im späteren, nicht bedeutet, daß seine konkrete Verwirklichung mühelos wäre. Das bloße Dasein der klanglichen Elemente der Musik von Intonation und Melodie bis zu den verwickeltsten Problemen der Harmonisierung weist nämlich bei jedem Schritt

[1] Th. W. Adorno: Dissonanzen, Göttingen 1956, S. 105 f.

zum Verständlichmachen auf die Tiefe oder auf die Seichtheit, auf die umfassende Breite oder auf die verkrüppelte Enge jener Gefühle, die als Spiegelungen der Spiegelung der Ereignisse der Außen- und Innenwelt in die gedoppelte Mimesis der Musik eingehen. Besteht nun die richtige Analyse eines Musikwerks bereits auf diesem Niveau aus einem ununterbrochenen wechselseitigen Ineinanderumschlagen von Inhalt und Form, so erst recht bei der Betrachtung des Werks in seiner Totalität. Keine Deutung der unbestimmten Gegenständlichkeit kann fruchtbar und treffend sein, wenn das untrennbare Verwachsensein der unbestimmten Gegenständlichkeit mit der bestimmten, das organisch-notwendige Herauswachsen von jener aus dieser nicht ihre unerschütterliche Grundlage bildet. Um diese – an sich selbstverständlichen – Gedanken durch ein Beispiel methodologisch ganz klarzumachen, sei auf die zusammenfassenden Schlußworte von Serenus Zeitblom zu Adrian Leverkühns »Apokalypse« in Thomas Manns »Doktor Faustus« hingewiesen. Es heißt dort: »Das ganze Werk ist von dem Paradoxon beherrscht (wenn es ein Paradoxon ist), daß die Dissonanz darin für den Ausdruck alles Hohen, Ernsten, Frommen, Geistigen steht, während das Harmonische und Tonale der Welt der Hölle, in diesem Zusammenhang also einer Welt der Banalität und des Gemeinplatzes, vorbehalten ist.« Und wenn wir diese Methoden auf Bartók anwenden, so ist deutlich der Kampf des Humanen gegen die überwältigende Macht des Gegenmenschlichen in der Periode des entstehenden und des zur Macht gelangten Faschismus der Grundgehalt seiner im obigen Sinne gefaßten unbestimmten Gegenständlichkeit. Auch ist es leicht ersichtlich, daß die in Bartók lebendige Gegenkraft gerade die Verbundenheit mit dem Volk ist, eine Gegenkraft, die sich bis zum Gegensatz von Natur und Unnatur steigern kann. Dieser Kampf darf aber nicht, wie bei Adorno, zur abstrakten Begrifflichkeit gesteigert und von dort aus aufs Tagespolitische rückbezogen werden. In der »Cantata profana«, wo Bartóks tiefste Verzweiflung paradoxtragisch zur Gestalt wird, wäre es leicht und wohlfeil, aus dem Text voreilige und abstrakte Folgerungen über sein Verhältnis zu Volk und Natur zu ziehen; die Musik selbst spricht aber hier – ohne die Worte zu verleugnen – Tieferes und Weiseres aus. Der Gesang, in dem die sich in Hirsche verwandelten Söhne den Ruf zur Heimkehr, zu Vater und Mutter, zurück ins Leben der Menschen schroff ablehnen, läßt musikalisch in diesem Neinsagen zum Dasein des heutigen Menschen eine echtere vox humana erklingen, als im elterlichen Sehnsuchtsschrei enthalten war. Hier wird der Gegensatz Bartóks zur modernen Leverkühnschen Art künstlerisch faßbar, zusammen mit dem Appell an Volk und Natur, der seinem Schaffen zugrunde liegt. (Daß der

Verfasser nicht imstande ist, seine Beziehung zu dieser unbestimmten Gegenständlichkeit auf dem ästhetischen Niveau Thomas Manns zu konkretisieren, bezeichnet bloß seine persönliche Schranke, darf aber das Problem selbst nicht verdunkeln.)

Je strenger also die Forderung ist, die Musik von der spezifischen Eigenart ihrer bestimmten und unbestimmten Gegenständlichkeit ausgehend und in ihnen verbleibend zu begreifen, desto verwandter erscheinen die allgemeinen Kriterien eines Realismus in der Musik mit denen der anderen Künste. Denn auch jene, die die unmittelbare Gegenständlichkeit der Außenwelt mit künstlerischer Unmittelbarkeit reproduzieren, gehen – gerade vom Standpunkt des ästhetischen Realismus – nicht auf eine einfache oder gar fotografische Abbildung aus, sondern auf das Sinnfälligmachen des Zusammenfallens von Erscheinung und Wesen in der dadurch zugleich und gesteigert lebensnah und lebensfern gewordenen Erscheinung, in der neuen Unmittelbarkeit des jeweiligen homogenen Mediums. Der von uns zuerst erwähnte formale Zugang zur Musik ist eine spezifische Verwirklichung dieses Prinzips. Noch deutlicher ist dieser Zusammenhang im Aufbau, in der Wesensart des Gehalts, den die konkrete Totalität eines jeden Werks evoziert. Sein realistischer Charakter entscheidet sich danach, wie tief und treffend, wie umfassend und echt er die Probleme seines persönlichen und historischen Entstehungsaugenblicks aus der Perspektive seiner dauernden Bedeutung in der Menschheitsentwicklung zu reproduzieren und zu erwecken imstande ist. Natürlich sind alle konkreten Momente, durch die diese Prinzipien in den einzelnen Künsten, ja letzten Endes in den einzelnen Kunstwerken zur Revelation gelangen, struktiv wie inhaltlich qualitativ voneinander verschieden. Jedoch gerade in diesen Verschiedenheiten setzt sich, der oft behandelten pluralistischen Wesensart der ästhetischen Sphäre entsprechend, die ästhetische Einheit der letzten Prinzipien durch. Und in diesem Sinne, den weitverbreiteten Anschauungen scharf widersprechend, glauben wir, daß man berechtigterweise von einem Realismus in der Musik sprechen kann.

Es scheint uns wichtig, in solchen Fragen die Konvergenz der Musik mit ihren Schwesterkünsten zu betonen. Gerade dabei kann ihre spezifische Wesensart deutlicher hervortreten. Sie gerät dadurch keineswegs wie etwa bei Schopenhauer und Nietzsche mit den Nachbarkünsten in einen überspannten Gegensatz. Eine solche Klärung scheint uns vor allem in bezug auf die Wirkung der Musik, auf ihre Stellung im Leben der Menschen notwendig. Wir haben bei der allgemeinen Behandlung der Widerspiegelungslehre auf die Katharsis als generelle Kategorie der künstlerischen Wirkung

hingewiesen. Wenn wir uns jetzt dieser Frage auf dem spezifischen Gebiet der Musik nochmals zuwenden, so befinden wir uns auf dem Boden der ältesten und besten Überlieferungen; haben doch Platon und Aristoteles eben diese ethische und darum sozialpädagogische Bedeutung der Musik sehr eingehend behandelt und damit ihre kathartische Wirksamkeit – gerade in unserem erweiterten Sinne – nicht weniger hervorgehoben, als etwa die der Tragödie. In allgemeinster Fassung bedeutet also die Katharsis, daß ein abgebildetes Phänomen, oder eine Phänomengruppe bei Bewahrung der inneren Lebenswahrheit über jenes Niveau, das im Alltagsleben überhaupt erreichbar ist, hinauswächst. Diese Erhöhung durch die ästhetische Mimesis über das sonst normal menschlich Erreichbare ist verbunden mit dem Bewußtsein, daß es sich hier doch bloß um die äußerste Erfüllung ganz bestimmter menschlicher Möglichkeiten handelt, nicht um das Gaukelspiel einer »Erlösung« in irgendwelcher Transzendenz. Die Katharsis besteht eben darin, daß der Mensch das Wesentliche seines eigenen Lebens bejaht, gerade dadurch, daß er es in einem ihn erschütternden, ihn durch Größe beschämenden Spiegel erblickt, der ihm die Brüchigkeit, Halbheit, die Unfähigkeit zur Selbstvollendung der eigenen normalen Existenz zeigt. Katharsis ist das Erlebnis der eigentlichen Wirklichkeit des menschlichen Lebens, dessen Vergleich mit dem des Alltags in der Wirkung des Werks eine Reinigung der Leidenschaften hervorruft, um in ihrem Nachher dann ins Ethische umzuschlagen.

Die Musik unterscheidet sich auch in der Katharsis dadurch von den anderen Künsten, daß nicht die Wechselbeziehung der menschlichen Außen- und Innenwelt, nicht deren objektiv abgebildete Konflikte oder Katastrophen diese befreiende Erschütterung auslösen, daß vielmehr die in ihr wirksame Mimesis der Mimesis ohne offenkundiges Bezogensein auf die Begebenheiten des Lebens subjektiv ein sonst unmögliches Sichausleben der Empfindungen möglich macht. Der im Nachher bewußt werdende, im Erleben des Werks immanent enthaltene Vergleich richtet sich deshalb ausschließlich auf die Innerlichkeit des Menschen. Diese wird in ungeahnter, unvorstellbarer Weise intensiviert, zur Erfüllung gebracht; ihre Erlebtheit kontrastiert also mit der Innerlichkeit im normalen Leben des Menschen. Gerade deshalb ist die Befreiung, die Erschütterung vehementer, tiefer als in anderen kathartischen Wirkungen; das Hingerissensein durch die neue Welt, die Hingabe an sie kann viel bedingungsloser sein als irgendwo sonst. Gerade deshalb ist aber der Übergang auf das Nachher weitaus schwieriger. Da etwas sonst überhaupt nicht Erlebbares erlebt wird – nicht eine Steigerung sonst schwächer und zerstreuter vorhandenen Erlebnisse, wie in den anderen Künsten – ist die

»Anwendung« auf das Leben, das Umschlagen der ästhetischen Katharsis in ihre ethischen Konsequenzen, in die der Lebensführung weitaus schwieriger. Diesen Problemkomplex haben wir im Zusammenhang mit der Katharsis im allgemeinen bereits behandelt. Nicht entgegenwirkende Hemmungen verursachen diese Vieldeutigkeit der Katharsis, sondern eine bestimmte Richtungslosigkeit der Empfindungen selbst, ohne eindeutiges Fundament in der Objektwelt, mit ihrer Intention auf bloß unbestimmte Gegenstände.

Das Nachdenken über die Musik im 19. bis 20. Jahrhundert spiegelt deutlich diese Problematik der musikalischen Katharsis. Dadurch wird der schrankenlose, unkritische Enthusiasmus Schopenhauers, das Hinundhergeworfensein zwischen unwiderstehlicher Hingezogenheit und tiefem Mißtrauen bei Kierkegaard oder Nietzsche verständlich. Bedeutende, mit der Musik tief verbundene Schriftsteller des 20. Jahrhunderts drücken diese Zwiespältigkeit der musikalischen Katharsis oft sehr prägnant aus. Der Faustusroman Thomas Manns kreist ja sehr wesentlich um dieses Problem, und wenn er auch letzten Endes die tragische Problematik der gesamten Kunst in dieser Epoche beleuchtet, so wird sicher nicht zufällig die Musik zum Repräsentanten dieses tiefen Zwiespalts. In einer Deutschlandrede sagt Thomas Mann: »Die Musik ist dämonisches Gebiet – Sören Kierkegaard, ein großer Christ, hat das am überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlich-enthusiastischen Aufsatz über Mozarts Don Juan. Sie ist christliche Kunst mit negativen Vorzeichen. Sie ist berechnetste Ordnung und chaosträchtige Wider-Vernunft zugleich, an beschwörenden, inkantativen Gesten reich, Zahlenzauber, die der Wirklichkeit fernste und zugleich die passionierteste der Künste, abstrakt und mystisch[1].« Und Hermann Hesse läßt den Helden des Romans »Der Steppenwolf« sagen: »Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren, und dem Geist, dem Logos, dem Wort Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die Vernunft frondiert und mit der Musik geliebäugelt.« Zweifellos sind solche Betrachtungen unmittelbar von den gesellschaftlich-geschichtlichen Ereignissen speziell in Deutschland hervorgerufen; ihre direkte Beziehung auf die Musik ist jedoch keineswegs zufällig, drückt vielmehr die besondere Problematik der musikalischen Katharsis in einer Zeit aus, die einerseits

[1] Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen. Wk. a. a. O., Band XII. S. 559.

die größten Klarheitsforderungen an die sich moralisch bewährenden Menschen stellt, andererseits aber die Faszination der Unbestimmtheit der Musik gleichzeitig in die Höhe treibt.

In den Bemerkungen von Platon und Aristoteles sind – bei aller Verschiedenheit ihrer Konzeptionen – die ersten Ahnungen einer solchen Problematik bereits fühlbar; ihre Zustimmungen und Ablehnungen sind weitgehend davon bestimmt, welche Musik, welche ethischen Gefühle, welche sittlichen Beschaffenheiten widerspiegelt und dadurch im Zuhörer erweckt. Die neuzeitliche Musik mit ihrer unermeßlichen extensiven wie intensiven Ausdehnung des Gebiets der Empfindungen, was selbstredend primär der künstlerische Ausdruck einer Entwicklung im gesellschaftlichen Leben ist, macht sie in einem früher unvorstellbaren Ausmaße zum Instrument des individuellen und damit des privaten Lebens. Diese Entwicklung selbst, die Antike und Mittelalter gegenüber radikal neue Momente zum Vorschein bringt, kann hier nicht einmal andeutend geschildert werden. Für uns sind hier bloß ihre Folgen für die Musik wichtig. Der private Mensch, das Individuum als solches, hat nämlich auch objektiv-gesellschaftlich und demzufolge als Subjekt der Musik eine doppelte Physiognomie: einerseits drückt sich in seinem Schicksal das Schicksal der Epoche aus, das Zerfallen der alten, unmittelbar wirksamen Gemeinschaften, durch welche vermittelt der einzelne Mensch als ihr Mitglied am Leben der Gesellschaft früher teilnahm. Andererseits lebt der privat gewordene Mensch in scheinbarer Unabhängigkeit vom Geschick der Allgemeinheit sein Leben für sich: seine Gedanken, Taten und Empfindungen scheinen sich nicht über das Niveau dieses Daseins zu erheben, seinen Umkreis zu verlassen. Die Revolutionen des 18. Jahrhunderts haben – nach langen Vorbereitungen im gesellschaftlichen Sein und Bewußtsein der Menschen – in jedem Menschen eine genaue Trennung von Mensch und Staatsbürger vollzogen. Der junge Marx hat richtig gezeigt, daß »der Mensch« in den Erklärungen der Menschenrechte der revolutionären Periode letzten Endes den Bourgeois, den Menschen der kapitalistischen Produktion, der bürgerlichen Gesellschaft bedeutet. »Aber das Menschenrecht der Freiheit basiert nicht auf der Verbindung des Menschen mit dem Menschen, sondern vielmehr auf der Absonderung des Menschen von dem Menschen. Es ist das *Recht* dieser Absonderung, das Recht des *beschränkten,* auf sich beschränkten Individuums [1].«

[1] Marx: Die Judenfrage, Wk. a. a. O. I. I. S. 594.

Die Befreiung der Empfindungswelt des Menschen in der Musik, ihr schrankenloses und zugleich zur Erfüllung geordnetes Sichausleben in ihr, muß sich deshalb in einer zwiefachen Weise äußern. Sie kann alle Empfindungen freisetzen, bis in ihre letzten Konsequenzen führen, die aus der immer tieferen, immer tragischer werdenden Problematik des Lebens in der kapitalistischen Gesellschaft entspringen, die vom Leben selbst in dieser Formation verhindert, gehemmt, entstellt etc. werden, um auf diesem Niveau gerade in ihrer musikalisch gereinigten, homogeneisierten Erfüllung die tiefe, wenn auch tief verborgene Verbundenheit dieser zur Einsamkeit verurteilten Empfindungen mit dem Leben, mit der Entwicklung, mit den Kämpfen und Hoffnungen, mit den Verzweiflungen und Perspektiven der Menschengattung erlebbar zu machen. Dies ist die eigenartige, in solcher Intensität noch nie vorhandene Katharsis, die die neuzeitliche Musik zu entfachen fähig ist. Aus derselben gesellschaftlichen Lage und ihren Auswirkungen auf die Musik folgt jedoch auch eine völlig entgegengesetzte Art der Freisetzung der Empfindungen. Da das private Individuum infolge seines unmittelbaren Aufsichselbstgestelltseins gerade empfindungsmäßig rein ins Private geworfen wird, kann der Akt der Befreiung, das Auslebenlassen des Innenlebens gerade die so entstehende Partikularität zum Durchbruch führen. Die suggestiven Mittel der Musik, ihre Konzentration des homogenen Mediums auf eine hier mimetisch explodierende, für sich seiende Innerlichkeit können deshalb auch ein Freisetzen, ein Sichselbstgenügen der bloßen Partikularität evozieren. Dabei entsteht geradezu das Gegenteil der Katharsis: es ist eine sonst schwer erreichbare Versöhnung der partikularen Individualität mit sich selbst durch eine musikalisch formal, aber nur formal, gehobene Ausschließlichkeit des Empfindungsmäßigen, durch ein Verschwindenlassen jeder störenden Außenwelt, durch ein suggestives Fixieren und Nivellieren der Empfindungen auf das Niveau einer niedrig-durchschnittlichen Partikularität.

~~Dieser~~ Gegensatz ist selbstredend im Leben entstanden und erhält nur seinen deutlichsten und stärksten Ausdruck in der Musik. Die sich hier zeigende Scheidung der Wege hat dramatisch-moralisch Ibsen schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in seinem »Peer Gynt« formuliert, mit dem Gebot an den Menschen: »Sei du selbst«, im Gegensatz zum »kategorischen Imperativ« der Trolle: »Troll sei dir selbst genug.« Wir können die Vorbehalte gegen diese Formulierung, die aus Ibsens individualistischen Illusionen stammen, hier ruhig beiseite lassen; das Symbol des Troll als Gegenpol des Menschen ließe sich aus der avantgardistischen Literatur der Gegenwart massenhaft belegen. Was die Musik selbst betrifft, so können wir am deutlichsten von der

~~musikalischen Romantik bis heute dieses Herabgleiten der musikalischen~~ Ausdrucksmittel aus dem Menschheitlichen ins Partikulare, aus der Katharsis in die Selbstgenügsamkeit des gerade gegebenen Gefühlslebens, aus dem höchstgespannten Selbstbewußtsein in eine subaltern-rauschhafte Selbstvergessenheit beobachten. (Da die ideologische Entwicklung im Sozialismus, insbesondere auf dem Gebiet des menschlichen Innenlebens, viel langsamer vor sich geht, als die ungeduldigen Dekrete der Sektierer es sich vorstellen, da die Entstellung der marxistisch-leninistischen Weltanschauung in der Stalinschen Periode und der dadurch abnehmende Wirkungsradius ihres realen Einflusses auf die Menschen diese Entwicklung noch mehr verlangsamt haben, zeigt die in der sozialistischen Welt entstehende Musik – natürlich mit inhaltlichen Variationen – denselben Dualismus. Die geistig unreife und nicht durchdachte Opposition dagegen im Revisionismus führt weitgehend zu einer Rezeption der übelsten Erscheinungen der Musik aus der kapitalistischen Welt; man denke nur an die Rock-and-Roll-Mode in vielen sozialistischen Gesellschaften.)

Dieser ganze Problemkomplex kann hier natürlich nur prinzipiell-ästhetisch behandelt werden. Es ist die Aufgabe der Fachmusiker, die Übergänge in den Ausdrucksmitteln aufzuzeigen, etwa wie Melodien, Akkorde, Harmonien etc. aus einem Gebiet ins andere hinüberwechseln und in der neuen Umgebung eine oft diametral entgegengesetzte Bedeutung erhalten. Auf einzelne prinzipielle Fragen der Antagonismen und Übergänge werden wir im letzten Abschnitt dieses Kapitels zurückkommen, wo die Kategorie des Angenehmen in ihrer Beziehung zum Ästhetischen untersucht wird. Hier kommt es nur – als Abschluß dieser Betrachtungen – auf den Zusammenhang des eine »Welt« schaffenden Charakters der Kunst mit der Überwindung der Partikularität des Subjekts an. Die Frage selbst wurde im allgemeinen Sinn von uns bereits behandelt; sie muß bloß in aller Kürze in der Richtung auf die spezifischen Probleme der Musik konkretisiert werden. Die unbestreitbare Tatsache, daß jedes echtgeborene Werk der Musik eine »Welt« schafft, ist die tiefere ästhetische Begründung sowohl für das Ablehnen einer jeden formalistischen Betrachtung, wie jener Theorien, die in ihrem Erlebnis eine quasi-mystische Verschmelzung von Hörendem und Gehörtem erblicken. Die tiefe Wirkung der Musik besteht gerade darin, daß sie den Rezeptiven in ihre »Welt« einführt, ihn in ihr leben und sie erleben läßt, aber bei dem intimsten Eindringen, bei der vehementesten Freisetzung der Empfindungen handelt es sich immer um eine »Welt«, die dem Ich des Rezeptiven als eine von ihm verschiedene, als gerade in dieser spezifischen Verschiedenheit für es bedeutsame gegenüber-

steht. Den Charakter als fürsichseiende »Welt« erhält das musikalische Kunstwerk aus inhaltlichen Quellen: aus der gediegenen Totalität der sich in ihr offenbarenden Empfindungen. Nur wenn diese menschheitlich angesehen wesentliche sind, wenn sie die von ihr in Bewegung gesetzten bis in ihre letzten Konsequenzen zu entfalten fähig sind, kann eine »Welt« im Sinne der Kunst entstehen. Konsequenz, Originalität, Kühnheit, Abgeschlossenheit etc. in der Formgebung entspringen aus dem Ringen des Künstlers, dieses umfassende Geordnetsein in seiner Besonderheit adäquat auszudrücken.

Welche Empfindungen es fordern und ertragen, daß aus ihnen eine »Welt« entfaltet werde, ist vor allem eine gesellschaftlich-geschichtliche Frage. Die alten Volkslieder, Volkstänze etc., die eine extensiv wie intensiv äußerst begrenzte Empfindungswelt widerspiegeln und zum Ausdruck bringen, können musikalisch gediegene Totalitäten gestalten, weil die Wirklichkeit, die sie abbilden – der Tendenz nach – eine bei aller Enge doch menschliche Gemeinschaft war, in welcher wesentliche Probleme des menschlichen Lebens ausgefochten wurden. Wo dagegen das »Modell« der musikalisch abgebildeten Empfindungen in der Partikularität des Alltagsmenschen steckenbleibt und die Musik bloß deren innere Dürftigkeit und Brüchigkeit zu einer scheinbaren, formalen und »versöhnenden« Abrundung führt, kann die Mimesis dieser Mimesis niemals eine »Welt« schaffen, und darum niemals eine echt künstlerische Form erhalten. Eine solche Musik mag die bewährtesten Traditionen, die gewagtesten Neuerungen in ihre Formgebung einbeziehen: die Trivialität des bloß Partikularen wird diese ins platt oder geschmäcklerisch Banale herunterziehen. Diese Priorität des menschlichen Gehalts, diese Bestimmung der Form als Ausdruck des jeweiligen konkreten Gehalts und seiner Besonderheit teilt die Musik mit allen Künsten. Jedoch gerade wegen der Innerlichkeit dieses Gehalts ist ihre Form für Echtheit oder Unechtheit ihrer inneren Substanz besonders empfindlich. Diese Empfindlichkeit erstreckt sich naturgemäß vor allem auf ihre Form, die in dieser Hinsicht – bei aller »mathematischen« Exaktheit – sich eben als die Mimesis der subtilsten Substanz, der für sich seienden menschlichen Innerlichkeit erweist und als solche auf die Probleme der Echtheit besonders sensitiv reagiert. Ihr exaktes Wesen steht damit in keinem Widerspruch; denn in keiner Kunst läßt sich die Scheidungslinie zwischen echt und unecht von künstlerisch-technischen Kriterien aus so genau ziehen wie in der Musik.

II *Architektur*

Neben der Musik ist die Architektur die einzige »weltschaffende« Kunst, in welcher nicht die unmittelbar gegebene objektive Wirklichkeit in ihrer realen Gegenständlichkeit das Vehikel der mimetischen Evokation bildet. (Es versteht sich von selbst, daß bei einer solchen Fragestellung die von uns bereits ausführlich behandelte »weltlose« Ornamentik außerhalb der Diskussion bleibt.) Es ist deshalb mehr als verständlich, obwohl es, wie sogleich gezeigt werden soll, sachlich unhaltbar ist, daß insbesondere die spekulative Ästhetik auf die Parallelität von Musik und Architektur ein großes Gewicht gelegt hat. Die einflußreichste Formulierung dieses Standpunkts finden wir bei Schelling; seine ideologischen Nachwirkungen sind auch beim alten Goethe, gelegentlich sogar bei Hegel zu beobachten. Den Ausgangspunkt Schellings bildet seine naturphilosophische Grundkonzeption, wonach die Künste in eine reale – Musik, Malerei und Plastik – und in eine ideale Reihe, Poesie mit der dreifachen Gliederung als Lyrik, Epik und Dramatik, eingeteilt werden; die Architektur wird als ein Teil der Plastik bestimmt [1]. Die Gemeinsamkeit mit der Musik wird aus deren »anorganischem« Wesen abgeleitet; so wird die Architektur eine »erstarrte Musik«. Und ebenso wie dieser Ausspruch nicht mehr als ein geistvolles Aperçu ist, ebenso sind seine Konkretisierungen bloße Metaphern (nicht einmal Analogien), so z. B.: dorische Säule – Rhythmus, ionische – Harmonie, korinthische – Melodie [2]. Eine Kritik solcher haltlosen Vergleiche wird wohl kaum nötig sein. Das einzige daraus abgeleitete etwas konkretere Prinzip ist die sogenannte mathematische Beschaffenheit beider Künste. Die Rolle der Mathematik in der Musik haben wir bereits behandelt. Was sie in der Architektur, wo zum Mathematischen auch das Geometrische und vor allem auch das Physikalische hinzutritt, zu bedeuten hat, darüber wird im folgenden noch einiges zu sagen sein. Folgenschwerer ist der ihnen zugrunde liegende Hauptgedanke: die Begrenzung der Architektur auf naturphilosophische Prinzipien. Denn es ist klar, daß damit der große Gegensatz in der idealistischen spekulativen Philosophie, der von Natur und Geist gemeint ist, und alle Künste, deren homogenes Medium nicht das rein »ideenhafte« Wort ist, müssen eine naturphilosophische Fundamentierung erhalten. Das ist natürlich beim Schelling der Identitätsphilo-

[1] Schelling: Wk. a. a. O. I. V. S. 488 ff.
[2] Ebd. S. 591 f. und 593.

der arme Lehrer als Geschenk erhält), ja der Film gestattet den selbständig gewordenen komischen oder rührenden Episoden einen viel größeren Spielraum, verlangt viel weniger Begründung für sie als die anderen Künste (ich verweise nur auf die Episode im »Diktator«, wo Chaplin nach Melodie und Rhythmus der »Ungarischen Tänze« von Brahms einen Mann rasiert) – vorausgesetzt, daß diese letzthinnige Einheit der Stimmung gehalten wird. Solche Bemerkungen beziehen sich verständlicherweise bloß auf Filme, die aus künstlerischen Intentionen entstanden sind. Die große Mehrzahl der Filme besitzt ihre Einheit nur in den groben, sozialen Bedürfnissen, für deren Erfüllung sie entstanden ist, und ihr Publikum reagiert auf sie vorwiegend rein stofflich oder den rein äußerlichen Spannungsmomenten entsprechend. In diesem Gegensatz kommen wieder die von uns bereits hervorgehobenen gleitenden Übergänge zwischen Elastizität und Labilität des homogenen Mediums, infolge der großen Nähe zur Erlebnisweise des Alltags, zur Geltung. Daß durch das Abgleiten aus der Elastizität in die Labilität wirklich gute Filme praktisch selten vorkommen, hat seinen Grund vor allem in den Entstehungsmöglichkeiten des Films, im Bedarf eines großen Kapitals zu seiner Herstellung, in der heute sozial notwendigen Beschaffenheit solcher kapitalkräftigen, konzentriert-bürokratischen Organisationen. Die Untersuchung der Tatsache, daß eine zur typischen Volkskunst prädestinierte Kunstart fast ständig ins bloß Angenehme, ja Kitschige hinuntersinkt, ist also ein Problem des historischen Materialismus. Für uns war es nur wichtig, jene inneren Formfaktoren, jene Arten der Mimesis aufzudecken, die gerade solchen gesellschaftlichen Einflüssen vom spezifisch künstlerischen Wesen des Films aus entgegenkommen.

VI *Der Problemkreis des Angenehmen*

Wir haben in den vorangegangenen Betrachtungen wiederholt den Ausdruck pseudoästhetisch gebraucht, und zwar in einer wesentlich provisorischen Bedeutung, um bestimmte Gebilde und Gefühlsreaktionen zu bezeichnen, die in ihrer unmittelbaren Erscheinungsweise den ästhetischen vielfach außerordentlich nahekommen, obwohl sie ihrem Wesen nach nichts mit den entscheidenden Bestimmungen der Kunst zu tun haben. Diese provisorische Abgrenzung mußte rein von der negativen Seite gemacht werden, damit das Abgleiten bestimmter, sonst mit der Sphäre der Kunst eng verknüpfter Phänomene vom Niveau des Ästhetischen augenfällig werde. An und für sich ist

aber damit wenig, so gut wie nichts über ihr eigenes und eigentliches Wesen ausgesagt. Denn – worauf bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt angespielt wurde – sehr vieles, was als Kunstwerk, als Kunstleistung etc. betrachtet äußerst problematisch, ja vollständig negativ erscheint, erhält im unmittelbaren Lebenszusammenhang einen oft völlig anderen Akzent; es kann ästhetisch angesehen ganz wertlos sein, ohne damit seinen das Leben einzelner Menschen, ja ganzer Menschengruppen fördernden Charakter zu verlieren. Und wenn es auch von einem rein gesellschaftlichen Standpunkt ebenfalls scharf kritisiert, ja mitunter radikal verworfen werden muß, wird damit diese seine Rolle im Alltagsleben der Menschen keineswegs aufgehoben. Wir kehren also damit zu unserem Ausgangspunkt, zu der Behandlung des Alltagslebens zurück. Allerdings haben wir inzwischen die aus diesem herauswachsenden differenzierten Widerspiegelungsarten der objektiven Wirklichkeit, die desanthropomorphisierende der Wissenschaft und die resolut und homogen anthropomorphisierende der Kunst in ihrer Struktur, in ihrem Wesen, in ihren Funktionen etc. näher kennengelernt. Die Abgrenzungen, die jetzt zu vollziehen sind, die Betrachtungen über das Alltagsleben selbst, erhalten deshalb eine weit höhere Konkretheit, als anfangs zu erreichen möglich war. Natürlich ist es jetzt, so wenig wie damals, unsere Absicht, ein umfassendes Bild von der Beschaffenheit des Alltags zu geben, auch diese Betrachtungen zielen auf eine nähere Bestimmung des Ästhetischen, nur meinen wir, daß sein Wesen inhaltsreicher und zugleich von deutlicheren Konturen umrissen hervortritt, wenn dieses Verhältnis zum Alltag richtig beschrieben wird.

Die Literatur über das Ästhetische leidet in dieser Hinsicht an einer polaren Unzulänglichkeit. Entweder, wie das vor allem in den Darlegungen des philosophischen Idealismus der Fall zu sein pflegt, wird das Schöne und die als seine Verwirklichung gedachte Kunst mit metaphysischer Schroffheit von jedem Leben übergangslos abgehoben; das Leben erscheint von diesem Gesichtspunkt aus in diesem Fall als ein – immer unvollkommenes, immer der Korrektur bedürftiges – Material (Modell etc.) für die künstlerische Tätigkeit. Auf dem entgegengesetzten Pol, den – in freilich sehr verschiedener Weise – mechanischer Materialismus und Positivismus vertreten, löst sich das Ästhetische völlig im Leben, im Alltagsleben der Menschen auf. Die Wahrheit, daß die Kunst eine gesellschaftliche Erscheinung ist, wird durch diese Überspannung, daß sie nämlich restlos und vollständig eine solche sei, in eine Falschheit verwandelt. ~~Die Behandlung jenes Problemkreises, der schon in unseren früheren Ausführungen ununterbrochen gegenwärtig war,~~

soll dazu dienen, diesen doppelten Verirrungen gegenüber die richtigen Beziehungen zwischen Kunst und Alltagsleben in ihren wahrheitsgemäßen Proportionen zu entwickeln. Freilich, wenn man als Bild die idealistische Hierarchie für einen Augenblick illustrativ in Anspruch nehmen darf, sind die Grenzen des Ästhetischen nach »oben« ebensowenig deutlich gezogen, wie nach »unten«. Die unaufhebbare Verschwommenheit und Vieldeutigkeit des Schönheitsbegriffs, der im Mittelpunkt der meisten historisch einflußreichen Ästhetiken steht, läßt sein reales Verhältnis zu dem Wahren und dem Guten ebenfalls nicht in befriedigender Weise zur Geltung kommen. Wir haben auch dieses Problem schon wiederholt gestreift, zugleich aber auch darauf hingewiesen, daß die konkrete Analyse von Gehalt und Struktur des Kunstwerks (im zweiten Teil dieses Werks) der methodologische Ort ist, um diese Frage in entsprechender Weise zu beantworten. Hier weisen wir nur darauf hin, daß das Auseinanderlegen der Schönheit in ihre »Momente« (die Erhabenheit, das Komische) und ihre angeblich konkretisierende Wiedervereinigung, keinen wesentlichen Schritt zur Klärung bedeuten kann. Wir glauben vielmehr, daß Tschernischewski durchaus recht hat, wenn er sich zu dieser Theorie, die er vor allem bei Vischer kritisiert, ablehnend verhält, und die Ansicht vertritt, »daß die Sphäre der Kunst alles umfaßt, was ... den Menschen ... einfach als Menschen interessiert; das allgemein Interessante im Leben – das ist der Inhalt der Kunst. Das Schöne, das Tragische, das Komische sind nur die drei am meisten bestimmten Elemente unter Tausenden von Elementen, die das Leben interessant machen, und die aufzuzählen gleichbedeutend wäre mit der Aufzählung aller Gefühle, aller Bestrebungen, die das Herz des Menschen bewegen.[1]« Ohne uns hier mit seiner Gesamtauffassung auseinanderzusetzen, worauf wir im nächsten Kapitel, beim Problem der Naturschönheit ausführlich zurückkommen werden, reicht eine derartige Bestimmung der menschlichen Universalität des künstlerischen Gehalts aus, um den Versuch zu wagen, die echten Grenzen des Ästhetischen nach »unten« (im früher angegebenen Sinne) zu bestimmen.

Die Abgrenzung, die nunmehr vollzogen werden soll, ist eine dreifache. Erstens sollen jene Bestimmungen, die bei einem Schein der unmittelbaren Zugehörigkeit zum Ästhetischen doch ihrem Wesen nach von ihm divergieren, ihrer wirklichen Beschaffenheit entsprechend aufgefaßt werden. Zweitens soll bei dieser Abgrenzung ihre volle Eigenberechtigung als Momente des Lebens

[1] Tschernischewski: Ausgewählte philosophische Schriften, a. a. O. S. 477.

anerkannt bleiben. Drittens soll gezeigt werden, wie sie bei dieser auf sich selbst gestellten, aus dem Leben herausgewachsenen Werthaftigkeit – andere Lebensgebiete anregend und ihre Anregungen empfangend und verarbeitend – mit der ästhetischen Existenz, mit der gesellschaftlichen Wirksamkeit der Kunst verknüpft sind. Es wäre an und für sich aus der Methodologie der Ästhetik verständlich, daß diese sich auf den ersten Problemkomplex, auf die reine Abgrenzung konzentriere. Es ist aber für eine idealistische Fassung dieser Fragen unvermeidlich, daß dabei die Lebensseite dessen, was aus der Ästhetik auf diese Weise – was rein methodologisch berechtigt ist – ausgeschlossen wird, nicht nur in seiner Eigenart unerkannt bleibt, sondern durch die idealistisch-hierarchische Einordnung eine mehr oder weniger, offen oder versteckt verächtliche Beurteilung erfährt. Am typischsten ist dies bei Kant in den für seine ästhetische Theorie ausschlaggebenden einleitenden Kapiteln über das Angenehme und Schöne ersichtlich [1]. Abstrakt-allgemein angesehen enthalten seine Reflexionen wenig Originelles. Hat ja bereits die mittelalterliche Ästhetik eine Abgrenzung auf diesem Boden gesucht. Scotus Eriugena beschreibt eine mit kostbaren Steinen geschmückte, elegant geformte Goldvase. Sie wird von einem Weisen und von einem lasterhaften Menschen betrachtet. Jener begnügt sich mit der Kontemplation ihrer Schönheit, dieser ist von dem Wunsch, sie zu besitzen, besessen. Diese Gegenüberstellung spielt weiter eine beträchtliche Rolle in der mittelalterlichen Ästhetik. Sie erhält bei Thomas von Aquino bereits die Formulierung, daß das ästhetische Gefallen eine Freude an der Harmonie der Formen ist, abgesehen von jeder biologischen Nützlichkeit; daraus wird weiter gefolgert, daß bloße Geschmacks- und Geruchsempfindungen nicht zu einem Schönheitserlebnis führen, um das Wesen des Ästhetischen auf diesem Punkt schließlich so zusammenzufassen: es sei die Vorstellung von was immer, das durch sich selbst gefällt, abgesehen von allen praktischen Notwendigkeiten, die die Begierden reizen [2].

Die Originalität der Kantschen Fragestellung besteht also bloß darin, daß er aus der Ästhetik resolut ein Zwischenreich macht, das durch die in ihm herrschende Interesselosigkeit sowohl nach »unten« vom Angenehmen, als nach »oben« vom Moralischen, die beide unter der Herrschaft des Interesses stehen, unterschieden ist. Es bedarf keiner ausführlichen Auseinandersetzung.

[1] Kant: Kritik der Urteilskraft, §§ 2–4.

[2] E. de Bruyne: L'esthétique du moyen age, a. a. O. S. 145 f.

daß die vollendete Interesselosigkeit keineswegs ein wirkliches Charakteristikon des Ästhetischen sein kann. Allerdings haben wir wiederholt von der Suspension des augenblicklichen praktischen Interesses im ästhetischen (und im wissenschaftlichen) Verhalten gesprochen, haben aber zugleich betont, daß diese Suspension auch einen unentbehrlichen Bestandteil des Alltagsdenkens bildet. Von der Prüfung eines Arbeitsinstruments vor dem Gebrauch bis zur Analyse einer verwickelten Lage im Schachspiel muß die zeitweilige Suspension des unmittelbaren Interesses überall, gerade im Interesse des erfolgreichen Handelns, auftreten. Und es ist dabei wichtig, daß es sich um eine Suspension, nicht um ein Aufheben des Interesses handelt. Der Schachspieler bleibt leidenschaftlich am Gewinn seiner Partie interessiert; trotzdem, oder gerade darum zergliedert er die jeweilige Lage der Figuren so objektiv, als ob er gar nicht beteiligt wäre, denn nur auf diesem Weg, durch Erkenntnis seiner eigenen Schwächen, durch die der Möglichkeiten des Gegners, kann er jenen richtigen Zug finden, der seinen Sieg, die Verwirklichung seines Interesses garantiert. Je mehr das Interesse mit den von ihm wachgerufenen Affekten in solche unvermeidliche Etappen der Alltagspraxis hineinspielt, desto unwahrscheinlicher wird in der Regel das Erreichen des Zieles. In der Wissenschaft handelt es sich um eine weitaus übergreifendere, qualitativ andere Suspension, aber doch um eine Suspension. Die angewandten Wissenschaften brauchte man hier gar nicht zu erwähnen; so evident ist in ihnen stets ein Interesse, und zwar den ganzen Gang der Forschung beeinflussend, vorhanden; daß etwa bei einer Diagnose die Suspension des Heilungsinteresses stattfindet, ist selbstverständlich, aber auch hier liegt eine Suspension vor, keine Aufhebung.

Jedoch selbst was das Ästhetische betrifft, kann die Kantsche Theorie der völligen Interessenlosigkeit keiner ernsthaften Analyse standhalten. Daß das schöpferische Verhalten ein ununterbrochenes Ineinanderübergehen von Praxis und Suspension vorstellt, ist ohne weiteres einleuchtend; gerade diese untrennbare Vereinigung von Zielsetzen – das ohne Interesse unmöglich wäre – und »interesselosem« Überprüfen der Vision, ihrer Verwirklichung auf den verschiedenen Stadien der Werkvollendung schafft jene widerspruchsvolle Harmonie des Schaffensprozesses, die zu echten Gestaltungen führt. (Auch diese Frage kann erst im zweiten Teil der Ästhetik, in den Untersuchungen über das schöpferische Verhalten, eingehend behandelt werden. Hier sei nur so viel bemerkt, daß die Bekenntnisse bedeutender Künstler, je nach der Lage der Kunst, je nach ihrer Persönlichkeit etc. stets das eine Moment dieses verwickelten Zusammenhangs besonders zu akzentuieren

~~pflegen, und es ist die Aufgabe der philosophischen Kunsttheorie, die wirklichen, entscheidenden kategorialen Bestimmungen dieses Gesamtprozesses in ihren objektiven Proportionen wahrheitsgemäß darzustellen.)~~

Die Unmittelbarkeit des schlicht rezeptiven Erlebnisses scheint auf den ersten Anblick für Kant zu sprechen. Denn in der unmittelbaren Hingabe an die Wirkung eines echten Kunstwerks scheinen tatsächlich alle Interessiertheiten des Alltagslebens zum Schweigen gebracht. Die evokative Macht seines homogenen Mediums, das in die Seelenwelt des ganzen Menschen einbricht, ihn zum hingegebenen Rezeptiven, zum Menschen ganz, gerichtet auf diese einmalige besondere »Welt« des Werks verwandelt, scheint tatsächlich aus dem Bereich dieses Erlebnisses alle Zielsetzungen des Alltagslebens zu entfernen. Dieser Schein ist in der Tat mehr als ein bloßer Schein, denn ein solches Verhalten des Rezeptiven ist wirklich die unumgängliche Grundlage dafür, daß der Mensch eine wirkliche Beziehung zur Kunst erlange. Indessen ist jedoch auch diese Verhaltensart, genauer betrachtet, ebenfalls keine Aufhebung, sondern bloß eine vorübergehende Suspension des Interesses. Und zwar nicht nur darum, weil es bloß zu einem zeitweiligen Verschwinden des Interesses aus dem Leben des betreffenden, zum Rezeptiven gewordenen ganzen Menschen kommt, sondern vor allem, weil die Beziehung des Menschen zur Kunst sich unmöglich auf diesen Akt, so unentbehrlich er auch sei, einschränken läßt. ~~Wir haben in vorangegangenen Betrachtungen viel über das Vorher und das Nachher des ästhetischen Erlebnisses im eigentlichsten, engsten und strengsten Sinne gesprochen. Wenn wir die dort gewonnenen Einsichten auf unser gegenwärtiges Problem hin zusammenfassen,~~ so muß einerseits hervorgehoben werden, daß die kathartisch-umwandelnde Wirkung des Kunstwerks, die aus seinem ästhetischen Wesen nur durch eine – gerade ästhetisch – unzulässig vereinfachende, vulgarisierende Weise entfernt werden kann, sich letzten Endes auf den ganzen Menschen mit allen seinen Wünschen, Bestrebungen, Zielsetzungen, Interessen etc. bezieht. Jedes große Kunstwerk spricht – letzten Endes – ein »memento vivere« aus, wie der Saal der Vergangenheit in Goethes »Wilhelm Meister«. Die Intentionen der kathartischen Wirkung der großen Kunstwerke ist keineswegs auf ein Ertöten dieser Lebenstendenzen gerichtet, im Gegenteil, die dadurch erzielte Reinigung der Leidenschaften wirkt sich als ein Verändern ihrer Inhalte, Richtungen oder Objekte aus, nicht als ihre Ausschaltung aus dem Leben des Menschen, sie kann sogar diese, durch die Bestätigung, die die künstlerisch gestaltete Welt ihnen gibt, extensiv wie intensiv verstärken. Schon darin zeigt sich, daß auch das unmittelbare ästhetische Erlebnis in der vollkommen-

sten Hingabe an das wirkende Werk nur eine Suspension der Interessen bewirkt, nicht ihre Aufhebung.

Aus alledem folgt andererseits, daß im Vorher und im Nachher des ästhetischen Erlebnisses seine organischen, mit seinem Wesen eng verbundenen Bestandteile zu sehen sind und nicht bloße Lebenstatsachen, die nur durch die psychologische Kontinuität im Innenleben eines jeden Menschen mit ihnen zusammenhängen, was übrigens schon unsere früheren Betrachtungen erwiesen haben. Das Vorher und das Nachher sind also sowohl Stadien im Lebensstrom eines jeden Menschen, als auch zugleich jene Etappen seiner Beziehung zur Kunst, durch welche er sich ihr zuwendet, bzw. von ihr bereichert wieder in den Alltag zurückkehrt. Daß im Nachher infolge der Katharsis eine Wandlung der Interessen eintreten kann, ist evident; freilich bloß: kann, keineswegs: muß. Und dieses Eintreten ist ebenfalls kein Kriterium der Macht des Werks, nicht einmal der Tiefe der Katharsis. Denn die Reinigung kann ja, wie eben gezeigt wurde, eine Bestätigung der schon früher wirksamen Bestrebungen und Leidenschaften sein. Das Spezifische der kathartischen Einflüsse besteht eben darin, daß sie sich auf die Gesamtpersönlichkeit des Menschen richten und, der Regel nach, vermittels einer Einwirkung auf diese, Modifikationen in den Einzelinteressen hervorbringen können. Jedenfalls ist aber ein organischer Zusammenhang zwischen der Suspension der Interessen im unmittelbaren ästhetischen Erlebnis und ihrem Wiederaufleben im Nachher vorhanden.

Der Nachweis eines solchen Zusammenhangs scheint beim Vorher schwieriger, und zweifellos handelt es sich in sehr vielen Fällen einfach darum, daß die Begegnung mit dem Werk, die Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz eben eine Suspension der Interessen vollzieht. Man darf aber nicht vergessen, daß ebenfalls in nicht wenigen Fällen die Menschen – mehr oder weniger bewußt – ganz bestimmte kathartische Wirkungen der Kunst suchen, zu gewissen Typen sich hingezogen fühlen, etc. Solche Zu- und Abneigungen, die im Vorher der ästhetischen Wirkungen keine unbeträchtliche Rolle spielen, können sich zwar auf einzelne Momente der künstlerischen Gesamtwirkung, auf den Themenkreis, den Stil etc. beziehen, können aber auch in sich eine mehr oder weniger geschlossene Totalität bilden. Jedenfalls haben sie ihre Grundlage in gewissen, sehr oft fundamentalen Lebensinteressen der betreffenden Persönlichkeit. Natürlich sind die tatsächlichen ästhetischen Erlebnisse nicht einfache, geradlinige Erfüllungen der so entstehenden Anziehungen im Vorher, sind doch die größten Überraschungen, Enttäuschungen, ein vehementes Übertreffen der Erwartungen etc. keineswegs

Ausnahmefälle. So viel ist jedoch klar ersichtlich, daß die Annäherungen der Menschen zur Kunst keineswegs einen interesselosen Charakter aufzeigen. Das ganze Gebiet der ästhetischen Rezeptivität ist also mit menschlichen Interessen durch und durch verwoben; nur dürfen diese nicht in jenem vereinfachenden Sinne verstanden werden, wie dies in der idealistischen Ästhetik seit Scotus Eriugena und noch bei Kant geschieht.

Ebensowenig ist das andere Kriterium Kants für die Abgrenzung des Angenehmen vom Ästhetischen, nämlich die Wirklichkeit bei jenem und das Absehen von ihr bei diesem, haltbar. Wir haben bei einer so echtgeborenen Kunst wie der Architektur sehen können, daß die Wirklichkeit als Kategorie ihres Gestaltetseins von ihrer ästhetischen Gegenständlichkeit, von ihrer Wirkung als Kunst prinzipiell nicht trennbar ist. Und auf der anderen Seite ist es ebenfalls nicht zu leugnen, daß es Erlebnisse des Angenehmen gibt, die sich keineswegs auf die Wirklichkeit eines Objekts oder Objektkomplexes richten, sondern im Gegenteil in bewußter Weise rein subjektiv bleiben. Es genügt, auf das Angenehme in Erinnerungen, Tagträumen, Phantasien hinzuweisen, wo die Unwirklichkeit des Gegenstandes für das angenehme Erlebnis völlig gleichgültig ist, ja zuweilen sogar seine psychologische Grundlage bildet. Die Wirklichkeit der Objekte des Angenehmen und das Absehen von der Wirklichkeit bei denen des Ästhetischen kann also ebensowenig ein Kriterium für das Grenzeziehen zwischen beiden bilden, wie Interesse oder Interesselosigkeit. Beide falschen Kriterien gehören freilich, wie unsere Untersuchung gezeigt hat, eng zusammen. Denn die idealistische Vergröberung des Interesses – die freilich bei Kant ihren notwendig ergänzenden Gegenpol im ebenfalls idealistischen Sublimieren des ethischen Interesses hat – stammt aus einer spiritualistischen Verachtung aller Phänomene, die bloß der Sphäre des Lebens angehören, die in keiner Weise über diese hinausgehen, ja zumeist gar nicht über sie hinausweisen. Die Kunst, die vom konsequenten Spiritualismus Platons als allzusehr mit dem wirklichen Leben verwoben, als Nachahmung der Nachahmung (die irdischen, realen Gegenstände werden als Nachahmungen der Ideenwelt aufgefaßt), radikal verworfen wird, erhält bei Kant wenigstens den bejahenswerten Akzent eines Zwischengebiets, das sich von der empirischen Realität zwar schroff, übergangslos abhebt, wenn es auch nicht die reine Spiritualität, die Verbindung mit der Transzendenz, das Noumenale im Gegensatz zum bloß Erscheinungsmäßigen des Irdischen erreichen kann.

~~Eine solche spiritualistische Verachtung des kreatürlichen Lebens ist die Grundlage für die Auffassung des Verhältnisses zwischen dem Angenehmen~~

und dem Schönen in der idealistischen Ästhetik. Aristoteles, der freilich dem Wesen nach kein reiner Idealist ist, dessen objektiver Idealismus vielmehr oft sehr stark zum Materialismus neigt, ist auch hier eine Ausnahmeerscheinung, indem er mitunter das Angenehme sogar zu einem Kennzeichen des Schönen macht[1]. Sonst bedingt der idealistische Spiritualismus eine dogmatisch strenge Abgrenzung der Schönheit vom irdischen Leben. Freilich versuchen Plotin und Schelling die Kunst innerhalb einer Ideenlehre von dem Verdammungsurteil Platons freizusprechen. Eine solche Rettung ist jedoch nur möglich, wenn die Kunst als unmittelbare Abbildung der Ideenwelt gefaßt wird, wodurch aber ihre Distanz vom irdischen Alltag Platon gegenüber eher gesteigert als gemildert wird. Am extremsten drückt diese idealistisch-spiritualistische philosophische Einstellung Solger aus, bei dem die Berührung der Schönheit mit dem irdischen Leben zum Grund einer transzendent-metaphysischen Tragödie der ästhetischen Idee selbst wird. Er sagt über das Schöne: »Indem es mitten in dem Gewühl der anderen, erscheinenden Gegenstände durch die ihm innewohnende Herrlichkeit des göttlichen Wesens erhöht wird, kann es sich doch nicht aus jener irdischen Verkettung befreien, sondern versinkt vor Gott mit der ganzen übrigen Erscheinung in Nichtigkeit. Dieser herbe Widerspruch, o Freunde, überwältigt jeden, auch unbewußt, mit einem nicht nur innigen, sondern allgewaltigen, nicht durch andere Güter heilbaren, sondern ewigen und unzerstreubaren Schmerze; denn nicht durch den Untergang des einzelnen Dinges wird er in uns erregt, ja nicht einmal bloß durch die Vergänglichkeit alles Irdischen, sondern durch die Nichtigkeit der Idee selbst, die mit ihrer Verkörperung, zugleich dem gemeinsamen Geschick alles Sterblichen unterworfen wurde, mit der aber jedesmal eine ganze gottbeseelte Welt dahinstirbt. Dies ist das wahrhafte Los des Schönen auf der Erde[2].« Das ist ein so vehementes Emportragen des Ästhetischen in die Wolkengefilde der Ideenwelt, und zugleich ein so abrupter Absturz bei diesem Ikarusflug, daß im Lichte einer solchen tragischen Dissonanz alles irdische der gleichen Nichtigkeit verfallen muß. Das irdisch Schöne unterscheidet sich von den anderen Lebenserscheinungen nur durch dieses tragische Schicksal.

Aber auch Hegel, der dieses extreme Wesen der Solgerschen Ästhetik zu kritisieren pflegt, dessen Konzeption der Idee, soweit dies im Rahmen des Idea-

1 Aristoteles: Rhetorik, I. Buch, Kapitel 9.
2 Solger: Erwin, Berlin 1815, I. S. 256 f.

lismus möglich ist, eine Tendenz zur Abkehr von Platon innewohnt,] sieht zuweilen in der bloßen Annäherung der Kunst an das Angenehme den Anfang ihrer ästhetischen Degradation. So spricht er bei Behandlung des Ideals in der klassischen Kunst von einem solchen Herabsinken infolge ihres »immer menschlicher und menschlicher« Werdens in Auffassung und Ausarbeitung. »Dadurch geht die klassische Kunst zuletzt ihrem Inhalte nach zur *Vereinzelung* der zufälligen Individualisierung, ihrer Form nach zum *Angenehmen*, Reizenden fort.« Wie fast immer bei Hegel werden dabei zugleich wesentliche und richtige Momente des wahren Zusammenhangs berührt. Denn wir werden sehen – und haben es bei Einzelproblemen dieses Kapitels bereits beobachten können –, daß die tatsächliche Trennung des Ästhetischen vom bloß Angenehmen darauf beruht, ob eine Erhebung über die unmittelbar gegebene Partikularität erfolgt oder Gebilde und Wirkung in dieser Partikularität steckenbleiben. Insofern drückt Hegel diesen Tatbestand richtig aus, wenn er darauf hinweist, daß die Entwicklung, die er meint, »nicht erschüttert oder den Menschen über seine Partikularität erhebt, sondern ihn darin ruhig beharren läßt, und nur darauf Anspruch macht, ihm zu gefallen«. Die Überreste der spiritualistisch-jenseitigen Vorstellungen zeigen sich bei ihm darin, daß dieser Gegensatz hier und an anderen Stellen jene Immanenz innerhalb des Irdischen, deren gedanklicher Ausdruck die Dialektik als Methode ist, sprengt, und das Hinausgehen über die Partikularität mit einer Transzendenz, ja oft ausgesprochenerweise mit der Religion gleichgesetzt wird. Die Kunst als solche wird dadurch zu einem herabziehenden Element. Schon »die Phantasie, wenn sie sich der religiösen Vorstellungen bemächtigt und sie frei mit dem Zwecke der Schönheit gestaltet, den Ernst der Andacht anfängt verschwinden zu machen, in dieser Beziehung die Religion als Religion verderbt . . .[1]«. Damit wird aber nicht das Angenehme vom Ästhetischen abgegrenzt, nicht die Dialektik der Partikularität in der Gesamtheit der Lebenserscheinungen entwickelt, sondern das idealistisch-spiritualistische, hierarchische Verhältnis des Hegelschen Systems – im Gegensatz zu seiner dialektischen Methode – gedanklich begründet, nämlich das notwendige Hinausgehen des Geistes über das Stadium der Kunst zum Stadium der Religion.

Wenn wir nun den Umkreis dieses Problemkomplexes vom Standpunkt unserer Auffassungen des Ästhetischen betrachten, so sehen wir – wohl

[1] Hegel: Ästhetik, Wk. a. a. O. X. II. S. 98.

wissend, daß ein statisches Bild hier unmöglich den wirklichen Tatbestand andeuten kann – die Gesamtheit der Lebenserscheinungen als eine Hügellandschaft an, aus der die Werke der Kunst als Berggipfel oder Gipfelketten emporragen. Daß zwischen Hügel und Berg unzählige Übergänge sichtbar werden, ändert nichts am qualitativen Abstand, der beide, bei allen Zwischengliedern, voneinander trennt. Die Kunst ist also in allen ihren Werken – und am ausgeprägtesten in ihren bedeutendsten – eine Erscheinung des Lebens, der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit; man würde ihr innerstes Wesen, ihre echteste Größe verfälschen, wenn man sie, wie es der philosophische Idealismus immer tut, als einen ausschließenden Gegensatz zum Leben darstellen würde. Natürlich drückt, wie eben betont, ein solches statisches Bild die wirklich existierenden, wesentlich dynamischen Verhältnisse höchst unvollkommen, ja sogar entstellend aus. Denn wenn wir früher das Vorher und das Nachher des eigentlichen ästhetischen Verhaltens zur Kunst analysiert haben, so zeigte sich bereits dort keine Zuständlichkeit, sondern ein Strom, der vom Leben zum ästhetischen Verhalten und von diesem ins Leben zurückfließt. Dabei wurde hier, was vom Standpunkt einer Methodologie der Ästhetik vollständig berechtigt war, die menschliche Beziehung zu den Kunstwerken aus der dynamischen Totalität des Lebens abstraktiv herausgehoben. Daß es sich um eine vernünftige und darum fruchtbare Abstraktion handelt, hebt diesen ihren Charakter nicht auf, denn es ist klar: das Leben erscheint in einer solchen dynamisch intensiven Totalität nur als Grenzgebiet, aus welchem das ästhetische Verhalten sich erhebt, und in welchem es schließlich mündet. Gerade darum dürfen unsere Betrachtungen auch bei dieser ästhetischen Dynamik nicht stehenbleiben. Sie selbst muß – bei Aufbewahren ihrer Selbständigkeit – in eine umfassendere Dynamik des Lebens eingefügt werden, nämlich in jene Ströme des Lebens, die wir bereits in früheren Zusammenhängen wiederholt geschildert haben, deren einer im Leben selbst, aus seinem Gesamtstrom entsteigend, von ihm gespeist jene Bedürfnisse auszubilden verhilft, die sich zu den sozialen Aufträgen an die verschiedenen Künste verdichten, deren anderer, durch das Nachher der künstlerischen Wirkungen vermittelt, sich wieder mit dem Gesamtstrom vereinigt, dessen Inhalte und Formen bereichernd, vertiefend, verfeinernd etc. Und es ist sehr wichtig festzuhalten, daß es sich nicht bloß um jeweilige einzelne Akte und Tendenzen handelt, sondern um eine ununterbrochene Bewegung: das Aus- und Einströmen verläuft, gesellschaftlich gesehen, kontinuierlich, wenn sie auch im individuellen Bewußtsein getrennte Akte bilden. Daraus folgt ebenfalls, daß die zuletzt geschilderte Bewegung

die umfassendere sein muß, so unentbehrlich für ihre jeweilige Beschaffenheit die in der Rezeption der Kunstwerke entstehende Dynamik im engeren Sinne sein mag.

Aber naturgemäß bildet auch dieses Kraftfeld des Lebens nur eines seiner Momente. Das Leben selbst, das Alltagsleben der Menschen ist etwas unvergleichlich breiteres, als das Gebiet, das wir soeben andeutend umschrieben haben. Eine philosophisch erschöpfende Darstellung wäre also nur möglich, wenn sie sich resolut auf diesen Gesamtkomplex des Lebens, des Alltags in seinem Ansichsein konzentrieren und die höheren Formen der Objektivationen (Kunst, Wissenschaft, aber auch Ethik, Recht, etc.) ebenso resolut ausschließlich in ihren dem Leben dienenden Funktionen erfassen würde. Dabei würden natürlich die beiden Ströme, die wir einerseits vom Standpunkt der Kunst, andererseits von dem des Alltags angedeutet haben, in ihrer Einheit und Verschiedenheit eine beträchtliche Rolle spielen. Und die von uns angegebene Struktur, nämlich das Hineinströmen der Erfahrungen, Bedürfnisse, Forderungen, Fragen etc. des Alltagslebens in die Sphären der höheren Objektivationen und das Münden ihrer Ergebnisse in ihm, müßte zur Grundlage der Forschung werden, freilich mit allen komplizierten Wechselwirkungen, die diese Tendenzen in ihrem gegenseitigen Einfluß aufeinander ~~charakterisieren~~. Es versteht sich von selbst, daß eine solche Untersuchungsart den Rahmen dieses Werks sprengen würde. Obwohl wir naturgemäß – jetzt wie früher – auf die Einwirkungen verschiedener Gebiete (Wissenschaft, Religion, Ethik etc.) ununterbrochen Rücksicht zu nehmen haben, obwohl wir ihre Parallelitäten und Divergenzen zur Kunst stets in Betracht ziehen müssen, obwohl wir – wenn auch nur andeutend – den gesamten Umkreis des Alltags zu erhellen trachten, bleiben unsere Betrachtungen doch auf die Beziehung des Alltags zur Kunst zentriert. Uns interessiert, wie das Ästhetische, als Gipfel, als einzig adäquate Objektivation der im Leben entstehenden, ihm entsteigenden anthropomorphisierenden Bedürfnisse und Bestrebungen, aus dem sie zusammenfassenden sozialen Auftrag, freilich sprunghaft, herauswächst. ~~Wenn wir dabei, wo notwendig, auch entlegenere Erscheinungen heranziehen, so tun wir es immer im Hinblick auf eine solche Zielsetzung.~~

So ist die natürliche, die an sich seiende Umwelt unseres Gegenstandes viel größer als dieser selbst. Das, was man angenehm zu nennen pflegt, bildet auch zweifellos nur einen Teil, nur ein Moment dieses Lebensprozesses. Schon vorwegnehmend kann man sagen, daß der Mensch des Alltags all das, was er tut, was mit ihm geschieht, ihm begegnet, etc. mit einer vitalen Zwangsläufigkeit

auch auf sich selbst bezieht; daß diese Beziehung in einer sehr großen Anzahl der Fälle sich nicht auf das Feststellen eines Ergebnisses, einer neuen Aufgabe, eines Erfolgs oder Mißerfolgs etc. beschränkt, sondern von Emotionen begleitet ist, die die Ereignisse selbst, ihre Folgen, die von ihnen ausgelösten Erwartungen im günstigen oder ungünstigen Sinne etc. in ihm auslösen. Sofern diese Emotionen einen bejahenden Charakter haben, genauer: soweit der Mensch in dieser Beziehung von Objekten oder Objektgruppen auf seine eigene Person sich selbst, seinen gegenwärtigen Zustand – direkt oder indirekt – zu bejahen imstande ist, sprechen wir von der Emotion des Angenehmen. Schon bei einer derart abstrakten Bestimmung wird der enge Zusammenhang des Angenehmen mit dem Nützlichen sichtbar, freilich zugleich mit den wichtigen Bestimmungen, die sie beide voneinander unterscheiden. Auch diese Trennung wird oft in einer metaphysisch starren Weise aufgefaßt, aber selbst wenn wir bemüht sind, die dialektischen Übergänge und Umschlagspunkte herauszuarbeiten, bleibt als relativ berechtigte Grundlage einer starken Trennung der Tatbestand bestehen, daß das Nützliche seinem Wesen nach eine objektive, das Angenehme eine subjektive Kategorie ist.

Diese Gegenüberstellung vertieft sich noch dadurch, daß die Objektivität des Nützlichen einen überwiegend desanthropomorphisierenden Charakter haben muß. Ob etwas nützlich oder schädlich ist, kann nur durch eine rein objektive Widerspiegelung der Handlungsumstände entschieden werden, wobei die daran beteiligten Menschen ebenso objektiv aufgefaßt werden müssen, wie die in Betracht kommenden sachlichen Situationen, Gegenstände oder Instrumente. Das Angenehme ist dagegen der subjektive Reflex eines Momentes der Außenwelt auf einen bestimmten, partikularen Menschen. Während es also immer wieder zum Gegenstand einer sachlichen Diskussion werden kann, ob etwas (eine bestimmte Art des Handelns unter bestimmten Umständen) nützlich sei oder nicht, während dabei ein Überzeugen, das sich bis zur wissenschaftlichen Analyse erheben kann, des anfangs Widerstrebenden durchaus möglich ist, ist das Erlebnis des Angenehmen, gerade in seiner unaufhebbaren Subjektivität, in seiner unlösbaren Gebundenheit an das hic et nunc einer einmaligen Lage, in der sich eine bestimmte Einzelperson befindet, etwas – gerade in seiner einmaligen Partikularität – Letztes, etwas, worüber keine Diskussion, kein unmittelbares Überzeugtwerden möglich ist. Natürlich gibt es immer wieder Kollisionen zwischen dem Nützlichen und dem Angenehmen; aber gerade diese sind am besten geeignet, diesen Gegensatz plastisch herauszustellen. Denn selbst in Fällen, wo das als angenehm Erlebte

sich als schädlich erweist – um ein ganz triviales Beispiel zu nehmen: etwa beim übermäßigen Essen oder Trinken – kann das Überzeugen sich nur auf ein zukünftiges Sichenthalten richten; daß das Essen geschmeckt, daß das Trinken ein wohlgefälliges Auflösen von Hemmungen hervorgebracht hat, mit einem Wort, daß es angenehm war, daran können nachträgliche Reflexionen nichts ändern. Es ist sogar typisch, daß angenehme Erlebnisse der Vergangenheit, auch wenn der betreffende Mensch sein früheres Verhalten mißbilligt und in der Gegenwart in entgegengesetzter Weise handelt, in der Erinnerung ihren angenehmen Charakter oft zu bewahren pflegen.

Eine solche genaue, gewissermaßen erkenntnistheoretische Unterscheidung des Nützlichen vom Angenehmen hebt aber ihre realen Wechselbeziehungen nicht auf. Diese sind jedoch keineswegs umkehrbar. Vom Angenehmen zum Nützlichen führt der Regel nach kein gangbarer direkter Weg; im Gegenteil, der Mensch des Alltags kann das Nützliche oft nur dann realisieren, wenn er schon in der Vorbereitung seiner Verwirklichung alle subjektivistischen Motive und Möglichkeiten aus seinem Plan zum Handeln ausschaltet, seine Aufmerksamkeit rein auf die Objektivität der Lage, der Mittel, etc. richtet; das Verknüpfenwollen des Angenehmen mit dem Nützlichen kann sehr leicht zu einem Verfehlen des Zieles führen. Um so wichtiger und fruchtbarer sind jene Wechselbeziehungen, die von der Nützlichkeit ausgehen und Erlebnisse des Angenehmen hervorrufen. Das geschieht bei der überwiegenden Mehrzahl der – geglückten – Handlungen des Alltagslebens. Es ist also ein typischer Vorgang, daß Handlungen, die ihrem Wesen nach auf das Nützliche gerichtet sind, von Erlebnissen des Angenehmen begleitet werden, oder nach Vollzug der praktischen Aktion in solche Emotionen auslaufen. Die Skala solcher Empfindungen ist außerordentlich groß; sie reicht von der unmittelbaren Freude an der Arbeit, der damit eng verbundenen Anhänglichkeit an Arbeitsinstrumente, an Mithelfer der Arbeit (so z. B. in der Beziehung des Jägers oder Schäfers zu seinem Hund) bis zu dem generell angenehmen Gefühl, das von der eigenen – oft rein routinemäßigen – Geschicklichkeit bei der Bewältigung der täglichen Aufgaben ausgelöst wird. Inhalte und Formen dieser Erscheinungen sind außerordentlich verschieden. Sie können zu bestimmten, mitunter hochwertigen Objektivationen führen, wie einst der Geräteschmuck es war, sie können aber auch völlig innerhalb des Subjekts bleiben, als Empfindungen, die die Praxis begleiten, oder von ihrem jeweiligen Vollzug ausgelöst werden. Damit ist selbstredend die sich hier ergebende Vielfältigkeit bei weitem nicht erschöpft. Man nehme nur die dabei zutage tretenden Entwicklungsrichtungen. Bei Tendenzen, wie dem Geräteschmuck,

oder bei jenen, die mit ihm verwandt sind, zeigt sich eine deutliche Richtung, die Kunst selbst oder zumindest den sozialen Auftrag, der ihr Entstehen und ihre Umwandlung bestimmt, zu beeinflussen; man denke an unsere Ausführungen über die Genesis der Architektur. Bei hochentwickelten Produktivkräften, und dementsprechend in ökonomisch-sozial stark durchorganisierten Gesellschaften haben diese Tendenzen zumeist eine entgegengesetzte Richtung: sie gehen vom jeweiligen wissenschaftlich-technischen Optimum aus, und die Erscheinungsform der Geräte wird in solchen Fällen durch anonym in Erscheinung tretende soziale Mächte, wie z. B. die Mode, bestimmt.

Schon diese wenigen Andeutungen zeigen, daß die Gefühlssphäre des Angenehmen zwar an sich von den inneren gesellschaftlich-geschichtlichen Kräften der jeweiligen Entwicklungsstufe bestimmt wird, wenn auch deshalb im Erlebnis des Angenehmen – an sich – keinerlei Hinweis auf das Ästhetische enthalten sein muß, daß aber dennoch die Genesis und die spätere Weiterbewegung der verschiedenen Künste von den hier entstehenden Tendenzen sehr weitgehend – günstig oder ungünstig – beeinflußt werden. Das Erhellen dieser Zusammenhänge, ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Konvergenzen, ihrer klassenmäßigen Differenzierungen etc. ist wiederum ein Problem des historisch-materialistischen Teils der Ästhetik. Jedoch, wie schon so oft in diesen Betrachtungen, wird es notwendig, auf jene Wechselbeziehungen etwas näher einzugehen, die das Angenehme und das Ästhetische im allgemeinen, als Produkte der Widerspiegelung der Wirklichkeit, als Reaktionsarten auf sie miteinander verbinden, bzw. voneinander trennen. Wenn hier von Verbindungen die Rede ist, so ist selbstverständlich nicht das Erlebnis des Angenehmen und seiner Objekte als Gegenstand der Kunst gemeint; in dieser Hinsicht steht das Angenehme in gleicher Reihe mit sämtlichen anderen Phänomenen des Lebens, die – je nach den verschiedenen Möglichkeiten der verschiedenen Künste – Gegenstände der künstlerischen Darstellung abgeben können. Die hier gemeinten Berührungspunkte zwischen beiden Gefühlssphären bringt vor allem und unmittelbar ihr anthropozentrischer Charakter hervor: beide sind Emotionskomplexe, die dadurch entstehen, daß Gegenstände, Begebenheiten des Lebens, ihre Kombinationen oder Abfolgen von den sie erlebenden Menschen spontan auf sich selbst bezogen werden. D. h. als Entscheidendes wirkt nicht ihre ansichseiende Beschaffenheit, obwohl diese aus Inhalt und Form des Erlebens nicht zu eliminieren ist, und selbst in den extremsten Fällen als auslösender Anlaß wirksam wird, sondern das, was im Subjekt selbst, als seine – zum spezifischen Gegenstand erhobene – Reaktion auf dieses Moment der Außenwelt entsteht. Nur ein

solcher sehr breiter und innerlich oft tiefgreifender Erlebnisfonds macht es möglich, daß einerseits das Angenehme – das ästhetische Vorher beeinflussend – auf Genesis und Entwicklung der Kunst von Anfang an und später auch ununterbrochen einwirkt, daß es andererseits im Alltagsleben inhaltlich und formal von den Ausstrahlungen der künstlerischen Rezeptivität fortlaufend durchdrungen wird; das Nachher der ästhetischen Rezeptivität spielt – zumeist unbewußt, sehr oft aber mit mehr oder weniger deutlicher Bewußtheit – eine sehr große Rolle darin, was die Menschen als angenehm empfinden und wie sie es tun.

So scheint eine vollkommen verfließende Grenze zwischen dem Angenehmen und Ästhetischen vorhanden zu sein. Und vom Standpunkt des Lebens selbst, ist es auch notwendig, daß sie verfließt. Wären die Produkte der Kunst nicht geeignet, bejahte und ersehnte Gegenstände des Alltags zu werden, wäre ihre Wirkung für die sie Empfangenden nicht eine unmittelbare Freude, nicht der Anlaß, das eigene Subjektsein spontan, empfindungsmäßig zu bejahen, so hätte die Kunst nie jene gesellschaftliche Bedeutung erhalten, so wäre sie nie zu jener Macht in der inneren Menschheitsentwicklung geworden, die sie sich im Laufe der Geschichte errang. Doch eine solche Wahrheit würde augenblicklich in Unwahrheit umschlagen, wenn man sie direkt und absolut ausspräche. Das subjektiv so häufige, oft unvermeidliche Verschwimmen der Grenzen zwischen angenehm und ästhetisch enthält in sich selbst seine Kehrseite, seinen Gegenpol. Und nur die Erkenntnis dessen, was das Angenehme in seiner reinen Form, in seinem originären Ansichsein ist, vermag den Weg zu zeigen, der zu einem deutlichen, die dialektischen Zwischenbestimmungen nicht vergewaltigenden, das Angenehme nicht transzendentasketisch verächtlich machenden, aber doch eindeutigen Grenzeziehen zwischen ihm und dem Ästhetischen führt.

Will man diese immanente Bestimmtheit des Angenehmen richtig treffen, so muß man, glauben wir, von zwei wesentlichen Kennzeichen ausgehen. Das Angenehme hat einerseits einen fast schrankenlos scheinenden generellen Charakter; es kann von einer überwältigenden Anzahl der äußeren wie inneren Erlebnisanreger ausgelöst werden, wobei es zwar möglich ist, gewisse Objekt-Subjekt-Zusammenhänge als typisch zu bezeichnen, diese haben jedoch für das Individuum keinen zwingenden Charakter; mit einer gewissen Übertreibung kann man sagen: alles kann angenehm werden, aber dasselbe, was der eine als angenehm empfindet, kann für den anderen unangenehm, ja widerwärtig sein. Der Anspruch: über den Geschmack läßt sich nicht streiten gilt hier uneingeschränkt. Kein Gebiet des menschlichen Lebens ist des-

halb so stark wie dieses vom Zufall beherrscht. Aber auch diese Feststellung muß etwas konkretisiert werden, um, infolge einer mechanischen Überspannung, nicht in Falschheit umzuschlagen. Denn wie jede Zufälligkeit entbehrt auch diese nicht einer kausalen Bedingtheit. Ja gerade hier wirken unmittelbar die physiologischen Dispositionen eines jeden einzelnen Menschen viel stärker und direkter, als sonst: es genügt, an die Nützlichkeit zu denken, die sich in sehr vielen Fällen nur als Überwindung solcher Anlagen, als Anpassung an die objektiven Bedingungen der Praxis durchsetzen kann. Ebenso gibt es hier unzählige stark wirksame soziale Kausalreihen; man denke bloß an die Mode. Jedoch selbst wenn all dies einkalkuliert wird, bleibt ein Überwiegen des Zufälligen bestehen. Denn die Beziehung einer Begebenheit des Lebens auf einen konkret bestimmten Menschen in einer konkret bestimmten Lage muß vom Standpunkt der objektiven Sachzusammenhänge immer ziemlich viel Zufälliges enthalten, um so mehr, als der Kontakt zwischen Subjekt und Objekt gerade hier sehr weitgehend von der augenblicklichen Beschaffenheit des Subjekts abhängt. Natürlich ist es für einen jeden Menschen höchst bezeichnend, was er als angenehm empfindet, jedoch gerade hier wird er innerlich wie äußerlich vom Leben selbst am wenigsten zur Folgerichtigkeit getrieben; er kann ohne irgendwelchen Konflikt heute das ablehnen, was er gestern als höchst angenehm empfand. Über seinen Geschmack in dieser Hinsicht braucht er auch mit sich selbst keine Diskussion zu führen.

Ein solches Gelten des Angenehmen ergibt nun seine weiteren Kennzeichen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß jedes Erlebnis des Angenehmen einen endgültigen Charakter hat. Gerade die Abhängigkeit vom Augenblick, gerade das Fehlen einer im Wesen der Sache liegenden Nötigung zur Konsequenz macht ein jedes Erlebnis des Angenehmen unaufhebbar in seiner Momentaneität. Daß z. B. in der Form der Gewöhnung, in der Abhängigkeit von Tradition, Sitte oder Mode die Reaktionsweisen, mit denen der Mensch aus der Objektwelt das Angenehme herausholt, sich sogar zu einer gewissen Uniformität fixieren können, widerspricht nicht dieser Struktur. Denn auch hier bleibt das unmittelbarste hic et nunc eines jeden Menschen die letzthin und für den Augenblick endgültig entscheidende Instanz darüber, ob etwas als angenehm empfunden wird. Gerade hier verursacht die Tatsache des Beeinflußtseins des Menschen durch soziale Mächte keine Änderung an jener unmittelbaren Reaktion, die das Angenehme zum Angenehmen macht. Es gibt natürlich nicht wenige Fälle, in denen Mode oder Konvention eine Entscheidung des Menschen gegen seine Neigung erzwingen; dann hat er sich

aber bloß der Mode unterworfen, und die Kleidung, die Einrichtung etc., die er sich demzufolge zulegt, wird für ihn nicht angenehm. Erst wenn die Mode seine unmittelbaren Reaktionen zu bestimmen imstande ist, wird das von ihr Vorgeschriebene zum Angenehmen: ein solcher Akt unterscheidet sich jedoch – vom Standpunkt der Gegenständlichkeit des Angenehmen – nicht wesentlich von einem, wo diese Unmittelbarkeit »rein« innerlich bestimmt zu sein scheint. Die komplizierte Frage, wie weit auch die letzteren Erlebnisse von eventuell weit vermittelten gesellschaftlichen Beziehungen mitbedingt sind, gehört ihrem konkreten Inhalt nach nicht hierher, sondern, da ihre konkrete Erscheinungsweise gesellschaftlich-geschichtlich ununterbrochenen Änderungen unterworfen ist, in den historisch-materialistischen Teil der Behandlung solcher Fragen; für uns reicht die Einsicht in die oben angedeutete allgemeine Struktur der gesellschaftlichen Determiniertheit des Angenehmen vollständig aus.

Solche unmittelbaren oder vermittelten gesellschaftlichen Verursachungen des Angenehmen bereichern jedoch sein Bild mit weiteren wesentlichen Zügen. Wir haben bis jetzt den Hauptakzent auf seine subjektive Immanenz, auf seine Endgültigkeit in dieser gelegt. Ohne über diese Beschaffenheit des Angenehmen hinausgehen zu wollen, muß aber jetzt unsere Aufmerksamkeit sich darauf richten, daß jeder Mensch, auch in der subjektiven Unmittelbarkeit seines rein partikularen Daseins immer Mitglied einer Klasse, einer Nation auf einer jeweils konkreten Entwicklungsstufe ist und daß deshalb seine spontansten Lebensäußerungen – also in erster Linie: was auf ihn als angenehm wirkt – konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Charakters sind. Die bei dem vereinzelt betrachteten Individuum feststellbaren Eigenschaften des Angenehmen werden also dadurch, daß sie zugleich in vielen Fällen als Massenerscheinungen auftreten, keineswegs aufgehoben. Im Gegenteil. Die originäre und elementare Gesellschaftlichkeit des Menschen kommt gerade dabei am plastischsten zum Vorschein, und zeigt deutlich, wie tief die spontansten, unkontrolliertesten und ungeregeltesten Phänomene im Alltag der partikularen Personen inhaltlich und formal gesellschaftlich-geschichtlich bestimmt sind. Wenn also hier das, was wir früher vorwiegend »von innen« betrachtet haben, jetzt so gut wie ausschließlich »von außen« beleuchtet wird, so ergibt gerade die innere Einheit der beiden scheinbar entgegengesetzten Gesichtspunkte erst die richtigen Wesenszeichen des Angenehmen.

Man kann, so glauben wir, in einer vorwegnehmend zusammenfassenden Formulierung sagen: es ist für die Kultur einer Periode, einer Klasse, einer Nation etc. im höchsten Grade charakteristisch, was in ihr als angenehm

erlebt wird. Gerade hier ist es außerordentlich wichtig, das Angenehme vom Ästhetischen genau zu trennen, denn ein echtes historisches Bild kann nur dann entstehen, wenn wir auf einem räumlich-zeitlich konkreten Punkt Zusammenhang und Gegensatz der produzierten bedeutenden Kunstwerke und der breitesten und typischsten Erlebnisse des Angenehmen zugleich überblicken. Freilich, vom Standpunkt der gesamten Kultur ist auch dies bloß ein Teilaspekt; zur Totalität kann sich dieser Aspekt erst abrunden, wenn er sich durch ähnliche dialektische Synthesen etwa der geltenden ethischen Normen und des in ihrem Gebiete beheimateten Angenehmen etc. ergänzt. Jede soziale Komponente allein könnte zu einer einseitigen, über- oder unterschätzenden Bewertung des jeweiligen konkreten Kulturzustandes führen. Wie bereits betont: die Erkenntnis dieses Fragenkomplexes ist seinem inneren Wesen nach im historischen Materialismus beheimatet. Erst von der jeweiligen Entwicklungshöhe der Produktivkräfte, der von ihnen hervorgebrachten Produktionsverhältnisse, Klassenschichtungen etc. ließen sich die bei einer richtigen Beschreibung sichtbar werdenden Tatbestände – solche Beschreibungen gibt es vorläufig nur äußerst sporadisch – auf ihre wirklichen gesellschaftlich-geschichtlichen Ursachen zurückführen, ließen sich ihre Zusammenhänge, Widersprüche wirklich erhellen. Allgemein theoretisch, d. h. vom Standpunkt des dialektischen Materialismus ergibt sich eine Einordnung, die schon bisher an verschiedenen Stellen aufgetaucht ist, hier jedoch in den Mittelpunkt des Interesses rückt, nämlich die Feststellung, daß das Subjekt, in dessen Erlebnis das Angenehme zum Bestandteil des Alltagslebens wird, mit innerer Notwendigkeit die Partikularität des jeweiligen Menschen ist, daß seine gesellschaftlich-geschichtliche Determiniertheit diesen Charakter seiner Person nicht aufhebt, nicht einmal wesentlich modifiziert, sondern höchstens von einem anderen Aspekt zeigt. Dagegen ist es von diesem Standpunkt gesehen ein ebenso notwendiges gemeinsames Wesenszeichen aller Sphären, die wir als höhere Objektivationen bezeichnet haben, daß sie den Menschen zwingen, über seine angeborene und im Leben erworbene Partikularität hinauszugehen. Inhalt, Form, Richtung dieser Erhebung ist in den verschiedenen Gebieten qualitativ verschieden; wir weisen bloß auf den oft behandelten Gegensatz des wissenschaftlichen Desanthropomorphisierens und des ästhetischen Anthropomorphisierens hin. Bis jetzt haben wir diese Bewegung als Faktum hingenommen und bloß seine – vorwiegend ästhetischen – Folgen analysiert. Das dialektisch-materialistische Problem nun, das vom Verstehenwollen des Angenehmen aufgeworfen wird, ist das allgemeine Wesen der Beziehung des Partikularen im Menschen zu dem – mensch-

lichen – Charakter eines Hinausgehens über dieses Niveau seiner Existenz als Mensch.

Zusammengehörigkeit und Widersprüchlichkeit des Partikularen am Menschen und seines zwangsläufigen Hinausgehens darüber ist eine elementare Tatsache des Lebens, die jedes Nachdenken darüber beschäftigen muß, einerlei wie es die hier entstehenden Probleme beantwortet. Innerhalb dieses Komplexes taucht sofort die Frage auf, ob unter Partikularität das angeborene Wesen eines jeden Menschen zu verstehen sei, jene physiologisch-psychologischen Eigenheiten, die er durch Geburt mit sich bringt, oder ob auch jene Modifikationen mitgedacht werden müssen, die an diesen zuerst die Erziehung, später die verschiedenen Lebenserfahrungen vollziehen. Den Ausgangspunkt muß zweifellos das erste Moment bilden, denn in den angeborenen Anlagen besitzt jeder Mensch eine qualitativ bestimmte Grundlage all seiner späteren Beziehungen zu seiner Umwelt, zu seinen Mitmenschen, zu sich selbst, deren wesentliche Elemente während seines ganzen Lebens vielfach unverändert bestehenbleiben. In seinem tiefen Gedichtszyklus über die innere Struktur des menschlichen Lebens (»Urworte. Orphisch«) bezeichnet Goethe diese originäre Beschaffenheit der menschlichen Individualität als den »Dämon«: »Der Dämon bedeutet hier die notwendige bei der Geburt unmittelbar ausgesprochene, begrenzte Individualität der Person, das Charakteristische, wodurch sich der Einzelne von jedem anderen, bei noch so großer Ähnlichkeit unterscheidet . . . Hiervon sollte nun auch das künftige Schicksal des Menschen ausgehen, und man möchte . . . gar wohl gestehen, daß angeborene Kraft und Eigenheit, mehr als alles übrige, des Menschen Schicksal bestimme[1].« Daran schließt sich bei Goethe sofort die komplizierte Dialektik an, die angibt, wie die äußeren Umstände und Ereignisse des Lebens, »das Zufällige«, die erwachenden Leidenschaften des Menschen (Eros) jene dynamisch-dialektischen Verwicklungen des Lebens hervorbringen, woraus Charakter und Schicksal eines Menschen endgültig geformt werden. Und die universellste Entfaltung all dieser allgemein-dichterisch gefaßten Mächte des Lebens bestätigt in Goethes Augen die unerschütterliche Gegebenheit des ursprünglich Angeborenen als Basis der menschlichen Persönlichkeit:

> Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
> Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

[1] Goethe: Kommentar zu »Urworte. Orphisch«, Wk. Jubiläumsausgabe, a. a. O. II. S. 355.

Goethe hat damals diese Darstellung aus der weiten Perspektive einer, man könnte sagen, naturphilosophischen Sicht der menschlichen Persönlichkeit und ihres Schicksals entworfen. Dort, wo er diese Phänomene aus der Nähe, also das Gesellschaftliche, die Beziehungen der Menschen zueinander im sozialen Leben genauer berücksichtigend, betrachtet, tritt seine Stellungnahme zu unserem Problem noch konkreter hervor. Im Lehrbrief Wilhelm Meisters heißt es: »Nur alle Menschen machen die Menschheit aus, nur alle Kräfte zusammengenommen die Welt. Diese sind unter sich oft in Widerstreit, indem sie sich zu zerstören suchen, hält sie die Natur zusammen und bringt sie wieder hervor.« Dabei ist es für seine Gesamtkonzeption höchst charakteristisch, daß die Hierarchie im Erreichen des Erziehungszieles eben im bewußten Fördern der hier ausgesprochenen Gattungsmäßigkeit des Menschen besteht. Nicht nur äußere Erfolge im Leben, Tüchtigkeit im eigenen Beruf – sei es bei Werner im Geschäft, sei es bei Serlo auf der Bühne – stehen auf einer niederen Stufe im Vergleich zu Lothario, Natalie, zum Abbé, sondern auch die immanenten Vollendungen der reinen Innerlichkeit wie bei der »schönen Seele« des Romans. Gar nicht zu sprechen von Gestalten, wie Mignon und der Harfenspieler, bei denen das Eingesperrtbleiben in die rein persönliche Partikularität ins Pathologische umschlägt. Damit ist bereits das Problem näher bestimmt. Denn die Stellung eines Menschen in dieser Hierarchie – und die »Erziehung« setzt sich hier das Ziel, die Menschen in diesem Sinne auf eine je höhere Stufe zu erheben – entscheidet sich danach, ob ein Mensch bloß seine angeborenen Anlagen zu ihrer maximalen Nutzbarkeit entfaltet und die Ergebnisse dieser Arbeit in Selbstgenuß verwandelt, oder ob er instandgesetzt wird, bewußt am Leben der Menschheit tätig mitzuwirken; wobei naturgemäß manche »angeborene« falsche Tendenz verworfen werden muß, um für das Selbstgeformte am Menschen Raum zu schaffen. Lotharios Stellung zur friedlichen Liquidation der feudalen Überreste zeigt deutlich, wie viele Vermittlungen dazu nötig sind, damit der Mensch seinen, ihm wirklich eigenen Weg mit – dialektischer – Konsequenz zu Ende gehe und seine eigene Persönlichkeit, nunmehr nicht ausschließlich auf dem Niveau der bloßen Partikularität der Person verwirkliche. Die Schlußworte des Romans von Saul, der die Eselinnen seines Vaters suchte und ein Königreich fand, illustrieren sehr deutlich diese Konzeption Goethes. Dazu gehört freilich, daß er die richtige menschliche Entwicklung nur als eine rein aus den inneren Kräften des Menschen herauswachsende zu begreifen gewillt ist; auch wo äußere Einflüsse mitwirken, spielen sie bloß die Rolle des auslösenden Anlasses, der latent vorhandene Kräfte freisetzt. Ein wirklicher Erzieher ist

der, der dies bewußt zu vollbringen fähig ist. Goethe führt hier die uns bereits bekannte Lehre Spinozas, daß ein Affekt des Menschen nur durch einen stärkeren Affekt desselben überwunden oder verändert werden kann, originell weiter, wo er den Lehrbrief ausführen läßt: »Eine Kraft beherrscht die andere, aber keine kann die andere bilden; in jeder Anlage liegt auch allein die Kraft, sich zu vollenden.« Wenn dabei gelegentlich die Goethesche Neigung, dialektische Beziehungen allzusehr den organischen anzunähern, durchbricht, so ändert dies nicht viel an der grundlegenden Bedeutung seiner Haupttendenz: die partikulare Persönlichkeit des Menschen aus den materiellen Bedingungen seines Daseins, die Erhebung über die Partikularität aus den rein menschlichen Kräften des Menschen selbst abzuleiten.

Damit faßt Goethe, gedanklich wie dichterisch einen Tatbestand in Worte, der für das ganze menschliche Leben von fundamentaler Bedeutung ist. Daß der Mensch nämlich einerseits durch die naturhaften und gesellschaftlichen Bedingungen seiner Existenz eine partikulare Person ist und bleiben muß, daß aber andererseits sein gesellschaftliches Leben ihn ununterbrochen dazu anleitet, über die Partikularität hinauszugehen. Die elementarsten Tatsachen des gesellschaftlichen Lebens zeigen die widerspruchsvolle Einheit dieser beiden für das menschliche Leben unentbehrlichen Bestimmungen. Auch hier ist es vor allem wichtig, die konkrete dialektische Einheit von Partikularität und ihrer Überwindung in der notwendigen Konkretheit zu ergreifen; einerseits die Unterschiede, die Übergänge und Sprünge hinreichend klar ins Licht zu stellen, andererseits nicht zuzulassen, daß die Gegensätze metaphysisch erstarren, daß demzufolge die organisch-dynamische Einheit der Individualität in zwei einander selbständig – zuweilen sogar gegnerisch – gegenüberstehende Subjekte fetischisiert wird (man denke an den Kantschen Gegensatz von homo phänomenon und homo noumenon). Natürlich sind die wirklichen Übergänge oft äußerst schroff, so bei moralischen Entscheidungen, so in der ästhetischen Katharsis; sie können zuweilen sogar ein Leben auf eine qualitative neue Grundlage überführen, aber auch in solchen Fällen hebt sich die eigenartig widersprüchliche Verbindung zwischen Partikularität und ihrer Überwindung nicht auf. Die Schwierigkeit, sie in ihrer echten Beschaffenheit zu erfassen, liegt vor allem in unseren Denkgewohnheiten, die sowohl in der Ethik, wie in der Psychologie sich immer wieder von der Betrachtung der seelischen Lebenskontinuität, der Totalität der Lebensführung entfernen. Hier handelt es sich aber gerade um ein solches Problem der Kontinuität in der Totalität. Es ist verhältnismäßig leicht, bei seiner Untersuchung die idealistischen und theologischen Kategorien von der Art der eben angeführten

Kantschen Position beiseite zu schieben. Man muß aber auch darüber ins klare kommen, daß weder die psychologische Zweiteilung in Bewußt und Unbewußt, noch die ethischen Analysen der menschlichen Entscheidungen imstande sind, uns wirklich in die Nähe des eigentlichen Phänomens zu bringen. Hegel hat zwar den realen Rahmen der so entstehenden Bewegungen in abstrakten Umrissen gezeichnet, ohne jedoch den Willen zu haben, bis zur Dynamik der Individualität vorzudringen. Die griechische Ethik war die einzige, die ihr Interesse auf die Totalität des menschlichen Lebenslaufs, auf Rolle und Funktion der ethischen Kategorien in ihm konzentrierte. Indem Aristoteles die sittliche Grundhaltung in den Mittelpunkt seiner Ethik stellte, hat er den Weg gezeigt, auf dem man sich dem uns interessierenden Phänomen annähern kann.

Hier ist es selbstredend nicht unsere Aufgabe, eine Auseinandersetzung mit seiner Ethik auch nur anzudeuten; es kommt allein darauf an, die Anregungen, die seine Methode für unsere Frage bietet, zu verwerten. Die Grundhaltung eines Menschen drückt nämlich gerade jene Dynamik der Proportionen aus, in denen Art und Grad seines Hinausgehens über die eigene Partikularität, der ständige Wechsel im Auf und Ab der widerstreitenden Tendenzen und die Richtung in diesem Wechsel sich offenbaren. Von hier aus betrachtet sind die umwälzendsten Krisen und Kollisionen in einem Menschenleben, die schicksalhaftesten Entscheidungen an seinen Wendepunkten bloße Momente dieses bewegten Ganzen, nur äußere und innere Kräfte, die diese Grundhaltung, diese Linie des Lebenslaufs befestigen, erschüttern oder gar zerstören. Der Gesamtprozeß also, den diese Grundhaltung des Menschen ausmacht, muß seine Partikularität als ständige und in ihrer Ganzheit unaufhebbare Basis anerkennen, gleichzeitig jedoch nicht nur in konkreten Konfliktsfällen über sie hinauszugehen trachten, sondern auch, gewissermaßen für den Alltag, eine permanente Bereitschaft ausbilden, die dieses Hinausgehen auch dort, wo es nicht aktualisiert wird, vorbereitet. Dabei muß sogleich als Bestimmung durch Negation hervorgehoben werden, daß diese Bereitschaft nichts mit den von uns anderswo behandelten Verwandlungen von bewußten Verhaltungsarten in fest fixierte bedingte Reflexe zu tun hat. Wohl kommt ähnliches bei asketischen Übungen (Yogapraxis, jesuitische Exerzitien etc.) häufig vor, dann wird aber eine streng spezifizierte Reaktionsart des Subjekts ausgebildet, die sein Verhalten in einer weitgehenden Unabhängigkeit vom Wandel seiner Umwelt fixiert, während hier von etwas geradezu Entgegengesetztem die Rede ist: von einer Reaktionsfähigkeit des ganzen Subjekts – möglichst in seiner vollen Breite und Tiefe – auf die ihn angehende

Totalität der objektiven Wirklichkeit. Es handelt sich also um eine Wechselwirkung der Totalität der partikularen Persönlichkeit des Menschen mit der Totalität ihrer äußerst mannigfachen, vielseitigen und vielfältigen inneren Überwindungstendenzen. Daß dabei vielfach Ergebnisse solcher Bestrebungen wieder in partikulare Eigenschaften rückverwandelt werden, aber auch die Potenzen der Partikularität im Dienst ihrer Selbstüberwindung stehen können, versteht sich von selbst. Das Wesentliche, das in einem solchen ununterbrochenen Hin und Her der inneren Wandlungen erhalten bleibt, ist die eben umschriebene lebendige Wechselwirkung zwischen Partikularität und Hinausgehen über sie in der einheitlichen Persönlichkeit des ganzen Menschen, ein Komplex von Bewegtheiten, in welchen beide Komponenten der Bewegung ständig aufgehoben werden und aufbewahrt bleiben.

Die eingehende Behandlung solcher Probleme gehört in die Ethik. Hier konnten nur die allerallgemeinsten Prinzipien kurz angedeutet werden, damit sich in die folgenden Analysen des Alltagslebens, die freilich ebenfalls nichts Erschöpfendes erstreben, sondern ausschließlich das Problem des Angenehmen zu erhellen berufen sind, keine fetischisierenden Mißverständnisse einschleichen. Wir gehen vorerst von den fundamentalsten Tatsachen des Alltagslebens aus. Man denke bloß an Arbeit und Sprache. Eine jede Arbeit, selbst die primitivste, enthält in sich eine Reihe von Verallgemeinerungen, die über die Partikularität hinausweisen, und zwar desto entschiedener, je entwickelter die Arbeit ist. Dieser Gedanke ist sachlich angesehen bereits in der klassischen englischen Ökonomie vorhanden; der junge Hegel gibt ihm eine klare philosophische Formulierung, wenn er etwa über die Rolle des Werkzeugs im menschlichen Leben, über seine umwandelnde Funktion für die Beschaffenheit seines Subjekts sagt: »zugleich hört seine Arbeit auf, etwas Einzelnes zu sein; die Subjektivität der Arbeit ist im Werkzeug zu einem Allgemeinen erhoben; jeder kann es nachmachen, und ebenso arbeiten; es ist insofern die beständige Regel der Arbeit[1].« Diese Bestimmung, die Hegel später in weitverzweigten Konsequenzen sich entfalten läßt, erhält erst ihren richtigen Platz im System der menschlichen Betätigungen bei Marx und Engels. Das für uns Wichtige dabei ist, daß eine derart elementare, zum Wesen des Menschen als Menschen gehörige Aktivität wie die Arbeit, kraft der immanenten Dialektik, die sie zwischen Subjekt und Objekt ins Leben ruft, den

[1] Hegel: System der Sittlichkeit. Schriften zur Politik und Rechtsphilosophie, Leipzig 1923, S. 428.

Menschen in gewissen Richtungen aus seiner angeborenen Partikularität heraustreibt und ihn – vorerst sicher ohne jede Bewußtheit und auch später zumeist mit falschem Bewußtsein – dazu zwingt, sich zu verallgemeinern, d. h. an jenen Tätigkeiten der Menschen aktiv teilzunehmen, in denen sich die Gesellschaften, die Nationen, die Menschheit objektiv und praktisch, unabhängig vom Bewußtsein der Menschen und doch für diese – dem Prinzip nach – miterlebbar und erkennbar konstituieren.

So zeigt die Arbeit von Anfang an ein Janusantlitz: sie ist ein selbstverständlicher Bestandteil des menschlichen Lebens, begleitet von elementaren Emotionen aller Art, die sie selbst und ihre Folgen auslösen und zugleich etwas Unwahrscheinliches, ein »Wunder«, das ins gewöhnliche Leben »von außen« hereinbricht, es in der überraschendsten und überwältigendsten Weise ummodelt. Der erste Pol dieser gegensätzlichen Spannung ist aus der alltäglichsten Erfahrung durch Millionen Beispiele bezeugt; der zweite bildet nicht bloß eines der entscheidendsten Fundamente des magischen Weltbildes, lebt nicht bloß in der Prometheus-Sage, in der von Demiurgos und unzähligen anderen Mythen weiter, sondern taucht – freilich in radikal verwandelten Formen – auch inmitten der Zivilisation auf. Von den Maschinenstürmern bis zu den »Philosophen« der neuesten Zeit, die in der Entwicklung von Wissenschaft und Technik eine Revolte gegen Kultur und Menschlichkeit erblicken, leben diese Mythisierungen des Verhältnisses des Menschen zu seiner eigenen Arbeit bis in unsere Tage weiter. (Die wahren Ursachen, die sich im Laufe der Geschichte oft wandeln, aber letzten Endes auf die Widersprüche zwischen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen zurückzuführen sind, gehören nicht in den Umkreis dieser Betrachtungen, für die die Feststellung dieser Widersprüche ausreicht.)

Sehr ähnlich gestaltet sich die Lage, wenn wir an eine ebenso elementare Erscheinung des Alltagslebens wie die Sprache denken. Auch diese ist ein unentbehrlicher, spontan wirksamer Bestandteil des menschlichen Lebens, ein nicht wegzudenkendes Moment des Menschseins und erscheint gleicherweise untrennbar von dieser ihrer Funktion als eine menschenjenseitige transzendente Macht. Auch hier bedarf das erste Moment dieser widerspruchsvollen Gegebenheit der Sprache für die Menschen keiner Belege. Das zweite tritt bereits in der magischen Periode in voller Deutlichkeit, als Zauberwirkung des Benennens etc. hervor, seine Nachklänge sind aber auch auf viel entwickelterer Stufe wahrnehmbar. Noch im 18. Jahrhundert waren die meisten Denker der Ansicht, daß der Ursprung der Sprache eine göttliche Offenbarung sei. Daß in der Zivilisation diese Tendenzen immer mehr

verblassen, daß sie zumeist nur als Aberglauben massenhaft weiterleben, und auch diese Überreste nicht derart drastische Formen auslösen, wie wir beim Phänomen der Arbeit beobachten konnten, liegt daran, daß die Umwandlungen im Gebiet der Sprache nicht so tiefgreifend in die Existenzfragen des Alltagslebens eingreifen, wie es entsprechende Umwälzungen bei der Arbeit zu tun pflegen. Dieses Verblassen derartiger überwältigender Wirkungen bedeutet keineswegs ein völliges Verschwinden dieses Pols. Das unerwartete Erhellen eines Phänomens durch ein richtig gewähltes Wort, durch eine treffende Formulierung kann im Leben auch heute schockartige Wirkungen auslösen; die dichterische Sprache lassen wir hier bewußt aus dem Spiel.

Es ist hier natürlich unmöglich, diese dialektische Widersprüchlichkeit des Alltagslebens, selbst auf den wichtigsten Gebieten der menschlichen Praxis, zu verfolgen. Wir verweisen bloß, um diese Struktur deutlich sichtbar zu machen, auf bestimmte Eigenschaften des Angenehmen. Auf den ersten Anblick entsteht der Anschein, als ob das Angenehme und seine realen Gegensätze sich ganz schroff gegeneinander absetzen würden. Jeder Mensch entscheidet, subjektiv-psychologisch gesehen, in unbeschränkter Souveränität darüber, ob er etwas als angenehm anerkennt oder als unangenehm aus seinem Lebenskreis zu entfernen trachtet. (Wir haben gesehen: dieses subjektive Verhältnis bleibt bestehen, auch wenn objektiv zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, daß dieser »souveräne« Akt sozial determiniert ist.) Bei näherer Sicht enthüllt sich dieser Anschein aber doch als trügerisch. Es gibt kein Alltagsleben des Menschen, in welchem nicht Begebenheiten auftauchen würden, die man nur mit den Worten negativ, problematisch, widersprüchlich, ja tragisch bezeichnen müßte, und welche nicht nur objektiv aus der Entwicklung des jeweiligen Menschen nicht wegdenkbar sind, sondern auch für das Subjekt selbst solche Bestandteile seiner Existenz bilden, daß es sie aus seinem Lebenslauf keineswegs streichen wollte, auch wenn dies möglich wäre. Daß so entstehende Kollisionen, Krisen etc. nur durch eine Erhebung des Subjekts über seine unmittelbare enge Partikularität jeweils zu lösen, zu überwinden, ja oft auch nur einfach zu überdauern sind, ist ohne weiteres evident. Dabei ist es von unserem Standpunkt ganz gleichgültig, ob dieses Einarbeiten negativer Lebenserscheinungen als positive Momente in die Entfaltung der Individualität ein bewußt ethisches Verhalten oder eine spontane Reaktion auf die Begebenheiten zur ursprünglichen Grundlage gehabt haben. Sie werden zum Besitz auch der partikularen Persönlichkeit und die Art, wie sie in ihr weiterleben, geht sehr oft nicht über die Emotionen des Angenehmen hinaus.

Eine Analyse dieser äußerst vielfältigen und komplizierten Phänomene gehört nicht hierher. Wir haben bloß darum auf sie Bezug genommen, weil auch hier die Dialektik des Partikularen und der menschlich-subjektiven Erhebung darüber als eine Grundtatsache des Alltagslebens zur Geltung kommt. Mit alledem soll nur aufgezeigt werden, daß die Polarität des Partikularen und des darüber Hinausgehenden eine elementare, überall nachweisbare Tatsache des Alltagslebens ist. Es ist nur allzu verständlich, daß in den Anfangsstadien der Menschheitsentwicklung alles, was über die unmittelbare Partikularität hinauszuweisen schien, ins »System« der magischen Zusammenhänge einbezogen wurde. Der Übergang von der Magie zur Religion hat die Bewegung ins Transzendente bei der Erklärung aller Phänomene, die nicht in der Partikularität steckenbleiben, nicht abgeschwächt, sondern im Gegenteil extensiv wie intensiv gesteigert. Das Verschwinden der magischen Nivellierung und Homogeneisierung aller Lebensphänomene, ihre Trennung in diesseitig-kreatürliche und jenseitige fügt den Widerspruch des Alltags zwischen Partikularität und Tendenz zu gattungsmäßigen Verallgemeinerungen in ein theologisches System ein. Jene erscheint als das Prinzip des bloß Irdischen, des Kreatürlichen, diese werden der religiösen Transzendenz untergeordnet, ihr Hinausweisen über die Partikularität wird als Bezogenheit auf die Gottheit der betreffenden Religion interpretiert und bewertet; d. h. je nach dem, ob sie sich in dieses System einfügt oder nicht, zum Ausdruck des Guten oder des Bösen gemacht. (Die glänzenden Laster der Heiden bei Augustinus.) Über die konkreten Probleme, die sich für das Ästhetische daraus ergeben, wird im letzten Kapitel ausführlich gesprochen werden; hier können wir uns mit der Feststellung begnügen, daß die reine Erscheinungsweise des Partikularen im Alltagsleben dem einzig wahren göttlichen Wesen gegenüber zur Kreatürlichkeit diffamiert werden muß. Das muß nicht unbedingt eine Abstempelung als Böses bedeuten, obwohl die Geschichte der Religionen nicht wenige Fälle kennt, in denen die konsequente Askese als alleiniger Weg zu Gott auch zu solchen Urteilen führt. Jedenfalls zeigt die Religionsgeschichte, daß Anschauungen, die den eigenen Kräften des Menschen im Erlangen des Heils eine positive, selbständige Rolle zumessen, als Ketzereien bekämpft werden (Pelagianismus). Doch wenn auch diese ganze Sphäre vom Standpunkt des Heils aus als gleichgültig, als neutral, als eine Art von Adiaphoron erscheint, so ist eine bestimmte Differenzierung doch unvermeidlich. Und die Formen des menschlichen Sicherhebens über die Partikularität (Wissenschaft, Kunst, Ethik) können eine echte Anerkennung nur als Wege zur Gottheit erhalten. Sonst müssen sie entweder als Über-

heblichkeiten der Kreatur verworfen werden, oder rücken, zusammen mit alledem, was wir das Alltägliche, das Partikulare nennen, in den Bereich des bloß Kreatürlichen, werden – im besten Fall – wohlwollend gleichgültig behandelt. Durch die auf Gott bezogene Transzendenz entsteht also ein Reich des Kreatürlichen, in welchem jene Probleme, die uns beschäftigen, als dem Wesen nach unwichtig, höchstens als sekundär erscheinen. Wenn der Mensch von Gott geschaffen ist, wenn seine höheren Fähigkeiten dazu da sind, einen Weg zu ihm möglich zu machen, hört das physisch-anthropologisch-soziale Dasein des Menschen auf, die reale Grundlage für seine höchsten Leistungen zu bilden, wird – bestenfalls – zum Schlachtfeld zwischen den transzendenten Mächten des Guten und des Bösen, sehr oft sogar zur Verkörperung des letzteren.

Für jeden, der nicht auf dem Boden einer positiven Religion steht, liegt in allem eben Nachgezeichneten bloß eine Interpretation vor, nicht das von uns zu erforschende Phänomen selbst. Allerdings eine Interpretation, deren historische Wirkungen so allgemein, so weithin ausstrahlend waren und sind, daß sie sehr geeignet wird, das Phänomen selbst zu verdunkeln. Denken wir an die verschiedenen Regelungsformen der menschlichen Aktivität. Es ist selbstverständlich, daß in der magischen Periode jedes Gebot oder Verbot aus dieser Sphäre seine Begründung, Erklärung und Sanktion erhielt (Tabu). Und als nach der Auflösung des Urkommunismus solche Regelungsformen wie Staat und Recht, wie Moralität und Ethik entstanden, war es zunächst selbstverständlich, daß diese nur als Bestandteile des religiös geordneten Lebens, seiner theologischen Systematisierung in Erscheinung treten konnten. Daß dieses »Zunächst« eine Dauer von Jahrhunderten, ja oft Jahrtausenden besaß, ändert nichts an der prinzipiellen Frage, daß die Regulierungssysteme und -normen des menschlichen Handelns immer stärker säkularisiert werden mußten, daß ihre theoretische wie praktische Begründung immer entschiedener im Menschen als gesellschaftlichem Wesen gesucht und gefunden wurde. Diese Tendenz beginnt schon in der griechischen Antike sich auszubilden; so verschiedene Regungen die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung den einzelnen Denkern und Schulen vorschreibt, geht zweifellos – von den Vorsokratikern angefangen, über Sophisten und Sokrates bis zu Aristoteles – eine in dieser Hinsicht eindeutig aufsteigende Linie. In seiner ethischen Theorie der »Mitte«, der richtigen Proportion der Affekte als Grundlage der Ethik macht Aristoteles philosophisch ernst mit der Forderung von Protagoras, daß der Mensch das Maß aller Dinge (aller menschlichen Aktivitäten) abgebe. Es kann hier naturgemäß nicht unsere Aufgabe sein, diese Ent-

wicklung, das Irdischmachen, das Diesseitig- und Menschlichwerden der Ethik auch nur andeutend zu skizzieren, auf die Leistungen von Epikur und Spinoza, der französischen Materialisten und Goethe (um von Marx, Engels und Lenin gar nicht zu reden) auch nur hinzuweisen.

Wir betrachten ihre Position ausschließlich vom Standpunkt unseres Problems, der Dialektik von Partikularität und Hinausgehen darüber im Leben der Menschen. Diese Dialektik erhält bei den verschiedenen Denkern solcher Richtungen äußerst verschiedene Formen. Überall drückt sich aber die für jede Moralität und jede Ethik fundamentale Tatsache aus, daß das eigentliche ethische Verhalten ein resolutes Sicherheben über die unmittelbare Partikularität des Alltagsmenschen bedeutet. Mag dies eine halb mythologische Form wie im »Daimonion« des Sokrates (der eine Übergangserscheinung zwischen beiden Hauptrichtungen der Ethik ist) annehmen, mag es als schlicht menschliche, aber über die Spontaneität des Alltags hinausragende Gestalt, wie das Ideal des Weisen bei Epikur, erscheinen, mag es das Ergebnis eines Erziehungswerks sein, wie in »Wilhelm Meister Lehrjahren«: stets spiegelt sich in dieser Dialektik jene grundlegende Widersprüchlichkeit des Alltagslebens, die gerade den Gegenstand unseres jetzigen Interesses bildet. Eben damit entsteht ein unversöhnlicher Gegensatz zwischen solchen Auffassungen des Lebens, den seelischen Reaktionen auf seine Forderungen und der religiösen Erklärungsart der in ihr – angeblich – obwaltenden unüberbrückbaren Dualität. Dieser Gegensatz ist selbstredend nicht bloß der der philosophischen und religiösen Konzeption der Ethik. Die transzendente Struktur in der Auffassung der Welt und des Menschen durchdringt den größten Teil der idealistischen Ethik; man kann sagen, daß, im Gegensatz zu der oben skizzierten Linie, von Platon bis Kant die idealistische Ethik in dieser Hinsicht auf dem Boden der Religion steht. Das ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen; Kant will die Ethik als eine vollständig autonome begründen und die Religion ergibt nur, in der Form der »Postulate der praktischen Vernunft«, die letzte Perspektive der realen Erfüllung. Ohne auf die sehr verwickelten methodologischen Fragen, die noch dazu in jedem System andersgeartet sind, hier auch nur andeutend eingehen zu können, kann gesagt werden, daß Kant, indem er das Subjekt der Ethik, den »homo noumenon« dem des gewöhnlichen Lebens, dem »homo phänomenon« schroff jeden Übergang und jede Vermittlung apriori ausschließend gegenüberstellt, er damit, wenn auch in anderen Formen, ebenso das Jenseits der Religion in eine philosophische Sprache transponiert, wie Platon seine Ideenwelt und seine Lehre vom Eros. Die im Laufe der Geschichte immer wieder auftauchende

Kontroverse, ob ein Gottesleugner eine menschlich-ethische Vollendung erlangen, ob eine Gesellschaft von Atheisten die Sittlichkeit verwirklichen könne, die von den athenischen »Asebeia-Prozessen« bis in unsere Tage in immer erneuten Formen auftaucht, dreht sich – vom philosophischen Standpunkt – darum, ob jede Erhöhung des menschlichen Subjekts über die eigene Partikularität rein aus den eigenen, immanenten Kräften des Menschen verwirklicht werden kann oder ob dazu zumindest eine Hilfe von »oben«, eine menschenjenseitige Anlage des Menschen etc. nötig ist.

Daß dieser Widerspruch des Alltagslebens auch im desanthropomorphisierenden Verhalten zur Wirklichkeit, in der aus der Arbeit bis zur Wissenschaft aufsteigenden Entwicklung mitbestimmend hineinspielt, versteht sich ebenso von selbst, wie daß seine Erscheinungsformen von dem bisher behandelten qualitativ verschieden sind. Hier kommt es aber auf eine nähere Betrachtung dieser Formen um so weniger an, als die bisherigen Analysen bereits ein klares Bild darüber gegeben haben, daß die von uns aufgezeigte Widersprüchlichkeit des Alltagslebens zwischen Partikularität des Menschen und seiner Erhebung über diese in den verschiedenen höheren Objektivationen, die die gesellschaftliche Entwicklung hervorbringt, objektiv wie subjektiv sehr verschiedene Formen annimmt. Die Untersuchung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit produziert hier kein völlig neues Motiv, so interessante Nuancen ihre Eigenart auch aufweisen möge. Objektiv unterscheidet sich die Religion (um von der Magie gar nicht zu reden) von allen anderen Objektivationen darin, daß sie diesen Widerspruch immer durch das Heranziehen einer transzendenten Macht löst. Selbst wo ihre Erscheinungsformen sich vielfach mit irdisch-immanenten Bestandteilen durchsetzen, bleibt die Transzendenz letzthin entscheidend; man denke an die von Max Weber energisch hervorgehobene »innerweltliche Askese« des puritanischen Protestantismus, wo diese ohne einen völlig jenseitsgerichteten Glauben an die extrem transzendente Prädestination, gerade vom religiösen Standpunkt, sinnlos wäre. Ganz anders ist es mit Ethik und Wissenschaft bestellt. Deren innerer inhaltlicher und struktiver Zusammenhang und Zusammenhalt ist objektiv fraglos irdisch-immanenten Charakters. Im Laufe der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung werden aber – subjektiv, wenn auch stets infolge einer aktuellen sozialen Notwendigkeit – transzendente Momente in sie hineingetragen, werden ihre – objektiv, an sich – irdisch immanenten Grundtatsachen in der Richtung auf Transzendenz interpretiert. Eine auch nur andeutende Behandlung der daraus erwachsenden Kämpfe, der Entstellung ihrer organischen Beschaffenheit ist hier naturgemäß nicht möglich.

Alle unsere bisherigen Darlegungen haben klar gezeigt, daß die Kunst objektiv zu dieser Gruppe gehört. Daß es immer wieder subjektive Tendenzen gab, ihrer Dialektik einen transzendenten Anstrich zu geben, haben wir ebenfalls öfter gestreift und werden auf die prinzipielle Seite dieser Frage im letzten Kapitel ausführlich zurückkommen. Hier genügt es, vom Aspekt unseres gegenwärtigen Problems, bereits Dargelegtes kurz zu rekapitulieren. Wenn wir das Wesen des Kunstwerks darin erblickten, daß es dem Menschen eine »Welt«, Erlebnisse evozierend, gegenüberstellt, so haben wir die jeweiligen Lösungen des Widerspruchs zwischen Partikularität und Erhebung über sie aufgezeigt, und zwar gerade und ausschließlich solche, bei denen die letztere Bewegung von den immanenten Kräften des gegebenen Inhalt-Form-Komplexes vollzogen wird, bei denen keine äußere (geschweige denn eine transzendente) Kraft in Anspruch genommen werden kann und darf, bei Strafe der Zerrüttung gerade jener Setzungsart, die solche Gebilde überhaupt möglich macht. Wegen dieser strengsten Immanenz hat jedes echte Kunstwerk einen, man könnte sagen »naturhaft« gewachsenen Charakter; es ist da, und sein Dasein, sein Geradesosein »beweist« sich selbst, verrät unmittelbar keine Genesis. Aber der zugrunde liegende, hier untersuchte Widerspruch ist in derselben Erlebnisse evozierenden Beschaffenheit der echten Kunstwerke gleichfalls enthalten: denn eben diese »Gewachsenheit«, dieses »naturhafte« Dasein hat zugleich eine davon unabtrennbare Nuance des Unwahrscheinlichen, des Wunderbaren. Es ist, zugleich und in untrennbarer Weise, Blut vom Blut des Alltagslebens und ein Gebilde, das zugleich von jenem durch einen unüberbrückbaren Abgrund getrennt ist. Die Bemerkung Lenins über Beethovens »Appasionata«, von den Menschen, »die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheit schaffen können« [1], umschreibt die Pole dieser Stimmungsskala recht deutlich.

Man darf jedoch, um die Einzigartigkeit in der Aufhebung dieses Widerspruchs zu begreifen, nicht bei dieser allerallgemeinsten Seite der echten Kunstwerke haltmachen; die nähere Analyse der wichtigsten Widerspiegelungskategorien wird unweigerlich auf sie zurückweisen. Es genügt vielleicht, wenn wir an das Typische erinnern. In jeder wirklichen typischen Gestaltung ist nämlich dieser Widerspruch lebendig, ja man könnte ohne diesen nicht einmal zur konkreten Vorstellung des Typischen kommen, von seiner Verwirklichung gar nicht zu reden. Denn alles Typische, das nicht im Partikularen fundiert

[1] Zitiert bei Gorki: Erinnerungen an Zeitgenossen, a. a. O. S. 246.

ist, das nicht bestimmte, wesentliche seiner Momente auf seine eigene Höhe erhebt, bleibt eine bloße Abstraktion des Menschlichen, das zwischen Denkbarkeit und Erlebbarkeit, zu undeutlich für jene, zu unbestimmt für diese, haltlos und heimatlos sich herumtreibt. Und daß das Steckenbleiben in der Partikularität, auch bei größtem artistisch-technischen Raffinement, ein bloßer Naturalismus bleibt, keine echte Kunst ist, ist zu bekannt, um einer Auseinandersetzung zu bedürfen. Gerade die Besonderheit als zentrale Kategorie des Ästhetischen, deren ausgeprägteste Erscheinungsweise das Typische ist, weist schon, bloß positionell betrachtet, auf die hier bezeichnete Vereinigung der Widersprüche hin. Doch führt uns die Art der Synthese, die im Typischen vollzogen wird, das restlose Einwirken von radikal gegensätzlichen Potenzen, zu unserem Ausgangspunkt zurück: das Einzelne, das ästhetisch in die Besonderheit aufgehoben wird, ist im Falle der Typik gerade das Partikulare, und die Aufhebung schafft eine Einheit mit dem Menschheitlichen (das hier auch in der Form der Besonderheit erscheint), in welcher die Partikularität sich untrennbar mit diesem verbindet, in welcher ihre wechselseitige, polare Spannung zum lebenspendenden Prinzip des Typischen wird.

Das ist nur ein populär illustrierendes Beispiel für die Grundstruktur des Ästhetischen. Gerade die zentral organisierende Rolle, die die Besonderheit in seinem Gebiet spielt, führt dazu, daß jedes Verhältnis der Verallgemeinerung, das sonst leicht in einer glatten Aufhebung der Partikularität landen könnte, die oben geschilderte, von Spannungen geladene Lebendigkeit erhält und daß andererseits kein Erfassen des Einzelnen in der bloßen Partikularität erstarren darf, um diese bloß als solche zu widerspiegeln. Diese Funktion der Besonderheit zeigt sich in der Regelung des Postulats nach der intensiven Totalität der für das jeweilige Genre und Kunstwerk ausschlaggebenden Bestimmungen. Indem diese niemals nach den gedanklichen Prinzipien einer allgemeinen Totalität ausgebildet werden, sondern stets, je nach Genre, je nach einzelnen Kunstwerken – bei Beibehaltung ihrer Richtigkeit als verallgemeinernde Bestimmungen – in einer konkret-einmaligen Erscheinungsform zur Gestalt werden, gehört ein »Erdenrest« der aufgehobenen und der in der Aufhebung aufbewahrten Partikularität unaustilgbar zu ihrer wesenhaften Beschaffenheit. Aber dieser »Erdenrest« ist hier nicht »zu tragen peinlich«, wie für jede platonisierende Betrachtung der Kunst, sondern ist gerade im Gegenteil der fruchtbare Humus, der den innerlichsten und verallgemeinerndsten Momenten eine vitale Lebendigkeit verleiht. Diese innere Gedoppeltheit des Besonderen, in welcher der gegenwärtig untersuchte Widerspruch eine entscheidende motorische Kraft ist, charakterisiert naturgemäß alle

Erscheinungsweisen der in dem jeweiligen Kunstwerk fundamentalen Bestimmungen. Schon die Tatsache, daß das Ganze, wie alle seine Teile, wie oft gezeigt, in sinnlich-sinnfälliger Weise gestaltet sein müssen, weist auf das Problem der aufgehobenen Partikularität hin, denn es ist keine sinnlich gegebene Gegenständlichkeit möglich, die nicht auf dem Boden der Partikularität gewachsen wäre, und diese muß in der sinnlichen Verallgemeinerung, als sinnfällige Gestalt, bis zu einem jeweils bestimmten Grad aufbewahrt bleiben, soll die sinnliche Unmittelbarkeit des Ganzen und seiner Teile nicht – gerade im ästhetischen Sinn – zerstört werden. Aber auch wenn wir die ästhetischen Gebilde von der Warte einer höheren Verallgemeinerung betrachten, etwa von der, daß jedes echte Kunstwerk den historischen Augenblick seiner Genesis organisch in sein geschlossenes Wirkungssystem einfügt, müssen wir sehen, daß selbst ein künstlerisch noch so durchformtes, ja gedichtetes gesellschaftlich-geschichtliches hic et nunc unmöglich ohne eine gewisse – freilich aufgehobene – Partizipation des Partikularen denkbar ist.

Es ist nur allzu verständlich, daß diese Struktur auch für die Entstehung und Wirkung der Kunstwerke maßgebend ist, und zwar von ihrer Objektivität aus bestimmt. Wir wissen, daß das, was wir die Welthaftigkeit der Kunstwerke genannt haben, einerseits einer Widerspiegelung der Wirklichkeit den Charakter von etwas Seiendem verleiht, andererseits aber das Dasein einer so gewonnenen Mimesis niemals ein schlichtes Ansichseiendes sein kann, an welches der Mensch von einem beliebigen subjektiven Gesichtspunkt herantritt; vielmehr enthält das spezifische Sein des Werks den Aspekt der eigenen Wahrnehmbarkeit und Nacherlebbarkeit in sich selbst, es hat die in ihm vorkommenden Gegenstände, Beziehungen etc. von diesem Aspekt aus schon objektiv gesichtet, geordnet und geformt. Auch diese Eigenart der ästhetischen Mimesis ist uns bereits bekannt. Hier kommt es nur darauf an, einzusehen, daß sowohl in dem der objektiven Werkstruktur zugrunde liegenden Aspekt, wie in dem Aspekt, von welchem aus der Schaffensprozeß aktiv, die Rezeptivität aufnehmend an das Werk herantritt, der von uns eben geschilderte Aufhebungsprozeß des Partikularen ins Gattungsmäßige mitenthalten ist. Auch diese Prozesse haben wir bereits geschildert. Gerade der ordnende Aspekt des Werks zeigt am deutlichsten den Weg, der vom Partikularen ins individualisierte und konkretisierte Gattungsmäßige führt. Denn der Ausgangspunkt zur Erlangung eines solchen Aspekts muß notwendig einen gewissen persönlich-partikularen Charakter haben, wird er ja fast ausnahmslos durch ein individuelles Erlebnis hervorgerufen; sein ästhetisches Erwerben und Ausbilden ist dagegen immer ein Prozeß der Reinigung von jenen Elementen,

die ausschließlich in einer solchen Partikularität verwurzelt sind. Jedoch – und gerade dies unterscheidet die ästhetische Widerspiegelung von der wissenschaftlichen – geschieht dies keineswegs in der Richtung einer einfachen Verallgemeinerung, die das Gebilde aus der Sphäre der evokativen Erlebbarkeit herausfallen ließe; vielmehr entsteht ein Suchen nach jener sinnfälligen Abstraktion, die das bloß Partikulare vertilgt oder wenigstens ummodelt, um zu einer konkreten Gestalt zu gelangen, in der das Gattungsmäßige als unmittelbar menschliches Dasein erscheint. Im zweiten Teil dieses Werks muß gezeigt werden, wie dieser Reinigungsprozeß der schöpferischen Subjektivität – und mit ihm, durch ihn vor allem der des Werks – ein entscheidendes Moment des Schaffensprozesses selbst ausmacht. Das so entstehende, diese Bestrebungen zur Gestalt ballende Werk kann deshalb die von uns ebenfalls geschilderte kathartische Wirkung ausüben, in welcher das zum Zentrum der evokativen Ausstrahlungen gewordene, ins Gattungsmäßige aufgehobene Partikulare im Rezeptiven das erschütternde Erlebnis wachruft: wie verschieden, wie anders, wie neu – zugleich individueller und umfassender, welthafter – eine Wirklichkeit sein kann, in welcher dieser Aspekt die ordnende Dominante ist und die doch, eben deshalb, die dem Menschen einzig angemessene Wirklichkeit ist.

Wir sehen also, wie innig, wie unzertrennlich verbunden die Beschaffenheit des echten Kunstwerks als »Welt« mit der Aufhebung der Partikularität und demzufolge mit der Erhebung über das Alltagsleben ist. Es wäre aber eine Einseitigkeit, eine inadäquate Beschreibung der Rundheit (der Welthaftigkeit) des echten Kunstwerks und seiner Wirkung, wenn dieses Moment, das Abgehobenwerden vom Alltag und seiner Partikularität, als sein alleiniges Kennzeichen gelten würde. Im Interesse der Klarlegung unseres Problems mußte die Bedeutung dieses Motivs vorerst energisch hervorgehoben werden, wir erinnern aber daran, daß wir am Eingang dieser Betrachtungen den Doppelcharakter des Werks als gleichzeitig selbstverständlich und unwahrscheinlich-wunderwirkend umschrieben haben. Es gilt nun – um die ganze Wahrheit der wirklichen Einheit zu treffen – die Bedeutung auch der anderen Komponente ins Licht zu stellen. Das ist um so wichtiger, als dabei gerade der anthropomorphisierend-irdische, auf die Immanenz der menschlichen Mitte intentionierte Charakter der ästhetischen Widerspiegelung zu seinem Rechte kommt. Denn gerade im ästhetischen Sinne darf das Menschheitliche, das Gattungsmäßige niemals als kontradiktorischer Gegensatz zum einzelnen partikularen Menschen verstanden werden. Das Menschheitliche erwächst aus den zerstreuten, aus den partiell-einheitlichen Betätigungen der

einzelnen Menschen; es ist ihre Resultante, jeweils modifiziert durch ihre neuen Aktivitäten, niemals eine ein für allemal feststehende Substanz, oder ein fixiertes Niveau, das in völliger, metaphysischer Unabhängigkeit von ihnen eine gesonderte Existenz besitzen könnte. Daß nicht nur nicht jede Partikularität einen wesentlichen Bestandteil dieses Menschheitlichen zu bilden vermag, ja daß im Gegenteil der einzelne Mensch im Alltag selbst, von Lebensnotwendigkeit getrieben immer wieder über seine eigene Partikularität hinausgehen muß und erst so – freilich ohne dies zu beabsichtigen – das Menschheitsbild eventuell mit einem neuen Zug zu bereichern imstande ist, ist keine Widerlegung, sondern eine Bestätigung dieses Verhältnisses von Gattung und Einzelwesen, von Menschheitlichem und Partikularem. Die Welthaftigkeit der echten Kunstwerke äußert sich gerade darin, daß sie – je nach Kunstart verschieden – diesen Prozeß und seine Ergebnisse widerspiegelt.

Wenn wir nun zu dem jetzt Ausgeführten unsere frühere Feststellung hinzufügen, daß im Erlebnis des Angenehmen subjektiv die angeborene Vitalität eines jeden einzelnen Menschen zu einer augenblicklichen Erfüllung gelangt, so wird es möglich, die Beziehung des Angenehmen zum Ästhetischen begrifflich zu fixieren. Es zeigt sich, daß die Welthaftigkeit der echten Kunstwerke, deren subjektives Korrelat das Hinausgehen der schöpferischen und rezeptiven Verhaltensweisen der Menschen über ihre eigene Partikularität ist, das einzige Kriterium ergibt, wonach mit Sicherheit Grenzen zwischen Ästhetischem und Angenehmem gezogen werden können. Diese Grenze ist abstrakt gesehen zugleich ebenso deutlich und verschwommen, wie es bei dieser Erhebung im Leben selbst der Fall ist, denn die Identität des Menschen mit sich selbst bleibt in der Selbstaufhebung seiner Partikularität aufbewahrt. Die Sphäre der Kunst unterscheidet sich jedoch darin qualitativ von der des Lebens, daß diese Aufhebung im Werk sich zu einem ästhetischen Gebilde, zu einer »Welt« abrundet, in welcher die Bestimmungen, die im Hinausgehen über die Partikularität entstehen, in sinnlich-sinnfälliger Weise systematisiert und verewigt sind. Das bringt in den entsprechenden subjektiven Verhaltensarten zum Werk ebenfalls Differenzen dem Leben gegenüber hervor, die wir als Verwandlung des ganzen Menschen in den Menschen ganz bereits untersucht haben, die aber nur an ihrer Stelle (im zweiten Teil dieses Werks) systematisch und ausführlich analysiert werden können. So ist das Ästhetische als bestimmte Form der Aufhebung des Angenehmen von diesem qualitativ verschieden; gerade seine ausschlaggebenden Kategorien können darin gar nicht vorkommen. Jedoch dieser Gegensatz, dieses scharfe Grenzsetzen zerreißt wiederum nicht die Verbindungs-

fäden: das Angenehme – an sich ein viel weiteres Feld einnehmend, als das Ästhetische – ist eine seiner Lebensgrundlagen. Es wäre keine Übertreibung zu sagen: wenn die Menschen nicht so beschaffen wären, daß das Angenehme ein wichtiger, ja unentbehrlicher vitaler und sozialer Bestandteil ihres Lebens sein muß, so wäre vielleicht nie eine Kunst entstanden. Die Gewöhnung daran, daß man auf bestimmte Phänomene des Lebens im Rahmen des Angenehmen positiv oder negativ reagiert, ist ein entscheidendes Element in der Genesis einer jeden Kunst, und zwar nicht nur im Sinne ihres Sichheraushebens aus dem ungeordneten Vielerlei der Alltagserlebnisse, sondern auch im Entstehen des jeweiligen sozialen Auftrags, der auf die Weiterentwicklung einer Kunst – im Guten oder im Bösen – einwirkt. Allerdings wäre diese Feststellung eine Halbwahrheit, somit etwas Falsches, würden wir nicht sogleich hinzufügen: wäre das Innenleben der Menschen, ihre Reaktion auf ihre Umgebung, auf ihre Beziehungen zu den anderen Menschen etc. so beschaffen, daß diese Erlebnismasse bloß innerhalb der Pole angenehm-unangenehm objektiv beheimatet bliebe (subjektiv glauben viele Menschen, daß dem so ist), so wäre ebenfalls niemals eine Kunst entstanden.

Das Verschwimmen der Grenzen zwischen angenehm und ästhetisch ist also in der Sache selbst – im Leben selbst – begründet. Trotzdem ist diese Grenze da, und zwar mit einer über jeden Zweifel erhabenen Klarheit, nämlich in den Kunstwerken selbst und in den adäquaten Reaktionen auf sie. Natürlich nur dann, wenn man, wie wir es hier tun, in der Welthaftigkeit das letzthin entscheidende Kriterium des echt Ästhetischen sucht und findet. Wir haben diese Beschaffenheit, diese Struktur der Kunstwerke bei Behandlung der Eigenart der ästhetischen Mimesis ausführlich, von den verschiedensten Gesichtspunkten her entwickelt. Jetzt kommt es – die Ergebnisse der vorangegangenen Darlegungen als feste Grundlage vorausgesetzt – nur darauf an, zu zeigen, daß hierin das allein mögliche Kriterium gegeben ist, das Angenehme vom Ästhetischen begrifflich genau zu trennen. Weder Inhalt noch Form können – für sich betrachtet – solche Prinzipien der Unterscheidung abgeben. Was den Inhalt betrifft, so weisen wir auf unser früheres Zitat aus der Hegelschen Ästhetik hin, in welchem er gerade darüber klagt, daß der erhabenste Gehalt zum Gegenstand des Erlebnisses vom Angenehmen werden kann. Abgesehen von der idealistischen, ja spiritualistischen Tendenz in solchen Feststellungen, hätte Hegel durchaus recht, wenn er darin den universellen Charakter des Angenehmen von der inhaltlichen Seite her erblicken würde. Dieser ist wirklich eine Tatsache des Lebens, so wie auch seiner ästhetischen (und pseudoästhetischen) Widerspiegelung. Wenn wir bei den Lebensphäno-

menen bleiben, so genügt der Hinweis auf Gladiatoren-, auf Stierkämpfe etc. um die Richtigkeit dieser These zu erhärten. Im Gebiet der Widerspiegelung können Detektivromane und -filme, Comics etc. zeigen, daß dafür, was bestimmte Perioden, bestimmte Gesellschaftsschichten als angenehm empfinden, keine inhaltlichen Grenzen gesetzt sind. Ebensowenig läßt sich diese Grenze vom Aspekt der Form her ziehen. Man braucht gar nicht an die neopositivistische Verselbständigung und kritiklose Überschätzung der Technik zu denken. Auf einem neuen Gebiet der Kunst, auf dem des Films, ist es am leichtesten wahrnehmbar, daß oft die wertlosesten Erzeugnisse technisch höherstehen, als wirklich künstlerisch entworfene. Aber auch in den traditionellen Künsten begegnen wir nicht selten Beispielen von halb oder ganz kitschigen Romanen, Dramen, Bildern etc., die tiefe und echte Werke »technisch« übertreffen. Natürlich bewegten wir uns in den letzten Bemerkungen auf dem Boden der neopositivistischen Vorurteile. Jedoch auch wenn wir dieses ästhetisch unzulässige Niveau hinter uns lassen und uns den Formproblemen zuwenden, wird sich immer wieder zeigen, daß selbst äußerst korrekte oder ebenso äußerst gewagte und originelle Formlösungen noch nichts darüber aussagen, ob wir wirklichen Kunstwerken gegenüberstehen. Man muß hier naturgemäß beide Extreme betonen, obwohl heute diese Feststellung viele für Geibel oder Heyse zugeben, jedoch bei Beckett oder Ionesco erbittert bestreiten würden. Das ist auch leicht zu verstehen, denn jede Periode, alle künstlerischen Strömungen pflegen die gerade aktuell scheinende Partikularität mit dem wahrhaft Gattungsmäßigen zu verwechseln, und erst eine gewise zeitliche Distanz ergibt für breitere Schichten die Möglichkeit, diese beiden – und damit bloße Formexperimente von echten Kunstwerken – genau zu sondern. Man braucht gar nicht an die früher erwähnten Typen zu denken; man erinnere sich nur daran, daß für viele eine derartige Distanz nötig war, um die Gestalt Gerhart Hauptmanns aus der Schar der »konsequenten Naturalisten« herauszuheben.

Damit erhält aber unser Problem eine neue Erweiterung und Vertiefung. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits das Problem von Literatur und Belletristik gestreift und wir haben bei der Behandlung der Musik darauf hingewiesen, daß in steigendem Maße eine Produktion zustande kommt, die mit der Musik als Kunst schon überhaupt nichts mehr zu tun hat, die einfach ein Bedürfnis nach angenehmen Emotionen mit Hilfe der musikalischen Technik, eventuell mit geschickt gruppierten Formelementen erfüllt, ohne den Umkreis der Musik als Kunst auch nur zu streifen. Darin bewährt sich die im Alltagsleben der Menschen unwiderstehlich herrschende Allmacht

des Angenehmen: wir haben früher seine Wirkungen außerhalb des Künstlerischen beobachtet, jetzt sehen wir, daß daraus der Erscheinungsform nach kunstähnliche Objektivationen entstehen, die nicht nur ins Gebiet der Kunst eindringen, sondern, wenn wir dieses quantitativ betrachten, ihre Produktion um ein vielfaches übertreffen. Daher müssen wir, wenn wir die hier entstehenden Phänomene richtig würdigen wollen, auf die früher gemachte verallgemeinerte Fassung des Angenehmen zurückgreifen, es nicht bloß in seiner banalen, konventionellen Erscheinungsweise wahrnehmen, sondern auch in der der Exklusivität, des Esoterischen, des Avantgardistischen. Beide Wirkungsformen, so extrem polarisiert sie unmittelbar aufzutreten pflegen, gehören – eben als Pole derselben Phänomenengruppe – innerlich zusammen, und es ist wiederum ein Problem des historischen Materialismus, zu erklären, warum in einer Periode, bei gewissen Gesellschaftsschichten etc. der eine oder der andere Pol die Prävalenz erhält. Für unser Problem ist diese Polarisation des Partikularen insofern interessant, als bei dem Herabsinken der künstlerischen Ausdrucksmittel ins Belletristische, Banale, bloß Unterhaltende etc. es sich um das Konvergieren zur natürlich gegebenen Partikularität handelt, während am anderen Pol ihre sozial entstehende Verzerrung erscheint. Den Ausgangspunkt dazu mag in vielen Fällen sogar ein Haß gegen die normale Partikularität, ihre Verachtung, der Versuch, sie zu diffamieren, bilden. Da aber die darin objektiv enthaltene – oft unbewußt bleibende, ja zur Unbewußtheit strebende – Widerspiegelung der Gesellschaft und Gesellschaftskritik nicht imstande sind, sich über das jeweilige Klassengeschick, nationale Schicksale etc. zur konkreten Allgemeinheit des Gattungsmäßigen zu erheben, oder wenigstens deutlich darauf zu intentionieren, bleibt die Partikularität unaufgehoben aufbewahrt, erhält allerdings ein verzerrendes Stigma der Abstraktheit. Letzten Endes freilich nicht eine, die rein aus den subjektiven Absichten der Produzenten entstammt, sondern eine, die von der gesellschaftlichen Struktur als Verzerrung des Menschseins hervorgebracht wird, die deshalb in einem solchen »Kunstwollen« als die Tendenz erscheint, »das konkret Typische durch eine abstrakte Partikularität zu ersetzen [1]«.

Wenn wir nun von den so gewonnenen Einsichten darauf ausgehen, innerhalb einer Werkwelt das Ästhetische von dem Angenehmen in seinem weitesten Sinn, von einer wichtigen Abart des Pseudoästhetischen abzugrenzen, so muß im voraus geklärt werden, daß das Terrain, auf welchem solche Ab-

[1] G. Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus, Hamburg 1958, S. 45.

grenzungen ästhetisch stattzufinden haben, viel ausgedehnter ist, als der hier betrachtete Problemkomplex. Die Gegenüberstellung des künstlerisch Gelungenen und Mißlungenen oder Problematischen ist, vor allem im letzteren Fall, in erster Linie keine Abgrenzung der ästhetischen Sphäre von pseudoästhetischen Tendenzen oder Gebilden, sondern eine Auseinandersetzung innerhalb des Ästhetischen, die wenn richtig und folgerichtig durchgeführt, gerade dazu geeignet ist, die eigentlichsten, prinzipiellsten Fragen der Ästhetik zu vertiefen. Der jetzt zu behandelnde Kontrast ist dagegen eine Grenzsetzung im strikten Sinne des Wortes. Das bezieht sich auch auf jene Kategorie von Gebilden, die wir als Belletristik bezeichnet haben, ja gerade auf diese, weil in ihnen, äußerlich angesehen, alle Kategorien der Ästhetik als formende Kräfte wirksam zu sein scheinen, obwohl sie eben dem Wesen der Sache nach von jenem großen Weg abbiegen, den die echte Kunst seit ihrem Entstehen eingeschlagen hat. Es ist also eine sehr große – und nicht völlig trügerische – Nähe zwischen beiden vorhanden, jedoch eben deshalb eine scharfe Trennung in den ausschlaggebenden Fragen der Ästhetik. Praktisch scheint hier überhaupt keine deutlich wahrnehmbare Grenze vorhanden zu sein, denn es gibt eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Autoren, die mit einem Teil ihrer Werke der echtesten Literatur angehören, während sie sich im anderen auf dem Niveau der Belletristik befinden. Wir haben bereits bei der früheren Behandlung dieser Frage auf Schriftsteller wie Theodor Fontane, Joseph Conrad, Sinclair Lewis hingewiesen. Wenn wir ihre Werke vom Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems betrachten, so ist sofort ersichtlich, daß weder Reichtum und Interessantheit des Inhalts noch Meisterschaft des Schreibens jene Kriterien ergeben, nach denen etwa »Lord Jim« oder »Effi Briest« zur hohen Kunst gehören, während manche anderen Werke desselben Verfassers bloße Belletristik sind. Es ist immer etwas in der Anlage der Handlung, in der der Charaktere, die in dem einen Fall einen solchen Aufstieg in die echte Kunst ermöglicht, im anderen verwehrt [1]. Und auch hier ist es nicht möglich, solche Kriterien formalistisch aufzufassen. Es sind nicht etwa »Fehler« in der Charakteristik, denn die belletristischen Werke dieser Autoren sind oft voll von interessanten und fesselnden Figuren, zeigen oft beträchtliche psychologische Finessen, auch keine Mängel der Hand-

[1] In bezug auf Fontane habe ich diese Zusammenhänge in ausführlichen Analysen nachzuweisen versucht. Vergleiche meinen Aufsatz »Der alte Fontane« in: Werke Band 7, Zwei Jahrhunderte deutscher Literatur.

lungsführung, denn diese ist oft kunstvoll oder spannend, alle eigenen Möglichkeiten erschöpfend, etc. Nur die innere Bedeutungsfülle, das Erwachsen des lebenswahr erfaßten Einzelnen zur konkreten Gestalt des Gattungsmäßigen in den Menschen und ihren Schicksalen unterscheidet die echte große Literatur von der Belletristik. Und ebenso steht es in jeder anderen Kunst.

Man glaube nicht, daß wir damit bei der Erneuerung eines ästhetisch-agnostizistischen »je ne sais quoi« angelangt sind. Eine wirkliche Formanalyse solcher Werke, die freilich die Form stets als die eines bestimmten Gehalts auffassen muß, kann in jedem einzelnen Fall mit höchster Genauigkeit feststellen, ob ein konkretes Werk der höheren Dichtung oder bloß einer hochentwickelten Belletristik angehört. Aber eben darum kann keine solche Analyse – ganz gleich, ob sie dessen bewußt ist oder nicht – an dem hier entscheidenden Kriterium vorbeigehen, an der Unterscheidung, im Sinne der Ästhetik, zwischen restlos ins Gattungsmäßige aufgehobener Partikularität und zwischen ihrer Konservierung als solcher, ihrem unverarbeiteten Hineingleiten in einen Zusammenhang, das eine solche Aufhebung verhindert. Wird diese Form der Aufhebung der Partikularität nicht gefunden, so ist die echt ästhetische Verallgemeinerung von Gestalten, Situationen, Schicksalen nicht möglich, man bleibt – ästhetisch angesehen – entweder bei nicht notwendig gewordenen Details stehen oder gelangt zu Abstraktionen, die an sich Teilwahrheiten des Lebens widerspiegeln mögen, ohne jedoch die gestalteten Gegenstände zu einer echt ästhetischen Gegenständlichkeit erhöhen zu können. Es ist jedoch bemerkenswert und für die hier analysierte Lage bezeichnend, daß all dies einem Werk fehlen kann, ohne daß es die »Lebenswahrheit« seiner Figuren und Schicksale, das Interessante seines Milieus, die Spannung seiner Handlung etc. verlieren müßte. Im Gegenteil. All dies mag unmittelbar ebenso stark in ihm vorhanden sein, wie in einem echten Kunstwerk, der Unterschied besteht »bloß« darin, daß die notwendige und dem Werk angemessene Wirkung ein anderes Niveau haben wird: das des Angenehmen, der Partikularität.

Der trennende Abgrund ist unüberbrückbar, aber zugleich bleibt auch der Zusammenhang unauflöslich. So wie die Kunst in ihrer Entstehung Inhalte und Ausdruckmittel aus dem Leben, aus dem Alltag der Menschen entnimmt, so kehrt sie, sich konstituierend, immer erneut zu dieser ihrer Basis zurück. Und daß dies in der hier aufgezeigten doppelten Form geschieht, ist der bewegende Widerspruch ihrer gesellschaftlichen Existenz und Wirksamkeit. Es ist eine emotionale Utopie exklusiver Künstler, davon zu träumen, daß es nur echte und große Kunstwerke geben könne. Sogar für das Schaffen der allergrößten Künstler wäre eine solche Forderung utopisch. Auch ihr Weg zur Vollendung

führt zwangsläufig durch Problematik, Fragmentarisches, Mißlungenes hindurch. Soll aber die Kunst (und nicht bloß ein einzelner, wenn auch noch so großer Künstler) als lebendiger Faktor der menschlichen Gesellschaft wirken, muß sie aus deren unmittelbaren Bedürfnissen entsteigen, und wenn sie auch – hier sich selbst erst eigentlich erreichend – nur in relativ wenigen Werken diese auf die unwahrscheinliche Höhe des Menschheitlichen erhebt, so bedeutet dies nicht, daß solche allein authentischen Verwirklichungen des Ästhetischen direkt, ohne reale Vermittlungen möglich sind, daß ein gesellschaftlich-geschichtlicher Zustand der Menschheit denkbar sein könnte, in welchem diese tiefsten Gattungsbedürfnisse der Menschheit sich ausschließlich als wirkliche, restlose Erfüllungen realisieren würden. Wir haben bei diesen Betrachtungen die echten, jedoch gerade im ästhetischen Sinn problematischen Künstler und Werke unberücksichtigt gelassen und nur ganz kurz auf die Rolle der Problematik auch im Lebenswerk im ganzen unproblematischer Künstler angespielt. Denn von hier aus ergibt sich nun der Aspekt von der Begrenztheit auch der mächtigsten und vielseitigsten Begabungen. Die eigentlichen Wurzeln des darin enthaltenen Widerspruchs senken sich jedoch noch tiefer in den Boden des menschlichen Lebens, als dies selbst bei den bedeutendsten, isoliert betrachteten Persönlichkeiten sichtbar werden könnte. Es wäre sogar, so scheint es uns, richtiger zu sagen, daß auch die hier entstehenden Kollisionen nur ein Teilmoment jenes umfassenderen Widerspruchskomplexes bilden, den wir unter der Bezeichnung: Mensch und Gattung zusammenfassen könnten. »Nur alle Menschen machen die Menschheit aus«, sagt, wie wir wissen, der Lehrbrief Wilhelm Meisters. D. h. an sich, der Möglichkeit nach gibt es keine Aktion, keinen Entschluß, kein Gefühl und keinen Gedanken eines Einzelmenschen, die nicht in irgendeiner Weise in die Gattung einmünden, sie erweitern oder verflachen, bereichern oder verzerren, erhöhen oder erniedrigen würden.

Wir haben immer die Auffassung von der Gattung als einer ein für allemal festgelegten Substanz abgelehnt und sie stets als die Resultante der Totalität menschlicher Bestrebungen und Bedürfnisse aufgefaßt. Diese ihre Zusammenfassung im Leben der Gattung ist deshalb ebenfalls eine gedoppelte: an sich gehört jede Regung eines jeden einzelnen Menschen sowohl ihm selbst wie der Gattung an; das Leben der Gattung, ihre Weiter- und Höherentwicklung kann aber, aus ebendemselben Grunde, nicht eine einfache Summierung einzelner Aktivitäten sein. Indem die Gattung ihrerseits als für sich seiende Realität auf das Leben eines jeden einzelnen Menschen – freilich durch mannigfache Vermittlung – ununterbrochen einwirkt, mit ihnen in einem frucht-

baren Wechselverhältnis steht, muß an die Stelle des einfachen, mechanischen Summierens eine spontane Auswahl, eine Herrschaft bestimmter Tendenzen, ihr Erstarken oder Absterben treten. Diese Auswahl wird mit objektiver Spontaneität, freilich unter dauernder Mitwirkung der menschlichen Aktivitäten von der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung vollzogen. Die Hegel-Marxsche Lehre: daß die Menschen ihre eigene Geschichte selbst machen, freilich nicht unter selbstgewählten Umständen und mit Resultaten, die von ihren Absichten grundlegend abweichen, findet auch hier eine volle Bestätigung. Das bedeutet für unser Problem vor allem ein Konkretisieren der Objektivität im Kunstwerk und im Verhalten zu ihm. Es ist evident, daß für die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit die möglichst genaue Annäherung der abgebildeten Objekte und ihrer Gesetze an die vom Bewußtsein unabhängig existierende Welt das Kriterium der Objektivität bilden muß. Es ist ebenfalls klar, daß dieses Kriterium in der ästhetischen Widerspiegelung zwar ebenfalls unvermeidlich vorhanden ist, jedoch unter keinen Umständen die alleinige oder die letzthinnige Entscheidung treffen kann. Diese besteht vielmehr darin, daß die ästhetische Verallgemeinerung, die Erhebung des ursprünglich gegebenen Einzelnen und Partikularen in die Besonderheit nur mit einer objektiven Intention auf das Gattungsmäßige vollzogen werden kann. Das oben angedeutete Ringen der einzelnen Künstler mit dem Problematischen in ihren eigenen Konzeptionen reduziert sich gerade auf die hier lebendig wirksame Widersprüchlichkeit: der Inhalt der ästhetischen Verallgemeinerung besteht gerade darin, die Individualität, das Geradesosein der zu gestaltenden Objekte so zu fassen, daß diese – bei Beibehaltung, ja Steigerung ihrer Erscheinungsweisen als Individualitäten – einen unmittelbaren und evokativen Zusammenhang mit jenen Momenten des Gattungsmäßigen aufweisen, die vom jeweiligen Stand der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung und ihren Fortbewegungstendenzen in die Zukunft als dauernde bestimmt sind. So notwendig eine solche Intention seitens des Schaffenden ist, der sich über das Niveau des Dilettanten oder Stümpers erheben will, so sicher ist es, daß es für ein Treffen oder Verfehlen dieses Zieles keine apriorischen, auch keine dem Individuum mit untrüglicher Sicherheit eigenen Inhalte (und sie adäquat ausdrückenden Formen) geben kann. Jedes echte Kunstwerk setzt zwar eine gediegene Kenntnis der von ihr abgebildeten Wirklichkeit voraus, in dieser Hinsicht ist aber in jedem Schaffensprozeß ein Element des Wagnisses, des Sichstürzens à corps perdu vorhanden.

Da nun die Bedürfnisse eines Zeitalters, sich selbst, seine Gegenwart, seinen Weg aus der Vergangenheit in die Zukunft genau zu kennen und all dies sich

selbst aufs äußerste sinnfällig zu machen, breit und tief sind, ist es selbstverständlich, daß die Versuche der ästhetischen Widerspiegelung bei den verschiedensten Gruppen und Individuen auf verschiedensten Wegen, mit den verschiedensten Mitteln, auf dem verschiedensten Niveau etc. auftreten müssen. Das Neue Testament sagt: viele sind berufen, aber wenige auserwählt; wenn wir diesen Ausspruch damit ergänzen, daß noch viel mehr nicht einmal berufen sind, so erhalten wir ein annähernd illustrierendes Bild dieser gesellschaftlichen Konstellation. Dazu ist aber zu bemerken, daß es einerseits ästhetisch unerläßlich ist, die Grenzen zwischen Nichtberufenen, Berufenen und Auserwählten mit äußerster Strenge zu ziehen, daß es jedoch andererseits ebenso unvermeidlich ist, das Notwendige und Berechtigte an einer solchen breiten, nur in ausnahmsweisen Gipfelfällen das Ästhetische erreichenden Bewegung – auch vom Standpunkt der Ästhetik – anzuerkennen.

Denn wir haben ja früher, gestützt auf einen bedeutenden Ausspruch Goethes, den Zusammenhang der ästhetischen Formvollendung mit der Tiefe und Eindeutigkeit des sozialen Auftrags aufgedeckt. Diese seine innere Kraft muß sich aber unmittelbar vor allem in der Breite der von ihm entfachten Sehnsucht nach seiner Erfüllung verwirklichen. Es ist also keineswegs zufällig, daß in der Geschichte der Kunst die überwältigendsten Leistungen zumeist als Krönungen einer durch einen solchen sozialen Auftrag massenhaft erweckten Produktion entstehen; man denke an Shakespeare und das Elisabethanische Drama, in welchem von ordinären, völlig unkünstlerischen Moritaten oder Possen angefangen, über geschickt gemachte angenehme Emotionen (im weitesten Sinne des Wortes) erweckende Theaterstücke, über bedeutsame Problematiker der Weg zu dieser einsamen Verwirklichung führt. Und es wäre ein die wirklichen Tatsachen verzerrender Geniekult, wenn dieser unüberbrückbare ästhetische Abstand die tiefgreifenden Verbindungen, die der gemeinsame soziale Auftrag schafft, völlig verdunkeln würde. Das, was Shakespeare zu seinen größten Schöpfungen, zu Hamlet oder Lear, Macbeth oder Othello trieb, kann ein aufmerksamer Kenner der Periode auf allen oben angedeuteten Stufen massenhaft belegt wiederfinden. Die Literaturgeschichte verdeckt die hier vorhandenen wahren Zusammenhänge, wenn sie bloß nach »Einflüssen« sucht, diese zu bestätigen oder zu verleugnen vermeint, wo doch objektiv ein gemeinsam empfundenes Zeitbedürfnis auf qualitativ verschiedenen Ebenen des Weltgefühls qualitativ verschieden ausgedrückt wird.

Die individuellen Impulse, die gesellschaftlichen Anreize und Nötigungen ergeben also zusammen einen jeweiligen Anlauf in der Richtung zum

Gattungsmäßigen, aus dessen Inhalt der Gang der Geschichte selbst jene auswählt, die seinen Sinn in einer umfassenden und neuen, erschöpfenden und sinnfälligen Weise zum Ausdruck gebracht haben. Hier haben wir diesen Prozeß, der alle ästhetischen und pseudoästhetischen Tendenzen einer Periode in sich begreift, nur vom Standpunkt des Verhältnisses des Angenehmen zum echt Künstlerischen zu betrachten. Bereits die Analyse der Belletristik hat gezeigt, daß eine Gestaltung auf dem Niveau des Angenehmen nicht nur alle formalen Kategorien des Ästhetischen mit einem gewissen Erfolg in Bewegung setzen kann, sondern auch eben deshalb imstande sein kann, das Verarbeitete relativ weitgehend zu verallgemeinern und ihm damit über das rein Partikular-Persönliche hinaus eine Wirksamkeit zu verleihen. (Darin unterscheidet sie sich qualitativ von Dilettantismus und Stümpertum, deren Absichten sich zu keiner evokativen Wirksamkeit verallgemeinern können.) Während also im Alltagsleben das Erlebnis des Angenehmen durchaus auf dem Niveau der unmittelbar-persönlichen Partikularität zu beharren pflegt, erfordert die Evokation solcher Erlebnisse mit den formalen Mitteln der Kunst eine gewisse Verallgemeinerung über dieses Niveau hinaus. Die objektive Grundlage zu solchen Verallgemeinerungen bildet die Alltagswirklichkeit selbst und demzufolge die Art ihrer Widerspiegelung. Denn, wie wir gesehen haben, ist ein sehr großer Teil der subjektiven Partikularitäten objektiv gesehen sozial bedingt, freilich ohne damit ihre unmittelbare Gebundenheit an die Subjektivität der partikularen Person zu verlieren. In dieser Lage scheint ein Widerspruch zu stecken, der die Grenze zwischen dem Ästhetischen und dem Angenehmen verwischt. Dieser Schein beruht aber bloß darauf, daß infolge der eben angedeuteten Struktur der Alltagspartikularität auch die Mitteilung des Angenehmen Objektivierungsmittel erfordert, die jedoch auf dem Umweg über solche Verallgemeinerungen sachlich doch zu seiner Partikularität zurückführen, sie bloß mitteilbarer machen. Die Auffassung Kants führt auch insofern zu einer Verengerung des Problems, als das Angenehme bei ihm in die rein individuelle Subjektivität eingesperrt zu sein scheint [1].

Das ist jedoch nur eine Seite der Lage, das Moment der reinen Unmittelbarkeit als solcher. Objektiv ist dagegen, wie angedeutet wurde, jedes Subjekt solcher Erlebnisse zugleich Mitglied persönlicher Gemeinschaften (Familie etc.), einer Gesellschaftsschicht, Klasse, Nation etc. und seine in der reinen

[1] Kant: Kritik der Urteilskraft, § 7.

Unmittelbarkeit auf sich selbst gestellt erscheinende Innerlichkeit muß an solchen Beziehungskomplexen partizipieren; kann es jedoch tun, ohne unbedingt, ja der Regel nach ihre unmittelbare Partikularität aufzugeben. Die verschiedensten Schichten der gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen können sich auf diese Weise mit der Partikularität verschmelzen, können sogar diese sozial gemeinsamen Partikularitätsformen in den Vordergrund stellen, ohne deshalb ihre ursprüngliche Unmittelbarkeit zu verlieren, oder können auf dem Umweg von Verallgemeinerungen diese in verschiedenen Formen wiederherstellen. Das Ausnützen ästhetischer Formen für das Erlebbarmachen des Angenehmen setzt gerade hier ein; hier scheint es sich mit der künstlerischen Gestaltung am nächsten zu berühren und ist ihr doch dem Wesen nach am entferntesten. Schon auf rein dilettantischem Niveau ist es ja möglich, durch Erwecken gemeinsamer Erinnerungen eines Kreises, durch Anspielen auf gemeinsame Erlebnisse etc. das Angenehme für einen beschränkten Kreis von Menschen emotional zugänglich zu machen. Und von hier geht der Aufstieg immer höher, bis im Belletristischen täuschend kunstähnliche Gebilde verwirklicht werden. Der Trennungspunkt liegt aber darin, daß auch die echte Kunst das Menschheitliche unmöglich gestalten kann, ohne jene objektiven Vermittlungsformen, die die einzelne Person im Alltag des gesellschaftlichen Lebens mit diesem verknüpfen, sinnfällig-evokativ zu machen. Sie unterscheidet sich »bloß« darin von der Belletristik, daß die Kunst in diesen Vermittlungen, ihr Geradesosein aufbewahrend, ja intensivierend, jene konkreten Momente aufdeckend herausstellt, in denen bedeutsame Zusammenhänge mit der Gattungsmäßigkeit zur Geltung gelangen, während die Belletristik bei den partikularen Merkmalen des Klassenmäßigen, des Nationalen etc. stehenbleibt, und die oft virtuose Verwendung der Form für sie nur dazu dient, der abstrakt verallgemeinernden Partikularität eine dieser entsprechende Wirksamkeit zu verleihen. Man denke etwa an die Entstehung des bürgerlichen Dramas. Die Anfänge bleiben in einer soziologischen Partikularität stecken und erst »Emilia Galotti«, »Kabale und Liebe«, »Figaros Hochzeit« haben aus dem Klassenkampf des aufstrebenden Bürgertums eine menschheitliche Angelegenheit gemacht, während das 19. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen, wie Hebbel oder Ostrowski, die sozial-verallgemeinerte Partikularität bürgerlicher Menschen und Schicksale wieder dazu benützt hat, um dem Theaterpublikum Erlebnisse des Angenehmen zu vermitteln. Auch da ist das Kriterium der Trennung nur hier zu finden; vom Standpunkt der theatralischen Formgebung ist diese Entwicklung reich an tadellosen Produkten.

Diese äußerst vielfältigen und verwickelten Beziehungen des Angenehmen zum Ästhetischen bewahrheiten also in einem wichtigen konkreten Fall unsere allgemeine Feststellung über die Rolle des Ästhetischen, der Kunst im gesellschaftlichen Leben der Menschen: über den Aufstieg der Kunst aus den Bedürfnissen und Bestrebungen des Alltags einerseits und über ihre modifizierende, bereichernde Einwirkung darauf durch die Wirkung des Gestalteten andererseits. Das Angenehme ist ein höchst wichtiges Terrain, auf welches diese wechselseitigen Ausstrahlungen ihre Fruchtbarkeit, ihre vielseitigen Beeinflussungen ausüben. Um die hier entstehenden mannigfaltigen Phänomene richtig zu begreifen, dürfen natürlich zwei grundlegende Fakten nie außer acht gelassen werden. Erstens der qualitative Sprung, der das Ästhetische vom Angenehmen trennt. Denn es ist zwar eine empirisch beglaubigte, unbezweifelbare Tatsache, daß pseudoästhetische Gebilde nicht selten in den Alltag der Menschen weitaus vehementer und extensiv stärker eindringen, als selbst die bedeutendsten Kunstwerke, daß aber diese Wirkung doch – aus historischer Perspektive gesehen – eine ephemere ist, und die dauernde Formung des Gattungsbewußtseins doch durch die echten und großen Werke der Kunst erfolgt. Zweitens, daß das Angenehme selbst keineswegs so einfach und eindeutig beschaffen ist, wie man es nach seiner Unmittelbarkeit sich oft vorzustellen pflegt. Unmittelbar angesehen scheint es nämlich mit einer Forderung des Lebens zusammenzufallen. Dieser Schein ist in sehr vielen Fällen des Lebens ein richtiger Hinweis auf den objektiven Tatbestand: neben dem Nützlichen ist zweifellos das Angenehme jene Beziehung des Menschen zur Außenwelt, die am meisten zum Erwecken und Ausbilden seiner vitalen Fähigkeiten, seiner Tendenzen, sich zu bewahren und zu entfalten, beiträgt. Das Angenehme ist aber dem Wesen nach eine subjektive und partikulare Widerspiegelung der Außenwelt und eine entsprechende Reaktion auf sie, die eben deshalb in ihren objektiven Folgen für diese Bestrebungen sowohl günstig wie ungünstig sein kann. Schon die griechische Moralphilosophie hat nachdrücklich auf die hier obwaltende Dialektik aufmerksam gemacht. Angefangen von einem Gericht, das einem schmeckt und darum zum Angenehmen gehört, und doch für die Gesundheit, die ebenfalls angenehm und nützlich ist, schädlich sein kann, bis zu den vom gesellschaftlichen Leben gelieferten verschiedenartigen Einwirkungen, bei denen sich nur allzuoft eine ähnliche Dialektik des unmittelbar Angenehmen und auf die Dauer Schädlichen zeigt, durchdringt diese Dialektik das gesamte Alltagsleben. Wie diese Widersprüche im Leben durch Gewöhnung, Sitte, Konvention, Recht, Moral und Ethik gelöst werden, gehört nicht hierher; wir können

einer auch nur andeutenden Darstellung dieser Probleme um so mehr aus dem Wege gehen, als gerade die griechische Ethik sie sehr eingehend und mit großem Verständnis behandelt hat. Es sei nur abschließend auf unsere frühere Feststellung hingewiesen, daß diese ganze Dialektik unmöglich verstanden werden kann, wenn man die sozialen Komponenten der im Angenehmen sich durchsetzenden Partikularität, sowohl in seiner Entstehung wie in seinen Auswirkungen, außer acht läßt.

Wenn wir nun diese Bewegungen vom Standpunkt des Aufstiegs zum Ästhetischen und seines Einmündens in den Alltag betrachten, so ist es klar, daß hier vorwiegend Probleme für den historischen Materialismus aufgegeben sind. Denn es ist ohne weiteres evident, daß die jeweilige Struktur der Gesellschaft, ihre Entwicklungsrichtung Inhalt, Intensität etc. des Angenehmen, sowie seine aktiven und passiven Wechselbeziehungen zum Ästhetischen bestimmen. Es sind dabei allerdings Typenunterschiede vorhanden, die einen prinzipiellen Charakter haben. Denn es ist eine qualitativ verschiedene Lage, wenn das Leben in großen Ausmaßen Produkte liefert, denen eine deutliche Tendenz zur Kunst hin innewohnt, wie dem alten Handwerk und analogen Erscheinungen vergangener Formationen, oder ob in zentralisierter Weise ein Hervorbringen des Angenehmen bewerkstelligt wird, das die pseudoästhetischen Momente und Motive mehr oder weniger bewußt im Wettbewerb mit der echten Kunst ausbildet, auf sie in abstrahierender, partikularisierender Richtung einwirkt, wie der größte Teil dessen, was heute von Presse, Film, Radio etc. dem Publikum dargeboten wird. In beiden Fällen entstehen Wechselbeziehungen zwischen der Kunst und solchen Produktionen und zwar in beiden angegebenen Richtungen. Ihre Art wird aber qualitativ verschieden sein, insbesondere was die Entwicklung der Kunst selbst betrifft. Die wesentlich selbständig gewordene »Industrie« des Angenehmen, das Herausbilden einer eigenen Technik und Formbeherrschung für seine Ausbreitung beeinflußt die Kunst in einer doppelten Weise: einerseits strebt die wachsende und autonom gewordene Macht der Belletristik (selbstredend in allen Künsten, nicht nur in der Literatur) in die Richtung, die Grenzen zum Ästhetischen gewaltsam verschwinden zu lassen, sein eigentliches Wesen zu verdunkeln; andererseits drängt die Selbstverteidigung der Kunst gegen solche Tendenzen zu einer künstlerisch ungesunden Esoterik, zu einem freiwillig-erzwungenen Sichabsperren vor den Kontakten mit dem Leben.

Eine wirklich angemessene Behandlung der dabei für die Kunst entstehenden Verhältnisse kann nur im historisch-materialistischen Teil der Ästhetik gegeben werden; allerdings setzt ihr gesellschaftlich-geschichtlich richtiges

Erhellen eine Klarheit über die sachlich-allgemeinen Zusammenhänge zwischen Ästhetischem und Angenehmem voraus. Eine besondere Stelle in diesem Fragenkomplex nimmt das sehr vielfältig verzweigte Problem des Dilettantismus ein. Auch dabei ist es natürlich unmöglich, das gesamte Phänomen und gar seine Geschichte selbst in der skizzenhaftesten Form darzustellen. Vom Standpunkt der Ästhetik ist darin interessant, daß wir es mit einer Tätigkeit des Menschen im Alltagsleben zu tun haben, die zu einer Steigerung, zu einer Intensivierung der ästhetischen Rezeptivität führen kann. Das ist am prägnantesten im musikalischen Dilettantismus sichtbar: die reproduktive Ausübung der Musik seitens der Dilettanten tritt in den normalen Fällen nicht mit der Prätention auf, der Kunst auch nur ähnlich zu sein. Aber das Spiel, mag es vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet noch so mangelhaft sein, bildet einen Sinn, ein Verständnis, eine Rezeptivität für die musikalischen Kunstwerke aus, die normalerweise durch direkte Rezeption, durch einfaches Hören kaum zu erreichen ist. Das ist freilich die ausgeprägteste Form einer dilettantischen Aktivität, die in eine Vertiefung und Intensivierung des rezeptiven Verständnisses mündet. Die Dilettantismen in anderen Künsten führen viel seltener zu diesem Ziel; es gehört zu den Ausnahmen, wenn ein Dilettieren im Schreiben das Verständnis für Literatur erweckt oder fördert. Beim Zeichnen oder Malen mag dies häufiger der Fall sein, obwohl auch hier bei weitem nicht so allgemein wie bei der Musik. Damit ist allerdings nur ein kleiner, wenn auch wichtiger Ausschnitt aus der Totalität des Dilettantismus herausgegriffen. Denn schon in der Musik bleibt ein großer Teil resolut auf dem Niveau des Angenehmen stehen, und wenn jemand etwa Erinnerungen seiner Reisen, Wanderungen etc. zeichnend fixiert, so muß diese Tätigkeit nicht unbedingt eine auf Steigerung der künstlerischen Rezeptivität gerichtete innere Richtung besitzen. Damit ist aber der positive Zug des Dilettantismus bei weitem nicht erschöpft. Goethe hebt in seinen, mit Schiller gemeinsam bearbeiteten Aufzeichnungen zu dieser Frage richtig hervor: »Weil der Dilettant die produktive Kraft beschäftigt, so kultiviert er etwas Wichtiges an dem Menschen[1].« Wie jede mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit verknüpfte, im Gebiet des Angenehmen wesentlich beheimatete menschliche Aktivität umfaßt sie ein viel weiteres Feld, als die Tendenz zur Kunst und deren Auswirkungen zu erfüllen vermöchten. Es genügt auf die Bildungselemente hinzuweisen, die etwa im tänzerischen und schauspiele-

[1] Goethe: Über den Dilettantismus, a. a. O. S. 302.

rischen Dilettantismus enthalten sind. Goethe betont dabei »Ausbildung des Körpers. Stimmung des Körpers zu allen möglichen körperlichen Fertigkeiten ... Maß der Bewegungen zwischen Überfluß und Sparsamkeit [1]«. Ebenso über den Dilettantismus in der Poesie: »Ausbildung der Gefühle und des Sprachausdrucks derselben; Kultur der Einbildungskraft, besonders als integrierender Teil bei der Verstandesbildung. Ausbildung des Sinnes für das Rhythmische, Idealisierung der Vorstellungen bei Gegenständen des gemeinen Lebens. Erweckung und Stimmung der produktiven Einbildungskraft zu den höchsten Funktionen des Geistes auch in Wissenschaften und im praktischen Leben [2].« Daß alle diese Tendenzen in Leere und Nichtigkeit umschlagen können, daß sie, wenn sie Prätentionen erheben, Kunst zu sein oder zu scheinen, ihre Ausüber sowohl von der Kunst wie vom Leben entfernen, hat Goethe ebenfalls energisch hervorgehoben. Wir brauchen hier darauf nicht näher einzugehen, weil sich darin nur jene Widersprüchlichkeit des Angenehmen äußert, auf deren allgemeinen Charakter wir bereits hingewiesen haben. Von welcher Seite immer man also an das Problem der Beziehung von Ästhetischem und Angenehmem herantritt, man stößt einerseits auf die Universalität des Angenehmen im Alltagsleben der Menschen, auf die so oft verschwimmenden Grenzen zwischen beiden und andererseits auf die radikale Differenz in der Stellungnahme zum Verhältnis von partikularer Individualität und menschlicher Gattung. Die letztere ist allerdings eine Frage, die weit über die Ästhetik hinausgeht, obwohl in ihr, wie wir gesehen haben und noch sehen werden, deren fundamentales Kriterium ausgesprochen ist. Die ganze Lebensführung des Menschen hängt letzten Endes davon ab, wie er sich in der praktischen Verwirklichung seines Daseins zur Beziehung von Partikularität und Gattung verhält. Religion und idealistische Philosophie betonen bewußt und einseitig das Moment der Unterscheidung und kommen zu einer radikalen Isolierung der beiden voneinander. Jede dem Wesen nach materialistische Ethik auf echt philosophischem Niveau – man denke an Epikur oder Spinoza; aber auch Aristoteles steht in dieser Hinsicht letzten Endes dem philosophischen Materialismus sehr nahe – versucht die hier objektiv wirksame Dialektik gedanklich zu erfassen und aus ihr Prinzipien des menschlichen Handelns zu gewinnen. Bei allen tiefgreifenden Verschiedenheiten solcher Richtungen voneinander haben sie, vor allem Religion und

[1] Ebd. S. 304.
[2] Ebd. S. 312.

Idealismus gegenüber, den gemeinsamen Zug, daß sie das Gattungsmäßige als Richtschnur der ethischen Praxis aus der Beschaffenheit des Alltagsmenschen, ohne dessen Einheit und menschliche Immanenz zu sprengen, herauszuentwickeln bestrebt sind. Damit wird der real vorhandene qualitative Abstand zwischen Gattungsmäßigkeit und unmittelbarer Partikularität nicht im geringsten abgeschwächt – es genügt, wenn man an das Ideal des Weisen bei Epikur, an den »amor dei intellectualis« Spinozas denkt –, der qualitative Sprung wird aber prinzipiell, ohne irgendwelche Einmischung transzendenter Mächte, rein aus den inneren Kräften des Menschen vollzogen; die von uns in anderen Zusammenhängen wiederholt zitierte Affektenlehre Spinozas ist vielleicht die konsequenteste Formulierung dieses Standpunkts. Darin ist als Erkenntnis der Lebensverhältnisse, der Beschaffenheit des Menschen, als Verhalten, das aus alledem notwendig folgt, die lebendige dialektische Einheit – Einheit des Widersprüchlichen – von partikularer Persönlichkeit und Gattungsmäßigkeit des Menschen enthalten. Die Lehre vom Weisen Epikurs unterscheidet sich also qualitativ und niveaumäßig vom vulgären »Hedonismus« ebenso scharf, wie echte Kunst von bloßer Belletristik.

Der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, der echten künstlerischen Gestaltung liegt – einerlei wie der Künstler seine Weltanschauung gedanklich ausdrückt – ein wesentlich ähnliches Bild von Welt, Mensch und Menschheit zugrunde. Wenn wir in unseren vorangegangenen Betrachtungen im Gegensatz von Partikularität und Gattungsmäßigkeit das Kriterium für die saubere Trennung des Ästhetischen vom Angenehmen erblickt, und zugleich auf die schier unzähligen Übergangserscheinungen in Kunst und Leben aufmerksam gemacht haben, so haben wir bloß für unser Spezialgebiet die notwendigen Folgerungen aus einer ganz allgemeinen Lage gezogen. Zusammenhang und Trennung von Gattungsmäßigkeit und Partikularität in der (materialistischen) Ethik und in der Ästhetik scheint besonders frappant. Diese starke Verwandtschaft kann aber nicht zu einer einfachen Identifikation, ja nicht einmal zu einer kritiklosen Annäherung führen. Die Tatsache, daß das Medium der Ethik das Leben selbst, die menschliche Praxis ist, während in der Kunst eine Widerspiegelung der Wirklichkeit vollzogen wird, hat sowohl für Subjekt wie für Objekt beider Sphären weitgehende Konsequenzen. Das einseitige Inbetrachtziehen der Ähnlichkeiten hat in der Ethik zuweilen die Folge, daß ästhetische Kategorien in unzulässiger Weise für ethische Tatbestände herangezogen werden. Die Verzerrungen, die daraus entspringen, werden wir im nächsten Kapitel etwas ausführlicher behandeln. Hier sei nur darauf hingewiesen, daß es bei einer Tendenz, ethische

Probleme rein innermenschlich zu lösen, sehr naheliegt, darin eine Annäherung an das Ästhetische zu erblicken, insbesondere wenn die Ablehnung von Postulaten und Imperativen abstrakt-transzendenten Charakters polemisch hervorgehoben und betont wird, wie z. B. in Schillers Briefen an Goethe über die ethischen Probleme in »Wilhelm Meisters Lehrjahre[1]«.

Für unser gegenwärtiges Problem ist aber der Unterschied der Objekte beider Sphären noch wichtiger. Indem das ethisch gewordene Subjekt sich auf die Höhe der Gattungsmäßigkeit aufschwingt, sein Verhalten und sein Handeln danach ausrichtet, ist es naturgemäß bestrebt, sich der Welt, so wie sie ist, nicht nur wie sie unmittelbar erscheint, gegenüberzustellen; auch ein eventueller Rückzug aus der Welt beruht in solchen Fällen auf einem Bestreben, ihre Totalität, ihr wahres Wesen richtig zu bewerten (Epikur). Es ist aber für die Ethik entscheidend, daß Verhalten und aktuelle Praxis nicht unmittelbar zusammenfallen können. Einerseits wird diese aus jenem abgeleitet, aber andererseits muß jede einzelne Tat auch eine unmittelbare Antwort auf die jeweilige »Forderung des Tages« geben; das ethische Verhalten wird damit zur Resultante der einzelnen Handlungen, zum Maß ihrer Bewährung, ohne deshalb aufzuhören, ihre subjektive und objektive Voraussetzung zu sein. Die lebendige Dialektik des Partikularen und Gattungsmäßigen erscheint deshalb sowohl im Subjekt als auch im Gegenstand der ethischen Praxis, und die eigentliche Welt in ihrer Totalität wird damit für den einzelnen ethischen Akt allgemeiner Horizont und generell bestimmende Perspektive. Diese Struktur folgt zwangsläufig aus dem praktisch-realen Charakter dieser Sphäre.

Das Ästhetische ist aber seinem Wesen nach nicht die Wirklichkeit selbst, sonder ihre Widerspiegelung. Dadurch erhält für die ästhetische Reproduktion der Wirklichkeit die Welt einen einzigartigen Akzent. Der jeweilig erlebte Ausschnitt aus der Welt ist in den Erlebnissen des Angenehmen immer nur partikular. Den Aspekt der Ethik haben wir eben behandelt, und daß die wissenschaftliche Widerspiegelung auf das Wesen der Welt, auf ihre Gesetzlichkeiten gerichtet ist, wissen wir aus früheren Betrachtungen. Daß also ein konkreter und realer Komplex von Gegenständen der Widerspiegelung die Bedeutung einer Welt besitzen, daß er nicht nur als konkreter Komplex

[1] Schiller an Goethe, 9. VII. 1796. Daß bei Goethe selbst nicht von einer »Ästhetisierung« der Ethik die Rede ist, zeigt sich am deutlichsten in der leidenschaftlichen Kritik dieses Romans seitens Novalis. Wk. a. a. O. II. S. 243–245.

von Gegenständen, als aktueller wichtig gewordener Teil der Welt erlebt werden soll, sondern als die Welt selbst, ist das einzigartig Spezifische der ästhetischen Setzung. Die entscheidenden Vorbedingungen einer solchen Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung haben wir in früheren Zusammenhängen bereits ausführlich kennengelernt. Jetzt kommt es einerseits darauf an, einzusehen, daß die ästhetische Erhebung des partikularen Individuums zur Gattungsmäßigkeit nur durch das vermittelnde Erlebnis der welthaften Objektivität eines konkreten Gegenstandskomplexes bewerkstelligt werden kann; andererseits darauf, daß die Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung das Kriterium ihrer Objektivität gerade in dieser Erhebung ins Gattungsmäßige besitzt. »Welt« und Gattung stehen also in einem strengen Korrelatverhältnis; sie drücken denselben Tatbestand, das eine Mal von der Seite des Subjekts, das andere Mal von der des Objekts, aus. Beide Aspekte sind von uns bereits behandelt worden. Wir verweisen vom subjektiven Gesichtspunkt nur darauf zurück, daß gerade die bedeutendsten Künstler wiederholt davor warnen, die (partikulare) Subjektivität in den Schaffensprozeß hineinspielen zu lassen, denn dadurch kann das selbstherrliche Eigenleben jener »Welt«, die gerade von der künstlerischen Subjektivität geschaffen wird, empfindlich gestört werden. Der Widerspruch zwischen der notwendigen Subjektivität als Grundlage der künstlerisch gestalteten »Welt« und zwischen dem strikten Fernhalten ihrer Einmischung in deren Aufbau, Ablauf, Geradesosein etc. löst sich von selbst auf, wenn wir den Gegensatz und die enge Verbundenheit von Partikularität und Gattungsmäßigkeit, den bisherigen Betrachtungen entsprechend, berücksichtigen.

In bezug auf die Gestaltung der Objektwelt tritt eine sehr ähnliche Widersprüchlichkeit hervor; wir haben immer wieder betont, daß die ästhetische Widerspiegelung ein treues Abbild der objektiven Wirklichkeit zu geben hat; wir haben aber gleichzeitig beobachten können, daß eine bloße Übereinstimmung von objektiver Wirklichkeit und künstlerischem Abbild ästhetisch völlig bedeutungslos bleibt, nicht selten sogar zur Störung, ja Aufhebung der ästhetischen Richtigkeit führen kann und daß – als ergänzender Gegensatz – es nicht wenige Fälle gibt, in denen gerade das Abweichen von der direkten Übereinstimmung zur Grundlage der künstlerischen Wahrheit wird (phantastische »Welten«). Auch hier löst sich der Widerspruch darin auf, daß die gestalteten Gegenstände, ihre Beziehungen etc. Zusammenhänge ergeben müssen, die für das Sichauswirken der jeweiligen, gesellschaftlich-geschichtlichen Gattungsmäßigkeit ein angemessenes Wirkungsfeld ergeben. Die Treue in der Abbildung der objektiven Wirklichkeit hat hier ihr entscheidendes

Kriterium. Seine philosophische Begründung liegt darin, daß der Mensch auch in der Wirklichkeit die wahre Gattungsmäßigkeit nur in ständiger Wechselwirkung mit der objektiven Realität erreichen kann, daß ein bestimmter Zustand, bestimmte Entwicklungstendenzen und ihre Perspektiven die unerläßlichen Voraussetzungen und Vorbedingungen, das Feld der wahrhaften Verwirklichung des gattungsmäßigen Selbstbewußtseins der Menschheit bilden. Indem die Kunst – in jeder Kunstgattung mit konkret verschiedener Auswahl der Komponenten dieser Wechselwirkung – eine »Welt« schafft, die das maximale und adäquateste Sichausleben der entscheidenden, positiv wie negativ wirkenden Bestimmungen dieser Wechselwirkungen gestaltend ermöglicht, entsteht in ihr die höchste objektivierte Form des Selbstbewußtseins der Gattung.

Von dieser Warte aus wird es sichtbar, daß die Formprinzipien der Kunst, als Formen ihres jeweils einmaligen, konkreten und bestimmten Gehalts, erst in diesem Kontext ihre wirkliche Wesenhaftigkeit erreichen können. Von diesem Gehalt isoliert bleiben sie auf dem Niveau der Partikularität stecken und das von ihnen Geformte muß seinen Charakter der Welthaftigkeit verlieren; es wird ein zufälliger Komplex von Gegenständen, der in einer zufälligen Beziehung zu bestimmten Seelenzuständen der Menschen steht. Alle von einem solchen ausschlaggebenden Gehalt losgelösten Kategorien, die kausale Notwendigkeit mitinbegriffen, sind unfähig, diese Zufälligkeit aufzuheben. Das Angenehme – im weitesten Sinne aufgefaßt – ist eben ein Fixieren des menschlichen Bewußtseins auf einem solchen Niveau der letzthinnigen Zufälligkeit, mag deren unmittelbare Erscheinungsform eine noch so strikte physiologische, psychologische oder soziale Zwangsläufigkeit sein. Diese Korrelation von Zufall und Notwendigkeit, von völlig subjektloser Objektivität und bloß subjektiver Reaktion auf sie, die – unmittelbar – rein in der partikularen Individualität verankert scheinen, obwohl sie in der eben angedeuteten notwendig-zufälligen Weise determiniert sind, ist eben das Charakteristische des Alltagslebens im Gegensatz zur ästhetischen Widerspiegelung. Die Paradoxie jener pseudoästhetischen Gebilde auf dem Niveau des Angenehmen besteht gerade darin, daß sie die Widerspiegelungs- und Ausdrucksmittel des Ästhetischen in Bewegung setzen, in ihrem Gebrauch unter Umständen eine beträchtliche Kunstfertigkeit erwerben, jedoch mit all diesem Aufwand das rezeptive Subjekt doch in der Unmittelbarkeit des Alltags festhalten. Wir wissen: auch die echte Kunst kündigt die Unmittelbarkeit des Alltagslebens, aber nur um in ihren Werken eine zweite Unmittelbarkeit, die des gattungsmäßigen Selbstbewußtseins, das nur hier in angemes-

sener Objektivation erscheinen kann, zu gestalten. Wo dagegen die Evokation des Angenehmen das herrschende Prinzip wird, fallen erste und zweite Unmittelbarkeit zusammen, die zweite wird von der ersten aufgesogen, das heißt, die formalen Kräfte der künstlerischen Gestaltung werden nur dazu in Bewegung gesetzt, um die Alltagsreaktionen der Menschen in größerer Deutlichkeit, als dies im Leben selbst möglich ist, zu fixieren. Das bedeutet keineswegs unbedingt eine der Photographie ähnliche, rein mechanische Abbildung. Im Gegenteil, gerade hier kann sich die partikulare Subjektivität ebenso energisch einmischen, wie in der echten Kunst die gattungsmäßige: falsche Gefühle, Bestrebungen und Wünsche, die an der Notwendigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung mit Recht scheitern müssen oder nur durch den Zufall als Ausnahmen erfüllt werden können, tagtraummäßige »Verschönerungen« des Alltags oder Gruseligwerden seiner Schattenseiten etc. pflegen als Momente der »Korrektur« der unmittelbaren Gegenständlichkeit aufzutreten. Aber mit allen diesen Modifikationen bleibt das Widerspiegelungsbild auf dem menschlichen Niveau des Alltags stehen, und darin – nicht infolge primär formaler Kriterien –, grenzt sich das Ästhetische vom Angenehmen in eindeutiger Schärfe ab; und zwar – was für unsere Gesamtbetrachtung wichtig ist – ohne seine Bedeutung im Alltagsleben, die, wie wir gesehen haben, sowohl positiv, wie negativ sein kann, zu verlieren, ohne seine Wichtigkeit im Vorher und Nachher des Ästhetischen selbst zu verleugnen.

Fünfzehntes Kapitel

Probleme der Naturschönheit

Die in diesem Kapitel zu behandelnden Probleme sind weniger infolge ihrer sachlichen Bedeutung für das Wesen des Ästhetischen wichtig, als infolge der Rolle, die sie in der Geschichte der Ästhetik gespielt haben, deren Nachklänge als traditionelle Fragestellungen noch heute mehr oder weniger wirksam sind. Das ablehnende Verhalten unserer Betrachtungen zu dieser bei allen Divergenzen, ja entgegengesetzten Stellungnahmen methodologisch einheitlichen Übereinkunft zeigt sich bereits an der Stelle, die wir zur Behandlung dieses Problemkomplexes gewählt haben. Während die Ästhetik im allgemeinen mit der Analyse der Einheit und Verschiedenheit des Schönen in Natur und Kunst zu beginnen pflegt, haben wir die Prinzipienfragen der Ästhetik ganz unabhängig davon entwickelt und kommen auf sie erst zu sprechen, nachdem wir das Verhältnis des Angenehmen zum Ästhetischen zu klären versucht haben. Die Ergebnisse dieser Untersuchung, vor allem die Funktion des Angenehmen als lebensfördernder Macht, seine Universalität, ja Grenzenlosigkeit im Alltagsleben der Menschen, seine unmittelbare Subjektivität seine unablösbare Verbundenheit mit der partikularen Persönlichkeit des ganzen Menschen werden in den kommenden Betrachtungen stets als bekannt vorausgesetzt; auch in den Fällen, in denen die Eigenart des konkreten Objekts, und die der Beziehungen zu ihm es erforderlich machen, gewisse Gefühlsreaktionen partiellen Modifikationen zu unterwerfen.

In der Geschichte der Ästhetik konzentriert sich dieses Problem um die Frage, ob es eine Schönheit außerhalb der Kunst geben könne und wie das Verhältnis der beiden Arten von Schönheiten beschaffen ist. Der Begriff der Naturschönheit geht deshalb bei den meisten Autoren weit über die Natur im eigentlichen Sinne hinaus, er erstreckt sich auch auf den Menschen, und zwar nicht bloß als Naturwesen (menschlicher Körper), sondern auch auf seine Innerlichkeit, auf seine gesellschaftlichen Beziehungen, auf Institutionen, auf soziale Begebenheiten, auf Geschichte etc. Derartige Ausdehnungen des Schönheitsbegriffs setzen in ihm eine doppelte Verschwommenheit und Unbestimmtheit voraus; auch hierüber haben wir bereits in anderen Zusammen-

hängen gesprochen, jetzt kann es sich also bloß um die Anwendung dieser Ergebnisse auf die eben zu behandelnde Frage handeln. Wir wiederholen also nur in aller Kürze, daß die Unbestimmbarkeit des Schönen sich einerseits in der Richtung »nach oben« äußert, also in den Beziehungen der Ästhetik zur Ethik, Erkenntnistheorie, Religion etc., andererseits »nach unten«, worüber bei Behandlung des Angenehmen bereits ausführlich die Rede war. Die Verschwommenheit der Grundbegriffe und die unbeschränkte Allgemeinheit der gemeinten Objektwelt gehören in einer solchen Betrachtungsweise eng zusammen. In Wirklichkeit sind das Ineinanderaufgehen des Schönen und des Guten einerseits und die Auffassung von primär gesellschaftlichen Erscheinungen als Natur, ja als Gegensatz zum Gesellschaftlichen andererseits sehr voneinander verschieden und sollen hier auf ihre wirkliche, objektive Beschaffenheit zurückgeführt werden; dabei muß – im Gegensatz zu den traditionellen Anschauungen der Ästhetik – die scheinbare Einheitlichkeit dieses Gegenstandskomplexes zerfallen. So wird hier das, was in der Geschichte der Ästhetik zumeist als Einheit behandelt wurde, getrennte Analysen erfordern, gerade zur Erhellung dessen, daß die den beiden Komplexen zugrunde liegenden philosophischen Probleme qualitativ verschiedener Art sind. Da die Probleme, die mit der »Schönheit« des Menschen zusammenhängen, intimer mit der Verschwommenheit des Schönheitsbegriffs »nach oben« verbunden sind und da ihre Klärung – relativ – einfacher ist, werden wir mit ihnen beginnen.

I *Zwischen Ethik und Ästhetik*

Das Eindringen ästhetischer Prinzipien in die Ethik, ja selbst ein Ästhetisieren der Ethik ist eine alte Tatsache. Sie kann nur jene überraschen, die die methodologisch notwendige reinliche Scheidung der einzelnen Sphären mit der Wirklichkeit des Lebens selbst verwechseln, die übersehen, wieviel Abstraktion in solchen »reinen« Formen steckt und wie das Leben über derartige streng gezogenen Grenzen hinwegzuschreiten pflegt. Freilich – und diese Erfahrung haben wir bereits bei der Scheidung von angenehm und ästhetisch machen können – bedeutet Abstraktion in solchen Fällen keineswegs eine einfache wirklichkeitsfremde Verallgemeinerung, ein Trennen, das nur in der Gedankenwelt stattfindet. Das Ethische und das Ästhetische sind auch in ihrer gedanklichen »Reinheit« vernünftige Abstraktionen, begriffliche Zusammenfassungen von realen Lebensmächten, von real wirkenden Tendenzen, deren

Auseinanderhalten, ja zuweilen gewaltsames Gegenüberstellen als Erfordernis des sozialen Seins auftreten kann. Das schließt, wie wir bei dem früher untersuchten Fall gesehen haben, das Ineinanderhinüberspielen beider Sphären keineswegs aus; es kommt nur darauf an, was in der jeweiligen konkreten Lage in dieser Hinsicht konkret geschieht: ein durch das Leben hervorgerufenes notwendiges Schillern der Grenzbestimmungen, das das Vorhandensein der Grenzen nicht aufhebt, oder ein unzulässiges gedankliches Ausnützen dieser verschwommenen Übergänge, um philosophisch Gleichheiten, Identitäten zu setzen, wo in der Wirklichkeit – letzten Endes – doch relativ selbständige und einander dialektisch vielfach widersprechende Gegenstände und Richtungen vorhanden sind. Wir glauben und hoffen, in den folgenden Darlegungen zeigen zu können, was sich hier in der Wirklichkeit abspielt.

Allerdings muß sogleich hinzugefügt werden: wenn im menschlichen Denken bestimmte objektiv falsche Anschauungen eine hartnäckige Lebensfähigkeit, einen stets neu ansetzenden Drang zur Erneuerung besitzen, so ist ihre Quelle höchst selten der einfache Irrtum einer verschrobenen Individualität; ein solcher, selbst wenn er unter Zeitgenossen eine vorübergehende Sensation erregt, wird früher oder später unfehlbar in Vergessenheit geraten. Wenn es also gilt, sich immer neu reproduzierende Theorien zu widerlegen, so muß der eigentlichen Kritik der Versuch vorangehen, die Quellen solcher Irrgänge der Gedanken im Leben selbst, in der Struktur der Sphäre selbst, aus der sie emporsteigen, aufzuzeigen. (Das bezieht sich natürlich nur auf entwickeltere Stufen des menschlichen Denkens. Obwohl auch den Formen etwa der magischen »Weltanschauung« verzerrte Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit zugrunde liegen, wäre es verfehlt, auf sie die hier angedeutete Methode anzuwenden.) Wie dringen also ästhetische Momente, ästhetische Kategorien in Gedankengänge vorwiegend ethischen – auch metaphysischen oder religiösen – Charakters ein, insbesondere, was gezeigt werden soll, auch bei Denkern, deren Grundeinstellung dem Ästhetischen besonders seinen reinen Formen gegenüber eher mißtrauisch als vertrauensvoll bejahend ist? Wir glauben, bestimmte, entscheidende Motive lassen sich aus der allgemeinsten Struktur des ethischen Verhaltens unschwer verstehen. Es gehört nun zum Wesen der Ethik, daß in ihr der partikularen Person des Alltags Gebote gegenübergestellt werden. Je mehr Moralität oder Ethik darauf drängen – und gerade dadurch entfalten sie sich als Moralität oder Ethik im Gegensatz zu Recht, Sitte, Konvention etc. –, daß das Individuum ihre Gebote als innerliche, als Selbstverpflichtungen anerkenne, desto deutlicher entsteht in solchen Akten ein gewisses Entzweireißen der Persönlichkeit: das ver-

innerlichte, moralische oder ethische Gebot soll sich aus eigenem Wollen, aus eigener Kraft des betreffenden Menschen verwirklichen, indem es jene Widerstände besiegt, die die Affekte, Vorurteile etc. desselben Menschen ihm entgegenstellen. Eine solche Dualität kann natürlich bei den Geboten von Recht oder Sitte ebenfalls auftreten, der Widerspruch liegt aber hier zumeist zwischen handelnder Einzelperson und objektivem System von Vorschriften. (Daß beiden Erscheinungen – objektiv – dieselben sozialen Gegensätze zugrunde liegen können, braucht uns hier nicht zu beschäftigen.) Man kann den so entspringenden Widerspruch zwischen Dualität und Einheit der Persönlichkeit in jeder asketischen Weltanschauung verfolgen; die Kantsche Ethik ist ein prägnantes Beispiel der so entstehenden Lage.

Es unterliegt nun keinem Zweifel, daß es vom Standpunkt jener Klasse, deren Interessen – im weitesten Sinn – eine bestimmte Moralität oder Ethik vertritt, desto vorteilhafter ist, je weniger innere Spannungen, Spaltungen, Kollisionen etc. ihre Gebote in den einzelnen Menschen hervorrufen, je stärker ihr Wirken von innen aus zum ungehinderten organischen Ausdruck der betreffenden Personen wird. Und andererseits erwächst naturgemäß auch in vielen einzelnen Menschen der Wunsch nach einer solchen Beschaffenheit ihres eigenen sittlichen Lebens. Da jede Klasse aus Einzelpersonen besteht, sind naturgemäß die beiden hier erwähnten Motive nur zwei Seiten desselben gesellschaftlichen Tatbestandes, und daß in den meisten Zeugnissen, die uns zu seiner Erkenntnis zur Verfügung stehen, die zweite Seite öfter und energischer in den Vordergrund rückt, ändert nichts an ihrer inneren Zusammengehörigkeit. Die Sehnsucht der Menschen nach einer sittlichen Lebensführung, in welcher das ethische Gebot den innersten Kern der Persönlichkeit zum Ausdruck bringt und von dort aus die gesamte Peripherie von Affekten und Empfindungen, von Begehren und Gedanken beherrscht, aber nicht in einer dualistisch-tyrannischen Weise, sondern organisch, als gewachsene Offenbarung der Gesamtpersönlichkeit, entspringt also aus dem Wesen der Sittlichkeit selbst. Wenn dieses Sehnen um einen adäquaten gedanklichen Ausdruck ringt, besonders in einer Zeit, in der die ethischen Ideale selbst schon oder noch als gesellschaftlich problematisch erscheinen, ist es sehr naheliegend, oft historisch fast unvermeidlich, daß es auch in ästhetischen Kategorien ausgedrückt wird. Denn die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit gestaltet immer eine sinnlich-sinnfällige Einheit von außen und innen, von Inhalt und Form, von Charakter und Schicksal etc. Auch wo ihr Objekt eine Kollision des Lebens in der gerade angedeuteten Bedeutung ist, erscheint diese in der Widerspiegelung weniger dualistisch zerrissen,

mehr auf den Menschen zentriert als zumeist im Leben selbst. Und dies nicht infolge einer Verniedlichung der Lebenskonflikte durch die ästhetische Widerspiegelung, sondern im Gegenteil infolge ihrer Welthaftigkeit, durch welche die letzthinnige Einheit der menschlichen Individualität auch in den schärfsten, unlösbarsten Kollisionen sich deutlicher offenbart, als dies im Leben selbst möglich wäre. Diese Wesensart der ästhetischen Widerspiegelung kann auf das oben geschilderte gesellschaftliche Bedürfnis bezogen sehr leicht als Vorbild wirken und das Eindringen ästhetischer Kategorien in die Ethik fördern. Es kann, aber es muß freilich nicht.

Für die griechische Ethik, in welcher diese Problemverschlingung zwischen Ethik und Ästhetik zuerst in wirkungsvoller Weise auftrat, kommen aber auch andere Motive in Betracht. Erstens spielt in der antiken Kultur der relativ frei – nicht theologisch gebunden – immer wieder neu interpretierte Mythos eine bedeutsame Rolle. Dabei ist vor allem zu berücksichtigen, daß darin starke und lebendige Erinnerungen an den Urkommunismus (als Goldenes Zeitalter) wirksam waren. Das Aufgehen des individuellen Lebens in dem der Gemeinschaft hat vom Standpunkt unseres Problems zur Folge, daß in einer Periode, in der Recht, Moralität und Ethik noch überhaupt nicht vorhanden waren, die Menschen die Regelung ihrer Praxis durch die Sitte als selbstverständlich ansahen, weshalb auch jener Konflikt, von dem wir eben sprachen, für sie überhaupt nicht vorhanden war. Demzufolge konnten die Menschen des »Goldenen Zeitalters«, allgemein bekannt durch den Mythos und seine Bearbeitung in Poesie und bildender Kunst, sehr wohl als Verkörperungen dieses Ideals der organischen Einheit für die menschliche Existenz und Praxis gelten. Eine weitere, qualitativ andere Verstärkung erhält dieses »ästhetische Ideal« des praktischen Verhaltens in der Ideologie der Kalokagathie bei der herrschenden Adelsschicht der Stadtstaaten. Die Notwendigkeit, die Macht durch Kriegertum und Politik (also: rhetorische Fähigkeiten) zu erhalten und zu vermehren, die Muße als Grundlage der Kultur bei Verachtung der »banausischen« Arbeit, aber bei starkem Kult der körperlichen Übungen schafft die Grundlagen für ein solches ethisches Ideal. Hier kommt es nicht auf die ästhetischen Konsequenzen dieser Lebensform an, denn es ist klar, daß aus ihr ein für die Entwicklung der Kunst völlig normaler sozialer Auftrag entstieg, der sich von anderen gesellschaftlich-geschichtlich wie ästhetisch bloß darin unterscheidet, daß die zugrunde liegende Diesseitigkeit und körperlich-geistige Harmonie eine Kunst erwachsen läßt, auf die man die Schönheit als ästhetische Kategorie verhältnismäßig unproblematisch anwenden kann. Was die Probleme dieser Lebenshaltung

selbst betrifft, so hat das vieldeutige Schillern der zentralen Bezeichnung – die Bedeutung schön ist untrennbar mit edel, schicklich etc. verbunden – solange keine die Ethik verwirrenden Folgen, als die Verhaltensweise selbst im gesellschaftlichen Leben nicht auf Selbstwidersprüche, die aus dem sozialen Sein entstammen, stößt. Die uns interessierende Problematik wird also erst zur Zeit der Auflösung der Polisdemokratie, zur Zeit von Sokrates und Platon ganz deutlich wahrnehmbar.

Wir haben hier nur einige Phänomene des sozialen Seins aufgezählt, die reale Grundlagen für die Genesis unseres Problems bilden. Es muß jedoch sogleich hinzugefügt werden, daß das echteste historische Verständnis für die notwendige Entstehung eines Phänomens keineswegs mit der Anerkennung seiner sachlich-philosophischen Berechtigung identisch ist. Denn die abstrakte Konvergenz, die sich dann zeigt, wenn die Probleme in höchsten, verdünntesten Allgemeinheiten behandelt werden, löst sich alsbald auf, wenn auch nur der leiseste Versuch einer Konkretisierung der Kategorien in Angriff genommen wird. Man nehme etwa die Beziehung des Wesens zur Erscheinung. Ästhetisch erhält die Erscheinung ihren Wert daher, daß sie adäquat, sinnlich-evokativ, in zu Typen erhobenen Einzelfällen das Wesen auf dem Niveau der zweiten, ästhetisch geschaffenen Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringt. Ethisch kann zwar, wie wir oben gesehen haben, eine Haltung angestrebt werden, in der das, was im Handeln der Menschen sichtbar wird, eine angemessene Offenbarung ihrer sittlichen Innerlichkeit erhalten soll. Jedoch selbst bei der denkbar höchsten Annäherung dürfen die gewichtigen Unterschiede, ja Gegensätze nicht außer acht gelassen werden. Sie ergeben sich daraus, daß das Ästhetische eine bestimmte Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, das Ethische hingegen eine Wirklichkeit selbst, die praktische Verwirklichung des menschlichen Wesens in seinen Wechselbeziehungen zu seinen Mitmenschen darstellt. Darum hat das adäquate Inerscheinungtreten des Wesens in beiden Fällen völlig divergente Tendenzen und Bedeutungen. Ästhetisch handelt es sich im wörtlichsten Sinne um ein Zusammenfallen von Wesen und Erscheinung, da diese ja – gerade mit Hilfe der unmittelbaren Selbständigkeit dieses Geradesoseins – nur in ihrer organischen, untrennbaren Einheit Bausteine einer welthaften Einheit der abgebildeten Wirklichkeit sein können. In der Ethik wird zwar jede einzelne Verwirklichung der Gebote ebenfalls auf die Totalität jener Welt bezogen, in der sie stattfindet, da es sich jedoch hier um eine soziale Realität, nicht um ihre Abbildung handelt, kann diese Beziehung auf das Ganze nur hypothetisch, nur postulativ sein.

Daraus folgt, daß die adäquate Beziehung zwischen Wesen und Erscheinung in der Ethik einerseits das innere Verhältnis zwischen Gesinnung und Tat ist, der möglichst angemessene Ausdruck jener in den Erscheinungsformen dieser, andererseits das Streben, die ethische Praxis so zu gestalten, daß in ihren Folgen jene Tendenzen, die dem jeweiligen Entschluß zugrunde lagen, nach Möglichkeit vollständig verwirklicht werden. Daß das zweite Moment nur einen annähernden Charakter haben kann, ist evident. So sehr eine dialektisch aufgebaute Ethik die Selbstbeschränkung auf die reine Gesinnung im Geiste Kants oder des Existenzialismus ablehnt, so muß sie doch darüber im klaren sein, daß ihr Gerichtetsein auf die Folgen der Tat nur postulativ und approximativ sein kann. Das schließt ein Maximum der Sorge und der Verantwortlichkeit keineswegs aus, wohl aber ein notwendiges Gleichgewicht, eine zwangsläufige Harmonie zwischen Absicht und Folgen. Eine solche Annahme würde ja den elementarsten Gesetzlichkeiten der gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit widersprechen, denen nämlich, daß aus den Einzelhandlungen einzelner Menschen (und diese sind das Objekt der Ethik) der Regel nach etwas anderes entsteht, als ihre subjektive Absicht war. Aber auch rein auf das Handeln des Subjekts bezogen ist das Verhältnis von Wesen und Erscheinung in der ethischen Praxis qualitativ anders beschaffen, als in der ästhetischen Widerspiegelung. Die Angemessenheit an das Wesen wird dort vom Inhalt der Erscheinung entschieden und hat ebenfalls einen bloß annähernden Charakter; die Erscheinungsform ist notwendigerweise sekundär, akzessorisch, während ästhetisch angesehen gerade dieses Zusammenfallen ein vollständiges ist, wobei die evokative Macht der Erscheinungsform das unmittelbare Kriterium für die Angemessenheit ergibt. Natürlich ist dieser Gegensatz kein absoluter, kein metaphysischer; ist ja einerseits in der Ästhetik die Form stets die eines bestimmten Inhalts und andererseits hat die ethische Konvergenz der Erscheinung im Wesen notwendig auch formale Konsequenzen. Bei alledem bleibt die Möglichkeit einer »ästhetischen« Wirkung der Erscheinung im Ethischen notwendig ein Nebenprodukt, und eine Intention auf sie muß unfehlbar zur Verfälschung ihres allein ausschlaggebenden Inhalts führen. Beim ersten Moment, bei der Beziehung der Folgen einer Tat zum Weltlauf ist die Divergenz noch augenfälliger. Die Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung bedeutet ein Einbeziehen seines verkürzten, typisierten Abbilds in die intensive Totalität der Kunstgestaltung, wodurch in einem symbolisch gewordenen Einzelfall der Sinn der jeweiligen Tat für die Entwicklung des Menschengeschlechts in dessen Selbstbewußtsein gehoben wird. Da jede ethische Praxis ein jeweiliges, ein einzelnes Moment dieses

realen Gesamtprozesses bildet, ist es klar, daß in der Wirklichkeit selbst kein ethischer Entschluß, noch seine Realisation eine derartige unmittelbar-symbolische Bedeutsamkeit erhalten kann, insbesondere nicht in ihrer Aktualität, die gerade für die Ethik als solche ausschlaggebend ist; höchstens – und auch dann nur relativ – wenn beides zu einem Bestandteil des vergangenen historischen Ablaufs geworden ist. Die originär ethische Verantwortung steht aber, sowohl für Entscheidung wie für Folgen in einem weit vermittelteren Verhältnis zu letzterem Aspekt; auch dieser ist mit der in der ästhetischen Widerspiegelung erlangten Einheit keineswegs identisch.

Alle diese Differenzen vernichten selbstredend nicht jene Ähnlichkeiten, die, wie wir es an einigen Beispielen aufzuzeigen versucht haben, aus dem Wesen der ethischen Praxis, aus ihren sozialen Ursachen und Folgen entspringen. Nur darf nie außer acht gelassen werden, daß selbst die größte Ähnlichkeit die fundamentalen Unterschiede zwischen einer bestimmten realen Praxis und einer von ganz anderen Prinzipien bestimmten Widerspiegelung nicht vernichten kann. Wir verweisen nur auf das Problem der Beispielhaftigkeit. Die ästhetische Abbildung macht infolge ihres Typisierens jede gestaltete Handlung zu einer mehr oder weniger paradigmatischen, wobei nicht vergessen werden darf, daß diese Kategorie auch alles Negative, alles zwischen Gut und Böse Pendelnde umfaßt, während die Beispielgebung ethisch ihrem Wesen nach etwas Positives sein muß. Aber darüber hinaus wird in der ästhetischen Widerspiegelung eine in ihren Motiven und Folgen abgeschlossene Begebenheit gestaltet (auch wenn ihre Erscheinungsform, wie im Drama, die der Gegenwärtigkeit ist), während die ethische Entscheidung unter bestimmten Umständen zwar die Beispielhaftigkeit erstrebt, ihre Verwirklichung aber den ethischen Akt nie gänzlich erfüllen kann, sie muß in ihm ein bloßes Nebenmotiv bilden, soll die allzu direkte Intention nicht gerade das ethische Wesen an ihm trüben. Solche real vorhandenen Ähnlichkeiten würden bei den stärkeren Differenzen nie Verirrungen in das Verhältnis von Ethik und Ästhetik einführen, wenn die idealistische Philosophie diese nicht in beide Sphären hineintragen würde. Zu einem richtigen Begreifen der Methodologie der so entstehenden Fehlinterpretationen reicht es aus, an die idealistische Auslegung der Teleologie in der Arbeit zu erinnern, wo die Tatsache, daß das Arbeitsziel ein vom Subjekt ideell gesetztes ist, genügte, um ganze Mythen vom Schöpfergott entstehen zu lassen. Die ethische Teleologie ist aber noch innerlicher, seelischer als die der Arbeit, denn selbst dort, wo offenkundigerweise von außen kommende Gebote den Inhalt der ethischen Entscheidung ausmachen, müssen diese vom Subjekt vollständig zu eigen

gemacht werden, um sich als dessen innerste Bewegung zu offenbaren, um dessen echt ethischen Charakter aufzubewahren. Hier treten also unvergleichlich schwächere gedankliche Hemmungen auf, wenn das idealistische Denken die wirkliche ethische Teleologie zu einem Durchdrungensein der gesamten Wirklichkeit von der Idee hypostasieren, oder die Weltgeschichte auf einen Kampf zwischen Licht und Finsternis, zwischen Geist und Materie, zwischen Gut und Böse reduzieren will.

Ein solches Hypostasieren der ethischen Teleologie führt deshalb zum Gedanken der Allmacht der Idee; von solchen Prämissen müssen jedoch Verallgemeinerungen in derart universellem Ausmaße vollzogen werden, daß in ihnen sämtliche spezifischen Differenzen der menschlichen Verhaltensart, der Beziehungen zur Wirklichkeit bis zur Unkenntlichkeit verblassen. Wenn Hegel, der sich von allen objektiven Idealisten am energischsten um methodologische und historische Differenzierung bemüht hat, die Idee so bestimmt: »Die Idee ist die Einheit des Begriffs und der Realität, der Begriff, insofern er sich und seine Realität selbst bestimmt, oder die Wirklichkeit, *die so ist, wie sie sein soll* und ihren Begriff selbst enthält[1]«, so vereitelt er schon hier weitgehendst die von ihm in den folgenden Paragraphen angestrebte Unterscheidung der Gebiete. Er kann zwar – und oft richtig und scharfsinnig – einzelne spezifische Bestimmungen hervorheben (unmittelbare Vereinigung von Idee und Realität im Leben, Befreiung von zufälligen Beschränkungen des Daseins beim Schönen etc.), das unbeschränkte Ingeltungbleiben der Einheit von Idee und Realität, das vollkommene Durchdrungensein der Realität von der Idee als letzthinniges entscheidendes Kriterium muß doch eine Uniformierung auch des Heterogensten zustande bringen. Und wenn nun auf dieser methodologischen Grundlage der Versuch einer Spezifizierung in Angriff genommen wird, so gehen seine allzu abstrakt-allgemeinen Bestimmungen weit über die Eigenart der betreffenden Gebiete hinaus und treffen bestenfalls nur die allerallgemeinsten Züge einer jeden menschlichen Beziehung zur Wirklichkeit. Man denke an den Begriff der Vollkommenheit (wieder aus der oben angegebenen Beziehung von Idee und Wirklichkeit abgeleitet), der in jeder idealistischen Ästhetik oder Ethik eine ausschlaggebende Rolle zu spielen pflegt. Tschernischewski macht auf diese abstrakte Universalität des von Hegel und vor allem Vischer als spezifisches Kriterium in der Ästhetik gebrauchten Begriffs richtig aufmerksam: »Aber

[1] Hegel: Philosophische Propädeutik, Wk. a. a. O. XVIII. S. 120.

diese formale Schönheit oder die Einheit von Idee und Bild, von Inhalt und Form ist nicht eine spezielle Besonderheit, die die Kunst von anderen Gebieten der menschlichen Tätigkeit unterscheidet. Das Handeln des Menschen hat stets einen Zweck, der das Wesen des Tuns darstellt; die Bewertung unseres Tuns hängt vom Grad der Übereinstimmung unseres Tuns mit dem Zweck ab, den wir mit ihm erreichen wollten. Jedes menschliche Werk wird nach dem Grad der Vollkommenheit der Ausführung bewertet. Das ist ein allgemeines Gesetz, sowohl für das Handwerk, wie für die Industrie, für die wissenschaftliche Tätigkeit und so weiter[1].« Die Gefahr der Verwirrungen wächst noch dadurch, daß jede idealistische Philosophie die Beziehungen der verschiedenen Aspekte der objektiven Wirklichkeit, der menschlichen Verhaltensweisen zu ihnen primär hierarchisch zu ordnen gezwungen ist, daß Nähe zur Idee, Entfernung von ihr etc. notwendig zu entscheidenden Bestimmungen von Beschaffenheit und Wert im derartigen Einordnen eines Gebiets werden müssen. Da die gesellschaftlich, klassenmäßig bestimmten Bedürfnisse immer stark in der Richtung auf hierarchische Abstufungen wirken, kommt ihnen dieses Verwischen, zuweilen sogar Auslöschen der besonderen Eigenart stark entgegen. Nicht nur jene Homogeneisierung des Heterogenen – eine methodologische Voraussetzung der Hierarchie – wird damit erleichtert, sondern auch die Willkür in der Zuteilung des »Ranges« in der hierarchischen Stufenleiter. Das so entstehende abstrakte Verblassen der Kriterien macht z. B. sowohl eine Rangordnung: Natur höher als Kunst (Platon, Kant, Weisse), wie eine radikal umgekehrte (Hegel, Vischer) möglich.

Eine weitere Steigerung dieser Methode entsteht durch die für den Idealismus notwendige Überschätzung der Form dem Inhalt gegenüber. Diese wertende Hierarchie ist so stark, daß in den philosophischen Konstruktionen oft eine derartige Polarisation entsteht: als höchster Gipfel die reine Form, der gar kein Inhalt mehr gegenübersteht, als letzter Tiefpunkt eine Art Chaos, ein Inhalt, der überhaupt nicht geformt ist. Solche Auffassungen dringen auch in Ästhetik und Ethik ein, insbesondere wenn beide einander unzulässig nahegebracht oder gar einander gleichgesetzt werden. So sagt Shaftesbury: »Der Geist allein gibt Form. Alles Geistlose ist scheußlich, und formlose Materie ist die Häßlichkeit selbst[2].« Dieser Satz, dem man in verschie-

[1] Tschernischewski: Ausgewählte philosophische Schriften, a. a. O. S. 477 f.
[2] Shaftesbury: Die Moralisten, Leipzig 1909, S. 185 f.

denen Variationen oft begegnen kann, hat nur im Rahmen einer idealistischen Metaphysik überhaupt einen Sinn. Denn jede einigermaßen besonnene Erkenntnistheorie weiß genau, daß Form und Inhalt Korrelatbegriffe sind, daß es keinen Inhalt ohne Form, und umgekehrt, geben kann, daß also eine Aussage, dies oder das sei geformt, noch gar nichts über den Gegenstand aussagt, wenn nicht früher das Was der Form und das Wie der Formung genau bestimmt wurde. Daraus folgt – erkenntnistheoretisch –, daß das Häßliche ebenso ein Geformtes ist, wie das Schöne. Sie können ästhetisch (oder, wie Shaftesbury will: ästhetisch-ethisch) vor allem vom Standpunkt ihrer Inhalte bemessen und bewertet werden; erst von hier aus kann die Untersuchung der besonderen ethischen, bzw. ästhetischen Formen einsetzen. Dabei ist es für die ästhetische Form charakteristisch, daß die ethisch gesehen extrem entgegengesetzten Inhalte, an die ihnen zukommenden Stellen in der jeweiligen ästhetischen »Welt« gesetzt, von der sowohl elementaren wie bewußten Parteilichkeit der ästhetischen Formung ihren Gehalt entsprechend bewertet, in gleicher Weise ästhetisch wirksam werden können; in dieser Hinsicht ist zwischen Jago und Imogen, zwischen einer Madonna von Raffael und einer Karikatur von Daumier kein prinzipieller Unterschied. Die ethische Form spricht dagegen ein strukturensprengendes Urteil über das Form-Inhalt-Verhältnis des Alltagslebens aus. (Natürlich geht im ästhetischen Setzen ebenfalls eine Veränderung dieses Form-Inhalt-Verhältnisses vor sich; da aber hier Abbilder mit Abbildern, dort Wirklichkeiten mit Wirklichkeiten kontrastiert werden, muß schon deshalb die Art der Umwandlung qualitativ verschieden sein.) Es kann sich dabei in der Ethik um ein Verwerfen des Alltagslebens schlechthin handeln; das ethische Verhalten bei Kant z. B. zerschlägt radikal jedes Form-Inhalt-Verhältnis aus dem Alltagsleben und setzt an seine Stelle ein diametral entgegengesetztes. Da dabei die Formen des Alltags einfach als nicht vorhanden, höchstens als lästige Hemmungen des allein Richtigen behandelt werden, wird die Position Shaftesburys verständlich, obwohl es sich objektiv auch im Alltagsleben immer um etwas Geformtes handelt. Wird aber das ethisch Verwerfliche von einer bösen Maxime in Bewegung gesetzt, so ist es evident, daß das ethische Form-Inhalt-System einem anderen, heterogenen, feindlichen System, aber ebenfalls einem Form-Inhalt-System gegenübersteht. Das fundamentale Prinzip der Trennung ist auch hier ein inhaltliches, das sich seine eigene Form schafft. Dieses Prinzip muß sich infolge seiner Wahrheit und Wesentlichkeit im Leben durchsetzen, obwohl gerade hier sehr viel Übergangserscheinungen auftreten, die zuweilen den Blick von der entscheidenden Divergenz ablen-

ken. Es genügt, wenn wir für die ästhetische Sphäre auf die Bedeutung des Vorher und des Nachher der künstlerischen Wirkung aufmerksam machen. In beiden ergänzenden Stadien der eigentlichen ästhetischen Rezeptivität ist der im Leben stehende, dort handelnd engagierte ganze Mensch das Subjekt, weshalb auch in seinem Denken und Empfinden die Kategorien der Praxis – darunter die der Ethik, aber selbstredend nicht diese allein – ein Übergewicht haben müssen. Auf der anderen Seite wäre es ebenfalls unrichtig, die ethische Entscheidung, so sehr sich auch der Akt ihres Vollzugs aus dem Alltagsleben emporhebt, von der normalen Existenz des ganzen Menschen zu isolieren. Wenn die Ethik nicht auf die reine Gesinnung reduziert wird, wie bei Kant und den Existenzialisten, erfordert die Verantwortlichkeit für die Folgen der Tat, ähnlich wie auf anderen Gebieten der Praxis, eine Suspension der Tat, bei welcher die verschiedensten Motive pro und contra erwogen werden. Es ist klar, daß auf diese Weise im Leben ein ununterbrochenes Ineinanderübergehen der verschiedensten Momente, darunter auch der ethischen und ästhetischen vorhanden sein muß. Darüber kann aber der oben aufgezeigte fundamentale Unterschied zwischen der spezifischen Art der ethischen Praxis und der gleicherweise spezifischen Art der ästhetischen Widerspiegelung nicht aufgehoben werden. Das zeigt der von uns bereits wiederholt angeführte Ausspruch von Aristoteles, daß nämlich das, was wir in der Wirklichkeit ablehnen, weit von uns weisen, in der Kunst ästhetische Freude hervorrufen kann. Hier ist wieder ein Punkt, wo das falsche Identifizieren des Ethischen und des Ästhetischen, auf Grund eines Verkennens der Eigenheiten beider Sphären, einzusetzen pflegt. Denn der Kunstgenuß, den das Böse, das im Leben Widerwärtige, Abstoßende uns bereiten kann, muß wieder auf die Welthaftigkeit der echten Kunst zurückgeführt werden. Indem in dieser – letzten Endes vom Standpunkt der Menschengattung – jede Gesinnung, jede Tat an die ihr zukommende Stelle in ihrer »Welt« versetzt wird, indem die Parteilichkeit der künstlerischen Gestaltung zu ihnen richtig Stellung nimmt, steht das ästhetische Erlebnis, als Element des gesellschaftlichen Lebens der Menschen, in gar keinem Gegensatz zu ihren gesunden ethischen Empfindungen. Die Bewunderung, die etwa die geistigen Fähigkeiten eines Richard III. auslösen können, muß also keineswegs eine Billigung seiner moralischen Beschaffenheit in sich bergen. Erst in Krisenzeiten der Gesellschaft, die naturgemäß vor allem das sittliche Leben der Menschen problematisch machen, können Pervertierungen entstehen, die von der ethischen Substanz abstrahieren und ihre Erscheinungsweise, etwa die geistige Überlegenheit, die »Kunst« in den Mitteln der Durchführung isoliert, »ästhetisch«

betrachten. Diese Bewegung kann auch so weit führen, daß einerseits jeder Zusammenhang der ästhetischen Gestaltung mit dem moralischen Dasein der Menschen geleugnet und die Kunst von allen solchen inhaltlichen Bindungen, die ihre Form entscheidend bestimmen, »befreit« und das Ästhetische zu einem völlig selbständigen, nur auf sich selbst gestellten Prinzip erklärt wird, daß andererseits das Schwanken, das Zusammenbrechen der ethischen Werte sich in der Form einer unmittelbaren »ästhetischen« Stellungnahme zu den sittlichen Phänomenen des Lebens äußert.

Diderot hat in seinem Dialog »Le Neveu de Rameau« eine solche krisenhafte Zuspitzung der »Ästhetisierung« der Moral mit großer Klarheit ins Licht gestellt. Sein Gesprächspartner, der genial verkommene Musiker schildert mit Kennerschaft, Behagen und Bewunderung die raffinierte Intrige eines jüdischen Renegaten, der einen gewesenen Glaubensgenossen physisch und materiell zugrunde richtet. Der Diderot des Dialogs bemerkt nach seiner Schilderung: »Ich weiß nicht, wovor ich mich mehr entsetzen soll, vor der Verruchtheit des Renegaten oder vor dem Ton, mit dem Ihr davon sprecht.« Seine unausgesprochenen Gedanken sind noch deutlicher: »Die Gegenwärtigkeit eines Menschen fing an, mir unerträglich zu werden, der eine erschreckliche Tat, ein abscheuliches Verbrechen eben behandelte, wie ein Kenner der Malerei oder Poesie, die Schönheiten irgendeines vortrefflichen Werkes . . .[1]« Hier ist die zur ästhetischen Paradoxie gewordene moralische Perversion deutlich sichtbar.

Das Problem ist aber auch dann vorhanden, wenn es nicht in einer derart krassen Form, sondern möglicherweise ganz »unschuldig« als Alltagsgegebenheit erscheint. De Quincey beschreibt, daß der berühmte Dichter Coleridge eines Abends eine Feuersbrunst betrachten ging, aber seine »ästhetische« Neugier unbefriedigt fand. De Quincey nimmt ihn gegen jeden eventuellen moralischen Vorwurf in Schutz. Die Moral könne hier gar nicht in Frage kommen: die Feuerwehr sorgte ja für die Hilfe. Coleridge hätte um des Spektakels willen seinen Tee im Stich gelassen; sollte er dafür nichts erhalten? In den folgenden Betrachtungen verallgemeinert De Quincey das Problem auf ähnliche Fälle, wie vorher Diderot. Das Wesen seines Gedankenganges besteht darin, daß solange ein Verbrechen noch nicht begangen ist, wir zu einer moralisch-praktischen Stellungnahme verpflichtet sind. Ist es aber bereits ein fait accompli geworden, was kann dabei die Tugend noch

[1] Diderot: Le Neveu de Rameau, Wk. Ausgabe Assezat V. S. 456 f.

zu tun haben? »Es war eine traurige Sache, ohne Frage, sehr traurig; aber *wir* können sie nicht mehr in Ordnung bringen. Darum machen wir das beste aus einer schlechten Sache, und da es unmöglich ist, aus ihr etwas für moralische Zwecke herauszuschlagen, behandeln wir sie ästhetisch...[1].« Das sind die einführenden Bemerkungen zu einem Essay über »Der Mord als eine der schönen Künste«. Es ist klar, wo hier ein Rückschritt sophistischer Art Diderot gegenüber in Erscheinung tritt. Diderots richtiges moralisches Gefühl kümmert sich gar nicht darum, ob die Schandtaten des Renegaten der Gegenwart oder Vergangenheit angehören. Er weiß: eine richtige ethische Praxis setzt ein richtiges ethisches Verhalten dem gesamten Leben gegenüber voraus. Und das ethische Verhalten zu den Taten der anderen Menschen (und zu den eigenen) kann natürlich dadurch nicht ins Gegenteil umschlagen, daß sie bereits unveränderbare Tatsachen geworden sind. Hier ist natürlich nicht der Ort, die äußerst komplizierte Dialektik solcher ethischer Kategorien wie Reue, Gewissen, Selbstkritik, Verantwortlichkeit, etc. auch nur anzudeuten. Die bloße Notwendigkeit ihres Existierens und Funktionierens weist schon deutlich darauf hin, daß der ethische Charakter einer Begebenheit, die Verpflichtung zu ihr – positiv oder negativ – ethisch Stellung zu nehmen, durch ihr bloßes Vergangensein, durch ihre praktische Unveränderbarkeit unmöglich völlig aufgehoben werden kann; auf die komplizierten Modifikationen, die dabei fraglos entstehen, können wir hier ebenfalls nicht eingehen. Die Stellungnahme De Quinceys also, die die Vergangenheit einfach der Ästhetik zuweist, indem er das Gebiet des Ethischen – praktizistisch-pragmatisch – auf die Gegenwart, auf das unmittelbare Handeln beschränkt, ist ein Ausweichen vor den zentralen Fragen der Ethik, ein fauler Kompromiß.

Diese Frage ist für uns darum bedeutsam, weil wir hier das Problem der »Naturschönheit« des menschlichen Lebens, vor allem des gesellschaftlichen und geschichtlichen Lebens aufgeworfen haben, eine Frage, die z. B. in der Ästhetik Vischers eine große Rolle spielt; jedoch auch sein bedeutendster Kritiker, Tschernischewski, der den Vorrang der Kunst der Wirklichkeit gegenüber bei ihm richtig verwirft, macht, mit völlig anderen Begründungen, sein Verhalten zur »Naturschönheit« des menschlichen Lebens sich zu eigen. Die grundlegende Gegensätzlichkeit zwischen beiden ist, daß Vischer Gesellschaft und Geschichte ästhetisiert, während Tschernischewski ihnen

[1] De Quincey: Essays. Everymans Library Nr. 609. S. 50–52.

gegenüber sein gesundes politisch-sozial-moralisches Verhalten unversehrt bewahrt und seine Stellungnahme zur Kunst diesem anpaßt. In unseren Tagen erscheint dieses Problem in einer etwas veränderten, an Kant angenäherten Fassung bei Nicolai Hartmann. Mit seiner allgemeinen Theorie der Naturschönheit werden wir uns im nächsten Abschnitt auseinandersetzen; jetzt müssen wir uns auf das gegenwärtige engere Problem beschränken. Die Bedenken ethischer Art beim ästhetischen Verhalten zum menschlichen Leben entgehen Hartmann nicht. Er spricht davon, daß es sehr leicht ins Lieblose umschlagen kann, er betrachtet die rein genießerische Einstellung des Ästheten als Herzlosigkeit, er sieht in dieser Haltung etwas moralisch nicht Gesundes. Seine Halbheit, sein Kompromiß besteht darin, daß er in diesen richtig beobachteten Einzelheiten bloß Gefahren erblickt, die eine an sich mögliche und berechtigte Verhaltensweise irrezuleiten, zu verzerren geeignet sind. Und bei der äußersten Steigerung dieser Tendenzen, beim ästhetischen Erleben des Tragischen in der Wirklichkeit sagt er über die dabei erforderliche Haltung, daß sie ans Übermenschliche grenzt; der Mensch muß dabei »– was antinomisch ist – zugleich beteiligt und unbeteiligt, hineingerissen und beschaulich gegenüberstehend, moralisch wertend und doch ästhetisch wertend dastehen [1].« Hartmann will, wie wir später bei der Behandlung der Naturschönheit sehen werden, ebenso wie Kant, wenigstens eine gewisse, wenn auch unerkennbare Möglichkeit der reinen Objektivität der Schönheitskategorien retten. Sein neuer Weg im Vergleich zu Kant ist, daß er bestimmte Verhaltensweisen zur menschlichen Wirklichkeit, die nur als Vorstufen zur objektivierten Widerspiegelung der Wirklichkeit sinnvoll sind, wie das Verhalten des Künstlers, des Historikers, des Philosophen etc. mit der normalen (praktischen, ethischen) Beziehung zur Wirklichkeit beim ganzen Menschen des Alltagslebens unkritisch identifiziert.

So wichtig nun die eben erwähnten besonderen Verhaltensweisen – wegen ihrer sachlichen Ergebnisse – für die menschliche Kultur auch sein mögen, ist ihre verallgemeinernde Ausdehnung auf die generellen Beziehungen der Menschen zu ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit eine Verengerung dieses Problems und führt demzufolge zu seiner Verzerrung. Denn es ist für die Menschen eine vitale und soziale Notwendigkeit, sich zu ihrer realen Umwelt wesentlich praktisch zu verhalten; das Erforschen ihrer objektiven Beschaffenheit, ihrer Gesetzlichkeit etc. ist primär, vom Stand-

[1] N. Hartmann: Ästhetik, a. a. O. S. 141.

punkt des Lebens, bis zu einem gewissen Grade zwar ebenfalls eine vitale und soziale Notwendigkeit; es steht jedoch ebenso notwendig im Dienste jener Praxis, zu der jeder Mensch von seiner gesellschaftlichen Stellung aus zwangsläufig getrieben wird. Die Ethik nimmt im System dieser Aktivitäten eine nicht unwesentliche Stellung ein; sie ist viel wichtiger als der vulgäre Fatalismus meint, jedoch keineswegs derart allein ausschlaggebend, wie es in vielen idealistischen Philosophien dargestellt wird. Der Künstler, der Gelehrte, der Philosoph muß sich – sollen seine Werke als wertvolle zustande kommen – über diesen, an seiner Stelle notwendigen, Standpunkt des Alltagslebens erheben. Diese Entfernung setzt aber die ursprüngliche Einnahme dieser Position voraus, und ihre Überwindung kann nur dann wirklich wirksam sein, wenn der betreffende Mensch sich dort zu den praktischen Problemen seines Lebens wenigstens theoretisch in einer ihren Anforderungen entsprechenden Weise verhalten hat. So hoch auch die Werke sich über das Alltagsleben erheben, alle menschlichen Schwächen des sie schaffenden Menschen werden von ihnen untrüglich verraten; ein anti-ethisches Verhalten etwa, eine spontane Ästhetisierung ethischer Fragen des Lebens wird sich im Werk notwendig als Verzerrung der Zusammenhänge zeigen. (Das bedeutet keineswegs, daß der Schaffende im Leben unbedingt jene Probleme praktisch zu lösen imstande sein muß, die sich in seinem Werke richtig widergespiegelt vorfinden. Es ist durchaus möglich –, kommt sogar häufig vor –, daß er den praktischen Lebensaufgaben gegenüber versagt; was hier gemeint ist, ist bloß das ethische Verhalten, als menschliche Basis einer erweiterten und verallgemeinerten Schau des Lebens, der Geschichte. Die unzähligen Widersprüchlichkeiten, die hier bei den einzelnen schöpferischen Persönlichkeiten entstehen, können nicht einmal angedeutet werden.) Es muß hier noch abschließend bemerkt werden, daß die eben geschilderte Erhebung über den Alltag keineswegs nur eine ästhetische sein kann. Im Gegenteil. Die ästhetische Beziehung der Einzeltatsachen des Lebens auf das Selbstbewußtsein der Menschengattung ist ein Spezialfall, dessen Eigenart wir früher ausführlich geschildert haben. Die von Hartmann erwähnte widerspruchsvolle Verhaltensweise taucht aber z. B. auch beim Philosophen auf. Wenn bestimmte Typen der Denker etwa die menschlichen Leidenschaften weder zu bewundern noch zu verlachen, sondern nur zu verstehen trachten, vollziehen sie ebenfalls eine solche Erhebung über die Praxis des Alltags, entfernen sich aber weitaus radikaler vom Ästhetischen, als dies in den notwendig gemischten Formen des Alltagslebens möglich wäre; denn für die Kunst kommt es gerade darauf an, für das Beweinen oder Verlachen eine persönlich-

überpersönliche, sinnlich-sinnfällige evokative Ausdrucksweise zu finden. Jedenfalls ist es ein Vorurteil, entstanden aus dem hierarchischen Homogeneisieren des philosophischen Idealismus, wenn jede Erhebung über das Alltagsverhalten als etwas Ästhetisches aufgefaßt und wenn diese dem künstlerischen Schaffensprozeß, seinem Verhältnis zum Gegenstand des Abbildens gleichgesetzt wird.

Wir mußten über diese Frage etwas eingehender sprechen, denn mit ihr steht oder fällt die ganze Theorie von der »Schönheit« des Menschlichen, des gesellschaftlich-geschichtlichen Lebens. Die Vieldeutigkeit des hier gebrauchten Schönheitsbegriffs haben selbst die Griechen, bei denen er seine philosophiegeschichtliche Rolle zu spielen begann, zuweilen deutlich empfunden. Als der platonische Sokrates seine für die ganze Erosdebatte ausschlaggebende Rede beginnt – die entscheidenden ethischen Pointen folgen erst beim Auftreten des Alkibiades – schildert er sein Gespräch mit der weisen Diotima. Dieser Dialog im Dialog hat am Anfang einige Repliken, die in ihrer bewußt gestalteten Spontaneität geeignet sind, unser Problem näher zu beleuchten. Diotima stellt Sokrates die Frage: »›Was ist dem zu eigen geworden, der das Schöne besitzt?‹ ›Auf diese Frage kann ich dir nicht gleich antworten!‹ ›Nun, wenn ich statt des Schönen das Gute setze und dich fragte: Sokrates, es liebt einer das Gute, was, glaubst du, will er mit dem Guten?‹ ›Er will, daß ihm das Gute zu eigen werde!‹« [1] Die Ratlosigkeit von Sokrates, wenn vom Schönen, seine sofortige richtige Antwort, wenn vom Guten die Rede ist, zeigt deutlich an, daß für die Griechen die Synthese des Guten und des Schönen originär und primär ein ethisches Problem war, die Suprematie des Ethischen war so überwältigend, daß in seinem Bereich dem Ästhetischen eine uneigentliche Aushilfefunktion zukam, daß es fast zu einer bloß schmückenden Metapher verblaßt; wenn wir alsbald auf die Lehre vom Eros zu sprechen kommen werden, wird dies noch prägnanter hervortreten.

Ernster und verwickelter wird diese Problematik erst in der modernen Zeit. Die scharfe Kritik Diderots richtet sich zwar unmittelbar nur gegen die Anschauungen einer Einzelperson. Sie hat aber eine allgemeine Geltung, wenn wir an solche menschliche Verhaltensweisen denken, wie sie z. B. in den »Liaisons dangereuses« gestaltet wurden; Taten, Gedanken und Gesinnungen

[1] Platon: Gastmahl 204 d–e. Zitiert nach der Übersetzung von R. Kassner, Jena 1913, S. 53.

von Gestalten wie Valmont oder der Marquise von Merteuil werden von der Kritik Diderots am Renegaten genau getroffen. Man verwechsle dieses sich – »ästhetisch« – bespiegelnde, verbrecherische Abenteurertum nicht mit der ganzen erotischen Entwicklung dieser Zeit. Das »Bewußte«, das »Planmäßige« etwa in den Liebeserlebnissen Casanovas ist eine naiv-raffinierte Erotik, die nicht über ihre eigene Sphäre hinausstrebt; das Überwinden von Schwierigkeiten bei der Eroberung einer Frau gehört hier zum organischen Komplex der Erotik selbst, die Freude daran, die gelegentlichen stolzen Selbstbespiegelungen haben mit der nihilistischen, »ästhetischen« Liebesstrategie der Valmont und Merteuil als menschlicher Verhaltungsweise nichts gemein. Eher könnte man den »Jonathan Wild« Fieldings, obwohl sein Stoff nicht erotisch ist, mit der Welt des Romans von Laclos vergleichen; freilich ist die Stellungnahme Fieldings weitaus offener und entschiedener polemisch, als die von Laclos; die dargestellten menschlichen Verhaltensarten haben aber als Phänomene des Lebens – die in verschiedenen Gesellschaften, unter verschiedenen Umständen, von Autoren verschiedener Gesinnung und künstlerischer Richtung abgebildet werden – eine gewisse Verwandtschaft. Auf Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten in den gesellschaftlichen Grundlagen können wir hier, um den Rahmen dieser Betrachtungen nicht zu sprengen, unmöglich eingehen. Es sei nur kurz bemerkt, daß, wenn nach der Revolution bei Balzac und Stendhal »strategische« Privathandlungen dieser Art – mit oder ohne Erotik – gestaltet werden, diese bereits in einer von jeder »Ästhetik« befreiten, also defetischisierten Form als rein gesellschaftliche Phänomene in Erscheinung treten. Erst in »Schuld und Sühne« wird der »ästhetische« Maßstab praktisch-menschlicher Handlungen wieder wahrnehmbar, jedoch den veränderten gesellschaftlichen Grundlagen entsprechend in völlig anderen Proportionen, mit völlig veränderten Betonungen. Raskolnikow, der in bestimmten Beziehungen ein grüblerischer, verinnerlichter, sich selbst bespiegelnder Nachfahr der Rastignacs ist, lehnt in seinen Schlußgesprächen wütend und empört ein jedes »ästhetisches« Kriterium seiner Tat ab. Ihre kleinliche, mesquine Häßlichkeit betrachtet er als notwendige Folge seiner gesellschaftlichen Lage und sieht die eigene Schwäche darin, daß solche »ästhetischen« Bedenken bei ihm überhaupt auftauchen können. »Die Furcht vor dem Unästhetischen ist das erste Zeichen der Schwäche«, sagt er seiner Schwester. Vom Standpunkt unseres Problems ist diese Ablehnung des Ästhetischen als moralischen Maßstabs von Handlungen wichtig; die konkrete Problematik der Tat Raskolnikows liegt ebenfalls außerhalb des Rahmens unserer Betrachtungen.

Eine besondere Nuance erhielt die Identifikation ästhetischer und ethischer Gesichtspunkte in der Bewertung menschlicher Taten und Verhaltensarten in der klassischen und romantischen Periode Deutschlands. Über bestimmte wichtige Probleme dieser Zeit haben wir im Zusammenhang mit dem »Wilhelm Meister« ~~im vorigen Kapitel gesprochen. Wir haben dort~~ die feine Ironie angedeutet, mit welcher Goethe einen jeden Versuch, aus ästhetischen Prinzipien Maximen des täglichen Lebens zu machen, insbesondere in der Gestalt und im Schicksal der »schönen Seele« kritisiert. Hegel nahm diese kritische Richtung in der »Phänomenologie des Geistes« auf, indem er ebenso wie Goethe die Verhaltensart der »schönen Seele« von der Seite ihrer Beziehung zur Wirklichkeit untersucht. Bei Goethe tritt die dichterisch gestaltete Wahrheit aus dem Kontrast zwischen Charakteren, Lebensläufen etc. verschiedener Menschen indirekt hervor, Hegel formuliert die Frage, der Grundlinie seiner Philosophie entsprechend, als ein Problem der Wirklichkeitsbeziehung des Menschen, als ein Problem der Entäußerung. Er geht dabei von der richtigen Voraussetzung aus, daß ein wirklich moralisches Leben, ein Leben, das die Persönlichkeit ethisch zu verwirklichen imstande ist, nur in einer kampfvollen Wechselwirkung mit der objektiven Wirklichkeit, mit den anderen Menschen, in der Gesellschaft zustande kommen kann. Indem die »schöne Seele« – als Karikatur des künstlerisch-schöpferischen Prozesses im Leben – aus der eigenen Subjektivität eine allein herrschende Substanz macht, »verglimmt sie in sich, und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst ... Die wirklichkeitslose schöne Seele, in den Widersprüchen ihres reinen Selbst und der Notwendigkeit desselben sich zum Sein zu entäußern und in Wirklichkeit umzuschlagen, in der *Unmittelbarkeit* dieses festgehaltenen Gegensatzes ... ist daher als Bewußtsein dieses Widerspruchs in seiner unversöhnten Unmittelbarkeit zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnsüchtiger Schwindsucht[1].« Jedes Tun und Lassen des Individuums, das nicht auf objektive Ziele gerichtet ist und im Kampf um diese seine Selbstvollendung erstrebt, sondern sich mit einer »ästhetischen« Selbstbespiegelung begnügt, muß diesem – von Hegel härter als von Goethe bestimmten – Schicksal verfallen. ~~Die Defetischisierung der Illusionen von einer »Ästhetisierung« des Menschenlebens geht hier, wenn man die gesellschaftlichen Differenzen des damaligen Deutschland und Frankreich in Betracht zieht, in ähnlicher Richtung wie die von Balzac und Stendhal. Frei-~~

[1] Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a. a. O. II. S. 496 und 504 f.

lich beruht diese Kritik bei den Franzosen auf den realen sozialen Umwälzungen, die infolge der großen Revolution entstanden sind, während in Deutschland bloß die ideologischen Konsequenzen eines welthistorischen Geschehens gezogen wurden, das an dem vorhandenen gesellschaftlichen Sein nur noch sehr geringe reale Änderungen vollziehen konnte.

Dieser Lage entspricht, daß die nachrevolutionäre Krise der bürgerlichen Ideologie in der deutschen Romantik ihre erste theoretisch ausgebaute Offenbarung erlebte. Die unmittelbare Oberfläche zeigt, wie man in der Ästhetisierung des Lebens bis ans Ende geht, wo Goethe auf dem halben Weg stehengeblieben sei. Novalis hat dies mit der größten Schärfe ausgesprochen: »Wilhelm Meisters Lehrjahre sind gewissermaßen durchaus *prosaisch* und modern. Das Romantische geht darin zugrunde, auch die Naturpoesie, das Wunderbare... Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs[1].« Der »magische Idealismus« von Novalis, der Goethe gegenüber die höhere Realität des Wunderbaren nachzuweisen auszog, wollte die Prinzipien der Poesie und der Kunst direkt auf das Leben anwenden, d. h. aufzeigen, daß die Souveränität des schöpferischen Subjekts seinem Stoff gegenüber auch für das Verhalten des wirklichen Menschen zu seiner realen Umwelt gilt. Es wird dabei von dieser romantischen Theorie außer acht gelassen, daß eine derartige Souveränität selbst im künstlerischen Schaffensprozeß eine höchst relative ist; Stoff, Material, Thema, Genre etc. schaffen einen Spielraum von konkreten Möglichkeiten, dessen Verlassen oder Sprengen die ästhetische Einheit, den ästhetischen Wert des zu schaffenden Kunstwerks vernichten müßte. Im Schaffensprozeß steht aber der Künstler nur seinen eigenen Widerspiegelungsbildern der Wirklichkeit gegenüber, die zwar auch ihre Eigengesetzlichkeiten haben, aber sich zum Formwillen des Subjekts doch ganz anders verhalten, als die Wirklichkeit selbst. Auf diese angewendet ist eine solche Weltanschauung nichts als Illusion, und zwar die des vollständigen Beherrschens der Wirklichkeit im Gegensatz zum Goetheschen »Kompromiß«; ihr wahrer Gehalt ist aber ein gesellschaftlich bedingter, ideologisch maskierter Irrtum: den Romantikern fehlt einfach der Mut, die Energie, die Fähigkeit zu Lebenslösungen vom Typus Lotharios oder Natalies.

1 Novalis: Werke, Jena 1923, II. S. 243. Ähnlich äußert sich Friedrich Schlegel über Tiecks »Sternbald«. Vgl. Haym: Die romantische Schule, Berlin 1920, S. 210.

Diese Seite der Romantik ist zwar aus ihren Werken genau ablesbar, erhielt jedoch eine eigene historische Gestalt in den ästhetischen Schriften Kierkegaards. Sie knüpfen direkt an die Romantik an, ergänzen und erklären sie, so wie der Aschermittwoch den Karneval ergänzt und erklärt. Was dort bloß Illusion war, erscheint hier bereits als offene Verzweiflung. Im Gegenstück zu Platons »Symposion«, das Kierkegaard schrieb, in der dialogischen Dichtung oder Philosophie »In vino veritas« wird ebenfalls ein Gastmahl gefeiert und die Teilnehmer verherrlichen ebenfalls die Liebe, ihre Poesie und ihren Aufstieg in die allein echten Lebenssphären. Aber die repräsentativste Figur dieser Welt, Johannes der Verführer, entlarvt am Schluß die ganze Gesellschaft als einen Chor von Verzweifelten. Im Vergleich zur Romantik verengt sich das Gebiet, das von der gelebten »Ästhetik« beherrscht werden soll: »Poetisch leben«, die zentrale Aufgabe dieses Typus, ist nunmehr mit der Herrschaft der Erotik im Leben identisch[1]. Kierkegaard war viel zu klug, um die unlösbare Problematik dieser Lebenshaltung nicht zu sehen. Er sieht erstens klar, wie nichtssagend die Gleichsetzung des Ästhetischen mit dem Erotischen ist. Der erste Redner seines Gastmahls, der Jüngling, spielt deutlich auf jene halbeingestandene Bruchstelle bei Platon an, die wir früher zitiert haben: »Wollte einer mit Platon sagen, ich liebe das Gute, so hieße das mit einem Schritt das Gebiet des Erotischen hinter sich lassen. Wollte einer sagen, man liebe das Schöne, so wäre damit auch nichts über das Erotische gesagt. Ihr dürft euch nur vorstellen, daß ein Liebhaber, um seine Liebe auszudrücken, etwa sagte: ich liebe eine schöne Landschaft, ich liebe Lalage, ich liebe eine schöne Tänzerin, ich liebe ein schönes Pferd, kurz: ich liebe alles Schöne. Wäre Lalage mit dieser Lobrede zufrieden? Gewiß nicht! Ob sie selbst schön ist oder nicht: für den Geliebten wird sie schöner sein, als alles was er sonst schön findet[2].« Es ist kein Zufall, daß bei Kierkegaard die ästhetisch-erotischen und die religiösen Stadien auf dem Lebenswege innerlich so nahe aneinander rücken; die sie verbindende Ethik ist eine leere und verlegene Sophistik über die Ehe, die einerseits eine Überwindung des Ästhetischen sein soll, andererseits und gleichzeitig ihre ästhetische Apologie. Die Extreme werden durch die Verzweiflung verbunden, durch die Reduktion des Menschen auf seine Existenz als Einzelner, auf sein unaufhebbares Inkognito. Dadurch treten die im Ästhetischen latent wirksamen Kategorien

[1] Kierkegaard: Entweder-Oder, Dresden–Leipzig o. J., S. 224.
[2] Kierkegaard: Stadien auf dem Lebensweg, Jena 1914, S. 30.

religiös offen auf; gerade dies offenbart jedoch, bei dem beabsichtigten schroffen Kontrast, ihre tiefe Verwandtschaft, ihre enge Zusammengehörigkeit. Darum ist Kierkegaard äußerlich gesehen ein geistvoller Kritiker der romantischen Lebensphilosophie, in Wahrheit jedoch der echteste Erfüller ihrer Bestrebungen. Darum sind bei ihm auch alle Motive konzentriert und entfaltet vorhanden, die in der späteren Dekadenz zu einer oberflächlichen Ästhetisierung des Lebens, oft sogar zu einem bloß geckenhaften Komödiantentum geführt haben[1].

Die zuweilen philosophisch ernstgemeinte, zuweilen parodistische Parallelität zwischen den beiden Eros-Dialogen Platons und Kierkegaards zeigt sowohl eine gewisse Verwandtschaft in den letzten weltanschaulichen Grundlagen als zugleich auch eine wesentlich zeitbedingte radikale Entgegengesetztheit. Die gemeinsame Problematik der nirgends begründeten, stets als selbstverständlich vorausgesetzten Identifikationen des Ethischen und des Ästhetischen, des Guten und des Schönen bei Platon und Plotin haben wir bereits angedeutet. Bei Platon selbst verursacht sie – relativ – geringere Schwierigkeiten, da die generell gegen die Kunst gerichtete Linie seiner Philosophie keinen Zweifel darüber bestehen läßt, daß bei der leisesten Divergenz die ästhetische Schmückung des Ethischen rücksichtslos beiseite geschleudert werden muß. Aber auch dort, wo, wie bei Plotin, die Kunst doch gerettet werden soll, entsteht eine weitgehend ähnliche Lage. Wir haben in anderen Zusammenhängen seine Ausführungen über die »intelligible Schönheit« zitiert; diese zeigen einerseits recht ausgiebige Anleihen bei den Erscheinungsformen und Kategorien der Kunstwerke, kombiniert mit dem angeblichen Nachweis, daß diese dort, wo sie wirklich vorhanden sind, sich nur in uneigentlicher, sekundärer, unechter Weise offenbaren, während ihr wahres Dasein in den rein geistigen, jenseitigen Regionen zu suchen und zu finden ist. Diese Gedankengänge zeigen sehr deutlich ein Transzendieren aller Ästhetik

[1] In meinen ersten Schriften, in den Essays über Novalis und Kierkegaard, habe ich bereits dieses Prinzip der Ästhetisierung des Lebens kritisiert. Vgl. mein Buch »Die Seele und die Formen«, Berlin 1911, S. 91 ff. und 61 ff. So naiv und unbeholfen diese Kritik von heutigen Gesichtspunkten aus auch erscheint, hat sie den Zeitgenossen gegenüber den Vorzug, daß in beiden Fällen das notwendige Scheitern dieser Tendenz im Mittelpunkt stand, während der damals von mir sehr verehrte Rudolf Kassner in seinem Essay über Kierkegaard, an den der meine anknüpft, noch schreiben konnte: Kierkegaard habe sein Leben gedichtet. Kassner: Motive, Berlin o. J., S. 16 f.

in die Sphäre der Religion; das, was ästhetisch in sinnlich-sinnfälliger Form evokativ gewirkt hat, soll eine Intensivierung, eine qualitative Steigerung dadurch erfahren, daß der Mensch sich über jede sinnliche Beschränkung hinausschwingt und in einer Sphäre des rein Intelligiblen landet. Auch diese religiöse Konzeption einer unsinnlichen, aber eben darum tiefer und dauernder geltenden »Sinnlichkeit« entstand aus einem Hypostasieren bestimmter ästhetischer Prinzipien. Wir haben schon früher dieses idealistische, schrankenlose Generalisieren der ästhetischen Teleologie erwähnt. Da hier – ebenso wie in der Arbeit – das gesetzte Ziel im Geiste früher da ist als das gestaltete Werk in der sinnlichen Wirklichkeit, ist es für den Idealismus naheliegend, daraus ihm gemäße Folgerungen zu ziehen. Erstens scheint die »unsinnliche Sinnlichkeit« dadurch praktisch-psychologisch erwiesen zu sein, daß in der »Vision« des Künstlers das Kunstwerk vor seiner Realisierung in der materiellen Wirklichkeit geistig bereits vollständig vorhanden sei. Die Aussagen mancher Schaffenden, daß das verwirklichte Werk hinter der ursprünglichen »Vision« zurückbleibe, scheine eindringlich darauf hinzuweisen, daß die dem Künstler vorschwebenden, bloß subjektiv vorgestellten Formen, Töne, Farben etc. eine durch den reinen Geist verklärte und verinnerlichte Sinnlichkeit enthalten, die die in die Materialität eingetauchte, mit ihr vermischte reale Welt unmöglich zur echten Objektivation bringen könne.

Darin ist aber auch eine zweite Hypostase des zur religiösen Mystik gewordenen philosophischen Idealismus enthalten, nämlich der hierarchische Gedanke, daß der Schöpfer unbedingt höhersteht, als das von ihm Geschaffene. Wie so viele ins Religiöse transzendierende Gedanken des philosophischen Idealismus generalisiert auch dieser kritiklos die Unmittelbarkeit der teleologischen Beziehung des Menschen zum Produkt der Arbeit, des Künstlers zu seinem Werk. Unmittelbar nämlich – aber nur unmittelbar, nur auf der Ebene des Alltagslebens – scheint tatsächlich alles vom Menschen Hervorgebrachte ein ihm Dienendes, also seinem Willen und seinen Zielsetzungen Untergeordnetes zu sein. Das wirkliche Verhältnis ist jedoch gerade das Gegenteil dieser unmittelbaren Vorstellung. Durch seine Werkzeuge, durch jene Arbeitsprodukte, die die Arbeit auf eine höhere Stufe heben, durch die Muße, die die Entwicklung der Arbeit für den Menschen möglich macht, kann er sich erst jeweils auf ein höheres Niveau der Entfaltung seiner Fähigkeiten aufschwingen. Die von ihm selbst hervorgebrachten Produkte sind die Vehikel seines Selbstschaffens, seines Heraustretens aus dem tierischen Zustand, der ständigen Erweiterung und Vertiefung seiner Kultur. Diese allgemeine Charakteristik einer jeden Arbeitsteleologie gilt in gesteigertem Maße für jene

höheren Objektivationen in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, durch welche die Herrschaft des Menschen über die ihn umgebende Wirklichkeit und seine Selbsterfüllung realisiert wurden und werden: vor allem für Wissenschaft und Kunst. Wenn also schon im Menschenleben zwischen Schöpfer und Schöpfung eine hierarchische Stufenleiter statuiert werden soll, so entspricht die Feststellung, daß der Mensch über sich selbst hinaus schafft, weit mehr den objektiven Tatbeständen des Lebens als die idealistische Vorstellung, daß der Schaffende unbedingt höherstehen müsse als das von ihm Hervorgebrachte.

Diese beiden durch Hypostase, durch verzerrte Verallgemeinerung realer Tatsachen gewonnenen Gegenständlichkeitsformen und Begriffszusammenhänge – nämlich die höhere, intelligible »Sinnlichkeit« und die unbedingte hierarchische Suprematie des Schöpfers über sein Werk – sind die impliciten Axiome jenes Aufstiegs, den die Lehre vom Eros verkündet. Beide verzerrten Anleihen beim Ästhetischen heben, wie wir sehen konnten, dessen Wesen und Existenz auf, jedoch in einer Weise, daß sein Phantom in die »intelligible« Welt des identischen Guten und Schönen nicht nur hinübergerettet scheint, sondern auch gerade diese gespensterhaft spiritualisierten Formen des Ästhetischen den graduellen, allmählichen Aufstieg zum formjenseitigen »Einen« zu garantieren vorgeben. Es ist klar, daß dabei aus dem Ästhetischen, mit Ausnahme einiger Abstraktionen, alles verschwindet, was eigentlich ästhetisch ist. Auf der Erde wird es zu einem bloß schmückenden Gewand des Guten, damit dann beide in der Glorie des sich selbst gefundenen Geistes gleicherweisen zunichte werden. Die Rolle der Schönheit reduziert sich also darauf, den noch in der Sinnlichkeit des Lebens befangenen Menschen zu diesem Aufstieg anzulocken; hat er das Wesen seines Tuns wirklich begriffen, wird die Schönheit immer unirdischer, unsinnlicher, um schließlich zu einem bloßen Gleichnis des Guten zu verblassen. Darum faßt Plotin die platonische Lehre vom Eros so zusammen: ebenso wie es eine himmlische und eine irdische Aphrodite gibt, so von ihr geschaffen, in ihrem Gefolge zwei entsprechende Verkörperungen des Eros. (In dieser Verdoppelung des Eros steckt, schon bei Platon, ein echtes Problem der Ästhetik, nämlich jene Scheidung des Angenehmen vom Ästhetischen, die wir im vorigen Kapitel behandelt haben.) Wird jedoch zwischen beiden die Kluft der verwerflichen Sinnlichkeit und der allein seligmachenden reinen Spiritualität aufgerissen, verschwinden nicht nur alle für das Leben der Menschen unentbehrlichen Übergänge und Vermittlungen, sondern auch das Ästhetische löst sich im Dunst des Intelligiblen auf: so wird es klar, daß es sich in der Lehre vom

Eros nicht um eine, wenn auch metaphysische Erklärung des Ästhetischen handelt, nicht einmal um seine metaphysische Aufhebung. Es scheint zwar, als ob die Schönheit des Menschlichen der Punkt zum Absprung ins eigentliche, wahre Sein wäre, jedoch um diesen Aufstieg philosophisch folgerichtig zu gestalten, müssen die Platoniker schon den Ausgangspunkt derart denaturieren, daß auf dem Weg vom Ästhetischen nur das völlig inhaltlose Wort Schönheit übrigbleibt.

Natürlich treten die spiritualistischen Tendenzen des Platonismus bei Plotin viel penetranter hervor als bei Platon selbst. Insbesondere das »Symposion« erstrahlt in derart blühenden Farben der Poesie, der lebendig gemachten Gestalten, der menschlich echten Situationen, daß man leicht geneigt ist, über diesen Glanz jenen extremen Spiritualismus zu vergessen, der seine Philosophie mit der Plotins verbindet. Für unser gegenwärtiges Problem ist diese originäre Fassung der Lehre vom Eros darum so wichtig, weil hier die »Naturschönheit« des Menschen in ihrer unmittelbarsten Form als die der erotisch-sexuellen Beziehungen der Menschen zueinander erscheint, weil gerade diese zum Vehikel des Aufstiegs ins Ethische gemacht werden. All dies kann das letzte, bis jetzt von uns nicht behandelte Problem etwas näher erhellen. Die Frage ist eine doppelte: einerseits ob und wieweit das, was dem einen Menschen bei einer erotisch-sexuellen Anziehung durch einen anderen Menschen an diesem als »schön« erscheint, etwas mit dem Ästhetischen zu tun hat, andererseits ob und wieweit hier ein realer Ausgangspunkt dazu vorliegt, was die platonistische Eroslehre als Aufstieg zur wahren Ethik, ja zu den »letzten« und echtesten Formen des Seins auffaßt? Es ist auch für Platon völlig klar, daß die einfache Befriedigung des sexuellen Triebs nichts mit diesem Problem zu tun haben kann. Der gesellschaftlich-geschichtlichen Lage seiner Zeit entsprechend wird in der Hauptlinie seiner Darstellung jene Erotik, die hier allein in Frage kommen kann, in der Knabenliebe gesucht. Für das Altertum existierte eine Liebe zwischen Mann und Weib im heutigen Sinne noch nicht. Es kann natürlich nicht unsere Aufgabe sein, die Geschichte der Geschlechtsliebe auch nur anzudeuten, auf die sicher nicht unwichtigen exzeptionellen Fälle in der Antike (die Phaidra von Euripides, die Dido von Vergil etc.) näher einzugehen. Ein Hinausstreben in späterer Art über die bloße sexuelle Beziehung finden wir in der griechischen Antike typischerweise vor allem in der Knabenliebe. Für die allgemeine Auffassung der sexuellen Beziehungen zwischen Mann und Frau ist jedoch der von Plutarch angeführte Ausspruch des Sokrates-Schülers Aristippus in höchstem Grade bezeichnend: »O ich glaube, daß auch Wein und Fische mich nicht lieben und doch genieße ich

beide mit Vergnügen[1].« Diese Art der sexuellen Beziehungen gehört ganz gewiß jenem Bereich der Lebenserscheinungen an, den wir im vorigen Kapitel als den Umkreis des Angenehmen beschrieben haben; die besondere Stelle, die sie darin einnehmen, können wir hier nicht behandeln. Es sei nur kurz bemerkt, daß, obwohl sie unmittelbar als rein physiologische (eventuell psychophysiologische) Anziehung hervortritt, damit ihr weitgehend gesellschaftlich-geschichtlich bestimmter Charakter keineswegs aufgehoben ist. Fontane schildert in seiner bedeutenden historischen Novelle »Schach von Wutenow« eine solche spontan explodierende erotisch-sexuelle Beziehung zwischen der Hauptgestalt und Victoire von Carayan. Er deutet aber zugleich sehr fein an, daß ihre Möglichkeit dadurch gegeben war, daß der damals in jeder geistigen Mode tonangebende Prinz Louis Ferdinand kurz vorher, und zwar gerade mit Anspielung auf Victoire, sich sehr eingehend über die Anziehungskraft der »Beauté du Diable« ausgelassen hat. Ähnliche, oft freilich unbewußt bleibende Wirkungen zuweilen weit vermittelter, zuweilen einfach von der Mode diktierter Einflüsse auf das, was jeweils unmittelbar als sexuell anziehend erlebt wird, sind im Alltagsleben überall zu beobachten.

Jedenfalls ist jede, gleichviel ob bloß flüchtige oder noch so ständige, noch so allseitig leidenschaftliche sexuelle Beziehung immer die zwischen zwei partikularen Personen, und zwar gerade in ihrer Partikularität; die hier waltende Macht des Partikularen reicht bis zu den spezifischsten äußeren und inneren Qualitäten des Menschen hinunter, bis zu den vorbeihuschenden Formen des hic et nunc in den Umständen der Begegnung. Die Feststellung, daß diese absolute Herrschaft des Partikularen auch in den legendären, zu Symbolen gewordenen Liebesleidenschaften wirksam ist, hat eine unmittelbare Evidenz: ist es doch immer das Geradesosein eines Menschen, von seiner körperlichen Beschaffenheit eventuell bis zu seinen höchsten geistigen und moralischen Eigenschaften – Schwächen und Fehler miteinbegriffen –, woran sich die Liebesleidenschaft entzündet. Ihre Eigenart und Stärke besteht gerade darin, daß sie dieses Geradesosein, diese Partikularität des geliebten Menschen, als etwas Letztes, Unveränderliches, als Substanz schlechthin, als

[1] Plutarch: Vermischte Schriften, München–Leipzig 1911, II. S. 6. Über die Liebe. Wenn etwa beim »Verführer« Kierkegaards ähnliche Anschauungen anklingen, so sind sie – bei der grundlegend veränderten historischen Lage – nicht mehr Nachklänge einer solchen barbarisch-naiven Auffassung, sondern Versuche, Beziehungen im Sexualleben, die etwa bei Laclos gestaltet wurden, zu spiritualisieren und zu verinnerlichen.

Schicksal faßt, im Gegensatz zu den allgemeinen Formen der gesellschaftlichen Beziehungen, in denen sehr häufig das Bestreben obwaltet, den Partner den eigenen Zwecken entsprechend – innerlich oder bloß äußerlich – umzumodeln. Das Alltagsleben ist zwar, wie wir gesehen haben, die eigentliche Domäne der Partikularität; es zeigt aber zugleich, aus den gleichen Gründen der Praxis, ein ständiges Hinausstreben über sie. Aber während der Mensch, wenn er sich auf die höheren Objektivationen der gesellschaftlich-menschlichen Existenz richtet, notwendig zu einem Überwindungsprozeß der eigenen Partikularität gezwungen wird, ist das Wesenszeichen der Geschlechtsliebe, so wie sie sich im Laufe der Jahrtausende herausgebildet hat, eben die bedingungslose, vorbehaltslose Bejahung der Partikularität. Die Tatsache, daß es hier wie überall im Bereich des Lebens, aber hier in noch gesteigerter Weise eine ungeheure Skala des Strebens und der Erfüllungen gibt, vom einfachen Befriedigen des Geschlechtstriebs bis zu den höchsten Formen der Liebesleidenschaft in der die Unbedingtheit, die Ausschließlichkeit der echten Leidenschaften explosiv zum Ausdruck kommt, gerade in der – gedanklich, aber nur gedanklich – paradoxen Weise, die in Objekt und Subjekt wechselseitig die Partikularität zum absoluten Gegenstand erhebt; daß aber bei allen sonst vorhandenen Differenzen, ja tiefen Gegensätzen überall eine solche Bejahung der Partikularität erfolgt, ist die Rechtfertigung des eben Ausgeführten. Wo das Denken an dieses Phänomen herantritt und es – ohne Einfügung in einen transzendenten Zusammenhang – zu verstehen bestrebt ist, tauchen, eben wegen seiner alleinstehenden Eigenart im menschlichen Leben die phantastischsten mythischen Erklärungen auf, die aber, wenn man ihren rationalen Kern betrachtet, immer auf diese ebenso selbstverständliche wie sonst unerklärliche Bejahung der Partikularität ausgehen. So schon Platon in der Rede des Aristophanes, der das unüberwindliche Sehnen eines bestimmten Einzelmenschen nach einem ebenso singularen anderen durch den Mythos erklärt, daß die Götter die ursprünglichen Menschen entzweigeschnitten hätten: jeder wünscht sich eben mit jenem wieder zu vereinen, mit dem er einst eine untrennbare Einheit gebildet hat. Aber selbst ein Goethe konnte sich sein Verhältnis zu Charlotte von Stein nur durch die Seelenwanderung verständlich machen (übrigens auch der junge Schiller seine Beziehung zu Laura):

Sag', was will das Schicksal uns bereiten?
Sag', wie band es uns so rein genau?
Ach du warst in abgelebten Zeiten
Meine Schwester oder meine Frau.

Ohne jedes mythische Beiwerk drückt dieses Gefühl Karl Marx in einem Liebesbrief ebenso wuchtig wie klar aus: »Meine Liebe zu Dir, sobald Du entfernt bist, erscheint als was sie ist, als ein Riese, in die sich alle Energie meines Geists u. aller Charakter meines Herzens zusammendrängt. Ich fühle mich wieder als Mann, weil ich eine große Leidenschaft fühle, u. die Mannigfaltigkeit, worin uns das Studium u. moderne Bildung verwickeln u. der Skeptizismus, mit dem wir notwendig alle subjektiven u. objektiven Eindrücke bemängeln, sind ganz dazu gemacht, uns alle klein u. schwach u. quengelnd u. unentschieden zu machen. Aber die Liebe nicht zum Feuerbachschen Menschen, nicht zum Moleschottschen Stoffwechsel, nicht zum Proletariat, sondern die Liebe zum Liebchen u. namentlich zu Dir, macht den Mann wieder zum Mann.« Was diesen Brief für uns zu einem sehr bedeutenden Dokument macht, ist gerade die Person seines Verfassers. Denn wenn gerade Karl Marx aus dieser entscheidenden Beziehung seines Lebens auch die Liebe zum Proletariat – die Grundlage seines ganzen Lebenswerks – ausschaltet und die Möglichkeit seiner eigentlichsten persönlich-menschlichen Selbstbejahung gerade in dieser Liebe erblickt, so ist es klar, daß es sich hier – in der unmittelbar wahren Realität der großen Liebe – nicht um den Verfasser des »Kapital«, nicht um den Führer des revolutionären Proletariats handelt, vielmehr um die partikularen Persönlichkeiten der beiden Menschen Karl Marx und Jenny von Westphalen; daß aber der große Revolutionär, der Gelehrte von säkularer Bedeutung damit sein Lebenswerk keineswegs im Stich lassen will, sondern im Leben selbst einen archimedischen Punkt findet, von wo aus er sich als partikulare Persönlichkeit bestätigen lassen und bestätigen kann. Für unsere Zwecke reicht die Feststellung dieser Tatsache aus. Natürlich entstehen aus der simultanen Existenz und Wirksamkeit so divergierender Lebenstendenzen im selben Individuum eine ganze Reihe von Problemen, vor allem moralische und ethische, aber nicht nur diese; auch die Liebesleidenschaft muß sich ja in die Totalität des jeweiligen partikularen wie gesellschaftlich tätigen Menschen einfügen, und mit seinen anderen Aktivitäten in Einklang gebracht werden. Es wird aber jedem verständlich sein, daß dieser Problemkreis hier nicht einmal angeschnitten werden kann.

Für uns bleibt dabei die einzige Frage übrig: hat dieser Komplex des Lebens in seinem unmittelbaren Dasein etwas mit dem Ästhetischen zu tun? Hat der Ausdruck »Schönheit«, der im Sprachgebrauch der Liebenden ununterbrochen auftaucht, irgendeine sachliche innere Beziehung zum Ästhetischen? Wir erinnern daran, daß schon der Jüngling in Kierkegaards »Symposion« berechtigte Zweifel daran hatte. Im eben zitierten Brief von Marx findet sich

auch darüber eine sehr interessante Stelle; er schreibt nämlich über das Porträt seiner Frau: »Schlecht, wie Dein Porträt ist, leistet es mir die besten Dienste u. ich begreife jetzt, wie selbst ›die schwarzen Madonnen‹, die schimpfiertesten Porträts der Mutter Gottes, unverwüstliche Verehrer finden konnten, u. selbst mehr Verehrer als die guten Porträts[1].« Wichtig darin ist das Bekenntnis, wie wenig es beim Abbild der geliebten Frau auf dessen künstlerische Höhe ankommt, ja nicht einmal auf die photographisch getroffene Ähnlichkeit. Es handelt sich um einen Ansatzpunkt für die Phantasie, um ein Symbol des Daseins der fernen Geliebten. Das, was für den Liebenden am Gegenstand seiner Leidenschaften in Betracht kommt, steht allen ästhetischen Gesichtspunkten völlig fremd und heterogen gegenüber.

Von einer ganz anderen Seite nähert sich Anatole France dieser Frage und gelangt – letzten Endes – zu einem gleichen Ergebnis. In seinem Roman »Le lys rouge« fragt eine Frau ihren Geliebten, der Bildhauer ist, warum er sie nicht modelliere. Er antwortet: »Warum? Weil ich ein mittelmäßiger Bildhauer bin ... Um eine Figur zu schaffen, die lebt, muß man das Modell als toten Stoff nehmen, dem man die Schönheit entreißt, den man preßt, vergewaltigt, um aus ihm das Wesen herauszureißen. Bei dir, in deinen Formen, in deinem Körper, in deinem ganzen Ich gibt es nichts, das mir nicht teuer wäre. Wenn ich deine Büste machen würde, würde ich mich sklavisch an Nichtigkeiten halten, die für mich alles sind, weil sie ein Nichts aus dir sind. Ich würde mir das dumm und starrsinnig in den Kopf setzen und würde nie dazu kommen, ein Ensemble zu komponieren.« In Ibsens letztem Drama »Wenn wir Toten erwachen« wird dieser innere Gegensatz der Beziehung des Künstlers zum Modell und des Mannes zur geliebten Frau das Thema einer tragischen Kollision. Diese Zuspitzung ist natürlich zeitbedingt; es gab unzählige Fälle, in denen aus dieser Heterogeneität der Gesichtspunkte und Beziehungen überhaupt kein Konflikt entstand. Diese modernen Versionen sind aber darum verdienstvoll, weil sie die hier vorhandene objektive Differenz scharf herausgearbeitet haben, ganz unabhängig davon, ob ihr Auftreten im Leben unbedingt zu einem Zusammenstoß führen muß. Ihre einfache Existenz genügt aber, um den Tatbestand zu erhellen, daß die »Schönheit« einer Geliebten nichts mit den ästhetischen Möglichkeiten eines abzubildenden

[1] Karl Marx: Brief an seine Frau vom 21. Juni 1856, veröffentlicht: Instituto Giangiacomo Feltrinelli Annali I. Milano 1958, S. 153.

~~oder abgebildeten Frauenkörpers zu tun hat, und zwar auch in diesem Fall darum, weil die Liebe in der Partikularität beheimatet ist, in ihr beharrt, und je echter sie ist, desto weniger mit einer Erhebung ins Ästhetische zu tun haben will.~~

Dieser Tatbestand, den wir bisher vom Aspekt des Lebens betrachtet haben, wird auch von der Praxis der Kunst bestätigt. Die großen Liebenden bilden naturgemäß einen wichtigen Gegenstand der Kunst und da die ästhetische Widerspiegelung auf eine letzthinnige Wirklichkeitstreue drängt, wird die von uns analysierte Partikularität solcher Gestalten und ihrer Beziehungen notwendigerweise zum Ausgangspunkt im Aufbau der Werke. Ob von Tristan und Isolde, von Romeo und Julia, von der Liebe Anna Kareninas zu Wronski oder der Frau Putifars zu Joseph bei Thomas Mann die Rede ist, überall bildet die keiner Kategorie subsumierbare Partikularität der Liebenden und der Liebesbeziehung den Ansatz zur Gestaltung. Ihre Totalität geht allerdings über diesen hinaus, indem sie – bei Aufbewahrung der spezifischen Partikularität der Liebesleidenschaft selbst – diese in einen Gesamtzusammenhang des gesellschaftlich-menschlichen Geschehens einfügt. Das kann wie z. B. in »Romeo und Julia« die Selbstzerfleischung der feudalen Gesellschaft sein, in der das bloße Faktum einer solchen Liebe alle Motive und Bestimmungen dieses Auflösungsprozesses in Bewegung setzt, ihre immanenten Kollisionen auf die Oberfläche treibt. Dadurch verliert die im Leben partikulare Begebenheit – wir wiederholen: ohne in ihrem Anundfürsichsein diese ihre Eigenheit aufzugeben – in der ästhetischen Widerspiegelung, als Moment einer Lebenstotalität den Charakter ihrer reinen und bloßen Partikularität. Die Möglichkeiten, die dabei aktuell werden können, sind unbeschränkt. Alle jene Probleme, auf die wir in der Form der Rolle der Liebe im gesamten Leben der Menschen (nur als hier unmöglich darlegbare) hingewiesen haben, ergeben jene Wirklichkeit, deren ästhetische Widerspiegelung für die Kunst die Perspektive eröffnet, diese Partikularität aufbewahrend ins künstlerisch Allgemeine, in die Besonderheit des Typischen aufzuheben. Ohne einen solchen Zusammenhang wird die echtest empfundene und mit größter Präzision abgebildete Liebesgeschichte banal, da die Partikularität des Gegenstandes nur im Leben selbst, nicht in der Widerspiegelung, ausschließlich für die Beteiligten, nicht aber für eine generelle Rezeptivität pathetisch und bewegt, tief und bedeutsam ist; ihre einfache, mechanische Abbildung läßt also die ursprüngliche Partikularität höchstens zu einer falschen Interessantheit gedeihen. Andererseits kann freilich ein allzu direktes Aufheben der Partikularität der Liebe, ein allzu direktes Hineinarbeiten ihrer gesell-

schaftlich-geschichtlichen Bedeutung in ihrem Ablauf und in ihre Beschaffenheit die Gestaltung der Liebe selbst blaß und abstrakt machen. So schon in »Kabale und Liebe« im Vergleich zu »Romeo und Julia«, so in noch höherem Ausmaße in den Dramen Hebbels, vor allem in »Agnes Bernauer«.

Die ästhetische Widerspiegelung, die künstlerische Gestaltung knüpft also hier – ebenso wie bei jedem bedeutsamen Lebensphänomen – an seine spezifische Eigenart an und geht nur insofern über diese hinaus, als sie im totalen Lebenszusammenhang, letzten Endes in der Bezogenheit auf das Selbstbewußtsein der Menschengattung, in eine neue Beleuchtung gerückt wird. Die ästhetische Widerspiegelung der Liebe, ihrer Objekte und Subjekte, ihrer Verwicklungen und Schicksale unterscheidet sich also in keiner prinzipiellen Hinsicht von dem Abbild anderer Erscheinungen; gerade die Aufbewahrung ihrer spezifischen Eigenart zeigt die prinzipielle Gleichheit mit allen anderen Gegenständen des Lebens, da die Rettung und Hervorhebung des Spezifischen an ihren Objekten die allgemeine Wesensart dieser Widerspiegelung ist. Freilich erscheint dieses in der neuen Unmittelbarkeit der ästhetischen Gestaltung – eben wegen der Bezogenheit auf das Selbstbewußtsein der Menschengattung – anders, konkreter und zugleich allgemeiner, als in der ursprünglichen Unmittelbarkeit des Alltags. Das geschieht fraglos auch in der ästhetischen Widerspiegelung des Erotischen. Heine hat dies in seiner Darstellung der Renaissance, die er als Revolte gegen die mittelalterliche Weltanschauung auffaßt und darum mit der Reformation in Parallele setzt, genau begriffen. Er schreibt: »Die Maler Italiens polemisierten gegen das Pfaffentum vielleicht viel wirksamer als die sächsischen Theologen. Das blühende Fleisch auf den Gemälden des Tizian, das ist alles Protestantismus. Die Lenden seiner Venus sind viel gründlichere Thesen als die, welche der deutsche Mönch an die Kirchentür von Wittenberg angeklebt[1].« Hier wird ganz klar, daß die Aktbilder Tizians das Persönlich-Partikulare an der erotisch-sexuellen Anziehung des nackten Frauenkörpers auf eine weltanschauliche Höhe heben: das Aktbild erscheint als eine Proklamation des Menschenrechts zum Ausleben der partikularen Existenz im Erotischen (aber nicht nur in diesem), als ein revolutionärer Bruch mit der mittelalterlichen Askese und verliert damit seine Partikularität, sein Beschränktsein auf das Geradesosein eines bestimmten Menschen in einer bestimmten Beziehung zu einem anderen.

[1] Heine: Die romantische Schule, Wk. Ausgabe Elster, V. S. 227.

Wenn wir auf dieses Moment reflektieren, so wird die – relative – Berechtigung der Eroslehre verständlich: sie will die Stelle des Erotischen im Leben, seine Beziehung zu seinen höchsten Werten, sowie zugleich die theoretischen und praktischen Tendenzen in den Liebenden zu einer gesamtmenschlichen Entfaltung auf den Begriff bringen. Das allgemeine Vorübergehen dieser Lehre in ihrer platonischen Fassung an den realen Zusammenhängen beruht – allgemein gesprochen – darauf, daß auf Grund des völlig verschwommenen Schönheitsbegriffs erstens Phänomene des Lebens durch ihre Ästhetisierung depräzisiert und denaturiert werden, indem ihre berechtigte und ihre Eigenart bestimmende Partikularität verworfen, ins Ästhetische umstilisiert wird; zweitens darauf, daß reale Übergänge und Entwicklungen des Lebens in eine falsch ästhetisierte Transzendenz münden, statt ihre wahrhafte Stelle im Bereich der irdischen Menschlichkeit zu suchen und zu finden; drittens infolge des ständigen Durcheinanderwerfens von Wirklichkeit und Abbild. Eine solche Auffassung kann gerade im Platonismus zur Herrschaft gelangen, da darin bloß die Ideen selbst die echte Wirklichkeit repräsentieren; wenn schon die empirische Wirklichkeit selbst bloß ein Abbild der Ideen ist, ist es nicht verwunderlich, daß zwischen dieser und ihren Abbildern die qualitativen Unterschiede verschwinden. Diese irreleitenden Tendenzen erhalten eine philosophische Basis und eine weitere Steigerung durch die asketischen Lösungen schon bei Platon selbst. Die Rede von Alkibiades, in der das persönlich-erotische Element am prägnantesten zur Sprache kommt, gipfelt gerade in der asketischen Abkehr des Sokrates von der physischen Erfüllung der Liebessehnsucht. Natürlich ist dies eine poetisierte, von Ironie und Selbstironie schmackhaft, ja faszinierend gemachte Askese; aber gerade darin zeigt sich die paradoxe Position Platons: er will die sinnlich-erotische Anziehung bewahren, aber nur als Absprung für die asketische Tugend, die allerdings noch keine christlichen Formen aufnimmt, sondern die des Polisbürgers, besser gesagt seiner utopisierenden Idealisierung. Denn die wirkliche Knabenliebe der Polis hat die platonische Askese sicher nicht gekannt; sie war, infolge ihrer Verbundenheit mit der militärischen Tüchtigkeit und mit den politischen Bürgertugenden erotischer, d. h. über die bloße Sexualität hinausgehender als die antike Frauenliebe im allgemeinen. Darum kann hier das Erosproblem so deutlich zur Sprache kommen. Da dies aber zur Zeit der Auflösung, des Niedergangs geschieht, kann der Weg zur Tugend nur ein asketischer sein, muß er die eigenen Voraussetzungen, die Anerkennung einer auch seelisch gewordenen Erotik zerstören. Nicht nur die poetische Wahrheit der Form verleiht diesem Dialog eine bezaubernde Wirkung, sondern auch

der für die spätere Entwicklung so wichtige Problemkomplex, der hier bereits in hoher dialektischer Entfaltung vor uns steht. Darum mußte die Auseinandersetzung mit der »Naturschönheit« des Menschen, mit den dialektischen Grenzbestimmungen zwischen Ethik und Ästhetik hier anknüpfen, obwohl, was die Probleme selbst betrifft, die Verwirrung hier vielleicht einen Gipfelpunkt erreicht hat.

II *Die Naturschönheit als Element des Lebens*

Die philosophisch nüchterne und unbefangene Betrachtung dieses Problems wird in der Ästhetik im allgemeinen durch die hierarchische Fragestellung getrübt: ob Naturschönheit höherstehe als Kunstschönheit? Vor allem wird durch die hierarchische Fragestellung, einerlei zu wessen Gunsten sie entschieden wird, die Lösung insofern dogmatisch vorweggenommen, als eine wie immer beschaffene, ästhetisch-hierarchische Zusammenordnung von Naturschönheit und Kunstschönheit aus beiden Gebieten Teile einer einheitlichen Ästhetik macht. Die Frage, ob unsere Naturerlebnisse (oder ein Teil von ihnen) wirklich ästhetischen Charakters sind, wird also von vornherein bejaht und damit ihre unvoreingenommene Behandlung verhindert. Wie wir gesehen haben, erhält diese dogmatische Homogeneisierung ihre konsequenteste Form in der Platonischen Ideenlehre, wo die Gegenstände der objektiven Wirklichkeit bereits als Abbilder gefaßt werden und die ästhetische Widerspiegelung damit zu einem Abbilden von Abbildern degradiert wird, was zugleich die hierarchische Frage apriori zugunsten der primären Abbilder entscheidet. Jedoch die hierarchische Fragestellung selbst, abgesehen von der eben geschilderten Dogmatik, verfälscht auch die realen Verhältnisse zwischen den verschiedenen Komplexen des menschlichen Lebens. Diese bilden zusammen eine konkrete Totalität, in der bei praktischen Verwirklichungen naturgemäß immer Rangordnungen ad hoc entstehen müssen. Diese können und dürfen aber niemals über ihre sachliche Funktion im gegebenen Konnex hinaus verallgemeinert werden. Denn schon die einfachste Praxis des Alltags zeigt dabei äußerst verwickelte dialektische Beziehungen; man denke etwa an das Werkzeug (im weitesten Sinne des Wortes), das in bezug auf die jeweilige einzelne Verrichtung ein bloßes Mittel ist, und deshalb der jeweiligen konkreten Zielsetzung untergeordnet bleiben muß, während in einem zeitlich und gesellschaftlich ausgedehnteren Zusammenhang die Entwicklung der Arbeitsinstrumente eine gewisse Superiorität über die jeweilige konkrete

Arbeit erlangt. Es ist selbstverständlich, daß bei wachsender Kompliziertheit der einzelnen Erscheinungskomplexe diese Dialektik und mit ihr die permanente Relativierung in der Rangordnung der einzelnen Elemente ständig erstarken muß.

In der neueren Ästhetik entsteht bei Hegel und insbesondere bei Vischer eine besondere Form der falschen Hierarchie. Indem sie nämlich die ästhetische Überlegenheit der Kunst der Natur gegenüber nachzuweisen bestrebt sind, reduzieren sie das Verhältnis des Menschen zur Natur auf das des Künstlers zu seinem Modell und versuchen daraus, daß dieser sich nicht sklavisch an das Modell hält, keine Photokopie von ihm geben will, auf die ästhetische »Unvollkommenheit« der Natur zu schließen [1]. Vor allem ist es vollständig falsch, auch nur jene Beziehungen des Menschen zur Natur, deren Erlebnisweise der Sprachgebrauch, der hier die Weite und Breite des wirklichen Lebens spiegelt, mit dem Ausdruck des Schönen zu bezeichnen pflegt, auf die des Künstlers zu seinem Modell zu beschränken, die im weiten Bereich dieser Beziehungen nur eine winzige Ecke bildet. Die Wirklichkeit wäre ein Alpdruck, eine Karikatur ihrer selbst, wenn die Menschen wie der Kellersche Viggi Störteler mit dem Notizbuch in der Hand in ihr herumlaufen würden, um solche Modellverhältnisse festzuhalten. Aber die Verengerungen gehen noch weiter, denn auch der Schaffensprozeß des Künstlers beschränkt sich einerseits nicht auf das Modellverhältnis; die wirklichen Lebenserfahrungen, denen kein derartiger »Vergleich« zwischen Natur und zu schaffendem Werk zugrunde liegt, spielen in der Entstehung echter Kunstwerke oft eine viel größere Rolle, als dieser. Ja, es gibt nicht wenige Fälle, wo bedeutende Künstler die Beobachtung der Natur, um bestimmter Schaffenszwecke willen, als für die Echtheit der Werke schädlich ablehnen. Goethe sagt z. B. in diesem Sinn über das Modellverhältnis in der Dichtung zu Eckermann: »Ich habe niemals die Natur poetischer Zwecke wegen betrachtet. Aber weil mein früheres Landschaftszeichnen und dann mein späteres Naturforschen mich zu einem beständigen genauen Ansehen der natürlichen Gegenstände trieb, so habe ich die Natur bis in ihre kleinsten Details nach und nach auswendig gelernt, dergestalt, daß, wenn ich als Poet etwas brauche, es mir zu Gebote steht, und ich nicht leicht gegen die Wahrheit fehle [2].« Andererseits steht Vischer unter dem Einfluß vorübergehender, zeitgenössischer, deutsch-idealistischer Kunst-

[1] Vischer: Ästhetik, § 234.
[2] Goethe: Gespräch mit Eckermann, 18. Januar 1827.

anschauungen, wenn er meint, daß der Vergleich des Naturoriginals mit dem Vorwurf und der Verwirklichung der künstlerischen Phantasie unbedingt zuungunsten der Wirklichkeit ausfallen müsse. Die wirkliche Analyse des Schaffensprozesses gehört, wie wiederholt hervorgehoben, in den zweiten Teil dieses Werks. Hier kann, vorwegnehmend, nur so viel gesagt werden, daß dieses Verhältnis viel komplizierter ist, als Vischer es sich vorstellt: natürlich spielt die Tendenz eine Rolle, jenen Wirklichkeitsausschnitt, von dem der Künstler ausgeht, von dem er angeregt wird, der ihm eventuell als Modell dient, durch entsprechende Änderungen, Betonungen, Auslassungen etc. künstlerisch wirksamer zu machen, als der Eindruck war, den diese Wirklichkeit auf den Künstler ausübte. Es kommt jedoch zumindest ebensohäufig vor, daß aus dem Schaffensprozeß ein unendliches, oft vergebliches Ringen wird, der inneren Fülle an Bestimmungen des in Betracht kommenden Stücks Natur auch nur nahezukommen.

Tschernischewski gibt vom Standpunkt des Lebens eine richtige und eingehende Kritik der von Vischer idealistisch aufgebauschten Konzeption einer nur in der Einbildung existierenden »Vollkommenheit[1]«. Seine Darstellung des Problems selbst leidet aber teils darunter, daß er vielfach systematische Anordnungen Vischers – mit radikal verkehrtem Vorzeichen – kritiklos übernimmt, teils darunter, daß er noch in mancher Hinsicht auf dem Boden des alten Materialismus steht und deshalb bei treffenden Gedankengängen zu ganz einseitigen und falschen Schlußfolgerungen gelangt; so wenn er zuweilen in den Wirkungen der Kunstwerke einen bloßen Ersatz für den Natureindruck, der augenblicklich unerreichbar ist, erblickt oder wenn er meint, daß die Kunst einem von der Gesellschaft verdorbenen Geschmack schmeicheln kann, die Natur dagegen nicht. Es erübrigt sich, auseinanderzusetzen, daß z. B. die letztere Behauptung einerseits bestimmte existierende Irrgänge der Kunst falsch generalisiert, andererseits übersieht, daß gesellschaftlich hervorgebrachte, verlogene Gefühle sich der Natur gegenüber ebenso entzünden können, wie vor Kunstwerken. Hebt also Vischer einseitig und die Naturbeziehungen der Menschen verengend nur das Moment des ästhetischen Übertreffens der Natur durch die Kunst hervor, so verficht Tschernischewski ebenfalls einseitig das entgegengesetzte Prinzip, daß nämlich die Natur ästhetisch immer höhersteht, als die Kunst[2]. Er hebt polemisch richtig her-

[1] Tschernischewski: a. a. O., S. 408 ff.
[2] Ebd. S. 491 f.

vor, daß die Wissenschaft niemals den Anspruch erhebe, der Wirklichkeit überlegen zu sein; eine ähnliche Haltung müsse auch die Kunst einnehmen[1]. Das ist allgemein gesprochen richtig, insbesondere das Hervorheben, daß in beiden Fällen die Widerspiegelung im Dienste der Menschheit stehe; er geht aber doch an dem entscheidenden Problem vorbei. Der Vergleich ist insofern schief, als bei der Wissenschaft niemals das hierarchische Problem im Sinne der Kunst aufgeworfen wird. Wenn man von der Überlegenheit der Wissenschaft spricht, so meint man immer bloß die der wissenschaftlichen Widerspiegelung gegenüber der des unmittelbaren Alltagslebens. Nur in der Ästhetik wird das Problem so gestellt, als ob die ansichseiende Natur mit der in den Kunstwerken eigenartig abgebildeten Wirklichkeit verglichen werden sollte. Wird nun die Analogie Wissenschaft-Kunst hier mechanisch überspannt, so geht dabei sowohl das Spezifische jener Erlebnisse, die wir gewohnt sind, unter den höchst undeutigen Sammelnamen »Naturschönheit« zusammenzufassen, wie das der ästhetischen Widerspiegelung verloren.

Neben den bisher bezeichneten Gesichtspunkten ist also auch das Vorurteil, als wäre das Ansichsein der Natur das gemeinsame Objekt beider Gruppen von Widerspiegelung und der von ihnen ausgelösten Emotionen, ein Hindernis des richtigen Verständnisses dieser Phänomene. Eine solche Auffassung liegt der idealistischen Philosophie sehr nahe: für sie wird alles aus der Idee abgeleitet und es kommt nur darauf an, das richtige hierarchische Verhältnis für Natur- und Kunstschönheit aus ihrem Wesen als Objektivationen, Abbildungen etc. der Idee festzustellen. Aber auch der alte, der mechanische Materialismus vertritt zumeist den Standpunkt, die ansichseiende Natur produziere direkt ihre eigene Schönheit. Herder, der bei vielfachen Vorbehalten auf anderen Gebieten, bei vielfachen Hineinspielenlassen deistischer Gedankengänge in dieser Frage mit dem alten Materialismus konform geht, sagt in der »Kalligone«: »Ob ein Werk aus Willkür oder aus Zwang gemacht sei, dies ändert seine Einrichtung nicht; und wer sagt uns, daß den Werken der Natur nicht *Vernunft*, d. i. vom Geist gedacht, eine allordnende Regel zugrunde liege? ... Eben nur unsere Eingeschränktheit macht, daß wir *menschliche* von der *Naturkunst* unterscheiden: denn wie arm und unmächtig sind wir gegen die mächtige Wirkerin, Natur[2]!« Der echte Materialist Tschernischewski denkt natürlich viel zu kritisch, um irgendeine Absicht beim Schaf-

[1] Ebd. S. 489.
[2] Herder: Kalligone, Wk. a. a. O. XVIII. S. 153.

fen der Schönheit durch die Natur zuzugeben. Da er aber das Ästhetische mit dem Leben, mit seiner Fülle gleichsetzt, gelangt er zu Folgerungen, die denen des alten Materialismus recht nahestehen; er sagt: »... wenn wir das Schöne als Lebensfülle auffassen, werden wir zugeben müssen, daß das Streben nach Leben, das die organische Natur durchdringt, gleichzeitig auch das Streben ist, Schönes hervorzurufen. Wenn wir in der Natur überhaupt nicht Zwecke, sondern nur Resultate sehen dürfen, und darum die Schönheit nicht als Zweck der Natur bezeichnen können, so können wir nicht umhin, sie als ein wesentliches Resultat zu bezeichnen, zu dessen Erreichung die Natur ihre Kräfte anspannt. Das Nichtgewolltsein, das Unbewußte, dieses Streben beeinträchtigt nicht im geringsten seine Realität [1].« Aus solchen Positionen ergeben sich Widersprüche allgemein philosophischer Art, deren Auflösung einige Hindernisse auf dem Weg der Klärung dieses Problemkomplexes entfernen kann.

Würde man Anschauungen, wie sie die eben angeführten Beispiele anzeigen, konsequent zu Ende denken, so müßte man zur Folgerung gelangen, daß die Schönheit eine naturphilosophische Kategorie ist. Nicht nur jeder einzelne Gegenstand in seinem Geradesosein, sondern auch jedes Ensemble oft höchst heterogener Bestandteile, wenn sich an ihm nur das Erlebnis der Schönheit entzünden kann, müßte gerade in seiner Schönheit als Produkt der ansichseienden Naturkräfte begriffen werden können. Es müßte also eine solche Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit entstehen, in welcher gerade jene Bestimmungen, die das Sein eines solchen Gegenstandes oder Komplexes determinieren, auf deren Summe und Zusammenhang ihr Ansichsein beruht, als vom Bewußtsein unabhängige Objektivität für das Subjekt hervortreten, in ihm zu einem adäquaten Füruns werden; zu einem Füruns, zu dessen objektiven, ansichseienden Eigenschaften eben auch jene innerlich notwendige Erscheinungsweise gehört, die wir im allgemeinen als das Schöne in der Natur zu bezeichnen pflegen. Aus dieser Lage ergibt sich vorerst die folgende Antinomie: entweder muß alles, was in der Natur durch die Wirksamkeit ihrer Gesetze entsteht, simultan mit seinen sonstigen notwendigen Eigenschaften, auch schön sein, oder die Naturgesetze müßten in ihrer objektiven Wechselwirkung teils schöne, teils nicht schöne Gegenstände und Gegenstandskomplexe hervorbringen; dabei müßte jedoch aus ihrem richtigen Erfassen die Gesetzlichkeit jener Konstellationen hervortreten, die etwas Schönes, bzw. Nichtschönes ins Dasein versetzt. Mit einem Worte: eine rich-

[1] Tschernischweski: a. a. O. S. 413.

tige Erkenntnis der Natur, ihrer Gesetze müßte auch jene Zusammenhänge aufdecken, die die Naturschönheit entstehen lassen; diese müßte – auch in der menschlichen Erkenntnis – sich auf derselben methodologischen Ebene befinden, wie die sonstigen Wahrnehmungen und Begriffe über die Gegenständlichkeit und Gesetzlichkeit der Natur.

In voller Konsequenz treten solche Anschauungen nur in jenem Teile der Astronomie Keplers hervor, die in den Bewegungen, Abständen etc. der Planeten dieselben Zahlenverhältnisse feststellt, die in der Musik die physikalisch-mathematischen Grundlagen der akustischen Beziehungen der Töne abbilden. Soweit handelt es sich um eine objektive naturwissenschaftliche Feststellung, über deren Richtigkeit selbstredend nur die Fachwissenschaftler sich ein Urteil gestatten dürfen. Hier muß nur vom Standpunkt der Ästhetik gefragt werden: vorausgesetzt, daß alle Behauptungen Keplers genau stimmen, was beweist dies für die objektive Existenz der Musik in der Natur als einer »Naturschönheit«? Denn Kepler hat ja nur gezeigt, daß in den Planetenbewegungen dieselben mathematischen Proportionen erkennbar sind, wie in den der Musik zugrunde liegenden akustischen Verhältnissen. Aber einerseits sagt Kepler selbst, daß es im Himmel keine Töne gibt; daraus folgt aber, daß diese Proportionen zwar mit den akustischen zusammenfallen, jedoch keineswegs ihrem Wesen nach immer nur die mathematischen Verallgemeinerungen hörbarer Abfolgen sein müssen. Andererseits haben wir bei der Behandlung der Musik als ästhetischer Erscheinung gesehen, daß diese Proportionen zwar – als Grundlagen der auditiven Beziehung der Menschen zu ihr – Grundlagen ihrer Möglichkeit bilden, was aber die Musik – im ästhetischen Sinn – eigentlich zur Musik macht, muß unbedingt über solche Proportionalitäten hinausgehen, kann sie nur als Material benutzen. Auch im Falle des äußersten Entgegenkommens also, wenn anerkannt wird, daß weitgehende Analogien zu den bestimmten physikalischen Grundlagen der Musik auch bei ganz anderen Naturphänomenen objektiv vorhanden sind, wird damit nicht der geringste Beweis dafür erbracht, daß in der Natur, in der Welt außerhalb des menschlichen Bereichs, etwas der echten Musik wirklich Analoges existiere. Das Anmelden solcher Bedenken sagt nichts über Richtigkeit oder Falschheit, Wert oder Bedeutungslosigkeit dieser Theorien Keplers aus. Es weist bloß darauf hin, daß auch eine solche »Harmonie der Welten« keinen Beweis dafür liefert, daß die Natur in diesem Falle etwas Ästhetisches produziert.

Schon hier tritt die wesentlichste Schwierigkeit der philosophischen Begründung der Naturschönheit auf: der teleologische Charakter einer jeden Erschei-

nung, die als ästhetisch bezeichnet werden darf. Und zwar nicht nur eine teleologische Determiniertheit von Einzelgegenständen, sondern auch ihrer Zusammenhänge, ihrer Wechselbeziehungen. Ist die Schönheit eines Felsens etwa als Schönheit von der Natur produziert, so muß auch die häufigere, wichtigere Schönheit eines Ensembles – z. B. ein Reh steht in der Beleuchtung der untergehenden Sonne am Ufer eines Bachs – ebenfalls einen solchen objektiv determinierten Ursprung haben. Will man also die Naturschönheit als direktes Produkt objektiver Naturgesetze aufzeigen, so muß in den Naturgesetzen, die das Sein und die Veränderung, die Bewegungen und Beziehungen der Gegenstände beherrschen, eine auf Schönheit gerichtete teleologische Tendenz nachgewiesen werden. Das bedeutet für die idealistische Philosophie, insbesondere für einen beträchtlichen Teil des objektiven Idealismus keine besondere Schwierigkeit: wo ein Schöpfergott des Universums angenommen wird, wo sein Schaffenswille die Erscheinungen hervorbringt, kann in diesen Willen ohne weiteres auch der Drang zur Schönheit hineingelegt werden. Und selbst nachdem die Entwicklung der Naturwissenschaften dem direkten Hineintragen der Teleologie in die Naturbetrachtung unüberwindliche Hindernisse in den Weg stellte, kann die Erneuerung der uns bereits bekannten idealistischen Hypostasierung der Arbeitsteleologie, die Lehre, daß der Schöpfer immer höherstehe als das Geschaffene, eine – wenn auch noch so gebrechliche – Grundlage für die Deduktion der Naturschönheit abgeben. So im 19. Jahrhundert in der Ästhetik Weisses, der von dieser Annahme ausgehend den schaffenden Genius höherstellt, als das ästhetische Kunstwerk, um nun in der Naturschönheit, als objektiver Form des Genies, die höchste Stufe des Ästhetischen zu erblicken [1]. Wir führen Weisse als grelles Beispiel für die äußerst künstlichen Konstruktionen an, mittels welcher in modernen Zeiten die objektiv existierende Naturschönheit als Produkt des in der Natur wirkenden Geistes abgeleitet wird.

Die fundamentale Widersprüchlichkeit aber, daß die Entwicklung der Naturwissenschaften den früher naiv gehandhabten teleologischen Charakter der Gesamtnatur aus dem Weltbild entfernt, gleichzeitig aber eine Naturschönheit als Produkt der »blind« wirkenden Kräfte und Gesetze angenommen wird, gilt auch für die materialistische Philosophie alten Stils. In ihr ist sehr oft vor allem emotional das Bedürfnis vorhanden, die Betonung der Priorität des Seins dem Denken, der Natur dem Menschen gegenüber

[1] Weisse: System der Ästhetik, Leipzig 1830, II. S. 418 ff.

durch das Verkünden einer Vollkommenheit der Natur zu verstärken und demzufolge die objektive Existenz einer von der Natur gesetzmäßig hervorgebrachten Schönheit nachzuweisen. Auch sonst äußerst scharfsinnige und kritische Materialisten bemerken nicht, daß sie dabei der oben formulierten Antinomie von Naturgesetzlichkeit und Teleologie verfallen. Wenn Diderot in seinem »Versuch über die Malerei« davon ausgeht, daß die Natur nichts »Inkorrektes« schafft, so scheint er nur von einem völlig reibungslosen Funktionieren im Zusammenspiel der einzelnen Naturgesetze, von den die einzelnen Gegenstände unmittelbar bestimmenden Kausalreihen auszugehen. Indessen, wenn man ein derartig Vorausgesetztes zu Ende denkt, muß man ebenfalls bei einer »harmonia praestabilita«, bei einer Art der ununterbrochen wirksamen Weltteleologie landen. Und dieser Verdacht gegen den konsequenten Materialismus seiner Darstellung – die ja gerade auf die Fundierung der Naturschönheit ausgeht – wird durch den folgenden Satz noch verstärkt, in welchem er erklärt: »unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll.« Schon das Sollen führt eine Art von Teleologie in die Natur ein, denn ohne ein Vorbild als Ziel anzunehmen, hat dieser Begriff einem Werden gegenüber keinen Sinn. Auch die Anerkennung, daß jene Kombinationen der Kausalreihen die Entwicklungen, typische Abläufe, typische Formen des Seins hervorbringen, enthält keine Spur eines Sollens; ohne Teleologie, ohne idealistische Interpretation der Entwicklung kann man einem Exemplar einer Gattung gegenüber unmöglich die Forderung aufstellen, daß es etwa möglichst rein ihre typischen Eigenschaften in sich verkörpern »solle«.

Der dialektische Naturforscher und Ästhetiker Goethe, der in bezug auf die Erkenntnistheorie des Materialismus lange nicht so konsequent war wie Diderot, beurteilt diese Lage weit nüchterner. Er setzt dessen Behauptung, daß die Natur nichts »Inkorrektes« produziere, die eigene entgegen, daß diese nie etwas »Inkonsequentes« hervorbringe. Der Gegensatz ist evident. Diderots Bestimmung ist aus der Ästhetik – sogar aus einer bestimmten Entwicklungsphase der französischen Ästhetik – in die Natur hineingetragen; der Kampf um die Korrektheit der künstlerischen Gebilde ist ein wichtiger Inhalt der Diskussionen im 17./18. Jahrhundert. Die von Goethe vorgeschlagene Änderung, daß die Natur nie etwas Inkonsequentes produziere, ist weit vorsichtiger gefaßt; sie eliminiert aus den Naturgegenständen alle in sie hineingetragenen teleologisch-ästhetischen Elemente, und dieser Grundkonzeption entsprechend schlägt Goethe an die Stelle der Diderotschen Formulierung, daß die Naturphänomene so sind, wie sie sein sollen, eine Fassung

vor, wonach sie stets so sind, wie sie sein können, das heißt, wie sie infolge der im voraus selten genau berechenbaren unzähligen Wechselwirkungen, Kreuzungen etc. von Naturkräften sich notwendig entwickeln müssen; Goethe weist allerdings auf eine Notwendigkeit hin, welche in unaufhebbarer Weise die Elemente der Zufälligkeit in sich birgt. Daraus folgt weiter eine konsequente Ablehnung der Meinung, daß die menschliche Reaktion auf das notwendige Geradesosein der Naturgegenstände unbedingt eine ästhetisch-emotionale sein müsse. Kenntnis und Genuß diesen gegenüber stehen nebeneinander, »ohne sich wechselseitig aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältnis«. Gerade bei Goethe schließt diese genaue Zweiteilung keineswegs eine emotional bewegte Beziehung zur Natur – im nicht ästhetischen Sinne – aus. Wir haben in anderen Zusammenhängen sein Entzücken über Seeschnecken und Taschenkrebse in Venedig angeführt; dieses Entzücken ist zumindest so intensiv, wie die stärksten Erlebnisse der Naturschönheit, enthält aber keinerlei ästhetische Inhalte: das Lebendige erscheint hier »abgemessen seinem Zustande« hinreißend wahr und seiend. Das neue Pathos der Erkenntnis der Natur in ihrem wahren Ansichsein, befreit und gereinigt von allen teleologischen Projektionen früherer Zeiten, geht auf das wissenschaftliche Erfassen der Naturphänomene aus und ist gerade um ihrer möglichst adäquaten Widerspiegelung willen bestrebt, alle infolge gesellschaftlich-menschlicher Bedürfnisse entstandenen Begriffe, Gegenstandsformen aus dem Bild der Natur kritisch zu entfernen. Im Gegensatz zu Diderot, dessen Naturkonzeption hier so gefaßt ist, daß sie fast übergangslos gleichzeitig in wissenschaftliche Kenntnis und ästhetisches Erleben hinüberwachsen kann, trennt Goethes Kritik nicht nur, wie wir gesehen haben, wissenschaftliches und ästhetisches Verhalten zur Natur mit möglichster Genauigkeit, sondern auch die objektive Beschaffenheit der Natur selbst – mag sie auf die Menschen noch so stark emotional wirken – von der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit in den Werken der Kunst. Indem er gegen Diderots Tendenz »Natur und Kunst völlig zu amalgamieren« Stellung nimmt, bestimmt er ihren Gegensatz so: »Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Bild, der Künstler ein totes aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effekt, Wirkung auf das Gemüt selbst hinbringen, im Kunstwerk will und muß er das alles schon finden [1].«

[1] Goethe: Diderots Versuch über die Malerei, Wk. a. a. O. XXXIII. S. 207 ff.

Bei dem von Newton und von der auf ihn folgenden naturwissenschaftlichen Entwicklung entscheidend beeinflußten Kant kann natürlich nicht mehr von einem direkten Hineintragen teleologischer Prinzipien in die Natur die Rede sein. Da er aber von den Ideen seiner Zeit, besonders von denen Rousseaus, stark bewegt ist, da er als Moralist die Erlebnisse der Natur höher einschätzt, als die Kunsterlebnisse, muß auch er zu einer ästhetischen Teleologie der Naturschönheit gelangen. Die systematisch-methodologische Möglichkeit seiner Position entsteht einerseits aus seiner erkenntnistheoretischen Auffassung von der Unerkennbarkeit der Dinge an sich, wodurch er neben (oder hinter) dem streng gesetzlichen, jede Gesamtteleologie ausschließenden Naturbild einen Spielraum für das – agnostizistisch-metaphysische – Hineintragen der in der Welt der Phänomenalität kritisch unmöglich gemachten teleologischen Gesichtspunkte erhält. Andererseits eröffnet ihm die transzendent-noumenale Auffassung der Ethik Wege, um die so gefaßten teleologischen Zusammenhänge in das System der Ethik einzufügen. Kant spricht dieses Programm folgendermaßen aus: »Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ein System nach Gesetzen, deren Prinzip wir in unserem ganzen Verstandesvermögen nicht antreffen, vorstellig macht, nämlich dem einer Zweckmäßigkeit, respektiv auf den Gebrauch der Urteilskraft in Ansehung der Erscheinungen, so daß diese nicht bloß als zur Natur in ihrem zwecklosen Mechanismus, sondern auch als zur Analogie mit der Kunst gehörig beurteilt werden müssen. Sie erweitert also wirklich zwar nicht unsere Erkenntnis der Naturobjekte, aber doch unseren Begriff von der Natur, nämlich als bloßen Mechanismus, zu dem Begriff von ebenderselben als Kunst; welches zu tiefen Untersuchungen über die Möglichkeit einer solchen Form einladet[1].« Diesen Prinzipien gemäß deutet er nun die sittlichen Inhalte, die aus den Erlebnissen der Farben erwachsen, oder aus denen des Gesangs der Vögel. Er fügt aber seiner Interpretation sogleich hinzu: »Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht.« Damit ist das kritische Gewissen des Erkenntnistheoretikers hinreichend beruhigt, um eine von den moralischen Interessen der Menschen postulierte Schönheit als Produkt der Natur selbst setzen zu können. Dabei wird jedoch die Struktur sichtbar, daß diese Schönheit zwar von der objektiven Beschaffenheit der Naturgegenstände ausgestrahlt wird, das Ziel ihres Leuchtens aber die Moralität der Menschen ist. Die Natur bringt

[1] Kant: Kritik der Urteilskraft, § 23.

also nicht bloß Schönheit hervor, sondern zugleich eine, die einen Umweg des ästhetischen Gefallens einschlagend, auf die Moralität einwirkt. In Kants Formulierung lautet dies so: »Da es aber die Vernunft auch interessiert, daß die Ideen ... auch objektive Realität haben, d. i. daß die Natur wenigstens eine Spur zeige, oder einen Wink gebe, sie enthalte in sich irgendeinen Grund, eine gesetzmäßige Übereinstimmung ihrer Produkte zu unserem, von allen Interessen unabhängigen Wohlgefallen ..., so muß die Vernunft an jeder Äußerung der Natur von einer dieser ähnlichen Übereinstimmung ein Interesse nehmen; folglich kann das Gemüt über die Schönheit der *Natur* nicht nachdenken, ohne sich dabei zugleich interessiert zu finden. Dieses Interesse ist aber der Verwandtschaft nach moralisch ...« Und er nennt im folgenden die diesbezüglichen ästhetischen Urteile eine »wahre Auslegung der Chiffreschrift«, durch welche »die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht[1]«. Bei allen erkenntnistheoretischen Vorbehalten, bei allen Schaukelbewegungen des Denkens zwischen kritischem Agnostizismus und rationalistisch-moralischer Mystik erlebt die teleologische Betrachtung der Natur in dieser Auffassung ihrer Schönheit eine echte Renaissance.

In unseren Tagen wurde diese Theorie, mit ausdrücklicher Berufung auf Kant, der das metaphysische Problem im Kern richtig gesehen haben soll, von Hartmann erneuert. Infolge der dazwischenliegenden naturwissenschaftlichen Entwicklung, sowie seiner mehr in die Richtung eines objektiven Idealismus tendierenden Bestrebungen verursacht für ihn die Bejahung einer objektiv vorhandenen, aus dem Wechselspiel der Naturkräfte direkt ableitbaren Naturschönheit größere Schwierigkeiten, als für Kant. Diese werden noch dadurch gesteigert, daß bei Hartmann das Beziehen der Naturschönheit auf eine transzendent fundierte im Ansich alles Seienden verankerten Moralität ebenfalls fehlt. Darum ist seine philosophische Beschreibung des Phänomens selbst weitaus vorsichtiger und zurückhaltender, als die von Kant. Hartmann lehnt dabei alle Erinnerungen an irgendwelche Naturmystik vergangener Zeiten radikal ab; diese hätten mit ästhetischen Gefühlen nichts zu tun, der Sinn für Naturschönheit trete historisch außerordentlich spät auf. Dazu kommt dann, was Hartmann die »Autarchie« der Natur nennt, ihre völlige Gleichgültigkeit dem gegenüber, wie sie auf das Subjekt wirkt. Gerade dadurch entstehe jedoch das Erlebnis der Naturschönheit: »Etwas

[1] Ebd. §. 42.

sehr Subjektives und etwas sehr Objektives mischt sich eigenartig darin, ohne sich gegenseitig zu stören; Naturgefühl und Selbstgefühl verbinden sich da in einer Einheit, die den Gegensatz nicht abschwächt, sondern als wesentliche Vorbedingung in sich aufnimmt[1].« Daraus folgert Hartmann mit Recht, daß die Naturgegenstände keinen eigenen geistigen Gehalt haben können, kein solcher ist in ihnen dargestellt. Er wird freilich seiner ursprünglichen Feststellung untreu, wenn er meint, daß ein solcher auch in sie nicht hineingelegt wird; diese Projektion ist gerade ein wichtiger Teil der von ihm richtig hervorgehobenen Subjektivität[2]. In Erkenntnis dieser Spannung zwischen extremer Objektivität und ebensolcher Subjektivität ist Hartmann weit über Kant hinausgekommen, ja er hat eine wichtige Seite, ein bedeutsames Moment des Phänomens selbst berührt. Daß er nicht imstande ist, seine teilweise richtige Beobachtung zu einer wirklich richtigen Erkenntnis weiterzuführen, ist in seiner traditionsbefangenen Auffassung begründet, die stets die einzelne menschliche Individualität unmittelbar der ansichseienden Natur gegenüberstellt. Daraus erwachsen alle Rätsel, alle metaphysischen Probleme und mit ihnen die Notwendigkeit einer Rückkehr zu Kants Fragestellung, über deren oft höchst naive Begründungen, wie hier sichtbar, Hartmann weit hinausgekommen ist. »Denn das Erstaunliche«, führt er aus, »ist das Hervorgehen von Gebilden, an denen ein für den menschlichen Betrachter durchsichtiges Erscheinungsverhältnis besteht, ohne daß ihre Hervorbringung auf ein solches angelegt sein könnte[3].« Hartmann ist in dieser Frage insofern kritisch, als er klar sieht, daß das Gefühl für die Landschaft, das er hauptsächlich behandelt, sehr oft zu einem rein vitalen Gefühl werden kann, er kehrt jedoch zu seinem metaphysischen Rätsel durch die Annahme zurück, daß die tiefen Emotionen, die von der Natur ausgelöst werden, mit den von den Kunstwerken evozierten dem Wesen nach identisch sind. Daraus entspringt die von ihm eben angeführte Formulierung des Problems, in welcher die beiden dogmatischen Voraussetzungen des Naturschönheitskomplexes: die unmittelbare Beziehung des Individuums zur ansichseienden Natur und der rein ästhetische Charakter der davon ausgelösten Erlebnisse als Ahnung eines metaphysischen »Rätsels« zum Ausdruck gelangen.

[1] Hartmann: Ästhetik, a. a. O. S. 155.
[2] Ebd. S. 154.
[3] Ebd. S. 163.

Wenn wir an eine Auflösung dieser aus falschen Fragestellungen entstandenen, unentwirrbar scheinenden Antinomien herantreten wollen, so müssen wir vorerst das Dogma von der unmittelbaren Beziehung des Individuums zur Natur etwas näher betrachten; den Charakter der Naturerlebnisse selbst können wir erst nach dem Erhellen dieser ihrer objektiven Grundlage vernünftig bestimmen. Wir haben gesehen, daß auch Hartmann das späte historische Aktuellwerden des Naturgefühls als Tatsache feststellt. Ihre Anerkennung, die detaillierte konkrete Geschichte der hier entstehenden Erlebnisse, ihrer Wesensart, ihrer Objekte, etc. würde uns aber auf der bis jetzt erreichten methodologischen Stufe der Einsicht in das Problem selbst philosophisch um keinen Schritt weiterführen. Denn einer solchen historischen Darlegung gegenüber könnte mit einem gewissen Recht sich der Einwand erheben: die dabei zutage tretende historische Entwicklung sei nicht die des Gegenstandes selbst, sondern bloß die seiner allmählichen Umwandlung in ein Füruns, so wie etwa die Geschichte der Physik oder der Chemie nicht die ihrer Gegenstände vorstelle – diese selbst haben sich in dieser, kosmisch betrachtet, äußerst kurzen Periode gar nicht verändert – sondern bloß die unserer Erkenntnisse über eine an sich gleichbleibende Wirklichkeit. Denn es sei klar, daß auch zur Zeit der allgemeinen Herrschaft der ptolemäischen Theorie in der objektiven Wirklichkeit die Erde sich, im Gegensatz zu den damaligen menschlichen Vorstellungen, um die Sonne gedreht hat. So könnte gesagt werden, daß auch die Naturschönheit immer in gleicher Weise vorhanden war – wenigstens in jener geologischen Periode, in der sich die Menschheitsentwicklung abgespielt hat – und nur Schritt für Schritt den Menschen bewußt geworden ist. Es kommt also darauf an, die spezifische Gegenständlichkeit der auf die Menschengattung bezogenen Natur sowohl in ihrer Objektivität, wie in ihren subjektiven Reflexen klar zu bestimmen.

Dieses spezifische Moment, das trotz seiner großen Wichtigkeit bis jetzt unberücksichtigt geblieben ist, ist die Produktion. Durch die Produktion, durch die Arbeit, die jeder Produktion zugrunde liegt, wird, wie hier wiederholt ausgeführt wurde, der Mensch zum Menschen, durch sie entsteht jedoch auch, was für unser Problem ausschlaggebend ist, die simultane Trennung und Verbindung von Mensch und Natur. Das Tier ist in allen seinen Lebensäußerungen ein Stück Natur; auch der Mensch kann niemals aus der Natur heraustreten, jedoch durch seine Arbeit, durch die Produktion stellt er sich ihr als selbständige Macht gegenüber, gebraucht sie in einer Weise, deren Notwendigkeiten nicht mehr von Naturgesetzen bestimmt werden, obwohl seine Beziehungen zur Natur nur durch praktisches Inbewegung-

setzen, Ausnützen, Erkennen etc. der Naturdinge und Naturkräfte verwirklicht werden können. Darum kann Marx über die Arbeit, als Bildnerin von Gebrauchswerten, von für die Menschen nützlichen Dingen sagen: sie ist »eine von allen Gesellschaftsformen unabhängige Existenzbedingung des Menschen, ewige Naturnotwendigkeit, um den Stoffwechsel zwischen Mensch und Natur, also das menschliche Leben zu vermitteln[1]«. Da nun die Arbeit nicht nur das Menschwerden des Menschen bewerkstelligt, sondern uno actu mit diesem Prozeß auch die menschliche Gesellschaft schafft, ist der hier von Marx geschilderte Stoffwechsel mit der Natur stets der der Gesellschaft, und zwar der aller Gesellschaften, unbekümmert um die Art ihrer spezifischen Formation; auch Robinson allein auf seiner Insel vollzieht diesen Stoffwechsel als Mitglied einer konkreten Gesellschaft, als Mensch auf einer bestimmten Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung. Dieser Stoffwechsel, der die Grundlage einer jeden menschlichen Beziehung zur Natur, sei sie praktisch, theoretisch oder emotional, bildet, hat eine gedoppelte Objektivität zur Folge. Erstens bleibt die ansichseiende Objektivität der Natur unangetastet in Geltung. Baut sich ja gerade auf diese Objektivität die ganze gesellschaftliche Produktion auf. Ob von der Beschaffenheit des bearbeiteten Bodens, von den Eigenschaften der Haustiere, von den Qualitäten der Rohstoffe, der Arbeitsinstrumente etc. die Rede ist, es kann nur von ihrem objektiven Ansichsein ausgegangen werden; auch wenn das gesellschaftlich gesetzte Ziel ihre Veränderung ist, ja dann erst recht, denn ein absichtsvolles Verändern setzt die möglichst genaue Kenntnis seiner Gegenstände, ihrer Umstände etc. voraus. Aber auch die gesellschaftlich-subjektive Seite der Produktion, die ökonomischen Bedürfnisse und die Möglichkeiten, Bedingungen, Mittel etc. ihrer Erfüllung, die das Auffinden, die Auswahl, die Art der Bearbeitung bestimmen, müssen objektiven Charakters sein.

Indem die auf diesem Boden, auf dem des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur vor sich gehende Entwicklung der Produktivkräfte ihnen angemessene Produktionsverhältnisse schafft, die Beziehungen zwischen den Menschen entsprechend regelt und verändert, entsteht für jeden einzelnen Menschen seine Umwelt aus dieser gedoppelten Objektivität, die in jeder hier dargelegten Hinsicht für ihn eine unaufhebbar gegebene objektive Wirklichkeit ist. Mag er noch so sehr bestrebt sein, sein eigenes Leben zu leben – beiläufig gesagt: eine relativ späte Erscheinung in der Geschichte, die bereits

[1] Marx: Das Kapital, a. a. O. I. S. 9.

eine hochentwickelte Kultur, komplizierte Beziehungen der Menschen untereinander und zur Natur voraussetzt –, er kann dies immer nur innerhalb jenes realen Spielraums, in jenen gegebenen Formen tun, die die objektive Beschaffenheit der jeweiligen gesellschaftlichen Struktur ihm darbietet. Die Wirklichkeit, mit der der Mensch im Alltagsleben zu tun hat, ist also in unaufhebbarer Weise das objektive Zusammen der Struktur der Gesellschaft und ihres Stoffwechsels mit der Natur. Daß die Wissenschaft die Natur in ihrem von der Gesellschaft unabhängigen Ansichsein untersucht, entspringt gerade aus der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, aus der eben geschilderten Notwendigkeit, den Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur auf der Grundlage einer möglichst genauen Kenntnis der letzteren zu vollziehen. Daß die Entwicklung der Kultur in der Wissenschaft gerade die desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit durchgesetzt hat, ist ein weiteres Zeichen dafür, eine wie unerschütterliche Grundlage jeder menschlichen Existenz das eben angegebene Zusammen bildet. Um eine derartige Objektivität der Erkenntnis zu verwirklichen, mußte ein gedankliches Instrumentarium geschaffen werden, in dem die Widerspiegelung der Wirklichkeit sich von dieser sonst praktisch unaufhebbaren Bindung befreit. Den langen, schwierigen, an Rückfällen reichen Prozeß dieser Herausdifferenzierung einer desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit haben wir an seinem Ort eingehend behandelt und haben auch darauf hingewiesen, daß die im Laufe dieser Entwicklung langsam errungene Kenntnis über die vom Menschen völlig unabhängige Existenz der Natur nicht etwas Unmenschliches, ja Gegenmenschliches vorstellt, vielmehr im Gegenteil ein wichtiges Vehikel für die Höherentwicklung des Menschen bildet. Dieser Satz läßt sich aber nicht umkehren. Alles, was mit dem Leben, mit den unmittelbaren Lebensäußerungen der Menschen in Verbindung steht, hat in unaufhebbarer Weise das eben gekennzeichnete Zusammen von Natur und Gesellschaft, von Natur und Mensch zur objektiven Basis. (~~Die Erkenntnis der Unabhängigkeit der Natur vom gesellschaftlichen Dasein der Menschen, die daraus erwachsenen Emotionen werden dabei als wichtiges Moment in ein solches Weltbild eingefügt.~~) Zu diesem Komplex gehört, wie alsbald gezeigt werden soll, auch das gesamte Gebiet des Ästhetischen.

Vorläufig sind wir erst bei den allgemeinsten Umrissen des gesellschaftlichen Seins der Menschen angelangt. Und hier muß sofort festgestellt werden: alle Bestimmungen über die Menschen, über ihre wechselseitigen Beziehungen zueinander, über ihre Taten, Eigenschaften, etc. werden unvermeidlich abstrakt und in dieser Abstraktion von ihrem Wesen ablenkend, nichtssagend,

wenn man sie aus diesem ihren eigentlichen Boden herausreißt. Marx sagt mit Recht: »Was ist ein Negersklave? Ein Mensch von der schwarzen Rasse. Die eine Erklärung ist die andere wert. Ein Neger ist ein Neger. In bestimmten Verhältnissen wird er erst zum *Sklaven*.« Anschließend daran zeigt er die seinsmäßige Grundlage dessen auf, warum konkrete Aussagen über Menschen, menschliche Beziehungen etc. nur von diesen realen, fundamentalen Verhältnissen des Menschenlebens ausgehend und sie fortwährend berücksichtigend möglich sind. Uns interessiert dabei vor allem das, was sich auf das Verhältnis der Menschen zur Natur bezieht: »In der Produktion beziehen sich die Menschen nicht allein auf die Natur. Sie produzieren nur, indem sie auf eine bestimmte Weise zusammenwirken und ihre Tätigkeit gegeneinander austauschen. Um zu produzieren, treten sie in bestimmte Beziehungen und Verhältnisse zueinander und nur innerhalb dieser gesellschaftlichen Beziehungen und Verhältnisse findet ihre Beziehung zur Natur, findet die Produktion statt[1].« Damit ist keineswegs die gleichmacherische Reduktion aller Phänomene des Menschenlebens auf einen »soziologischen« Schematismus gemeint, wie viele bürgerliche Gegner des Marxismus behaupten, sondern im Gegenteil der methodologische Ansatz zu einer genaueren und feineren Differenzierung. Für uns ist dabei besonders wichtig, daß die Feststellung, alle Naturbeziehungen der Menschen seien gesellschaftlich vermittelt, bei Marx auch rein ökonomisch die Unterschiede der hier behandelten beiden Gebiete nicht auslöscht. Ich führe nur eine Bemerkung über das Wertproblem an: »Der Gebrauchswert drückt die Naturbeziehung zwischen Dingen und Menschen aus, das Dasein der Dinge für die Menschen. Der *Tauschwert* ist ... das *gesellschaftliche* Dasein des Dinges[2].« In allen so entstehenden Synthesen und Differenzierungen kommt es darauf an, aus der zentralen Tätigkeit des Menschen, der Produktion und Reproduktion ihres eigenen wirklichen Lebens – die im Laufe der Entwicklung parallel mit der Höhe der Zivilisation immer weiter ausgedehnte Vermittlungen in Anspruch nehmen – Fundament und Begrenzung, Antrieb und Spielraum für sämtliche Lebensäußerungen der Menschen zu begreifen. Wie indirekt und ungleichmäßig diese Bestimmungen sich bis in konkrete Fälle auswirken können, werden wir später bei der Behandlung von Detailproblemen sehen. Jetzt soll nur auf jene generelle Tendenz der Geschichte aufmerksam gemacht wer-

[1] Marx: Lohnarbeit und Kapital, Wk. a. a. O. VI. S. 482.
[2] Marx: Theorien über den Mehrwert, a. a. O. III. S. 355.

den, »daß in ihr auf jeder Stufe ein materielles Resultat, eine Summe von Produktionskräften, ein historisch geschaffenes Verhältnis zur Natur und der Individuen zueinander sich vorfindet, die jeder Generation von ihrer Vorgängerin überliefert wird, eine Masse von Produktivkräften, Kapitalien und Umständen, die zwar einerseits von der neuen Generation modifiziert wird, ihr aber auch andererseits ihre eigenen Lebensbedingungen vorschreibt und ihr eine bestimmte Entwicklung, einen speziellen Charakter gibt, daß also die Umstände ebensosehr die Menschen, wie die Menschen die Umstände machen[1]«. Das bedeutet, daß die Beziehungen der Menschen zur Natur als praktische, theoretische und emotionelle Äußerungen des Stoffwechsels der Gesellschaft mit ihr in diesem historischen Gesamtzusammenhang betrachtet werden sollen, nicht in jenen willkürlichen Abstraktionen der traditionellen Ästhetik, die einerseits beim Menschen von den realen Grundlagen seiner Einstellung zum Leben absehen, andererseits ihn mit einer Natur an sich konfrontieren, mit welcher er – außerhalb der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit – nur unter extremen Ausnahmefällen praktisch zu tun hat.

Ökonomisch ist diese gesellschaftlich-geschichtliche Art der Beziehungen der Menschen zur Natur, mit der sie in Berührung kommen, leicht einzusehen. Jeder weiß, daß eine bestimmte Höhe in der Entwicklung der Produktivkräfte, der gesellschaftlichen und technologischen Arbeitsteilung etc. nötig ist, damit sie mit gewissen – an sich immer vorhandenen – Gegenständen, Gegenstandskomplexen der Natur in Beziehung treten können. Für die Menschen der Steinzeit existierten z. B. die Erze noch nicht. Aber auch später bestimmte die ökonomische Entwicklung das Was und das Wie in der Entdeckung und Ausnützung etwa von Kohle, Erdöl, Elektrizität bis zu den entfesselten Energien in der Atomspaltung. So ist jener Umkreis, in welchem sich die Berührung der Menschen mit der Natur, der Stoffwechsel der Gesellschaft mit ihr vollzieht, ein immer ausgedehnterer und die Qualitäten der Beziehungen werden immer differenzierter. Die Bedeutung dieses Wachstums für die Lebensführung der Menschen ist unermeßlich: er wälzt die Fundamente ihres Daseins ununterbrochen um. Diese Umwälzung kann direkt aus der ökonomischen Entwicklung der betreffenden Gebiete erfolgen, wie bei der Entdeckung und Verwertung von Kohle und Eisen in England, kann aber auch von außen in diese hineingetragen werden, wie bei den Ölvorkommen in den arabischen Staaten, die Wirkung selbst setzt sich zwangsläufig durch,

[1] Marx-Engels: Die deutsche Ideologie, Wk. a. a. O. V. S. 26 f.

jedoch – wie diese extremen Beispiele zeigen – ihre Art wird nicht von der naturhaften Beschaffenheit der betreffenden Objekte abhängen, sondern von der ökonomischen Entwicklungsstufe und Struktur der Gesellschaften, die an dieser Ausdehnung des Stoffwechsels mit der Natur teilnehmen.

Mit dem Ausdruck Umkreis haben wir anzudeuten versucht, daß keine Gesellschaft je mit der extensiven und intensiven Totalität der Natur im Stoffwechsel stand. Was nun außerhalb dieses Umkreises liegt, kann natürlich objektiv in das Leben der betreffenden Gesellschaft hineinspielen, einerlei ob die Menschen dessen bewußt werden oder ob sie die von ihnen nicht beherrschbare Natur bloß als drohende, feindliche Macht empfinden. Jedenfalls existiert im Lebensgefühl der Menschen stets die Zweiheit: einer mit ihnen in regulierten Wechselbeziehungen stehenden Natur und einer außerhalb dieser Grenzen existierenden. Die Entwicklung der Produktivkräfte und mit ihnen die der Zivilisation schiebt diese Grenze immer weiter hinaus, aber ein solches jeweiliges Jenseits für die menschliche Erkenntnis der Natur und der Herrschaft über sie bleibt immer vorhanden, und zwar sowohl im extensiven wie im intensiven Sinn. Erst die modernen Naturwissenschaften haben für diesen Tatbestand einen angemessenen begrifflichen Ausdruck gefunden, vorher war er Gegenstand von Furcht und Hoffnung, abgebildet in magischen, religiösen, oder abergläubischen Vorstellungen. Das Zurückweichen der Naturschranke, wie Marx diesen Prozeß zu bezeichnen pflegt, bedeutet nicht nur eine quantitative Ausdehnung des von der Gesellschaft kontrollierten Teils der Natur, sondern zugleich ein Vielfältiger- und Intensiverwerden der menschlichen Beziehungen zu ihr als Ganzheit, also auch zu jenen Teilen, die noch immer außerhalb dieses Umkreises liegen. Das Zurückweichen der Naturschranke bringt also simultan eine Ausdehnung, Vertiefung, Verfeinerung etc. der Naturbeziehungen der Menschen in bezug auf alle ihre Lebensäußerungen – wenigstens tendenziell – hervor. Die Gründe einer solchen Entwicklung sind leicht verständlich. Die erhöhte Stufe der Produktion bedeutet nämlich immer nicht nur die der Arbeit selbst, nicht nur die ihrer unmittelbaren Ergebnisse, sondern einerseits die Entfaltung der menschlichen Fähigkeiten, andererseits das Schaffen und später die Ausdehnung der Muße, das Zunehmen der gesicherten Zone der menschlichen Existenz. Alles was dabei an menschlichen Energien, Fähigkeiten, Beobachtungen, aus ihnen gezogenen Folgerungen entsteht, bleibt natürlicherweise im steigenden Maße nicht auf die Produktion – selbst wenn diese im weitesten Sinne gefaßt wird –, beschränkt. All dies muß zwangsläufig auf das ganze Leben der Menschen ausstrahlen, und im Laufe dieses Prozesses befruchten die

Errungenschaften des gesteigerten Stoffwechsels mit der Natur allmählich auch alle Beziehungen der Menschen zu ihr, nicht nur die unmittelbar-praktischen. Allerdings ist diese Entwicklung eine äußerst ungleichmäßige, und zwar nicht nur in bezug auf die jeweilige ganze Gesellschaft, sondern auch innerhalb ihres Bereichs auf jeden einzelnen Menschen. Denn die mit der Auflösung des Urkommunismus entstehenden Klassengesellschaften verstärken jene Momente des Fortschritts, die hier in Betracht kommen, vor allem die Muße äußerst ungleichmäßig. Das hat zur Folge, daß bestimmte Erscheinungen, die für unser Problem wichtig sind, oft sich ausschließlich oder fast ausschließlich bei den herrschenden Klassen zeigen, während bei den Ausgebeuteten jahrhunderte-, zuweilen jahrtausendelang auch an solchen Beziehungen zur Natur keine Veränderungen vor sich gehen.

Wir mußten, wenigstens in gröbsten Zügen, darauf hinweisen, daß die Entwicklung der Produktion und mit ihr die Intensivierung des Stoffwechsels mit der Natur, das Zurückweichen der Naturschranke in ihren gesellschaftlich-menschlichen Folgen notwendig über die Produktion hinausweisen. Jetzt müssen wir aber wieder zu dieser selbst zurückkehren, damit wir jene eigenartige Gegenständlichkeit, die die ansichseiende Natur in ihrer objektiven Bezogenheit auf den gesellschaftlichen Menschen erhält, etwas näher betrachten können. Marx behandelt diese Frage an Hand der Beziehung des Geldes zu den Edelmetallen, zu Gold und Silber. Bekanntlich bedurfte es einer sehr langen Entwicklung, bevor diese Beziehungen zwischen Geld und Gold gesellschaftlich entstanden sind. Sachlich liegt ihnen die Tatsache zugrunde, daß die natürlichen Eigenschaften des Goldes jenen ökonomischen Forderungen, die die verschiedenen Funktionen des Geldes bedingen, mehr als andere Naturerscheinungen entsprechen; solche Eigenschaften sind z. B. Gleichbleiben der Qualität bei jeder beliebigen Quantität, eine große Teilbarkeit und Wiederzusammensetzbarkeit, ein großes spezifisches Gewicht und deshalb relativ große Schwere auf kleinem Raum, dadurch Leichtigkeit des Transports, der Übertragung, Seltenheit, Weichheit, wodurch es zum Produktionsinstrument ungeeignet wird. Durch diese objektiven, von jeder Gesellschaftlichkeit unabhängigen Natureigenschaften wird das Gold zur gegebenen Verkörperung des Geldes. »Die Natur«, sagt Marx »produziert kein Geld, so wenig wie Bankiers oder einen Wechselkurs ... Gold und Silber sind von Natur nicht Geld, aber Geld ist von Natur Gold und Silber[1].« Wir können hier die

[1] Marx: Zur Kritik der politischen Ökonomie, a. a. O. S. 159.

untrennbare Verbindung der naturhaften und der gesellschaftlichen Objektivität in der auf den Menschen bezogenen Natur unschwer beobachten. Da sich die Produktion nur mit der realen Beschaffenheit der Gegenstände in Beziehung setzen kann – im Gegensatz zu ideologischen Tätigkeiten, wo gesellschaftlich notwendige, sachlich aber weitgehend unbegründete, falsche Vorstellungen eine große Rolle spielen können, wie z. B. in der magischen Naturauffassung –, kommen für sie nur die objektiven, von ihr unabhängig existierenden Eigenschaften der Gegenstände in Betracht. Andererseits tritt die Produktion, je nach ihrer Entwicklungshöhe in verschiedener Weise, aber immer von bestimmten objektiven gesellschaftlichen Notwendigkeiten getrieben, an die Natur heran, wählt aus deren unbegrenzt scheinenden, in Wirklichkeit jedoch konkret begrenzten Gegenstandskomplex Objekte aus, die diese jeweiligen Bedürfnisse auf dem Niveau der je vorhandenen technischen Möglichkeiten optimal zu erfüllen imstande sind.

Indem nun ein solcher Gegenstand in diesen Stoffwechsel der Gesellschaft einbezogen wird, kann niemals eine Subjektivierung entstehen, denn gerade seine objektiven, ansichseienden Eigenschaften machen ein Einbeziehen dieser Art erst möglich. Andererseits jedoch hängt das Was und Wie dieser Auswahl – Konstituierung dessen, was zum Gegenstand des Stoffwechsels, also zur naturhaften Umwelt des jeweiligen Menschen wird, sowie dessen, was unerkannt bleibt, was bloß einen, eventuell gefahrdrohenden, Naturhorizont bildet – von der Entwicklungsstufe der Produktivkräfte, von der Struktur der Gesellschaft ab. Da diese zweite Objektivität die erste unberührt läßt, aus ihr bloß das heraushebt, was für Produktion und Reproduktion der Menschheit jeweils notwendig ist, entsteht der von uns bereits in seiner Allgemeinheit umrissene Naturbegriff des Alltagsmenschen mit der eigentümlichen Struktur, daß in ihm die wissenschaftlich objektiv richtige Erkenntnis: die der völlig unabhängigen Existenz der Natur von jedem Bewußtsein, vom gesellschaftlichen Verhalten, das ebenfalls eine objektive Wahrheit des Lebens ausdrückt, zuweilen verdeckt wird; die Natur erscheint dann als unaufhebbar auf den Stoffwechsel der Gesellschaft mit ihr, auf die Basis der gesellschaftlichen Existenz des Menschen bezogen. Diese komplizierte Gegenständlichkeit wirkt vor allem begrifflich ausgedrückt paradox. Denn einerseits hindert diese Art des gesellschaftlichen Gegebenseins der Natur, wie wir gesehen haben, in keiner Hinsicht die Erkenntnis ihres wahren Ansichseins durch die Wissenschaft, auch nicht durch die Alltagspraxis, vor allem nicht durch die Arbeit. Andererseits jedoch hat dieses gesellschaftlich vermittelte Wesen der

die unmittelbare Umwelt des Menschen bildenden Natur ebenfalls eine objektive Wahrheit: sobald sie vom Niveau des menschlichen Lebens aus (aber nicht wissenschaftlich) aufgehoben werden soll, muß diese fundamentale Wahrheit des menschlichen Lebens entstellt werden: die Wahrheit der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung erscheint, wenn sie die Prätention erhebt, ein Abbild des Lebens in seiner Unmittelbarkeit zu sein, als eine Unwahrheit für das erlebende Subjekt: der mitten im Leben stehende Mensch kann in seinen lebendigen Beziehungen zur Natur sich nur zu der in Beziehung setzen, die objektiv auf ihn selbst bezogen ist. Die objektiv wahre Beschaffenheit der menschlichen Haut, die das Mikroskop richtig widerspiegelt, kann für einen Verliebten, auch wenn er Arzt ist, im Verhältnis zur Geliebten keine Wahrheit haben, für den Menschen des Alltags wird, auch wenn er gelehrter Astronom ist, die Sonne jeden Morgen aufgehen, etc. etc. Diese Wahrheit des Lebens wird in der früheren Ästhetik vergewaltigt, indem sie die Naturschönheit aus der – im Leben nicht wirksamen – unmittelbaren Beziehung des lebendigen Menschen zur Natur an sich ableiten will. Sie vergißt, daß auch in der Bezogenheit der Natur auf die Gesellschaft ihre Objektivität nicht vernichtet, sondern bloß in einen für den Menschen des Alltags vital und sozial unentbehrlichen neuen Zusammenhang eingefügt wird.

Die Wahrheit dieser – verbal, aber bloß verbal – paradox scheinenden Behauptung leuchtet desto mehr ein, je mehr wir die Naturbeziehungen der Menschen nicht nur im Produktionsprozeß, sondern vor allem in ihren Ausstrahlungen auf das gesamte Leben der Menschen betrachten. Denn in diesem entsteht ununterbrochen und mit der Entwicklung der Zivilisation in steigendem Maße eine methodologische Trennung der unmittelbar gedoppelten Objektivität: die wissenschaftliche Erkenntnis der Natur muß sich in ihr immer stärker verselbständigen; sie schafft sich mit der Zeit eigene Organisationen und Apparaturen, um das objektiv mögliche Optimum in diesem Stoffwechsel zu verwirklichen; während der sein eigenes Leben lebende Mensch sich an die gesellschaftlich auf den Menschen bezogene Natur halten muß. Elemente dieser Trennungen sind tendenziell auch in der primitivsten Produktion enthalten. Damit ist aber, wie wir früher angedeutet haben, die gesellschaftlich-menschliche Wirksamkeit des Stoffwechsels mit der Natur keineswegs erschöpft. Schon im unmittelbaren Zusammenhang mit der Arbeit entstehen Emotionen verschiedenster Art, die wir bei Behandlung der Probleme der Genesis der Kunst wiederholt untersucht haben. Jedoch weit darüber hinausgehend wälzt die Entwicklung der Produktivkräfte die Beziehungen der

Menschen zueinander, ihre äußeren wie inneren Lebenszustände und damit ihre Beziehungen zur Natur ununterbrochen um. Freilich dürfen wir dabei nicht ausschließlich auf unmittelbare Beziehungen zum Ästhetischen starren. Das Verhältnis des Jägers zur Natur wird ein radikal anderes sein, als des Landbebauers oder des Viehzüchters, ohne daß dabei unmittelbar auf das Ästhetische gerichtete Intentionen in Frage kommen müßten. Und daß die Entstehung der Städte wiederum von Grund aus andere Beziehungen zur Natur ins Leben ruft, ist zu bekannt, um hier mehr als einer Erwähnung zu bedürfen. Das paradoxe Schaukeln dieser Gegenständlichkeit zwischen Objektivität und Subjektivität klärt sich noch mehr auf, wenn wir hinzufügen: sie ist zugleich endgültig und provisorisch. Endgültig, indem jedes Erlebnis auf eine bestimmte, geradeso geartete Wirklichkeit reagiert, die – für das Erlebnis – nunmehr unaufhebbar ist; selbst das nachträgliche Überzeugtwerden von ihrer Falschheit kann höchstens für zukünftige Erlebnisse eine andere, jedoch in ihrer Art ebenso endgültige Wirklichkeit ermöglichen. Sie ist aber zugleich höchst provisorisch. Nicht nur, weil der Mensch des Alltags ununterbrochen gezwungen ist, von diesem zur Objektivität geronnenen Füruns auf das Ansich selbst hinüberzuwechseln (Arbeit, Technik, Wissenschaft). Aber auch innerhalb einer solchen Wirklichkeit kann das in ihr unaufhebbar enthaltene objektive Sein zu einem sofortigen Kündigen der »Endgültigkeit« führen, freilich um nach dieser Änderung wieder als endgültig für das Subjekt zu gelten. Dieser Wechsel von Fixiertheit und Labilität als Form des Erlebens der Wirklichkeit im Alltag folgt notwendig aus der Beziehung der erlebten Wirklichkeit zu ihrem Ansichsein[1].

Natürlich sind diese Erlebnisse – je entwickelter die Gesellschaft ist, desto mehr – auch individuell verschieden. Die so entstehenden Unterschiede entfalten sich jedoch notwendigerweise innerhalb des konkreten Spielraums, den der jeweilige Stoffwechsel dem Menschen eröffnet; daß dieser Spielraum klassenmäßig außerordentlich verschieden ist, unterstreicht nur die gesellschaftliche Determination aller der Natur gegenüber jeweils möglichen Erleb-

[1] ~~Der moderne~~ Relativismus läßt freilich oft die von uns geschilderte Alltagswirklichkeit zum pseudoobjektiven Begriff einer »Umwelt« erstarren. Das groteskeste Beispiel ist die bekannte Theorie von Uexküll, wo das – Schopenhauerisch – in jedes empirische Subjekt verlegte Apriori zu solchen Konsequenzen führt: »Wär' nicht die Sonne augenhaft, An keinem Himmel könnte sie erstrahlen.« Folgerichtig sagt Uexküll: »Der Himmel ... ist ein Erzeugnis des Auges ...« J. Uexküll: Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen, Hamburg 1956, S. 146.

nisse. Den allmählichen, ungleichmäßigen, widerspruchsvollen Aufstieg solcher Erlebnisse ins Ästhetische haben wir wiederholt ausführlich geschildert und können jetzt einfach auf das bereits Dargelegte zurückweisen. Es muß nur hervorgehoben werden, daß gerade in den ästhetischen (auch pseudoästhetischen, bloß auf das Ästhetische intentionierenden) Erlebnissen die von uns hier festgestellte doppelte Objektivität der Gegenstände nie ihre Geltung verliert. In seinen Darlegungen über die Beziehung von Gold und Geld kommt Marx auch auf das ästhetische Problem zu sprechen: »Andererseits sind Gold und Silber nicht nur negativ überflüssige, d. h. entbehrliche Gegenstände, sondern ihre ästhetischen Eigenschaften machen sie zum naturwüchsigen Material von Pracht, Schmuck, Glanz, sonntäglichen Bedürfnissen, kurz zur positiven Form des Überflusses und Reichtums. Sie erscheinen gewissermaßen als gediegenes Licht, das aus der Unterwelt hervorgegraben wird, indem das Silber alle Lichtstrahlen in ihrer ursprünglichen Mischung, das Gold nur die höchste Potenz der Farbe, das Rot zurückwirft. Farbensinn ist die populärste Form des ästhetischen Sinnes überhaupt[1].« Es ist klar, daß solche Affekte auslösenden Wirkungen unmittelbar von der objektiven materiellen Beschaffenheit, von Gold und Silber ausgehen. Jedoch die Marxsche Aufzählung dieser Emotionen weist unmißverständlich auf diesen gleichzeitigen und von den naturhaften Eigenschaften untrennbaren sozialen Ursprung hin. Dieser wird nun vielleicht noch deutlicher, wenn wir an einen der letzten Aufsätze Lenins erinnern, in welchem er die Meinung ausspricht, man würde im Falle eines im Weltmaßstabe siegreichen Sozialismus das Gold dazu benützen, um in einigen großen Städten öffentliche Klosetts daraus herzustellen[2]. Auch diese würden die soeben geschilderten Farbeneffekte, der physikalischen Beschaffenheit des Goldes entsprechend, haben, ihre emotionale Wirkung, ihre Funktion als »Naturschönheit« wäre aber ebenso durch den der historischen Epoche entsprechenden Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur bestimmt, wie in Zeiten, in denen es als Symbol der Pracht zur »Schönheit« erhoben wurde.

Unsere späteren Betrachtungen über den Charakter der aus diesem Stoffwechsel entsprungenen Affekte und Empfindungen werden darauf gerichtet sein, ihren menschlich-universellen Charakter aufzuzeigen; dessen Grund-

[1] Marx: Zur Kritik etc. a. a. O. S. 158.

[2] Lenin: Über die Bedeutung des Goldes jetzt und nach dem vollen Sieg des Sozialismus, Ausgew. Wk. Moskau-Leningrad 1936, IX. S. 320.

lagen, dessen Motor in allen Veränderungen eben diese von Marx entdeckte doppelte Objektivität ist. Jede Auffassung, die die ansichseiende Natur unmittelbar an den lebenden Menschen anknüpft, muß entweder dessen Subjektivität nach dem Vorbild der Wissenschaft vollständig aus der so aufgefundenen »Naturschönheit« ausschalten, wie dies in der astronomischen Harmonielehre Keplers der Fall ist, oder seine Darstellung muß haltlos und kriterienlos zwischen extremer Objektivität und willkürlicher Subjektivität hin und her pendeln, wie dies in den meisten früheren Ästhetiken der Fall ist. Selbst ein Tschernischewski, dessen Identifizierung des Naturschönen mit Leben und Lebensfülle die typische Falle seiner Vorgänger, teleologische Tendenzen in die Totalität der Natur zu projizieren, glücklich vermeidet, verfällt der eben bezeichneten theoretischen Inkonsequenz. Die Fülle des Lebens wird tatsächlich von der Natur in nicht teleologischer Weise produziert, es fragt sich nur, ob dabei das entstehen muß, was Tschernischewski unter Naturschönheit versteht? Denn folgerichtigerweise müßte er sagen, daß ein gewaltiger Heuschreckenschwarm als Fülle des Lebens sui generis ebenso »schön« sei, wie ein reich wogendes Kornfeld, daß das Überwuchern der Krebszellen im menschlichen Körper gleicherweise ästhetisch wäre, wie dieser Körper in seiner prangenden Gesundheit. Hier rekurriert Tschernischewski plötzlich seine ursprüngliche Position (Natur an sich) verlassend, auf den Menschen: »Man muß aber hinzufügen, daß der Mensch die Natur überhaupt mit den Augen des Besitzers betrachtet, und daß auf der Erde ihm ebenfalls das als schön erscheint, was mit dem Glück und dem Wohlleben der Menschen verbunden ist [1].« Ohne Frage ist hier eine weitgehende Annäherung an den Marxschen Standpunkt vorhanden, nur bleibt Tschernischewski abstrakt, wo Marx konkret wird. Bei der an sich richtigen Einschaltung des Menschen, bei welchem er jedoch seine praktische Wechselbeziehung zur Natur als der theoretischen Grundlage dieses Verhältnisses außer acht läßt, bleibt hier der Dualismus von Subjektivität und Objektivität weiter bestehen: die »Fülle des Lebens« bleibt im objektiven Bereich der an sich seienden, vom Menschen unabhängigen Natur. Die Rolle des Menschen beschränkt sich auf eine subjektive Beurteilung jener Erscheinungen, die für ihn unmittelbar nützlich oder angenehm sind. Da sie nicht von der objektiven, seinsmäßigen Wechselwirkung von Gesellschaft und Natur bestimmt sind, bleiben die Momente einer subjektiven Willkürlichkeit in ihr unaufhebbar. (Tschernischewski leugnet z. B.

[1] Tschernischewski: a. a. O. S. 374.

jede »Naturschönheit«, die nicht direkt lebensbejahend ist; so z. B. die Schönheit des Herbstes mit seinem allgemeinen Welken.) Darum muß einerseits der Tschernischewskischen Naturschönheit jene Universalität fehlen, die sich aus dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur notwendig und objektiv ergibt, andererseits kann die Beurteilung der Phänomene durch kein objektives gesellschaftliches Kriterium begründet werden; philosophisch gesehen ist sie willkürlich, wenn sie auch vom politisch-sozialen Standpunkt Tschernischewskis, des im Bauerntum wurzelnden revolutionären Demokraten, durchaus verständlich ist.

Es ist kein Widerspruch, wenn wir jetzt, was wir früher abgelehnt haben, auf einige prinzipielle Fragen der Entwicklung des menschlichen Naturgefühls eingehen. Vor der prinzipiellen Klärung seiner objektiven Grundlagen hätte eine solche historische Betrachtung nur weitere Verwirrungen stiften können; nach dieser Klärung kann auf die wirkliche Beschaffenheit der emotionellen Beziehungen der Menschen zur Natur mit Hilfe des Aufdeckens ihrer tatsächlichen Entwicklung sicher einiges Licht fallen. Einleitend sei nur bemerkt, daß uns gerade für dieses Problem sehr wenig brauchbare Vorarbeiten zur Verfügung stehen. Der auch sonst nicht allzu ausgiebigen Forschung steht hindernd im Wege, daß viele Autoren dogmatisch von einer »ewigen« und zugleich ästhetischen Beziehung der Menschen zur Natur ausgehen und damit das wirkliche Phänomen nicht sichtbar werden lassen; dazu kommt, daß die Nachrichten in ihrer Mehrzahl aus relativ entwickelten Stadien stammen, während für die Anfänge wenig zuverlässige Daten vorliegen. Bei allen diesen Fehlerquellen läßt sich immerhin folgendes feststellen: selbst in einer so hochzivilisierten Gesellschaft, wie der römischen, finden wir kaum ein Anzeichen dafür, daß den Menschen die Schönheit eines Naturabschnitts, so wie er als ein Stück Natur ist, ein wirkliches Interesse geboten hätte. Die Stätten, die sie etwa auf ihren Reisen aufsuchten und bewunderten, waren teils aus dem Mythos, teils aus der Geschichte berühmt gewordene Orte, teils abnorme Phänomene der Natur[1]. Dieses Interesse hat sich freilich mit mannigfachen Abschwächungen und Modifikationen bis heute bewahrt; man denke an Schlachtfelder, an die Lebensspuren bedeutender Menschen, an ihre Grabstätten etc. Später spielen in den Beziehungen der Menschen zur Natur Weltanschauungsfragen stark hinein. Schon im Altertum ent-

[1] L. Friedländer: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms, Leipzig 1867, II. 119 ff.

wickelt sich der metaphorisch gebrauchte Begriff der Natur zu einem Wertbegriff, der die Lebensführung der Menschen stark beeinflußt (der Natur gemäß leben, Naturrecht etc.). In bestimmten Perioden – man denke an den Einfluß Rousseaus – wirkt der daraus abgeleitete Kontrast zwischen gesunder Natur und verdorbenen künstlichen Lebensverhältnissen sehr stark auf die Beziehung der Menschen zu der sie umgebenden Naturwirklichkeit; man denke an unsere Ausführungen über den sogenannten englischen Garten. Die Affekte, Empfindungen, Gedanken etc., die von diesem gesellschaftlich bedingten Kontrast ausgelöst werden, beziehen sich verständlicherweise sowohl auf die von der Gesellschaft beherrschte Natur, wie auf jene, die außerhalb dieses Umkreises liegt: Kants »gestirnter Himmel« ist ein bezeichnendes Beispiel für eine solche Naturbeziehung. Es ist evident, daß hier überall der jeweilige Gesellschaftszustand, die Stelle des betreffenden Menschen in dem auf solchem Boden entstehenden Kontroversen eine entscheidende Komponente des jeweiligen Naturgefühls bildet. Wilhelm von Humboldt faßt in einem Brief an Goethe seine Erlebnisse in Frankreich so zusammen, »daß jede Nation einen eigenen Begriff von Natur hat[1]«. Nach unseren früheren Darlegungen können wir diesen Worten hinzufügen: auch jede Klasse innerhalb einer jeden Nation. Gesellschaftlich-geschichtliche Motive und Tendenzen spielen also in den Beziehungen der Menschen zur Natur eine sehr wesentliche Rolle.

Für die herrschenden Klassen, deren Naturgefühl im wesentlichen überliefert ist, erscheint von einer bestimmten Stufe der Zivilisation an diese sehr oft in der Form des Gegensatzes von Stadt und Land, von Dunst und Staub, Getümmel und Lärm auf der einen, Einsamkeit, Stille und Frische auf der anderen Seite, was sich zuweilen bis zum weltanschaulichen Kontrast vertieft: das Land habe die göttliche Natur dem Menschen gegeben, die Städte seien aber nur Menschenwerk[2]. Diese gesellschaftlichen Bedingtheiten entspricht, daß das höchste Lob einer Landschaft seitens der Römer ihre Anmut war; das Naturgefühl umfaßte Meeresufer, Täler, Hügellandschaften; Hochgebirge, Heiden oder Moore befanden sich außerhalb ihres Bereichs[3]. Jakob Burckhardt gibt ein prägnantes Bild darüber, wie am Anfang der Neuzeit das Gebiet des Naturschönen sich stark erweitert; vor allem

[1] Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, Leipzig 1876, S. 99.
[2] Friedländer: a. a. O. II. S. 124 f.
[3] Ebd. S. 130 f.

werden auch die höheren Berge und Felslandschaften einbezogen. Mit Recht ist Petrarcas Besteigen des Mont-Ventoux bei Avignon berühmt geworden; Burckhardt hebt energisch das für diese Zeit unerhört Scheinende in einem planlosen, zwecklosen Bergsteigen hervor. Er gibt auch eine überaus deutliche Beschreibung dessen, wie Petrarca dabei bewegt war, und was ihn bewegte: »Vor seine Seele tritt nämlich sein ganzes vergangenes Leben mit allen Torheiten; er erinnert sich, daß es an diesem Tage zehn Jahre sind, seit er jung aus Bologna gezogen und wendet einen sehnsüchtigen Blick in der Richtung gen Italien hin; er schlägt ein Büchlein auf, das damals sein Begleiter war, die Bekenntnisse des heiligen Augustin – allein siehe, sein Auge fällt auf die Stelle im zehnten Abschnitt: ›und da gehen die Menschen hin und bewundern hohe Berge und weite Meeresfluten und mächtig daherrauschende Ströme und den Ozean und den Lauf der Gestirne, vergessen sich aber selbst darob‹. Sein Bruder, dem er diese Worte vorliest, kann nicht begreifen, warum er hierauf das Buch schließt und schweigt [1].« Unsere späteren Ausführungen werden zeigen, daß das weitgehend In-den-Hintergrundtreten der Landschaft selbst, das weitgehende Vorherrschen der von ihr ausgelösten Gedanken und Gefühle keineswegs eine zufällige oder vereinzelte Erscheinung ist, daß sie vielmehr gerade dort wahrnehmbar wird, wo die Naturerlebnisse wirklich tief werden, während wenigstens der Regel nach, das Dominieren der weiten und ausführlichen Beschreibungen sehr oft für eine Flachheit und Seichtigkeit der Subjektivität zu zeugen pflegt. Es handelt sich dabei selbstredend nicht um Proportionen des Umfangs, sondern um die des spezifischen Gewichts.

Es kann hier natürlich unmöglich unsere Aufgabe sein, auf die Geschichte des Naturgefühls näher und detaillierter einzugehen. Wir führten und führen nur einige bezeichnende Beispiele an, die wichtige Typen oder Etappen andeuten sollen. Die entscheidenden Momente dabei sind: erstens, daß der Kreis dessen, was in der Natur als schön empfunden wird, sich mit der Entwicklung der Zivilisation immer stärker ausdehnt, und zwar vor allem in der Richtung, die Burckhardt bei Petrarca aufgezeigt hat; das Naturgefühl geht immer entschiedener über das bloß Anmutige hinaus: einerseits wächst die Bewunderung für hohe Berge, verlassene Gegenden etc., ja das starke Aufkommen des Erhabenen in der Ästhetik neben dem Schönen (bei Kant sogar dessen Übergewicht) bedeutet hier das Einbeziehen der Stürme, der Gewitter, des Winters etc. in den Bereich der Naturschönheit. Zweitens bleiben zwar die

[1] J. Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien, Leipzig 1908, II. S. 19 f.

historischen etc. Erinnerungen als Momente bestehen, ihre Rolle wird aber langsam geringfügiger in der Totalität dessen, was das neuzeitliche Naturgefühl umfaßt. Seit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, vor allem im 19. Jahrhundert entwickelt sich auch der Sinn für gewöhnliche, alltägliche Naturausschnitte, ja allmählich wird sogar die Großstadt als »Landschaft« empfunden. Drittens ist die immer vorhandene starke Beteiligung der Subjektivität ebenfalls im Wachsen begriffen. Während sie früher mit naiver Selbstverständlichkeit hervortrat, wird sie jetzt immer mehr selbstbewußt; im Kultus der Stimmung proklamiert sie die Subjektivität als übergreifendes Moment des Naturgefühls. Byron sagt: »... and for me / High mountains are a feeling«. Je energischer jedoch die Subjektivität des einzelnen, die Natur erlebenden Menschen selbstbewußt ins Zentrum rückt, desto deutlicher werden in ihm die gesellschaftlichen Tendenzen als wichtige – gleichviel ob bewußte oder nichtbewußte – Bestimmungsmotive seiner Beziehung zur Natur sichtbar. Es ist z. B. bezeichnend, daß parallel mit der romantischen Bewegung in der europäischen Kultur auf einmal auch romantische Landschaften auftauchen, die sich in ihren gegenständlichen Formen, in ihren Stimmungen auslösenden Wirkungen sehr scharf von jenen unterscheiden, die früher als schön empfunden wurden. So bemerkt Goethe: »Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleich lautet: der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit[1].« Wir glauben, es braucht gar nicht eigens erwähnt werden, daß solche romantische Landschaften in ihrer naturhaften Gegebenheit längst vorhanden waren; es mußte aber – gesellschaftlich-geschichtlich – ein romantisches Lebensgefühl entstehen, um sie als solche zum Naturerlebnis zu erheben; früher hatte man sie entweder gar nicht beachtet oder ihnen gegenüber ganz andere Empfindungen gehabt.

Diese zusammengehörige Doppeltendenz erstarkt während des 19. Jahrhunderts ununterbrochen. Die wachsende Beherrschung der Natur durch die Produktion, das Zurückweichen der Naturschranke im Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur schafft eine immer stärkere physische Sekurität in der Beziehung der Menschen zu den Naturmächten. Auf der anderen Seite erschüttert aber dieselbe kapitalistische Entwicklung die Sekurität des Menschen in bezug auf seine gesellschaftliche Existenz, woraus ideologische Krisen

[1] Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk. a. a. O. IV. S. 208.

verschiedenster Art entspringen, die selbstredend hier unmöglich geschildert werden können. Diese wirken sich der Natur gegenüber so aus, daß sowohl der subjektivistische Überschwang des Stimmungshaften ständig zunimmt, als auch die Möglichkeit, Naturerlebnisse aus Kontrastwirkungen zu gewinnen, was den gegenständlichen Umkreis der von solchen Erlebnissen erfaßbaren Welt auch von dieser Seite her ausdehnt. Riegl zeigt in einem Aufsatz über die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst, wie die weltanschauliche Hoffnungslosigkeit: »statt Ruhe, Friede, Harmonie ein endloser Kampf, Zerstörung, Mißklang, soweit überhaupt Leben und Bewegung reicht«, in dieser Richtung wirkt; – wenn er auch deren soziale Grundlagen freilich nicht untersucht – so zeigt er aber, wie sie zu einer besonderen Art der Naturerlebnisse, vor allem im Hochgebirge führt: »Was nun die Seele des modernen Menschen bewußt oder unbewußt ersehnt, das erfüllt sich dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Friede des Kirchhofs, der ihn umgibt, tausendfältiges Leben sieht er ja sprießen; aber was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So fühlt er sich erlöst und erleichtert von dem bangen Drucke, der von ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht[1].« Wir wollen die Beispiele nicht vermehren. Es ist schon aus den bisherigen klar ersichtlich, daß nicht nur das Was der Naturerlebnisse von der jeweiligen Struktur der Gesellschaft, die in vermittelter Weise vom Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur abhängig ist, bestimmt wird, sondern und sogar vor allem ihr Wie, Inhalt und Form der Stimmungen, die von einem bestimmten Stück Natur ausgelöst werden. Auch hier darf das Klassenmäßige, das stets die Basis der individuellen Subjektivität bildet, nicht vergessen werden. Wir haben bereits auf die Naturauffassung des bäuerlich-revolutionären Demokraten Tschernischewski hingewiesen. Es ist lehrreich, sie mit der aristokratischen zu kontrastieren, die Balzac in seinem Roman »Die Bauern« beschreibt: das Gut des Grafen von Montcornet ist parzelliert worden; auch der alte Schloßpark, wenige Überreste abgerechnet, verfällt diesem Schicksal. Der aristokratische Schriftsteller, Blondet, der noch im alten Schloß zu Gast war, betrachtet diese neue Welt mit Abscheu, als einen Abgrund von Häßlichkeit. Um dieselbe Zeit begann aber vor allem die französische Malerei gerade in solchen Gegenden eine neue Schönheit zu entdekken. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

[1] Riegl: Gesammelte Aufsätze, a. a. O. S. 29.

Das Studium der Geschichte des Naturgefühls pflegt sich – verständlicherweise – sehr stark auf dichterische und künstlerische Zeugnisse zu stützen. Aber diese Verständlichkeit hebt die dabei latent vorhandene Fehlerquelle für die Theorie nicht auf; geschichtlich sollte es sich hier um das Naturgefühl selbst handeln, wobei nicht nur sein Umfang, die von ihm positiv oder negativ erfaßten Gegenstände wichtig werden, sondern gerade die entscheidenden Qualitäten seiner selbst, so hier vor allem, ob es ästhetischen Charakters ist oder nicht. Die Kunst nimmt aber alle diese Gefühle mit ihren Gegenständen als Rohstoff in ihre Widerspiegelung und Bearbeitung der Gesamtwirklichkeit auf, verarbeitet sie, ebenso wie alle anderen Lebenserscheinungen, nach den Gestaltungsprinzipien der jeweiligen Kunst oder Kunstart. Dies bedeutet, daß Erlebnisse der Natur gegenüber, die im künstlerisch abgebildeten Lebenszusammenhang ästhetisch wirken, in ihrer originären Echtheit nichts mit dem Ästhetischen zu tun haben können. (Wir erinnern an unsere Ausführungen im vorigen Abschnitt über das Erotische.) Nur wenn man, wie dies in der bisherigen Ästhetik vorwiegend geschah, jedes Naturerlebnis dogmatisch der mit dem Ästhetischen als identisch gesetzten Schönheit subsumiert, wenn die unmittelbar menschlichen Naturerlebnisse mit ihrer Wirkung als verarbeitete Stoffe der Kunst ohne weiteres identifiziert werden, können solche künstlerische Gestaltungen einfach als »Dokumente« des Naturgefühls gelten. Der Unterschied, der bei unkritischer Vereinheitlichung heterogener Phänomene diese Fehlerquelle hervorbringt, liegt darin, daß im wirklichen Leben alles darauf ankommt, was das Subjekt de facto von der Natur erlebt, ob und wieweit sein Erlebnis sich auf die Natur bezieht. In der Kunst dagegen wird der Mensch zusammen mit der erlebten Natur zum gestalteten Objekt, und dem Rezeptiven wird nicht die Natur selbst, sondern ein künstlerisch gestaltetes Erlebnis der Natur evokativ dargelegt. Und zwar stets in einem – ebenfalls gestalteten – Lebenszusammenhang, wobei dieser letztere das ausschlaggebende Moment bildet, dem sich das Naturerlebnis in seiner Einzelheit unterordnen muß. Natürlich widerspiegelt die Kunst auch in diesem Fall das wirkliche Leben; was jedoch hier zumeist als nicht bewußter Untergrund des Erlebnisses figurierte, wird dort zum Klarheit spendenden Zentrum.

Mit alledem soll selbstredend die ununterbrochene Wechselwirkung dieser Lebenstatsachen mit der Kunst und ihrer Entwicklung keineswegs bestritten werden. Gerade unsere Auffassung des Ästhetischen, die, wie oft gezeigt wurde, dem Vorher und dem Nachher der ästhetischen Rezeption, die beide Bestandteile des Lebens sind, eine außerordentliche Bedeutung zuschreibt, ist

am weitesten davon entfernt, die Wichtigkeit solcher Wechselwirkungen zu unterschätzen. Aber das Vorher und das Nachher sind Übergangskategorien zwischen Kunst und Leben; ihre Funktion besteht vor allem darin, die Einwirkungen des Lebens auf die Kunst und der Kunst auf das Leben zu leiten und zu regeln. Gerade darum können und müssen in beiden außerästhetische Inhalte und Formen eine gewichtige Rolle spielen; was vom Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems so viel bedeutet, daß selbst der entscheidenste Impuls, den ein Faktum des Lebens, sagen wir im Vorher, der Kunst geben kann, noch nichts in bezug auf seinen ästhetischen Charakter aussagt. Denn die Universalität der Kunst äußert sich gerade darin, daß in ihr alle Erscheinungen des menschlichen Lebens in die ästhetische Widerspiegelung seiner Totalität eingeschmolzen werden. Und es ist klar, daß in dieser Hinsicht, von der Warte der künstlerischen Gestaltung betrachtet, den Naturerlebnissen der Menschen anderen Lebenstatsachen gegenüber keinerlei Sonderstelle zukommen kann. Alldies mußte, um Verwirrungen zu verhüten, klar herausgestellt werden. Wird der Komplex dieser Differenzen bewußt berücksichtigt, können natürlich die jetzt zu behandelnden »Dokumente« außerordentlich lehrreich werden, eben in dem Aufdecken der wahren Beschaffenheit der menschlichen Naturerlebnisse: ob sie ästhetischen oder andersgearteten Charakters sind.

Betrachten wir nun auf der Grundlage dieser Einsichten die in der Lyrik gestalteten Erscheinungsformen des Naturgefühls etwas näher. Das Auffallendste dabei und zugleich das allgemeinste Prinzip, das formal und geistig sehr heterogene Gedichte vereinigt, ist die folgende Polarität: einerseits wird das Gebiet des Lyrischen von einer schrankenlos scheinenden, universellen und souveränen Subjektivität beherrscht. Eine genaue Wiedergabe der Natur wird – im Sinne der Objektivität – gar nicht erstrebt; dasselbe Naturphänomen kann in verschiedenen Gedichten mit den entgegengesetztesten Gefühlsakzenten zum Ausdruck gelangen; es wird aber in jedem Fall – das Gelingen der lyrischen Gestaltung vorausgesetzt – in gleicher Weise echt und lebenswahr sein. Andererseits entsteht das Naturbild – selbstredend wieder nur in guten Gedichten – nicht aus seiner auf objektive Zusammenhänge intentionierten, sachlich umfassenden Beschreibung. Selbst in Gedichten, die nicht von der Subjektivität, von der seelischen Stimmung aus ihre Objekte gestalten, sondern umgekehrt von deren sinnlicher Ganzheit aus die Stimmung zu erwecken und ihre Notwendigkeit zu evozieren suchen, sind die Beziehungen der Gegenstände und ihre Verknüpfungen nicht vom Objekt selbst aus bestimmt, vielmehr gerade von jener Subjektivität, deren momen-

tanen Zustand und Bewegtheit auszudrücken das Gedicht entstand. Daraus folgt – in dieser großen Allgemeinheit, über die wir hier, ohne den Rahmen dieser auf ein spezifisches Ziel gerichteten Betrachtungen zu sprengen, nicht hinausgehen können –, daß eben bei sinnlich am stärksten wirkenden Dichtern die die Stimmung auslösenden Naturerscheinungen oft einfach genannt werden, ohne auch nur den Versuch zu unternehmen, ihr spezifisches Geradesosein zur Gestalt zu bringen. (So bei Goethe »Nähe des Geliebten«, »In tausend Formen magst du dich verstecken« usw.) Aber auch dort, wo eine besondere Gegenständlichkeit erstrebt wird, erscheint äußerst selten das gesamte Phänomen in seiner vollen, intensiven Entfaltung, die Versinnlichung wird zu einer Versinnbildlichung, indem die seine genau gestaltete Stimmung direkt evozierenden Momente eine besondere Plastik erhalten bei fast vollständigem Verschwinden oder Verschwimmen alles Übrigen. (So bei George: »Wir fühlen dankbar wie zu leisem brausen / Von wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen / Und blicken nur und horchen wenn in pausen / Die reifen früchte an den boden klopfen.«)

Die Lyrik gestaltet auf solche Weise nie die Natur selbst, auch nicht das Naturerlebnis überhaupt. Das Subjekt des Gedichts ist ein sich in einer besonderen Lebenssituation befindlicher Mensch, aus dessen Lage nur die entscheidensten Komponenten der Innerlichkeit wahrnehmbar gemacht werden. Die Natur bringt durch die Besonderheit der Situation gerade das zum Ausleben in ihm, was im gegebenen Moment für seine Seele das Gewichtigste ist. Man kann zwar – mit ausreichender kritischer Vorsicht – bei einem Dichter die für seine Epoche typischen Entsprechungen zwischen Natur und Subjektivität aufdecken, das Gedicht selbst offenbart aber immer nur eine untrennbare Verbundenheit von Innen und Außen, in welcher die Subjektivität die Prävalenz, die Rolle des letzthinnig Bewegenden hat. Goethe hat mit spielerischem Tiefsinn diesen Charakter der lyrischen Naturbeziehungen in dem Gedicht »Verschiedene Empfindungen an einem Platze« auf eine gemeinsame Bildhaftigkeit konzentriert. Das Mädchen singt: »Ich irre, ich träume! / Ihr Felsen, ihr Bäume, / Verbergt meine Freude, / Verberget mein Glück!« Der Jüngling: »Ist's Hoffnung, sind's Träume? / Ihr Felsen, ihr Bäume, / Entdeckt mir die Liebste, / Entdeckt mir mein Glück!« Und diese kontrastierende Wiederholung der Naturszenerie reicht aus, um das Wesentliche: die Entstehung verschiedener, entgegengesetzter Empfindungen durch dieselbe Umgebung sinnfällig zu machen. In der dritten und vierten Strophe erscheinen die Felsen und Bäume schon überhaupt nicht mehr, es tritt aber doch mit voller Plastik hervor, daß der Schmachtende und der Jäger in der-

selben Landschaft derart Heterogenes erleben, daß sie nicht einmal mehr einen Kontrast zu den ersten Strophen bilden[1].

Die vollständige Abhängigkeit des Naturerlebnisses von der Subjektivität, in der es zum Ausdruck gelangt, wurde gerade in der Lyrik oft mit beinahe didaktischer Klarheit ausgedrückt. Ich führe hier bloß das Gedicht von Hermann Hesse »Nachts in der Kabine« an, in welchem die erste Strophe kurz die Situation andeutet, um dann gewissermaßen eine Philosophie oder Psychologie dieser Stimmungen, ihrer lebenhaften Grundlage zu geben:

O wessen Herz nicht klar und fest
Und froh ist wie Kristall,
Für den ist solcher Raum kein Nest,
Dem folgt die Sehnsucht und der Heimat Sorgenschwall,
Folgt ungestillte Liebe überall
Und macht ihn arm;
Und alles sieht ihn wild und teuflisch an,
Weil er den Feind im eignen Busen trägt
Und nie entrinnen kann.

Hier ist die Beziehung eine direkte, ebenso wie, bei allen witzigen Relativierungen, im eben angeführten Gedicht Goethes. Es ist aber durchaus möglich, daß der lyrische Sinn der Gedichte gerade darin besteht, den scharfen Kontrast, den tiefen Gegensatz zwischen der real existierenden, auf das Subjekt einwirkenden Natur und zwischen diesem selbst aufzudecken. Man denke an das bekannte Gedicht Theodor Storms:

Über die Heide hallet mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

Herbst ist gekommen, Frühling ist weit –
Gab es denn einmal selige Zeit?

[1] Daß die einzelnen Strophen ursprünglich getrennte Gesangstexte im Fragment gebliebenen Singspiel »Die ungleichen Hausgenossen» bildeten, braucht unsere Interpretation nicht zu stören, denn im Jahre 1800 fügte sie Goethe zum einheitlichen Gedicht zusammen; ob seine Erwägungen mit den hier vorgebrachten zusammenfallen, darüber ist uns freilich nichts bekannt, mit Ausnahme der Titelgebung; allerdings auch nichts, was dagegen zeugen würde.

Brauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe – wie flog es vorbei!

Heine faßt dieses in der Lyrik des 19. Jahrhunderts immer mehr erstarkende Gefühl so zusammen: »O schöne Welt, du bist abscheulich.«

Auch diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Jedoch schon das bis jetzt Ausgeführte zeigt, daß für die Lyrik das Naturerlebnis des jeweiligen ganzen Menschen – einerlei welchen Charakter es ursprünglich im Leben selbst gehabt hat, auch wenn in ihm keine Spur des Ästhetischen, nicht einmal eine unbewußte Intention darauf enthalten war – zu einem Teil des zu gestaltenden Lebensstoffes wird. Die lyrische Form entsteht aus der synthetisierenden Widerspiegelung der Wechselbeziehungen zwischen dem ganzen Menschen des Alltags und jenem Lebensumkreis, der das eben aktuelle Erlebnis in ihm erweckt. Das Synthetisieren bedeutet aber hier zugleich ein ästhetisches Verallgemeinern: so sehr in einer großen Zahl der guten Gedichte das konkrete hic et nunc des auslösenden Anlasses aufbewahrt bleibt, werden Anlaß und Erlebnis doch in ihrer Zusammengehörigkeit auf die Höhe der Besonderheit, des Typischen erhoben, wobei das Typische verständlicherweise sich auf die subjektive Verhaltensart des Menschen bezieht, nicht auf jenen Naturausschnitt, der diese zum Ausdruck bringt. Das Synthetisieren im Typus bedeutet aber darüber hinausgehend noch, daß die gestaltete Welt des Gedichts die in der als Vorbild dienenden Wirklichkeit partikulare Subjektivität und deren Verhältnis zur Menschengattung sichtbar macht, und zwar nicht als ein abstraktes »allgemein Menschliches«, sondern in den konkreten Formen des jeweils gegebenen gesellschaftlich-geschichtlichen Augenblicks. Das Abfärben der Subjektivität auf den jeweils wirksamen Naturanlaß vollzieht sich deshalb auf diesem Niveau der ästhetischen Verallgemeinerung als so entstehende Besonderheit. Infolge der von der Subjektivität beherrschten Einheit des Menschen und der ihn umgebenden Natur müssen auch seine gesellschaftlich-geschichtlichen Bestimmungen offenbar werden. Es klingt nur im sprachlichen Ausdruck paradox, wenn wir sagen: eine echt dichterische Gestaltung des Frühlings oder des Winters verrät die Stellung ihres Dichters auch zu den wirklich großen Strömungen und Kämpfen seiner Zeit.

Diese Tendenz der dichterischen Widerspiegelung der Naturbeziehungen der Menschen erscheint noch deutlicher in Epik und Dramatik. Denn in ihnen

treten die gesellschaftlichen Momente des menschlichen Lebens weitaus konkreter und prägnanter ans Tageslicht, als dies in der Lyrik möglich ist. Ihr unmittelbares Objekt ist nicht mehr das bloße Erleben der Wirklichkeit, wie typischerweise in der Lyrik, sondern die menschliche, das heißt die gesellschaftliche Praxis selbst; das Erleben der Natur kann nur episodisch, in enger Bezogenheit auf diese Praxis zum eigentlichen Objekt der Gestaltung werden. Das bedeutet, daß, besonders prägnant in der Epik, die abgebildete Welt viel näher zum gesellschaftlichen Stoffwechsel mit der Natur selbst steht, als in der Lyrik, ihn weitaus direkter widerspiegelt. Das hat vor allem zur Folge, daß die Naturbeziehungen der Menschen hier die gesamte Breite und Tiefe ihres Alltagslebens umfassen, daß in ihnen die Arbeit, der Kampf mit den Naturmächten, die Überwindung der von der Natur den Menschen gesetzten Schranken etc. die überwiegende Bedeutung erhalten, also Beziehungen sind, die, wenn wir ihre originäre Beschaffenheit in der Wirklichkeit betrachten, nichts oder sehr wenig mit dem Ästhetischen zu tun haben, die aber wie jedes Phänomen des Lebens, erst durch die Art ihrer Widerspiegelung und Gestaltung ästhetisch werden. Bei dem zentralen, vitalen und sozialen Gewicht, das der Kampf mit den Naturmächten in der Entwicklung des Menschengeschlechts besitzt, ist es leicht verständlich, daß er in der Epik, in der die gesellschaftliche Tätigkeit des Menschen vor allem zu Worte kommt, von Anfang an eine sehr große Rolle spielt. Nehmen wir als bezeichnendes Beispiel nur die Schiffahrt und die mit ihr untrennbar verbundenen Bemühungen, Kämpfe und Gefahren. Schon in der »Odyssee« nehmen sie eine zentrale Stelle ein und über Defoe und Melville zieht sich diese Linie bis Conrad und Hemingway. Da die so dargestellten Kämpfe große literarische Werke repräsentieren, da sie mit einem unauslöschlichen Zauber auf die Leser wirken, scheint es sehr naheliegend zu sein, in ihnen dichterische Abbildungen einer »Naturschönheit« (oder Erhabenheit) zu erblicken. Dieser ästhetische Eindruck entsteht aber nur in dem Rezeptiven der gestalteten Werke; dabei ist noch besonders hervorzuheben, daß die epischen Werke die Begebenheiten prinzipiell als vergangene und nicht als gegenwärtige widerspiegeln.

Was in diesen Werken episch abgebildet ist, sind Kämpfe um eminent praktische Ziele, Kämpfe um Leben und Tod, in denen für die Beteiligten nur das Problem des Siegs oder der Niederlage, der Rettung oder des Untergangs gestellt ist, niemals auch nur ein Schatten von ästhetischer Kontemplation. Die Naturkräfte äußern sich in ihrer exzeptionellen Wucht oder Tücke (Windstille in Conrads »Schattenlinie«), ihre »Schönheit« besteht – literarisch angesehen – darin, daß in dem Widerstand, den die Menschen ihnen

entgegensetzen, in dem Mut, in der Klugheit, in der Standhaftigkeit, die sie in diesem Zusammenstoßen in sich selbst entdecken und mobilisieren, jene geistige und moralische Macht des Menschengeistes sichtbar wird, dem die Menschheit das bisherige Zurücklegen ihres – an Problematik reichen – Weges verdankt. Der unmittelbar bearbeitete Stoff solcher Werke, der Gehalt, dem sie ihre Wirkung verdanken, ist vor allem moralischer Art; er kann sich sogar, wie bei Melvilles Kapitän Ahab, bis zur tragischen Hybris steigern. Und erst von hier aus gesehen erscheint die dichterisch gestaltete Natur als »schön«; besser gesagt: als ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit. Ihr Objekt ist aber evidenterweise keine Natur an sich, so stark auch deren ansichseienden Züge gestalterisch zur Geltung gelangen müssen, sondern eben die Natur in ihrem Stoffwechsel mit der Gesellschaft, deren heroische Exponenten solche Helden eben sind. Aus ihnen auf eine »Schönheit« der Meeresstürme etwa für die Griechen zu folgern, wäre ebenso abwegig, wie – um nur ganz kurz auf das Drama, in welchem solche Motive stärker zurücktreten müssen, zu verweisen – etwa im Sturm des »König Lear« mehr zu sehen als den Hintergrund, die Begleitmusik für ein menschliches Geschehen, dessen leitende Motive gesellschaftlich-sittliche Probleme ausmachen. Epik und Dramatik sind – jede in ihrer Art – Formen zur Gestaltung der Totalität des gesellschaftlich-menschlichen Lebens, freilich solche, in welchen auch bei Widerspiegelung und Gestaltung seiner Totalität die menschlichen Komponenten das Übergewicht bewahren müssen. Mit alledem rückt aber – in der Epik deutlicher als in der Dramatik – der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur mehr oder weniger direkt an jene Zentralstelle, die ihr in der sozialen Existenz der Menschen objektiv zukommt. Die Beziehungen der gestalteten Menschen zur Natur zeigen deshalb jene universelle Skala von Inhalten und Formen, die wir seinerzeit bei Behandlung des Angenehmen angedeutet haben: sie reichen von einfachen Äußerungen der Vitalität bis zu höchste ethische Anspannung erfordernden Kämpfen, wie wir sie soeben aufgezeigt haben. Das, was die Ästhetik als Erlebnis der »Naturschönheit« in den Mittelpunkt zu stellen pflegt, spielt dabei, dem objektiven Stand der Dinge entsprechend, keine die Masse der vitalen Lebensäußerungen und die Dramatik der großen Kraftproben übersteigende Rolle.

Die Gestaltung der Naturerlebnisse der Menschen in der Musik bedarf keiner ausführlichen Erörterung. Die Art der doppelten Widerspiegelung in ihr hat zur notwendigen Folge, daß jedes konkrete hic et nunc so gut wie völlig verschwinden muß. Das Gewitter etwa in der »Pastorale« ist noch weit weniger als in der Lyrik ein konkretes Gewitter mit einmaligen Zügen,

sondern ein Gewitter überhaupt. Selbst wenn das »Programmatische« aufs äußerste gespannt wird, wenn alle musikalisch möglichen direkt mimetischen Mittel in Anspruch genommen werden, können nur die allerallgemeinsten Merkmale einer Naturerscheinung zu künstlerischer Wahrnehmbarkeit gedeihen. Das schließt ein tief und fein differenziertes Ausarbeiten der subjektiven Seite des Naturerlebnisses nicht aus. Im Gegenteil. Die menschlichen, ja die sozialen und historischen inneren Motive der menschlichen Beziehungen zur Natur können eine in anderen Künsten kaum überbietbare Deutlichkeit erlangen, besonders, weil die Musik, als Mimesis der ästhetisch gereinigten Innerlichkeit das Ja oder das Nein des Künstlers zu diesen menschlichen Beziehungen in höchster Plastik hervortreten lassen kann. (Besonders deutlich ist dies bei Bartók vernehmbar.) Aber auch hier kann die Musik in ihrer ästhetischen Gestaltung der Gefühlsreflexe von Naturbeziehungen niemals für ihre originär ästhetische Beschaffenheit im Leben ein Zeugnis ablegen. Sie ist in ihrer Stoffwahl ebenso souverän und universell wie jede andere große Kunst, sie spiegelt in ihrer Art, ebenso wie diese, das gesamte Leben, so daß in ihr die menschlichen Reaktionen auf die Außenwelt von ihrer Gefühlsseite her an jene richtige Stelle gerückt werden, die ihnen in der Totalität des Lebens gebührt.

Am lehrreichsten ist für unsere Frage die Geschichte der Malerei. Scheint doch in ihr das auslösende Moment der »Naturschönheit« in ihrer originären Form unmittelbar gestaltet zu werden, so daß eine Identifikation des »ästhetischen« Naturerlebnisses in Leben und Kunst hier am nächsten zu liegen scheint; scheint doch in der Landschaft das unmittelbar gemeinsame Objekt beider handgreiflich deutlich vor uns zu stehen. Indessen enthüllt sich dieser Schein doch als bloßer Schein, wenn wir das Phänomen selbst näher betrachten. Vor allem ist die Landschaft als ausschließlicher Gegenstand der Malerei eine relativ moderne Erscheinung. Die längste Zeit ihrer Entwicklung bildete die reine Natur bloß einen Hintergrund für das eigentlich Wichtige, für das menschliche Geschehen. Natürlich ist damit nur das Allerallgemeinste über diese Frage ausgesagt. Denn von den Kompositionen Giottos ab, die im wesentlichen durch das Arrangement des nicht menschlichen Hintergrundes nur dem dramatischen Geschehen im Vordergrund eine rhythmische Begleitung geben, geht eine sich verbreiternde und vertiefende Bewegung in der Auffassung des landschaftlichen Hintergrundes vor sich, die sich bei den flämischen und venezianischen Malern bis zu dessen fast selbständiger Bedeutung steigert. Aber erst im Holland des 17. Jahrhunderts wird in weitem Maße die für sich genommene Landschaft zu einem selbständigen sozialen Auftrag für die Ma-

lerei, und zwar jetzt in einer völlig universellen Weise, die sich von der pathetischen Phantastik Ruysdaels bis zur Landschaft des Alltags bei van Goyen oder Herkules Seghers erstreckt, in der z. B. bei Vermeer sogar das Stadtbild einen landschaftlichen Charakter erhält. Es kann natürlich auch hier nicht unsere Aufgabe sein, diese Entwicklung selbst auch nur skizzenhaft zu verfolgen. Es muß bloß bemerkt werden, daß die »reine« Landschaft niemals eine Alleinherrschaft sogar in der Landschaftsmalerei erlangte. Wird auch die Landschaft als bloßer Hintergrund von der Natur als Schauplatz der menschlichen Tätigkeit ersetzt, so ist dabei für unser Problem die Universalität in Thematik und Auffassung besonders interessant. Denn die gestalteten Beziehungen zwischen Mensch und Natur erstrecken sich von dem lyrisch-utopischen Mythologisieren Claude Lorrains bis zum alltäglichen Leben der Menschen und darin von der in der Natur verrichteten Arbeit (Millet, Courbet, van Gogh etc.), bis zu der in ihr verbrachten freudigen Muße (die verschiedenen »Fêtes champêtres« von Giorgione bis Manet und Monet) und die Stadt als Landschaft erlebt ihre oft qualitativ abrupten Variationen von Guardi und Canaletto über den Impressionismus bis Utrillo.

Erst eine wirkliche Einsicht in die hier waltende subjektive und objektive Universalität kann uns in die Lage versetzen, zu verstehen, welches reale Verhalten zwischen diesen Beziehungen der Menschen des Alltags zur Natur und zwischen Gehalt und Form ihres ästhetischen Abbilds in der Malerei vorhanden ist. Wie seinerzeit die idealistische Ästhetik diese Beziehung im Leben auf das Modellverhältnis verengt hatte, so verengt sie ihre spätere Phase ebenfalls, indem sie die malerische Gestaltung auf eine angeblich völlig gereinigte Visualität reduziert. (Mit dem Hauptvertreter dieser Richtung, mit Konrad Fiedler, haben wir uns seinerzeit ausführlich auseinandergesetzt.) In beiden Fällen verschwinden sowohl jene Bestimmungen, die das Leben real beherrschen, als auch jene, die die ästhetische Widerspiegelung eigentlich zur Kunst machen. Über die Naturbeziehungen im Alltagsleben werden wir sogleich ausführlich sprechen; hier sei vorwegnehmend nur so viel hervorgehoben, daß diese stets vom ganzen Menschen ausgehen und immer auf diesen zurückwirken; daß also dabei sowohl die extensive Totalität der Natur, wie das gesamte sinnliche, geistige und gesellschaftliche Leben des Menschen die bestimmenden Faktoren ausmachen. Die Transposition, die der Maler ins homogene Medium der Visualität vollzieht, bedeutet also eine gründlich und wesentlich veränderte Attitüde des Menschen zur Wirklichkeit. In der Feststellung dieser Tatsache hat, wie seinerzeit gezeigt wurde,

Fiedler recht; er irrt bloß – aber dieser Irrtum verfälscht das ganze Problem – indem er meint, dieses Verhalten würde alles, was der ganze Mensch mit seinen sämtlichen Sinnen, mit Gefühl und Verstand erlebt hat, was er aus seiner ganzen Kultur mit sich bringt, einfach verschwinden lassen, um einer, in dieser Abstraktheit gespenstisch inhaltslos gewordenen, »reinen« Visualität Platz zu machen. Dem echten Meister der Landschaftsmalerei – die Werke bezeugen dies eindeutig – stehen derart künstlich ausgeklügelte, verengende Verhaltensweisen völlig fern; sein künstlerisches Bestreben richtet sich im Gegenteil darauf: den ganzen Reichtum der menschlichen Erlebnisse der Natur gegenüber in das homogene Medium des malerischen Ausdrucks umzusetzen.

Sehr lehrreich sind dafür die Gespräche Cézannes, die Gasquet aufgezeichnet hat, und zwar nicht nur, wie wir gleich sehen werden, wegen ihres Inhalts, sondern auch darum, weil niemand Cézanne verdächtigen wird, er hätte außerkünstlerische, nicht durch und durch malerische (also: bloß äußerlich assoziative, genremäßige) Effekte erstrebt. Die beiden Gesprächspartner stehen vor einer entstehenden Landschaft des Meisters. Cézanne sagt niedergeschlagen: »Das stimmt noch nicht. Es ist keine Gesamtharmonie darin. Dieses Bild ist noch nichts. Sagen Sie mir, welcher Duft strömt davon aus? Welcher Geruch kommt von ihr, sagen Sie.« Gasquet antwortet: »Der Geruch von Kiefern.« Den Maler beruhigt diese Versicherung nicht. Er erwidert: »Sie sagen das, weil zwei große Kiefern ihre Zweige im Vordergrund wiegen ... Aber das ist eine Gesichtsempfindung ... Darüber hinaus muß der ganze blaue, scharfe Duft der Kiefern in der Sonne sich vermählen mit dem grünen Duft der Wiesen, die taufrisch sind an jedem Morgen, und mit dem Geruch der Steine, dem Duft des fernen Marmors von Sainte Victoire. Das habe ich nicht wiedergegeben. Man müßte es wiedergeben. Nur in den Farben, ohne Literatur [1].« Das ist kein bloßer Einfall Cézannes, sondern das Prinzip seines Schaffens. Ein anderes Mal spricht er darüber, daß die Bauern keine Ahnung von der Landschaft haben, in welcher sie sich tagtäglich bewegen; sie nehmen in ihr nur das wahr, was ihr unbewußtes Gefühl für das Nützliche ihnen darbietet. Er fährt aber, sich den eigenen Aufgaben zurückwendend, so fort: »Ohne etwas von mir selbst zu verlieren, muß ich diesen Instinkt wieder erreichen, und diese Farben, die über die Felder ausgestreut sind, müssen für mich die Bedeutung einer Idee erhalten, wie für sie (die

[1] Cézanne: Über die Kunst, Hamburg 1957, S. 10 f.

Bäuern, G. L.) die einer Ernte. Sie empfinden spontan vor einem Gelb die Gebärde der Ernte, die beginnen muß, wie ich aus Instinkt angesichts des gleichen reifen Tons in der Lage sein sollte, auf meine Leinwand die entsprechende Farbe zu setzen, die ein Getreidefeld in wogende Bewegung bringt. Strich um Strich müßte die Erde so wiedererstehen [1].« Hier ist klar ersichtlich, daß in der Landschaftsmalerei, wie in jeder echten Kunst, die Totalität der Lebensinhalte die Besonderheit der künstlerischen Formgebung bestimmt. Diese inhaltliche Totalität des ästhetisch widergespiegelten, ins Ästhetische erhobenen Lebens darf aber nicht dazu verführen, aus dieser Universalität der Mimesis auf einen ästhetischen Charakter des abgebildeten Lebensstoffes selbst zu schließen, wie dies die Ästhetik im Falle der Naturschönheit zu tun pflegt. Die Natur, in diesem Falle das Landschaftsbild als Stoff und Inhalt der Malerei, würde damit eine Sonderstellung im Bereich der künstlerischen Gestaltung erhalten, zu deren Annahme keinerlei Gründe vorliegen. Betrachtet man etwa die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, so ist es nicht abzusehen, welcher Unterschied in dieser Hinsicht zwischen einer Landschaft und einem sogenannten Genrebild Vermeers vorhanden sein könnte; doch wird niemand ernsthaft behaupten wollen, daß der Inhalt des letzteren schon im Leben einen ästhetischen Charakter gehabt hätte.

Wenn wir also schon nach dieser kurzen Übersicht die ästhetische Beschaffenheit aller Naturbeziehungen und Naturerlebnisse der Menschen bestreiten, und diese im Verhältnis zu der künstlerischen Gestaltung mit allen anderen Lebenserscheinungen auf eine Stufe stellen, so bedeutet das nicht, daß wir ihre bestimmte Eigenart innerhalb dieses Komplexes leugnen würden. Nicht nur sind die meisten Naturerlebnisse Widerspiegelungen der Wirklichkeit und deshalb nicht Wechselbeziehungen vorwiegend praktischer Art mit dieser, wie der überwiegend große Teil des Alltagslebens. Auch darüber hinaus setzen sie eine bestimmte Distanz zwischen ihren Subjekten und Objekten voraus, die etwa bei Widerspiegelungen im Verkehr der Menschen untereinander vorwiegend nicht vorhanden zu sein pflegt. Tolstoi gibt über diese Eigenart der Naturerlebnisse eine sehr gute, freilich rein biographische Beschreibung: »Die Natur existierte bis zu meinem fünften Jahre nicht für mich, alles, woran ich mich erinnern kann, ereignete sich im Bettchen oder im Zimmer. Weder Gras, noch Blätter, noch der Himmel, noch die Sonne waren für mich vorhanden. Es ist nicht möglich, daß man mich nicht hat mit Blumen und

[1] Ebd. S. 21.

Blättern spielen lassen, daß ich kein Gras gesehen habe, oder man mich nicht vor der Sonne geschützt hätte, doch bis zum fünften, ja sechsten Jahre habe ich nicht eine Erinnerung an das, was wir Natur nennen. Wahrscheinlich muß man von ihr entfernt sein, um sie zu sehen, ich aber war selbst ein Stück Natur.«

Der von Tolstoi fixierte Tatbestand läßt sich gleich gesellschaftlich verallgemeinern; denken wir an die Beziehung von Stadt und Land bereits in den Naturerlebnissen der Römer, an die Beschreibungen, die Cézanne über die Bauern gibt. Um die Natur als Erlebnis zu apperzipieren, tritt überall die Notwendigkeit auf, von der den Menschen umgebenden Natur jene tiefverwurzelte Selbstverständlichkeit abzustreifen, die nur praktische, zumeist tief in Gewöhnung und Traditionen versenkte Beziehungen zu ihr zuläßt, damit das stets Neue in ihrem relativen Wechsel vom Menschen als eine ihm gegenüberstehende Außenwelt erlebt werde. Aber das kontemplative Verhalten zu ihr bleibt Selbstzweck, bleibt im Vitalen oder höchstens im Psychologischen stecken, unterscheidet sich also sehr genau von dem, was wir als Suspension der jeweilig aktuellen praktischen Zielsetzungen im Alltagsleben erkannt haben. Die hier entstehende Distanz hat deshalb die Eigentümlichkeit, daß der Mensch trotz dieser Distanziertheit vom Gegenstand, ja gerade infolge ihrer, sich doch als mitten in dieser Umgebung seiend, als von ihr nicht wirklich getrennt empfindet. Auch dieses Naturgefühl hat Tolstoi mit großer Eindringlichkeit geschildert: »... Ich liebe die Natur, wenn sie mich von allen Seiten umgibt und sich dann endlos in die Weite ausdehnt, aber ich muß mitten in ihr sein. Ich liebe es, wenn mich von allen Seiten heiße Luft umgibt, und diese Luft dann sich geballt in die unendliche Ferne verliert; wenn dieselben saftigen Grashalme, die ich beim Sitzen zerdrücke, das unendliche Grün der Wiesen bilden; wenn dieselben Blätter, die im Winde zittern, ihre Schatten auf mein Gesicht werfen, das Blau des fernen Waldes bilden; wenn ich dieselbe Luft, die ich atme, in der tiefen Bläue des endlosen Himmels erkenne; wenn ich nicht allein juble und mich der Natur freue, sondern um mich Myriaden der Insekten summen und schwirren, Marienkäfer aneinanderhängend umherkrabbeln, und überall ringsum die Vögel ihr Lied schmettern.«

Dieses Bekenntnis Tolstois zum Mittendrinstehen in der Natur als Voraussetzung echter und tiefer Naturerlebnisse ist ganz bewußt völlig subjektiv gehalten; ihm geht ja im Tagebuch, aus dem wir zuletzt zitierten, eine heftige Ablehnung der Schweizer Landschaft voran, in der er keine Möglichkeit für ein solches Umgebensein finden kann. Trotzdem oder gerade darum

berührt Tolstoi hier ein für diese Naturbeziehungen wesentliches Moment: nämlich eine gewisse Losgelöstheit des Menschen von der Alltagspraxis, in welcher er Gegenständen, ihren Beziehungen etc. gegenübersteht, die für seine praktischen Zielsetzungen einen bestimmten Widerstand repräsentieren, den er durch Arbeit, Nachdenken, Schlauheit etc. zu überwinden hat. (Es ist klar, daß die Arbeit in der Natur genau dieselbe Subjekt-Objekt-Struktur zeigt.) Andererseits muß er sich nicht über das eigene Alltagsleben und -denken erheben, wie in den Fällen, wo er – produktiv oder rezeptiv – mit den höheren Objektivationssystemen zu tun hat, wo seine Intentionen auf das Erfassen des Wesens gerichtet sind und die Erscheinungsformen nur auf dieses bezogen für ihn bedeutsam werden. Die von Tolstoi geforderte Distanz innerhalb des Mittendrinstehens – die ein andersgearteter Mensch, wie unsere Beispiele von Byron oder Riegl zeigen, gerade bei den Alpen erleben kann – bedeutet also eine Losgelöstheit von der unmittelbar-aktuellen Praxis des Alltags, ein Befreitsein von der absoluten Herrschaft des Nützlichen. Das Gewicht im inneren Haushalt des Menschen verschiebt sich vom Tun auf das Sein, auf das simple Existieren.

Es ist klar, daß damit die überwältigende Mehrzahl der hier entstehenden Erlebnisse der durch die Entwicklung der gesellschaftlichen Produktion entstandenen Muße zugeordnet werden muß und ihrem Charakter nach vorwiegend in das Gebiet gehört, das wir früher das des Angenehmen, des Lebensfördernden genannt haben. Dazu gehören freilich auch unmittelbar vitale Lebensäußerungen, wie etwa Essen und Trinken; jedoch auch hier entsteht zumeist dieses spezifisch Angenehme erst, wenn ein gewisses Moment des Überschusses, der sozial mit der Muße nahe verwandt ist, dabei vorherrschend wird. Es ist ohne weiteres klar, daß in diesem Fall ebenfalls eine Art Distanz entsteht, indem die besondere Güte der Speisen und der Getränke in bestimmtem Sinne auch kontemplativ genossen wird, nicht mehr als einfaches Stillen des Hungers und des Durstes, das freilich ebenfalls Gefühle des Angenehmen hervorrufen kann. So sind auch außerhalb der Naturbeziehung Empfindungen möglich, die ihr der Form nach nahekommen können, z. B. wenn man nach einem so genossenen Mahl behaglich in einem bequemen Sessel sitzend ein freundlich gewohntes oder interessant neues Interieur auf sich wirken läßt. Die untrennbare Mischung von Distanz und Drinsein, die Prävalenz des Seins vor dem Tun ist zweifellos auch hier vorhanden. Aber ebenso sicher ist in jedem Naturerlebnis auch noch ein anderes Motiv enthalten: ist ja die Natur ihrem Wesen nach ein Anderes, jedem Gesellschaftlichen, von dem Menschen selbst Geschaffenen gegenüber (wozu natürlich auch der Innenraum gehört). Aber

auch dieses Anderssein der Natur hat seine gesellschaftlich bedingten Komponenten, gleichviel, ob diese jeweils zur Bewußtheit gelangen oder nicht; wie subjektiv angesehen die Muße eine Voraussetzung des Erlebnisses der Natur ist, so objektiv gesellschaftlich die Sicherheit, die Bequemlichkeit ihres Erreichens, ihres Inbesitznehmens; dabei kann alldies natürlich auch negativ bewertet werden, indem einige die guten Wege, die anderen die Wegelosigkeit in ihrer Berührung mit der Natur bevorzugen, aber auch ein heutiges Abbiegen von den allgemein benutzten Straßen spielt sich innerhalb der vom Stoffwechsel mit der Natur geschaffenen Sekurität ab. Das gesellschaftliche Moment zeigt sich drastisch, wenn die Bewegung des Menschen in der Natur gesellschaftlich hervorgebrachte Fahrzeuge in Anspruch nimmt. Wir begnügen uns hier mit dem bloßen Hinweis auf die hier entstehenden Differenzen, vor allem als Grenzerscheinung, darauf, daß mit dem Flugzeug die Landschaft als solche völlig aufgehoben wird, indem das Inihrsein aufhört; das was beim Fluge gesehen werden kann, wirkt wie eine plastische Landkarte, nicht wie eine Landschaft.

Bei der Unendlichkeit solcher real möglichen, erlebniserweckenden Beziehungen der Menschen zur Natur wäre der Versuch selbst ihres bloßen Katalogisierens eine Sisyphusarbeit. Für uns bleibt allein wichtig, daran festzuhalten, daß dieses Schwanken zwischen Distanziertheit und Mittendrinsein die subjektive Seite der objektiven Pole dieses Naturverhältnisses: Anderssein der Natur dem Menschen gegenüber einerseits und ihre absolute Unentbehrlichkeit für seine Existenz, sein Wirken, seine Entfaltung andererseits bildet. Diese Lage hat zur Folge, daß die rein kontemplative, rein aufnehmende Verhaltensweise zur Natur nur einen – relativ – kleinen, freilich wichtigen Teil der realen Beziehungen der Menschen zu ihr, der Hingezogenheit zu ihr ausmacht. Auch in der Muße bleibt die Natur weitgehend ein Tätigkeitsfeld für den Menschen: so der Spaziergang in ihr, bei welchem die Gesundheitspflege, die Gelegenheit zu Gesprächen etc. eine sehr große Rolle spielt; so das Suchen von Beeren und von Pilzen, von Käfern, Schmetterlingen, interessanten Steinen, das sogar derart zum ausschließlichen Ziele werden kann, daß die Natur als Ganzes subjektiv völlig verschwindet und ihre Existenz für den Menschen auf ein günstiges oder ungünstiges Terrain für diese Zwecke reduziert wird; so die sportliche Betätigung in der Natur, die sich auch zwischen den Extremen bewegt: Mittel zu einer intimeren Naturbeziehung zu werden oder diese völlig oder fast völlig zu verdecken. Die Eigenart der so entstehenden Polarisationen beruht auf zwei Momenten. Erstens haben die meisten hier aufgezählten Tätigkeiten den Charakter eines Spiels,

d. h. die Inanspruchnahme des Menschen hat dabei einen wesentlich anderen Charakter als in der wirklichen Praxis des Lebens. Mit dem Aufhören der Spielartigkeit kann sich die Beziehung zur Natur bis zum völligen Erlöschen lockern; so etwa für den professionellen Käfersammler oder bei einem ähnlich eingestellten Sportler. Zweitens, was mit diesem eng zusammenhängt, kann ein Erlebnis der Natur nur dann entstehen, wenn das Sein des ganzen Menschen, der Selbstgenuß dieses Seins mit einem Stück Natur, in das er sich zeitweilig – im oben angedeuteten distanzierten Sinn – einfügt, in intime Berührung tritt. Das schließt ein Tun keineswegs vollständig aus, wohl aber dessen Übergewicht, das die Natur einfach in ein Feld oder Instrument der Tätigkeit verwandelt.

Wenn wir hier von dem Mittendrinsein des ganzen Menschen in der Natur sprechen, so ist das wörtlich zu nehmen: als körperliches Sichbefinden inmitten einer Naturumgebung, das Wirken ihres vielseitigen Seins auf alle Sinne des Menschen. Wir haben dies bereits bei der Tolstoischen Beschreibung sehen können; sie trifft damit die allgemeinsten Züge dieser Beziehung. Man denke etwa an die schöne Schilderung, die Platon vom Schauplatz des Dialogs zwischen Sokrates und Phaidros gibt: »Bei der Here! dies ist ein schöner Aufenthalt. Denn die Platane selbst ist prächtig belaubt und hoch, und des Gesträuches Höhe und Umschattung gar schön, und so steht es in voller Blüte, daß es den Ort mit Wohlgeruch ganz erfüllt. Und unter der Platane fließt die lieblichste Quelle des kühlsten Wassers, wenn man seinen Füßen trauen darf. Auch scheint hier nach den Statuen und Figuren ein Heiligtum einiger Nymphen und des Acheloos zu sein. Und wenn du das suchst, auch die Luft weht hier willkommen und süß und säuselt sommerlich und lieblich in dem Chor der Zikaden. Unter allem am herrlichsten aber ist das Gras am sanften Abhang in solcher Fülle, daß man hingestreckt das Haupt gemächlich kann ruhen lassen[1].« Gemeinsam ist den Situationsbildern Platons und Tolstois, daß in ihnen der ganze Mensch sich in der Natur befindet und mit allen seinen Sinnen auf ihre vielfältigen Erscheinungen reagiert. Darin kann zweifellos die positivste lebendige Beziehung des ganzen Menschen zur Natur enthalten sein und das allgemeine Wohlbefinden, das aus diesem Genuß des eigenen Daseins in der Natur ausstrahlt, kann, wie eben bei Platon, einen bedeutenden geistigen Aufschwung anregen, zu dem es freilich nur einen

[1] Platon: Phaidros, 230. Zitiert nach der Übersetzung von Schleiermacher: Platons Werke, Berlin 1855, I. Teil, 1. Band S. 60.

zufälligen Anlaß bieten kann. Solche Beziehungen können entstehen, aber sie müssen es nicht. Denn so sehr hier überall auf beiden Seiten von objektiven Realitäten die Rede ist, so sehr die geweckte Stimmung vom Ansichsein, vom Geradesosein der Gegenstände und ihres Ensembles ausgelöst wird, ist hier wie in jedem Seinsverhältnis des ganzen Menschen, wo nicht die Notwendigkeit der Praxis ein Sichanschmiegen an die Objektivität gebieterisch vorschreibt, die unmittelbarste Subjektivität des ganzen Menschen die schlechthin entscheidende, inappellable letzte Instanz. Es mag vielleicht auf den ersten Augenblick paradox scheinen, wenn wir den Naturbildern Platons und Tolstois das folgende Gedicht Christian Morgensterns gegenüberstellen:

Ein nervöser Mensch auf einer Wiese
wäre besser ohne sie daran;
darum seh er, wie er ohne diese
(meistens mindstens) leben kann.

Kaum daß er gelegt sich auf die Gräser,
naht der Ameis, Heuschreck, Mück und Wurm,
naht der Tausendfuß und Ohrenbläser,
und die Hummel ruft zum Sturm.

Ein nervöser Mensch auf einer Wiese
tut drum besser, wieder aufzustehn
und dafür in andre Paradiese
(beispielshalber: weg) zu gehn.

Man darf aber über den grotesken Eindruck des ersten Anblicks nicht vergessen, daß gerade Subjekt und Objekt des Naturverhältnisses in allen drei Fällen genau die gleichen sind. Platon spricht zwar nur poetisch vom »Chor der Zikaden«, aber warum müssen Morgensterns Ameisen und Hummeln schlechter sein als diese, und unter den Myriaden summender Insekten bei Tolstoi sind sie sicher mitenthalten. Da solche entgegengesetzten Eindrücke von den objektiven Eigenschaften bestimmter Naturkomplexe ausgehen, die sehr leicht objektiv einander höchst ähnlich sein können, muß die Divergenz der Wirkung ausschließlich vom jeweiligen real existierenden Subjekt, vom jeweiligen ganzen Menschen, in seiner physisch-psychischen Beschaffenheit abhängen.

Die Subjektivität des ganzen Menschen ist ~~also~~ hier – wie im ganzen Bereich des Angenehmen – unmittelbar das letzthin ausschlaggebende Prinzip, für die Entscheidung, ob und wie das auf sie einwirkende Sein eines bestimmten Naturkomplexes bejaht oder verneint wird. Da es sich jedoch hier immer nur darum handeln kann, wie sich ein bestimmter konkreter Mensch in einem bestimmten Augenblick zu einem bestimmten konkreten Naturabschnitt verhält, da die Frage der Verallgemeinerung des im Eindruck implicite enthaltenen Urteils gar nicht auftaucht, da derselbe Mensch sich in solchen Fällen zu keiner Konsequenz derselben Konstellation gegenüber verpflichtet fühlt, bedeutet das Beiwort unmittelbar keine Beschränkung, hebt, wiederum ganz wie bei dem Angenehmen überhaupt, die Endgültigkeit eines solchen einmaligen Verhaltens nicht auf. Diese Endgültigkeit des subjektiven Verhaltens kann gerade darum bestehenbleiben, weil sein Ja oder Nein nichts über die Objekte als solche aussagt, sondern ausschließlich über die – momentane – Beziehung des Subjekts zu ihnen; ~~daß Tolstoi von dem Summen der Insekten entzückt ist, während es in Morgensterns Gedicht etwas Schreckliches vorstellt, läßt sich gleicherweise nicht auf ihre Objektivität anwenden. Daß in einzelnen Naturerlebnissen, z. B. in denen Goethes ein lebhaftes gerade auf die Objektivität gerichtetes Interesse wirksam ist, zeigt die ungeheure subjektive Skala der hier möglichen Beziehungen, ist aber nicht ihr unentbehrliches, nicht einmal typisches Merkmal.~~ Darum ist es eine leere Pedanterie, wenn Ästhetiker wie Vischer die Naturerscheinungen vom »ästhetischen« Standpunkt mit einer Prätention der Objektivität als schön oder häßlich einzuordnen versuchen. Normalerweise wirkt immer ein Ensemble und in diesem kann »dasselbe« Objekt, selbst für denselben Menschen, einmal als anziehend, ein anderes Mal als abstoßend figurieren. So ist für Vischer die Schlange häßlich, während in einer der Schlußszenen von Kellers »Sinngedicht« sich eine Begebenheit abspielt, derzufolge die Heldin, die bisher die Schlangen verabscheute, von einer Schlange wünscht, sie möge von ihr in traurigen Tagen träumen.

Es ist vielleicht überflüssig, auf unsere früheren Ausführungen über die grenzenlose Skala der möglichen Erlebnisse beim Angenehmen zurückzuverweisen. Wie dort haben die Variationsmöglichkeiten der Naturerlebnisse sowohl von der Seite des Subjekts wie von der des Objekts so gut wie keine Schranken. Natürlich ist die jeweilige Erlebnisfähigkeit eines gegebenen Menschen nicht grenzenlos, der für ihn mögliche Spielraum ist sozial, national, historisch, psychologisch etc. in einem bestimmten Augenblick determiniert. Aber auch beim selben Menschen kann sich dieser Spielraum erweitern oder verengen,

und so sehr können auf die verschiedenen Menschen derselben Nation, derselben Klasse ähnliche Faktoren – von den entscheidenden Bestimmungen des sozialen Seins bis zu den Einflüssen der Mode etc. – einwirken, daß diese Reaktionen auch bei sozial ähnlich gestellten Menschen äußerst verschieden, oft geradezu entgegengesetzt ausfallen. Wie bei dem einen Menschen die physische Ermüdung als angenehme, bei dem anderen als unangenehme Empfindung auftaucht, so kann etwa bei zwei verschiedenen Menschen derselben Klasse dasselbe Stück Natur völlig divergierende Erlebnisse hervorrufen. Einen ebenso prinzipiell schrankenlosen Spielraum schafft die Objektseite der Naturbeziehungen. Wir haben die wichtige Rolle des jeweils wirkenden Ensembles bereits hervorgehoben, worin »derselbe« Gegenstand sehr verschiedene Eindrücke zu erwecken vermag; dazu gehört natürlich der Wandel von Beleuchtung, Einfluß der Jahreszeit, der Stunde etc., die das Erlebnis verändern können. In einer großen Mehrzahl der Fälle bewegt sich der Mensch selbst in der Natur und auch dadurch entstehen stark wechselnde Aspekte »desselben« Gegenstands (Berg von oben oder unten). Aber die Bewegung des Menschen kann auch innerliche Wandlungen hervorrufen, so etwa ein Gespräch bei einem Ausflug, dessen Reflexe sich in den Reaktionen der Beteiligten auf die Natur zeigen, etc.

Die Mehrzahl solcher der Natur gegenüber entstehenden Empfindungen ordnet sich so ohne weiteres in den Komplex ein, den wir früher als den des Angenehmen analysiert haben. Dies um so mehr, als ja die meisten Naturerlebnisse in einer Weise erweckt werden, die sie inhaltlich wie formal in die Sphäre des Angenehmen verweisen; man denke an Spaziergänge, Ausflüge, Wirkungen der guten Luft, mäßig getriebenen Sport, Ausruhen etc. Das entscheidend Gemeinsame ist, daß überall der reale ganze Mensch, das Subjekt in seiner Partikularität das Aufnahmeorgan dieser Erlebnisse ist. Das Verhalten des Künstlers zu einem Stück Natur ist – wie wir eben gesehen haben – davon qualitativ verschieden, auch dann, ja gerade dann, wenn er bestrebt ist, den ganzen Reichtum, die gesamte Vielseitigkeit der Beziehungen des Menschen zur Natur in seinem homogenen Medium zu realisieren. Denn in solchen Fällen verschiebt sich das, was im Naturerlebnis des ganzen, des partikularen Menschen auf der Subjektseite stand, in die Sphäre der Objektivität: es soll in der ästhetischen Widerspiegelung gestaltet, für alle sichtbar gemacht werden; das Typische an den Einzelerlebnissen der partikularen Menschen soll als Besitz der Menschengattung künstlerisch artikuliert erscheinen. Für den Durchschnitt der Naturerlebnisse der Menschen wird diese Einordnung in den Bereich des Angenehmen nach den bisherigen Darlegungen

wohl einleuchtend sein. Auch Hartmann, der, wie wir gesehen haben, in etwas modifizierter Form die Kantsche Konzeption der Naturschönheit retten möchte, fühlt sich veranlaßt, die große Mehrzahl der Naturerlebnisse als bloß vitale aus der Ästhetik auszuschließen [1].

Es kommt also für uns nur noch darauf an, die eigentliche inhaltliche wie formale Beschaffenheit solcher Naturerlebnisse genauer zu bestimmen, die sich auf der höchsten Stufe dieser großen Skala befinden, deren sachliche oder menschliche Gewichtigkeit dagegen spricht, daß man sie einfach dem Angenehmen zuordnet. In der Tat ist hier ein reales Problem vorhanden. Wir werden aber sehen, daß gerade die richtige Betrachtung solcher Phänomene ihren ästhetischen Charakter widerlegt. Sprechen wir zuerst über die einfachste Frage. Unsere Untersuchung der Gegenständlichkeitsstruktur der Naturerlebnisse des Alltags hat gezeigt, daß von ihnen aus unmöglich ein gerader Weg zum wissenschaftlichen, auch nur naturphilosophischen Erfassen der ansichseienden Wirklichkeit führen kann. Das ist für jeden, der auf die Methode der modernen Naturwissenschaften eingestellt ist, etwas Selbstverständliches. Wir wissen aber aus der Geschichte, daß es jahrtausendelang eine qualitativ orientierte Naturphilosophie gab, deren Kategorien sich vielfach, freilich nicht immer, auf Erlebnismöglichkeiten der Menschen der Natur gegenüber stützten. Ist hier nicht ein sachlicher Zusammenhang zwischen unmittelbaren Naturerlebnissen und objektiv seinsollender Naturphilosophie möglich, ja ist hier nicht gerade der »ästhetische« Charakter der ersteren ein Verbindungsglied zur letzteren? Noch in der romantischen Naturphilosophie (und Ästhetik) tauchen derartige Motive auf. Es ist lehrreich zu sehen, wie Goethe, dessen »Farbenlehre« vielleicht das bedeutendste Rückzugsgefecht der qualitativen Naturphilosophie war, zu diesem Problem steht. In seinem Aufsatz »Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt« behandelt er einleitend vor allem die Beziehung des normalen Menschen des Alltags zur Natur und hebt dabei hervor, daß er diese stets auf sich selbst bezieht; und zwar, fügt Goethe hinzu, mit gutem Recht, denn sein Schicksal ist weitgehend von den so entstehenden Affekten bestimmt. Alles ändert sich jedoch, wenn er sich den Gegenständen der Natur an sich zuwendet. Goethe stellt nun mit

[1] Hartmann, a. a. O. S. 147 f. In mancher Hinsicht kommt dieses Vitale unserer Auffassung von der Partikularität des ganzen Menschen als Subjekt nahe. Es ist aber darin insofern eine Verengung des Problems enthalten, als die gesellschaftlich-geschichtliche Komponente, die in dem als vital charakterisierten Naturerlebnis immer enthalten ist, bei Hartmann vernachlässigt wird.

großer Energie die Wandlung in den Vordergrund, die mit der menschlichen Subjektivität bei dieser Umstellung des Interesses vor sich gehen muß: »Es fehlt ihnen der Maßstab des Gefallens und Mißfallens, des Anziehens und Abstoßens, des Nutzens und Schadens; diesem sollen sie ganz entsagen, sie sollen als gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen suchen und untersuchen, was ist, und nicht was behagt[1].« Es ist klar, daß darunter, was Goethe plastisch als das »gleichgültige und gleichsam göttliche Wesen« bezeichnet, dasselbe Verhalten zu verstehen ist, das wir als desanthropomorphisierende Widerspiegelung behandelt haben.

Jetzt ist für uns nur der hier zu vollziehende Sprung wesentlich. Denn er bedeutet, daß ein Naturerlebnis nur dann sich ins Erkenntnismäßige steigern kann, wenn es sich selbst als solches restlos aufhebt und sich dadurch in eine radikal andere Sphäre begibt. Bleibt das Erlebnishafte bestehen, so kann es nur einen – subjektiv bleibenden – mythischen Aspekt der Natur ausdrücken, niemals das Ansich der Natur in ein echtes Füruns verwandeln. Das subjektiv tiefste Erlebnis solcher Art, auch wenn es einen sprachlich starken Ausdruck erhält, bleibt im Subjekt stecken und vermag keine Brücke zur objektiven Wirklichkeit zu schlagen. Natürlich kann unter Umständen in seinem Gehalt ein richtiger Kern enthalten sein; in solchen Fällen bedarf die Fortführung des von Goethe beschriebenen Sprunges und ist für sich genommen nichts weiter als ein Einfall intuitiven Charakters, worüber gelegentlich des Signalsystems 1' schon die Rede war. Es ist aber ebenso selbstverständlich, daß dieses Fehlen der direkten Intention auf wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit aus solchen Erlebnissen auch keine ästhetischen machen kann, wie dies seit der romantischen Annäherung der anthropomorphisierenden Naturphilosophie zur Ästhetik oft behauptet wurde. Eine solche Annahme hätte aber – die ebenfalls romantische, sachlich völlig unfundierte – Voraussetzung, daß jedes subjektive Erlebnis einfach infolge seiner Intensität schon einen ästhetischen Charakter besitzen müsse. Wir haben in den verschiedensten Zusammenhängen die Gelegenheit gehabt zu zeigen, daß dem nicht so ist, daß auch bei der größten subjektiven Empfindungstiefe oder -kraft ein solches Erlebnis in der Partikularität steckenbleibt, wenn es nicht eine – durch adäquate Weiterarbeit fortsetzbare – Intention auf Verallgemeinerung in sich birgt; daß deshalb die Sphäre des

[1] Goethe: Der Versuch als Vermittler zwischen Subjekt und Objekt, Wk., a. a. O., XXXIX. S. 16.

Ästhetischen von der der partikularen Erlebnisse, trotz der anthropomorphisierenden Beschaffenheit beider, ebenso durch die Notwendigkeit eines qualitativen Sprunges getrennt ist, wie der Alltag von der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wissenschaft. Diese Partikularität äußert sich in solchen Fällen so: gerade ich, gerade in diesem Moment, gerade auf dieser Stufe meiner Entwicklung etc. erlebe die Natur gerade auf diese Weise. Wenn in solchen Fällen auch das Begehren fehlt und das Erlebnis rein kontemplativ bleibt, ist eine gewisse struktive Analogie zu den erotischen Erlebnissen zweifellos vorhanden. Das Hinausgehen über diese Partikularität hat aber im Ästhetischen – bei Aufbewahrung, ja Vertiefung der anthropomorphisierenden Widerspiegelung – eine Richtung, die von der Partikularität zur Gesetzmäßigkeit, von der Einzelheit (und ihrer unvermittelten, anthropomorphisierenden Hypostasierung zu einer subjektiv bleibenden Pseudo-Allgemeinheit) zur Besonderheit in der sinnlich-sinnfälligen Art des Ästhetischen weiterführt.

Es braucht vielleicht nach unseren Ausführungen über das Angenehme nicht nochmals hervorgehoben werden: diese scharfe Abgrenzung des ästhetisch Gattungsmäßigen vom lebenhaft Partikularen enthält in sich nicht die geringste Herabsetzung des letzteren. Im Gegenteil. Gerade unsere Betrachtungen zeigen einen »character indelebilis« der Partikularität, den die idealistischen, asketischen Weltanschauungen zu zerstören, zu zersetzen trachten. Das bedeutet natürlich nicht, daß die unmittelbare Partikularität des Menschen, wie manche subjektive Idealisten meinen, eine Entscheidungsinstanz höchsten Ranges in den Beziehungen der Menschen zur Wirklichkeit wäre. Die Aufgabe der Philosophie ist vielmehr, zu zeigen, welche Formen die aufbewahrende Aufhebung der Partikularität in den verschiedenen Gebieten der menschlichen Beziehungen zur Wirklichkeit, in Wissenschaft, Kunst, Ethik etc. erhält. In bezug auf das ästhetische Verhalten haben wir über die sich hier ergebenden Probleme bereits ausführlich gesprochen und in Zusammenhängen, die unsere Frage nahe berühren, auch über ihre Lösungsrichtungen in Wissenschaft und Ethik einiges andeutend ausgeführt. Jetzt kommt es also nur darauf an, besonders typische Naturerlebnisse, die sich durch Tiefe, Intensität, durch inneren, ins Weltanschauliche übergreifenden Gehalt aus der unendlichen Schar der großen angenehmen Empfindungen herausheben, auf ihre spezifische Wesensart hin zu untersuchen. Dabei ist es notwendig, zwei Bemerkungen voranzustellen. Erstens, daß solche Erlebnisse stets eine unzerstörbare individuelle Partikularität zur Grundlage haben; immer sind sie primär und originär Erlebnisse einer bestimmten Persönlich-

keit, direkt und innig auf dessen allerpersönlichste Lebensfragen bezogen; immer untrennbar an das hic et nunc eines bestimmten Augenblicks seiner Existenz geheftet. Zweitens, wie schon bei Behandlung des Signalsystems 1', werden wir unsere Beispiele großen Dichtungen entnehmen; aber auch hier, wie seinerzeit dort, kommt es für uns dabei nicht auf das ästhetische Wesen ihrer Gestaltung an, sondern wir benutzen das uns so gebotene Material als bloße Dokumentation eines übersichtlich gegebenen wichtigen Lebensstoffes, die auch noch den Vorteil hat, allgemein bekannt und darum leichter kontrollierbar zu sein, als die meisten realen Lebensvorgänge der Menschen.

Beginnen wir mit Hans Castorps Naturerlebnissen im Schneesturm, denen Thomas Mann im »Zauberberg« ein ganzes Kapitel gewidmet hat. Vor allem ist festzustellen, daß der größte Teil der hier beschriebenen Naturbeziehungen, der Schneesturm selbst und Castorps Kampf um die Rettung seines Lebens keineswegs zu den Naturerlebnissen »ästhetischer« Art gehört, sondern ein Ringen mit Naturmächten darstellt, wie wir es etwa bei Melville gefunden haben; sie müssen also einer Gruppe zugeordnet werden, die in der Wirklichkeit selbst praktischen Charakter hat und erst durch die dichterische Gestaltung, ebenso wie jeder andere Lebensstoff, eine ästhetische Gegenständlichkeit erhalten. Wichtiger scheint uns der Traum, der Castorp unter dem zweifelhaften Schutz einer Holzhütte überfällt. Hier ist fraglos ein gewaltiger und gewaltig wirkender Natureindruck vorhanden. Wenn wir ihn jedoch näher betrachten, so zeigt sich einerseits, daß gerade seine Naturinhalte aus einem Kontrast zur eben erlebten wirklichen Natur emporsteigen, andererseits, daß sein echter und den Träumer seelisch beeindruckender und beeinflussender Gehalt nicht aus der Natur selbst stammt, sondern aus jenen beunruhigenden, für Castorp unlösbaren Lebensproblemen, vor welche ihn die menschlichen Beziehungen, die weltanschaulichen Kontroversen während seines Sanatoriumaufenthalts gestellt haben. Darum erscheint für ihn dieser Gehalt – unmittelbar und plastisch gegenwärtig gemacht durch die Lebensgefahr im Schneesturm – in solcher Fassung: »Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindlichkeit ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*« Es bedarf keines ausführlichen Kommentars, um deutlich werden zu lassen, daß die Empfindungen und die aus ihnen entsteigenden Gedanken eine klare Intention auf das Regeln der eigenen zukünftigen Lebensführung, auf eine weltanschauliche Orientierung in ihr, also eine aufs Ethische zielende Be-

wegungsrichtung haben. Wenn wir ihnen also einen Platz im Ganzen der menschlichen Lebensäußerungen zuweisen wollen, so könnten wir mit größter Berechtigung sagen: sie gehören einem lebenhaften »Vorher« der ethischen Entscheidungen und Entschlüsse an[1]. Dabei muß der Akzent auf das »Vorher« gelegt werden, denn Castorp befindet sich durchaus in einem bloß vorbereitenden Stadium; die Gedanken und Empfindungen tauchen bei ihm erst in einem erlebnishaften Nebeneinander und Nacheinander auf, und auch in ihrem begrifflichen Zusammenfassen ist eher die Ahnung oder der Wunsch einer zukünftigen Absicht, als ein wirkliches ethisches Straffen des Willens zur Tat sichtbar. Thomas Mann läßt diese Wesensart der ganzen Episode in seinen Schlußbemerkungen deutlich werden; Castorp kehrt glücklich in die gewohnte Umgebung des Sanatoriums zurück, verzehrt mit gutem Appetit seine Abendmahlzeit. »Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.«

Mit den entsprechenden Verschiedenheiten, die aus den völlig anderen Umständen, aus dem entgegengesetzt angelegten Charakter des beteiligten Menschen folgen, können wir ein etwa ähnlich beschaffenes Naturerlebnis bei Andrej Bolkonski auf dem Schlachtfeld von Austerlitz in Tolstois »Krieg und Frieden« beobachten. Bolkonski, dessen Lebensvorbild Napoleon gewesen ist, der in einer kritischen Situation der Schlacht die Hoffnung in sich trug, sein »Toulon« zu erleben, wird an der Spitze eines stürmenden Bataillons verwundet, und liegt nun, keiner Bewegung fähig, auf der Erde. »... er sah nichts mehr. Über ihm war nur noch der Himmel, der hohe Himmel, nicht klar, aber unermeßlich hoch, mit ruhig hingleitenden, grauen Wolken. ›Wie still und ruhig und feierlich das ist, gar nicht so, wie vorher, als ich rannte‹, dachte Fürst Andrej. ›Nicht so wie vorher, als wir so rannten und schrien und kämpften ... so ganz anders schweben die Wolken dahin an diesem hohen, unendlichen Himmel. Wie kommt das nur, daß ich diesen hohen Himmel früher nie gesehen habe? Und wie glücklich bin ich, daß ich ihn endlich kennengelernt habe. Ja, alles ist nichtig, alles ist Lug und Trug, außer diesem

[1] Wir haben den Terminus »Vorher« in Anführungszeichen gesetzt. Einerseits um anzudeuten, daß wir über etwas dem ästhetischen Vorher Analoges sprechen, andererseits jedoch betonen wir damit die Vorläufigkeit dieser Bezeichnung. Denn nur eine systematische Behandlung der Ethik, zu der hier natürlich keine Möglichkeit vorhanden ist, könnte den echten Inhalt und die echte Form, die wahre Struktur eines ethischen »Vorher« genau bestimmen. Die Anführungszeichen sollen diesen provisorischen Charakter der Terminologie hervorheben.

unendlichen Himmel. Es gibt nichts, nichts außer ihm. Aber auch das ist nichts; nichts gibt es als Stille und Ruhe. Und Gott sei gedankt dafür! . . .« Nur rein unmittelbar bildet der hohe Himmel einen Kontrast zum vorangegangenen Lärm und Rummel der Schlacht. Seine echte, gegensatzbildende Macht nährt sich aus der lange und langsam unbewußt wachsenden Enttäuschung Bolkonskis, die während des ganzen Feldzugs allmählich erstarkt (man denke an seine Stimmungen nach der Schlacht bei Schöngraben) und hier zur Explosion kommt. Es ist dabei sehr interessant, daß die vorangehenden Desillusionierungen immer in den höfisch-bürokratischen Institutionen, Gewohnheiten und Sitten des damaligen zaristischen Rußlands (und seines Verbündeten, der Habsburger-Monarchie) ihren direkten Ursprung hatten. Diese Momente erscheinen aber im großen Erlebnis auf dem Austerlitzer Schlachtfeld wie ausgelöscht. Das Erlebnis kontrastiert ausschließlich sein bisheriges Lebensideal, die historische Figur Napoleons, mit der Größe und Ruhe des hohen Himmels und zeigt es in diesem Gegensatz, in dem eines echten menschlichen Lebens mit der leeren Geschäftigkeit seiner bisherigen Lebensführung. Das sehen wir, als der nach dem Sieg über das Schlachtfeld reitende Napoleon bei Bolkonski stehenbleibt und ihn betrachtet. »Er wußte, daß das Napoleon war – sein Held; aber in diesem Augenblick erschien ihm Napoleon als ein so kleiner, nichtiger Mensch im Vergleich mit dem, was jetzt zwischen seiner Seele und diesem hohen, unendlichen Himmel mit den darüber hintreibenden Wolken vorging. Ihm war es in diesem Augenblick völlig gleichgültig, wer da vor ihm stand, was der von ihm sagte; er freute sich nur darüber, daß Menschen bei ihm waren, und er wünschte nur, diese Menschen möchten ihm helfen und ihn dem Leben wiedergeben, das ihm so schön schien, weil er es jetzt so ganz anders verstand als früher.«

Bevor wir auf die weiteren menschlichen Auswirkungen dieses Naturerlebnisses näher eingehen, wird es vielleicht nützlich sein, an das früher angeführte Beispiel Hans Castorps zu erinnern und dann auf eine in etwa analoge Begebenheit bei Dostojewskij hinzuweisen. In dem Roman »Der Idiot« erzählt Fürst Myschkin von den Gefühlen und Gedanken eines zum Tode Verurteilten, der im letzten Moment begnadigt wurde. (Die Episode ist höchstwahrscheinlich autobiographisch.) »Nicht weit von jenem Platz, auf dem sie erschossen werden sollten, war eine Kirche, und das vergoldete Dach der Kuppel glänzte im hellen Sonnenschein. Er wußte noch, daß er unverwandt, daß er fast starr auf diese goldene Kuppel und die Strahlen, die von ihr ausgingen, gesehen hatte; er vermochte sich nicht loszureißen von diesen Strahlen: es schien ihm, daß sie seine neue Natur seien, daß er nach drei Minuten irgendwie mit

ihnen ineinanderfluten werde . . .« Und es lebt in ihm ununterbrochen das Gefühl: »Wie aber, wenn du nicht zu sterben brauchtest? Wenn dir das Leben wiedergegeben würde – welch eine Ewigkeit! Und alldas gehörte dann mir! Oh, jede Minute würde ich in ein ganzes Jahrhundert verwandeln, nichts würde ich verlieren, jede Minute würde ich zählen, nichts, nichts würde ich verlieren, keinen Augenblick würde ich ungenutzt vergeuden!« Auf die Frage seiner Zuhörer, wie nun der Betreffende dann tatsächlich gelebt, wie in ihm dieses Erlebnis sich weitergebildet habe, erwidert Myschkin: ». . . er hat mir selbst gesagt . . ., daß er längst nicht so gelebt und viele, viele Augenblicke vergeudet und verloren habe.«

Bolkonski

Kehren wir nun zu Bolkonski und zu seinem Austerlitzer Naturerlebnis zurück. Die Intention auf eine radikale Veränderung seiner Lebensführung hat als unmittelbaren und konkreten Inhalt die Versöhnung mit seiner Frau, mit der er wegen ihres mondän-oberflächlichen Charakters in keinem guten Eheverhältnis lebte. Die Absicht, ein neues Leben zu leben, wird vom Schicksal vereitelt; gerade zur Zeit seiner Heimkunft stirbt die junge Frau an der ersten Geburt. Damit sind aber für ihn alle Aussichten eines neuen Lebens verstellt. Das große Erlebnis des hohen Himmels verblaßt immer stärker; es droht völlig aus seinem inneren Leben zu verschwinden. Erst bei einem Besuch seines Freundes Pierre, nach der ersten ihn wirklich bewegenden Diskussion, lebt es nach langen Jahren wieder auf. »Zum ersten Male nach Austerlitz sah er wieder den hohen, ewigen Himmel, den er gesehen hatte, als er auf dem Schlachtfelde von Austerlitz lag, und etwas längst Eingeschlafenes, etwas Besseres, das in ihm war, erwachte plötzlich wieder in seiner Seele, freudig und jugendfrisch. Dieses Gefühl war verschwunden, als Fürst Andrej wieder in seine gewohnten Lebensverhältnisse kam; aber er wußte, daß dieses Gefühl, das er nur nicht zu entwickeln verstand, doch in ihm lebte.« Und in der Tat, von da an löst sich die Lähmung des Lebenswillens in Bolkonski allmählich auf, das Suchen nach einer ihm angemessenen, sinnvollen Tätigkeit setzt wieder ein. Mit ganzer Kraft freilich erst, nach der ersten, noch sehr flüchtigen Begegnung mit Natascha Rostowa, nachdem er ihr nächtliches Gespräch mit ihrer Jugendfreundin belauscht hatte. Dazwischen stehen zwei ähnlich geartete, aber weniger tiefgrabende Naturerlebnisse. Auf einer Geschäftsreise im Frühling sieht er mitten in der aufblühenden Landschaft eine alte Eiche: ». . . die Rinde war rissig und mit altem Schorf verwachsen. Mit ihren riesigen, plumpen, unsymmetrisch gespreizten, knorrigen Armen und Fingern stand sie wie ein alter zorniger Unhold verächtlich zwischen den lächelnden Birken«, die ihm die unwiderlegbar scheinende Wahrheit ver-

kündet: »Unser Leben ist aus.« Auf dem Rückweg nach der Begegnung mit Natascha fährt er durch denselben Wald und sieht die ihm in der Erinnerung so vertraut gewordene Eiche, kann sie anfangs nicht finden, weil sie jetzt schon voll grünender Blätter ist. Und Bolkonski wird von einem Gefühl der Freude und der Erneuerung erfaßt: »Die schönsten Augenblicke seines Lebens kamen ihm plötzlich alle zugleich ins Gedächtnis: Austerlitz mit dem hohen Himmel, und das tote, vorwurfsvolle Antlitz seiner Frau, und Pierre auf der Fähre, und das von der Schönheit der Nacht erregte kleine Mädchen und diese Nacht selbst und der Mond – alles das fiel ihm plötzlich wieder ein. ›Nein, das Leben ist doch noch nicht zu Ende mit einunddreißig Jahren‹, entschied Fürst Andrej plötzlich endgültig und unabänderlich.«

Betrachtet man diese Naturerlebnisse auf ihre Verwandtschaft untereinander hin, so sieht man sogleich, daß es sich immer um eine Explosion längst gärender innerer Kollisionen und Widersprüchlichkeiten im Leben eines bestimmten Menschen handelt, bei denen die jeweilige konkrete Naturerscheinung bloß ein auslösender Anlaß war. Das bedeutet selbstredend keine völlige Zufälligkeit. Die in den bestimmten konkreten Fällen von einer bestimmten konkreten Persönlichkeit wahrgenommenen Phänomene müssen – objektiv – so beschaffen sein, wie sie waren, um mit den zum Ausdruck drängenden Affekten mühelos, spontan in Einklang gebracht werden zu können. Diese ihre ansichseiende Beschaffenheit ergibt aber bloß die allgemeine Möglichkeit zum Erwecken gerade dieser Erlebnisse. Die wirkliche Notwendigkeit liegt stets in der Persönlichkeit des betreffenden Menschen, in seinen vorangegangenen Schicksalen, in der Art des Augenblicks, in welchem die inneren Kräfte und Konflikte, durch äußere Umstände des Lebenslaufs auf die Spitze getrieben, zum Ausdruck drängen. In dieser Allgemeinheit, die freilich keine willkürliche, gegenstandsfremde Abstraktion ist, kommen solche Naturerlebnisse andersartigen wuchtig wirkenden gehaltvollen Erlebnissen der Menschen sehr nahe, auch wenn diese von völlig anderen objektiven Konstellationen, wie Begebenheiten des Lebens oder von fertigen Sinngebilden wie denen der Kunst, unmittelbar hervorgerufen werden. Man denke, um zuerst auf das letztere hinzuweisen, an den Einfluß, den Claude Lorrains »Acis und Galathea« auf Wersilow in Dostojewskijs Roman »Der Jüngling« ausgeübt hat. Der Fall ist hier auf den ersten Anblick klar: es handelt sich um das von uns bereits eingehend geschilderte Nachher eines starken ästhetischen Eindrucks. Da es zum Wesen des Nachher gehört, den von der künstlerisch erregten Katharsis bewegten rezeptiven Menschen ganz als ganzen Menschen bereichert ins Leben zurückzuführen, kann dieses ästhetische Nachher sich zwang-

los in ein ethisches »Vorher« verwandeln. Und auf diesem Niveau läuft sein weiteres Geschick bereits in vieler Hinsicht parallel mit dem der großen Naturerlebnisse: in beiden kommt es darauf an, wie der betreffende Mensch in seinem späteren Leben diese Erschütterung zur realen Umwandlung und Höherentwicklung seines Lebens ausnützen wird. Es entsteht ein ethisches Problem, ein Problem der Lebensführung.

Komplizierter ist die Lage, wenn das auslösende Ereignis eines solchen Erlebnisses aus Beziehungen zwischen den Menschen selbst, deren Wandlungen etc. entspringt. Denn in solchen Fällen ist, wenigstens der Regel nach, der Abstand zwischen dem ethischen »Vorher« und der Entscheidung selbst viel geringer, als in den bisher behandelten Fällen; denn, wie wir es im vorigen Abschnitt sehen konnten, sind die Beziehungen zwischen den Menschen wesentlich praktischer Art, was sehr oft, insbesondere bei starken, gehaltvollen Ereignissen, den ethischen Entschluß sofort unvermeidlich macht. Man denke an jene Szene in Tolstois »Anna Karenina«, in welcher Karenin ans Krankenbett der von den Ärzten aufgegebenen Anna kommt und angesichts ihres nahenden sicheren Todes tief erschüttert den hochherzigen Entschluß faßt, Annas und Wronskis Verhältnis zu verzeihen und in Zukunft zu dulden. Es ist ein Augenblick von hochgespanntem, moralischem Pathos, da auch Anna und Wronski von der Flut dieser Erhabenheit mitgerissen werden. Der große Realist Tolstoi zeigt aber, daß ungeachtet der Stimmungen eines solchen erhöhten Lebensmomentes Karenin doch ein trockener Bürokrat, Anna eine Dame und Wronski ein Kavalier aus der mondänen Gesellschaft bleiben; die Erhabenheit bröckelt von ihnen allen ab und die gewohnte Hölle des Alltags zu dritt erobert ihre alten Rechte wieder. Tolstoi zeigt hier die Wahrheit dessen, was Dostojewskij eine schnelle Heldentat, Gorki den Heroismus einer Stunde genannt hat. Ohne auch nur den Versuch zu machen, die hieraus erwachsenden ethischen Probleme selbst bloß skizzenhaft anzudeuten, kann vom Standpunkt unseres Problems gesagt werden: die eruptive Stimmung eines solchen großen Augenblicks, einerlei welcher Art sein auslösender Anlaß auch sein möge, entstammt unmittelbar immer aus der partikularen Persönlichkeit des Menschen. Ihre Vehemenz, ihr abruptes Sichabheben von den bisherigen normalen Inhalten des betreffenden Alltagslebens weist auf den für jede Lebenssphäre entscheidend wichtigen Tatbestand hin, daß die Partikularität keines Menschen – weder im Guten noch im Bösen – so einheitlich, so homogen ist, wie es die Oberfläche des Alltags zu zeigen scheint. In jedem Menschen wirken verschiedene, oft entgegengesetzte Kräfte aufeinander – auf ihre Abstammung aus gesellschaftlichen, psycho-

logischen etc. Quellen, können wir hier nicht eingehen –, deren Kampf in Wechselbeziehung mit den Umständen das Schicksal der betreffenden Person entscheidet. Die hier angedeuteten Eruptionen sind stets ein Zeichen dafür, daß die sich dabei in den Vordergrund drängende Tendenz eine wichtige, aber vernachlässigte Komponente der Gesamtpersönlichkeit bildet. Jedoch selbst die größte Intensität und Vehemenz solcher Ausbrüche liefert noch keinen Beweis dafür, daß das Individuum gerade darin ihr eigenes wirkliches Wesen finden müßte. Das erweist sich erst, wenn die daraus entspringenden Entscheidungen ethischer Art imstande sind, die gesamte Lebensführung in diese Richtung zu lenken. Weil dies aus dem isoliert genommenen großen Augenblick unmöglich zu entnehmen ist, glauben wir berechtigt gewesen zu sein, hier von einem »Vorher« der eigentlichen Ethik zu sprechen. Wie schon betont: das Beispiel aus »Anna Karenina« fällt etwas aus dieser Reihe heraus. Wir glauben aber, daß in seiner Nähe zu dem, was Dostojewskij eine schnelle Heldentat genannt hat, die eben angedeutete Vorherrschaft des bloß Partikularen – allerdings in der ethischen Form der Entscheidung – zum Ausdruck gelangt.

Nachdem wir die Verwandtschaft solcher Naturerlebnisse mit Affektionen anderen Ursprungs in ihren allerwesentlichsten Zügen aufgezeigt haben, wenden wir uns ihren Verschiedenheiten von diesen, ihrer spezifischen Eigenart zu, in welcher die durch Naturphänomene hervorgerufene kathartischen Wirkungen sich ihrem spezifischen Wesen entsprechend offenbaren. Das erste, was bei einer solchen geänderten Blickrichtung auffällt, ist eine gewisse Allgemeinheit der Naturerlebnisse; ihr Gehalt richtet sich mehr auf das allgemeine Verhalten des Menschen zur Welt und zu seinen Mitmenschen überhaupt; ihre Wirkung ist eine andere als bei Erlebnissen, die von konkreten menschlichen Beziehungen oder Situationen erweckt werden. Es zeigen sich also bei den kathartischen Wirkungen, die vom Leben selbst ausgelöst werden, zwei Pole: ist der Erreger ein menschliches Ereignis, herausgewachsen aus konkreden kathartischen Wirkungen, die vom Leben selbst ausgelöst werden, zwei fenden Individuums, so hat die Katharsis eine eindeutige und bestimmte Objektbezogenheit, ist direkt auf konkrete ethische Entscheidungen gerichtet. (Einerlei wie diese dann real ausfallen.) Wird der Ausbruch der Katharsis von einem Naturphänomen veranlaßt, so hat dieses der Regel nach einen Anlaßcharakter: d. h. die Objektbezogenheit ist bei aller Heftigkeit, Gefühlsbetontheit, Abfärbung ins Weltanschauliche etc. äußerst unbestimmten, stimmungshaften Charakters. Beide Pole unterscheiden sich also, jeder in seiner Weise, von den rein ästhetischen Formen der Katharsis. Dementspre-

chend verschwimmt auch im unmittelbaren Erlebniserreger das konkret Einmalige und Sinnliche: die Natur wird stärker in ihrem Gegenüberstehen zum Menschen überhaupt erlebt, als in der Form eines konkreten, sinnlich genau bestimmten Naturstückes. Hinter dieser Verallgemeinerungstendenz in solchen Naturerlebnissen – die im Austerlitzer hohen Himmel eine sehr bewußt gestaltete Form erhält – stehen wichtige gesellschaftlich-geschichtliche Erfahrungen des Menschengeschlechts. So einerseits die Natur (das Natürliche, das Naturhafte) als Wertbegriff, als etwas, das in seiner Einfachheit und Einheit höherstehen soll, als die sozialen und psychologischen Kompliziertheiten der Menschen, als etwas, das diesen gegenüber mit seinen primitiv-tiefsinnigen Wahrheiten immer recht behält. Andererseits repräsentiert für den so erlebenden Menschen die Natur das Prinzip und die Verkörperung der Ewigkeit im Gegensatz zu seinem flüchtigen, steten Wechseln unterworfenen, auf Übergang und Wandlung eingestellten persönlichen Dasein. Denn selbst in den Veränderungen der Natur, in Tag und Nacht, in dem Aufeinanderfolgen der Jahreszeiten scheint eine solche Gesetzlichkeit des Ewigen, des Ineinanderübergehens von Werden und Vergehen, von Leben und Tod zu walten.

Die früher von uns hervorgehobene Dualität, daß der Mensch in einer gewissen Distanz zur Natur lebt und sie dennoch nicht von außen betrachtet, daß seine Beziehung zu ihr ein Mittendrinsein ist, erhält in solchen Erlebnissen die stärkste Gefühlsintensität. Was die Genesis solcher Empfindungen betrifft, so ist es klar, daß sie objektiv aus dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur ihre spezifische Gegenständlichkeitsstruktur erhalten. Das Leben des Tieres kann kein Distanzschaffen der Natur gegenüber kennen: es ist selbst ein Stück Natur, dessen Wechselbeziehungen mit ihr auf Grundlage ähnlich gearteter physisch-physiologischer Prozesse ablaufen. Allerdings schafft die bloße Tatsache des Lebens eine gewisse Abgrenzung zwischen dem Mikrokosmos des jeweiligen Lebewesens und dem Makrokosmos seiner Umwelt; ist ja das Leben selbst die Absonderung eines physiologisch organisierten Systems vom Ganzen – bei allen Wechselwirkungen mit seiner Umgebung –, und der Tod ist gerade die Aufhebung dieses relativen, aber real existierenden Aufsichselbstgestelltseins. Aber die bloß physiologische Selbständigkeit kann unmöglich als solche ins Bewußtsein treten; dies besorgt erst die Arbeit und auch bei dieser setzt die allseitige und volle Entfaltung der Bewußtheit über Zusammengehörigkeit und Distanz eine Jahrtausende währende Entwicklung voraus, in welcher vor allem die realen praktischen Beziehungen, die von der Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur in der

Wirklichkeit herausgearbeitet werden müssen, um die seelischen Reflexe in ihrem wachsenden Reichtum, in ihrer zunehmenden Tiefe allmählich hervortreten zu lassen. Man denke daran, daß erst die gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen Stadt und Land, das dadurch entstehende Zurückweichen der Naturschranke – vorerst freilich nur bei den Stadtbewohnern – die Menschen befähigt hat, die Gefühlsdualität von Naturdistanz und Naturumgebensein zu setzen. In der Arbeit des Bauers ist diese Dualität zwar schon praktisch verwirklicht, jedoch ohne eine bewußtseinsmäßige Form erlangen zu können.

Es ist im Rahmen dieser Betrachtungen verständlicherweise unmöglich, den Entwicklungsgang solcher Erlebnisse auch nur anzudeuten. Wir wissen aber, daß nach magischen, mythischen, religiösen Introjektionen anthropomorphisierender Art erst in den letzten Jahrhunderten sich die der objektiven Wirklichkeit entsprechenden Beziehungen der Menschen zur Natur herausgebildet haben. Auch diese dringen zuerst in die Praxis, erst später in den wissenschaftlichen Gedanken, und zuallerletzt in das Gefühlsleben der Menschen ein, um dann ihre Naturerlebnisse wesentlich zu bestimmen. Dabei ist es charakteristisch, wie zäh sich die Vorstellungen von einer teleologischen, auf den Menschen, auf sein Wohl gerichteten Beschaffenheit der Natur gehalten haben. Selbst bei Kant, der die grobe und direkte Teleologie seiner Vorgänger verwarf, bleibt eine Hoffnung übrig: die ansichseiende Natur könnte auf irgendwelchen Umwegen, wozu ihre »Schönheit« gehört, etwas vom geheimen – auf den Menschen bezogenen – Wesen der Welt offenbaren oder wenigstens einen Wink, eine Andeutung dazu geben. Die Erschütterung des Verzichts auf jede so geartete Verkündigung der Natur erscheint als das desillusionierende Gefühl ihrer »Entgötterung«, gegen welches nur langsam, ungleichmäßig ein Verhältnis aufkam und aufkommt, dessen Grundlage das wirkliche Sein der Natur, ihre wirkliche Beziehung zu Menschen ist; ein Verhältnis, in welchem die Initiative für das Was und Wie vom vergesellschafteten Menschen ausgeht. Daraus folgt, was wir bereits früher in bezug auf Ansich und Erleben der notwendigen Erscheinung im Alltagsleben ausgeführt haben: ein allgemeines und unaufhebbares Bestimmtsein des Was und des Wie der Naturerlebnisse durch das Ansich der Natur, aber nur insofern und so, wie es für die Menschen erscheinen muß, je nach der Rolle, die es als aktives und passives Moment in ihrem gesamten Leben spielt. Von hier aus, von der Basis des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur entwickelt sich jene spontan auswählende Initiative des Menschen der Natur gegenüber, die bei aller Unterworfenheit unter die Bedürfnisse der momentanen Situation

in allen konkreten individuellen Fällen keineswegs willkürlich ist, sondern von der – letzten Endes – gesellschaftlich determinierten Schicksalslinie eines jeden einzelnen Menschen abhängt. Das hat aber weiter zur Folge, daß jede Störung, jede Problematik in den gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen auf diesen Überbau ihres Stoffwechsels mit der Natur zurückwirken muß. Wenn etwa das heutige Naturgefühl nicht selten – von einer freilich abstrakt gestaltlosen – Mythologie der Verzweiflung und der Angst erfüllt ist, so sind deren Gründe in der inneren Struktur in der kapitalistischen Gesellschaft zu suchen.

Der Gehalt dessen, was wir soeben als Einheit, Einfachheit und Ewigkeit der Natur im Gegensatz zum gesellschaftlichen Menschenleben geschildert haben, hat vor allem einen Realitätscharakter. Es muß dem Menschen wirklich die Natur, etwas von ihm völlig unabhängig Existierendes gegenüberstehen. Kant hat dieses Gefühl in einer etwas naiven und unbeholfenen Weise ausgedrückt, wenn er die echte mit der nachgeahmten Nachtigall kontrastiert und nur die echte als Auslöserin solcher Erlebnisse anerkennt [1]. Die entscheidende Bedeutung einer derartigen Realität, und zwar einer nicht künstlich hergestellten, ist aber unbestreitbar (darin unterscheidet sich die Natur vom Garten). Wo die von der gesellschaftlichen Tätigkeit der Menschen umgestaltete Natur zum Gegenstand des Naturerlebens wird, etwa vom bebauten Feld bis zur Stadt als »Landschaft«, steht sie dem betrachtenden Individuum als fertig-abgeschlossene Realität gegenüber; die verändernde Macht ist die des Menschengeschlechts, der Gattung, nicht die der Einzelperson. Darum können die in Wechselwirkung mit der vom Menschen völlig unabhängigen Natur entstandenen Produkte der Gesellschaft – Blüte der Obstbäume, reifendes Getreide, abgeerntete Felder etc. – sich für das Erlebnis zwanglos in die »ewige« Abfolge der Jahreszeiten einordnen. Und da wir früher gezeigt haben, daß auch die vom Menschen verlassenste, die größte Einsamkeit ausstrahlende Landschaft nur im Zusammenhang mit der Menschheitsentwicklung erlebbar wird, erscheint aus alledem als wesentlicher

[1] Kritik der Urteilskraft, Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitt der Analytik und § 42. Kant bemerkt nicht, daß er dabei gerade seine entscheidenden Kriterien des Ästhetischen aufgibt, nämlich beim Subjekt die Interesselosigkeit des Rezeptiven an der Realität des ästhetischen Gegenstandes (§ 2) und beim Objekt die »freie Schönheit« (§ 16), die er dort gerade für Blumen etc. reklamiert. Ohne dessen bewußt zu sein, leugnet also Kant den ästhetischen Charakter der Naturerlebnisse.

Gehalt der Naturerlebnisse die Beziehung des einzelnen Individuums zur Menschengattung. Damit erhält gerade das, was wir früher als Allgemeinheit und Verschwommenheit der bedeutenden Naturerlebnisse bezeichnet haben, eine neue, nunmehr völlig positive Charakteristik. Denn in der Praxis des Lebens erscheint das Gattungsmäßige notwendigerweise in seinen realen Vermittlungen. Die »Forderung des Tages«, die das Leben an den handelnden Menschen richtet, bezieht sich nicht nur unmittelbar auf die konkreten Formen des menschlichen Zusammenlebens, auf Familie, Klasse, Nation etc., sondern ist dem Wesen nach in dem Menschen selbst verankert; wer den Versuch macht, diese Formen überspringend sich praktisch ausschließlich auf die Menschengattung zu orientieren, wird in seiner Praxis von ihr entfernter bleiben, als jene, deren konkrete Aktionen untrennbar mit dem Klassenmäßigen, mit dem Nationalen verbunden bleiben. (Auf die komplizierten Arten im historischen Wandel dieser Verhältnisse können wir hier nicht eingehen.) Die das Leben spiegelnden Künste können freilich den realen Zusammenhang dieser gesellschaftlichen Formen mit dem Schicksal der Menschengattung – direkt oder indirekt, und zwar öfter indirekt als direkt – zur Gestaltung bringen, müssen es sogar, wie wir wissen, in irgendeiner Weise tun, sollen ihre ästhetischen Widerspiegelungen der Wirklichkeit eine dauernde, nicht bloß ephemere Bedeutung erlangen. Die von uns behandelten gewichtigen Naturerlebnisse sind nun gerade deshalb allgemein und verschwommen, weil in ihnen das Inbeziehungsetzen von Individuum und Menschengeschlecht direkt, ohne sichtbar werdende gesellschaftliche Vermittlungen vor sich geht. Kategoriell ausgedrückt: ein rein allgemeines Objekt steht einem völlig partikularen Subjekt gegenüber und gerade das, was die Kunst zur Kunst macht, die Konkretisierung des Allgemeinen ins Besondere, simultan mit der Erhebung der Partikularität ins Besondere, muß hier fehlen.

Es wäre aber irreführend, in diesem Fehlen der Besonderheit einen bloßen Mangel dieser Erlebnisse zu erblicken. Im Gegenteil. Sie werden gerade dadurch geeignet, ein Gefühl zu erwecken und zum Besitz des Menschen zu machen, zu dem er sonst kaum oder sehr schwer einen Zugang erhalten könnte. Wir meinen natürlich auch hier die Beziehung zur eigenen Gattung. Das Verhältnis der Gattung zum Exemplar ist in der Natur selbst weitaus einfacher, als in der Menschheit, die, indem und soweit sie die Gesellschaftlichkeit und mit ihr sowohl die Geschichtlichkeit wie die Individualität praktisch ausgebildet hat, dieses Naturverhältnis wesentlich modifizieren und komplizieren mußte. Die Gattung erscheint in der Natur als ein Prinzip der

Ständigkeit, ja der Ewigkeit dem Leben und Sterben ihrer Exemplare gegenüber. Daß auch die Natur eine Geschichte hat, daß auch die Gattungen sich wandeln, daß auch sie entstehen und vergehen, ist eine Wahrheit der ansichseienden Welt, die als solche natürlich die menschliche Weltanschauung tief beeinflussen muß, die aber in diesem unmittelbaren Weltbild des Alltagslebens schwer einen Platz findet, sobald der Mensch mit seinen inneren Konflikten einer Naturerscheinung konkret gegenübersteht. Dann repräsentiert das unveränderte Weiterleben jeder Gattung in ihren wechselnden Exemplaren eben jene Einheit, Einfachheit und Ewigkeit, die der Mensch mit dem Eintreten der Kultur verlieren mußte. Indem der Mensch sich über seine Partikularität hinaussehnt, indem er die Verbindung mit der eigenen Gattungsmäßigkeit, mit den Normen, die ihn auf seinen Irrwegen würden leiten können, leidenschaftlich sucht, erscheint ihm die untrennbare Einheit von Exemplar und Gattung in der Natur, das restlose Verkörpern der Gattungsmäßigkeit durch jede unwillkürliche Bewegung des Einzelnen als das verlorene, das in seinen Nöten Rettung bringende Paradies. Und die so erlebte Natur – der hohe Himmel, die glänzende Kuppel etc. – ist in ihrer Allgemeinheit so weit und vieldeutig, daß sie die subjektiv gerade fälligen Gefühle auszulösen, sie als die verkörperte Antwort auf alle Fragen erscheinen zu lassen vermag. Gerade dadurch wird am deutlichsten sichtbar, daß der allgemeine und allgemein bleibende gestaltete Naturgegenstand seine spezifische Physiognomie nur vom erlebenden Menschen her erhalten kann. Man denke an die humorvoll-ergriffene Strophe von Matthias Claudius über den Mond: »Alt ist er wie ein Rabe, / Sieht manches Land; / Mein Vater hat als Knabe / Ihn schon gekannt.« Wenn wir zur weiteren konkreten Beleuchtung solcher seelischen Sachlagen einiges aus der Ode von Keats an die Nachtigall zitieren, so tun wir es nur, wie bei den anderen Beispielen, um diesen Seelengehalt klar hervortreten zu lassen; daß im Gedicht von Keats selbst alle diese Gefühle nur das Rohmaterial zu einer vollendeten Gestaltung bilden, daß die uns hier interessierende Polarität vom allgemeinen Objekt und partikularen Subjekt in einer sinnlich-sinnfälligen Besonderheit aufgefangen ist, braucht uns hier nicht zu beschäftigen:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path

Trough the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening in the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.

Aus der Skala der realen Erlebnisse, die sich hier ergeben können, wird bei Keats natürlich nur eines herausgegriffen und entwickelt. Für uns ist daher weniger ihr konkreter Inhalt wichtig, als der in Erscheinung tretende typische Gang der Gefühle; dieser hat die Richtung vom sehnsuchtsvollen Starren auf die Ewigkeit der Natur, auf die Ewigkeit des Gattungsmäßigen in ihr, auf die Seligkeit des Verschwindens jeder Einzelheit in der Gattung, im schroffen Gegensatz zum immerwährenden, immer erneutem Leid der menschlichen Individuation bis zum Zurücksinken des berauschten Betrachters in sein normales Menschsein, bis zur empfindungsvollen Einsicht des Illusionären eines jeden solchen Einswerdens mit der ewigen Natur, mit der ewigen Gattung. Keats als großer Dichter faßt den typischen Ablauf solcher Erlebnisse in der Konzentration einer intensiven Totalität, während in der Wirklichkeit selbst – man denke an die früher von uns herangezogenen Beispiele – die innere Entfaltung und Entblätterung solcher Erlebnisse ein langwieriger Prozeß ist, dessen Auf und Ab eine ganze Wachstumsetappe eines Menschen umfassen kann. Gerade darum ist aber in einem solchen Gedicht, auf dem Niveau der ästhetischen Gestaltung, alles in Bestimmungen der ästhetischen Widerspiegelung umgesetzt und zur ästhetischen Homogeneität vereinigt, was im Leben selbst als Rausch und Ernüchterung, als Erlebnis und seine Bewährung in der Praxis, als »Vorher« der ethischen Verwirklichung und eventuell als diese selbst sich abspielt. Indem also hier dieser Gehalt plastisch einprägsamer hervortritt, als in seinen Verwirklichungen im Leben, entsteht die Möglichkeit, diesen Kontrast zu einer weiteren Ausbreitung unserer Einsicht in diese Lebenssphäre zu verwenden. Es zeigt sich nun vor allem, daß Erlebnisse weltanschaulicher Art ins individuelle Leben der Menschen viel öfter eingreifen, als man dies im allgemeinen sich vorstellt.

Man ist gewöhnt, bei dem Begriff Weltanschauung vorwiegend an Abstraktionen philosophischer Art zu denken, während in der Wirklichkeit eine ganze Reihe der sogenannten »letzten Fragen« ganz eng mit den Tageserfahrungen, mit den spontanen Lebensempfindungen der Menschen zusammenhängt, die deshalb in ihrem Innenleben eine große Bedeutung erlangen können, ohne unbedingt vorher oder nachher in begriffliche Verallgemeinerungen gefaßt zu werden. Gerade jene allgemeine, gedanklich angesehen höchst verschwommene, zugleich aber sinnlich einprägsame Beschaffenheit des Inhalts solcher Naturerlebnisse macht sie dazu geeignet, ins Leben der Menschen so hineinzuspielen. Allerdings muß dabei wiederholt werden: von selbst entwickeln sie sich höchstens bis zu einem »Vorher« des ethischen Verhaltens; dieses entscheidet dann darüber, ob sie wirkliche Wendepunkte eines Lebens bleiben oder als vorübergehende Stimmungen allmählich zerflattern. In alledem zeigt sich jedoch ein anderes, für die Erkenntnis des Alltagslebens, der menschlichen Partikularität höchst wichtiges Moment. Wir haben bereits bei der Behandlung des Angenehmen die Gelegenheit gehabt, in die schrankenlose Skala seiner inhaltlichen und formalen Möglichkeiten Einblick zu gewinnen; unsere kurze Übersicht der Möglichkeiten von Naturerlebnissen gab uns eine weitere Bestätigung dafür. Der unmittelbare Grund dieses Phänomens liegt natürlich in der unbeschränkten Anzahl von Möglichkeiten für die Menschen, in Beziehung zur Natur zu stehen. Es ist aber ohne weiteres verständlich, daß diese Skala der objektiven Möglichkeiten ohne einen entsprechenden Erlebnisumfang im ganzen Menschen, in der partikularen Person des Alltagslebens sich unmöglich verwirklichen könnte. Das bedeutet jedoch, daß jeder Mensch in seiner Partikularität unvergleichlich vielfältiger, reicher an schlummernden, noch oder für immer unausgelebten Möglichkeiten ist, als er für sich selbst und für andere Menschen jeweils erscheint. Es gehört zum Wesen des Lebens, daß solche Möglichkeiten ununterbrochen erweckt, freilich auch oft an ihrem Aktuellwerden verhindert werden. Die Entwicklung der menschlichen Persönlichkeit besteht nicht zuletzt darin, wie solche Möglichkeiten gefördert oder unterdrückt werden. Diese Dialektik ist aber viel komplizierter als ihr erster Anschein. Denn jede reale Entwicklung eines Menschen, auch wenn sie eine Höherentwicklung ist, beinhaltet das Verkümmern einer Reihe von Möglichkeiten in ihm. Und andererseits kann gerade die Entfaltung einer bestimmten Möglichkeit fruchtbare Entwicklungswege für ihn abschneiden. Daß der Fortschritt des Menschen oft, fast immer mit einem gewissen Rückschritt in bestimmten Beziehungen bezahlt werden muß, ist ein wesentlicher Inhalt dieser Dialektik. Die Bereitschaft zu Naturerleb-

nissen verschiedenster Art unterscheidet sich nicht prinzipiell davon, wie die Menschen auf alle Lagen und Begebenheiten des Lebens reagieren. In dieser Allgemeinheit kann man nicht einmal behaupten, daß die Naturerlebnisse unbedingt stärker einer Routinemäßigkeit, einer Fetischisierung des menschlichen Innenlebens entgegenarbeiten als andere Eindrücke, die von rein gesellschaftlichen oder gesellschaftlich-menschlichen Anlässen ausgelöst werden. Zweifellos können sie so wirken und tun es oft; das ist aber auch bei den andersgearteten der Fall, und es ist ebenso sicher, daß auch die Naturbeziehungen der Menschen zu einer fetischisierten Routine ausarten können. Solche Entwicklungen lassen sich aber nicht aus den Erlebnissen selbst ableiten, so charakteristisch diese auch für die Möglichkeiten eines Menschen sein können, sondern hängen, wie wir gezeigt haben, davon ab, wie sie vom Erlebenden für seine gesamte Lebensführung verarbeitet werden; das berührt aber vielfach bereits Problemkreise, die über die unmittelbare Partikularität hinausführen.

Wir glauben, mit diesen Betrachtungen, die freilich nur einen flüchtigen Überblick der hier entstehenden Fragen geben konnten, nachgewiesen zu haben, daß die Erlebnisse, die die Berührung mit der Natur in den Menschen erweckt, weder eine Vorstufe zur Kunst bilden, noch weniger das Offenbarwerden einer für sich seienden »Schönheit« sind, die in ein Konkurrenzverhältnis zur Kunst treten könnte; einerlei welcher dabei die philosophische Palme gereicht wird. Das beinhaltet keinerlei Herabsetzung dieser Erlebnisse. Wie alle unmittelbaren Reaktionen auf die objektive Wirklichkeit, die direkt auf den Menschen bezogen werden, die lebensfördernd sind, erfassen sie den ganzen Menschen des Alltags in seiner physisch-psychischen Totalität und Partikularität. Daß ihre überwiegende Mehrzahl ebenso beschaffen ist, wie jene Lebensäußerungen, die wir im vorigen Kapitel als den Bereich des Angenehmen geschildert haben, kann nunmehr nicht mehr bezweifelt werden. Aber eben darum bilden sie die Basis, den Ausgangspunkt der gesellschaftlich entstandenen höheren Objektivationen, und deren menschliche Auswirkungen müssen in ihnen münden. Die desanthropomorphisierende Widerspiegelungsart der Wissenschaft hat zur natürlichen Folge, daß in ihr, vor allem für die Naturwissenschaften, diese Wechselbeziehung am wenigsten intensiv ist; sowohl im Ausgangs- wie im Endpunkt spielen hier die Erfahrungen und Erfordernisse der Arbeit die entscheidende Rolle. Um so größer ist die Bedeutung dieses Erlebniskomplexes für die Kunst. Wir verweisen erneut darauf, was in anderen Zusammenhängen über das Vorher und Nachher der künstlerischen Gebilde ausgeführt wurde. Es wurde dort gezeigt, daß sowohl

für das Entstehen des sozialen Auftrags, wie für die Wirkung der Kunst die Bedeutung dieser Lebenselemente unermeßlich ist. Zugleich aber geht aus allen dabei gewonnenen Feststellungen klar hervor, daß den Naturerlebnissen in diesem Komplex keinerlei Sonderstellung zukommen kann: die Universalität der ästhetischen Widerspiegelung äußert sich gerade darin, daß für sie alles, was mit dem menschlichen Leben irgendwie zusammenhängt, zum Stoff der Gestaltung werden kann und muß; und zwar in gleicher Abhängigkeit von der jeweiligen künstlerischen Zielsetzung, vom Genre, das jeweils in Frage kommt etc. Ob der von der Kunst bearbeitete Lebensstoff in seiner originären Form ästhetisch ist oder gar nichts mit ästhetischen Gesichtspunkten zu tun hat, ist in dieser Hinsicht völlig irrelevant. Auch darauf wurde bereits hingewiesen, daß die Naturerlebnisse ein wichtiges Fortleben in der sittlichen Entwicklung der Menschen besitzen können, aber auch hier kann die Anerkennung ihrer eben dargelegten Eigenart die Grundtatsache nicht ändern, daß sie als Erlebnisse eben nur eine Vorstufe bilden, die die ethische Höherentwicklung der Menschen fördern oder hemmen können.

Alle diese Beziehungen der angenehmen, der lebensfördernden Erlebnisse zu den höheren Objektivationssystemen des gesellschaftlichen Lebens der Menschen sind letzten Endes dadurch bestimmt, daß das Subjekt der Erlebnisse stets die partikulare Person des Alltags ist, während für die Objektivationen eine bestimmte – jeweils verschiedene – Überwindung der bloßen Partikularität unerläßlich wird. Im Gegensatz zu den idealistischen Philosophien, die – freilich in verschiedenen Formen – in der Partikularität der Menschen etwas Minderwertiges erblicken, enthält für uns die Feststellung dieser Tatsache nur die Erkenntnis einer Eigenart des gesellschaftlichen Lebens, keine hierarchische Einordnung dieser Phänomene auf eine niedrigere Stufe und keine Herabsetzung. Wir haben bereits vom »character indelebilis« der Partikularität gesprochen, und ohne die Probleme der Ethik hier auch nur andeutend behandeln zu können, muß doch gesagt werden: die Stellung eines jeden Menschen zu seiner eigenen Partikularität ist eines der wichtigsten Probleme des individuellen Lebens, ja es wächst immer wieder zu einem Problem der ganzen Gesellschaft, der ganzen Kultur empor. Die Dialektik des gesellschaftlichen Lebens äußert sich darin, daß die Partikularität mit der gleichen Notwendigkeit ununterbrochen aufgehoben und aufbewahrt werden muß. Für jeden Menschen – und damit für jede Gesellschaft und ihrer Kultur – wird es zu einer Lebensfrage, in dieser dialektischen Widersprüchlichkeit die richtige Mitte (im Sinne der aristotelischen Ethik) zu finden, also kein bloßes Abstumpfen der Gegensätze zu erlauben, keinen faulen Kompro-

miß einzugehen. Eine Selbstgenügsamkeit des Menschen im Partikularen ist für ihn und für die Gesellschaft, in der er lebt, ebenso gefährlich wie eine Selbstzerfleischung, ein Wegwerfenwollen der Partikularität um jeden Preis. Eine Gesellschaft Ibsenscher Trolle – »Troll sei dir selbst genug«, im Gegensatz zu: »Mensch sei du selbst« – wäre ebensowenig dauernd lebensfähig, könnte ebensowenig eine fruchtbare Kultur entfalten, wie eine, die nach jener Charakteristik lebte, mit der Porphyrios die Biographie seines Lehrers Plotin einleitete: er »schien sich zu schämen, daß er in einem Körper wohne«. Dieses Streben nach der Mitte hat nicht nur die Richtung, das individuelle Leben des einzelnen ganzen Menschen harmonischer und ergiebiger zu machen, die ihm innewohnenden Widersprüche in fruchtbringende Bewegung zu bringen, sondern wirkt zugleich auf seine gesellschaftliche Tätigkeit, auf seine uns hier besonders interessierende Beziehung zu den höheren Objektivationen zurück. Wenn wir dabei nur die Kunst herausheben, so ist leicht ersichtlich, daß sowohl der jeweilige soziale Auftrag wie die jeweilige Rezeptivität aus dem gesellschaftlichen Zusammenwirken der einzelnen Menschen entsteht. Und da ihr Gehalt und ihre Formen konzentrierte und intensivierte Widerspiegelungen der Verhältnisse der Menschen zu sich selbst, zueinander, zu ihrer Umgebung, also auch zur Natur sind, ist eine solche innere Beschaffenheit der einzelnen Menschen, die herrschende Tendenz ihrer Entfaltung im gesellschaftlichen Ausmaße eine der wichtigsten Komponenten für die gesunde oder krankhafte Entwicklung der Kunst. »Die Literatur verdirbt sich nur in dem Maße«, sagt Goethe, »als die Menschen verdorbener werden [1].«

In diesem Sinne kann gesagt werden, daß das emotionale Verhalten der Menschen zur Natur, sein Gehalt, seine Richtung etc. als Element des Lebens das Schicksal der Kunst entscheidend beeinflußt; natürlich nur wie jeder andere bedeutsame Komplex des menschlichen Lebens. Nachdem wir die wesentlichen Probleme, die man sonst unter dem höchst unklaren und widerspruchsvollen Sammelnamen »Naturschönheit« zusammenzufassen pflegt, einzeln, in ihrer jeweiligen Besonderheit analysiert haben, können wir abschließend sagen: die Basis dieser vielfach divergenten Erlebnisse ist nicht die Natur an sich, sondern der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur; es offenbart sich also dabei nicht die Natur an sich, sondern das gesellschaftlich-geschichtliche Wesen des Menschen. Jedem Erleben einer »Naturschönheit« liegt deshalb eine Etappe der Unterwerfung der Natur unter die Herrschaft

[1] Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk. a. a. O. XXXVIII. S. 284.

des vergesellschafteten Menschen zugrunde, natürlich in ihrer ganzen Kompliziertheit, mit allen ihren Widersprüchlichkeiten. Auch die Erlebnisse einer dabei entstehenden Problematik, einer Niederlage gehören ergänzend dazu, denn erst in der Totalität solcher Erlebnisse wird dieser Prozeß zum organischen Bestandteil des Selbstbewußtseins der Menschengattung. Darum darf kein solches Erlebnis vom Gesamtleben der Gesellschaft isoliert betrachtet werden; darum bildet ihre Gesamtheit einen Gegenpol zur desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Natur an sich in Technik und Naturwissenschaft, obwohl diese natürlich als Lebenselemente, als Teile der Gesamtentwicklung der Gesellschaft auf das Was und Wie der jeweiligen »Naturschönheit« ebenfalls mitbestimmend einwirken; so entsteht vor allem durch diese jene Distanz zur Natur, die für das eigentlich menschliche Naturempfinden – im Gegensatz etwa zur Magie – bezeichnend ist. Als Kategorie der Ästhetik dagegen, oder gar, was in solchen Fällen unvermeidlich ist, metaphysisch hypostasiert, kann die »Naturschönheit« nur gedankliche Verwirrungen stiften, und zwar nicht nur in der Ästhetik, sondern auch in der Ethik, in der wahrheitsgemäßen Auffassung des menschlichen Lebens.

Sechzehntes Kapitel

Der Befreiungskampf der Kunst

I *Grundfragen und Hauptetappen des Befreiungskampfes*

In 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 vom Wesen der ästhetischen Widerspiegelung, ihrer Objektivationsform, über deren Differenzierungen, 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 an 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 Betrachtungsweise 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 hervortreten zu lassen.

Unser Ausgangspunkt dabei ist ein ebenfalls bekannter: das Ästhetische muß nicht nur in seiner Genesis, sondern auch im 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 formal wie inhaltlich immer von historischer Wesensart 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 wirkliche Beziehung 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 sozialem 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 in – 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 Ästhetische wohl von niemand bestritten wird, führt in seiner Studie über romantische Kunst einen ähnlichen Zweifrontenkampf, wie dieser hier skizziert wurde. »Ist die Kunst nützlich?«, fragt er und antwortet mit einem vorbehaltlosen Ja. Und er fährt 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 moralische 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 unbekannten Unordnung. Infolge der wilden Leidenschaft des Schönen, des Grotesken, des Anmutigen, des Pittoresken – denn es gibt hier ein Maß – verschwinden die Vorstellungen des Richtigen und des Wahren. Die frenetische Leidenschaft für die Kunst ist ein fressendes 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 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 im Gehalt an das historische hic et nunc untrennbar gebunden bleiben muß. Dieser – im großen weltgeschichtlichen Sinne gemeinsame – innere Einklang 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 sie – ästhetisch gesehen – wahr. Ebensowenig können »künstlerische« Mittel als Bestandteile in der Darstellungsweise einzelner

[1] Baudelaire: Œuvre, Bibliothèque de la Pleiade, Band II, S. 416 f. und S. 423.

wissenschaftlicher Leistungen die Grenzen verwischen; sie stehen völlig im Dienst der Mitteilung eines Gehalts, der seinem 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 nur 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, im Laufe der Geschichte sind immer wieder Verkennungen, Komplikationen aufgetreten. Es genügt, vorläufig auf das zählebige Vorurteil hinzuweisen, daß die Dichter »lügen«, das von Solon über Aggrippa 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 Verblassen oder Verschwinden 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 der Kunst wie in der Wissenschaft von der Richtung und der Deutlichkeit des sozialen Auftrages entscheidend bestimmt wird, sehen wir in unseren Tagen in beiden tiefe Verwirrungen der Konzeption von Wirklichkeit und Wahrheit. Über die Subjektivierung der Wahrheit, über die innere Zersetzung des Wirklichkeitsbegriffs im 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 Wissenschaftssurrogaten Zuflucht finden zu können meint. Ob die so entstehenden Gebilde dem jeweiligen Gesellschaftszustand gegenüber rebellisch 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 sie 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 Bereichs 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« zustande bringt, weist deutlich auf eine derartige Lage. Alle diese untereinander qualitativ so verschiedenen Phänomene besitzen den gemeinsamen Zug eines Hinausgehens über das Ästhetische, des Ersetzens seiner Werkimmanenz durch aus anderen Sphären geholte, ihm gegenüber transzendente 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« 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, zufälliges, seiner unwürdiges 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 Wesenheit ist an das Selbst verraten; es zeigt sich in einer Wirklichkeit gefangen und läßt die Maske fallen, eben indem 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 [1].«

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 beruhende 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 bekannt, braucht nicht 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 befehdeten 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,

[1] Hegel: Phänomenologie des Geistes, Werke, a. a. O., Band II, S. 556 f., 558 und 560.

Homers Seele aber von einem Baume herunterhängend und von Schlangen umringt gesehen zur Strafe für ihre lästerlichen Reden über die Götter . . .[1]«; und von Solon finden wir beim selben Autor aufgezeichnet: »Dem Thespis untersagte er Tragödien aufzuführen und einzuüben; denn das sei nichts als nutzlose Fabelei[2]«; 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 zugrunde. 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[3].« 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 darauf an, ob die Kritik an Homer – nach einem isolierten Ausspruch – gerecht 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 ihrem philosophischen Verhalten – sich um ihre spezifisch ästhetische Wesensart 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 mancher anderer Vorsokratiker –, desto leichter wird es sichtbar, daß sie in der

[1] Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, VIII. Buch 21. Zitiert nach der Übersetzung Berlin 1955, Band II, S. 120.

[2] Ebd. I, Buch 59, Band I, S. 32.

[3] Zitiert nach Nestle: Die Vorsokratiker, Jena 1922, S. 117 und 121.

Kunst keinen Feind, wie in der Religion, erblicken, in welcher das Anthropomorphisieren ein Vehikel zum Schaffen und Erfassen eines mit Anspruch 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 an, der angeblich sogar eine Abhandlung über die Dichtung verfaßt haben soll: »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 den kunstvollen Bau seiner mannigfaltigen Gedichte aufführen [1].« 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. Vorsehung und Schicksal gibt es überhaupt nicht, sondern alles geschieht von selbst. Die Götter wohnen in den Zwischenräumen zwischen den Weltkörpern. Sie sind voll Lust und ruhen in höchster Seligkeit, ohne sich selbst oder anderen etwas zu schaffen zu machen [2].« In seinem Erstlingswerk, in der Dissertation über Demokrit und Epikur gibt der junge Marx eine äußerst interessante und einleuchtende Interpretation dieser Stelle: »Und doch sind diese Götter nicht Fiktion des Epikur. Sie haben existiert. Es *sind die plastischen Götter der griechischen Kunst* [3].«

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 »Rede 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 »Täuschung« und damit ihr spezifischer Charakter aufdämmert: »Die Tragö-

[1] Ebd. S. 170.
[2] Zitiert nach Nestle: Die Nachsokratiker, Jena 1923, Band I, S. 192 f.
[3] Marx: Werke, a. a. O., Band I, S. 30.

die bewirkt eine Täuschung von geschichtlichen Vorgängen und Affekten. Der Dichter, der diese hervorruft, erfüllt seine Aufgabe besser, als der, dem dies nicht gelingt, und der Zuschauer, der ihr verfällt, ist gebildeter, als der, der ihr nicht verfällt [1].«

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 Pythagoreer 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 widerzuspiegeln. In seinem abschließenden Spätwerk »Die Gesetze« nimmt er dementsprechend gegen die ganze griechische Kunstentwicklung Stellung und verherrlicht die Weisheit der Ägypter, die jede Neuerung verwerfen, deren Kunst im Laufe von Jahrtausenden keine Änderung 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 Ägypter ein für allemal genaue Vorschriften für jede künstlerische Tätigkeit ausgearbeitet haben. »Und nachdem sie dies angeordnet, gaben sie bei den Götterfesten Belehrung über das Was und Wie, und keinem 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 [2].« Platon geht damit auf die Prinzipien zurück, die wir bei der Behandlung der Genesis der Eigenart der Kunst, ihrer Herauslösung aus dem primitiven und undifferen-

[1] Zitiert nach Nestle: Die Vorsokratiker, a. a. O, S. 205.

[2] Platon: Gesetze, II. Buch 656 d–e. Zitiert nach der Übersetzung von O. Apelt, Leipzig 1916, I S. 46.

zierten 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 endgültig, 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 Ästhetischen entfaltet zur Geltung bringt, muß konsequenterweise aus der platonisch neuzuerrichtenden 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 Entwicklungsstufe bereits eine reaktionäre Utopie. Die lange und bedeutsame Nachwirkung der Platonischen Auffassung von der Stelle der Kunst im gesellschaftlich-geistigen System der menschlichen Aktivitäten erfolgt auch weniger auf der Linie des folgerichtigen Radikalismus Platons selbst, als auf der, die der Neuplatonismus, vor allem Plotin, den realen Verhältnissen 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 konsequenter als seine neuplatonischen Nachfolger. Wenn man seine Theorie in sich und nicht in ihren Folgen betrachtet, so zeigt es sich, daß sie – trotz ihrer entgegengesetzten Hauptrichtung – doch in einigen bestimmten Punkten an seine Vorgänger anknüpft. Im 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 stehenbleibt 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 jeder 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 ethischen Ideal der vernünftigen und ruhigen Gemütsverfassung zum Vorbild erhebt; wie könne aber das in der Kunst verehrt und gelobt werden, dessen man sich im Leben schämen müßte [1]. Also: alles, was spezifisch an der ästhetischen Setzung ist, wird von Platon gedanklich annulliert; daß manche seiner Jugendwerke, hohe künstlerische Qualitäten aufweisen, kann zwar diesen Sinn der plato-

[1] Platon: Der Staat, X. Buch 598–606. Zitiert nach der Übersetzung von Schleiermacher: Platons Werke, Berlin 1862, III. I. S. 311–19.

nischen Kunstphilosophie paradox und zu einem Problem der Philosophiegeschichte machen, ihn aber nicht aus der Geschichte des ästhetischen Gedankens 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 Ästhetischen. 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 a-ethisch, noch anti-ethisch. Nur tritt an die Stelle des Platonischen – reichlich mechanischen – Vorbildverhältnisses die komplizierte 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 damit – 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 Ästhetischen 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 Ästhetik 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 Zeit-

tendenzen ist dieser nur ein – freilich bereits in bestimmter Weise geformter – Rohstoff, den diese den eigenen Bedürfnissen entsprechend bearbeiten. So wirkte die Ästhetik von Aristoteles fast ein Jahrtausend lang in einer ihr wirkliches Wesen abschwächenden, ja verzerrenden 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 Ästhetik neu entdeckt und verlebendigt zu haben.

Wir können hier weder eine Geschichte der Ästhetik, noch eine der Kunst, selbst nicht in gröbster Skizzenhaftigkeit, entwerfen. Die neue, radikal veränderte Lage, die Entstehung und das Zurherrschaftgelangen des Christentums müssen wir hier ebenfalls als welthistorische Tatsache zur Grundlage unserer Betrachtung machen, ohne ihre Genesis, ihre Entfaltung etc. historisch oder systematisch analysieren zu können. Nur auf eine, viele Mißverständnisse hervorrufende Auffassung muß dennoch in aller Kürze hingewiesen werden. Kunsthistoriker wie Worringer, Scheltema und andere wollen an Stelle des Gegensatzes, den die Kunst auf christlicher Grundlage zu der der Antike bildet, den der nordischen, der germanischen Kunst zu der antiken setzen. Eine ausführliche Polemik ist im Rahmen dieser Schrift nicht möglich, denn sie müßte erstens die auf dem Boden der hellenistisch-spätrömischen 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 urwüchsigen 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-

vorderasiatischem 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 übernahmen – und schon lange früher neu und selbständig zur Geltung gelangten – vertraten längst nicht mehr die altgermanischen Anschauungen; diese sind durch neue Lebensformen und die von ihnen geschaffenen neuen Kulturströmungen in ihrem tiefsten Wesen grundlegend umgestaltet worden. Damit sollen die neuentstehenden 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, die 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 andersgeartete byzantinische Kultur kann hier kursorisch die Rede sein.)

Eine Zusammenfassung der wichtigsten Momente kann hier naturgemäß nur im 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 nahekommt. 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 Guerillakämpfen eine relativ große Elastizität durchgesetzt; d. h. bei einer anfangs verhältnismäßig strengen ikonographischen Gebundenheit eine immer stärkere ästhetische Freiheit der formalen 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 der 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 unerschöpflich reiches folkloristisches Material überliefern, das einerseits von der Idylle bis zu den tiefsten und erschütterndsten tragischen Konflikten den ganzen möglichen Lebensumkreis der Menschen 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 Gebundenheit, 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 ins 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 Mythengrundlage 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 Gestal-

tung vorschreibt, ist der Hauptweg der Kunstentwicklung der der Vorherrschaft des Allegorisierens, während im Westen aus diesem Befreiungskampf der Kunst gegen die religiös-kirchliche 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 entsprangen. Die Gesellschaftsordnung des Feudalismus muß sich von Anfang an auf breitere Schichten der Bevölkerung stützen als die auf der 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 –, weitgehend ungebildet und analphabetisch. Die Kunst als sinnlicher Interpret der Mythengrundlage der Religion mußte also ihre Zielsetzungen der neuen gesellschaftlichen Fragestellung entsprechend modifizieren. Das hat vor allem zur Folge, daß in der Lage der – gesellschaftlich – führenden Künste bedeutsame Änderungen 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 allgemeingültig 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 Säkularisierung der Kunst, muß aber eben darum auf jene Massenbasis verzichten, die die bildenden Künste besaßen (Boccaccio und die Novelle). In den bildenden Künsten, die die theologische Literatur rein als Ausschmückungen der Gotteshäuser aufgefaßt haben will, entsteht von Anfang an der vom Papst Gregor dem 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 Künste 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 Wirk-

samkeit bleibt [1]. Natürlich setzte dies lange vor Entstehung und Festigung des Feudalismus als ökonomischer Formationen ein, noch 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 Zurgeltunggelangen und das Geltendbleiben 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 Ausspruch Lichtenbergs aus der Zeit der Aufklärung an: »Die geschnitzten Heiligen haben in der Welt mehr ausgerichtet als die lebenden [2].« 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 Moses, 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. Dvořák 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 [3].

In extremer Form, aber eben darum am lehrreichsten, treten diese konsequent religiösen, spiritualistisch-transzendenten Tendenzen bei Tertullian hervor. Auch er beruft sich auf die Gebote Mosis, folgert aber daraus das religiös

[1] K. Schwarzlose: Der Bilderstreit, Gotha 1890, S. 158. Über die Weiterentwicklung dieses Prinzips bis ins 13. Jahrhundert. Vgl. F. Antal: Florentine Painting and its Social Background, London 1947, S. 276.

[2] Zitiert nach Herbert Schöffler: Deutscher Geist im 18. Jahrhundert, Göttingen 1956, S. 281.

[3] M. Dvořák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1924, S. 27. Vgl. auch Bonaiuti, a. a. O., II. S. 54 f.

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 höchst interessant, wie er sich in seiner Abhandlung über die Schauspiele gegen jede Katharsis wendet. Daraus wird deutlich sichtbar, daß bei Dvořáks 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 Zentralkategorie der menschlich-moralischen Wirkung der Kunst in der Blütezeit der Antike und in bestimmtem Sinn – wie früher in anderen Zusammenhängen auseinandergesetzt wurde – um eine Zentralkategorie der künstlerischen Wirkung überhaupt. Tertullian sagt über die Rezeptiven 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 »Erheucheln von Liebe, Haß, Zorn, Seufzern und Tränen« vorgeworfen [1]. 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 eine wichtige Stelle einnehmen, stehen aber doch stets im Dienste dieser Zentralaufgabe, nämlich des eigenen Seelenheils. Die von Tertullian verworfene Teilnahme an fremden – dichterisch gestalteten, nicht »wirklichen« – Menschen und

[1] Tertullian: Ausgewählte Schriften, Kempten und München 1912, S. 141 f. und 122–129.

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 steckenbleiben, ein wesentliches Moment der Katharsis als allgemeiner Kategorie der Ästhetik bildet und gerade darum die tiefe Verbundenheit zwischen echter (diesseitiger) Ethik und echter (diesseitiger) Kunst stiftet.

Die Tatsache, daß das Christentum seit 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 sehr eingehend beschäftigen wird. Die erste große Explosion der sich hier zusammenballenden 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[1]. 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

[1] Schwarzlose: a. a. O., S. 174 und 202.

sagt der Bischof Asterius von Amasia in einer Predigt: »Male Christus nicht ab; es ist ihm genug an der einen Erniedrigung des Menschwerdens, welchem er sich freiwillig um unseretwillen unterzogen hat [1].« 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.) [2].

Die zum Schluß siegreichen Gegner des Bildersturms stützten sich praktisch selbstredend auf die tief eingewurzelten Überlieferungen des magischen Wunderglaubens, theoretisch begründen ihre Hauptideologen 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 [3]«. Es wäre jedoch eine Verkennung der wahren Tatbestände, würde man aus solchen theoretischen Aussprüchen, wie dem eben zitierten, 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 [4]. Es entsteht eine starke Annäherung an die Kunstgesinnung des Orients (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 wieweit es

[1] Ebd. S. 17.

[2] L. Brehier: La Querelle des Images. Paris 1902, S. 9 f. und 46–49.

[3] Schwarzlose: a. a. O., S. 190, 197 und 202.

[4] Brehier: a. a. O., S. 54 f. Schweinfurt: Die byzantinische Form, Berlin 1943, S. 31.

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 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 vertieftere Aufgipfelung in der Reformation. Es kann natürlich auch hier nicht unsere Aufgabe sein, die eigentlichen reli-

wicklung freigibt. Die magische Bilderverehrung erhält damit, im Vergleich

den ersten Blick einleuchtend, daß, angefangen von Luthers Auftreten gegen den Ablaßverkauf über die neue Konzeption des Abendmahls bis zu dem im Sektenrahmen verbliebenen Anlauf der Wiedertäufer, die Taufe aus einem magischen in einen wesentlich ethischen Akt zu verwandeln, die entscheidenden Bestrebungen der Reformer auf die Reinigung der Religion von ihren überlieferten magischen Elementen gerichtet waren. Uns interessiert dabei naturgemäß vor allem die religiöse Stellungnahme zur Abbildung. Hier ist gleich zu bemerken, daß die ausgesprochen bilderstürmerischen Tenden-

zen (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 ihre pädagogische Wirkung, denn, was der Mensch aus Bildern lernen könne, sei frivol, ja betrügerisch; Gott durch Bilder zu repräsentieren, bedeute, seine Glorie zu beschmutzen [1]. Er verwirft auch als Götzenanbetung jede Auffassung, die den Bildern ein Innewohnen göttlicher Tugenden zuschreibt. Darum duldet er keine Bilder in den Kirchen [2]. Dieses radikale 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 [3]. 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 wie die Calvins, die Hauptrichtung ist aber doch sehr ähnlich. Luther beschäftigt sich vor allem in den gegen die Karlstadtsche 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 gepredigt, 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 (Stifter von Bildern) entstehenden gefährlichen Einbildungen über das Verdienst der Werke [4]. Zwingli sagt zwar im allgemei-

[1] Calvin: Institution de la Religion Chrétienne. Genève 1955, I. Buch, Kapitel XI. § 5 und 1.
[2] Ebd. § 9 und 5.
[3] Ebd. § 12.
[4] Luther: Werke, Weimar 1905, Band X/3. S. 26, 27 und 29.

nen, die Bilder seien ein wahrer 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 [1]. 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 Adeligen 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 Gebundenheit der Kunst die Kraft zu ihrem 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 hervortritt.) So sehr diese vielseitige, 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 Gegen-

[1] Farner: Zwingli, Zürich 1954, Band III., S. 448 und 456.

satz 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 jede 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 jede 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 sie 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 neu 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 Sinnfälligwerden 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 allgemeinanerkannte Grundlage stützt, der nur durch deren Vermittlung sich an die Künstler und durch sie an die Massen der Rezeptiven 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 gebundenen, formal freien (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 Ästhetischen 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[1]. 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 verhältnismäßig 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 hypostasier-

[1] 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.

ten Feudalismus; auch religiöse Utopien wie die vom dritten Reich, vom Reich des heiligen Geistes bei Joachim de Fiore gehören hierher. 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 zugrunde liegenden religiösen Mythen vollständig ins Diesseitige umsetzen, aus ihnen jenen Kern herausschälen, 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, Naumburg etc., an Niccolo 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 Giottos 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, wieweit 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 seinem Auftreten 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 gotischen 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 unverdächtiger Zeuge für diesen von Giotto vollzogenen epochalen Umschwung figurieren.~~

Worringer kontrastiert mit richtiger Anschaulichkeit Giottos Kunst mit der der zeitgenössischen französischen Miniaturen. Die Form dieser sei letzten Endes immer labil, während bei jenem und in der auf ihm 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 französische. Aber eben mit diesem entwickelten Sinn für die Stabilität der Dinge, für ihr festes körperhaftes Sein rettet der Italiener die Gotik 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 gröbere Begabung nötig war, als die französische mit ihrem nur auf die Essenz der Dinge gerichteten Feingehör ... Jede Armbewegung bei Giotto wirkt wie ein Stoß 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 er 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 Bildkonstitution. Und gibt der gotischen Seelenkunst einen Körper, der gotischen Linienkunst ein plastisches Substrat [1].«

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 hinausgeht. In solchen sinnlich-realen, konkret-individualisierten Räumen bewegen sich Menschen von einer betonten, robusten Körperlichkeit, die mit dramatischer Vehemenz an einer

[1] W. Worringer: Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 32–34.

menschlichen, in ihrer Menschlichkeit unmittelbar verständlichen Aktion teilnehmen; sie bewegen sich als selbständige Teile einer Komposition, die dazu geschaffen wurde, um das menschliche Wesen der Beteiligten, ihre 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 Erdenschwere 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 religiöser Transzendenz müssen bei jenen, die sie schaffend aussprechen, 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 franziskanischen 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 [1].

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 unserer Betrachtungen standen. So stellt Dvořák bei Fra Angelico zwar bestimmte Verbindungslinien zur gotischen Kunst fest, jedoch nur um zu der Folgerung zu gelangen, daß sie in ihren wesentlichen Verwirklichungen Entgegengesetztes repräsentieren: jene eine »entsinnlichte Materie«, 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 porträthafte Darstellungen bestimmter Landschaften nachweisen können [2]«. 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 Gozzolis spricht, sieht er in ihnen einen Fra Angelico, »der den Himmel vergessen hätte«. Es ist also bei Fra Angelico

[1] W. Hausenstein: Giotto, Berlin o. J. S. 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., S. 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, S. 60–61.

[2] Dvořák: Geschichte der italienischen Kunst, München 1928, Band I, S. 93.

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 [1].

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 im steigenden 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 des 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

[1] B. Berenson: Die Florentiner Maler der Renaissance, München 1925, S. 45 ff.

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 rücken 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 Francescas »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 Bonaiutis den Sieg der neuen naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise über die Scholastik und ihre arabischen Kritiker aus[1]. All dies 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). Dostojewskij läßt seinen 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 dem 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, allerdings sehr charakteristischer, Grenzfall 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 der Geschichte – vom Sündenfall bis zum Jüngsten Gericht reichend – alles der Erlösung der Einzelseele der partikularen Persönlichkeiten im Jenseits unterordnete. Wenn

[1] Bonaiuti: a. a. O., Band II. S. 358.

etwa Raffael in den Stanzen die »Disputa«, die »Schule von Athen« und den »Parnaß« als symbolische Darstellungen der wichtigsten Momente im geistigen Leben des Menschengeschlechts nebeneinander stellte, 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 liegt, den der Künstler hier erfüllt. Tolnay macht mit Recht darauf aufmerksam, daß in Michelangelos erster Periode Heidnisches 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 zur Sibylle und ein antiker Putto zum Jesuskind. Das Jüngste Gericht geht von der Vorstellung des Phaeton-Sturzes aus, Christus als Richter ist ein Apollon [1].« Man darf nicht vergessen, daß dieses Nebeneinander und Ineinander von Antike und Christentum das gesamte Lebenswerk Michelangelos charakterisiert; Propheten und Sibyllen haben in der Komposition des Deckengemäldes der Sixtinischen Kapelle gleichwertige, einander zugeordnete, einander ergänzende geistige und malerische 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 [2].« 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 sind. 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

[1] Ch. de Tolnay: Werk und Weltbild des Michelangelo, Zürich-Stuttgart 1949, S. 63.
[2] Berenson: Florentiner Maler, a. a. O., S. 143 f.

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 als »die erlösende Vollendung des Lebens im Leben selbst zu finden [1].«

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 Erwachsen der den 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 Perspektivelosigkeit 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 Verhältnis von Religion und Kunst bezieht. Pater Brockmöller sagt über die Gegen-

1 G. Simmel: Michelangelo, in: Philosophische Kultur, Leipzig 1911, S. 173 und 183.

wart: »Wohl gibt es in dieser Welt des Abendlandes noch Christentum, aber sie wird nicht mehr vom Christentum geformt [1].« Noch weiter gingen einige Anhänger Karl Barths und einige Pietisten, die auf der Konferenz von Nyborg (Januar 1959) geradezu vom Ende des konstantinischen Zeitalters der Religion sprachen. Prof. Burgelin (Paris) erklärte: »Im 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 berufen sind, besonders hervorhebt [2]. Es ist klar, daß diese Formulierungen, obwohl sie auf den Unterschied 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 kapillarischen 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 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 Machiavellis beruht weitgehend

[1] K. Brockmöller: Christentum am Morgen des Atomzeitalters, 2. Aufl., Frankfurt/Main, 1954, S. 80.

[2] Die europäische Christenheit in der heutigen säkularisierten Welt, Zürich/Frankfurt a. M., S. 71 und 74 f.

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 neuen 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 di 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[1]«. 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 jenes »Chaos«, jenen »Verfall« vollständig ablehnten, der die Zucht und Harmonie der Renaissance so schrill dissonant ablöste. Auf einem 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 Komfort 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, wäh-

[1] Zitiert aus E. Gothein: Loyola, Halle 1895, S. 96.

rend sowohl im zugrunde liegenden Mythos von Theseus und Ariadne, wie in ihren – von Hocke übergangenen – Auslegungen aus dieser Periode erst das Zusammen von Gewirr und Ausweg, nämlich der Faden der 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 [1]. 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 Religiosität 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 [2]«, läßt in seiner Geschichtsauffassung ebensowenig einen prinzipiellen Gegensatz zu Hocke entstehen, wie für 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 [3].

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

[1] Farner: Zwingli, a. a. O., Band II, S. 192.
[2] H. Sedlmayr: Der Verlust der Mitte, Salzburg 1948, S. 172 und 174.
[3] Dvořák: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, a. a. O., S. 271.

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 und der Welt ist die Basis von Pascals religiöser Einstellung, im Gegensatz zu den mittelalterlichen Denkern, die von deren Gotteserfülltheit ausgingen. Nur auf dieser Grundlage wird die Religiosität dieser Zeit verständlich. Brockmöller 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, dem charakteristischsten Vertreter des neuen religiösen Verhaltens, sich um eine Wendung zur Welt, um eine Eroberung (Wiedereroberung) der Welt für Gott handelt [1]. Das ist, was die praktisch-organisatorische 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 Welteroberung zu stellen.) Gongora, vielleicht der gefeiertste Dichter dieser Zeit, schreibt:

»Götzen schnitzte aus dem Holz die Kunst,
Doch Verehrung schuf aus Götzen Götter.«

~~Ganz in diesem Sinne beschreibt der katholische Dichter Reinhold Schneider eine fingierte Begegnung der heiligen Theresa von Avila mit Don Quijote (beiläufig bemerkt: ähnliche Zusammenstellungen sind in der Literatur ziem-~~

[1] Brockmöller: a. a. O., S. 81.

lich verbreitet. Bei Unamuno wird wiederholt Loyola mit Don Quijote in eine geistige Beziehung gebracht. Auch Dvořák 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 jenem himmlischen Wahnsinn, den die Heilige so bewundert. Auch er hat den Quell des Lebens in der Ekstase 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 ausreichten, 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 ekstatische, 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[1]« hervorhebt, so ist diese Feststellung »nur« darum eine bloße Halbwahrheit, weil ihr jener nüchterne Gegensatz zur Wirklichkeit, die tragikomische, ja oft nur komische Widersprüchlichkeit in diesem Verhältnis fehlt, weil Hocke alle Bewegungen einer solchen objektlos gewordenen Subjektivität innerlich völlig kritiklos mitmacht. Darum kann er die wirklich großen Gestalten der Krisenzeit von ihren selbstgefällig-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,

[1] G. R. Hocke: Die Welt als Labyrinth, Hamburg 1957, S. 225.

daß Burckhardt an den angeblich naturalistischen Momenten, die die Majestät und Erhabenheit der dargestellten Thematik herabsetzen sollen, am meisten Anstoß nimmt[1]. 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 Tintorettos. 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[2].« 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 zentrale 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 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 ausspricht. Denn dieser Entchristlichung der Umwelt der Tragödien entspricht eine äußerste Intensivierung der in den zentralen Gestalten zum Ausdruck gelangenden religiösen Subjektivität. Dabei macht Dvořák 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; so daß er »gewissermaßen als der Lieblingsmaler kleiner Leute angefangen«, und ihre

[1] J. Burckhardt: Der Cicerone, Leipzig o. J., S. 931.
[2] Berenson: Die Venezianischen Maler der Renaissance, München 1925, S. 94 f.

Empfindungen der Krise gegenüber ausgedrückt hat [1]. Dvořák 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 unaufhaltsamen Dranges 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 organisch zu vereinen, die auf dem 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 Prinzip des farbigen Scheins als gegenstandschaffende Kraft ein, und zwar um die bei ihm sich vertiefende weltanschauliche Widersprüchlichkeit plastisch zum Ausdruck zu führen: das Überleiten der biblischen Thematik in einen zeitgenössischen Alltag – wodurch diese ihren ins Jenseits weisenden mythischen Charakter völlig verlieren und ausschließlich durch ihre menschheitliche Bedeutsamkeit wirken soll – wird hier mit der Tendenz verschmolzen, in diese Welt einer lebensnahen, formal subjektdurchdrungenen, sachlich jede Transzendenz verneinenden Beschaffenheit die tiefe, aber richtungslose Gottessehnsucht der Krisenzeit einzubauen. Die Ausdrucksmittel Tintorettos setzen also stets eine extreme Welt der 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 geformte Gegenständlichkeit und wird zugleich vom subjektiven Pathos bis an die Grenze des Berstens in Bewegung gebracht. Selbst der Raum Tintorettos nimmt, bei all seiner realistischen Echtheit, an diesem aufgeregten Auf

[1] Dvořák: Italienische Malerei, a. a. O., Band II, S. 146.

und Ab der innerlich wogenden Pathetik teil, ja wird durch die Figurenkomposition sein Hauptträger. So wird Tintoretto zwar, wie Dvořák richtig bemerkt, durch die plebejische Grundlage seiner Kunst von dem Allegorismus seiner Zeitgenossen 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 zunichte: die Darstellung ist von der Einfachheit und sofortigen inhaltlichen Übersichtlichkeit der mittelalterlichen Kunst so weit entfernt, 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 Dvořák ebenfalls richtig beobachtet hat, in die Richtung der Kunst Rembrandts hin[1]. 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 einem 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 den konkreten und spezifischen gesell-

[1] Ebd. S. 148.

schaftlich-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. Formal ist er sehr stark von den Bestrebungen der Krisenzeit (Michelangelo, Tintoretto etc.) beeinflußt. All das 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[1]. 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 Repräsentationsbedürfnissen der auf Prunk und auf große Gebärden orientierten Gesellschaft der absoluten Monarchie aus; das dem unmittelbaren Inhalt nach Religiöse ist vollständig diesen Forderungen untergeordnet und erfüllt sie mit großartiger malerischer Verve. So erscheint auch hier das Religiöse bloß

[1] Es ist also nur konsequent, wenn J. Burckhardt in seiner Spätzeit ein warmes Interesse für Rubens zeigt; er umreißt bei dieser Gelegenheit »eine Ästhetik der Barockmalerei, der von Burckhardt um des einen Rubens willen die Sünden der vielen anderen vergeben werden«. Wilhelm Wätzold: Deutsche Kunsthistoriker, Leipzig 1924, Band II, S. 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 vollwertig anerkennt, zeigt seine Antipathie Rembrandt gegenüber, an dem er – wie früher bei Tintoretto – das Plebejische ablehnt. Ebd. S. 203 f.

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 der Krisenzeit. Es sei nur als kurzer Hinweis erwähnt, daß dem – künstlerisch völlig andersgearteten – großen Realismus von Velasquez ebenfalls solche Tendenzen der absoluten Monarchie zugrunde liegen. Ohne das speziell 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 Gefühlsakzenten, einen zumindest ebenso diesseitig-irdischen Charakter. ~~(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, aus einer sozialen Basis, in welcher bereits bei allen adelig-feudal-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 Gruppenporträt 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 Frans 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 könnte. 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 Ver-

hältnis von Kunst und Religion handelt, genügt es, 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[1].« 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 weihevolle Ruhe oder ihre Erschütterung kommt nur ihrem in sich selbst ablaufenden Leben zu, gleichviel bei welchem äußeren oder inneren Ereignis sich all dies offenbart . . .[2].« 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 Werkkultur 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 Objektwelt gegenübersteht, die selbst als subjektive Einbildung ihnen eine adäquate Erfüllung geben könnte. Auf diesen Fragenkomplex kommen wir in den letzten Abschnitten ausführlich zurück.

Was den Gefühlsgehalt der Rembrandtschen Kunst und das Innenleben seiner Gestalten betrifft, kann die ganze ungeheure Skala von Empfindungen, die ihre Gebärden, ihr Gesichtsausdruck, die Komposition der Bilder als ihre eigenen 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 Händels hervorhebt, gilt in dieser Hinsicht

[1] Simmel: Rembrandt, Leipzig 1919, S. 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. S. 171.

[2] Ebd. S. 148.

auch für Rembrandt: »Nicht der religiösen Idee zuliebe legt Händel ihnen biblische Stoffe zugrunde, 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[1].« Man vergesse dabei nicht, daß in Holland, ebenso wie später in England, der nationale und soziale Freiheitskampf unter den 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 eine 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, Idylle, Elegien etc. zu verwandeln. Das ist vielleicht bei Rembrandt zum ersten Male 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 Dvořáks Beobachtungen gestützt, auf die Verbindungen berufen, die von Tintoretto zu Rembrandt führen. In seiner Studie über das holländische Gruppenporträt 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 Thema-

[1] Romain Rolland: Händel, Berlin 1954, S. 175 f.

tik 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 [1].

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 Oratorien rückt gerade dieses innerlich-dramatische, durch seine Konfliktenschwere 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 Händel 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 zuweist. Rembrandts weltgeschichtliche Größe beruht nicht zuletzt darauf, daß bei ihm die Realisation – um den

[1] Riegl: Das holländische Gruppenporträt, a. a. O., Band I, S. 185.

Lieblingsausdruck Cézannes zu gebrauchen – einer solchen zugleich subjektfrei 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 im 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 einzigartig günstige Lage, die allein mit der 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 Ästhetischen, den ein Klarheit und allgemeine Verständlichkeit fordernder sozialer Auftrag 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 bildenden Künste ihre jahrhundertelange 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[1].« 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 der-

1 Berenson: Venezianische Maler, a. a. O., S. 52.

art 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 allgemeine Stellungnahme zu den entscheidendsten 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 Ästhetischen. 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 [1].« 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 (objets d'art) und keinen einzigen religiösen Gegenstand (objets religieux). Die Kirchen waren bloße Museen. Er war enttäuscht.« In seinen anschließenden Betrachtungen spricht Denis von der 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 [2].« Das ist natür-

[1] K. Barth: Dogmatik im Grundriß, Berlin 1948, S. 42. Und ebenso entschieden auch anderswo: »es gibt keine theologische Bildkunst.« Die Menschlichkeit Gottes, Zollikon-Zürich 1956, S. 20.

[2] Maurice Denis: Nouvelles Théories sur l'Art moderne, sur l'Art sacré, Paris 1922, S. 244 f.

lich 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 vom »Jugendstil« bis zum Surrealismus durch künstlerisch Lebendiges zu ersetzen versuchten. All das 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 [1]. 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 sagte darüber bei einer Besichtigung, ihm gefalle alles recht gut, nur vermisse er ein Badezimmer [2].

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 Bauernfrau, während die damaligen Oberschichten noch schöne Barockkirchen bauten und sie oft mit künstlerisch nicht unbedeutenden Gemälden und Sta-

[1] J. Maritain: Art et Scolastique, Paris 1920, S. 144, 145 und 149.
[2] Zitat nach der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 25. März 1960.

tuen 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 charakterisitischer. Maritain zitiert seinen allgemeinen Standpunkt: »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 dazu 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[1].« 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 Kunstgeschichte in der Schule des Herrn 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 Verniedlichung 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 Seherinnen gehalten, kaum mehr als Mitleid erwecken[2].« 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.

[1] Zitiert ebd. S. 221.
[2] Léon Bloy: Die heilsame Verfolgung, Nürnberg 1958, S. 269.

Damit scheint der Befreiungskampf der Kunst, ihre völlige Loslösung von der Religion seinen Abschluß 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, avantgardistischsten 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 Zusammenhang 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 soviel 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 um so 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. Pavese schreibt: »Daß es uns nie mehr gelingen wird, in der Welt *richtig Wurzel zu fassen* (mit einer Arbeit, etwas Normalem), ist klar ... Daß wir uns nie mehr verlieben werden in eine jener Ideen, für die man bereit ist, zu sterben, ist klar ...[1]« Diese letzten Bemerkungen decken die Dynamik in der Beziehung zwischen Partikularität und Jenseitigkeit auf: jedes subjektive oder objektive Hemmnis im irdisch-menschlichen

1 Cesare Pavese: Das Handwerk des Lebens, Hamburg 1956, S. 131 und 194.

Sichausleben 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 verwandelbaren 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 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 um diese Achse so viel dreht[1].« Es ist sicherlich kein Zufall, daß Goethe diese Frage in den Mittelpunkt seiner Kunstbetrachtungen rückt; doch, 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

[1] Goethe: Weimarer Ausgabe, IV. Abtg. Band XVI., S. 367.

der Allegorie mit der Religion aufdämmert, 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 gegensätzlichem 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 [1]. Infolge der Grundrichtung Winckelmanns ist es nun natürlich, daß er das Problem der Allegorie bloß als eins der bildenden Künste aufwirft; Homer und andere Dichter spielen bei ihm nur für die Inhaltlichkeit der Allegorien eine Rolle. All dies 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 Ästhetik 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 Schaffensweise zu seiner eigenen zu bestimmen versucht. Die theoretischen 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 Art 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 [2].« 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

[1] C. Justi: Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig 1898, Band III, S. 256.
[2] Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk., a. a. O., Band XXXVIII, S. 261.

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 Unerforschlichen[1].« Die Prinzipien Goethes in diesen Bestimmungen des Gegensatzes von Allegorie und Symbol treten also in diesen polemischen Äußerungen 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 demselben 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[2].« 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 unaufhebbar desanthropomorphisierende Tendenz in der Allegorie klarlegt und sie gerade dadurch der prinzipiell anthropomorphisierenden Eingestelltheit der Symbolik gegenübersetzt. (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 desanthropomorphisierenden 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 ihrem späten Wandlungsprozeß stets als Begriff wieder auferstehn:

[1] Ebd. S. 266.
[2] Ebd. Band XXXV., S. 325 f.

als eine eindeutig fixierte, desanthropomorphisierende, abstrahierende Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Und in der Tat sehen wir: 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 zwischen 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, um 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-desanthropomorphisierender 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 dieser 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 in der klassischen deutschen Philosophie zuwenden. Schon bei Kant hat die 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 adäquat sein kann, »die folglich keine Sprache völlig erreichen und verständlich machen kann« [1]. Die Einwirkungen Schellings und Hegels, vor allem aber die eigenen Denktendenzen führen dazu, daß die Idee bei Goethe einen objektiveren Charakter erhält, als sie bei Kant hatte. Die Vermittlerrolle der Idee zwischen

[1] Kant: Kritik der Urteilskraft, § 49.

Erscheinung 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 angegebenen 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[1].« 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 strenge 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 der 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

[1] Goethe: Maximen und Reflexionen, Wk., a. a. O., Band XXXV, S. 319.

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 transzendentem 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 Ingeltungbleiben 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 verfertigt worden, deren Bedeutung darauf beruht, Träger, Auslöser, vor allem Vermittler zwischen transzendent vorgestellten Kräften und an sie glaubenden 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 Ästhetik sein mag, spielt sich ihre Problematik doch innerhalb des Gebiets des Ästhetischen 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 angeschlossenen 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 verbleibenden 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 mit dem 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 Inerscheinungtreten des weltschaffenden 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 seinem 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 den einer Wirklichkeit selbst) besitzt, also den Charakter eines Füruns, das allerdings die Erscheinungsweise eines Ansich aufnimmt. Das hat zur Folge, daß dieses Ansichsein der ästhetischen Gegenständlichkeit davon abhängt, ob und wieweit sie ihre Funktionen als Füruns 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, 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 Porträt von Rembrandt ist eine »Welt« im ästhetischen Sinne; die an sich wundervoll naturgetreuen Tiere der Höhlenmalerei sind weltlos. Darum geht das Dilemma von immanentem 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 transzendenter 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 »Einweihung« 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 Grundgebrechen nicht aufkommen; auch die Summe von lebendigen Einzelheiten ergibt in solchen Fällen ein totes Ensemble. Soweit 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 könnten, bändigt, sie in der Sphäre des Ästhetischen festhält. Infolge seiner weltvermittelten, aber tiefgehenden formalen Verwandtschaft mit der Ornamentik kann das dekorative Prinzip auch bei mimetischen Gestaltungen eine – relativ – selbständig wirkende Bedeutung erlangen, ja es kann unter Umständen ein ästhetisches Übergewicht in der Werkstruktur erhalten; ~~d. h. es ist möglich, daß die zweidimensionale Komposition nicht bloß als Gleich-~~

gewichtsfaktor, als Ausgleich zwischen Zwei- und Dreidimensionalität wirkt, sondern als letzthinnig 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 ein; 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 letzthin synthetisierende Einheit verleiht, sondern zur allein herrschenden Macht des ästhetischen Homogeneisierens wird, erhält der mimetische Charakter eine Änderung ins Qualitative: die bloße 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 bloße Abbildlichkeit als vorherrschende Erscheinungsweise einer solchen auf Zweidimensionalität reduzierten Mimesis kann sich zwar oft ins inhaltslos Spielerische, ins wörtlich genommen Dekorative, also ins bloß Schmückende verflüchtigen, sie kann aber gerade aus diesem ihrem 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 folgenschwere – 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 dieses 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 ihrem großen Übergewicht, d. h. bis zu einer höchst real anmutenden Raumgestaltung, in der jedoch der Raum selbst ebenfalls zum Organ einer dekorativen Repräsentanz wird und das Raumerlebnis des Zuschauers nicht in dem 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 Pinturicchio.)

Es wurde an seinem Ort ebenfalls hervorgehoben, daß das dekorative Prinzip als kategoriale Aufbautendenz der Kunst in den bildenden Künsten, vor allem in der Malerei seine reinste Erscheinungsweise erhält; überall sonst hat es einen mehr oder weniger vermischten, 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 Zuendeführen 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 vorneherein 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 Verallge-

meinerung gerichtete Bewegung bleiben muß und kaum eine Sinnlichkeit sui generis erhalten kann, wie sie die dekorative Zweidimensionalität in der Malerei zustande bringt. Auch die auf apriorisches Arrangement ausgerichtete Kompositionsweise, die Funktion der Symmetrie etc. muß in der Literatur als verallgemeinernde Gedanklichkeit im Gegensatz zu 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 Mysterienspielen, 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 auf anderen Gebieten nicht 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 Kunst geschaffene 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 der 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 Religiosität zugrunde liegt, wirkt das Werk mit Hilfe der Wucht dieses Glaubens, und seine künstlerischen Qualitäten ergeben bloß eine akzessorische Unterstützung. Gerät dieser Inhalt in Vergessenheit, ja wird er nur einem wesentlichen Wandel unterworfen, so steht der Rezeptive etwas Unverständlichem gegenüber, da die gestaltenden Formen niemals reale Vermittlungsorgane des konkreten transzendenten Inhalts werden können. Ästhetisch 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 – immer betont ein solcher sozialer Auftrag 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 großen 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, Durchbruchsversuche in der Richtung auf eine mimetische Widerspiegelung der Wirklichkeit

im eigentlichen ästhetischen Sinn. Es genügt, wenn man dabei an die El-Amarna-Periode in Ägypten erinnert; daneben gab es 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 und 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, um so 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 bedeutet jedoch keineswegs, daß 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 Sichdurchsetzens der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung, mit dem Zurherrschaftgelangen einer auf irdische Immanenz orientierten Ethik parallel verläuft, weist auf tieferliegende Gesetzmäßigkeiten in den sozialen Grundlagen beider Entwicklungen 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 zustande brachten, 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 allein-

stehenden 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.

Ästhetisch kommt es dabei auf die Art an, wie der Mensch, das Menschengeschick widergespiegelt 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 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 Ästhetischen 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 er 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 dort 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 erklimmt 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 Selbstbewährung 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 Mime-

sis 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 seinen 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 im Kampf gegen äußere und innerliche Gegnerschaften auf die Probe gestellt werden, in Kollisionen, die aus den Widersprüchen des – von dem Menschen selbst produzierten und stets reproduzierten – gesellschaftlichen Leben entspringen, so daß dieser Kampf, auch wenn der einzelne Mensch in ihm unterliegt, auch wenn seine Niederlage für die jeweils gegebene Etappe der Menschheitsentwicklung 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 Menschenschicksal 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 Masaccio 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 Entwicklung 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 neuen 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, vom irdischen Menschen ausgehende und in ihm 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 formal 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 zuzuweisen, die ihnen objektiv gebührt; die historischen Grenzen dieser Objektivität gehören zu jenen Bestimmungen der Werkindividualitäten, die wir bereits wiederholt als deren unaufhebbare Geschichtlichkeit 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 einem partikularen Subjektivismus steckenbleiben darf. Was bisher als Besonderheit, als Typisches formuliert wurde, erhält hier die Gestalt eines Vermittlungsgliedes zwischen Kunst und Leben, und zwar eines solchen, das sowohl die Kunst als Kunst zur Blüte treibt 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 Zusammen-

hängen wurden diese ihre Funktionen gelegentlich angedeutet und wir werden auf sie noch zurückkommen. Was die ästhetische Widerspiegelung der 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 Widergespiegeltes in seiner originären – also anthropomorphisierenden – Form zugleich eine adäquate, ja die einzig adäquate Aussage über die objektive Wirklichkeit sei. (Die oft behandelte Ansich-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 konkreten 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 ein 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 das 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 Wesensart werden. So geht das religiöse Anthropomorphisieren gerade dort, wo es seinen Gipfel erreicht, zwangsläufig in eine formal wissenschaftliche, dem Gehalt nach pseudowissenschaftliche Form über; denn mit Anspruch auf Realitätsbestimmung auftretende, jedoch faktisch oder gar prinzipiell nicht verifizierbare 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 Ästhetische 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 finsteren 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 Homogeneisieren 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 gewöhnliche 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 Selbstentfaltung ins Typische keinerlei Hilfe vom eigentlichen, »letzten« Gehalt des Werks erhalten, geschweige denn, 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 Inerscheinungtreten des Schicksals (der Dynamik der gestalteten Außenwelt) nur als Offenbarwerden der spezifischen inneren Beschaffenheit und Problematik der gestalteten 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, im Wachstum etc. der künstlerisch widergespiegelten 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 Ästhetischen befindet, indem er zwar ein homogenes Medium zu schaffen imstande ist, ohne ihm jedoch eine weltschaffende 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 verharrt in seiner Partikularität, und alle formenden Kräfte, die aus ihrem bloßen Zusammen eine ästhetische (oder pseudoästhetische) Ordnung zustande bringen, 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 Ästhetik 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, das, wenn es zu einer Dauerwirkung gelangt, diese nur in dekorativer Gehaltlosigkeit verwirklichen kann; die ursprüngliche Transzendenz verduftet mehr oder weniger und hinterläßt bestenfalls 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 gestalteten 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 zuallererst 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 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 je-

weiligen Hauptgestalt zu ihr. Er sagt: »Der tragische Held bleibt noch in den Grenzen des Ethischen.« D. h. seine 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 indem 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 [1].«

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 früher nachgewiesen, den Gipfelpunkt dieser menschlichen Immanenz: ihre tiefste innere Widersprüchlichkeit, die jedoch eben deshalb auch ihre immanente Kulmination ist und nirgends über sich hinausweist. 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 lebender Träger erscheint [2].« 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 dem »Ritter des Glaubens«

[1] Kierkegaard: Furcht und Zittern, Wk., a. a. O., Band III, S. 56 f. und 63.
[2] Hegel: Ästhetik, Wk., a. a. O., X. III. S. 484.

das Sittliche, die damit verknüpfte Verallgemeinerung 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.) [1].«

Natürlich erscheinen bei Kierkegaard alle kontrastierenden Bestimmungen und Paradoxien 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 partikulare Persönlichkeit und transzendenter 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 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 des 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

[1] Kierkegaard: Furcht und Zittern, a. a. O., S. 57, 56 und 52.

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 schien.

Wie eine solche ideologische Lage entstanden ist, welcher Art ihre inneren und äußeren Widersprüche waren, wie diese sich immer stärker entfalteten usw., haben wir hier nicht zu untersuchen. Für uns ist nur wichtig, daß bei einer solchen monumentalen und monolithischen Regelung des gesamten irdischen Lebens der Menschen zwischen diesseitiger Ethik und aufs Jenseits gerichtetem religiösen Glauben notwendig Kompromisse in der Form der Subordination jener unter diesen zustande kommen mußten. Das hier hervorgehobene letzte Wesen des Gottesverhältnisses wird dadurch nicht umgewälzt; nur tritt der Gegensatz nicht in jener schroff paradoxen Weise ans Tageslicht, wie schon bei Tertullian, wie noch 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 sicherlich von Tragödien erfüllt. Diese können 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 Änderung 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 Corneilles »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 Corneilles 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 sehen wünschen [1]?« Aber trotz dieser Problematik sind in solchen Tragödien doch Tendenzen wirksam, die

[1] Lessing: Hamburgische Dramaturgie, Zweites Stück.

die religiöse Leidenschaft den anderen, irdisch-menschlichen als wesentlich gleichartig 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 der 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-Zermonielle. (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 Anschmiegung 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 Selbständigkeit«. 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 gegenstandsfremd, 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 von 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 der ständigen Formerneuerung ab.

Wie überall in der Ästhetik, 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 widergöttlichem 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 schmählichen Gebrechen einer zügellosen Zunge gelitten haben[1].« Die allegorisierende Methode hat also noch keine direkt auf das Ästhetische 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[2].« 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 Vertreter der christlichen Dogmatik einerseits am Offenbarungscharakter der Bibel festhalten, andererseits waren viele der dort vorgeführten Mythen, auch Anschauungen hinderlich 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 den Bau eines einheitlichen Gedankensystems und nicht primär aufs Ästhetische 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 Origines 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 religiös 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 vernunftmäßigeren Eindruck machten[3].« Die hier ausgearbeitete Methode einer analogisierenden Allegorienbildung ist natürlich nicht auf die Periode der Patristik beschränkt. Jedesmal, wenn aus dem Bibeltext

[1] Zitiert aus Nestle: Nachsokratiker, a. a. O., Band II, S. 151.
[2] Zitiert aus H. und M. Simon: Die alte Stoa und ihr Naturbegriff, Berlin 1956, S. 114.
[3] Zitiert nach Hugo Ball: Byzantinisches Christentum, Zürich-Köln 1958, S. 69 f.

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 wahrem 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 Ähnlichkeit obwalten kann. Dionysios Areopagita steht auf dem Boden der negativen 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 näherzukommen.« 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 haftenbleibe 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 schönsten 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 ...[1]« Damit sind, vom Standpunkt der Theologie her, 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 Vergleichs etc. ist es, stets neue Züge gerade in seiner Beziehung zum Subjekt (das auch ein allgemeines, gesellschaftliches sein kann) zu entdecken und 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

1 Dionysius Areopagita: Die Hierarchie der Engel und der Kirche, München-Planegg 1955, S. 102–107.

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 stehenbleibt. Die Allegorie als ästhetisches Formprinzip hat deshalb auf Dichtung und bildende Künste einen entscheidenden Einfluß, dessen Richtung und Wesensart wir in ihren großen Linien bereits nachgezeichnet haben.

Bei Dionysios Areopagita 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 überzuspringen, 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 all dies vom Aspekt einer wissenschaftlichen Kritik ausnimmt, gehört nicht hierher, ebensowenig wie die methodologische Notwendigkeit 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 soweit wie möglich vertieft hat, in dieser Frage zuletzt Selbstkritik übt und zum Analogisieren in der Gotteskonzeption zurückkehrt [1]. Völlig klar ist dagegen, daß die so vorgeschriebene allegorische Kunst einer hemmungslosen Willkür preisgegeben wird. Zwar noch nicht der der regellosen Assoziationen in ihrem jede Gegenständlichkeit auslöschenden Fluß, sondern der einer transzendent geoffenbarten, theologisch gefaßten Dekretierung. Die für eine allegorische Kunstrichtung immer vorhandene Neigung, konventionelle Zeichen an die Stelle von innerlich wirkenden Gegenständen zu setzen, erhält hier eine theoretische Weihe.

[1] K. Barth: Die Menschlichkeit Gottes, a. a. O., S. 9 und 16.

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, den 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 Ästhetischen steht, können sie vom Standpunkt solcher theologischen 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 Ähnlichkeit jedes kleinen Dinges mit dem größten« zu bestimmen [1]. 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« Wesensart. Auch wenn solche Feststellungen nicht primär im Dienst des Aufhellens ästhetischer Probleme stehen, haben sie einen wichtigen Bezug auf sie. Um so mehr, als es für die scholastischen Denker 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

[1] Joachim von Fiore: Das Reich des Heiligen Geistes, München-Planegg, 1955, S. 80.

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 darauf, der Wirklichkeit zu entsprechen; wohingegen bloße Worte diese Doppeldeutigkeit hervorrufen, spricht er von Parabolismen [1].

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 nahezu 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 berechtigte 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 die Verwirklichung ihres theologisch bestimmten sozialen Auftrags einen gewissen Raum auch jenem 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 bei 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 »Realisierung« 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

[1] E. de Bruyne: L'estétique du Moyen Age, a. a. O., S. 93–99.

ihm in Wirkung tretenden Widersprüche, die weitaus komplizierter sind, als in den bildenden Künsten, die innere Gegensätzlichkeit 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 schneidend 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 begründete 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 ...[1]« Man halte dieses wohlbegründete Urteil neben den Wutausbruch Leon Bloys, den wir früher zitierten, und kein weiterer Kommentar wird vonnöten sein. Man kann aber daraus auch die Einzigartigkeit der Danteschen Weltdichtung 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

1. E. Auerbach: Mimesis, Bern 1946, S. 194–196.

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 Ähnlichkeit zu der Giottos. Ein Drama vom Typus Shakespeares, ja selbst Calderons, 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. Wir 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 avantgardistische Kunst, wie zu zeigen sein wird, wesentlich 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 im alten Sinne wahrnehmbar wäre, von einer Unterwerfung des künstlerischen Gehalts, der künstlerischen Zielsetzung unter das Dogmensystem einer bestimmten Kirche kann noch weniger die Rede sein. Die avantgardistische Kunst ist vielmehr der künstlerische Ausdruck 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 Avantgardismus zugrunde 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 Avantgardismus 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 Gegenwartskrise 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 spezifischen Bedingungen des damaligen Deutschland 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 verzweiflungsvollen Provinzialismus die realistischen Gegentendenzen der Periode, wie wir an ihrer Stelle angedeutet haben, nur höchst schwächlich oder bloß in Ausnahmeerscheinungen, wie Grimmelshausen, zum Ausdruck gelangen konnten. 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 sie in vielen heutigen allgemeinhistorischen Darstellungen zu finden sind, vor sich gehen, und doch – oder gerade deshalb – das eigentliche theoretische Problem plastisch herausstellen.

Bevor 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 Ästhetik der Romantik den Gegensatz von Allegorie und Symbol aufgefaßt hat, damit 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 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 Übergangsstadium zwischen zwei Krisen empfand, was einerseits zu bestimmten, wenn auch fragwürdigen Einblicken in den historischen Charakter des Problems führte, andererseits zugleich zu einem gewissen Abglätten der inneren Problematik, die im Setzen des Allegorischen enthalten ist. Die Schellingsche Ästhetik ordnet ihre Geschichtsphilosophie der Kunst nach dem Prinzip, daß die Antike eine Periode der Symbolik, das Christentum hingegen die der Allegorie ist [1]. 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 es allzu monolithisch 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 [2]. 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 ursprüng-

[1] Schelling: Werke, a. a. O., I. V., S. 452.
[2] Solger: Erwin, Berlin 1815, S. 41–59.

lichen Sinn »identisch mit der Allegorie [1]«. Es ist klar sichtbar, daß in solchen Betrachtungen die Allegorie ihre alte, an die christliche Religion gebundene, genau bestimmte, ja theologisch vorgeschriebene Wesensart 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 – wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik usw. tun [2].«

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 Detailausführungen einzugehen. Es muß bloß zuallererst 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 darauf 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 renaissancistischen Selbstherrlichkeit auf [3].« 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

[1] Friedrich Schlegel: Prosaische Jugendschriften, Wien 1908, Band II, S. 361, 364 und 382.

[2] Novalis: Werke, Jena 1923, Band II, S. 308.

[3] W. Benjamin: Schriften, Frankfurt/Main 1955, Band I, S. 300.

der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen«. Die 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[1]«. 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 Setzung 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, das zwei Jahrzehnte vor ihm Wilhelm Worringer in seinem Buch »Abstraktion und Einfühlung« angetreten hat. Benjamin ist in der ästhetischen Analyse tiefer und differenzierter als sein Vorgänger und in der historischen Einordnung der so gewonnenen Strukturformen der Kunst konkreter und feinfühliger. 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 wohlfundierten 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 Verhal-

[1] Ebd. S. 289 f. und 301.

ten zur Welt, das Fundament der ästhetischen Widerspiegelung zersetzt. Da aber in dieser die Beziehung des Menschengeschlechts zu seinem Tätigkeitsfeld in Natur und Gesellschaft um Selbstbewußtsein ringt, ist es klar, daß das Gerichtetsein auf Allegorie die allseitige Humanität, die in der ästhetischen Widerspiegelung 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 hier ist es nichts weniger als selbstverständlich, daß im Primat des Dinghaften vor dem Personalen, des Bruchstücks vor Totalem die Allegorie dem Symbol polar aber ebendarum gleich machtvoll gegenübertritt. Immer hat die allegorische Personifikation darüber getäuscht, daß nicht Dinghaftes zu personifizieren, vielmehr durch Ausstaffierung als Person das Dingliche nur imposanter zu gestalten ihr oblag [1].« Die wichtigsten Züge des Phänomens sind hier scharf und scharfsinnig erkannt. Benjamin liegt es aber dabei nur daran, die ästhetische (oder die die Ästhetik 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 avantgardistischen Kunst, die weit weniger kritisch sind, als er es war, kommt schon der Ausdruck Fetisch häufig vor; natürlich in einem »urtümlichen« 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 Sachlage 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 schaffen in ihrem Zusammenwirken eine

[1] Ebd. S. 311.

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 [1].« 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 nicht fetischisierte Dinghaftigkeit ist unmittelbar 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 Wesen weisenden, 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 weitaus 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

[1] Ebd. S. 298.

sagt: »Leer ausgeht 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[1]. 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[2].« 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 Objektwelt muß auch der Ernst der Subjektwelt verschwinden.

Wie bereits erwähnt, ist der Aufsatz Benjamins formal als streng historisch-philosophische Untersuchung 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 avantgardistischen 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 den 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 Avantgardistische 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, um so mehr als es uns nicht

[1] Ebd. S. 358.
[2] Ebd. S. 310.

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 [1].« 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 dem 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 folgenschwere 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 dem »universallogischen Instrumentalismus Wittgensteins« recht nahekommt. Freilich neigt Mallarmé zugleich zu einer orphischen Mystik [2]. Diese Mischung eines Wissens von Versunkensein der historischen Religion mit der Tendenz, eine formelle moderne Mathematik mit der vorgeschichtlichen Magie zu verschmelzen, gibt diesem Fragment von Mallarmé eine symptomatische Bedeutung innerhalb der avantgardistischen 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 ausführt, 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 auf-

[1] H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1956, S. 46.
[2] G. R. Hocke: Manierismus in der Literatur, Hamburg 1959, S. 52.

lösbar. 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 [1], 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 Avantgardismus. 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, um so sicherer und stärker die Umdeutung der Dinge und ihre evokatorische Macht durch den überspringenden Funken auf sie [2].« Zu dieser äußerst charakteristischen Erklärung sei hier noch bemerkt, daß ihr Geist eine zeitgemäße Erneuerung der radikalsten Allegorienlehre, der von Dionysios Areopagita ist. Wie erinnerlich ist dieser, um durch allegorisches Denken und allegorische Anschauung das echt Transzendente zu erreichen, von der Analogie des völlig Unähnlichen ausgegangen. Diese völlige Heterogeneität 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 »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

[1] W. Haftmann: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, S. 320.
[2] Ebd. S. 257 f.

Kombinatorik wird zu einem leeren Spiel. Hier erscheint das allegorische Wesen dieser Kunst in seiner vollen, aufrichtigen Nichtigkeit.

Die Verkünder der Allegorie auf dem Gebiet der Literatur pflegen das in ihr »wesende« oder »nichtende« Nichts zumeist mit Tiefsinn zu drapieren. 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 ...[1]« 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 Beliebigkeit aus lauter zerknüllten Zetteln, Affengeschwätz, Aalknäueln, Fragmenten 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 gärend neuer Traum-Essenz zugleich. Das ist die hohlste und die überfüllteste, die haltloseste und die produktivste Groteske, Grotesk-Montage der Spätbourgeoisie; Hoch-, Breit-, Tief-, Querstapelei aus verlorener Heimat; ohne Wege, mit lauter Wegen, ohne Ziele, mit lauter Zielen. Montage vermag jetzt viel, leicht beieinander wohnten früher nur die Gedanken, jetzt auch die Sachen, wenigstens im Überschwemmungsgebiet, im phantastischen Urwald der Leere[2].«

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 –

[1] Hermann Broch: Essays, Zürich 1955, Band I, S. 193.
[2] Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Zürich 1935, S. 186 f., jetzt: Gesamtausgabe, Bd. 4, Frankfurt 1962, S. 275 f.

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. Benn spricht wiederholt mit großem Nachdruck aus: ihn verließ »die Trance nie, daß es diese Wirklichkeit nicht gäbe«; »es gibt keine Wirklichkeit, es gibt das menschliche Bewußtsein, das unaufhörlich ... Welten bildet ...[1]« 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 Benn allein – sind die Folgerungen, die daraus gezogen werden. Es handelte sich früher wesentlich bloß um eine erkenntnistheoretische Lehre, 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 Bennsche 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 übrigbleibt, 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[2].« 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 –

[1] Gottfried Benn: Doppelleben, Wiesbaden 1950, S. 23 und 72, jetzt: Gesammelte Werke (GW), ed. Wellershoff, Band 4, Wiesbaden 1961, S. 30 und 68.

[2] Ebd. S. 165 f.; GW S. 135 f.

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 hineintragen; 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 Lebensinteressen. 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 gute Grundlage für Doppelleben und mein eigenes Doppelleben war mir nicht nur immer sehr angenehm, ich habe es sogar mein Leben lang bewußt kultiviert[1].« 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 subjektivistisch willkürliches Spiel mit Wirklichkeitselementen, die ihrem objektiven Zusammenhang entrissen wurden, ergänzen sich also notwendigerweise gegenseitig[2]. Der Ausspruch Hegels: »wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht *sie* auch vernünftig an, beides ist in Wechselbestimmung[3]«, gilt im vollen Umfang auch auf die Unvernunft,

[1] Ebd. S. 166, GW S. 136. 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 den des sich ohne solchen falschen Tiefsinn einfach und zynisch anpassenden Ernst von Salomon analysiert in »Die Zerstörung der Vernunft«, Werke Band 9, Neuwied 1962, S. 720 ff.

[2] Es sei nur nebenbei, um Verwechslungen zu vermeiden, bemerkt, daß ein solches spielhaftes 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 avantgardistischen Kunst auf solche angebliche Vorläufer und Mitläufer hinweisen, verfallen sie einer willkürlichen Entstellung der grundliegenden ästhetischen Tatsachen. Vgl. meinen Aufsatz: »Das Spielerische und seine Hintergründe« in »Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten«, Werke Band 7, Neuwied.

[3] Hegel: Die Vernunft in der Geschichte, Leipzig 1917, S. 7.

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 als paradoxe Erfüllung der so geschaffenen Leere, als paradoxe Glorifikation des so entstehenden Trümmerfeldes individuell, selbsttätig gesetzt wird. 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 scheinender Tendenzen: die einer Fremdheit, ja zuweilen einer Feindseligkeit der Welt gegenüber, in der man lebt und zugleich die einer möglichsten 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 denkerischer und darstellerischer formaler Nonkonformismus, der aber, was die praktischen und entscheidenden Lebensfragen betrifft, letzten Endes in einem – zumeist sorgfältig verschwiegenen – Konformismus mündet. (Siehe Benns Doppelleben.) Im Sinn der auf solchem 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 darstellerische 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 ihnen 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, weil den Menschen etwas fehlt, nämlich die Hauptsache: ihr Gesicht und die Welt, die es enthält [1].«

Natürlich erschöpft 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 avantgardistischen Ausdrucksmitteln wirklich Widerspiegelung der heutigen 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 Avantgardismus 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 Avantgardismus einschlägt: in ihm fehlt auch die Spur eines versteckten Konformismus, er bezweckt ja, die Menschen dem falschen Beheimatetsein, das die nichtdurchschaute 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 Avantgardismus leugnet und ästhetisch zu vernichten bestrebt ist, ist Ausgangspunkt und Zielsetzung des »Verfremdungseffekts«. Es ist richtig: auch Brecht begann seine dramatische Laufbahn allegorisie-

[1] Bloch: a. a. O., S. 189 f., Gesamtausgabe S. 249.

rend; die Werke dieser Periode waren zwar Allegorien, aber nie im subjektivistischen Nichts lebende, im Gegenteil, Allegorien infolge eines allzu direkten Pathos des sofortigen und unmittelbaren gesellschaftlichen Handelns. Und mit seiner Reife fiel dies Allzuunmittelbare immer stärker ab, es entstanden gewaltige Dramen – dem »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« im 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, an sich ist es keineswegs völlig abstrakt; es 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 avantgardistische 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 den Kubismus: »Im Plakatstil hat der synthetische Kubismus die gesamte Werbung erobert. Heute 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 daruntersteht: ›reist mit Mitropa‹.« Und über den 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 seinem Sinn für Reklame, des Kubismus mit seinem Sinn ins Artistische halfen zu überraschenden Erfindungen [1].« Ähnliches ließe sich über Surrealismus und Auslagendekoration usw. sagen. Diese anonyme und breite Wirkung höchst esoterischer Richtungen, denen es freilich mit Hilfe von Reklame, Kunsthandel und journalistischem Gesinnungsterror [2] 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 letzthinnigen 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 religiöses 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~~

[1] Haftmann: a. a. O., S. 176 und 249.

[2] ~~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 hatte.~~

keine Dialektik von Einzelbewußtsein und Gattungsbewußtsein entstehen. Diese tritt aber, wenn auch in keimhafter Form, von allem Anfang der Menschheitsentwicklung an 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 Haltung, ihre Höherentwicklung, ihre Anreicherung, ihre Differenzierung etc.

Die Eigenart des Ästhetischen wurde auch bis jetzt stets von diesem Gesichtspunkt aus behandelt, sowohl objektiv wie subjektiv. Jetzt müssen wir an diesen Fragenkomplex so herangehen, 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 Vorgänge, 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 kybernetische Maschine wäre. Auch in den exakten Naturwissenschaften spielt die Persönlichkeit des Forschers – im 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 Verwurzeltsein 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 seinen partikularen Gegebenheiten überwinden oder wenigstens für die Arbeit beiseite setzen 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 hervorruft, hebt den Menschen über seine unmittelbar gegebene Partikularität hinaus, zeigt 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 Ästhetik so zentral wichtigen 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 kategoriale 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« umschreiben könnte. Das bedeutet für die meisten Religionen – in erster Linie für das Christentum, das uns hier infolge unserer vorwiegend ästhetischen Interessen die wichtigste Religionsform ist – eine untrennbare Verknüpftheit 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, ihnen, 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 Heilszwecken 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 allem 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 ekstatische Niveau kann aber auf die Dauer unmöglich das Ganze des religiösen Lebens ausmachen. In aufs höchste erregten 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 alle 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 Gesetzlichkeiten erscheint wieder in einer subjektbezogenen Form: der Mensch des Alltagslebens vergißt nur allzuhäufig, daß er selbst mit der Arbeit der Objektwelt eine Teleologie aufgezwungen hat und meint, der Weltlauf selbst wäre teleologisch, und zwar so, daß darin sein partikularpersönliches 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 irgend etwas 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 Hegel 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 Ichbezogenheit 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 zurückfällt. Die von uns bereits oft hervorgehobene tiefe Affinität zwischen alltäglichem und religiös determiniertem 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

[1] Nicolai Hartmann: Teleologisches Denken, Berlin 1951, S. 13.
[2] Ebd. S. 15 f.

nicht bloß den kategorialen 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. »Das 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 [1].«

Der Weg von einer solchen Betrachtung der Wirklichkeit, wie sie 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 seiner Divergenz von der objektiven Wirklichkeit stets unerfüllbaren menschlichen Bedürfnisses 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 kategorielle Struktur, wie sie Hartmann eben beschrieben hat, sie haben jedoch, obwohl viele ihrer Gedanken den Religionen entnommen sind und andererseits auf die Theologien wieder zurückwirken, 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

[1] Ebd. S. 109.

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 eine Beschaffenheit erhalten, in welcher 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 irrationalen, ungerechten etc. Tatsachen in der Wirklichkeit. »Aber das große Mysterium«, so fährt er fort, »besteht gerade darin, daß man imstande ist, im individuellen Geschick eines jeden Menschen die Hand Gottes zu entdecken, einen Sinn, obwohl dieser 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 . . .[1].«

Damit ist die fundamentalste Tatsache des religiösen Bedürfnisses umschrieben. Nur darf daraus, daß wir hier, um die kategorialen Verhältnisse rein herausarbeiten zu können, mit Hartmann die erkenntnistheoretische Seite in den Vordergrund 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

[1] Berdjajew: Dialectique existentielle du Dieu et du Humain, Paris 1947, S. 22.

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 in Religion.

Wir haben seinerzeit auf die scharfsinnige Hypothese Frazers hingewiesen, wonach gerade die Ausbreitung 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[1]. Dadurch rücken Gebet und Opfer ins Zentrum der hier entstehenden menschlichen Aktivitäten. Die Entstehung und Verfestigung des religiösen Bedürfnisses, wie wir es oben bestimmt haben, wird zugleich auch institutionell gefördert und ins System der entstehenden und sich weiterentwickelnden Religionen eingefügt. Je nach den gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen differiert dieser Einbau in die Religionssystematik außerordentlich. Er kann eindeutig und fest, mehrdeutig und locker erfolgen, er kann schroff polemisch, alles Irdische verwerfend diesem gegenüberstehen, er kann in einem breiten Umkreis von wissenschaftlichen (pseudowissenschaftlichen) Methoden und Ergebnissen eingeordnet erscheinen etc. Wieder ist es nicht möglich, diese ganze Typik auch nur anzudeuten, gar nicht zu reden von ihren historischen Ursachen oder Bedingtheiten. Für unsere Zwecke reicht die Feststellung aus, daß in jedem Fall die religiös gesetzte »Objektivität«, ihre durch Erlebtheit lebensspendende Zentralstellung in der teleologischen Bezogenheit auf das Geschick einer jeden, der betreffenden Religion angehörigen partikularen Person, diese Funktion ausübt. Als eine Illustration dieses Tatbestandes mag die Astrologie stehen, die in manchen orientalischen Religionen eine beträchtliche Rolle spielt. Ihr liegt kategorial die Überzeugung zugrunde, daß die Bewegungen der Sternenwelt von Gesetzen geregelt werden, die es erlauben, in jedem Augenblick die jeweilige Konstellation der Himmelskörper auf ein beliebiges partikulares Individuum, auf sein Gesamtschicksal, auf den Erfolg seiner einzelnen Unternehmungen etc. zu beziehen. Nach diesen Ge-

[1] Frazer: a. a. O., S. 132 f.

setzen besteht ein teleologischer Zusammenhang zwischen Individuum und Gestirn und die Aufhebung des Zufalls im Leben des partikularen Menschen reicht bis zu den Gesetzen des Kosmos hinauf.

Damit ist bereits angezeigt, daß die von der Religion garantierte Erfüllung der religiösen Bedürfnisse universal ist und die Totalität der Lebenserscheinungen erfaßt. 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 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 ekstatischen 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 vornherein numerisch beschränkte Gruppe von 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 ätherischsten 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 offen oder verborgen 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: die Katholiken römischer Konfession glauben an die Unfehlbarkeit des Papstes, 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 [1]. Das ist freilich ein bloß negativer Hinweis auf die breite »untere«, im gesellschaftlichen Alltag zutiefst eingebettete Form des religiösen Bedürfnisses. Ohne den Anspruch zu erheben, auch nur die Konturen dieses Problemkreises anzudeuten, führen wir einige Tatsachen darüber an, selbstverständlich von Autoren, die nicht entfernt verdächtigt werden können, mit solchen Betrachtungen eine antireligiöse Propaganda betreiben zu wollen. So spricht H. St. Commager über die Tendenzen zur Verweltlichung der Religion in Amerika: »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 dem Pfarrer und der Gemeinde eine Wohltat zu erweisen [2].« 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 erzählt unter anderen ein Gespräch, in welchem sein Partner, ein Handelsreisender, 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 angehört, so ist er mir nicht für 50 Cts. gut, – *was kann ihn veranlassen, mich zu bezahlen,*

[1] B. Malinowski: Magic, Science and Religion, New York 1955, S. 240 und 273.
[2] H. St. Commager: Der Geist Amerikas, Zürich-Wien-Konstanz 1952, S. 219.

wenn er an gar nichts glaubt?« Ein anderes Mal 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 Baptistengemeinde, welche erst nach sorgsamster ›Erprobung‹ und nach peinlichsten, 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 geschäftlichen, gelte, daß den Betreffenden die Depots der gesamten Umgegend und schrankenloser Kredit konkurrenzlos sicher seien [1].«

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« [2]. 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 [3].

[1] Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionsoziologie, Tübingen, 1920, Band I, S. 209 f.

[2] Kierkegaard: Der Augenblick, Wk. a. a. O., Band XII, S. 54.

[3] Zur wirklichen Beurteilung dieses Phänomens wäre es natürlich wichtig zu wissen, wie stark diese verschiedenen Schichten von Gläubigen sind. Mir scheint, daß die Schätzung Prof. F. Heers, wonach die Zahl der »praktizierenden Christen« 8–12 % ausmacht, ziemlich überzeugend; dabei kann man natürlich nicht wissen, wie groß der Anteil der wirklich überzeugt Glaubenden auch in dieser Schicht ist. F. Heer-G. Szczesny. Glaube und Unglaube. Ein Briefwechsel, München 1959, S. 30.

Solche Angriffe und Verteidigungen zeigen, wie stark das, was den eigentlichen Glaubensgehalt einer 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[1].« 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 Großinquisitor in Dostojewskijs »Die Brüder Karamasoff« leitet diesen Reigen ein. Und wenn man erwidern würde, Dostojewskij habe diese nur gegen den Katholizismus geschrieben, so nehme man seine Beschreibung vom Leben und Tod des Starez Sossima 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 höchst irdischen 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

[1] H. Friedmann und O. Mann: Christliche Dichter der Gegenwart, Heidelberg 1955, S. 68 und 145.

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 folgendem Geständnis hingerissen:

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

Où, le cœur 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 sœur du rêve;
Puissé-je user du glaive et périr par le glaive!
Saint Pierre a renié Jésus . . . il a bien fait!«

So läßt Rilke, dessen religiöse Bedürfnisse ebenfalls höchst intensiv waren, im Gedicht »Der Ölbaumgarten« 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 ungemeine;
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, wird 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[1].« Der Fall ist insofern extrem, als Maurras klug genug war, sich die Problematik seiner Situation bewußt zu machen und 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 normalerweise eine bestimmte religiöse Richtung ihrem Handeln seinsmäßig 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 von Maurras offen vor uns aufgerissen hat. Objektive Widersprüche können aber durch ihre bewußte oder unbewußte Leugnung niemals annulliert werden, und eine so entstehende Religiosität unterscheidet sich, was ihre wesentliche Beschaffen-

1 F. Heer: Europäische Geistesgeschichte, Stuttgart 1953, S. 334. Vgl. auch A. Thibaudet: Les Idées de Charles Maurras, Paris 1920, S. 175 und 182 f.

heit 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 formaler 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, in denen das wirklich gelungen ist. Das ist kein Zufall; denn an jedem 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 im 17. Jahrhundert ist nicht von Dogmengegensätzen, sondern durch rituelle, liturgische Neuerungen herbeigeführt worden, das illustriert diese Lage vielleicht am prägnantesten.

Es wäre ebenso verfehlt, in der Lebenswirksamkeit solcher magischen Überreste, der Beeinflußbarkeit des Laufs der Dinge im Diesseits und im Jenseits durch bestimmte Verhaltungsarten der Menschen, die alleinige Quelle des religiösen Bedürfnisses zu erblicken, wie umgekehrt ihre Bedeutung in seiner Entstehung und Erhaltung zu unterschätzen. Das gilt um so mehr, als im konkreten religiösen Verhalten einerseits die Grenzen zumeist verfließen, andererseits keine von den Spuren der Magie noch so radikal gereinigte Religiosität auf das teleologische Bestimmen der partikularen menschlichen Schicksale verzichten kann, ohne sich selbst aufzugeben. Über den konsequentesten Versuch, die magischen Elemente vollständig aus der Religion auszumerzen, nämlich 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 genuiner Lehre, wußte er daher, warum Gott diese oder jene Verfügung traf. Die Heiligung des Lebens konnte so fast den Charakter eines Geschäftsbetriebs annehmen [1].« Man sieht: die kategoriale 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 Motive: »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: im Vergleich mit anderen verdiene. Und er will also auch glauben dürfen: daß den Minderglücklichen durch den Nichtbesitz des gleichen Glückes ebenfalls nur geschehe, was ihnen zukommt. Das Glück will ›legitim‹ sein [2].«

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 zumindest 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 »sinn-

1 M. Weber: Religionssoziologie, a. a. O., Band I, S. 95, 104 f., 110 und 123 f.
2 Ebd. S. 242.

losen« Geschehen einen Sinn verleiht, dessen Wert nur darin begründet sein kann, wieweit 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 drükken 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 gebe also wirklich die Antwort auf eine Frage, die ihr von einem – transzendenten – Subjekt aufgegeben wurde.

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, Entschlüsse, 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 der 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 so 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 letzthinnige 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 letzthinnige 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. Soweit diese sich dem religiösen Verhalten bedingungslos unterordnen, erscheinen sie als einfache Äußerungen 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 die 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 Konservativismus hat eine tiefe Affinität zur religiösen Transzendenz: im Lichte ihres Endziels 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 Aquinos oder der Jesuiten systematischer und geordneter als die der radikalen Hussiten oder Thomas Münzers, aber hauptsächlich deshalb, weil jene den 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 ärgere Utilitätstheorie, als das Christentum predigt« [1], 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 in das Problem der Partikularität in den Religionen einführenden

[1] Gottfried Keller: Gesammelte Briefe, Bern 1950, Band I, S. 432.

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 pathetisch Höchste und das praktisch-alltäglich Geringfügigste mit Notwendigkeit aneinander fügt. Ist doch der Alltag keineswegs bloß ein Schauplatz für unmittelbar praktische Aktivitäten, sondern zugleich der einer großen Dramatik im Menschenleben. Es genügt, wenn wir an das Phänomen des Todes erinnern, und zwar sowohl an das des eigenen wie an das des eines nächst verbundenen Menschen. Hier, vor der unerbittlichen Vernichtung gerade der Partikularität des Menschen müssen die entscheidenden Bestimmungen des religiösen Lebens in plastischer Klarheit und entfalteter innerer Problematik sichtbar werden. Das Wesentlichste dabei ist das Fundament des religiösen Bedürfnisses im Alltagsleben, der Wunsch, daß der vom menschlichen Bewußtsein völlig unabhängig funktionierende Kausalnexus der Ereignisse eine teleologische Wendung erfahre, die den elementarsten und echtesten Lebensbedürfnissen des jeweiligen partikularen Individuums entspricht. Das Gebet nimmt in solcher Lage ganz deutlich die Form einer magischen Bestimmung an, freilich mit dem weltanschaulich nicht unwesentlichen Unterschied, daß die Magie – in einer höchst naiven und primitiven Weise – die nach ihren Vorstellungen vom Menschen unabhängigen »Kräfte« unmittelbar beeinflussen wollte, d. h. diese sich so zu unterwerfen versuchte, wie der Mensch in seiner normalen Arbeit auf die ihn umgebende Natur einwirkt, während das religiöse Gebet sich an die Barmherzigkeit Gottes 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 aufhebe. So erscheint der von uns als grundlegend aufgefaßte Strukturzusammenhang hier in einer äußersten Zuspitzung. Pontoppidan schildert z. B. in seinem Roman »Das gelobte Land« den tiefgläubigen Pfarrer Emanuel, der seinen kranken Lieblingssohn aus blindem Gottvertrauen lange Zeit nicht ärztlich behandeln läßt, als aber die Todeskrise 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 Sichbeugen vor der wunderwirkenden Allmacht Gottes beim fanatischen Atheisten 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 du auf der Welt am meisten liebst . . .« laut werden läßt, ändert nichts an der kategorialen 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 widerwärtig, 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 fällte Bäume, säte Roggen, mähte ihn, er schlachtete Hammel, Hammel 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 ihm 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« [1].

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, so daß für sie jene pathetische Steigerung des Gebets, die wir eben berührt haben, nicht in Betracht kommt. Um so 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 Abschluß 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 Hofmannsthals an, weil weltanschaulich wie dichterisch kaum ein größerer Kontrast denkbar ist, als zwischen diesen beiden; Hofmannsthal 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 Ärgste mit ruhiger Fassung hinnehmen, sich auch über den Tod keine übertriebenen Gedanken machen . . . [2]«.

Der entgegengesetzten Art des Sterbens, dem Tode als Konzentration der Sinnlosigkeit des gelebten Lebens, widmet Tolstoi das berühmte Meisterwerk seiner Spätzeit, die Erzählung vom »Tod des Iwan Iljitsch«. Das Problem taucht naturgemäß überall in der Literatur auf, manchmal in unmittelbarer Verbindung mit dem Tode des Individuums, manchmal in vermitteiteren

[1] L. Tolstoi: Briefwechsel mit der Gräfin A. A. Tolstoi, München 1913, S. 114 f.
[2] C. J. Burckhardt: Erinnerungen an Hofmannsthal, Basel 1943, S. 32.

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 nervös-hastige 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 Lyhne sehen 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 ganz anders; 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 niedergeschrieben 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 Aktivität, der diese auslösenden, der von ihnen ausgelösten Emotionen, Gedanken, mit

ihrem Lebenskreis möglich ist; es versteht sich von selbst, daß dieses Zusammenstimmen immer nur relativ 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, die von Sokrates bis zu den letzten Briefen der vom Faschismus Hingerichteten führt. Gerade hier wird 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, vermittels eines irdisch-ethischen Verhaltens zu den entscheidenden Existenzfragen die Entstehung des religiösen Bedürfnisses zu verhindern pflegen. Über solche Verhaltungsweisen der Bauern haben wir im Anschluß an die Beobachtungen Tolstois bereits gesprochen. Die antireligiöse Lösung von Lebensproblemen gestaltet sich im 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 [1].« Ohne hier auf dieses große Problem der inneren tendentiellen Konvergenz von revolutionärer Gesinnung und Irreligiosität beim Proletariat näher eingehen zu können, kann doch bemerkt werden, daß es sich hier um einen typischen Zu-

[1] M. Weber: Religionsoziologie, a. a. O., Band I, S. 247.

sammenstoß 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 pflegt.

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 der wachsenden theoretischen Beherrschung 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 aus 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 fernzuliegen, sondern es direkt zu verletzen. Eine Religiosität, 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 Mandarine 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 sich darum zu den Gedanken an ein Jenseits ablehnend 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 [1].

Hier wird wiederum der Unterschied zwischen Weltreligion und Sekte sichtbar. Für jede religiöse Gemeinschaft ist unerläßlich 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 eingleisig 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 wirken, 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 ihre Verwirklichungen erzielen konnten, daß es ihnen sogar gelingen konnte, Strömungen, deren ursprüngliche innere Dialektik sich eventuell von jeder Religion 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 reicht sehr weit und dauert oft lange Zeit hindurch. Sie hat jedoch ihre ebenso deutlich bestimmten Grenzen. Einerseits muß sie, um die Menschen konkret beeinflussen zu können, weitgehend mit den gesellschaftlichen

[1] M. Weber: Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1921, S. 270–272.

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 beiseite schieben 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 beschränkt. 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 kampfvollen, an zeitweilig geglückten Gegenoffensiven keineswegs armen; auf lange Sicht angesehen ist jedoch dieses Zurückweichen der Religion vor der wissenschaftlichen Erkenntnis un-

vermeidlich 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 jenem 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 Religionen gezwungen, manches einst als unbestritten eigen aufgefaßte 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 eine 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

ten 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. Solange 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, das höhersteht, als die wissenschaftliche Erkenntnis, die 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 vornherein 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 bestehen. 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, letzthinnige, kei-

ner Korrektur 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 bloße 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 geschaffen 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 sein, nur innerhalb der betreffenden Kirche aufgefunden werden kann. Das bringt, solange 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 die 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 aber notwendig ein Verblassen und Abschwächen der Offenbarung zur Folge. So läßt Cusanus in seinen Religionsgesprächen den Logos erklären, hinter den verschiedenen Göt-

tern 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 [1]. 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 Garanten ihrer Schicksale zu finden meinen. Verblaßt und verflüchtigt sich diese Konkretheit des geoffenbarten Gottes, so hört im 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 [2].« 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 meinte, es gäbe auf Erden keinen Richter, der hier einen allgemein anerkannten Spruch fällen könnte. Es ist ja auch für geistig so hochstehende Vorkämpfer einer einheitlichen, auf der Offenbarung errichteten Religion, wie z. B. Cusanus, charakteristisch, daß sie instinktiv ausschließlich die eigene Offenbarung zur Grundlage nehmen und die »Irrtümer« und »Mißverständnisse« der anderen Religionen 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.

[1] Nicolaus Cusanus: Über den Frieden im Glauben, Leipzig 1943, S. 102–3 und 154.
[2] K. Barth: Die Menschlichkeit Gottes, a. a. O., S. 15.

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 [1].« 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 Symptom des hier geschilderten Verblassens der Offenbarung, und zwar sowohl ihres konkreten Inhalts wie der strikten Verbindlichkeit ihrer Form als Offenbarung Gottes [2]. 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 Intensi-

[1] K. Rosenkranz: Hegels Leben, Berlin 1844, S. 537 f.

[2] Es ist natürlich unmöglich die vielfältige Literatur über diese Frage auch nur kursorisch 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, Band III, S. 635, Zitiert a. a. O., S. 81.

tät 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 traditionellen Offenbarungsinhalte. Das hat zur Folge, daß diese Subjektivität im steigenden Maße – bewußt, halbbewußt 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, die in der Reformation explodierte, häufig auftraten, haben wir früher ein Gedicht Gongoras 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 Verblassen der Offenbarung notwendig dazu führt, die gelebte Religion durch eine Religionsphilosophie ersetzen zu wollen. Kierkegaard spürte darin mit richtigem Instinkt eine Gefahr 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 wahrhafte Ansichsein Gottes un-

rettbar 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*, so daß Gott nicht ein Postulat, sondern das, daß der Existierende Gott postuliert – eine Notwendigkeit ist [1].« Es ist kein Wunder, daß Jaspers, sonst ein großer Verehrer Kierkegaards, der aber die heutige Religiosität in ihrer lauwarmen, zu nichts verpflichtenden Form retten und aufbewahren möchte, über dessen Religiosität sagt: »Wäre sie wahr, so würde damit, wie mir scheint, die biblische Religion am Ende sein [2].«

Ohne 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. Aber ihre Antworten darauf, was sie unter Religion verstünden, laute »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 [3]. 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

[1] Kierkegaard: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken, Wk. a. a. O., Band VI, S. 274–5.

[2] K. Jaspers und R. Bultmann: Die Frage der Entmythologisierung, München 1954, S. 36.

[3] E. Brunner: Das Ärgernis des Christentums, Zürich 1957, S. 10 und 27.

anderen nicht auf Gott berufen, denn Gott ist Gott so gut des Gegners wie mein Gott«. Jaspers leugnet nun ein jedes Kriterium für die Wahrheit 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 [1]. 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 [2].« Die Diskussion zwischen Jaspers und Bultmann 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 folgerichtigerweise – 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 [3].«

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 Kräfte in dieser Richtung, erreichen aber nur so viel, daß die – gesellschaftlich bedingte – Illusion, religiös zu sein,

[1] Die Frage der Entmythologisierung, a. a. O., S. 87, 48 und 42 f.

[2] A. Toynbee: An Historians Approach to Religion, London-New York-Toronto 1956, S. 298 f.

[3] Die Frage der Entmythologisierung, a. a. O., S. 69.

eine »eigene« Religion zu haben, sich in gewissen Kreisen der Intelligenz zu befestigen vermag. Dieses Verhältnis hat aber, wie Bultmann 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 ...[1].« 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 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[2]«. Aber selbst, wo ein solches Verhalten subjektiv keineswegs direkt snobistisch oder bloß spielerisch ist, gerät es objektiv doch in 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 seine Position gerade dadurch ein, daß es diese Gemeinschaft 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 die Regel in Zeiten, deren Lebensformen wesentlich religiös bestimmt waren, in denen die Menschen die Religion noch ernst nahmen. Heute ist es möglich, aus der geoffenbarten Religion die einem genehmen Dogmen anzunehmen, die nicht genehmen abzulehnen, etwa so, wie man in einem Restaurant ein Gericht bestellt und die nicht be-

[1] Kierkegaard: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift etc., Werke a. a. O., Band VII, S. 227.

[2] M. Weber: Religionsoziologie, a. a. O., Band I, S. 251 f.

hagenden 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 [1]. 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 zusammenfällt, die eben von Kierkegaard oder Max Weber ironisch kritisiert wurden [2]. So wird von der gesellschaftlichen und von der durch sie ausgelösten geistigen Entwicklung der ganze, lange Zeit als selbstverständlich hingenommene Objektkreis 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 *un*bewußt als aus Überlegung und Trotz christlich wäre.« Er sieht sich aber gezwungen, im selben Aufsatz festzustellen: »Ich möchte behaupten, daß die ganze moderne Literatur durch das, was ich Weltlichkeit nenne, verdorben ist, daß sie einfach außerstande ist, die Bedeutung der Priorität des übernatürlichen Lebens über das natürliche zu begreifen . . . [3].« 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 nonkonformistischen 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 vielen Menschen, wenn auch in einer geistig noch so inkonsequenten, noch so reduzierten oder

1 Goethe: Gespräche mit Eckermann, 1. II. 1827.

2 Man denke an Peguys Stellung zum Katholizismus. Vgl. Daniel Halevys Monographie über Peguy, Paris 1941, etwa S. 240 über die Sakramente, S. 246 f. über die Höllenstrafen etc.

3 T. S. Eliot: Essays Ancient and Modern, London 1936, S. 99 und 108.

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 goldenen 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 erhellen, sehen wir von jenen, in anderen Zusammenhängen äußerst wichtigen Erscheinungen ab, die hier in massiver Weise von der sozialen Basis hervorgebracht werden, in denen jedoch die religiösen Formen in erster Linie als bloße Umhüllungsweisen konkreter irdisch-gesellschaftlicher Bestrebungen figurieren, einerlei ob es um direkte Vorteile geht (wie in den angeführten amerikanischen Beispielen) 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 das 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 Individuen, 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 damit dem Umfang, der Struktur, der Intensität etc. nach.

Nun ist aber die Sehnsucht des Menschen nach einer persönlichen Vollentfaltung der in ihm vorhandenen Möglichkeiten, nach einer Abrundung seiner Persönlichkeit durchaus legitim, auch wenn die bisherigen Gesellschaftsordnungen ihre Erfüllung nur ausnahmsweise und in Einzelfällen zuließen. Geschichte und Philosophie zeigen, daß für das menschliche Leben wirkliche Erfüllung nur vermittels der aufbewahrenden Aufhebung der Partikularität zu erreichen ist, daß also die Hinwendung auf 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 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. Diese Tendenzen werden in jedem Konfliktsfall von den Religionen als kreatürliche Anmaßung aufs strengste verurteilt. Die Kreatur soll ihre Ohnmacht, sich selbständig zur Entfaltung zu bringen, in Demut einsehen. In der Religion entsteht so eine Feindschaft gegen diese Tendenzen und Kräfte; in der Hierarchie der menschlichen Tugenden werden sie geradezu herabgesetzt. Auf diesen fundamentalen Tatbestand sind wir in diesen Betrachtungen wiederholt gestoßen. Er 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 mehr das jeweilige gesellschaftliche Leben von religiösen Kategorien durchdrungen war, desto leichter konnte sich eine solche fruchtbare dialektische Widersprüchlichkeit auswirken. 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 im Gedicht selbst die Mehrzahl der Personen eine immanent-ästhetische, eine irdisch-menschliche innere Vollendung erhalten konnte, hängt natürlich in erster Linie von der dichterischen Intensität der Danteschen Vision und Sprache ab. Diese hätte 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 sein mag, 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 und Intentionen. Diese sind auf eine Transzendenz, auf ein Jenseits bezogen. Der große Kampf um die menschliche Selbstvollendung besteht gerade in der Säkularisierung solcher Jenseitskonzeptionen, und darin, sie ins menschliche Diesseits zurückzuführen. Dabei werden naturgemäß Inhalte und Formen des religiösen Bedürfnisses radikal verwandelt, ja zuweilen ganz vernichtet. 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. Diese werden bloß auf eine diesseitig-irdische Bahn geleitet und erhalten dadurch angemessenere Erfüllungsmöglichkeiten, als sie in ihrer originären Gegebenheitsweise gehabt hätten. Eine gesellschaftliche und gedankliche Überwindung der religiösen Weltanschauung bleibt im großen Kampf zwischen Diesseits und Jenseits nur Übergangsstation, wenn sie nicht imstande ist, diese Impulse und Emotionen und die religiösen Bedürfnisse, die ihnen zugrunde liegen, fruchtbar umzuleiten, ihnen realere Ziele, echtere Inhalte, größere Intensität zu geben. Auf den weltanschaulichen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Sieg des Diesseits folgt sonst unweigerlich ein Neuerwachen der religiösen Bedürfnisse, die mit neuen Inhalten, in neuen Formen, in der herrschenden Tendenz auftreten, freilich auf einem sich weltanschaulich stark einengenden Terrain. So endete z. B. der Einfluß 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 Bewegungsfeld für die Religion in erster Linie von der Entwicklung der Wissenschaft eingeengt wird. 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. Damit wurde, den damaligen Umständen entsprechend, versucht, der im Schoß des Feudalismus heranwachsenden Wissenschaft und Philosophie einen Bewegungsspielraum innerhalb der theo-

logisch 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 nun sowohl einerseits Wissenschaft und Philosophie wie 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 aufzuheben trachten. Danach soll es überhaupt kein Weltbild geben. Religion und Wissenschaft sollen deshalb friedlich nebeneinander leben können, ohne auf das »Scheinproblem« eines Weltbilds überhaupt Rücksicht zu nehmen. Dahinter steht schon seit Jahrzehnten eine einflußreiche Richtung in den Naturwissenschaften der kapitalistischen Welt, die von philosophischen Strömungen wie dem Machismus, Pragmatismus und Neopositivismus einen erkenntnistheoretischen Unterbau erhält. Was den allerallgemeinsten Grundgedanken betrifft, gehen alle diese Richtungen letzten Endes auf die Position Bellarmins zum Kopernikanischen System zurück: die praktische Bedeutung der neuen Ergebnisse der Naturwissenschaften (ohne welche eine industrielle Gesellschaft nicht bestehen und sich entwickeln könnte) werden anerkannt; während strikt geleugnet wird, daß die dabei gemachten Feststellungen sich auf die ansichseiende Wirklichkeit beziehen. ~~Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß der bekannte moderne Physiker 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.~~

Diese Betrachtungen können die hier entstehenden Kontroversen nicht eingehend behandeln. Hier kommt es nur auf die Feststellung der Tatsache an, daß der Wissenschaft und Philosophie von namhaften Vertretern beider Gebiete ununterbrochen die Fähigkeit abgesprochen wird, auch nur ein provisorisches Weltbild zu geben. 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 erstenmal 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 den Prinzipien, zwingend, allgemeingültig und methodisch zu wissen, weiß darum jederzeit ihre Grenzen, begreift die Partikulari-

tät all ihrer Erkenntnis, 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[1]«. 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.)

Es sei wiederholt: 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 Seite der Theologie großes Entgegenkommen gegenüber dieser Betrachtungsweise beobachten. Selbstverständlich kann auch hier nicht von 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 »freien 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 »modernen« naturwissenschaftlichen Anschauung und Religion her sehr verlockend. Die weltanschauliche Schwierigkeit besteht darin, daß selbst die spiritualistischste Auslegung und Systematisierung der wissenschaftlichen Ergebnisse doch eine Art 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 Archäologen und Jesuiten Teilhard de Chardin, der die idealistischen Tendenzen der heutigen Wissenschaften zu einem einheitlichen System zusammenschweißt, mit der letzten Absicht, eine wissenschaftlich fundierte Apologetik

[1] Die Frage der Entmythologisierung, a. a. O., S. 10.

des Christentums zustande zu bringen. Über das System selbst, über seinen springenden Punkt, daß das »Innere« der Natur als »radikale« Kraft die »tangentialen« 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 als die von Nietzsche und nicht schlechter als die Spenglers, Bergsons, Toynbees. 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 Neopositivisten zu eigen zu machen. Am charakteristischsten ist vielleicht, daß ein so ernster und rigoroser Theologe, wie Karl Barth, sich auf halbem Weg mit den Neopositivisten begegnet: so wie diese die Möglichkeit eines Weltbildes 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 nichts mit dem 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 richtige 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 getrieben 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 [1]. 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 nutz-

1 K. Barth: Dogmatik im Grundriß, a. a. O., S. 62 und 23.

bringend 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 Objektivitätsersatz: man kann sich beruhigt auf eine extreme – fast Kierkegaardsche – Subjektivität zurückziehen, ohne gezwungen zu sein, daraus derartig extreme, paradoxe Konsequenzen zu ziehen, wie der große Däne.

Wird die Möglichkeit, die theoretische und praktische Notwendigkeit eines einheitlichen Weltbilds geleugnet, so 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 darin, daß der einzelne Mensch auf seine bloße Partikularität total und radikal zurückgeworfen ist. Der oben geschilderte Kampf um die Liquidation 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 partikulare 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 Soziologe David Riesman hat einen glücklichen Ausdruck für die allgemeine Lage gefunden, als er seinem bekannten Werk den Titel »Die einsame Masse«[1] gab. Denn auf der einen Seite erscheint das gesamte Leben des Einzelmenschen von der Arbeit im Betrieb und im Büro bis zu der Erholungssphäre in der Freizeit als von rein abstrakten Mächten beherrscht, auf der anderen erhebt es sich

[1] D. Riesmann – R. Denney – N. Glazer, Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters. Mit einer Einführung in die deutsche Ausgabe von H. Schelsky, Darmstadt-Berlin-Neuwied 1956.

nie über dessen Partikularität. Vom kulturellen Standpunkt aus unterscheidet sich die imperialistische Periode auch darin vom vorangegangenen Kapitalismus, daß dieser in der Regel nur die Arbeit selbst in hohem 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 im Imperialismus eine, man könnte sagen, alles umfassende Kapitalisierung gerade des privaten Lebens jedes einzelnen Menschen stattfindet. Auch hier erübrigt es sich, die Tatsachen in extenso aufzuzählen: Es ist 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. Man wendet sich an die partikularsten Neigungen etc. des Adressaten, 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 Reklamewesens 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 Berufs sich in einem sogenannten »Hobby« ausleben, so findet sich immer ein Warenhaus, dessen Sortiment für sämtliche, selbst die allerpersönlichsten Nuancen, bereits angepaßte vorfabrizierte Waren enthält etc. etc.

Dieser unermeßliche anonyme Betrieb hebt deshalb mit all seiner 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; sie 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, nämlich dem Verschwinden eines für große Massen verbindlichen, ihre Emotionen ordnenden und leitenden Weltbildes die Spontaneität und Unmittelbarkeit solcher egozentrischer Teleologien intensiv noch wirksamer machen. Der bloß technologische Gebrauch des Gedankenapparats, die »überlegene« Skepsis jeder »Ideologie« gegenüber hat bloß scheinbar, nur 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-à-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; man klammert sich dann haltlos an irgendeinen, oft zufällig auftauchenden, oft mit geschickter Reklame empfohlenen 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 wird 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 all solchen gesellschaftlichen Erscheinungen ist das von Tolstoi so eindringlich exponierte Problem des sinnvollen oder des sinnlosen Lebens verborgen. Wir können erneut wahrnehmen, wie aus sinnlosen Existenzen zwangsläufig religiöse Bedürfnisse emporsteigen. Diese nehmen heute natürlich sehr oft ganz andere Formen an, als in ideologisch von den Religionen beherrschten Perioden. Sie gleichen ihnen aber trotzdem darin, daß sie als Erfüllung einer diesseitigen Sinnlosigkeit eine jenseitige Sinnhaftigkeit fordern, und deshalb das diesseitige sinnlose Leben durch ein jenseitig sinnhaftes verlängert zu sehen wünschen. Die Paradoxie des gegenwärtigen religiösen Bedürfnisses spitzt sich dahin zu, daß dieses Jenseits in vielen Fällen – für den Beteiligten bewußt oder unbewußt – das Nichts ist. An die Stelle einer noch so verbesserten Religion tritt so oft ein religiöser Atheismus, in welchem das zuweilen außerordentlich intensiv gewordene religiöse Bedürfnis nur Verzweiflung, namenlose Angst als Gehalt aufweist. Je intensiver dies Bedürfnis in subjektiver Hinsicht ist, desto mehr müht es sich in einem ausweglosen Zauberkreis vergeblich nach Rettung suchend ab, hoffnungslos wie der legendäre Sisyphus. (Der Vergleich mit Sisyphus ist im existenzialistischen Sinn authentisch, er stammt ja von Camus [1].) Wie Tolstoi das aus der Nichtigkeit des Lebens stammende religiöse Bedürfnis erblickt und gestaltet

[1] A. Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris 1942; deutsch: Bad Salzig-Düsseldorf 1950.

hat, so hat Dostojewskij 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 geborene Theoretiker für diesen Zustand des religiösen Bedürfnisses, gerade infolge seiner paradoxen Lage, daß er die Problematik des modernen bürgerlichen Lebens mit einem hellseherischen Haß betrachtete und vom Pathos dieser Verachtung geleitet imstande war, ihre seelischen 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. Er löst aber davon alle anderen Bestimmungen (z. B. die ethischen) mit grausamer Folgerichtigkeit und stellt das religiöse Bedürfnis in seiner nackten Partikularität heraus. Diese war in den meisten früheren Perioden durch den universalistischen, das ganze Leben beherrschenden Charakter der jeweiligen Religion verdeckt. Kierkegaard gelangt deshalb nicht – wie er wollte – dazu, eine von der Kultur verdrängte und verfälschte wahre Religion, zu erwecken. Er konnte vielmehr eine vorwegnehmende Synthese des heutigen Zustands mit ihrer Schrumpfung, ihrer Gehaltlosigkeit, ihrer Nähe zum religiösen Atheismus zustande bringen. 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 letzthinniger jenseitiger Erfüllung Vermittlungen suchten und bestimmte Formen der Überwindung der Partikularität, wenn sie den Dogmen nicht widersprachen, duldeten, ja zuweilen förderten, reißt Kierkegaard diese objektiv 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 vom 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 zu bringen haben, aber dieses verschwindet wieder in der allgemeinen Assimilation des Geschlechts, gleichwie die Differenz ›Genie‹ verschwindet, sobald man die Ewigkeit denkt; der Apostel hat paradox etwas Neues zu bringen, dessen Neuheit, gerade weil es wesentlich paradox und nicht eine Antizipa-*

tion 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 auf gleiche 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 [1].«

Daraus folgt Kierkegaards bekannte Einstellung, daß der – religiöse – Einzelne höhersteht als jede Allgemeinheit, die stets diesseitig-menschliche Wurzeln hat (Ethik, Ästhetik). 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 das Selbst verschlungen hat«. Im entgegengesetzten Fall kann der Mensch »gleichsam keine Luft bekommen«; er wird entweder ein Fatalist, oder es wird für ihn alles

[1] Kierkegaard: Über den Unterschied zwischen einem Genie und einem Apostel in: Einübung im Christentum, Köln und Olten 1951, S. 374 f.

zur Trivialität[1]. 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 einer scharfsinnigen Verallgemeinerung zieht, gehen uns nichts an; für uns ist hier nur von Belang, wie er aus der heutigen Lage des partikularen Menschen dessen innere Verkümmerung und Verzerrtheit abliest und wie er im religiösen Perennieren der das aus emporwachsenden Verzweiflung im partikularen Menschen den einzig möglichen Weg zu Gott erblickt.

Die künstlerischen Haupttendenzen der heute in der bürgerlichen Welt herrschenden avantgardistischen 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 eigenartig 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 Fruchtbares verloren hat, nämlich jene sinnlich-inhaltlich klare, aber große Bewegungsfreiheit zulassende thematische Bindung, die für die 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 ans Religiöse geht also nicht in die Richtung einer Verstärkung der sinnlichen Gegenständlichkeit 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 ästhetischen und religiö-

[1] Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode, Wk., a. a. O., Band VIII, S. 28–37.

sen Widerspiegelungsarten der Wirklichkeit statt, in welchen und durch welche ein wachsendes, ein erstarktes Selbstbewußtwerden der Menschheit im 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 trotzigen, 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[1] 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 formal immer neu variierten Leere steckt; dies um so 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 bedingten 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 Rezeptiven stark abgestumpft. Eine solche Feststellung klingt heute äußerst ketzerisch, denn vielleicht wurde nie, auch von der Seite der vollständig laienhaften Aufnehmer, so viel über die tech-

[1] G. Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus, a. a. O., S. 44 ff.

nischen 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 aufgebauschte technische Verfahrungsweise. Es ist aber in der Geschichte der Kunst nicht einmalig, daß ein solches fast 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, Dienstmägde der Theologie 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 gesellschaftlichen 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 sollen 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. Obwohl jedoch 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, gehen 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 ge-

wesen wäre, dem Avantgardismus gegenüber ein realistisches Gegengewicht zu bilden: wir meinen die sozialistische Literatur.

Natürlich kommen bei solchen Betrachtungen echte Künstler wie Scholochow, Makarenko und noch manche andere nicht in Frage. In der Zeit der Verfestigung der Stalinschen Prinzipien nahm jedoch der Gebrauch überhand, die literarischen Kompositionen nicht aus den zur Typik erhobenen individuellen Einzelschicksalen organisch herauswachsen zu lassen, sondern im Gegenteil 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 irrational-nihilistischen, sondern einen rational-praktizistischen Charakter. Darum ist diese Literatur eine bloß illustrierende, keine allegorisierende; ihr Vorbeigehen an den Prinzipien der künstlerischen Vollendung ist dem des Avantgardismus völlig entgegengesetzt. Doch kann gerade aus diesem Grund eine derartige, auf Illustration fertiger und vom Standpunkt der Kunst abstrakter Thesen angelegte Literatur keine realistische Gegenkraft gegenüber der in anderer Hinsicht abstrakten 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 mit sich, daß die Gestalten, die Situationen, die Gegenstände partikular bleiben. Natürlich erstrebt diese Darstellungsweise innerhalb der sozialistischen Literatur ebenfalls eine Typik. Diese ist aber nicht dichterisch, sondern wissenschaftlich-publizistisch, wobei die persönlichen positiven und negativen Züge, mit denen je ein solcher Typus ausgestattet wird, notwendig bloß partikular bleiben müssen und bestenfalls schwankende Umrisse 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 der allegorischen Vernichtung 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 suchten in der vergangenen »Zeit der Wirren« gerade die auch von der öffentlichen Meinung am stärksten emporgetragenen Künstler den Weg zum Realismus, heute erschallt ein ganz entgegengesetzter Ruf. Demgegenüber kann nicht oft genug wiederholt werden, daß diese Periode doch die von Thomas Mann und Bartók, von Scholochow und Makarenko, von Roger Martin du Gard und Arnold Zweig etc. gewesen ist, und auch heute ist; daß die Kapitulation des Avantgardismus vor dem amorphen und jede künstlerische Gegenständlichkeit zersetzenden aktuellen religiösen Bedürfnis 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 an Problemen für die Kunst aufwirft, nur auf der Grundlage der Klärung der Kategorienprobleme, auch im historischen Sinn, erhellt werden. Wir haben bereits das Fürsichsein der Kunstwerke, die Struktur der Werkindividualität in verschiedenen kategorialen 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 kategorialen Beschaffenheiten des Kunstwerks wie Endgültigkeit, Aufsichselbstgestelltsein, immanente Vollendung, Diesseitigkeit, Ubiquität etc. wurden an ihrem Ort untersucht. Vom Standpunkt unseres gegenwärtigen Problems aus 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 nach 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 als Moment der im menschlichen Dasein wirkenden Transzendenz, für die Kunst ein Fetisch, den sie in reine Menschlichkeit, in menschliche Beziehungen, in subjektive Emotionen, Leidenschaften oder Denkoperationen auflösen muß. Dadurch werden – einen anderen Weg gibt es nicht – diese Inhalte als innerliche Bestandteile der irdischen Existenz der Menschen sinnfällig und in ihrer wahren Bedeutung vor die Menschen hingestellt. Der für die Entwicklung des Menschengeschlechts bedeutsame Sinn des Fürsichseins der Kunstwerke besteht deshalb darin, daß in diesen alles, was im menschlichen Leben vorkommt, gewichtig wird, sich innerhalb dieses Lebens abrundet, alle seine Bestimmungen bis zur jeweils konkret möglichen Vollendung entfaltet, aber stets 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 imstande ist, diesen sonst verborgenen, vom Menschen selbst geschaffenen Sinn seines Lebens zur Sinnfälligkeit zu erheben. Gleichviel, ob dieser Sinn tragisch oder komisch, erfreulich oder durch viele Greuel hindurch erbaulich 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 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 formale 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 Aischylos 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 Ödipus 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 prometheische 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 Name den Lichtbringenden bedeutet, herumgeistert. Noch bei Dante, bei dem, ~~wie wir gesehen haben~~, die Verdammten wie die Erlösten 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 Luzifer-

schen 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 Gold- und Geschlechtsgier. Mit Dostojewskijs 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 Lostrennung 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 formal zum Ausdruck bringt, ist hier bereits das konkrete Schicksal des Adrian Leverkühn und dadurch 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 Maßstabe – Wissenschaft und Kunst objektiv Verbündete sind. Freilich bedeutet Immanenz in der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit nichts weiter, als einfach die des objektiven Ansich. 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 seiner Erkenntnis 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 Bewußtsein 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. Was das Alltagsbewußtsein oder der subjektive Idealismus als Transzendenz zu bezeichnen pflegt, ist nichts anderes, als eine – provisorische – Lücke und Schranke in der Verwandlung und im Verwandeltsein des Ansich in ein Füruns. Wie in der ästhetischen Widerspiegelung die Transzendenz in eine menschliche Immanenz einbezogen wird, haben wir eben gesehen; ebenso wie ihre Folge, daß nämlich die in den verschiedenen Entwicklungsphasen der Menschheit vorhandenen Vorstellungen über Transzendenz in ihr entweder als völlig subjektiv gewordene Eigenheiten 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, den 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 gehen die beteiligten Menschen über ihre bloße Partikularität hinaus. 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 günstigsten Falls nur ein Stimulans für die eigentliche wissenschaftliche Tätigkeit abgeben. Diese selbst fordert gebieterisch, daß der Mensch sich über seine Partikularität erhebt. 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 uns bekannt, daß die allgemein kathartische Wirkung der Kunst im Rezeptiven gerade eine Bewegung in diese Richtung veranlaßt. In beiden wird also ein Hinausgehen über die bloße Partikularität entfacht, deren Art eng mit der jeweiligen Weise zusammenhängt, die abstrakte Transzendenz zu überwinden. Dagegen konnten wir im religiösen Verhalten eine Simultaneität und Polarität des Versuchs feststellen, die Partikularität (d. h. das Kreatürliche, das aber, wie dargelegt, in den Religionen auch die höheren Betätigungsformen der menschlichen Subjektivität enthält) gewaltsam zu vernichten und gleichzeitig bis in die jenseitige Erlösung hinein aufzubewahren. Es ist klar, daß hier in objektiver wie subjektiver Hinsicht ein letzten Endes unversöhnlicher Gegensatz besteht. Wissenschaft und Kunst gehen – jede in ihrer Weise – darauf aus, die als objektiv gegeben scheinende Transzendenz in der Wirklichkeit radikal aufzuheben. Gleichzeitig damit soll der Mensch selbst aus seiner bloßen Partikularität, in welcher verharrend er sich unweigerlich von Transzendenzen umgeben glaubt, herausgehoben und objektiv wie subjektiv zum selbsttätigen Beherrscher der ihn umgebenden Außenwelt und seiner eigenen Innenwelt gemacht werden. Ihm geht dabei nichts vom echten Gehalt des Lebens verloren. Im Gegenteil: gerade dadurch erobert er ihn. »Willst du ins Unendliche schreiten«, sagt Goethe, »geh nur im Endlichen nach allen Seiten.« Die Bewegung der Menschheit in dieser Richtung hat nur in seltenen Fällen den Charakter eines bewußten Programms; auch hier gilt unser Motto: »Sie wissen es nicht, aber sie tun es.« Daraus folgt jedoch weder eine bloße Zufälligkeit noch eine völlige Richtungslosigkeit. Die Sehnsucht nach dieser höchsten Form der menschlichen Freiheit kristallisiert sich oft als der ent-

scheidende Gehalt eines sozialen Auftrags, dessen ausgesprochene Parolen sich zu ihm widerspruchsvoll verhalten, wie in der Malerei von Giotto bis Michelangelo. Ebenso ist in den Naturwissenschaften, betrachtet man sie als welthistorische Trendlinie, die Richtung auf ein einheitliches Weltbild vorhanden, unbekümmert um solche Ideologien wie z. B. den Neopositivismus. Am allerdeutlichsten jedoch äußert sich dieser Drang – wieder: unbekümmert darum, ob oder wieweit er bewußt 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 Theologie hinauszukommen.

Wir haben uns mit diesen Tendenzen in 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 zugespitzten, äußerst entschiedenen Ausdruck: »Das an-

[1] Zitiert aus Nestle: Nachsokratiker, a. a. O., Band II, S. 111.

geblich schaurigste aller Übel also, der Tod, hat für uns keine Bedeutung; denn solange wir noch da sind, ist der Tod nicht da; stellt sich aber der Tod ein, so sind wir nicht mehr da [1].« Es ist natürlich nicht überraschend, daß der Standpunkt des Feuerbachanhängers Gottfried Keller ähnlich ist, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß, wie wir gesehen haben, der junge Tolstoi sich zu sehr verwandten Folgerungen 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 anfing, mich an den Gedanken des wahrhaften Todes zu gewöhnen. Ich kann Dich versichern, daß man sich zusammennimmt und nicht eben ein schlechterer Mensch wird [2].« 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 Perspektivenfrage seiner Ethik; diese selbst schließt jede über den handelnden Menschen hinausweisende Jenseitigkeit und erst recht ein jedes Zentrieren real-teleologischer Prozesse auf den Menschen als Subjekt der Ethik aus. 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 ein: »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 [3].« Überhaupt ist die Ethik das eigentliche Gebiet für den realen Entscheidungskampf zwischen Diesseitigkeit und Jensei-

[1] Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen, X. Buch, 127 und 125, a. a. O., Band II, S. 282 und 281.
[2] Gottfried Keller: Briefe, a. a. O., Band I, S. 274.
[3] W. Dilthey: System der Ethik, Wk., a. a. O., Band X, S. 16.

~~tigkeit, für die reale aufhebend-aufbewahrende Umgestaltung der menschlichen Partikularität. Eine endgültige Antwort 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 anderem 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 genauen Sinne des Wortes Antitheodizeen. Sie geben nämlich – der objektiven Wahrheit entsprechend – eine Anordnung der Beziehungen von Mensch und Außenwelt, eine des menschlichen Innenlebens, des Verhaltens des Menschen zu sich selbst, 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 formalen Forderungen der Ästhetik, 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 aktiv-schöpferische, 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 Alltags brechen. Und das bedeutet, wie wir sehen konnten, objektiv, unabhängig vom Wollen und Denken des Künstlers, einen Bruch mit den Grundlagen des religiösen Bedürfnisses. Indem die Kunst im – absolut betrachtet – immer kleinen Kreis des unmittelbar 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 Rezeptiven kathartische Wirkungen erzielt, hebt sie 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 aus den »Ödipus« von Sophokles als den Sieg der objektiv notwendigen Geschehnisabfolge über subjektive und subjektbezogene Mutmaßungen und daraus entstehende Maßnahmen zu betrachten. Wenn im »Ödipus auf Kolonnos« 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 – das früher bloßes Objekt der ihn zu erdrücken scheinenden Außenwelt war – beispielgebend nur für das Subjekt selbst sein kann; eine solche seelische Aufhebung der Sinnlosigkeit von objektiven Lebenstatsachen 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 vornherein 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 Ängste und Hoffnungen, die Verzweiflungen und die Erlösungen, die die Welt im Menschen entstehen läßt, bewegen sich notwendig im Lebensumkreis einer menschlichen 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 Entgegengestelltes 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 formal ins Typische, ins

Besondere erhebt, wenn sie inhaltlich einen gültigen Gegenstand für das Selbstbewußtwerden der Menschengattung hervorzuzaubern imstande ist.

Die konsequente Durchführung der ästhetischen Widerspiegelung, die angemessene Setzung der ästhetischen Form schafft also eine Proportionalität, 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 Künstler; sie hat bei Shakespeare den jungen Schiller entsetzt, während der reife Goethe gerade diese Eigenheit Molières bewunderte. Dies wird von modernen Kunsthistorikern und Kunsttheoretikern häufig mißverstanden, wenn sie die sogenannten Verzerrungen der Wirklichkeit etwa bei Brueghel, 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 generellen Deformationen des Menschen überhaupt gleichsetzen, die Verzerrungen der künstlerischen Subjektivität entstammen und 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 Rezeptiven. 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 diese letztere an. Zweitens ist die sich so ergebende Werkstruktur der eigentliche, im tiefsten Sinne gemeinte Gehalt des sozialen Auftrags an die Kunst. Erst die Erfüllung der Werkstruktur kann ihn im echten Sinne verwirklichen. Die Werkstruktur ist die wirkliche raison d'être des ästhetischen Fürsichseins. Die letzthinnige Intention des sozialen Auftrags auf den Gehalt des Menschheitlichen wurde bereits von uns behandelt. Wir haben dabei gesehen, daß es keinen bloß psychologischen oder sozialpsychologischen Charakter hat, obwohl das Menschheitliche im sozialen Auftrag äußerst selten direkt zutage tritt, vielmehr zumeist eine im Dickicht von Vermittlungen wie des Nationalen, des Klassenmäßigen etc. verborgene, anonyme Wirksamkeit ausübt.

Auch 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, wie 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 die geringste Rücksicht darauf 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 partikulare ist, müßte ein in den Einzelheiten vergleichbares Abbilden auf diese ihre Seite gerichtet sein. Echte Kunst muß dagegen 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. Selbst wo ein Gegenstand in seinem hic et nunc dem Abgebildeten genau zu entsprechen scheint, ist dieses Korrespondieren doch nur Schein; in Wahrheit erschaffen Akzente, Proportionen, Einfügungen in breitere und tiefere Zusammenhänge etc. auch hier Gegenständlichkeitsformen, die sich von jeder Partikularität entscheidend entfernen. Ist so, im allerallgemeinsten Sinn, jede Kunst realistisch, 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 tragédie classique.) Andererseits muß jede Tendenz zur Formauflösung, zur Zersetzung des Fürsichseins des Werks, selbst wenn sie eine radikale Abkehr von jeder Wirklichkeit predigt, sich doch einem Naturalismus nähern, und 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 dar-~~

~~gestellt, im alten Ornament~~) seine welterobernde Funktion ausüben kann, wird zur bloßen, freilich abstrakten Partikularität. Wie die abstrakte Partikularität mit der avantgardistischen 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 formalen Charakter des Fürsichseins der Werkindividualitäten gesagt wurde: dieses bedeutet, daß die ästhetische Existenz der Kunstwerke durch keine bloß inhaltlichen 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 formale 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 Bindung 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, anzunehmen, ein Kunstwerk beruhe desto solider auf sich selbst (sei für sich seiend), 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 partiku-

lare ist, eine Werkvollendung herauszuzaubern, wird sich also immer als Illusion erweisen, wird überall auf einer Transzendenz fundiert sein, die freilich gegenwärtig leer ist und das Nichts zum Inhalt hat; es wird darum im Gestalteten alles einer Willkür preisgeben; die Prätention, Fürsichseiendes zu sein, muß sich in Nichtigkeit auflösen.

Aus der Verknüpfung solcher Reihen von Notwendigkeiten, wie sie soeben geschildert wurde, entstehen die Grundlagen für das ästhetische Fürsichsein, für ihre im Komplex der Widerspiegelungen der Wirklichkeit einzigartige Struktur als Verschmelzung von Füruns und Ansich zur Einheit. Diese Beschaffenheit der Kunstwerke ist die letzthinnige Ursache der meisten ihrer Verkennungen, Verurteilungen seitens des religiösen Gefühls. Man könnte die Verhaltensart, 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. Wie fast überall in diesem heroisch humorvollen Menschheitsmärchen, hat jedoch die unmittelbare Lächerlichkeit bedeutsame Hintergründe. Die Verwechselung von ästhetischem »Spiel« und Wirklichkeit muß freilich auch hier in ihrer Unmittelbarkeit ein Banausentum enthüllen und darum von drastischer Lächerlichkeit sein. (Shakespeare gestaltet oft solche Komik.) Aber wie immer in dieser Geschichte dient der Vordergrund der Lächerlichkeit nur dazu, 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 Verhaltensart bedeutet hier den menschheitlichen Hintergrund dieser gewaltigen Dichtung: das tief normale Wesen ihres Dichters, der genau weiß, welche Wege das Menschengeschlecht zu gehen hat, der 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 Lächerlichkeit bezahlt werden muß. ~~Wenn also Unamuno im Kommentar dieser Szene das Recht Don Quijotes zu 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.« Er sagt im Namen der Ethik der »Tyrannei der Ästhetik«, einem »so problematischen Ding, wie dem sogenannten guten Geschmack« den Kampf an [1]. 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 Äußerungsweise der Menschlichkeit gegenüberstellt. Indem diese Szene sich qualitativ vom 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 ihrem Fürsichsein und dessen philosophischen und moralischen Hintergrund kurz zu beleuchten. Der Vorwurf entsteht überall da, 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 als der allein möglichen, allein adäquaten und bei gleichzeitiger Verwerfung jeder anderen als irrend, ketzerisch, unsittlich etc. Schon daraus ist ersichtlich, daß alle derartigen Stellungnahmen im Grunde genommen dasselbe »Modell« zeigen, das wir eben bei Cervantes feststellen konnten, na-

[1] M. de Unamuno: Das Leben Don Quijotes und Sanchos, München 1926, Band II, S. 82–84.

türlich 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' berühmtem 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 früchtereichen Saaten der Vernunft ertöten und den Geist der Menschen an die Krankheit gewöhnen, nicht von ihr befreien [1].« 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 Religion und auch Moral – jede in ihrer Weise – 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 mit dem festen Entschluß zu diesem Höheren selbst. Das bedeutet, daß ein so entstehender Konflikt zwischen Kunst und Moral seinem Wesen nach – welthistorisch betrachtet – episodisch ist, er folgt keineswegs aus dem Wesen der beiden Verhaltensarten; selbst ein so rigoroser Ethiker wie Kant hat hier keinen unaufhebbaren Gegensatz gesehen [2].

Um so unversöhnbarer 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 stammenden und dem Leben zugewandten Leidenschaften beläßt und – jeden derartigen Weg zur Vollendung der Menschlichkeit schroff ablehnend – untersucht gar nicht, ob hier von einer weiteren Verstrikkung 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 be-

[1] Boethius: Trost der Philosophie, Leipzig, Sammlung Dieterich, Band 33, S. 3.
[2] Kant: Kritik der Urteilskraft, § 59.

kannte Stellungnahme von Dionysius Areopagita, der die Gefahr der künstlerischen im Gegensatz zur allegorisch-transzendenten Gestaltung 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; und es liegt ebenso der Kierkegaardschen Verwerfung der Dichterexistenz zugrunde. »Christlich betrachtet ist (trotz aller Ästhetik) 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 [1].« Auch hier richtet sich die Anklage unmittelbar gegen das Fehlen einer direkten »existenziellen« Verwirklichung in der Kunst, gegen die erlebte 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 davon, daß er jede, freilich komplizierte und weit vermittelte und gemeinsame Arbeit der Menschen an der Entwicklung der Menschengattung an sich selbst leugnet. Da es für ihn letzthinnig nur den einzelnen (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, würde unseren Rahmen sprengen. Wir mußten nur auf das – bei allen Verschiedenheiten – Gemeinsame hinweisen, um nochmals, von neuer Warte 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-

[1] Kierkegaard: Die Krankheit zum Tode, a. a. O., S. 74.

stumpft, in welcher also auf der Oberfläche des historischen Geschehens sogar eine intime Zusammenarbeit zwischen Religion und Kunst 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 dürfen, daß die so entscheidende Trennung in der Neuzeit, bei aller Vorherrschaft ihrer Notwendigkeit, auch eine Problematik hervorgebracht hat; freilich scheint 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 letzthinnige Ursache der modernen Problematik der Kunst erblickt.

Ganz anders ist – prinzipiell – das Verhältnis von Wissenschaft und Ethik zur Kunst. 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 erscheint die Transzendenz, wie wir ebenfalls gesehen haben, objektiv stets als die Signatur einer jeweiligen historischen Lage, als ein Bestandteil der dadurch determinierten Psychologie, Weltauffassung 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 immanent-abgeschlossenen Weltbildes erscheint, wird sie hier historisch relativiert. So sind – welthistorisch angesehen – Wissenschaft und Kunst selbstgeschaffene 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 es sogar langwierige Perioden einer auf stillschweigenden Kompromissen beruhenden, von ununterbrochenen Guerillakämpfen erfüllten Koexistenz zwischen ihnen gab. 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 zu weitgehender praktischer Wirkungslosigkeit, ändert aber am prinzipiellen Verhältnis nichts. Dieses Zurückgedrängtwerden des geistigen Wirkungsradius der Religion spielt sich sowohl objektiv wie subjektiv ab. Die objektive Seite dieses Prozesses ist etwas Uraltes: ununterbrochen wurden 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, das ihnen eine völlig immanente, diesseitige Erklärung gibt und sie damit dem religiös geoffenbarten Weltbild ausschließend gegenüberstellt. Mag nun heute eine beträchtliche Anzahl bürgerlicher 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 höchstwichtige, 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 vollbringen können. Von diesem Standpunkt aus zeigt sich die gegenwärtige Lage als im höchsten Maße paradox. In frühen Zeiten, als für eine geschlossene diesseitige Auslegung der Phänomene in der Außenwelt noch kaum bescheidene Ansätze vorhanden waren, stellte die griechische Philosophie diese Forderung bereits in umfassender 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 Naturkenntnisse 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 [1].« 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 zu recht, 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 höchst aktuellen Verzweigungen verfolgen zu können, kann doch – in gröbster Allgemeinheit – gesagt werden, daß die Philosophie einerseits sehr wohl imstande sein kann, die Idee der immanenten Geschlossenheit, des Aufsichgestellt- und nur von inneren Gesetzen Beherrschtseins Tagesergebnissen und Modehypothesen der Einzelwissenschaften gegenüber erfolgreich zu verteidigen und gerade dadurch die Entwicklung eines richtigen wissenschaftlichen Geistes zu fördern.

Andererseits ist jedoch dieses Problem, so wie es ursprünglich bei den Griechen hervortrat, viel breiter und tiefer als eine bloße erkenntnistheoretische Erwägung oder selbst eine naturphilosophische Interpretation. Die Auswei-

[1] Engels: Dialektik der Natur, a. a. O., S. 486.

tung 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 aufbauen, hängt naturgemäß primär von ihren Erkenntnissen ab, davon, wieweit sie diese Wirklichkeit zu überblicken, ihre Bewegungen, Veränderungen etc. vorauszusehen oder gar zu beeinflussen imstande sind. Alle diese Erfahrungen, Reaktionen, gelungene oder gescheiterte Versuche wirken aber auch auf das emotionale 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 sozialen Auswirkungen eines Weltbilds keineswegs gleichgültig, 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 [1].« Epikur zeigt hier, den richtigen antiken Traditionen folgend, daß die Befreiung von Affekten wie Furcht nur auf der Grundlage der Erkenntnis möglich ist, daß also das ethische Verhalten, das die Überwindung solcher

[1] Diogenes Laertius: a. a. O., X. Buch 143, Band II, S. 289.

Affekte im Interesse der Herrschaft des Menschen über sein eigenes Leben, selbst unter den ungünstigsten und widrigsten Umständen, sich zum Ziel setzt, nur auf der Grundlage der Erkenntnis der Phänomene der Wirklichkeit, so wie sie in Wahrheit beschaffen sind, möglich ist.

Es ist nicht allzu schwer, die darin verbundene aber gedoppelte Gedankenbewegung und ihre Überlegenheit gegenüber der modernen Ethik 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, ob 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 Erstarken 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, Schutz in der Transzendenz sucht (wie in den noch unbeschränkt herrschenden Religionen) oder, 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 als Versuchung des Teufels ausgelegt werden kann etc., können wir hier unmöglich eingehen.~~

Da die Ethik der neueren Zeit, speziell seit Kant, darauf ausgerichtet ist, zumindest die religiösen Bedürfnisse, wenn nicht sogar in vielen Fällen auch die Religionen zu respektieren, muß ihr die philosophische Folgerichtigkeit Epikurs bei der Bestimmung des organischen Zusammengehörens 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 Präponderanz 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 sie in der Antike charakterisierte; die oft solipsistisch anmutende Zusammenballung alles Ethischen auf das momentane hic et nunc im Leben eines Einzelmenschen im Existenzialismus bezeich-

net zwar einen extremen Pol in der modernen Entwicklung, der sich jedoch 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 Telos der Ethik im Vergleich zu Aristoteles bereits stark verblaßt 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 Machiavelli, so später Hobbes, Mandeville und viele andere. 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 aus sich selbst, d. h. weder vom Standpunkt einer subjektiven Moralität, noch auf die Transzendenz einer göttlichen Weltordnung bezogen zu bestimmen; dabei mußte die ganze dialektische Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Praxis der Menschen zur Sprache kommen. Wie dieser Komplex ins 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 Gesetzlich-

keit etc. ebenso ausschließlich in ihrer Immanenz untersucht, wie die Naturwissenschaften ihre Gegenstände und deshalb ebensowenig wie diese auf irgend etwas 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, 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 Atheisten sind, ganz einerlei, ob sie sich zum Christentum oder zu einer anderen Religion bekennen. Das stellt in unseren Tagen 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 Marxisten empört zu sein[1].« Wenn diese Bemerkungen auch reichlich »vulgärmaterialistisch« sind, indem sie materielle und geistige Macht einander schroff, metaphysisch gegenüberstellen, fügen sie doch unserem Gesamtbild der Lage einen weiteren Strich 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 Inhaltsentleerung 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 Reli-

1 Berdjajew: a. a. O., S. 133.

gion selbst, als ein 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 ausstreicht – setzt den ethischen Wert der Welterkenntnis ebenso herab, macht ihn für das, was ethisch gilt, ebenso bedeutungslos, wie die moderne Erkenntnistheorie diesen Wert 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 bleiben: die Ethik wird ebenso wie das religiöse Verhalten auf eine bloße Beziehung der Partikularität zur Transzendenz herabgemindert.

In diesem Zusammenhang entfaltet das Streben der modernen Kunst zur Allegorie erst seine soziale Bedeutung. Die verschiedensten Tendenzen zur Zersetzung der realen Gegenständlichkeit des Lebens und erst recht 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, so daß als Basis und Krönung seines Wesens wieder nichts als das religiöse Bedürfnis übrigbleibt. Neben manchen Künstlern, die unbekümmert um solche Stimmen der Zeit an der irdischen Welthaftigkeit der ästhetischen Widerspiegelung festhalten, 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 Parallelitäten zwischen Thomas Mann und dem Avantgardismus. 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 in konkret-menschlicher Gestaltung aufzudecken, wie der ihnen real zugrunde liegende 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 er zeigt die heutige Welt so, 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, durch 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; es entsteht gerade jener Anschein, der in den Reaktionen der Menschen das religiöse Bedürfnis zu aktivieren 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 klar ersichtlich, daß der Ausgang des weltanschaulichen Zusammenstoßens von Weltlichkeit und Jenseitigkeit über die endgültige und vollständige Befreiung von Kunst (und Wissenschaft) letzthin entscheidet. Die objektiven Bedingungen dieses Ausgangs werden von der gesellschaftlichen Entwicklung mehr oder weniger spontan geschaffen. Die Erforschung der Gesetze der objektiven Wirklichkeit, die wachsende Einsicht in ihren, zwar nur in unendlicher Annäherung erfaßbaren, aber immanent geschlossenen, kein jenseitiges Motiv zulassenden Zusammenhang ist primär aus den Selbsterhaltungsbedürfnissen der Menschen erwachsen. Wann und wieweit solche Erkenntnisse zu einem geschlossenen Gedankensystem verarbeitet werden, wann und wieweit 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 Weltbilds zu einer dialektischen Einheit zusammen. Der alte Materialismus konnte – auch nachdem er durch die Darwinsche Entwicklungslehre bereichert und ergänzt war – 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 Objektcharakter,

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[1]. 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, das Instrument jedoch, das er dabei, ohne es zu wissen und zu wollen, schuf, nämlich die Gesellschaft, hat ihn nun seiner 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 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 geistig noch nicht vernichtet. Wie die aus dem religiösen Verhalten stammenden Gefühlsformen im menschlichen Innenleben auch dann zum Durchbruch gelangen, wenn das erlebende Subjekt sich des Ursprungs der eigenen Emotionen gar nicht bewußt ist, mag hier nur an zwei Beispielen aufgezeigt werden. Erstens: solange im Menschen selbst nur Reste einer transzendenten Weltauffassung leben, geht die Bewertungslinie der menschlichen Fähigkeiten immer von oben nach unten.

[1] 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, sind ganz abwegig. Es geht hier nichts anderes vor sich, als eine wachsende Konkretisierung, ein Ausbau, eine Anwendung auf neue Phänomengruppen. Das hört auch nach dem Tode von Marx bis in unsere Gegenwart hinein nicht auf; es genügt nur auf die in diesen Betrachtungen oft benützten Forschungen Gordon Childes hinzuweisen.

Wir meinen nicht bestimmte aus Denken und Sprache unauslöschbaren Ausdrücke – denn bei der Aufstellung einer seelischen Hierarchie wird der Mensch unweigerlich das positiv Bewertete immer mit dem Terminus »Höher« bezeichnen und umgekehrt –, sondern die genetische und bewertende Bewegung selbst. Das Wahre, Gute und Schöne erscheinen dann in ihrer 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 Ästhetik etc. von solchen Vorstellungen zu befreien und daß dieser Prozeß auch heute noch lange nicht abgeschlossen ist. Die Schwierigkeit liegt im tiefen Eingewurzeltsein der Gewöhnung, diese Vorstellungen in einer solchen Anordnung zu bilden. Angefangen von den Ursprungsmythen, in denen die Menschengeschlechter von den Herrschern abwärts ihre Würde aus einer göttlichen oder halbgöttlichen 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 sich fast immer zeigen, daß dem Selbsterworbenen, dem Selbstgeschaffenen beinahe ausnahmslos instinktiv die pejorative Marke des Parvenuhaften aufgeklebt wird. Der starke gefühlsmäßige Widerstand der bei sehr vielen gegen die tierische Abstammung des Menschen besteht, der Stolz auf ihre 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. bis 20. Jahrhunderts zum Optimismus als vulgär und plebejisch, zum Pessimismus als vornehm, als einem nonkonformistischen Intellektuellen allein gemäße weltanschauliche Einstellung ebenfalls auf dieses spontane Bewertungssystem zurückzuführen ist. Ja, selbst die sehr oft in der Philosophie auftretende Meinung, daß das Sein nur dann echt und unverfälscht ist, wenn es das Werden strikt negiert, wird ebenfalls von solchen Gefühlseinstellungen unterbaut. 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 christlichen, sind sehr scharf dagegen eingestellt, daß der Mensch seine eigene Würde auf seine eigenen Verdienste, auf seine eigenen, von ihm selbst ausgebildeten Fähigkeiten gründe. Für sie ist all dies »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 sicher 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 neuen 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 – jedes in seiner 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 erringt, das ihm von seiner unmittelbaren Partikularität aus prinzipiell unzugänglich bleiben mußte; und daß es bei dieser qualitativen Wandlung doch keinen vollständigen Bruch mit der eigenen Partikularität vollzieht, sie nur soweit ummodelt, als dies für das jeweils gesetzte Ziel unumgänglich notwendig ist. Der Umschwung mag unter Umständen sehr bedeutend 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 letzthinnige – wenn auch zuweilen theologisch vermittelte – Gestalt als Produkte der göttlichen Gnade; vorausgesetzt natürlich, daß ihre Er-

gebnisse 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 werden natürlich tagtäglich massenhaft in dieser Art 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 Linie 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-Problems herbeizuführen pflegen. Daß 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« Robespierres paßt bereits das Bonmot 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 Gesellschaft, 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 Werkeltagslebens 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 Nebelschleier 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 [1].« 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 aus möglich ist. Für ihn ist das die Wurzel der heutigen Religiosität bestimmende 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 [2]. In solchen Bemerkungen von Lenin zeigt sich bereits 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 Änderung der gesellschaftlichen Basis ihrer Existenz, infolge ihrer dadurch entstehenden, andersgerichteten Aktivitäten, infolge deren seelischer 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 wirken, das Leben als sinnlos anzusehen. Es ist auch unschwer verständlich, daß Sinn oder Sinnlosigkeit jener Betätigungen, die der Mensch zur Erhaltung seiner Existenz entfaltet, für dieses Problem ausschlaggebendes Gewicht besitzen müssen. Andererseits hat Marx, besonders für die Periode der Befreiung des Menschen, die der Sozialismus

[1] Marx: Kapital, a. a. O., Band I, S. 46.
[2] Lenin: Ausgewählte Werke, a. a. O., Band XII, S. 403 f.

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 den, 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 [1].« 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 Muße die Grundlage zur Höherentfaltung einer jeden Kultur bildet, daß objektiv die großen Aufgaben, die das Menschengeschlecht in seiner Produktion sich stellt, nur in einer – durch dieselbe Produktion errungenen – Muße vollbracht werden können, daß subjektiv der Mensch nur in der Muße 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 Muße nur einer relativ kleinen Minderheit zu bieten vermocht, und wenn in allen revolutionären Mythen, die durch die Zeiten gehen, immer wieder das Goldene Zeitalter als verlorenes und wiederzuerringendes Paradies geistert, so ist in ihnen, zugleich 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 Beziehung eine eigenartige Position ein. Engels hat schon in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bemerkt, daß die den Menschen verkrüppelnden und verzerrenden Wirkungen der kapitalistischen Arbeitsteilung 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 Cha-

[1] Marx: Kapital, a. a. O., Band III, II., S. 355.

rakter erhält [1]. Die lange Arbeitszeit und die geringe Muße des Proletariats hat die Allgemeinheit dieser Lage zeitweilig verdeckt. Erst nachdem 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 Angestelltendaseins 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 aufsteigen. Auch in ihm findet sich jene Inhaltsentleerung wieder, die Leben, Arbeit und Muße gleicherweise charakterisiert. Es hat, infolge der ungeheuren Fortschritte 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 vermittels einer allgemeinen Skepsis jeder objektiven Erkenntnis gegenüber halten. Da aber ihre seelische Basis – der Nihilismus, der Irrationalismus, die Angst und die Verzweiflung – sozial-psychologisch schwer erschütterbar ist, kann ihre Überwindung nur den von Marx und Lenin bezeichneten Weg gehen, den der Umwälzung jener Lebensformen, die sie produzieren und reproduzieren. Wenn man heute diesem systematisch zusammenhängenden Komplex von Symptomen die Lage der Dinge im Sozialismus gegenüberstellen will, so

[1] Engels: Antidühring, a. a. O., S. 304.

entsteht insofern eine etwas verwirrende Situation, als dessen Gegenwartsbild den – trotz alledem realen – Kontrast unmittelbar nicht in angemessener Weise, 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. Bei der Behandlung dieser Frage besteht eine doppelte Schwierigkeit: erstens ist es hier, wo es sich nur um ein wenn auch noch so wichtiges Einzelproblem handelt, sachlich unmöglich, die Totalität der hier auftauchenden Fragen auch nur anzudeuten, und eine unvollständige Behandlung bringt sehr leicht den Anschein von Problemverschiebungen, 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 Beleuchtung, 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 Standpunkt 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 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 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 einen prinzipiell notwendigen Weg zum Sozialismus, sondern bloß als ein System von Maßnahmen, die äußere Ereignisse wie Sabotage von seiten 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 zunächst – und zwar Jahrzehnte hindurch – nur in einem isolierten Staat begründet werden konnte; daß dieser ununterbrochen ausländischen bewaffneten Interventionen und damit der Gefahr einer Restauration ausgesetzt war, daß weiter dieses einzige sozialistische Land wirtschaftlich zurückgeblieben war etc. hatte für die Entwicklung der ersten Jahrzehnte wichtige soziale Folgen. Vor allem mußte die dadurch unumgänglich gewordene forcierte Entwicklung der Produktion, in erster Linie der Schwerindustrie, der ganzen Bevölkerung Aufgaben und Lasten aufbürden, die dauernd zu tragen und durchzusetzen objektiv nicht möglich 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 aber betont werden, daß nach Lenins Tod Stalin der einzige war, der die oben angegebene Lage richtig erfaßte und bewertete, der bereit und fähig war, aus dem Faktum des Sozialismus in einem Lande alle notwendigen Konsequenzen zu ziehen. Es ist Aufgabe der Geschichte, festzustellen, wann und wieweit er mit undemokratischen 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 mit sachlich unbegründeten, ungerechten Urteilen endeten, sondern in ihrer Gesamtheit politisch überflüssig waren, weil sie sich gegen bereits einflußlose, ohnmächtige Gegner richteten. Zu all dieser Kritik, die Aufgabe einer historisch fundierten Gesamtdarstellung der Periode wäre, muß aber ab-

schließend bemerkt werden, daß diese Entwicklung, als Ganzes betrachtet, doch sozialistisch war, zur Überwindung der Anfangsschwierigkeiten der Sowjetunion führte. Denken wir nur daran: der Analphabetismus ist verschwunden, dagegen gibt es in der Sowjetunion eine breite und hochentwikkelte sozialistische Intelligenz, die Produktivkräfte haben sich so entwickelt, daß die Sowjetunion heute die zweitstärkste Industriemacht der Welt ist, vor allem aber ist daran zu erinnern, daß es die Macht und Kampfentschlossenheit der Sowjetunion war, die die Welt vor einer Hitlerherrschaft gerettet hat. Erst im Rahmen einer solchen Gesamtanschauung kann man gerechter- 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 die oft drückenden Maßnahmen des Kriegskommunismus nie als theoretisch notwendigen Weg zum Sozialismus anerkannte, geschweige denn – was damals viele taten – in ihnen bereits dessen Verwirklichung sah, gab es für Stalin keinen Unterschied zwischen notgedrungenen taktischen Zügen und echten Annäherungen zum Sozialismus, die diesen schon als solche objektiv und subjektiv ins Leben führen. Was heute allgemein 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 Sektierertums. Lenin hat mit Recht ein wichtiges Wesenszeichen 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. So sind sie z. B. davon überzeugt, daß für die Massen dasselbe als wünschenswert oder überholt gilt, was sie dafür halten. Die absolute Herrschaft über ein großes Volk, ja über bedeutende internationale Strömungen, gibt diesem Sektierertum seine spezifische Prägung. Dies äußert sich theoretisch, ja methodologisch vor allem in der Verurteilung jeder 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 diese aber noch so auf: der marxistische Materialist »führt seinen Objektivismus tiefgehender und vollständiger durch« als der bürgerliche angebliche Objektivismus [1]. Die Parteilichkeit von Wissenschaft (und Kunst) entsteht so bei Lenin aus der dialektischen Hoch-

[1] Lenin: Ausgewählte Werke, a. a. O., Band XI, S. 351.

spannung von Objektivität und Parteinahme zu einem fruchtbar bewegenden Widerspruch; bei Stalin dagegen entsteht sie aus der Verurteilung jeder unbefangenen Betrachtung objektiver 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 Realisation, Weiterbildung etc. der sozialistischen Theorie anerkannt, sondern auch daß sie sogleich als begeistert erfüllt dargestellt werde. 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 bei all 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, wird dadurch verständlich. Die gleichzeitige stürmische Entwicklung der Produktivkräfte brachte es notwendig mit sich, daß demgegenüber 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.
Kehren wir von diesen notgedrungen sehr allgemein gehaltenen Feststellungen zu unserem eigentlichen Problem zurück. Es ist klar, daß eine wirklich konkrete theoretische Bestandaufnahme und Kritik auch in dieser Frage Aufgabe der Geschichte sein muß. Jedoch auch in einer solchen notgedrungen starken Verallgemeinerung kann festgestellt werden: gerade jenes Moment der Berufstätigkeit im Sozialismus, die diesem in subjektiver Hinsicht zur größten Überlegenheit gegenüber dem Kapitalismus verhilft, die lebendige Bewußtheit von der Verbindung der eigenen Leistung mit dem geplanten Gemeinwohl, mit der Höherentwicklung der Gesellschaft, der Menschheit, das Bewußtsein des Sinns dieser Arbeit für die eigene Persönlichkeit und ihre vielseitige und vertiefende Entfaltung muß so verlorengehen oder wenig-

stens im hohen Grade abgeschwächt werden. 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 können einige auch hier sozialistischen Kern und stalinistische Schale unterscheiden. Bei vielen wirkt sich jedoch dieser Abstand – neben der Hauptsache, daß die eigene Aktivität sich nicht in einer für den Sozialismus normalen Weise ausleben kann –, auch in der Richtung auf eine Entfremdung von der Theorie, auf Unglauben, ja 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 in Gruppen von Intellektuellen, zeigt sich auch darin, daß fast alle Symptome des als sinnlos empfundenen Lebens, die wir im Kapitalismus – von dem hohlen Sportfanatismus der Zuschauer bis zur Jugendkriminalität – beobachten konnten, sich auch in den sozialistischen Gesellschaften vorfinden und 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, wie auch den illustrativen Charakter des Durchschnitts der sozialistischen Literatur. Vom Standpunkt des gegenwärtigen Problems müssen diese Bemerkungen ergänzt werden. Infolge des Einflusses der Stalinschen Theorie und Praxis mußte die Literatur im Kampf gegen das religiöse Bedürfnis, um die letzte Befreiung von der religiösen Gebundenheit des Menschen, gerade auf ihre mächtigste Waffe, nämlich auf ihre kathartische Wirkung verzichten. Ebenfalls vom Standpunkt dieses Problems aus läßt sich das Wesen der Katharsis so zusammenfassen: in der Werkindividualität wird dem Rezeptiven ein Bild der Welt entgegengehalten, das ihm als seine eigene entgegenblickt, 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 ihn bewegen, eine Erschütterung jedoch, 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, Bekehrungen 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 erhobener Menschen offenbar wurden. Die Geschichte wird vom Menschen selbst gemacht, und er eignet sie sich 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 Geschichte transparent, die historischen 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 Spiegel erschien, gültig für jahrtausendelange makrokosmische 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 aus in konsequenter Weise – die Literatur bloß ein nützliches Gerät für die Ausführung 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 diesen Rahmen als positive oder negative

Kräfte hineinmontiert, ihre Eigenschaften den sich hier ergebenden praktischen Aufgaben adaptiert. Natürlich fühlte man oft, daß dieses 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 sozialistisches, aber oppositionell gemeintes Buch wie Dudinzews »Der Mensch lebt nicht von Brot allein« auch auf der Grundlage solcher Prinzipien entworfen wurde; daß seine Folgerungen nicht Maßnahmen bejahen, sondern zu ihrer Reform auffordern, ändert am künstlerischen Wesen nichts.

Nicht immer ist die sozialistische Literatur so gewesen. Überall wo es sich um eine wahre Literatur handelt, wird das scholastische Scheinproblem von der abstrakten Positivität und ihrer sophistischen Ergänzung durch nebensächlich negative Züge als störend und bedeutungslos beiseite geschoben. Brecht schreibt in einem schönen Emigrationsgedicht über den heutigen Menschen:

> Dabei wissen wir doch:
> Auch der Haß gegen die Niedrigkeit
> Verzerrt 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. Sie ruft in ihnen selbst – individuell verschieden, aber doch in typischen Formen – die verschiedensten Kräfte wach. Sie kann, dem konkreten Wesen der historischen Lagen entsprechend, unter Umständen Tugenden zu Laster und Laster zu Tugenden machen, indem die Menschen, um unter den gegebenen Verhältnissen 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 letzthinnigen 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 Rezeptiven

eine fruchtbare Katharsis hervorrufen und sie damit zum Selbstbewußtsein erziehen, wirkliche Bürger ihrer Zeit zu werden. 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[1]. Wo jedoch die Figuren bloß von den Problemen aus konstruiert erscheinen, kann die Wirkung niemals zum konkreten »tua res agitur« des Rezeptiven hinunterreichen. 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 zu Ende zu führen. Indessen ist, so glauben wir, diese Schwierigkeit doch nur die des unmittelbaren geschichtlichen Augenblicks und darum welthistorisch betrachtet nur transitorisch. 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 aus müssen unsere vorangegangenen Bemerkungen noch durch den Gemeinplatz ergänzt werden, daß bei derartigen historischen Umwälzungen Jahre, ja sogar Jahrzehnte kurze Zeitspannen sind. In unseren konkreten Zusammenhängen ist das insofern kein bloßer Gemeinplatz, als die Gegner des Sozialismus, auch solche, die die vergangene Geschichte kennen und genau wissen, was der Zeitablauf in der Entfaltung aller Möglichkeiten einer Formation bedeutet, dem Sozialismus jeweils nur kurzbefristete Ultimaten stellen, und wenn die Entwicklung solchen subjektiv ausgeklügelten Fristsetzungen nicht entspricht, wird sie selbst – ebenso subjektivistisch – als gescheitert, als fehlgegangen bewertet. (Es sei nur

[1] Vgl. darüber meine Essays über Makarenko, Scholochow, Fadejew, Platonow in »Der russische Realismus in der Weltliteratur«, Berlin 1953, sowie die über Arnold Zweig und J. R. Bechers »Abschied« in »Schicksalswende«, Berlin 1955.

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 Stokkungen unter Stalin nichts letzthin Entscheidendes, da trotz alledem die Hauptlinie doch eine Erstarkung und Befestigung des Sozialismus war.

Die notwendige Kritik der Stalinschen Methoden kann an unserer Perspektive um so weniger etwas Wesentliches ändern, als seit seinem Tode und insondere seit dem XX. Kongreß des KPdSU ein auf die Fundamente gerichtetes Reformwerk im Gange ist. Die seitdem abgelaufenen zehn Jahre sind welthistorisch 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 zugunsten des Sozialismus qualitativ verändert. Stalin war aber nicht imstande, richtige Folgerungen aus der veränderten Lage zu ziehen. Als Ergebnis des XX. Kongresses braucht nur eine Zentralfrage hervorgehoben zu werden: die Feststellung, daß ein Weltkrieg in dieser neuen Lage nicht mehr unvermeidlich ist, weil der Sozialismus im Weltmaßstabe derart erstarkt ist, daß er imstande ist, dem Imperialismus in dieser Frage seinen Willen aufzuzwingen und den Weltkriegen ein Ende zu bereiten. In diesen wenigen Jahren ist dieses Problem nicht nur klar erkannt worden, sondern sind auch entscheidende Schritte zu seiner Verwirklichung geschehen. Die gesellschaftlich-geschichtliche Hauptbasis der Verzweiflung und der Angst unserer Tage steht im Begriff, infolge der Aktivität der Menschheit, die von der Bewußtheit ihres sozialistischen Teils geleitet wird, aus der aktuell drohenden Gegenwärtigkeit zu verschwinden. Bedenken wir das, so glauben wir philosophisch das volle Recht zu besitzen, an unserer Perspektive unerschüttert festzuhalten, unbekümmert darum, welcher Zeitspanne es bedarf, um sie adäquat ins Leben zu rufen, wie große Umwege eventuell zu ihrer adäquaten Realisierung noch eingeschlagen werden müssen. Dies um so mehr, als sich in all 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, sondern auch bewußtseinsmäßig hat der Prozeß begonnen, der neuen welthistorischen Lage entsprechende Aktivitäten, Gedanken und Gefühle in den Menschen auszubilden.~~

Mit diesen Konkretisierungen können wir zur Grundfrage unserer Untersuchung zurückkehren. Der Fortschritt der Menschheit in den Klassengesellschaften war fähig, den Anspruch der Religionen auf Erklärung der objektiven Wirklichkeit, auf Unterwerfung der Kunst, auf Verwandlung ihrer gestaltenden, weltschaffenden Symbolik in dekorative Allegorie, auf Fundierung 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 die sozialistische Gesellschaftsordnung – und nur sie – einst fähig sein. Wie auf jedem Gebiet erfüllt sie damit Bestrebungen, die die höchstentwickelten Geister jahrtausendelang bewegt und die sie in Wissenschaft und Philosophie, in Kunst und Ethik oft auf beispielgebende Höhen erhoben haben. Die Goethezeit war in bestimmtem Sinne eine Ouvertüre zu dieser vorletzten Etappe im Absterbeprozeß der Religion, der Verwandlung ihrer objektgerichteten Universalität in das ins Subjekt versperrte 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 Entpersönlichen des religiösen Gehalts dem religiösen Bedürfnis wieder eine objektive Allgemeingeltung zurückzugewinnen, Goethe selbst aber war 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 sich bis dahin nur 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.