

FRAGMENTE.
TÖREDEKEK.

601

IV/39

elsajátítása távolról sem ^p Prometheuszi tett, nem egy égi tűz el-
reblása, hanem sokkal inkább felette hétköznapi rágyújtás egy vélet-
lenül szembejövőnek véletlenül cigarettájára.

egő

Lukács György

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Antikapitalismus bringt bei ihm eine grundlegend falsche Auffassung vom Marxismus und vom marxistischen Erbe hervor. Er sagt: "Als der wissenschaftliche Sozialismus nach Frankreich und England zog, in die französische Aufklärung, in die englische Ökonomie, als der Vulgärmarxismus hier die Deutschen Bauernkriege, dort das Erbe der deutschen Philosophie vergessen hatte: strömten die Nazi in die leer gewordenen, ursprünglich Münzerische Gebiete..." (96). Es ist sehr wahrscheinlich, dass Bloch hier gegen ^{den Revisionismus} ~~die Sozialdemokratie~~ polemisieren wollte, gegen das Liquidieren der revolutionären Dialektik, gegen die vollständige Vernachlässigung der Bauern etc. In seinen Ausführungen geht aber dieser Vorwurf an die Adresse des Vulgärmarxismus in den Vorwurf an den Marxismus selbst über, dass er das Erbe von Smith und Ricardo, von der materialistischen Entwicklung von Bacon bis Feuerbach antrat. Durch diese falsche Auffassung ~~XXX~~ verliert Bloch jede Möglichkeit einer wirklichen Analyse der von ihm untersuchten ideologischen Strömungen. Er kann sie nur als Ideologien analysieren und als solche philosophisch "vertiefen". Er bleibt aber dabei immer auf dem Boden der von ihm kritisierten Ideologien.

Die falsche Methode muss im Konkreten falsche Inhalte zeitigen. Bloch sieht klar, dass die Ideologie der Kleinbürger und der Bauern im Widerspruch zu ihren wirklichen Interessen, die sie zu Verbündeten der proletarischen Revolution machen müssten, steht. Er sieht, dass diese Ideologien abwegig sind, die Kleinbürger und Bauern in eine Sackgasse führen, und er sucht, diese Widersprüche in einer Weise aufzudecken, die zugleich den Verführten x dazu helfen soll, den richtigen Weg zu finden. Er konstruiert zu diesem Zweck eine eigene Theorie der "ungleichzeitigen Widersprüche". "Gleichzeitiger" Widerspruch ist nach Bloch der Gegensatz von Bourgeoisie und Proletariat; er lässt sich deshalb in der Sprache des Marxismus adäquat ausdrücken. Die Existenz der Bauern ist aber eine "ungleichzeitige": sie leben ~~XXX~~ "ausserhalb" der Welt des Kapitalismus und seiner aktuellen "gleichzeitigen" Widersprüche. Aus dieser Lage entsteht einerseits die Möglichkeit für die Faschisten mit ihrer minderwertigen Demagogie die Bauern und Kleinbürger zu verführen, andererseits für den Marxismus die Aufgabe, die die spezifischen Probleme, die sich hier

Es versteht sich von selbst, dass Marx bei diesen Feststellungen stets nur die Literaturentwicklung der Klassengesellschaften behandelt. /

Schriftstellern gefordert hätten. Nein, die richtige Erkenntnis der entscheidenden Probleme einer Epoche kann - insbesondere dichterisch - sehr gut auch bei solchen vorhanden sein, die sonst weltanschaulich keineswegs über den Horizont ihrer Epoche hinauszugehen imstande sind. Man denke an das früher analysierte Beispiel ~~des Orestes~~ der Orestes^{ia} von Aischylos. Der Dichter hat die entscheidenden ^{menschlichen} Probleme des Übergangs von Mutterrecht auf Vaterrecht richtig erfasst und dramatisch packend gestaltet, obwohl er selbst sicherlich an jene alten und neuen Götter geglaubt hat, in deren Kampf sich diese ökonomisch-gesellschaftliche Verwandlung in seinem Drama verkörpert. Und Engels weist darauf hin, dass Balzac Legitimist war. Aber, führt er weiter aus: "Der Umstand, dass Balzac gezwungen war, gegen seine eigene ⁿ Klassensympathien und politischen Vorurteile zu handeln, dass er die Unabwendbarkeit des Unterganges seiner geliebten Aristokraten erkannte und sie als Menschen darstellte, die kein besseres Schicksal verdienen, und die Tatsache, dass er die wahren Menschen der Zukunft erblickt hat - halte ich für einen der grössten Siege des Realismus, für eine der grössten Eigenschaften des alten Balzac."

In diesen keineswegs einfachen Zusammenhängen, in dieser dialektischen Verflechtung des richtigen und falschen Bewusstseins kommt die von Marx entdeckte, für die Erforschung der geschichtlichen Zusammenhänge auch auf dem Gebiet der Literatur ausschlaggebend wichtige ungleichmässige Entwicklung zum Ausdruck. Gerade diese ungleichmässige Entwicklung macht es unmöglich, an die literarischen Erscheinungen mit irgendeinem "soziologischen Schema" heranzugehen: sie müssen aus den besonderen Bedingungen ihrer Zeit konkret begriffen werden. ³⁴⁾ So schreibt Marx über den Klassizismus der französischen Dramatiker des XVII. Jahrhunderts: "Dass z.B. die drei Einheiten, wie die französischen Dramatiker unter Ludwig XIV. sie konstruieren, auf missverstandenen griechischen Drama (und des Aristoteles als des Exponenten desselben) beruhen, ist sicher. Andererseits ist es eben so sicher, dass sie die Griechen gerade so verstanden, wie es ihrem eigenen Kunstbedürfnis entsprach, und darum auch noch lange an diesem sogenannten 'klassischen' Drama festhielten, nachdem ^c Dacier und andere ihnen den Aristoteles richtig interpretiert hatten... Die missverstandene Form ist gerade die allgemeine und auf einer gewissen Entwicklungsstufe der Gesellschaft zum allgemeinen ~~Wort~~ verwendbare."

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

29)

ismus. Darum schreibt er an Lassalle: "Mit vollem Recht treten Sie der jetzt herrschenden schlechten Individualisierung entgegen, die auf ^auter kleine Klugscheissereien hinausläuft und ein wesentliches Merkmal der im Sande verrinnenden Epigonliteratur ist... Ihr Sickingen ist durchaus auf der richtigen Bahn; die handelnden Hauptpersonen sind Repräsentanten bestimmter Klassen und Richtungen, somit bestimmter Gedanken ihrer Zeit, und finden ihre Motive nicht in kleinlichen individuellen Gelüsten, sondern eben in der historischen Strömung, von der sie getragen werden." So scharf also Marx und Engels den idealistischen Schillerstil Lassalles kritisieren, so erkennen sie doch die Züge des bürgerlich revolutionären Pathos in ihm an, und finden, dass auch dieser Stil turmhoch über jener spätromantisch-pseudorealistischen "Wirklichkeitsandacht" steht, mit der die grosse Masse der deutschen Bourgeoisie ihrem Katzenjammer nach der 48-er Revolution, ihrer Neigung zur Kapitulation vor dem preussischen Militärstiefel schriftstellerisch Ausdruck gab. Marx hat, als er in Berlin war, (1861) das berühmte Lustspiel "Die Journalisten" von Gustav Freytag gesehen; er begnügt sich damit, es einfach als schlecht zu bezeichnen. ³⁰⁾ Und Engels ³¹⁾ schreibt bei einer anderen Gelegenheit über die deutsche Ökonomie der Mitte des Jahrhunderts, dass sie "an Fadaise, Seichtigkeit, Gedankenlosigkeit, Breite und Plagiatismus nur am deutschen Roman ein Seitenstück hat." Sogar eine bedeutenden Gestalt wie Zola gegenüber ³²⁾ bemerkt Engels, dass er Balzac "für einen viel grösseren Realistischen Künstler... als ^m sätliche Zolas der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" hält. Diese Zitate, die sich beliebig häufen liessen, zeigen ganz klar, dass Realismus in den Augen von Marx und Engels niemals eine sklavisch photographische Abbildung der Einzelheiten der Wirklichkeit bedeutet hat, dass der Realismus, den sie gefordert haben, dessen grosse Repräsentanten sie in Shakespeare und Balzac erblickten, eben jener Stil ist, der auf der ~~inhaltlich~~ ^e inhaltlich richtigen und umfassenden Erkenntnis der grundlegenden Strömungen der gesellschaftlichen Entwicklung beruht.

MTA FIL. INT.
Lukács Archiv

Freilich darf diese richtige Erkenntnis der grossen gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht so aufgefasst werden, als ob Marx und Engels aus dem ^L grossen Schriftstellern der Vergangenheit bewusste dialektische Materialisten gemacht hätten, als ob sie die bewusste Anwendung des dialektischen Materialismus von den

Diese Ungleichmässigkeit und Verschiedenheit in der Entstehungsgeschichte der verschiedenen Ideologien und ihrer literarischen Ausdrucksformen hat ^{weiterhin} auch zur Folge, dass es nicht angängig ist, irgendein formales Kriterium anzuwenden, da "dieselbe" Form unter verschiedenen gesellschaftlichen Umständen einen vollständig entgegengesetzten Inhalt und darum eine vollständig entgegengesetzte Funktion haben kann. Wir haben früher über die antiken Illusionen der ~~französischen~~ Jakobiner der französischen Revolution als über tragische Illusionen gesprochen. Wenn nun die Radikalen von 1848 anstelle des antiken Kostüms der Saint Juste das Kostüm der Montagnards von 1793 trugen, so war dieses Kostüm eine Maskerade, so waren diese Illusion eine Farce. ³⁵⁾ Den wie Marx ausführt: "Die Totenerweckung in jenen Revolutionen (die englische und die französische des XVII., bzw. des XVIII. Jahrhunderts G.L.) diente also dazu, die neuen Kämpfe zu verherrlichen, nicht die alten zu parodieren, ~~die~~ die gegebene Aufgabe in der Phantasie zu übertreiben, nicht vor ihrer Lösung in der Wirklichkeit zurückzuflüchten, den Geist der Revolution wieder zu finden, nicht ihr Gespenst wieder umgehen zu machen." Es ist klar, dass in diesen Bemerkungen man einen Schlüssel zur Beurteilung der ganzen Literatur beider Perioden besitzt.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Diese Anerkennung der historischen Notwendigkeit, ^g des tragischen Glanzes gewisser Illusionen bedeutet aber für Marx und Engels niemals die geringste Konzession an Illusionen der Wirklichkeit gegenüber. Solche Illusionen sind eben Ausdrucksformen früherer Perioden gewesen, und die unerbittliche Vereinfachung und Reduzierung der gesellschaftlichen Gegensätze auf den grossen Gegensatz von ~~XXXX~~ Bourgeoisie und Proletariat, das Zerreißen aller Illusionen der bürgerlichen Revolution gegenüber haben Marx und Engels als einen grossen Fortschritt ^g der Geschichte betrachtet. Die Literaturpolitik von Marx und Engels ist stets ein unerbittlicher Kampf gegen jede Form von beschönigender Romantik, gegen jede Form des Auspielens vergangener, primitiverer, patriarchalischer Formen des Kapitalismus gegen die neuen gewesen. Jeder Leser des Kommunistischen Manifestes kennt die Schilderungen von Marx über den revolutionierenden Prozess der kapitalistischen Entwicklung, über ihr Zerstören aller alten gesellschaftlichen Formen und Bindungen. Marx und Engels haben aber bei der klaren Erkenntnis der ungeheuren weltge-

schichtlichen Bedeutung dieser Entwicklung niemals übersehen, welche Verheerungen sie zugleich auf dem Gebiet der Kultur hervorgebracht hat, wie sie ~~max~~ Entwicklung einen Gesellschaftszustand geschaffen hat, der für die kulturelle Entwicklung keineswegs günstig ist. Darum nehmen sie in der schroffsten Form gegen alle Verherrlicher dieser Entwicklung Stellung, gegen alle, die sich einbilden, dass der wirtschaftliche Aufschwung der kapitalistischen Produktion mit einem kulturellen und künstlerischen Aufschwung Hand in Hand gehen muss. Marx sagt: "z.B. die kapitalistische Produktion ist gewissen geistigen Produktions^{36/}zweigen, wie der Kunst und Poesie feindlich. Man kommt sonst auf die Einbildung der Franzosen im XVIII. Jahrhundert, die Lessing so schön persifliert hat. Weil wir in der Mechanik u.s.w. weiter sind, wie die Alten, warum sollten wir nicht auch ein Epos machen können? Und die Henriade für die Illiade!" Aber mit ~~2~~ gleicher Schärfe wenden sie sich gegen die romantischen Verherrlicher der vergangenen primitiveren Zustände. Marx der unzähligemal die Kapitalisierung der ^{Kü} künstlerischen Produktion in ihrer gansen Verwerflichkeit mit der bittersten Ironie verspottet hat, sagt gegen Stirner: ^{37/} "Die grosse Nachfrage nach Vaudvilles und Romanen in Paris hat eine Organisation der Arbeit zur Produktion dieser Artikel hervorgerufen, die noch immer Besseres leistet, als ihre 'einzigsten' Konkurrenten in Deutschland."

Die kulturell und künstlerisch verheerenden Wirkungen der kapitalistischen Entwicklung lassen sich weder durch eine Fortschrittsapologie, noch durch ein romantisches Gejammer aus der Welt schaffen. Diese Entwicklung schreitet unaufhaltsam vorwärts und, seitdem, infolge der Verschärfung der ^h Klassenkämpfe, die uneigennützig und unbefangene Erforschung der Wirklichkeit durch "das böse Gewissen und die schlechte Absicht der Apologetik" ^{38/} verdrängt wurde und verdrängt werden musste, ist der ideologische Niedergang und mit ihm und in ihm der Niedergang der Literatur, des Dramas unaufhaltsam. Auch auf diesem Gebiet ~~anzurückt~~ tritt der apologetische Eklektizismus an die Stelle des unerschrockenen Realismus. ^{Wie} Wie Gottfried Feder Ricardo, wie Alfred Rosenberg Hegel für die heutige Bourgeoisie ^r ersetzt, so ist Hans Johst ihr Balzac und Shakespeare.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

So hat die Bourgeoisie der imperialistischen Periode ihr eigenes

grosses Erbe besudelt und in den Kot getreten. Aber es wäre ein völliges Missverständnis der Lehre von Marx über die Kunst, wenn wir uns durch diesen Tiefpunkt der heutigen bürgerlichen Entwicklung im Studium und in der Bewertung der ~~ex~~vergangenen Entwicklung beirren liessen. Ganz im Gegenteil: gerade dieser Tiefpunkt zeigt, wie sehr die Bourgeoisie unfähig geworden ist, ihr eigenes Erbe auszunützen, wie sehr auf allen Gebieten der Kultur das Proletariat zum legitimen Erben der bisherigen Kulturentwicklung ~~gew~~ geworden ist. Lenin ³⁹⁾ sagt: "Der Marxismus erlangte seine weltgeschichtliche Bedeutung als Ideologie des revolutionären Proletariats dadurch, dass er die wertvollsten Errungenschaften des bürgerlichen ^{lich} Zeitalters durch ^{aus} nicht ablehnte, sondern sich alles Wertvolle der mehr als zwei tausendjährigen Entwicklung des menschlichen Denkens und der menschlichen Kultur aneignete und verarbeitete. Nur die weitere Arbeit auf dieser Grundlage und in dieser Richtung, beflügelt durch die (praktische) Erfahrung der Diktatur des Proletariats, seines letzten Kampfes gegen jegliche Ausbeutung, kann als Aufbau einer wirklich proletarischen Kultur anerkannt werden." ^{erst)} Die genaue Kenntnis und das genaue Studium aller Aeusserungen von Marx über Literatur im allgemeinen und Dramaturgie im besonderen, ergänzt durch das Studium der diesbezüglichen Anschauungen Lenins und Stalins befähigt uns, auch auf diesem Gebiet das Erbe der zweitausendjährigen Vergangenheit anzutreten und mit Hilfe seiner Aneignung das Drama auf dem Wege des sozialistischen Realismus einer neuen Blüte entgegenzuführen.

Georg Lukács

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

1933

Seite 99, 9. Zeile von oben nach "kann" einfügen: "Es handelt sich also bei der heutigen Sozialdemokratie nicht um eine Abwehr des Sozialismus, sondern um einer~~jeder~~^{jeder} ernstgenommenen Demokratie"

~~Seite 144~~

Seite 144, 11. Zeile von unten nach "vollziehen hat" einfügen: "Denken Sie nur daran, wie im Stalinismus die Konzeption der Parteilichkeit zur Karrikatur geworden ist. An die Stelle der ontologisch notwendigen Verknüpfung der gedanklichen Bewältigung der Wirklichkeit mit der Praxis, die bei Lenin nicht nur eine Steigerung der menschlichen Verantwortlichkeit bedeutet, sondern auch in der Erkenntnis einer Steigerung der Objektivität, trat die Manipulation aller Aussagen unter ~~der~~ bürokratische Kontrolle. Kein Wunder, dass der Glaube der mit dem Kapitalismus unzufriedenen Menschen an die wegweisende Fähigkeit der ~~M~~ marxistischen Theorie, der sozialistischen Praxis tiefe Erschütterungen erlitten hat. Hier kann nur eine radikale und universelle, theoretische wie praktische Abrechnung mit allen Stalinschen Methoden das Vertrauen wieder herstellen."

Seite 156, 8. Zeile von unten nach "konstituiert" einfügen: "was seinsmässig Alternativentscheidungen in jedem ökonomischen Akt beinhaltet, mag von technologischen Entschlüssen im Produktionsprozess die Rede sein oder davon, ob ein bestimmter Mensch diese oder jene Ware kauft."

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Seite 210, 13. Zeile von oben, nach "annähern" einfügen: "Das ist nicht nur wissenschaftlich eine Verflachung, eine Verzerrung des Marxismus, sondern auch ein praktisches Hemmnis für die ideologische Weltwirkung der Ideen des Sozialismus. In den schwersten Zeiten von Bürgerkrieg und Hungersnot hat die bloße Existenz der sozialistischen Räterepublik in weiten Kreisen des Westens doch auch Begeisterung ausgelöst, weil eben viele Menschen das Erlebnis hatten: hier wird für etwas gekämpft, das ihre eigenen tiefsten Daseinsprobleme berührt, die Fragwürdigkeit ihrer menschlichen Existenz im Kapitalismus zur Lösung zu bringen erstrebt. Die brutale Manipulation der stalinschen Periode hat diese Erwartungen weggewischt. Ihre technische Milderung und Verfeinerung konnte aber keine Wiederherstellung der verlorenen Anhänglichkeit bringen, und kann es nicht tun, bevor ein Bruch mit der Manipulation - mit der feinen ebenso wie mit der brutalen - vollzogen wird. Die Perspektive der Entstehung eines neuen Menschen kann eine internationale Begeisterung auslösen. Die bloße Aussicht auf wachsendes Lebensniveau - dessen praktische Bedeutung in den sozialistischen Ländern sich keineswegs unterschätze - allein sicher nicht. Niemand wird infolge der Perspektive, ein Auto zu besitzen zum Sozialismus bekehrt - besonders, wenn er bereits im Kapitalismus eines besitzt."

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

tums bei Balzac und Stendhal, zwischen der des Auflösungsstadiums der russischen Leibeigenschaft bei Turgenjew und Saltikow Schtschedrin sprechen? Die Unterschiede wird niemand leugnen. Balzac ist einerseits Anhänger der Restauration, andererseits gibt er ein grell abschreckendes Bild von der kapitalistischen Degradation des Adels, die aus seiner Majorität Streber und Huren macht, die verursacht, dass die an den Anschauungen und an der Moral des alten Adels Festhaltenden als weltverlorene Donquixotes erscheinen. Stendhal ist einerseits ein heftigster Gegner der Restauration, andererseits erleben wir bei ihm in der Gestalt der Mathilde de la Mole die Renaissance der ungebrochenen alten Tugenden und Leidenschaften dieses alten Adels. Ebenso in Bezug auf die Zeit des Bürgerkönigtums. Bei Balzac erblühen aus der zielbewussten und arbeitsamen Moralität der Bürger als gedrückter Schicht in der Restauration alle späteren ideologischen Zersetzungsmerkmale der späteren Bourgeoisie /Popinot, Crevel, etc./ während bei Stendhal die Familie des Bankiers Leuwen jene moralischen und kulturellen Werte repräsentiert, die das Bürgertum aus dem 18. Jahrhundert mit sich bringt und die - nach Stendhals Perspektive - die Grundlage einer kommenden bürgerlichen Kultur sein werden. Andererseits erscheint bei Balzac die Niedertracht des Bürgerkönigtums in dem Niederschlagen der mit Recht unzufriedenen Arbeiter nie in so grellen Farben, wie bei Stendhal etc. Ähnlich würde auch eine derartige Gegenüberstellung von Turgenjew und Saltikow Schtschedrin ausfallen. Wir verweisen hier bloss, wo wir diese Gegensätze nur als illustrierende Beispiele benützen, auf die melancholisch lyrische Untergangsstimmung Turgenjews und auf den grausam satirischen Ton Saltikow Schtschedrins, auf das Schwarz in Schwarz der "Herren Galawjow".

Die Tatsache des "Widerspruchs" scheint also bewiesen, wenn wir jedoch nicht so sehr auf die noch so charakteristischen Einzelmomente reflektieren, als vielmehr das Ganze der jeweiligen Lebenswerke

das Vehikel für ihre sozial-pädagogische Rolle aufzufinden und theoretisch zu begründen. Die spätere Aesthetik ist in dieser Hinsicht nicht über Aristoteles hinausgekommen, sie hat nur dort, wo sie richtige Wege ging, seine genialen Einsichten zeitgemäss konkretisiert. Aristoteles hat erkannt, dass die formelle Vollendung der Kunstwerke, deren Bedingungen nur das Erfüllen der spezifisch aesthetischen Gesetzmässigkeiten der ~~Klasse~~ Genre sichern kann, die einzig mögliche reale Voraussetzung dafür bildet, dass die Kunst ihrer sozialen Funktion gerecht werde. Er hat also den unzertrennbaren Zusammenhang zwischen aesthetischer Werkvollendung und gesellschaftlicher Bedeutung der Kunst als erster begrifflich erfasst.

Erst damit ist aber die Kunst, ohne ihr spezifisches Wesen zu verlieren, als wichtiges Moment der gesellschaftlichen Entwicklung der Menschheit begreifbar geworden. Alle Theorien, die diese Beziehungen allzu direkt auffassten, mussten am künstlerischen Wesen der Kunst achtlos, ja zuweilen feindlich vorbeigehen. Sie mussten übersehen, dass die grosse - nützliche oder schädliche - Wirkung von Pseudokunstwerken doch aus der Perspektive der Menschheitsentwicklung gesehen, mehr oder weniger, ephemere waren, dass diese zu jenen Teilen des Überbaus gehören, die nach der Feststellung Stalins mit dem Zugrundegehen der Basis spurlos verschwinden, ja dass meistens nicht einmal ihre Erschütterung, sondern bloss eine kleine Verschiebung ihrer Proportionen genügt, um solche Produkte in endgültige Vergessenheit versinken zu lassen. /Diese Erkenntnis hat nichts damit zu tun, dass solche ephemere Hervorbringungen vorübergehend, oft auf längere Zeit sozial äusserst nützlich oder schädlich sein können, dass sie dementsprechend zur Zeit ihrer effektiven Wirksamkeit entsprechend verteidigt oder bekämpft werden sollen./ Jene Auffassungen dagegen, die die Werkvollendung von ihrer gesellschaftlich bedingten Dauerwirkung künstlich isolieren, versetzen die Kunst in einen sozialen "Na-

Schling; Aristoteles.

Anmerkungen

- И. Луфшиц: к вопросу о взглядах Маркса на искусство
Маркс и Энгельс об искусстве составили Ф. П. Шварц и М. А. Луфшиц
Маркс и Энгельс о литературе комментарии Ф. Шварц и Т. Лукас.*
2. Zur Kritik der politischen Ökonomie Einleitung XLVIII
 3. Engels an M. Harkness
 4. Marx an Engels 27. II. 1861 Briefwechsel III. 15
 5. Kapital I. Volksausgabe Moskau 512/3
 6. Ökonomisch-philosophische Manuskripte 1843 Werke III. 146/7
 7. Die deutsche Ideologie Werke V. 210
 8. Kapital I. 137/8
 9. Ebd. 138
 10. Ursprung der Familie XII/XIII
 11. Marx an Engels 19. VIII. 1876 Briefwechsel IV. 441
 12. ~~Anti-Dühring~~ Engels Anti-Dühring 115
 13. Engels Ursprung der Familie 19/20
 14. Zur Kritik Einleitung XLIX/L
 15. Engels an Lassalle 18. V. 1859 Lassalles nachgelassene Briefe und Schriften Stuttgart-Berlin 1922 III. 181
 16. Brief an M. Harkness
 17. Engels an J. Bloch 21. IX. 1890 Elementarbücher des Kommunismus ~~ix~~ XIV. 148
 18. Brief an M. Harkness
 19. Marx an Lassalle 19. IV. 1859 a. a. O. 163/4
 20. Engels an Lassalle a. a. O. 183/4
 21. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie Werke I. I. ~~ix~~ 610/11
 22. Kritik von Daumer: Die Religion des neuen Weltalters Mehring Nabhlassa Ausgabe III. 404
 23. Der 18. Brumaire Marxistische Bibliothek VII. 22.
 24. Die Heilige Familie Werke III. 299
 25. Briefe an Kugelmann 17. IV. und 12. IV 1871
 26. Marx an Lassalle a. a. O. 174
 27. Engels an Lassalle a. a. O. 163
 28. Marx an Engels 24. IX. 1858 a. a. O. II. 348
 29. Engels an Lassalle a. a. O. 161
 30. Marx an Engels 10. V. 1861 a. a. O. III. 22.
 31. Engels über den Materialismus und die Dialektik bei Marx Feuerbach II. Aufl. Mo: Moskau 118
 32. Brief an M. Harkness ~~ix~~
 33. ebd.
 34. Marx an Lassalle a. a. O. 375.
 35. Der 18. Brumaire 23.
 36. Theorien über den Mehrwert I. 382
 37. Die deutsche Ideologie a. a. O. 372
 38. Kapital I. Nachwort zur II. Auflage 13.
 39. Lenin: Über proletarische Kultur Werke XXV. 510

geoisie /Rheinische Zeitung, Ruges Jahrbücher etc./ werden verboten. Herwegh wird aus Preussen ausgewiesen. Und diese Massnahmen der sich zum Verzweiflungskampf sammelnden Reaktion geschehen unter der Flagge des wieder politisch gewordenen romantischen Idealismus. Heine charakterisiert in seinem ausgezeichneten satirischen Gedicht der "Kaiser von China" diesen romantischen Idealismus Friedrich Wilhelm IV. in einer ebenso scharfen wie tiefen Weise, indem er gerade den leeren und aufgeblühten Idealismus der Preussenkönigs unbarbarisch verspottet:

"Mein Vater war ein trockner Taps,
Ein nüchterner Duckmäuser;
Ich aber trinke meinen Schnaps,
Ich bin ein grosser Kaiser.

Das ist ein Zaubertrank, ich hab's
Entdeckt in meinem Gemüte:
Sobald ich getrunken meinen Schnaps,
Steht China ganz in Blüte.

Das Reich der Mitte verwandelt sich dann
In einen Blumenanger,
Ich selber werde fast ein Mann,
Und meine Frau wird schwanger.

Allüberall ist Überfluss
Und es gesunden die Kranken;
Mein Hofweltweiser Konfusius 1/
Bekömt die klarsten Gedanken.

Der Pumpnickel des Soldats
Wird Mandelkuchen - o Freude
Und alle Lumpen meines Staats
Spazieren in Samt und Seide.

NTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Die Mandarinenritterschaft
Die invaliden Köpfe,
Gewinnen wieder Jugendkraft
Und schütteln ihre Zöpfe.

Die grosse Pagode, 2/ Symbol und Hort,
Des Glaubens, ist fertig geworden;
Die letzten Juden taufen sich dort
Und kriegen den Drachenorden.

1/ Schelling.
2/ Der Kölnische Dom.

adása aktuális példaadás az imperialista országok mai nehéz békeharcaiban. (Persze: nem mindenkiből, aki képességei szerint - az igazat írja, lehet, lesz Gogol. De mindenki, aki bármilyen tudatossággal - az igazat írja, erre az utra, a nagy Gogol utjára lép, harcol a haladásért, az emberiségért, a békéért.)

Ezt a lehetőséget, ezt a kötelezettséget tudatosítani: nagy feladata a békemozgalomnak. Gogol esete természetesen egyedülálló. Nemcsak a szocializmus létrejötte haladta meg ezt a Gogol-problémát, melyet itt felvázolni törekedtünk: a szocialista író tudatos észmeiség nélkül sohasem fogja korának igazságát kimondani tudni; ideológiai fejlettség, fejlettségre való törekvés nélkül nincs művészi tökély a szocialista realizmusban. És láttuk azt is: már Gogol késői korának társadalmi ellentétei szétrombolták azt az alapot, amelyen fiatal és érett korának nagy művészete beteljesedett. Mai írónak - polgári írónak is a kapitalista társadalomban - már az indulása, már az emberi megformálódása, az ellentmondásosság hasonlíthatatlanul kiélezettebb fokán kezdődik, *mint*

annak idején Gogole
 (A mai kapitalista társadalomban élő író pályája tehát minőségileg más kell hogy legyen, mint a Gogolé volt.

MTA FIL. INT.
 Lukács Arch.

Es mégis: Gogol megtorpanásában van valami, ami minden polgári író pályája számára példátmutató lehet. Mutatja, hogy az elfordulás, a korszak nagy központi kérdéseinek haladó szellemű megoldásától, a kísérlet kiegyezni az osztálytársadalom szörnyű valóságával, a kísérlet e kérdések meglátása elől a múltba, az exotikumba, a lélekbe, vagy holmi kiagyalt idillbe menekülni, mulhatatlanul éppen úgy az írói tehetség magaslatairól a semmisségbe való zuhanással jár együtt, mint ahogy az Gogollal magával megtörtént. Senki se fogja a mai neves polgári írókat a klasszikusokon mérni. De nem kell sem Sinclair Lewisban, sem Steinbeckben, sem sok másban iróíriást látni, hogy az emberi kultúra károsodásának értékeljük azokat a lezuhanásokat, amelyek mindig és mindenütt bekövetkeztek, ahol és amikor ezek az írók meghátráltak az elől, hogy szembe nézzenek az igazsággal, hogy az igazságot

stehen heute schon in der antifaschistischen Einheitsfront, noch mehr nähern sich ihr. Und manche kämpfen wirklich mutig und entschlossen, wenn auch vielfach mit verworrener und falscher Ideologie, aber mit scharfen schriftstellerischen Waffen gegen den Hitlerfaschismus. Wenn erst dieser gemeinsame Kampf auf ihre Weltanschauung, auf ihre Auffassung der deutschen Verhältnisse und der treibenden Kräfte der deutschen Entwicklung klärend gewirkt ~~haben~~^{hat}, wenn erst dieser gemeinsame Kampf mit den proletarisch revolutionären Schriftstellern ihnen das Verständnis für die weltgeschichtliche Bedeutung des heldenhaften Kampfes des deutschen Proletariats unter der Führung der KPD nahe gebracht hat, werden sie sich die Möglichkeit erkämpfen, das heutige Deutschland mit realistischer schöpferischer Methode^e zu gestalten.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Georg Lukács

S.34.

"Dass Balzac so gezwungen wurde, gegen seine eigenen Klassensympathien und politische Vorurteile zu handeln, dass er die Notwendigkeit des Untergangs seiner geliebten Adeligen sah und sie als Menschen schildert, die kein besseres Schicksal verdienen; und dass er die wirklichen Menschen der Zukunft dort sah, wo sie in der damaligen Zeit allein zu finden waren - das betrachte ich als einen der grössten Triumphe des Realismus und als einen der grossartigsten Züge des alten Balzac"

S.38.

"Keinesfalls aber dürfen Sie Hegel lesen, wie der Herr Barth gelesen hat, nämlich um die Paralogismen und faulen Kniffe zu entdecken, die ihnen als Hebel der Konstruktion dienten. Das ist pure Schuljungenarbeit. Viel wichtiger ist, unter der unrichtigen Form und im erkünsteltesten Zusammenhang das Richtige und Geniale herausfinden. So sind die Übergänge von einer Kategorie oder einem Gegensatz zum nächsten fast immer ~~willkürlich~~...Darüber viel zu spintisieren ist Zeitverlust."

Neinet fardkashu

MTA-FIL. INT.
Lukdes Arch.

ganz offen diesen Zwiespalt aus. Dabei besonders interessant: Angst vor sozialistischer Perspektive und ihre Überwindung /nicht durch direkte Bejahung sondern - sehr wichtig - Bündnis / . Aber nicht etwa: Erkenntnis versus Emotion /oder umgekehrt/ sondern: Welt¹auffassung/Perspektiv², darin auf beiden Stufen: Erkenntnis eng verbunden mit Emotion, Emotion gewordene Erkenntnis.

Es ist verständlich, dass Erlebnis der kapitalistischen Gesellschaft der Gegenwart, besonders bei Intellektuellen, die Emotion der Angst, der Abscheu, der Verlorenheit, etc. auslöst. Frage, ob dabei stehenbleiben. Stärkstes Beispiel: Kafka, der mit ungeheurer subjektiv suggestiven Mitteln gerade dies gestaltet. Obiger Widerspruch auf zweiter Stufe nicht überwunden /wie Heine/ sondern "vertieft" /Linie Dostojewski/, nur zum unaufhebbaren ontologischen Prinzip gemacht /wieder: emotional und gedanklich./

Gegenbeispiel: Thomas Mann. Von Anfang an: was abgelehnt oder kritisiert viel stärker als gesellschaftlich hier et nunc. Perspektive immer ausgesprochen. Nie Sozialist. Nie leisester Versuch: die die unsere ablösende Welt zu gestalten. Aber Funktion im Lebenswerk: jedes konkrete Stück gestalteter Gegenwart bewegt sich einem konkreten und positiven Etwas zu, und in dem dieses visiert wird, kann jenes Stück Gegenwart, das unmittelbar gestaltet wird, die Lebendigkeit und die Fülle einer Welt mit Woher? und Wohin? besitzen. Darum: nie Zuständlichkeit. Darum: Verzerrung als Verzerrung. /Teufel bei Mann und Gide/.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Zwischen den Polen Kafka /oder Joyce, etc./ und Thomas Mann liegt die reale Entscheidung der bürgerlichen Schriftsteller unserer Tage. /Natürlich gab es und gibt es Fälle, in denen sich die menschliche und dichterische

Wahl als die zwischen Kapitalismus und Sozialismus stellt. Dies nicht geleugnet. Bloss geleugnet, dass dies alleinige Wahl. Wieder: diese Entscheidung bei jedem Intellektuellen möglich. Aber auch: Krieg oder Frieden als Entscheidung
B. Russell. /

Wieder: Frage im Sinn von Ibsen-Tschechow. Solche Entscheidungen, solche Wendungen vollziehen sich zuweilen sehr widerspruchsvoll: einerseits als Wandlungen im entscheidenden Verhalten des ganzen Menschen zur Wirklichkeit /Thomas Mann während und nach erstem Weltkrieg/, andererseits beinhalten sie nicht unbedingt ein Umwerten aller früheren Anschauungen, Überzeugungen - auch wenn diese im engen Zusammenhang mit der überwundenen früheren Verhaltensweise steht. /Thomas Manns Beziehung zu Schopenhauer und Nietzsche/. Bei einem Denker entsteht dabei notwendig ein Riss in Weltanschauung, eine zwiespältige Stellungnahme / Sartre/, Der Schriftsteller kann aber die neugestellte Frage an das Leben richtig stellen, dennin ihr können sich die denkerisch ungelöst gebliebenen Fragen als Widersprüche des Lebens selbst in einem organischen, einheitlichen, künstlerisch homogenen, die Formung bestimmenden Gehalt verwandeln /Zauberberg/.

Daraus folgt, dass so entstehende Schwankungen in der künstlerisch relevanten sozialen Weltanschauung eines Schriftstellers niemals dogmatisch beurteilt werden dürfen. Ergänzung zum früheren: nie bloss technisch formale Kriterien dafür, ob ein Schriftsteller /ein Werk/ die Wendung zum Realismus vollzogen hat oder auf dem Sprunge ist, sie zu vollziehen. Das einzige, worauf es ankommt - das ist aber nicht wenig - , ob die gesellschaft-

lichen Eigenschaften, Schicksale, Bestimmtheiten, Beziehungen, etc. der Menschen in ihrer /von Richtung bestimmter/ Bewegtheit, mit ihrem Woher? und Wohin? dichterisch erfasst werden - oder aus der Perspektivenlosigkeit, Zuständigkeit, Allegorismus, etc. jene von uns geschilderten - letzten Endes - nihilistischen dichterischen Konsequenzen gezogen werden.

Ausschlaggebend menschliche Entscheidung. In "Frage" : Richtung. Zu Angst oder weg von ihr. Überwinden oder Verewigen von Angst als "Condition humaine". Heute gesellschaftlich primär: Krieg oder Frieden. Aber hier - wie literarisch gezeigt - Voraussetzungen und Folgen gerade im Erfassen des Menschen, in der Gesellschaft. An Stelle der Verzerrung und Erniedrigung des Menschen /als künstlerisches Ideal/ - Hingen mir Problematik dessen, was in unseren Tagen die Möglichkeiten des Menschen sind. Moravias Verdienst: Problematik des normalen - auch wenn nicht überall erfolgreich. Dialektik des Konformismus - gesund gegenüber Tendenzen aus Nonkonformismus ein abstraktes Ideal zu machen. /Orwell/. Freilich Kritik des Nonkonformismus noch nicht. /Künstlerisch im "Faustus"./

Das zu erreichen ist eine schwere, komplizierte - aber gerade heute durchaus verwirklichtbare Aufgabe. Freilich die menschlichen Voraussetzungen sind nicht geringe: der Nihilismus /Verzweiflung, Angst, Misstrauen, Verachtung und Selbstverachtung, etc./ wächst mit einer gewissen Spontanität aus der unmittelbaren gesellschaftlichen Lage breiter Schichten der Intelligenz im heutigen Kapitalismus. Viele Tendenzen der Erziehung /Vorurteil des Pessimismus als "geistesaristokratisch", Fatalismus, Verachtung der Massen, etc./, starke Einflüsse in Presse,

a szavak vagy gondolatok külső ábrázolásával festi le az egyént, a kort, a tájat, a társadalmat; az, hogy szereplőknek szavai sokaságban csak szavak, de mindig cselekedetek, melyek előre lendítik a cselekményt, - mind a drámai írásmód meggyőző ereje, de egész írói szemlélete, műveinek kompozíciója, szerkezete is alapvetően drámai. Tá Témait általában közvetlenül a végkifejlet előtt, a tragikus vagy kómikus pillanatban ragadja meg, s a lehető leggyorsabb, rövidebb időbe sűrítve, s sűrítésen keresztül a szenvedélyeket szinte emberfelettivé növesztve állítja elénk. Még nagy lélekzetű, távolabb időközöket átfogó írásaiban is kerül a hétköznapi, a "közbeeső idő" leírását; azt a legszükségesebben jelezve rohan az események egy-egy csomópontja felé s azoknak részletes ábrázolásán keresztül tárja föl a jellemeket, a környezetet, a múltat, a jövőt. Ez a nagy iramu, drámai tárgyalásmód adekvát irodalmi kifejezése annak a robbanásszerű, társadalmi változásokkal teli kornak, amelyben Mgriz élt, s amelyet művészete tükröz: maga a kor követelte a drámai stílust, s a társadalmi feszültségek drámaiságát tükrözi írásaibanak stílusa. Természetesen nemcsak ő élt és alkotott ebben az időben - de művészi szemléletének szemléletességének újabb bizonyítékaként, hogy írásai szerkezetében is kortársai közül leginkább ő tudta megvalósítani kora társadalmi viszonyainak megjelenítését.

Hinsicht ist Kafka paradigmatisch für den ganzen - dem Wesen nach allegorischen - Avantgardeismus unserer Zeit. Es kommt dabei nicht auf die unmittelbaren Inhalte, nicht auf diese weltanschauliche letzte Position zu Form und Inhalt

dass ihr immer eine Art "Weltlosigkeit" der gestalteten Objektivität zugrundeliegt.

Diese Auflösung stellt Thomas Mann bei Joyce scharfsinnig fest, er irrt bloss, wenn diese T_endenzen seinen eigenen nahebringt. In der "Entstehung des Doktor ~~Faustus~~ Faustus" zitiert er zustimmend einen Ausleger von Joyce, der über dessen "Ulysses" sagt, es sei ein Roman, um mit allen Romanen schluss zu machen. Und an eine ähnliche Feststellung T.S. Eliots anknüpfend fragt man "ob es nicht aussehe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr sei." und meint diese Feststellungen träfen auf den "Zauberberg", "Joseph" und "Doktor Faustus" ^{ebenfalls} nicht weniger zu.

Ohne Zweifel sind nicht wenige formale Aehnlichkeiten vorhanden. Es genügt, wenn ich an die Verdoppelung der Zeit im "Faustus" erinnere. Diese scheinbare Verwandtschaft entsteht aber bloss aus der Stoffwahl, aus der Thematik, nicht aus der Gestaltungsart. Thomas Mann stellt sich die legitime und zentrale Aufgabe eines dichterischen Historikers unserer Zeit, die Subjektivität des bürgerlichen Menschen der imperialistischen Periode, des Menschen ohne Perspektive in realer Wechselwirkung mit seiner Umwelt zu gestalten. Will er seinem Stoff gerecht werden, so muss er selbstredend die Menschen, ihre Beziehungen zur Welt so darstellen, wie dies für unsere Zeit typisch ist. Das heisst er gibt uns das Bild ähnlicher Menschen und Schicksale, wie wir sie in den Werken von Joyce, Hemingway, Gide, etc. finden können. Die die Persönlichkeit der Menschen, ihr Verhältnis zur Wirklichkeit verbiegenden und verzerrenden gesellschaftlichen Tendenzen werden also bei ihm literarisch ebenso sichtbar gemacht, wie bei diesen seinen bekannten Zeitgenossen.

Es bestehen jedoch bei dieser Nähe der Thematik viel gewichtigere Gegensätze der dichterischen Weltanschauung und darum der künstlerischen Form. Erstens gestalten die bekannten Avantgardisten auf der Grundlage einer völligen Perspektivenlosigkeit dem Schicksal der Menschheit gegenüber. Thomas Mann hat aber eine Perspektive: die der Unvermeidlichkeit des Sozialismus, wenn - was er nicht glaubt - das Menschengeschlecht ins Chaos der Barbarei versinken soll. Es handelt sich dabei um eine abstrakte Perspektive überhaupt, die einerseits wenig oder garnichts über Art und Beschaffenheit des Sozialismus aussagt, die andererseits die Probleme des Übergangs vom heutigen Gesellschaftszustand zum Zukünftigen unbesprochen lässt. Das hat zwar für die von Thomas Mann gestaltbare Welt wichtige Folgen, indem ~~er~~ vor allem alle menschlichen ^uReisungsweisen der Transition aus seinem Lebenswerk fehlen müssen, doch schafft die blossе Existenz einer Zukunftsperspek-

zung sinnlos gewordenen Bruchstücken der Wirklichkeit dadaistische oder surrealistische "Kompositionen" zusammenflicken. Der Verlust von Perspektive und Wesen schafft den Schein einer vernichteten Wirklichkeit, einer schrankenlosen Herrschaft der Subjektivität. Einer hochmütigen Subjektivität mit schlechtem Gewissen, denn sie kann von der Angst nie loskommen, dass die leiseste Berührung mit der objektiven Wirklichkeit solche Kartenhäuser des Gedankens, der Erlebnisse sofort zusammenstürzen lassen muss.

Kann bei einer solchen aufgeblühten Subjektivität noch irgendein Realismus zustandekommen? Ja und nein. Nein, wenn ein umfassendes Weltbild von dieser Subjektivität aus, durch tief verzerrener Anpassung der Bestimmungen der objektiven Wirklichkeit an diese Subjektivität angestrebt wird. Ja, in Grenzfällen, wo der äussere Umfang der Wirklichkeit und die intensive Totalität ihrer Bestimmungen bewusst so stark eingeengt werden, dass eine diesem Subjekt angepasste Welt mit realistischen Mitteln, mit realistischer Gesinnung dargestellt werden kann. Es ist in den bedeutsamen Fällen des Gelingens immer ein rein moralisches Problem der subjektiven Bewährung, und zwar den drohenden Kräften der Natur gegenüber. Denn selbst das blosse horizontmässige Zulassen von gesellschaftlich-menschlichen Beziehungen, von aus ihnen entspringenden Konflikten wäre bei einer solchen Weltanschauung und Darstellungsweise von vorneherein zum Scheitern verurteilt. Man meint und sagt: moralische Probleme wären hier "kosmisch" vertieft. In Wirklichkeit ist die dargestellte Welt auf das Verhältnis des isolierten Individuums zu bestimmten isolierten Naturmächten zusammengeschrumpft. So ist das Gelingen von Josef Konrads "Taifun" zustande gekommen. So, bei noch stärkerem Schrumpfen der menschlichen Beziehungen Hemingways "Der alte Mann und das Meer".

In beiden Fällen beschränkt die artistische Klugheit der Verfasser das isolierte und rein persönliche Sichbewähren den Naturmächten gegenüber auf die Novellenform. Schon die Romane Konrads und Hemingways weisen völlig die moderne Problematik auf. Sie beruht, infolge des notwendigen Ausfallens der gesellschaftlichen Beziehungen zwischen den Menschen auf einer Verarmung auch der Beziehung der Menschen untereinander. Wo solche Lücken mit Ersatzmitteln verstopft werden, nähern sich auch hochbegabte Autoren einer blossen Belletristik; nur zuweilen treffen wir ein paradoxes Gelingen in der Vergrösserung novellistischer Konstruktionen zu wirklichen Romanen, so in Konrads hochinteressanten "Lord Jim". Eine ausführliche Analyse dieser Problematik gehört nicht hierher; wir begnügen uns mit der Feststellung,

tive für die Gestaltung des Gegenwärtigen völlig andere Bedingungen und Möglichkeiten als das vollständige Fehlen jedes Horizonts dem Kommenden gegenüber. Wenn also - zweitens - Thomas Mann sich den Subjektivismus der imperialistischen Periode in lebenswahrer, ja lebensnäher Typik zum Gegenstand macht, so bleibt er bei ihm Gegenstand der Gestaltung, nicht richtungweisendes Prinzip der Darstellung. Und einen solchen gewandelten Formungswillen entsprechend wird zwar die moderne Subjektivität zu einem der Mittelpunkte der Werke, sie wird jedoch als Subjektivität gestaltet. Ihr wird eine sich nach selbständigen objektiven Gesetzen bewegend Aussenwelt unabhängig gegenübergestellt, die ununterbrochene Wechselwirkungen mit der Subjektivität hervorruft, die das historisch adequate Milieu für deren Entfaltung bildet ist, deren entscheidende Aufbaukategorien jedoch nicht von dieser bestimmt werden, sondern im Gegenteil diese, ihre Art, ihr Wachstum, ihre Entfaltung determinieren. Mit einem Wort: Thomas Mann weist in seinen Werken, was bei seinen bekannten Zeitgenossen völlig fehlt, der modernen Subjektivität ihre angemessenen Stelle im Bild der heutigen Gesellschaft zu.

So zeigt sich auch hier, dass, wenn zwei das Gleiche tun, es nicht das Gleiche ist. Die Doppelzeit, die etwa bei Virginia Woolf jede Kontinuität und jeden Zusammenhang der Werke auflöst, wird bei Thomas Mann ein Mittel, um die gesellschaftliche Wirklichkeit noch stärker zu fundieren. Im "Faustus" etwa betont die Zeit der Niederschrift der Biographie durch Serenus Zeitblom die sozialen Konsequenzen des Lebenslaufs und des Lebenswerks von Agrian Leverkühⁿ. Die Nahe, ideelle Verbundenheit des Helden mit dem sich faschisierendem Deutschland, worüber bei diesem selbst nicht nur jede Bewusstheit fehlt, die er selbst sogar, wenn darüber wüsste, hochmütig^{ig}-verärgert abweisen würde, wird dadurch mit zwangloser Selbstverständlichkeit einprägsam.

Die Gegensätzlichkeit des Wesens bei naher Berührung der Erscheinungsoberfläche beschränkt sich natürlich nicht auf das Zeitproblem; dies ist nur ein Beispiel. Führen wir ein anderes an. André Gide spricht in seiner Dostojewskij-Studie über bestimmte Paradoxien von Blake / deren Sinn er beiläufig gesprochen sehr ins modern-Gidesche uminterpretiert/ und fügt von sich aus hinzu "Mit schönen Gefühlen macht man schlechte Literatur", und: "Kein Kunstwerk entsteht ohne die Mithilfe des Teufels." Hier erscheint also das Teufliche als ein notwendiges Prinzip des künstlerischen Schaffens überhaupt. Ebenso scheint die Sache in Manns "Faustus" für Leverkühⁿ zu stehen. Aber - und hier ist der springende Punkt - für Leverkühⁿ /und Gide/, nicht aber für Thomas Mann. Dieser lässt sogar mit ei-

ner tiefen Ironie den Unterschied gerade durch den Teufel Leverkühn vordemonstrieren, und zwar als einen historischen, als eine Lage, die für die Goethezeit nicht bestand, wohl aber für die imperialistische Periode. "Das ist es", sagt hier der Teufel "du denkst nicht an die Läufe, du denkst nicht historisch, wenn du dich beklagst, dass der und der es ganz haben ~~konnte~~ konnte, Freuden und Schmerzen unendlich, ohne dass ihm das Stundglas gestellt war, die Rechnung endlich präsentiert wird. Was der in seinen klassischen Läufen allenfalls ohne uns haben konnte, das haben heutzutage nur wir zu bieten." Was also, bei dem hier nur als Exempel genommenen Gide, das Prinzip des G_estaltens ist, ist bei Thomas Mann nicht mehr als ein Objekt der G_estaltung.

Dasselbe liesse sich für alle Momente der Verwandtschaft zwischen Thomas Mann unter Avantgarde der Dekadenz nachweisen. Ihre Berührung schränkt sich auf das Thematisch-Stoffliche ein und wird nur zum Stilelement, soweit sich dieses darstellerisch auswirkt. Dies muss sich jedoch bei den g_egensätzlichen Voraussetzungen der dichterischen Weltanschauung gerade in den entscheidenden Formungsfragen dem Minimum nähern und ist bloss dort vorhanden, wo ähnliche Erscheinungsweisen ähnliche technische Handgriffe erfordern. Es ist also richtig, dass der Erzählungsstil Thomas Manns nach den "Buddenbrook" sich ununterbrochen "modernisiert" hat. Es entspricht aber nicht dem wirklichen Tatbestand, dass sich Thomas Mann damit der Auflösung der Romanform annähern würde. Seine Form ist im G_egenteil ein Weiterbilden der besten T_raditionen des realistischen Romans; selbstverständlich unter den B_edingungen des Wandels von Inhalt und Form verursacht durch die Wirklichkeit der bürgerlichen Gesellschaft in der imperialistischen Periode. Weil Thomas Mann die Wahrheit der Zeit wesenhaft und zentral erfasst, entsteht bei ihm die angeführte Selbsttäuschung, verwechselt er sich selbst mit jenen, denen nur Momentmontagen oder verzerrte Stilisierungen der unmittelbaren Oberfläche gelingen können. Dass er bei tiefer Zeitgemässheit ein Bewahrer der besten epischen Überlieferungen und nicht ein Totengräber der Romanform ist, wurde und wird oft von gegnerischer Seite, von den kritischen V_erkündern des A_vantgardismus anerkannt, die in ihm nur eine "soignierte Bürgerlichkeit" erblicken, die ihm zum Dichter der "Sekurität" machen wollen. Erst die A_bgränzung gegen diese beiden Extreme eröffnet den W_eg zur Erkenntnis der wirklichen Stilfragen des Mannschen Lebenswerks.

Die Grundtendenz ist von Anfang an sichtbar, sie wird aber immer deutlicher und verschlungener. Jeder kennt die stilisti-

sche Eigenart Thomas Manns: Ironie, Selbstironie, Humor, Musik der Vorbehalte. Auch in diesen Fragen ist sein Zusammenhang mit der älteren Literatur evident; es genügt auf Fontane hinzuweisen. Jedoch die Eigenart des Mannschen Stils lässt sich - auch am Beginn seiner Laufbahn - nie aus stilistischen Einflüssen noch so bedeutender Vorläufer ableiten; sie wächst organisch aus dem gesellschaftlichen Sein der Epoche, aus Zeitstimmungen, aus Zeitproblemen heraus. Kurz gefasst handelt es sich dabei um die Diskrepanz zwischen subjektiver Spiegelung der Welt, womit die Fragen der spezifisch Mannschen Moral, der Dialektik von Haltung, Haltungslosigkeit und ihrer widerspruchsvollen Einheit aufs Engste verbunden sind, und zwischen der Sache selbst, nämlich der objektiven Wirklichkeit. Darum ist für die Mannsche Welt das avantgardistische stilistische Bestreben einer Verneinung der objektiven Wirklichkeit von vornherein sinnlos.

Die Auflösung der Diskrepanzen des Lebens kann an sich sowohl tragisch wie komisch sein; Thomas Mann bejaht für sich die sokratische Forderung aus dem "Gastmahl", dass der selbe Dichter Tragödien und Komödien verfassen soll. Eine solche Vereinigung des Tragischen und des Komischen beinhaltet naturgemäss ihre Relativierung. Diese wurde zuerst von Karl Marx als historische formuliert. Da jedoch Thomas Mann die tragischen und komischen Kollisionen seiner eigenen Epoche gestaltet - auch wenn es sich dichterisch unmittelbar um die Josephlegende handelt - erscheint diese historische Relativierung bei ihm als Typenhierarchie in der Gegenwart; der Akzent wird auf die Übergänge vom Tragischen ins Komische und *vice versa* gelegt, das historische Nacheinander erscheint als moralisches Nebeneinander der Reaktionen auf die Zeitprobleme, als Stufenfolge des moralischen Ranges, der in solchen Reaktionen zum Ausdruck kommt.

Thomas Mann hat sein Zukunftsperspektive in schweren Kämpfen mit sich selbst, durch Überwindung *vielleicht* tief verwurzelter Illusionen erobert. Als negatives Motiv war diese Perspektive jedoch, als festeingewurzelte Skepsis der gegenwärtigen bürgerlichen Gesellschaft gegenüber, in ihm von Anfang an vorhanden. An diesen objektiven, heute sichtbar gewordenen Tatbestand ändert es nicht³, dass die echtste Intention dieser Skepsis lange Zeit weder von Mann selbst noch von seinen Lesern erkannt wurde.

Jedenfalls hat diese Skepsis zur Folge gehabt, dass die Tragödie beim jungen Thomas Mann immer mit einer Skurrilität ihrer

Erscheinungsformen verbunden war~~n~~; so bei Thomas Buddenbrook, so noch stärker bei Gustav von Aschenbach. Das hat notwendig einen Einschlag von Fantastik in der realistischen Darstellung solcher Geschehnisse zur Folge. Solchen realistisch-fantastischen Grotesken liegt nämlich immer die dichterische Zuspitzung der Gegensätze von Erscheinung und Wesen, von subjektivem Bewusstsein und objektiver Wirklichkeit zugrunde. Bezeichnenderweise ist der ironische Tod das damals vorherrschende Motiv. Sowohl bei Thomas Buddenbrook wie bei Gustav von Aschenbach scheint ihr Tod mit seinen erniedrigenden Formen in schreiendem Widerspruch zu ihrer Lebensführung, zu ihrer noblen Haltung zu stehen. Die dichterische Einheit von Seele und Schicksal offenbart sich jedoch darin - und hier ist die Weltanschauungsgrundlage von Manns Ironie und Selbstironie - dass dieser skurrile Lebensabschluss von Menschen, die dem Herzen ihres Autors sehr nahe⁺ stehen, gerade durch ihre die Haltung diffamierende Art, etwas ganz Entscheidendes, ja das letzten Endes Ausschlaggebende über den Kern von Thomas Buddenbrook und Gustav von Aschenbach aussagt. Wo die Tragik weniger angespannt ist, muss dieses Groteske nicht als Todesart erscheinen. Seine Komik ist aber auch hier nicht "rein"; es lässt sich von den zentralen - sehr ernst genommenen - subjektiven Lebensproblemen des jungen Thomas Mann nie ablösen; so in der beinahe-Verhaftung Tonio Krögers, so in der grossen Auseinandersetzungsszene Detlev Spinells mit Klöterjahn. Der aus solchen Weltanschauungselementen herauswachsende Stil einer spielerisch-ironischen Fantastik erreicht einen frühen Gipfel in der Novelle "Der Kleiderschrank".

Das allmähliche aber immer deutlichere Übergehen der Mannschen Ironie ^{und} ~~zur~~ Selbstironie ins Spielerische ist also von zwei Komponenten bestimmt. Einerseits durch die wachsende Entfernung des Bewusstseins seiner wichtigen Gestalten von der objektiven Wichtigkeit, ^{viel ch} andererseits durch das stets energischer Betonen des Siegs der Wirklichkeit über jede Art von falschem Bewusstsein. Deshalb drückt diese artistische Tendenz zum Spielerischen bei Mann nie eine subjektivistische Aufhebung der objektiven Wirklichkeit aus, sondern unterstreicht im Gegenteil ihren unvermeidlichen, zwangsläufigen Triumph. Je grösser die Diskrepanz zwischen Sein und Bewusstsein, in desto groteskeren, erniedrigenderen Formen muss die Subjektivität unterliegen. Das Spielerische als Form beinhaltet ein fantastisches Hin-und-Her zwischen zeitweiliger Fixierung des falschen Bewusstseins und zwischen der "Heimtücke" der Objektivität, solche Täuschungen vorübergehend zu dulden, ja zu fördern. Das

falsche Bewusstsein wiegt sich in diesem Schein - zuweilen mit Ahnungen seiner Hinfälligkeit, seines prekären Charakters - bis schliesslich der Schein sich in einer ~~skurril~~ skurrill-komischen oder tragikomischen ~~Explosion~~ ^{Katastrophe} auflöst.

Dadurch ist zum Beispiel die Atmosphäre der "Königlichen Hoheit" bestimmt. Einerseits in der richtigen, die Lebensenergie, die menschliche Aktivität lehrenden Einsicht des Prinzen Albrecht in das Wesen des "Affentheaters", dass er zu spielen gezwungen ist. Die Ohnmacht des Bewusstseins äussert sich darin, dass er ^{die} Sinnlosigkeit des eigenen gesellschaftlichen Seins zwar relativ klar durchschaut, ohne ~~das~~, in Folge von Art und Macht dieses Seins, auch nur den leichtesten Versuch machen zu können, es real zu verlassen. Andererseits wirkt sich nicht minder spielerisch-humorvoll ^{das} Schaukeln zwischen Verständnis der wahren Lage und Illusionen über sie im "hohen Beruf" des Prinzen Claus Heinrich; ^{zu} sogar seine innerlich echte Liebe wird von diesem ironischen Zwiespalt bestimmt. Darin kommt schon relativ früh der Tiefstimm des Spielerischen bei Mann zum Durchbruch: es wird eine höchst eigenartige, spezifische Umwelt der Gestalten geschaffen, in welcher, durch deren Einwirkungen solche Aberrationen des Bewusstseins in voller Reinheit zum Ausdruck gelangen. Das Spielerische der Handlungsführung, die Ironie in der ^{zäh} Erzählungsweise hat gerade die Funktion, diese Reinkultur aufs Äusserste zu steigern und zugleich ihren unüberbrückbaren Kontrast zur echten, gesellschaftlich wirklich typischen Wirklichkeit zur Explosion zu bringen.

Eine weitere Steigerung bringt der "Zauberberg". Er bedeutet insofern einen Wendepunkt im Lebenswerk Thomas Manns, als hier bereits die negative Skepsis der Vorkriegsetappe sich als Perspektive der Entwicklung zu kristallisieren beginnt. Obwohl also hier alle diskrepanten Tendenzen des jungen Thomas Mann stark gesteigert erscheinen, obwohl die stilistische Form der Oberfläche eine grössere Nähe zum zeitgenössischen Avantgardismus zeigt, sind gleichzeitig die inneren, wesentlichen Tendenzen des Gegensatzes ebenfalls im Wachsen begriffen. Das Schaukelspiel der Ironie bewegt sich hier noch abwechslungsreicher, aber mit noch entschiedenerem Akzent der Anerkennung der objektiven Wirklichkeit, ihres Wesens und ihrer Wahrheit als früher auf drei Ebenen: da ist erstens die Welt des geschichtlich notwendig entstandenen falschen Bewusstseins; der isolierte Zauberberg des Sanatoriums schafft, zweitens, eine diesem Bewusstsein entsprechende Umwelt; endlich, drittens, wird überall diese von der

chen Gesellschaft selbst darstellten, breitet Thomas Mann die Totalität der inneren Problematik der heutigen bürgerlichen Gesellschaft vor uns aus. Freilich nicht in abstrakter, gedanklicher Form. Thomas Mann stellt immer lebendige Menschen und sinnlich wirkliche Lagen dar.

Seine Stellung zur Gegenwart und Zukunft der Gesellschaft bewirkte jedoch, dass er seine Gestalten, Handlungen immer aus dem Gesichtspunkt dieser Problematik auswählte, und nicht aus dem unmittelbar gegebenen Alltagsleben. Auf diese Weise spiegelt sich das Klassenkampf zwischen Proletariat und Bourgeoisie nicht unmittelbar im Lebenswerk Thomas Manns. Umso vollkommener, umso umfassenderer Vollständigkeit jene ideologischen, jene seelischen und moralischen Probleme, durch welche dieser Klassenkampf auf alle typischen Erscheinungen der bürgerlichen Gesellschaft seinen Stempel aufdrückt. In diesem entscheidend schriftstellerischen Standpunkt aus ist Thomas Mann gerade so der Historiker des Lebens der bürgerlichen Gesellschaft, wie Balzac und Stendhal. Aus seinen Werken wird die Nachwelt gerade so erfahren, wie die typischen Gestalten der heutigen bürgerlichen Welt gelebt haben, mit welchen Problemen sie gerungen haben, wie in Bezug auf die Vergangenheit sie dies aus den Werken der grossen Vertreter des kritischen Realismus erfahren können.

Doch darüber hinaus hat diese schriftstellerische Eigentümlichkeit Thomas Manns noch eine aktuelle Bedeutung. Die Probleme Thomas Manns sind heute - in wechselnder Form - die Probleme von Millionen von Bürgern, von Millionen unter dem Einfluss der bürgerlichen Weltanschauung sich entwickelnden und lebenden Menschen. Und seine schriftstellerischen Fragestellungen und schriftstellerischen Antworten sind am geeignetsten, diese Menschen vor einen seelischen Kreuzweg zu stellen: auf den Kreuzweg der Wahl zwischen Krieg und Frieden, zwischen Kultur und Barbarei, zwischen Humanität und Unmenschlichkeit und - letzten Endes - zwischen Kapitalismus und Sozialismus. Und Thomas Mann stellt die Menschen nicht nur auf den Kreuzweg, sondern zeigt klar den zu wählenden Weg. Und deshalb ist Thomas Mann nicht bloss der grösste bürgerliche Schriftsteller seiner Zeit, sondern unzertren-

des Spielraums. Wie heute Wahl der Massen : nicht primär und unmittelbar /Problem bleibt natürlich/ Kapitalismus oder Sozialismus, sondern Krieg oder Frieden - permanente Angst, fatalistisches Warten auf Schrecken oder Selbsthilfe der Menschheit - so für bürgerliche Schriftsteller jede Möglichkeit eigenes wahres Dilemma: Thomas Mann oder Kafka, "interessante" Dekadenz oder Lebenswahrer kritischer Realismus - positiv zu beantworten.

der Leo, Treitschke etc. übersteigen. Jedoch gerade diese Verknüpfung von brutal ordinärem Antisozialismus mit einer raffinierten geistreichen, zuweilen sogar richtigen Kultur- und Kunstkritik /man denke an die Kritik Wagners, des Naturalismus etc./ macht seine Inhalte und Darstellungsweisen so verführerisch für die imperialistische Intelligenz. Wie stark diese Verführung ist, können wir im Verlauf der ganzen imperialistischen Periode sehen. Angefangen von Georg Brandes und Strindberg und der Generation von Gerhart Hauptmann geht diese Wirkung bis Gide und Malraux. Und sie beschränkt sich keineswegs auf den rein reaktionären Teil der Intelligenz. Im Wesen ihrer Gesamttätigkeit entschieden fortschrittliche Schriftsteller, wie Heinrich und Thomas Mann oder Bernard Shaw standen ebenfalls unter seinem Einfluss. Ja er konnte sogar einige marxistische Intellektuelle stark beeindruckten. Selbst ein Mehring hat ihn - vorübergehend - so beurteilt: "Noch nützlicher ist der Nietzscheanismus für den Sozialismus in einer anderen Beziehung. Ohne Zweifel sind Nietzsches Schriften verführerisch für die paar jungen Leute von hervorragendem literarischem Talent, die etwa noch in den bürgerlichen Klassen aufwachsen mögen und zunächst in bürgerlichen Klassenvorurteilen befangen sind. Für sie ist Nietzsche aber nur ein Durchgangspunkt zum Sozialismus." ³⁾

Damit ist aber nur die Klassengrundlage und die Intensität, nicht aber die Dauer der Wirkung Nietzsches erklärt. Diese ~~Kunst~~ fusst auf seinen unzweifelhaften philosophischen Fähigkeiten. Während die ordinären Pamphletisten der Reaktion vom Rembrandtdeutschen bis zu den Köstler und Burnham unserer Tage nie weiterkommen, als die eben aktuellen taktischen Bedürfnisse der imperialistischen Bourgeoisie mit mehr oder weniger geschickten Demagogie zu befriedigen, vermag Nietzsche, wie wir später ausführlich sehen werden, einige der wichtigsten dauernden Züge des reaktionären Verhaltens zur Periode des Imperialismus, zum Zeitalter der Weltkriege und Revolutionen in seinen Werken festzuhalten und zu formulieren. Um hier seinen Rang zu sehen, muss man ihn nur mit seinem Zeitgenossen Eduard von Hartmann vergleichen. Dieser fasste als Philosoph die ordinären, reaktionär bürgerlichen Vorurteile der Zeit nach 1870 zusam-

Nationalstaaten in Mitteleuropa ab und damit sind viele der wichtigsten Forderungen der bürgerlichen Revolutionen erfüllt; jedenfalls endet damit ihre Periode in West- und Mitteleuropa. Wenn auch in Deutschland und Italien /von Oesterreich und Ungarn garnicht zu sprechen/ sehr wesentliche Momente der wirklichen bürgerlich-revolutionären Umgestaltung fehlen, wenn sehr viele feudal-absolutistische Überreste weiterleben: an ihre Liquidierung ist nunmehr bloss in einer vom Proletariat geführten Revolution zu denken. Und diese Revolution zeigt in diesen Jahren bereits ihre deutliche Physiognomie; in der Pariser Kommune, Schon die Junischlacht war der Wendepunkt der 48-er Revolution, auch im europäischen, nicht nur im französischen Masstabe: ihr Ausbruch befestigte das Bündnis der Bourgeoisie mit den reaktionären Klassen, ihre Niederlage besiegelte das Schicksal jeder demokratischen Revolution dieser Jahre. Die Illusion, als ob diese Siege der Bourgeoisie die "Ordnung" endgültig hergestellt hätten, brach alsbald zusammen. Nach einer - historisch angesehen - kurzen Pause beleben sich die Massenbewegungen der Arbeiterklasse wieder; 1864 erfolgte die Gründung der I. Internationale und 1871 gelang es dem Proletariat, wenn auch nur für eine verhältnismässig kurze Zeit und nur im Masstabe einer Metropole die Macht zu ergreifen: es entstand die Pariser Kommune, die erste Diktatur des Proletariats.

Die ideologischen Folgen dieser Ereignisse sind sehr weittragend. Immer mehr richtet sich die Polemik der bürgerlichen Wissenschaft und Philosophie gegen den neuen Gegner, gegen den Sozialismus. Während die bürgerliche Ideologie zur Zeit des Aufstiegs das feudal-absolutistische System bekämpfte und ihre Richtungsstreitigkeiten aus Differenzen in der Auffassung dieses Gegensatzes entsprangen, ist der jetzige Hauptfeind die Weltanschauung des Proletariats. Damit ändert sich aber Gegenstand und Ausdrucksform einer jeden reaktionären Philosophie. In der Periode der emporsteigenden Linie des Bürgertums verteidigt^e sie den Feudalabsolutismus, später die feudalen Überreste, die Restauration. Die Sonderstellung Schopenhauers gründet sich, wie wir gesehen haben, darauf, dass er als

weltanschaulichen Folgen dieser Position brauchen wir hier nicht zu untersuchen. Für die Aesthetik ist das Leugnen der letztthinigen Identität von Innerem und Aussenem weitaus wichtiger. Es bricht in das moderne Denken als Kierkegaards Lehre von unaufhebbarer Incognito des Menschen ein; das auf eine sophistische Polemik mit der hier angegebenen Auffassung Hegels basiert ist. Die ästhetische Wichtigkeit dieser objektiv philosophische ~~un~~ unhaltbaren, weil allen Tatsachen des ~~weltanschaulichen~~ menschlichen Lebens widersprechenden Theorie liegt darin, dass dasselbe gesellschaftliche Sein, das die Kierkegaardsche Philosophie ~~ph~~ ^{ph} hierhaft vorgeschickt hat, immer ausgebreiteter und tiefer zur weltanschaulichen Grundlage der künstlerischen Praxis begabter Persönlichkeiten und einflussreicher Richtungen wurde. Die Fetischisierung der menschlichen Umwelt in ein irrationales "System" von sinnlos-antihumanen Mächten, die der menschlichen Innerlichkeit in eine hermetisch in sich abgeschlossene und eingesperrte Monade, deren jede Aeusserung von dem anderen Menschen missverstanden wird und die jede Aeusserung der anderen Menschen ihrerseits missverstehen muss, verarmt den Gehalt, verzerrt die Form der Kunst in derartigem Ausmasse, dass ^{es} sogar ^{unmöglich wird} das Abbild des Modells: die Menschenfeindlichkeit des gegenwärtigen Kapitalismus, die totale Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens in ihm künstlerisch ~~nicht ausdrückbar~~ ^{ausdrückbar} wird. Denn wie in der objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit der Mensch nur in der Gesellschaft sich verdensamen kann, so setzt die konkrete U_nausdrückbarkeit eines seelischen Zustands die normale, wenn auch die konkreten noch so gestörten Beziehung von innen und aussen voraus. Das unterscheidet etwa Kafkas "Prozess" von Becketts "Molloy". Da es sich in der spontanen Anerkennung der Identität von Innen und Aussen um eine elementare Voraussetzung des menschlichen Lebens, des Zusammenlebens der Menschen überhaupt handelt, bestätigt ^{erneut} die Goethesche Konzeption von Kern und Schale. Die scheinbare Tiefe eines Becketts ist nichts weiter, als ein Klebenbleiben an gewissen Symptomen jener unmittelbaren Oberfläche, die der Kapitalismus unserer Tage darbietet. Und was ist das andere, als das, was Goethe als Schale bezeichnet hat?

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

Vollständigen
Gegensatz

weltanschaulichen Folgen dieser Position brauchen wir hier nicht zu untersuchen. Für die Aesthetik ist das Leugnen der letztthinigen Identität von Innerem und Aussenem weitaus wichtiger. Es bricht in das moderne Denken als Kierkegaards Lehre von unaufhebbarer Incognito des Menschen ein; ~~das~~ auf eine sophistische Polemik mit der hier angegebenen Auffassung Hegels basiert ist. Die ästhetische Wichtigkeit dieser objektiv philosophische ~~unhaltbaren~~, weil allen Tatsachen des ~~wirklichen~~ menschlichen Lebens widersprechenden Theorie liegt darin, dass dasselbe gesellschaftliche Sein, das die Kierkegaardsche Philosophie ~~hin~~ ^{hin} vorgeschickt hat, immer ausbreiteter und tiefer zur weltanschaulichen Grundlage der künstlerischen Praxis begabter Persönlichkeiten und einflussreicher Richtungen wurde. Die Fetischisierung der menschlichen Umwelt in ein irrationales "System" von sinnlos-antihumanen Mächten, die der menschlichen Innerlichkeit in eine hermetisch in sich abgeschlossene und eingesperrte Monade, deren jede Aeusserung von dem anderen Menschen missverstanden wird und die jede Aeusserung der anderen Menschen ihrerseits missverstehen muss, verarmt den Gehalt, verzerrt die Form der Kunst in derartigem Ausmasse, dass ^{es} sogar ^{unmöglich wird!} das Abbild des Modells: die Menschenfeindlichkeit des gegenwärtigen Kapitalismus, die totale Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens in ihm künstlerisch ~~nicht ausdrückbar~~ ^{ausdrückbar} wird. Denn wie in der objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit der Mensch nur in der Gesellschaft sich vereinsamen kann, so setzt die konkrete Unausdrückbarkeit eines seelischen Zustands die normale, wenn auch die konkreten noch so gestörten Beziehung von innen und aussen voraus. Das unterscheidet etwa Kafkas "Prozess" von Becketts "Molloy". Da es sich in der spontanen Anerkennung der Identität von Innen und Aussen um eine elementare Voraussetzung des menschlichen Lebens, des Zusammenlebens der Menschen überhaupt handelt, bestätigt/erneuert die Gätthesche Konzeption von Kern und Schale. Die scheinbare Tiefe eines Becketts ist nichts weiter, als ein Klebenbleiben an gewissen Symptomen jener unmittelbaren Oberfläche, die der Kapitalismus unserer Tage darbietet. Und was ist das andere, als das, was Goethe als Schale bezeichnet hat?

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

Vdieser Ge-
person

weltanschaulichen Folgen dieser Position brauchen wir hier nicht zu untersuchen. Für die Aesthetik ist das Leugnen der letztthinigen Identität von Innerem und Aussenem weitaus wichtiger. Es bricht in das moderne Denken als Kierkegaards Lehre von unaufhebbarem Incognito des Menschen ein; ~~das~~ auf eine sophistische Polemik mit der hier angegebenen Auffassung Hegels basiert ist. Die ästhetische Wichtigkeit dieser objektiv philosophische ~~unx~~ unhaltbaren, weil allen Tatsachen des ~~wirklichen~~ menschlichen Lebens widersprechenden Theorie liegt darin, dass dasselbe gesellschaftliche Sein, das die Kierkegaardsche Philosophie ^{pi}niert hat, immer ausgebreiteter und tiefer zur weltanschaulichen Grundlage der künstlerischen Praxis begabter Persönlichkeiten und einflussreicher Richtungen wurde. Die Fetischisierung der menschlichen Umwelt in ein irrationales "System" von sinnlos-antihumanen Mächten, die der menschlichen Innerlichkeit in eine hermetisch in sich abgeschlossene und eingesperrte Monade, deren jede Aeusserung von dem anderen Menschen missverstanden wird und die jede Aeusserung der anderen Menschen ihrerseits missverstehen muss, verarmt den Gehalt, verzerrt die Form der Kunst in derartigem Ausmasse, dass ^{es} ~~sogar~~ ^{unmöglich wird!} das Abbild des Modells: die Menschenfeindlichkeit des gegenwärtigen Kapitalismus, die totale Sinnlosigkeit des menschlichen Lebens in ihm künstlerisch ^{ausdrückbar} ~~nicht ausdrückbar wird~~. Denn wie in der objektiven gesellschaftlichen Wirklichkeit der Mensch nur in der Gesellschaft sich verdingen kann, so setzt die konkrete ^{ausdrückbar} U_nausdrückbarkeit eines seelischen Zustands die normale, wenn auch die konkret noch so gestörte Beziehung von innen und aussen voraus. Das unterscheidet etwa Kafkas "Prozess" von Becketts "Molloy". Da es sich in der spontanen Anerkennung der Identität von Innen und Aussen um eine elementare Voraussetzung des menschlichen Lebens, des Zusammenlebens der Menschen überhaupt handelt, bestätigt ^{verneut} die Goethesche Konzeption von Kern und Schale. Die scheinbare Tiefe eines Becketts ist nichts weiter, als ein Klebenbleiben an gewissen Symptomen jener unmittelbaren Oberfläche, die der Kapitalismus unserer Tage darbietet. Und was ist das andere, als das, was Goethe als Schale bezeichnet hat?

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

Volker's Paper
2/12

ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter ~~zum~~ geneigt ist sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet. Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muss völlig frei und unverletzt bleiben, es muss aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den ~~händen~~ Händen des Schöpfers gehen." ¹²⁾

In der Formulierung Schillers ist trotz ihrer Klarheit und Entschiedenheit manches, das wörtlich genommen, als reine Paradoxie wirkt, dem Geiste, nicht dem Buchstaben nach gefasst jedoch äusserst schwan- kend und schimmernd ist. So vor allem das Kernstück, das der Stoff durch die Form vertilgt wird. Was der Dichter Schiller meint, ist zweifellos die rein künstlerische Wirkung des Werks, das reine Aufgehen eines jeden Inhalts in die endgültige Form, die Ablehnung einer jeden pseudokünstlerischen Wirkung, die bloss ein unmittelbar gegebener, roher, nicht von der Form beherrschter Inhalt ausübt. Was jedoch der Philosoph Schiller - mag er als Kantianer noch so wenig orthodox gewesen sein - aussagt, ist ein Paradoxon des l'art pour l'art: das Gleichgültigwerden jedes Inhalts einer angeblichen, ausgeklügelten, nur in Ateliersgesprächen existierenden "reinen" Formwirkung gegenüber.

Und es ist nicht schwer zu sehen, woher diese Theorie stammt. Wenn Schiller sagt, dass nur die Form auf den ganzen Menschen wirkt, der Inhalt nur einzelne Kräfte erwecke, dass jeder Inhalt, auch der umfassendste, einschränkend auf den Geist wirke, so flüchtet er in die Kantsche Trennung von Form und Inhalt, weil er mit einer in seiner Zeit seltenen, hellseherischen Intensität erlebt hat, wie die fetischisierten Inhalte und die fetischistisch erstarrten Form^{en} der bürgerlichen Gesellschaft das Seelenleben der Menschen zerstückeln. Die Illusionen einer Heilung dieser Krankheit, die Schiller infolge des vorrevolutionären und revolutionären Aufschwungs der deutschen Literatur hegte, konzentrierten sich verständlicherweise auf die erzieherische Mission der künstlerischen Form und erhielten eine philosophische Stütze im Denken Kants und des jungen Fichte.

Wie so oft ist Schiller auch hier nur um einen Schritt von der Wahrheit entfernt. Würde er nicht transzendentalphilosophisch den Inhalt durch die Form vertilgen lassen, statt sein aufgehoben werden in sie im dreifachen Sinne Hegels als Vernichten, Aufbewahren

ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Künstlers, dass er den Stoff durch die Form vertilgt; und je imposanter, anmassender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit seiner Wirkung sich verdrängt, oder je mehr der Betrachter ~~zum~~ geneigt ist sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet. Das Gemüt des Zuschauers und Zuhörers muss völlig frei und unverletzt bleiben, es muss aus dem Zauberkreise des Künstlers rein und vollkommen wie aus den ~~himmlichen~~ Händen des Schöpfers gehen.¹² In der Formulierung Schillers ist trotz ihrer Klarheit und Entschiedenheit manches, das wörtlich genommen, als reine Paradoxie wirkt, dem Geiste, nicht dem Buchstaben nach gefasst jedoch ausserst schwankend und schimmernd ist. So vor allem das Kunststück, das der Stoff durch die Form vertilgt wird. Was der Dichter Schiller meint, ist zweifellos die rein künstlerische Wirkung des Werkes, das reine Aufgehen eines jeden Inhalts in die endgültige Form, die Ablehnung einer jeden pseudokünstlerischen Wirkung, die bloss ein unmittelbar gegebene, nicht von der Form beherrschter Inhalt ausübt. Was jedoch der Philosoph Schiller - mag er als Kantianer noch so wenig orthodox gewesen sein - aussagt, ist ein Paradoxon des *l'art pour l'art*: das Gleichgültigwerden jedes Inhalts einer angeblichen, ausgeklügelten nur in Ateliersgesprächen existierenden "reinen" Formwirkung gegenüber.

Und es ist nicht schwer zu sehen, woher diese Theorie stammt. Wenn Schiller sagt, dass nur die Form auf den ganzen Menschen wirkt, der Inhalt nur einzelne Kräfte erwecke, dass jeder Inhalt, auch der umfassendste, einschränkend auf den Geist wirke, so flüchtet er in die Kantsche Trennung von Form und Inhalt, weil er mit einer in seiner Zeit seltenen, hellenischen Intensität erlebt hat, wie die fetischisierten Inhalte und die fetischistisch erstarrten Form^{en} der bürgerlichen Gesellschaft das Seelenleben der Menschen zerstückeln. Die Illusionen einer Heilung dieser Krankheit, die Schiller infolge des vorrevolutionären und revolutionären Aufschwungs der deutschen Literatur hegte, konzentrierten sich verständlicherweise auf die erzieherische Mission der künstlerischen Form und erhielten eine philosophische Stütze im Denken Kants und des jungen Fichte.

Wie so oft ist Schiller auch hier nur um einen Schritt von der Wahrheit entfernt. Würde er nicht transzendentalphilosophisch den Inhalt durch die Form vertilgen lassen, statt sein aufgehoben werden in sie im dreifachen Sinne Hegels als Vernichten, Aufbewahren

einerseits diese Formen im bestimmten Sinne zerschlagen, denn die Wirklichkeit selbst ist ästhetisch neutral, die Anordnung und Hierarchie ihrer Kategorie ist der der ästhetischen Kategorie zu tiefst fremd, die Gegenständlichkeit der Objekte, ihr Beziehungssystem etc. ist etwas ganz anderes, als was die Gesetze der einzelnen Kunstarten in Bezug auf Gegenständlichkeit, auf ihre Verbindungen etc. erfordern. Andererseits ist die ästhetische Widerspiegelung doch eine Reproduktion der Wirklichkeit, wie sie objektiv, an sich ist. Das Zerschlagen der unmittelbar gegebenen Formen der Realität, hat also auch das Moment der Treue der Wirklichkeit gegenüber in sich; auch dieses Zerschlagen ist ein dialektisches Aufheben, das das Aufbewahren und Höhererheben bei Strafe des Scheiterns nicht vernachlässigen darf. Erst das sehr komplizierte Wechselspiel dieser entgegengesetzten Tendenzen, erst ihre äusserste Zuspitzung kann zur Identität von Form und Inhalt im vollendeten Werk führen.

Wer diesen Prozess des Gegensatzbewegten Umformens vernachlässigt, wer einen abstrakten Inhalt an sich einer ebenso abstrakten Form an sich starr gegenüberstellt, wird nicht nur das Werk, aber auch den Prozess, der zu ihm führt, nie verstehen können. Der Inhalt, dem die künstlerische Form erfasst, mit dem sie identisch wird, ist längst nicht mehr ^{der der} die Unmittelbarkeit des Alltagslebens; er ist das Produkt einer langwierigen schöpferischen Arbeit, in welcher er auf einem ästhetisch gleichgültigen Ansichsein allmählich zu einem künstlerischen Rohstoff, Halbfabrikat etc. wird. Das mangelhafte Verständnis des Schaffensprozesses beruht nicht direkt darauf, dass diese spezifische aktive Rezeptivität des Künstlers dem Leben gegenüber vernachlässigt wird. Dass dieser schöpferische Prozess des In-sich-aufnehmens, Auswählens, Ausscheidens, Umformens etc. kein einfach formeller ist, versteht sich nach den bisherigen Darlegungen von selbst. Wenn die Formen der Kunstart wirklich "reine" Formen wären, so könnten sie einen solchen Reinigungsprozess des Inhalts nie vollziehen. Nur dadurch, dass Inhalt und Form im Schaffensprozess, wenn auch in noch so widersprüchlicher Weise aufeinander intentioniert sind; nur dadurch, dass diese Intention in beiden auf das Aufdecken des Lebenskerns und auf die Kritik des Lebens gerichtet ist, kann ihre restlose Einheit im vollendeten Werk durch den Schaffensprozess bewerkstelligt werden. Mit allen Einschränkungen und Vorbehalten also, ^{mit die} eine derart abgekürzte skizzenhafte Darlegung zwangsläufig hervorruft, können wir sagen: der Weg zum Werk ist der vom Inhalt zur Form,