

darum in jeder Weise ihrer Widerspiegelung zurück. Jedoch wenn das Alltagsdenken nur allzuoft bei der ursprünglichen Untrennbarkeit von Form und Inhalt stehen bleibt, so offenbart dies eine seiner Schranken: die Unfähigkeit über die unmittelbare und flüchtige Erscheinungsform hinauszugehen, durch ihr Zerschlagen, durch ihr Ersetzen mit höheren - allgemeineren - Formen zum Wesen der Erscheinungen vorzudringen. Gerade darin besteht das zentrale Prinzip der wissenschaftlichen Widerspiegelung. Sie ist ein ununterbrochenes Zerreißen ~~in~~ oberflächlicher Formen, ein Anknüpfen allgemeinerer Formen an verallgemeinert aufgefasste Inhalte, wo - infolge des bloss annähernden Charakters der Erkenntnis - auch die höchste und vollendete allgemeine Form auf eventuellen Abbruch, auf eventuelle Korrektur durch eine besser angenäherte gesetzt wird. Ein ähnlicher Prozess spielt sich natürlich im künstlerischen Schaffensprozess ab / auf die Unterschiede innerhalb dieser Ähnlichkeit können wir hier nicht eingehen/, das Resultat jedoch, die Werkindividualität statuiert - als Form eines bestimmten Inhalts - diese Einheit von Inhalt und Form als eine nunmehr unauflösbare: das Umschlagen des einen Moments ins andere - sowohl im ganzen Werk, wie in den Details - ist nur ein Vertiefen und Fixieren der untrennbar organischen Einheit von Inhalt und Form, zugleich als unendlicher Prozess und als vollendete Einheit.

Dass sich dies unter der Herrschaft der Kategorie der Besonderheit abspielt, hat sowohl einen inhaltlichen, wie einen formellen Aspekt. In beiden wird sowohl jede Einzelheit, wie jede Allgemeinheit in die Besonderheit aufgehoben. Inhaltlich bedeutet dies, dass das Einzelne seinen flüchtigen, bloss oberflächenartigen, zufälligen Charakter verliert, dass aber jedes Einzelne seine vereinzelte Erscheinungsform nicht nur bewahrt, sondern gesteigert erhält, dass sich seine sinnliche Unmittelbarkeit in unmittelbar bedeutsame Sinnfälligkeit verwandelt, dass seine selbständige Erscheinungsweise sich ebenfalls

unmittelbar sinnlich verstärkt, gleichzeitig jedoch mit den anderen Einzelheiten in einen unzerstrenbaren geistig-sinnlichen Zusammenhang gebracht wird. Das Allgemeine wiederum verliert seine gedankliche Direktheit. Es erscheint als Macht, die in einzelnen Menschen als ihre Taten bestimmende persönliche Weltanschauung, in ihren Beziehungen, die ihre sozialen Verhältnisse spiegeln, als objektive Kraft des Gesellschaftlich-Geschichtlichen, also - gedanklich angesehen- indirekt zum Ausdruck kommt; diese gedankliche Indirektheit wird gerade in aesthetischer Hinsicht zur Direktheit, zum Zeichen der Herrschaft der neuen künstlerischen Unmittelbarkeit.

Von formalen Aspekt bedeutet alldies ein Umsetzen des bis jetzt Geschilderten aus der Möglichkeit einer unmittelbaren Sinnfälligkeit in eine wirkliche und wirksame. Die künstlerische Form hat, wie jede Form, eine verallgemeinernde Funktion. Indem jedoch diese auf die Besonderheit, d.h. auf eine versinnbildlichende Verallgemeinerung gerichtet ist, hat sie die Tendenz, eine jede Art von Fetischisierung aufzuheben; und zwar wiederum nicht direkt, durch ihre gedankliche Entlarvung, sondern dadurch, dass sie alles Gegenständliche des menschlichen Lebens als Beziehung zwischen konkreten Menschen erscheinen lässt. Die erlebniserweckende, evokative Wucht der Form wird oberflächlich, sogar verzerrend gefasst, wenn man an ihr nur die sinnliche Wirkung des Beeindruckenden hervorhebt, wie dies z.B. Fiedler und Hildebrand in Bezug auf die ~~B~~ Visualität taten. Es ist richtig, dass jede Kunstart ein bestimmtes homogenes Medium der Sinnlichkeit zur Voraussetzung und zur Wirkungsfolge hat /etwa reine Sichtbarkeit in Malerei oder Plastik/. Diese kann jedoch nur darum in die Tiefe der Erlebnisse wirken, weil sie die Gesamtheit des jeweilig besonderen menschlichen Lebens, des Äusseren, wie des inneren, des persönlichen, wie des gesellschaftlichen, in sich fasst. Die künstlerische Form vollendet die inhaltliche Umkehrung des gedanklich oder unmittelbar-erlebnishaft Direkten

ins Indirekte, in das Aufsaugen jeder menschenfremden Objektivität ins Menschliche; damit zugleich entsteht jedoch die spezifisch-aesthetische Direktheit: das Versetzen einer jeden Lebenserscheinung, die im Leben selbst zumeist nur indirekt erfasst werden kann, in etwas unmittelbar - in der neuen künstlerischen Unmittelbarkeit - Erlebbares. Das ist der formale Sinn der künstlerischen Aufhebung ~~aller~~ fetischisierten Erscheinungsformen des Lebens.

Diese organische Einheit des sinnlich Einzelnen und gedanklich Allgemeinen in dieser neuen Unmittelbarkeit ist eben die Atmosphäre der Besonderheit als das spezifisch-Aesthetische. Hier ist wieder die Bedeutung der Besonderheit - als ~~zum~~ selbständigen Gestalt erwachsenen Zwischenreich - konkret sichtbar; die spezifisch aesthetische Einheit von Inhalt und Form kann sich nur in ihrer Atmosphäre realisieren; das bloss Allgemeine oder das partikular Einzelne lassen nur entweder eine vorläufige, von vornherein zur Aufhebung verurteilte Einheit /wie oft im Alltagsleben/ oder eine die Erscheinungsformen sprengende /wie in der Wissenschaft/ entstehen.

Diese Ausführungen weisen vielfach auf früher Ausgeführtes zurück: die Kunst gestaltet stets nur ein räumlich-zeitlich historisch genau umgrenztes Stück der Wirklichkeit; aber so, dass es den Anspruch erhebt und erfüllt, doch ein in sich abgeschlossenes Ganzes, eine "Welt" zu sein. Woher die Berechtigung und Erfüllbarkeit einer solchen - in der Wirklichkeit immer wieder realisierten - Prätention? Wir glauben, auch hier ergibt sich aus der Besonderheit der Schlüssel zur Lösung. In ihrer extensiven Unendlichkeit ist die Wirklichkeit grenzenlos<sup>#</sup>, unabschliessbar. Der Wert der wissenschaftlich<sup>o</sup> Abstraktion beruht gerade darauf, dass sie diese<sup>1</sup> /Gesetze entdeckt/, mit deren Hilfe ein beliebiger Punkt des extensiv Grenzenlosen konkret er-

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

mittelt, in Zusammenhang gebracht, genau bestimmt werden kann. Die künstlerische Widerspiegelung verzichtet von vornherein auf die un-

<sup>1</sup> Unendlichkeit anerkennt, zum Ausgangspunkt macht und Formen schafft

3

mittelbare Reproduktion der extensiven Unendlichkeit. Das von ihr Gestaltete ist auch in diesem Sinn - im Vergleich zur Wissenschaft - immer ein Besonderes. Die künstlerische Formung muss gerade dieses zum alles Beherrschenden machen, dass sowohl die Richtung auf das Allgemeine, wie auf das Einzelne würde zwangsläufig, wie wir dies in Einzelbetrachtungen wiederholt feststellen konnte<sup>n</sup>, den Mangel an extensiver Unendlichkeit, am extensiv inhaltlicher Totalität des abgebildeten Stückes der Welt in seiner blossen Partikularität fixieren und damit ergänzungsbedürftig machen. Erst das Vorherrschen der Besonderheit als schaffendes und organisierendes Prinzip der im Werk gestalteten Gegenständlichkeit, vermag dieses "Stück" aus der blossen Partikularität, aus der Bruchstückartigkeit herauszuheben und ihm den Wirkungscharakter einer in sich abgeschlossenen, die Totalität repräsentierenden "Welt" zu verleihen.

Wäre damit nur so viel ausgesprochen, dass sich die künstlerische Widerspiegelung nicht auf die extensive Totalität der Wirklichkeit, sondern bloss auf die intensive Unendlichkeit des von ihr Reproduzierten richtet, so wäre noch zu wenig Konkretes und Spezifisches über sie ausgesagt. Denn auch die Widerspiegelung im Alltagsleben, wie die in der Wissenschaft muss sich ununterbrochen auch mit der intensiven Unendlichkeit eines jeden Phänomens auseinandersetzen. In der Kunst erhält diese Wendung schon darum einen qualitativ neuen Akzent, weil das Gerichtetsein auf die intensive Unendlichkeit nicht eine von vielen Tendenzen, sondern die vorherrschende, die ästhetische Reproduktion der Gegenständlichkeit entscheidend bestimmende ist. Darüber hinaus, aber damit eng zusammenhängend, hat dieses Gerichtetsein auf das Besondere, dieses Bestimmte durch das Besondere in der ästhetischen Widerspiegelung noch die Tendenz, sich nie von der - stets genremässig bedingten - sinnlichen Unmittelbarkeit der Erscheinungsform loszulösen.

Die Erkenntnis der intensiven Unendlichkeit muss selbst im Alltagsleben sich von ihr mehr oder weniger abtrennen, muss sie analytisch zerlegen, mit anderen ebenfalls analytisch bearbeiteten Phänomenen und Phänomengruppen in Verbindung bringen, um eine möglichst starke Annäherung an sie zu erreichen; wie sehr auch die Endergebnisse eines solchen Prozesses der intensiven Unendlichkeit der Gegenstände nahekommen, sie haben zur methodologischen Voraussetzung die Aufhebung dieser sinnlich unmittelbaren Erscheinungsform.

Gerade dies wäre der Tod der künstlerischen Widerspiegelung. Diese stellt sich gerade die Aufgabe, den Gegenständen, die sie gestaltet, den Charakter, die Erscheinungsweise der intensiven Unendlichkeit in ihrer Unmittelbarkeit zu verleihen. Mag der Schaffensprozess eine blosser Annäherung an diese sein, mag - de facto und erkenntnismässig - ein jeder gestaltete Gegenstand an Erschöpfung der intensiven Unendlichkeit weit hinter seinem Vorbild in der Wirklichkeit zurückbleiben, der künstlerisch gestaltete Gegenstand hat doch die Eigenschaft gerade das Erlebnis seiner intensiven Unendlichkeit evokativ hervorzurufen.

So entsteht im Kunstwerk eine eigene "Welt", eine besondere im wörtlichen Sinne, eine Werkindividualität. Sinnlich auf sich selbst gestellt, wird sie zusammengehalten durch das Aufeinander-Abgestimmtsein der unmittelbar evokativen Details. Diese ihre Wirksamkeit ist jedoch stets nur die zu einer neuen Unmittelbarkeit erhobene Schlagkraft des geistigen Gehalts. Mag dieser die höchsten und wichtigsten allgemeinen Wahrheiten enthalten, sie können nur dann organische Bestandteile eines solchen Wirkungskomplexes werden, wenn sie sich mit der neuen sinnlichen Unmittelbarkeit der anderen Elemente des Werks zu vollster Homogenität verschmelzen, wenn sie ebenso wie jene ausschliesslich in der Atmosphäre der Besonderheit, der spezifischen Besonderheit des jeweiligen Werks leben und weben. Die so er-

langte Homogenität einer - dem abstrakten Inhalt der Bestandteile nach in aesthetischer Hinsicht - ursprünglich heterogenen Welt zieht nicht bloss die Grenzen der Werkindividualität, grenzt sie nicht bloss von der objektiven Wirklichkeit ab, sondern lässt in ihr von jedem Aspekt aus, der für die jeweilige konkrete Gestaltung in Frage kommt, eine eigene, unmittelbar angesehen eigengesetzliche "Welt" entstehen.

Eine solche Eigenheit und Eigengesetzlichkeit scheint auf den ersten Anblick dem Widerspiegelungscharakter der Kunst so wie der Notwendigkeit ihrer sozialpädagogischen Wirkung zu widersprechen. Indessen haben wir es hier wieder mit der Verbundenheit von künstlerischer Werkvollendung und sowohl Treue der Widerspiegelung, wie Aktionsradius der gesellschaftlichen Wirkung zu tun; mit einer lebendigen bewegendem Widersprüchlichkeit in der aesthetischen Widerspiegelung. Ein so bewusster Realist, wie Balzac, der seine persönliche Leistung nur im Aufzeichnen des Diktats der Gesellschaft erblickt, sagt über die von ihm gestaltete Welt der "Menschlichen Komödie": "Mein Werk hat seine Geographie, wie es seine Genealogie und seine Familien hat, seine Orte und seine Dinge, seine Personen und seine Tatsachen. Wie es auch seine Heraldik besitzt, seine Adeligen und seine Bürger, seine Handwerker und seine Bauern, seine Politiker und seine Dandys und sein Heer, kurz seine Welt." <sup>28/</sup> Balzac spricht hier die Gesinnung aller wirklich bedeutenden Realisten aus. Er variiert die von uns angeführte aristotelische Verbindung von Werkvollendung und sozialpädagogischer Wirkung dahin, dass die Geschlossenheit der "eigenen Welt" der Kunstwerke ihre unvergleichliche Werkindividualität das wirkliche Vehikel der treuen und tiefen aesthetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist.

So ist das Werk ein Besonderes, aber in doppelter Hinsicht. Einerseits schafft es eine "eigene", in sich abgeschlossene

Welt. Andererseits wirkt es naturgemäss auch in einer solchen Richtung; wie der besondere Charakter des Werks auf den Schaffensprozess, auf die Persönlichkeit seines Schöpfers umwandelnd wirkte, so muss es auch in seiner Wirkung den Rezeptiven in ähnlicher Weise beeinflussen. Da - objektiv - die in sich abgeschlossenen, selbstgenügsamen Werkindividualitäten sich nicht endgültig solipsistisch gegeneinander absperrende "Welten" sind, sondern <sup>grade</sup> infolge dieses Auf-sich-Gestelltseins auf die gemeinsam widerspiegelte Wirklichkeit weisen, muss - subjektiv - das intensivste Hingerissensein von einer solchen "eigenen", besonderen Welt den Rezeptiven nicht in seiner Partikularität versteifen, sondern im Gegenteil die engen Grenzen einer solchen Partikularität sprengen, seinen Horizont erweitern, ihn mit der Wirklichkeit in nähere, reichere Beziehungen versetzen.

Auch dabei ist die objektive Struktur das Primäre, die Grundlage der Beschaffenheit der subjektiven Wirkung. Die Einzigartigkeit der Werkindividualität, die den Ausgangspunkt für alle ihre individualistischen, irrationalistischen Auslegungen bei den bürgerlichen Theoretikern gebildet hat und bildet, ist, wie wir gesehen haben, genau das Gegenteil dessen, was die Theorie der Dekadenz von ihr behauptet. Sie verdankt dieses Auf-sich-selbst-Gestelltsein gerade jener ihrer wesentlichen Eigenschaften, die über das partikular-Individuelle hinausgehen, der wahrheitsgetreuen Widerspiegelung der wesentlichen Züge und Tendenzen der objektiven Wirklichkeit, ihrer Erhebung auf eine höhere Stufe der Verallgemeinerung. Die Weltindividualität ist eben darum eine wirkliche Individualität, weil sie zugleich und untrennbar vom Individuellen etwas Überpersönliches ist, ein Besonderes. Darum hat die Aufbewahrung die intensive Steigerung der sinnlichen Erscheinungsformen, ihr evokativer Charakter ebenso eine solche unzertrennbare Gedoppeltheit: widerspiegelter Inhalt und evokative Form bilden eine unauflös-

bare organische Einheit.

Wir haben bereits die Dialektik von Erscheinung und Wesen in der Aesthetik behandelt und dieses Aufbewahren der sinnlichen Erscheinungsform als ihre Haupteigentümlichkeit festgestellt. Dazu wäre noch jetzt ergänzend und weiterführend hinzuzufügen, dass das unmittelbare Zusammenfallen von Erscheinung und Wesen im Kunstwerk nicht einfach ein objektives Faktum der künstlerischen Formgesetzlichkeit ist, dass vielmehr jede solche Einheit sowohl als für sich genommenes Detail, wie auch in der Wechselwirkung mit anderen Details, in seiner kompositionellen Funktion /diese beiden Gesichtspunkte sind nur in der theoretischen Analyse - und auch dort nur relativ - trennbar/ zugleich Träger des geistigen Gehalts und der evokativen Macht der Form ist. Diese ist leer, bloss formell, bloss "stimmungshaft" ohne eine innige Verflochtenheit mit jenem, jener ist kahl, unkünstlerisch, wenn er mit dieser nicht unmittelbar zusammenfällt.

#### 10. Das Typische: Probleme des Inhalts

Dieser Gegensatz bezieht sich scheinbar bloss auf eine Frage der künstlerischen Form als Vehikel der ästhetischen Herrschaft des Besonderen. Als Form eines bestimmten /besonderen / Inhalts kann jedoch die künstlerische Form diesen Charakter nur insofern haben, als der Inhalt - auch dem rein inhaltlichen Wesen nach - ein besonderer ist. Die Umriss dieser Notwendigkeit sind bereits aus unseren bisherigen Ausführungen klar hervorgetreten. Ein Inhalt, der die sinnliche Unmittelbarkeit der Erscheinungsformen aufbewahren und vertiefend fixieren, der von vornherein und prinzipiell auf die Wiedergabe der extensiven Unendlichkeit der Welt verzichten muss, der seine Überzeugungskraft ausschliesslich aus der evokativen Kraft in der Formung der reproduzierten Wirklichkeit schöpfen kann, muss seinen verallge-

meinernden Sinn auf die Erhebung der Einzelheit ins Besondere richten. Wenn wir nun die bisher erreichten Bestimmungen auf ihre inhaltliche Bedeutung hin untersuchen, wenn wir den Wahrheitscharakter der auf solchen Wegen erreichten Bearbeitung des Inhalts näher formulieren, so stossen wir notwendig auf das Phänomen des Typischen als konkret künstlerische Verkörperung der Besonderheit.

Natürlich ist auch hier sogleich zu betonen, dass - inhaltlich angesehen - das Typische, wie alle inhaltlichen Elemente der Kunst, eine Kategorie des Lebens ist, die deshalb in seiner wissenschaftlichen Widerspiegelung ebenfalls eine Rolle spielen muss, wenn auch bei weitem nicht eine so zentrale, wie in der Kunst. In der aussermenschlichen Wirklichkeit ist das wissenschaftliche Typische eine Erscheinung, in welcher die gesetzmässigen, die wesentlichen Bestimmungen klarer hervortreten, als in den anderen. Je stärker also einer solchen Wissenschaft gelungen ist, ein System von Gesetzen herauszuarbeiten, desto geringer wird in ihm die methodologische Bedeutung des Typischen /also ist sie etwa in der Physik geringfügiger als in der Biologie/. Anders steht die Sache in den Gesellschaftswissenschaften. Dort, wo Handlungen und Beziehungen von Menschen das Substrat der Erkenntnisse bilden, kann das Typische neben der allgemeinen Gesetzlichkeit eine gewisse relativ selbständige Funktion erlangen. Ohne hier auf diese in verschiedenen Wissenschaften verschieden bedeutsame Frage näher eingehen zu können, sei bloss als methodologisches Beispiel auf die Marxsche Konzeption der "Charaktermaske" <sup>29/</sup> hingewiesen, als auf die gedankliche Zusammenfassung jener notwendigen Eigenschaften, z.B. des Kapitalisten, die aus seiner in der Produktion eingenommenen Stellung zwangsläufig erfolgen, die darum aus den ökonomischen Gesetzlichkeiten abgeleitet sind und nicht eine bloss Summierung oder Synthese seiner psychologischen Zergliederung bilden. Eben deshalb enthalten sie allgemeinere

Wahrheiten als diese Untersuchungen ergeben könnten, sind weit eher ein Leitfaden für diese als ihr Ergebnis. Jedenfalls enthält aber das so entstandene wissenschaftlich Typische gerade die allgemeinsten Bestimmungen, ist die Anwendung der Kategorie des Allgemeinen auf diesen Inhaltkomplex. Ebenso lässt es sich nicht allzuschwer zeigen, dass ~~in~~ in der Beziehung des Typischen zum Durchschnittlichen der Unterschied vom Leben selbst hervorgebracht wurde, dass deshalb auch die richtige wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit beide Begriffe voneinander genau unterscheidet. Auch hier möge eine Berufung auf die Darlegung von Marx genügen, in denen er zeigt, wie eine gewisse Anzahl von gemeinsam Arbeitenden genügt, um einen solchen Durchschnitt praktisch entstehen zu lassen.<sup>30/</sup>

Wie überall in unseren Betrachtungen, kann auch hier der Gegensatz der Widerspiegelungswege in Wissenschaft und Kunst die Eigenart der letzteren erhellen. Wir haben gesehen, dass wir unter Typus die konzentrierte Zusammenfassung jener Bestimmungen verstehen, die eine bestimmte konkrete Stellung in der Gesellschaft, vor allem im Produktionsprozess objektiv notwendig hervorruft. Damit ist, wie wir gesehen haben, der Begriff des Typus dem der allgemeinen Gesetzmäßigkeit untergeordnet. Er hat also im Leben, wie in der Wissenschaft unmittelbar den Charakter der Besonderheit. Da jedoch, wie wir ebenfalls gesehen haben, die Bestimmung des Typus wissenschaftlich desto richtiger ist, auf eine je höhere Höhe der Vergemeinerung diese Bestimmung und ihre Synthese im Typus erhoben wird, muss in der so entstehenden dialektischen Wechselwirkung das Moment der Allgemeinheit überwiegen, wenn auch das der Besonderheit ein unerlässliches Kennzeichen des Typus bleibt. Das über den Menschentypus Gesagte gilt natürlich auch für die typische Situation; wir werden eine Situation umso entschiedener eine typische nennen, je mehr zu die auf sie beziehbaren allgemeinen Bestimmungen in ihr überwiegen; ihr Fehlen, ihr schwächeres Hervor-

treten, die wichtige Rolle von Zufälligkeiten in ihr macht sie mehr oder weniger atypisch, nähert sie der Einzelheit an.

Aus alledem ist klar, dass der wirkliche Mensch in diesem Sinne der wissenschaftlichen Widerspiegelung nur stärkere oder schwächere Züge des Typischen aufweisen kann; der reine Typus, die "Charaktermaske" von Marx ist eine wissenschaftliche Verallgemeinerung, keine empirische Wirklichkeit. Mit dieser Feststellung haben wir die Grundlage für den Typus in inhaltlich-aesthetischem Sinn erreicht: da die Kunst immer konkrete Menschen in konkreten Situationen, konkrete Gegenstände, die diese vermitteln, konkrete Gefühle, die diese ausdrücken, gestaltet, muss sie auf das Versinnbildlichen des Typischen in Menschen und Situationen ausgehen, sie auf eine Synthese, deren Gegenstand der Typus schlechthin wäre,<sup>31/</sup> Damit ist bereits der tiefgreifende Unterschied, ja Gegensatz zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Widerspiegelung der Wirklichkeit allgemein angegeben. Es muss jedoch sogleich hinzugefügt werden, dass es sich hier ebenfalls um die Widerspiegelung derselben Wirklichkeit handelt, dass also das Typische in Wissenschaft und Kunst insofern einander doch entsprechen, als sie nicht den Durchschnitt der am öftesten wiederkehrenden Züge zusammenfassen, sondern die entfaltetesten und konkretesten Beziehungen auf der höchsten Stufe ihrer realen Widersprüchlichkeit.

Freilich darf die Kunst bei der blossen Feststellung des Typischen - auch vom rein inhaltlichen Standpunkt - nicht stehen bleiben. Es handelt sich in der aesthetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht bloss um das Festhalten, nicht einmal um das Hervorheben solcher typischen Züge an Menschen, Gefühlen, Gedanken, Gegenständen, Institutionen, Situationen etc., sondern jede solche Typisierung steht zugleich in einem konkreten beweglichen System von Beziehungen der ein-

11.

zernen Momente sowohl in der einzelnen Gestalt selbst, wie in ihren Verbindungen miteinander, wodurch im Ganzen des Werks eine Typik höherer Ordnung entsteht: der Aspekt einer typischen Entwicklungsstufe des Menschenlebens, ihres Wesens, ihres Schicksals, ihrer Perspektiven. Diese Tendenz ist bereits im allerersten spontanen Typenschaffen vorhanden: in der Folklore, in der Mythologie. Das Schaffen von grossen typischen Gestalten, wie Herakles, Prometheus, Faust etc. ist simultan mit dem Erfinden jener konkreten Situationen, Handlungen, Umständen, Freunden, Feinden etc. in deren Zusammenhang die Gestalt zu einem Typus erhoben werden kann. 32/

Schon diese - wir betonen nochmals: jetzt ist nur noch vom Inhalt der Kunstwerke die Rede - Zielsetzung zeigt deutlich, dass das höchste Stadium der wissenschaftlichen Widerspiegelung, nämlich die typischen Züge einer Zeit, einer Klasse etc. mit den Mitteln der höchsten Verallgemeinerung in einem Typus nur konzentrieren, dem Wesen der künstlerischen Widerspiegelung entgegengesetzt ist. Aesthetisch betrachtet hat jedes solche Typengebiet der Wirklichkeit niemals bloss eine zusammenfassende Gestalt, es verwirklicht sich vielmehr - prinzipiell angesehen - in der Möglichkeit einer mehr oder weniger grossen Anzahl von Typen, die, wenn sie gleich echt und tief erfasst sind, einander künstlerisch gleichwertig sein können. /Man denke an die fast unübersehbare Masse der Balzacschen Finanzleute und Wucherer, an die Zentralgestalten des späten Shakespeare, die ausnahmslos einem einzigen Typengebiet angehören, an die Darstellung der Auflösung des leibenschaftlichen Russlands im Spiegel der Problematik des Adels von Puschkin bis Tolstoi, Dostoiewskij und Saltikow Schtschedrin./

Dazu kommt, wie wir eben gezeigt haben, dass das Schaffen einer solchen typischen Figur, auch wenn sie, wie dies z.B. bei Molière zumeist der Fall ist, das ganze Werk beherrscht, immer nur Mittel zum künstlerischen Zweck ist: die Rolle dieses Typus in Wechselwirkung mit

allen seinen kontrastierenden Gegentypen, als typische Erscheinung für eine bestimmte Etappe der Menschheitsentwicklung darzustellen. Deshalb entsteht in jedem echten Kunstwerk eine Hierarchie von einander - durch relative Ähnlichkeit, durch absoluten oder relativen Gegensatz - ergänzenden Typen, deren dynamische Wechselbeziehung die Grundlage der Komposition bildet. Dieser Komplex von Typen lässt unter sich eine - ebenfalls kompositionelle - Rangordnung entstehen, wobei nicht der soziale Wert des Typus an sich über dessen Stelle in dieser Hierarchie entscheidet, sondern die konkrete Rolle, die je einem solchen Glied der betreffenden konkreten Typenhierarchie für das darzustellende Problem, für das Sinnfälligmachen einer Entwicklungsetappe der Menschheit zukommt. Aus dieser geschlossenen und wohlgeordneten Totalität entsteht im Werk das Bild einer konkreten Besonderheit, eben das künstlerisch verallgemeinerte Abbild einer bestimmten Etappe der Entwicklung.

Erst von hieraus lässt sich unsere früher gestellte Frage befriedigend beantworten. Ob die logische Lehre von Nicht-Widerspruch, wie sie von Aristoteles formuliert wurde, für die Kunstwerke gilt? Es kann kein Zweifel darüber herrschen, dass sie es nicht tut. Mit einer solchen einfachen Negation ist jedoch der echte inhaltliche Kern dieser Frage längst nicht erledigt. Denn es taucht sofort und naturgemäß die andere Frage auf, ob ihre Verneinung nicht eine subjektivistische Willkür im Kunstgebiet statuieren müsste? Wir haben dieses Problem sogleich nach dem Aufwerfen der aristotelischen Frage allgemein inhaltlich, auf die Erfahrung gestützt zu beantworten versucht und haben uns dabei vor allem auf die Berechtigung der kritischen Methode von Dobroljubow berufen. Jetzt ist es möglich geworden, diese Frage noch konkreter zu beantworten. Es kommt nämlich nicht nur darauf an, dass in den verschiedensten Kunstwerken eine solche - auf das Heraus-

arbeiten des Typischen gerichtete - inhaltliche Konvergenz entstehen muss, was selbstverständlich ist, da sie ~~z~~ ja dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln. Darüber hinaus besitzt, wie unsere letzten Betrachtungen zeigen, die unmittelbare Divergenz jeder einzelnen gestalteten Kunstwelt den Charakter eines betont besonderen Aspektes der Wirklichkeit und ihrer Entwicklung. In dieser Besonderheit liegt die spezifische - inhaltliche - Wahrheit eines jeden echten Kunstwerks. Die richtige Bestimmung des Typischen als der eigentlichen, der zentralen Verkörperung der Besonderheit in der Kunst muss also auf seinen objektiven Wahrheitsgehalts untersucht werden, damit die ästhetische Wahrheit weder als eine einfache Kopie der wissenschaftlichen aufgefasst werde, noch ihre abstrakte Verneinung zu einem ästhetischen Realitivismus führe.

Die Wissenschaft trachtet eine jede Wirklichkeit in ihrer objektiven Wahrheit zu erfassen; darum gilt für jeden ihrer Sätze die Feststellung des Aristoteles über die Notwendigkeit ihrer Nicht-Widersprüchlichkeit. Jedoch jeder ernsthafte Erforscher der Gesellschaft weiss genau: diese Gesetzmässigkeit setzt sich in einer äusserst komplizierten Weise, in der Dialektik von Notwendigkeit und Zufälligkeit durch. Kenin, der grosse Meister in der Anwendung der höchststehenden Methode der Gesellschaftswissenschaften, des historischen Materialismus, spricht geradezu von einer "Schlauheit" dieser Wirklichkeit, davon, dass die Wege der Verwirklichung der Gesetzmässigkeiten in ihrem konkreten Wie bis zu einem gewissen Grad unvorsehbar sind. Natürlich leugnet Lenin damit nicht die Möglichkeit der wissenschaftlichen Voraussicht auf diesem Gebiet. Seine Praxis war stets - und erfolgreich - darauf gerichtet, inmitten dieser "Schlauheit" <sup>33/</sup> die jeweils variiert erscheinende Gesetzmässigkeit rein herauszuarbeiten, das Zufällige vom Notwendigen gedanklich zu trennen und vor allem die Methode und ihre jeweilige Anwendung so dialektisch, so elastisch herauszubilden, dass

trotz dieser unaufhebbaren "Schlauheit" der Wirklichkeit doch ein richtiges und erfolgreiches Handeln für die Partei des Proletariats möglich werde. Im engen Zusammenhänge damit muss jede Wissenschaft darauf gerichtet ~~were~~ sein, die Dialektik von Notwendigkeit und Zufälligkeit so tief zu erkennen, so schmiegsam auf den Begriff zu bringen, dass im von der Erkenntnis geleiteten Handeln der Zufall praktisch möglichst unschädlich gemacht werde. /Man denke an die Anwendung der Wahrscheinlichkeitsrechnung etc./

Die tiefste Wahrheit der Kunst ist dagegen eben diese "Schlauheit" des Lebens zu gestalten. Dass also die Kunst sich nicht zu den höchsten Allgemeinheiten erheben kann, von den reinen Gesetzmässigkeiten garnicht zu reden, auch nicht zu der wissenschaftlichen Allgemeinheit ~~des~~ des Typus, ist keine ihr innewohnende Schwäche, keine ihr unaufhebbar in den Weg gestellte Schranke, sondern im Gegenteil ihre grösste Stärke und Tugend, ihr spezifischer Beitrag zur Erweiterung, Vertiefung und Bereicherung des menschlichen Bewusstseins. Dass die von ihr gestalteten typischen Menschen und Situationen, Gegenstände etc. vielfach und wesentlich divergieren, ist deshalb kein subjektivistischer Relativismus, keine Widersprüchlichkeit im aristotelischen Sinne. Diese Divergenz ist vielmehr die richtige - ästhetisch richtige - Widerspiegelung des Lebens. Wenn Tschernischewskij die Kunst ein "Lehrbuch des Lebens" <sup>34/</sup> nennt, so bezeichnet er richtig gerade diese ihre Seite.

Damit ist, wenn von echter, nicht von dekadent verzerrter Kunst die Rede ist, der notwendige Entwicklungsgang der Wirklichkeit keineswegs geleugnet. Es gibt kein einziges grosses Kunstwerk, dessen letzten wesentlichsten Ideengehalt nicht eben diese Notwendigkeit ausmachen würde. Sie erscheint jedoch in ihrer vielfältigen, unsehbar ~~re~~ reichen "Schlauheit"; sie zeigt, wie im konkreten Leben konkreter Menschen diese Notwendigkeit real erscheint, sich real durchsetzt. Die Kunst gibt also ein Bild des Lebens, so wie es wirklich ist; d.h. ge-

rade in seiner realen Struktur und Bewegtheit. Die Richtigkeit dieses Bildes kann deshalb nicht an dem Entsprechen von Lebensdetails und Kunstdetails gemessen werden, ja das tiefere Entsprechen, das sich z.B. in der von uns angedeuteten Typenhierarchie ausdrückt, ist das Entsprechen der von der Kunst geschaffenen kompositionellen Einheit und einer sich real durchsetzenden Gesetzmässigkeit der Lebens. Die Besonderheit als Gebiets<sup>s</sup>kategorie der Aesthetik ist, wie wir gesehen haben, negativ, der Verzicht auf die Abbildung der extensiven Totalität der Wirklichkeit, positiv das Gestalten eines "Stücks" der Wirklichkeit, das, als Reproduktion ihrer intensiven Totalität und deren Bewegungsrichtung aus einem bestimmten und wesenhaften Aspekt aus diese sichtbar macht. Dieses "Stück" Wirklichkeit hat nämlich die spezifische Eigenschaft, dass in ihm die wesentlichen Bestimmungen des ganzen Lebens, soweit sie in einem solchen bestimmten Rahmen überhaupt vorhanden sein können, in ihrer wahren Wesenhaftigkeit, in ihrer richtigen Proportionalität, in ihrer wirklichen Widersprüchlichkeit, Bewegungsrichtung und Perspektive zum Ausdruck kommen. Darum - und nur darum - kann und muss das Kunstwerk eine abgeschlossene Totalität, ein auf sich selbst gestelltes Gebilde sein. /Der abgrenzende Rahmen des Bildes drückt diese Tatsache unmittelbar einleuchtend aus./ Diese Abgeschlossenheit in sich ist also vorerst eine inhaltliche Frage; das inhaltliche Wesen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Diese Totalität der jeweils konkreten Bestimmungen macht aus dem kleinsten Gedicht Goethes eine solche "Welt"; wo sie fehlt, kann die formell vollendetste artistische Formung nur ein partikulares, aus der real existierenden extensiven Totalität der Wirklichkeit willkürlich herausgegriffenes Stückchen zustande bringen, auch dann, wenn die denkbar grösste enzyklopädische Totalität der Inhalte erreicht ist.

Diese Art der inhaltlichen Bestimmtheit der künstlerischen Widerspiegelung hat auch zur Folge, dass in ihr die Dialektik von Not-

wendigkeit und Zufall ganz anders erscheint, als in der wissenschaftlichen. Vorerst und unmittelbar: wieder lebensnäher. Die Kunst kann unmöglich jene Aufhebung der Zufälle in die Notwendigkeit anstreben, die in der Wissenschaft herrscht. Sie will die Zufälle unmittelbar gar nicht aufheben; sie will vielmehr ihre Verflochtenheit mit der Notwendigkeit in der Weise sinnfällig machen, wie diese Wechselwirkung im Leben selbst erscheint. Jedoch, wie wir eben gesehen haben, wie jenes "Stück" Leben, das die Kunst gestaltet, keinem bestimmten Stück Leben entspricht, sondern einer besonderen Ganzheit des Lebens, so auch hier. Nur in der unmittelbaren Erscheinungsweise ähneln sich auch in dieser Frage Kunst und Leben. Die Kunst gibt weder die Notwendigkeit an sich in ihrer allgemeinsten Gesetzmässigkeit, noch den Zufall als in die allgemeine Notwendigkeit restlos aufgehoben. Sie gibt ein Abbild des realen Wechselspiels von Notwendigkeit und Zufall in jenen Proportionen, die der Wahrheit der gestaltenden besonderen Welt entspricht. D.h. das Zufällige ist der Kunst eine der Bestimmungen der gestalteten Besonderheit: seine Rolle, seine Erscheinungsweise, seine Macht über Menschen und Geschehnisse entspricht genau der hierarchischen Stelle, die es in jener konkreten Totalität von Bestimmungen einnimmt, die in der Besonderheit des Werks gestaltet wird. Es lässt sich deshalb, wie dies in der Aesthetik so häufig vorkommt, keine allgemeine Regel über Berechtigung oder Unzulässigkeit des Zufalls in den Werken der Kunst aufstellen. Beides hängt erstens von der genremässigen Besonderheit der gestalteten Welt ab, wobei es sofort sichtbar ist, dass bestimmte Kunstgattungen, wie z.B. Novelle eine grössere Rolle des Zufalls geradezu erfordern, während andere seinen Spielraum mehr einschränken. Dazu ist natürlich zu bemerken, dass die Genreverschiedenheit nach unserer Auffassung ebenfalls Widerspiegelungsformen der Wirklichkeit sind; deshalb war es durchaus erforderlich, auf diese Differenzierung schon bei der Betrachtung des Inhalts hinzuweisen. Zweitens ist diese Rolle des Zu-

in seinem kruden Gegensatz zur Notwendigkeit oder den Zufall

falls innerhalb der angegebenen genremässigen Vielfältigkeit auch gesellschaftlich-geschichtlich /und nach Künstlerpersönlichkeiten und Werken verschieden. Vor allem weil mit der Entwicklung der Gesellschaft die Wechselwirkung von Notwendigkeit und Zufälligkeit ebenfalls einem Wandel unterworfen ist; aber auch deshalb, weil die Besonderheit der jeweils gestalteten Welt den Spielraum des Zufalls verengen oder erweitern kann.

Beide von uns hervorgehobene Hauptgesichtspunkte stehen im engsten Zusammenhange und in intensivster Wechselwirkung mit der im Werk gestalteten Welt, insbesondere mit dem von uns als Typenhierarchie bezeichneten Anordnungen der Werkinhalte. Der Zufall ist künstlerisch berechtigt, wenn er diese trägt und fördert; er ist ein störendes Element, wenn er diese verwirrt und undurchsichtig macht. Es liegt also auch hier ein konkretes inhaltliches Kriterium vor; die inhaltliche Totalität, der inhaltliche Zusammenhang innerhalb der besonderen Totalität des Werks ist das Prinzip der Entscheidung, nicht artistische Mittel, wie Stimmung, nicht technische Hilfskonstruktionen, nicht nachträgliche kausale Begründung. Es ist klar, dass ein solches Ablehnen der abstrakt allgemeinen Regeln keinen aesthetischen Agnostizismus beinhaltet: wenn der Zufall als objektive Bestimmung der künstlerisch gestalteten Welt erkannt wird, ergibt sich die Anwendbarkeit unseres Kriteriums auf die einzelnen Werke von selbst.

Unsere Analyse der inhaltlichen Seite der künstlerischen Typengestaltung hat über diese - allerdings zentrale - Frage hinausgehend ein Licht auf die allgemeine Beziehung von Inhalt und Form in der Kunst geworfen. Es hat sich gezeigt, dass die Probleme der künstlerischen Formen nur dann sinnvoll aufgeworfen werden können, wenn die Bearbeitung des Inhalts gemäss den Prinzipien der aesthetischen Widerspiegelung erfolgt ist. So sehr also die letzte Entscheidung über den künstlerischen Wert eines Werks das Gelingen oder Misslingen der For-

mung fällt, so sehr muss betont werden, dass die inhaltliche Bearbeitung des Lebensgehalts bereits einen künstlerischen Charakter haben muss. Auch hier ist die ästhetische Theorie immer hinter der künstlerischen Praxis zurückgeblieben. Mit wie falschem Bewusstsein auch die bedeutenden Künstler die Leitgedanken ihrer Tätigkeit sich selbst und der Mitwelt gedanklich bewusst gemacht haben, für ihre eigene Praxis war dieses Prinzip immer eine unmittelbare Selbstverständlichkeit. Ganz anders in der Kunsttheorie. Die von uns bereits analysierte begriffliche Verwechslung von künstlerischer Verallgemeinerung und philosophischer Allgemeinheit führte zu zwei Typen der Verzerrung dieser Frage. Dem mechanischen Materialismus zugeneigten Denker haben - richtig die <sup>m</sup>Gemeinsamkeit der von der Wissenschaft und Kunst widerspiegelten Welt hervorgehoben, jedoch das Spezifische an der künstlerischen Widerspiegelung mehr oder weniger vernachlässigt. Da nun die inhaltliche Bearbeitung der widerspiegelten Wirklichkeit durch die Wissenschaft ihnen mehr oder weniger fertig ausgeführt vorlag, verfielen sie der Versuchung, darin auch den künstlerischen Inhalt zu erblicken und sie standen vor der nunmehr unlösbaren Frage: wie dieser Inhalt nun künstlerisch geformt werden soll? Die Idealisten dagegen, die oft die Diskrepanz zwischen einem solchen wissenschaftlich bereits bearbeiteten Inhalt und der künstlerischen Form deutlich empfanden, hatten demzufolge nur allzuhäufig die Tendenz, die inhaltliche Fragen als künstlerisch irrelevante oder sekundäre beiseite zu schieben und der Form eine magische Allmacht zuzuschreiben. Erst der dialektische Materialismus ist in der Lage, das Problem des auf Grundlage der Besonderheit der ästhetischen Widerspiegelung künstlerisch bearbeiteten Inhalts konkret und adäquat zu stellen und dadurch die Möglichkeit herbeizuführen, die Beziehung von Inhalt und Form in der Aesthetik richtig zu begreifen.<sup>35/</sup>

Diese Richtigkeit beruht auf dem ununterbrochenen Ineinan-

der-Umschlagen von Inhalt und Form, bei Priorität des Inhalts. Diese dialektische Verbindung wird aber nur dann sinnvoll und konkret begriffen, wenn man, wie wir es in der Frage des Typischen zu zeigen versuchten, die Widerspiegelung und Reproduktion des Inhalts bereits bei Inanspruchnahme der ästhetischen Kategorien erfolgt. Nur in diesem Falle wird ein organisches Herauswachsen der Form - als Form eines bestimmten Inhalts - aus dem Inhalt begreifbar.

### 11. Das Typische: Probleme der Form

Wegen der Ungeklärtheit dieser Frage sind wir auf die Analyse der ästhetischen Widerspiegelung des Inhalts ausführlicher eingegangen. Wenn wir nun auf die Formseite des Typischen einen Blick werfen wollen, so erheben wir hier nicht den Anspruch, die Inhalt-Form-Beziehung auch nur andeutend zu erschöpfen; das wird die Aufgabe anderer konkreterer Betrachtungen sein. Wir begnügen uns, auf eine, freilich sehr wichtige Seite dieser Beziehung, die Aufmerksamkeit zu lenken: auf die erlebniserregende, evokative Funktion der künstlerischen Formung. Es ist ohne weiteres klar, dass gerade darin eine Zentralaufgabe der Form liegt. Natürlich wäre es gleich anfangs irreführend, zu meinen, die Aufnahme und Bearbeitung des Inhalts sei rein gedanklich kontemplativen Charakters, während im Schaffen der Form das Moment der Evokation, des Erlebnisses, der Leidenschaft vorherrscht. Damit wäre der Inhalt wieder ins Bereich der wissenschaftlichen Widerspiegelung verschoben, und das Begreifen der organischen Herauswachsenden der Form aus dem Inhalte unmöglich gemacht. Wir werden im folgenden zu zeigen versuchen, dass die Formung das eigentliche entscheidende Prinzip ist, die ästhetische Bearbeitung des Inhalts eine bloße Vorarbeit, die künstlerisch an sich noch wenig bedeutet, da ein Stehenbleiben bei ihr nicht eine schwächere Kunstleistung, sondern aesthetisch angesehen

Überhaupt nichts zustande bringt. Dieser Mangel an Selbständigkeit ändert aber nichts an der Priorität des Inhalts, an der absoluten Unersetzlichkeit einer solchen inhaltlich-künstlerischen Vorarbeit für die letzte, wirkliche künstlerische Formgebung.

Entsteht also durch die Formung etwas wesentlich Neues? Die Frage ist nicht einfach mit einem glatten Ja oder Nein beantwortbar. Wenn bedeutende Künstler, wie z.B. Courbet oder Leibl subjektiv tief überzeugt waren, nichts anderes zu schaffen, als eine möglichst treue Reproduktion ~~der~~ der Natur, so ist dies bei ihnen weder ein theoretisches Hinabgleiten in den Naturalismus, noch eine Selbsttäuschung. In dem Sinn, wie wir früher das Entsprechen zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit behandelt haben, drückten solche Künstler nur die tiefste schöpferische Tendenz jeder echten Kunst aus. Denkt man an den Maler Mihailow aus Tolstojs "Anna Karenina" mit seiner Auffassung, die auch die seines Schöpfers ist, dass der Künstler nichts anderes zu tun habe, als die Schleier von den Gestalten, die sie bedecken, zu entfernen und zwar so, dass diese dabei nicht beschädigt werden, so haben wir eine Konzeption der Form vor uns, die ihr eine ungeheure ~~M~~ Mission aufbürdet und ihr zugleich verbietet, der Wirklichkeit gegenüber etwas radikal Neues hervorzubringen.

Es ist unmöglich, zu leugnen, dass in alledem ein entscheidend <sup>es</sup> wichtiges Moment der künstlerischen Form ausgesprochen ist, aber doch nur ein Moment. Wenn wir nun die entgegengesetzte Seite dieser Konstellation betonen wollen, so muss vor allem gesagt werden, dass der dabei sich offenbarende Widerspruch ein Widerspruch des künstlerischen Lebens selbst ist, d.h. einer, dessen Existenz, Funktion, Aufhebung und Reproduktion das Wesen der künstlerischen Formung ausmacht. Es gilt von ihm, was Marx über den dialektischen Widerspruch im Allgemeinen gesagt hat: er "ist eine der Bewegungsformen, worin dieser Widerspruch sich ebenso sehr verwirklicht, als löst".<sup>36/</sup>

Betrachten wir diese Frage an der Hand eines Problems, das mit dem jetzt zu behandelnden Typischen im engsten Zusammenhang steht. Wir haben bei der wissenschaftlichen Widerspiegelung des Typus seinen Begriff vom Durchschnitt, der in Kunsttheorie und Praxis mit ihm oft verwechselt wird, hervorgehoben, ohne jedoch auf seine Analyse bei der inhaltlichen Untersuchung des Typischen einzugehen. Dies war kein Zufall. Denn in der inhaltlichen Hierarchie der Typen spielt ihre gesellschaftlich-geschichtliche Bedeutsamkeit die ausschlaggebende Rolle, natürlich stets auf ein bestimmtes besonderes Problem zentriert. Es wäre eine dogmatische Vergewaltigung der Kunst, wenn die Theorie ihr die Gestaltung des Durchschnittlichen verbieten oder sie selbst nur beschränken wollte. Ganz anders steht die Frage, wenn von der Formgebung die Rede ist.

Hier taucht die Wahl auf: ob als Vorbild für das künstlerische Charakterisieren die normale Struktur des Typischen oder die des Durchschnittlichen dienen wird? Kurz gefasst beinhaltet das Prinzip dieser Wegscheide folgendes: ob die Form des Charakterisierens von der maximalen Entfaltung der widersprüchlichen Bestimmungen ausgeht /wie im Typischen / oder davon, dass diese Widersprüche sich aneinander abstumpfen, sich gegenseitig neutralisieren /wie im Durchschnittlichen/? Es handelt sich dabei jetzt nicht mehr einfach darum, ob eine gegebene Gestalt der Inhaltlichkeit ihres Charakters nach mehr durchschnittlich oder typisch ist, sondern um die eben angegebene künstlerische Methode des Charakterisierens, wobei es möglich ist - und oft vorkommt - dass bedeutende Künstler einen Durchschnittsmenschen auf die Höhe des Typischen erheben, indem sie ihn <sup>in</sup> Situationen versetzen, in denen die Widersprüchlichkeit seiner Bestimmungen sich nicht als durchschnittliches "Gleichgewicht", sondern als Kampf der Gegensätze zeigt, und erst die Ergebnislosigkeit dieses Kampfs, das Herabsinken in Stumpfheit die Figur endgültig als durchschnitt-

liche charakterisiert. Es ist freilich ebenfalls möglich - und ist vor allem in der neuesten Kunst sehr häufig - dass die Gestaltung des an sich Typischen auf das Strukturniveau des Durchschnittlichen herabgedrückt wird, indem sie die Widersprüchlichkeit der Bestimmungen sich nicht ausleben lässt, und von vornherein mit fertigen Resultaten arbeitet. Im ersten Fall sehen wir, wie die Wahrheit der Form, die ihren Durchschnittsgehalt inhaltlich genau den Proportionen des wirklichen Lebens schafft, das an sich Versteifte zu belebter Lebendigkeit erweckt; im zweiten, dass die Art der Formung in der Darstellung weit hinter der unmittelbar gegebenen empirischen Wirklichkeit zurückbleibt.

Es handelt sich dabei freilich um den an sich weltanschaulichen Gegensatz von Werden und Sein. Und auch hier kann die Formung nicht aus dem Nichts ein Etwas machen, nicht das Abstrakte ins Konkrete verwandeln. Wohl aber kann sie, wie wir es eben an einem wichtigen Beispiel sehen konnten, aus blossen Möglichkeiten eine künstlerische Wirklichkeit schaffen, kann qualitative Veränderungen an der unmittelbaren, scheinbaren Struktur des Inhalt vollbringen. Solche Funktionen zeigen die ausschlaggebende selbständige vollendende Funktionen der Form am Werk. Sie zeigen aber zugleich - wie hier bei Werden und Sein - dass diese Funktionen der Form gerade darin begründet ist, dass sie in mancher Frage eine höhere Wahrheit des Lebens, eine grössere Annäherung an ihre Totalität und ihr Wesen vertritt, als die blosse - natürlich auch schon ästhetisch gefasste - Inhaltlichkeit. Diese Wahrheit der Form lässt sich in unserem Fall auch so ausdrücken: Typus und Durchschnitt existieren im Leben als unterschiedliche, entgegengesetzte Bestimmungen. Ihr Gegensatz ist jedoch auch im Leben kein metaphysischer. Die Form der grossen Kunst drückt also gerade diese Wahrheit des Lebens aus: dass das Typische nicht ist, sondern wird, dass das Durchschnittliche keine metaphysische Entität ist, sondern ebenfalls

ein Werden, ein Ergebnis des Kampfes zwischen widerspruchsvollen gesellschaftlichen Bestimmungen.<sup>37/</sup> Die künstlerische Form gelangt also nur infolge ihrer leidenschaftlichen Treue zur Wirklichkeit im Ganzen zu einer solche "Untreue" ihre Einzelercheinungen, ihren Einzelheiten und Aeusserlichkeiten gegenüber.

Nachdem wir nun an einem wichtigen Fall die Funktion der künstlerischen Formung in ihrer lebendigen Beziehung zum gestalteten Leben beobachten konnten, können wir zu ihrer näheren Bestimmung in Bezug auf unser gegenwärtiges Problem, auf das Typische näher eingehen. Die künstlerische Form leistet dabei erstens das vollständige Sinnlichmachen des betreffenden Typus. Zweitens schafft sie eine sinnfällige, nunmehr untrennbare Einheit zwischen jenen Zügen der Gestalten, die sie zu prägnant charakterisierten Einzelwesen machen und zwischen jenen, in denen ihr typisches Wesen zum Ausdruck kommt, jedes typische Zug enthält gesellschaftlich-allgemeine Bestimmungen in sich aufgehoben. Die Wahrheit der Form beruht auch hier darauf, dass sie die Einheit, das ununterbrochene Ineinander-Umschlagen des Einzelnen und Typischen im Leben sinnfällig macht. Drittens gestaltet diese Einheit nicht in einer "unparteiischen" Weise, sondern jede Gestalt hat eine individuelle Wirkung auszuüben beabsichtigt. Viertens sollen die einzelnen Gestalten zwar den Eindruck eines selbständigen in sich beruhenden Lebens erwecken, ihre künstlerische Existenz hängt jedoch objektiv von ihrer Wechselbeziehung zu den mitgestalteten Figuren ab, von ihrer Stelle und Funktionen in der Typenhierarchie des betreffenden Werks, die ebenfalls nicht etwas statisch Ruhendes, sondern dynamisch dialektisch Bewegtes, Wandlungen und Wendungen Hervorbringendes ist. Diese wichtigsten Funktionen, die natürlich noch stark vermehrt werden können, bilden eine organische Einheit; sie können künstlerisch nur uno actu verwirklicht werden; Ihre Trennung war ausschliesslich zur begrifflichen Klarlegung erforderlich. Ihre Vielfältigkeit ist

die Widerspiegelung der intensiven Unendlichkeit eines jeden Moments im Leben; die Einheit des Mannigfaltigen in der Formung ist ebenfalls die Widerspiegelung des Lebens selbst.

Wenn wir nun diese reich gegliederte Einheit der Formung zusammenfassen wollen, so kommen wir zu der erlebniserregenden, evokativen Funktion der künstlerischen Form. Diese ihre Eigenschaft ist so evident, dass sie fast in jeder Betrachtung über Aesthetik - verschieden formuliert, verschieden ausgelegt, verschieden bewertet - wiederkehrt. Das bedeutet, dass hinter dieser unmittelbaren und unabweislichen Evidenz doch Probleme, Möglichkeiten von Missverständnissen verborgen sind. Wir können hier nur auf eine der vielen solchen Verirrungen eingehen, die heute einen relativ breiten Einfluss ausüben. Es ist das Selbständigmachen der evokativen Funktion der Form ihre Loslösung von der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Naturgemäss spielen solche Auffassungen vor allem in der Musik<sup>K</sup>aesthetik eine grosse Rolle, die sich erst in letzter Zeit der Theorie der Widerspiegelung vielfach zögernd angenähert hat. Jedoch auch in der Literaturtheorie, wo der Widerspiegelungscharakter der Werke weitaus unmittelbarer naheliegend ist, tauchen derartige Anschauungen auf. So z.B. beim hochbegabten englischen Aesthetiker Christopher Caudwell, der die Lyrik ausschliesslich von ihrer evokativen Seite betrachtet, in ihr ein mystifiziertes "Traum-Werk" erblickt, das im Gegensatz zu den die Wirklichkeit widerspiegelnden Gattungen bloss die reine isolierte Subjektivität ausdrückt und ausschliesslich an diese appelliert. Caudwell sieht richtig, worüber im Abschluss dieser Betrachtungen ausführlicher zu sprechen sein wird, in der künstlerischen Wirkung einen Appell an das Selbstbewusstsein des Menschen, anstelle seines Bewusstsein. Er zerstört aber das Richtige an dieser Feststellung einerseits dadurch, dass er eine starre metaphysische Antinomie konstruiert, indem er das Selbstbewusstsein als ein Sich-Verschliessen

der Welt gegenüber fasst, andererseits, dass er diese Wirkung nur der Lyrik zuspricht. Er kommt dabei zu der - im Wesentlichen von Poe und Mallarmé beeinflussten - Theorie, dass nur die Lyrik das Wort als wirkliches Organ benützt, und zwar als Zerstörer der Struktur der Realität, während z.B. die Romane nicht unmittelbar in Worten komponiert sind. /Als Ausnahme beruft sich Caudwell charakteristischerweise auf Proust, Malraux, Lawrence usw./ Von der Kunstanschauung der Dekadenz beeinflusst, sieht Caudwell nicht, dass jede echte grosse Lyrik, die Goethes oder Puschkins immer eine Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, dass Goethe diese seine Praxis in der Auffassung über das "Gelegenheitsgedicht" sogar theoretisch formuliert und sogar gesagt hat: "Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äusserlich; je mehr sie sich in's Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken." 38/ und dass keine objektiv richtige Widerspiegelung der Wirklichkeit im Roman künstlerisch wirksam sein könnte, ohne eine evokative Kraft der Worte, Gleichnisse etc. Nataschas "lastige Schritte" in Tolstojs "Krieg und Frieden" sind nicht minder evokativ, als irgendeine Metapher in der Lyrik. 39/

Die vielfältige Funktion der Form hat aber auch eine spezifisch-aesthetische verallgemeinernde Seite. Infolge der Eigenart des künstlerisch widerspiegelten Inhalts entsteht, wie wir gesehen haben, die Möglichkeit der in sich abgeschlossenen Werkindividualität. Diese kann jedoch nur durch die Formung verwirklicht werden. So entscheidend eine derartige Beschaffenheit des Inhalts für die angegebene Funktion der Form auch sein mag, ist auf der inhaltlichen Stufe der Genesis der Inhalt nur der Intention nach abgeschlossen, eine Welt für sich. Er ist noch notwendig mit anderen inhaltlichen Elementen der widerspiegelten Wirklichkeit verbunden und solche Fäden zu zerreißen, die wirklich wesentlichen evokativ zu verknüpfen und damit die Werkindividualität in sich abzuschliessen, ist nur die Form fähig. Zeichnen

ist Weglassen, sagte der deutsche Maler Liebermann. Damit erhält die Besonderheit als Gebietskategorie der Aesthetik eine weitere Konkretisierung. Denn das Evokative als entscheidendes Merkmal der Form kommt hierin zum Ausdruck: die unzertrennbare organische Einheit des Einzelnen und Allgemeinen, ihre derartige Aufhebung, ja Verschmelzung in die neue Synthese, in welcher sie bereits nicht mehr wahrgenommen werden können: das ist gerade die Besonderheit.

Versuchen wir diesen Gedanken an dem hier zu behandelnden Problem des Typischen zu beleuchten. Wir haben bereits von der Typenhierarchie in jedem Werk gesprochen, davon, dass es in der Kunst weder nur eine isolierte typische Gestalt, noch viel weniger die Zusammenfassung aller typischen Züge in eine einzige Verkörperung vorkommen kann, dass im Gegenteil in jedem wichtigen Kunstwerk die verschiedenen Typen sich infolge ihrer Aehnlichkeit, ihrer Parallelität und ihres Kontrasts in Charakter und Schicksal etc. wechselseitig erheben und plastischer, ja erst künstlerisch lebendig machen. Die Typenhierarchie als ideelle Grundlage der Komposition verwandelt sich erst dadurch in eine wirklich künstlerische Komposition: in die Evokation einer besonderen Welt, in welcher einerseits die einzelnen Gestalten, Schicksal<sup>2</sup>/, Situationen eine selbständige, auf sich gestellte Sinnfälligkeit besitzen, in welcher andererseits deren konkrete Totalität sich zu einer besonderen Welt abrundet, in welcher alle diese einzelnen Momente nur die Funktion haben, einander verstärkend und ergänzend die Besonderheit dieses neuen Ganzen ins Leben zu rufen. Man kann nicht genügend betonen, dass das Erfolgreiche einer solchen Synthese die inhaltliche Richtigkeit aller Einzelheiten ihrer Beziehungen und Proportionen zur unerlässlichen Voraussetzung hat. Es muss aber mit gleichem Nachdruck betont werden, dass die richtigsten inhaltlichen Feststellungen, etwa über Psychologie, über Beziehungen oder Situa-

tion künstlerisch völlig irrelevant bleiben, wenn in ihrer Gestaltung diese evokative Macht fehlt. Diese Gedoppeltheit einer jeden Bestimmung muss ständig festgehalten werden, wenn man die wesentlichen und Neues schaffenden Funktionen der künstlerischen Form richtig begreifen will. Man muss vor allem an der-untrennbaren - geistig-sinnlichen Wesensart aller Formelemente festhalten. Gerade, wo der gefühlsmässige, stimmungshafter, rein evokative Charakter der Form am unbestreitbarsten scheint, ist diese ihre Einheit am deutlichsten wahrnehmbar, obwohl in früheren Zeiten die Zurückgebliebenheit der Aesthetik hinter der ~~der~~ künstlerischen Praxis diesen Zusammenhang verdunkelt hat, obwohl in unseren Tagen Theorien und Werke der Dekadenz alles daran setzen, um dieses Band zu zerreißen, um aus der Kunst etwas Irrationalistisches zu machen. Dabei ist es für das Endergebnis belanglos, ob der Weg dazu ein ~~solipsistischer~~ solipsistischer Subjektivismus, oder ein zur Unmenschlichkeit, zur Gegenmenschlichkeit erstarrter Objektivismus ist.

Man denke an eine Frage, wie die Intonation in der Musik. Was ist sie anderes, als ein konzentriertes Zusammenfassen des geistig-sinnlichen Gehalts des ganzen Werks, als ein Angeben, ein suggestives Hervorrufen jener Stimmung, der den Zugang zum geistigen Gehalt des Werks eröffnet, als das Festlegen jenes Verhaltens zum Leben, jener Distanz zum Leben, die das Werk widerspiegelt, dessen geistig-sinnliches Durchhalten das Wesen seiner Einheit des Mannigfaltigen bildet und darum den alleinigen Zugang zu seinem letzten Sinn offenbart. Oder man nehme Shakespeares Expositionen. Sie sind nicht einfach eine tatsächlichenmässige Bekanntmachung mit den Personen und Situationen des Dramas, ohne welche alles Spätere unverständlich bliebe. /Das ist - isoliert genommen - die Leistung auch der theatralischen Handwerker, wobei freilich feststeht, dass sie im künstlerischen Zusammenhang genommen einen unerlässlichen Bestandteil eines jeden Dramas bildet. / Die Hexenszene in "Macbeth", das nächtliche Klopfen an Burgtor nach der Ermordung Duncans, die nächtliche Burgterrasse von Helsingör mit dem erschei-

nenden Gespenst und seiner Erwartung usw. geben zwar auch die Mitteilung der notwendigen faktischen Voraussetzungen der Tragödien, sie sind jedoch zugleich evokative, sinnlich-geistige, stimmungshafte Synthesen ihrer besonderen Schicksalsatmosphäre. Sie sind darum so unwiderstehlich an Stimmungskraft, weil diese hier nichts anderes ist, als die emotional gewordene Essenz dessen, was das Werk später an geistigem Gehalt, an besonderen Typen entfalten wird, weil die Einheit des Geistigen ununterbrochen von solchen - einheitlichen und doch äusserst verschiedenen - Stimmungen getragen, weil die Stimmung, wie oben angeführt, nichts anderes ist, als die spezifische Atmosphäre der gestalteten besonderen Typen und Schicksale.

Das hat zur Folge, dass jedes Werk - von einfachsten Lied bis zur kompliziertesten Symphonie, bis zur weltumspannenden Epik - als Ganzes ebenfalls etwas Typisches gestaltet. Was inhaltlich angesehen nur eine Typenhierarchie schien, erscheint jetzt als ein zusammengefasster besonderer Schicksalskomplex der Menschheit. Das Aufeinander-Abfärben der verschiedenen Einzeltypen in ihrer Nebenordnung, in ihrer Über- und Unterordnung, in den dynamischen Wechselwirkungen, die daraus entstehen, erhebt sich zu einer sinnlich-geistigen einheitlichen Totalität, deren evokative Kraft zwar von der inhaltlichen Richtigkeit, von der inhaltlich richtigen Zusammengestimmtheit all dieser Motive bedingt ist, die aber trotzdem etwas anderes, mehr ist, als eine blosse Synthese ihrer Elemente. Der ästhetisch notwendige Pluralismus der Typen, den wir bis jetzt nur an den einzelnen Gestalten, Situationen etc. betrachtet haben, deren Grund und Berechtigung die "Schlauheit" der Wege der Menschheitsentwicklung bildet, ergibt hier einen Pluralismus auf höherer Stufenleiter. Die intensive Unendlichkeit eines jeden Moments der objektiven Wirklichkeit, ihre extensive Unendlichkeit, auf deren Gestaltung die Kunst zwar, wie wir gesehen haben, verzichten muss, deren indirektes Hineinspielen in jede wahrheitsgetreue richtige und tiefe Darstellung dennoch unvermeidlich ist, erhalten erst hier

ihre angemessene ästhetische Widerspiegelung. Nur wenn in diesem Ganzen als Ganzes etwas entscheidend, etwas für die Menschheit unverlierbar Typisches zum Ausdruck kommt, verdient ein Produkt der Kunst Kunstwerk genannt zu werden. Und es ist klar, dass dabei wieder die Besonderheit als Gebietskategorie des Ästhetischen zur Geltung gelangt; eine unübersehbare Menge von Einzelheiten schafft die sinnliche Grundlage des evokativen Charakters der Form; eine ganze Reihe von richtigen Spiegelungen wichtiger Zusammenhänge fundiert Inhalt und Form des geistigen Gehalts. Die künstlerische Form kann aber nur dann aus diesem Substrat eine eigene "Wirklichkeit", die Widerspiegelung eines besonderen Moments im Leben der Menschheit schaffen, wenn sowohl die Einzelheit ihrer Partikularität, wie die Allgemeinheit ihre gedankliche Abstraktheit verliert, wenn beide restlos im sinnlich geistigen Zwischenreich der Besonderheit aufgehen.

Die schillernde Bedeutung der Besonderheit bei einer strengen Vereinheitlichung des Gehalts ist die ideelle Basis der evokativen Wirkung der Form: die unzertrennbare, sinnlich-geistige Einheitlichkeit der Form kann nur dann ihre beabsichtigte Wirkung ausüben, wenn jedes einzelne ihrer Momente nicht nur eine inhaltliche Fülle vereinigend zum Ausdruck bringt, sondern auch jene Spannung, die deren an sich vorhandene Heterogenität zueinander und zum homogenisierenden Prinzip der Formung erfüllt. Goethe spricht diese Spannung an einem konkreten Fall sehr drastisch aus, wenn er sagt: "Alles Lyrische muss im Ganzen sehr vernünftig, im Einzelnen ein bisschen unvernünftig sein." Natürlich ist dies nur ein Beispiel. Diese Spannung kann und soll sämtliche Gebiete und Äusserungsweisen des menschlichen Lebens umfassen. Gerade in ihrer vereinheitlichenden Funktion muss die Form den Eindruck der intensiven Unendlichkeit der gestalteten Gegenständlichkeit erwecken; gerade durch das zum Erlebnis-Erheben der Spannung zwischen den Elementen des Werks und seiner Einheit sinnfällig machen.

Die Besonderheit als Spielraum, als Kraftfeld zwischen Allgemeinem und Einzelnem, als organisierende Mitte ihrer widerspruchsvollen dynamischen Bezogenheit<sup>h</sup> aufeinander bildet die ideelle Grundlage für die künstlerische Wahrheit der Form. Die einzelnen Typen, ihre gesellschaftlich-inhaltliche Hierarchi<sup>e</sup>, ihre Synthese zur Totalität, zum Abbild einer typischen Etappe der Menschheitsentwicklung erhebt sich erst durch die Forgebung aus einer blossen Möglichkeit in eine wirkende Wirklichkeit. Inhaltlich sind diese Elemente, obwohl sie bereits auch in ihrer Inhaltlichkeit vom ästhetischen Blickpunkt aus geformt sind, nur Elemente, Ansätze, Tendenzen zu einem bestimmten konkreten Abbild der objektiven Wirklichkeit. Ihre endgültige, ihrer wahren Inhaltlichkeit entsprechende lebendige dynamische Verbundenheit, Zusammengehörigkeit kann erst in der künstlerischen Form entstehen. Dass diese also als Form eines jeweilig bestimmten konkreten Inhalts definiert wurde, wäre nur dann eine Beschränkung, wenn man Form und Inhalt in wissenschaftlich logischem Sinn auffassen würde; ästhetisch angesehen entspringt eben daraus ihre Allgemeingültigkeit. Diese Bestimmung spricht nur in abstrakterer Weise die Grundwahrheit der Aesthetik aus, dass in ihrem Bereich das Typische das höchste Niveau der Verallgemeinerung ist. Die Wahrheit der Form ist also gerade als Sinnfälligmachen dieser konkreten Besonderheit eine Wahrheit des Lebens: die maximale Steigerung - und dadurch die Erhebung zu einer besonderen Qualität - der Lebenswahrheit des widerspiegelten Inhalts.

12. Kunst als Selbstbewusstsein der Menschheit<sup>h</sup>entwicklung

Darin drückt sich die Humanität der künstlerischen Gestaltung aus. Das Besondere als ästhetische Kategorie umfasst die ganze innere, wie äussere Welt und zwar gerade als Welt des Menschen, der Menschheit: die sinnliche Erscheinungsformen der äusseren Welt sind

dann - unbeschadet ihrer gesteigert intensiven Sinnlichkeit, ihres unmittelbaren Eigenlebens- immer Zeichen des Lebens der Menschen, ihrer Beziehungen zueinander, der Gegenstände, die diese Beziehungen vermitteln, der Natur im Stoffwechsel mit der menschlichen Gesellschaft. Das Allgemeine wiederum ist sowohl die Verkörperung einer der Mächte, die das Leben der Menschen bestimmen, wie auch - wenn es subjektiv als Inhalt eines Bewusstseins in der gestalteten Welt auftaucht - ein Vehikel des Lebens der Menschen, der Formung ihrer Persönlichkeit und ihres Schicksals. Mit dieser Versinnbildlichung des Einzelnen wie des Allgemeinen verkündet das Kunstwerk - infolge seines objektiven Wesens unabhängig von den subjektiven Zielsetzungen, die seinem Entstehen zugrunde liegen - eine innere, in sich sinnvolle Beschaffenheit des menschlichen, des irdischen Lebens. Es hat diese Wesensart auch dann, wenn aus gesellschaftlich-geschichtlichen Gründen die bewussten Motive seines Entstehens transzendenten /magischen, religiösen/ Charakters waren. Es verkörpert gestaltend diese Motive - die Form ist ja vom Inhalt bestimmt -, sie tut es jedoch künstlerisch in einer Weise, die die Transzenden~~z~~ unversehens in eine Immanenz des Irdischen verwandelt. Wir können also auch diese Transzendenz in den Werken der Vergangenheit heute miterleben, wir erleben sie aber als menschliches Schicksal, als menschliche Emotionen und Leidenschaften. Das so oft auftauchende Misstrauen von extremen Idealisten, von ideologischen Vertretern der Religionen der gegenüber hat auch hier, in dieser spontanen Tendenz der echten Kunst zu einer irdischen Immanenz einen seiner Gründe.

Dieses Problem der Humanität der Kunst ist unzertrennbar mit seiner Objektivität und Subjektivität verknüpft. Auch hier wurde die theoretische Klärung dadurch verändert, dass das Denken über Kunst sich zwischen den - hier falschen - Polen der Allgemeinheit und Einzelheit hin- und herbewegte und deshalb bald aus der Übertonung der Einzelheit in einen falschen Subjektivismus, der sich zumeist als aesthe-

tischer Agnostizismus äusserte, bald aus Überbetonung der Allgemeinheit einem Dogmatismus verfiel. Die bürgerliche Dekadenz hat ebenfalls eine solche verzerrende Polarisierung im falschen Subjektivismus und falschen Objektivismus zur theoretischen Grundlage. Der grosse Unterschied zur alten Zeit besteht jedoch darin, dass in dieser, wie wir das an einzelnen wichtigen Beispielen bereits gezeigt haben, die Intention der bedeutenden fortschrittlichen Denker stets auf die eigenartige ästhetische Besonderheit gerichtet war, auch wenn sie missverständlich von Allgemeinheit oder Einzelheit sprachen. Während die Theorien der Dekadenz, wie wir ebenfalls wiederholt gezeigt haben, die beiden in ihrer Isoliertheit, in ihrem Mangel an Zentrum falschen Pole als endgültige fixieren und erstarren lassen.

Die Besonderheit als Mittelpunkt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist allein imstande, die spezifische dialektische Einheit des subjektiven und objektiven Faktors als widersprüchlich bewegendes Prinzip der ganzen Sphäre zu erhellen. Wir haben sowohl in der Werkindividualität selbst, wie in ihrer ästhetischen Wirkung diese dialektische Wechselbeziehung von Subjektivität und Objektivität aufgezeigt. Die eben hervorgehobene Humanität der Kunst gestattet uns eine weitere Konkretisierung. Indem die Kunst immer und ausschliesslich die Welt des Menschen gestaltet, indem in jedem Akt der Widerspiegelung /im Gegensatz zur wissenschaftlichen/ der Mensch stets bestimmend anwesend ist, indem die aussermenschliche Welt in der Kunst nur als Vermittlungsglied der menschlichen Beziehungen, Handlungen, Gefühlen etc. vorkommt, entsteht aus dieser objektiv dialektischen Wesensart der ästhetischen Widerspiegelung, aus ihrer Kristallisation in der Werkindividualität eine dialektische Gedoppeltheit des ästhetischen Subjekts, ein dialektischer Widerspruch im Subjekt, der wiederum selbst die Widerspiegelung von fundamentalen Tatbeständen der Menschheitsentwicklung aufzeigt.

Es handelt sich dabei um die Beziehung von Mensch und Menschheit. Objektiv ist dieses Verhältnis immer vorhanden gewesen, musste sich also in den Widerspiegelungsformen der Wirklichkeit immer irgendwie vorfinden. Da jedoch dieses objektive Sein im Laufe der "Vorgeschichte der Menschheit" im Urkommunismus, in den Klassengesellschaften <sup>Y</sup> mehr an sich als für uns /sowohl im Sinne der Menschheit selbst, als im Bewusstsein der einzelnen Menschen/, vorhanden war, musste sein direkter Ausdruck oft ein verzerrter, ein ungewollt irreführender werden. Solange für die Menschheit die Differenzierung in Stämme, Nationen etc. die Grundlage ihrer Existenz auch im Sinne des kulturellen Fortschritts war und ist, solange innerhalb einer jeden Nation der Klassenkampf den Motor der Entwicklung bildet, musste jeder direkte, diese objektiven Vermittlungen überspringende <sup>Theoret</sup> ~~charakteristische~~ Appell an die Menschheit die wahren Inhalte und Formen der Wirklichkeit vergewaltigen, Falsches, sehr oft Reaktionäres zum Ergebnis haben. /Man denke an die heutigen Theorien von überstaatlichen, übernationalen "Synthesen", die nichts als ideologische Hilfsmittel des amerikanischen Imperialismus sind. Erst mit dem Entstehen des Sozialismus, mit der realen Verwirklichbarkeit der klassenlosen Gesellschaft erhebt sich dieses Problem objektiv in ein höheres Stadium: der gemeinsame sozialistische Inhalt, der sich in nationalen Formen realisiert, zeigt bereits die Menschheit in den Umrissen ihres konkreten <sup>m</sup>Werde und Seins, die konkrete Perspektive einer einheitlichen Menschheit./

An sich liegt diese Frage als eine dem Wesen nach historische ausserhalb des Rahmens unserer Betrachtungen, insbesondere wäre es hier ganz unstatthaft, die geschichtlichen Wandlungen dieses Problemkomplexes auch nur skizzenhaft zu streifen. Unser Interesse bleibt auf die Theorie der Widerspiegelung konzentriert. Da muss aber festgestellt werden, dass wenn ein Tatbestand an sich existiert; er in irgend-

einer Form auch einen Reflex in der Widerspiegelung der Wirklichkeit erhalten muss. In der wissenschaftlichen Widerspiegelung finden wir nicht selten einen als selbstverständlich vorausgesetzten, keiner Begründung bedürftigen Appell an jene Gemeinsamkeit, die das reale Substrat des Begriffs der Menschheit bildet. Man denke an die Kategorie der Logik, die nie einen Zweifel darüber aufkommen lassen, dass die grundlegenden Denkformen einen gemeinsamen Besitz der Menschheit als Ganzes bilden. Wir sprechen hier natürlich nicht von den Naturwissenschaften, denn der Gegenstand ihrer Widerspiegelung ist vorwiegend eine aussermenschliche Wirklichkeit. Mit Recht wird ein solches gemeinsam Menschliches vorausgesetzt; denn abgesehen davon, dass der Mensch seit einer Menschwerdung sich im anthropologischen Sinne nicht mehr entscheidend verwandelt hat, zeigt die historische Entwicklung, dass trotz ungeheurer Variabilität, sogar in sehr wesentlichen Frage<sup>n</sup>, bestimmte Stadien oder Etappen äusserst verwandte typische Züge zeigen, sich auf bestimmte allgemeine Gesetze zurückführen lassen. Die ökonomischen Formationen, ihre Entstehung und Auflösung etc./. Naturgemäss liegt diese Gemeinsamkeit vorwiegend im Gebiet des Allgemeinen; je näher wir der konkreten Wirklichkeit kommen, desto beherrschender und plastischer treten die Differenzen hervor. Entstehung des Kapitalismus in England, Frankreich etc./

Mit dieser Feststellung haben wir uns der Beantwortung dieser Frage für die Aesthetik mit einem Schritt angenähert. Denn für die Entstehung eines jeden Kunstwerks ist gerade das Konkrete der widerspiegelten Wirklichkeit ausschlaggebend. Eine Kunst, die objektiv ihre nationalen Grundlagen, die Klassenstruktur ihrer Gesellschaft, die Stufe des Klassenkampfes in ihr, wie subjektiv die Stellungnahme des Autors zu allen diesen Fragen überspringen wollte, müsste sich dadurch als Kunst selbst aufheben. Es ist wissenschaftlich sinnvoll, die gemeinsamen allgemeinen Gesetzmässigkeiten einer ökonomischen For-

mation /sogar aller Formationen/ zu erforschen. Für jedes Kunstwerk kommt jedoch stets nur eine bestimmte konkrete Entwicklungsstufe einer bestimmten konkreten Formation als unmittelbarer Gegenstand der Gestaltung in Betracht. Diese unzweifelhafte Wahrheit wurde lange Zeit durch die idealistische Theorie des "allgemein Menschlichen" als Vorwurf der Kunst verdunkelt und eine heilsame Wendung ist erst durch den historischen Materialismus /und seine bedeutenden Vorläufer/, die die Kunst theoretisch in die Realität ihrer tatsächlichen Wirksamkeit zurückversetzt haben.

Indessen ist hier vorübergehend eine entgegengesetzte Verzerrung eingetreten. Der Vulgärmarxismus hat die soziale Genesis der Kunst mit der Tatsache ihres Wesens unmittelbar identifiziert und kam dabei zuweilen zu so absurden Folgerungen, dass z.B. in der klassenlosen Gesellschaft die grossen Kunstwerke der Klassengesellschaften unverstündlich und ungeniessbar werden würden. Solchen Verengerungen und Verzerrungen der wahren Tatbestände liegt die Vernachlässigung der Widerpiegelungstheorie, die Auffassung der Kunst als blossen Ausdruck einer bestimmten Position im Klassenkampf zugrunde.<sup>41/</sup> Denn erst mit der Widerspiegelung als grundlegenden Prinzip der Kunst ist die Universalität der künstlerischen Gegenständlichkeit und mit ihr die der künstlerischen Form theoretisch begründet. Die soziale Determiniertheit der Genesis, die notwendige Parteilichkeit jeder Gestaltung können sich erst auf dem Boden einer solchen Universalität der reproduzierten Welt und der ihrer Mittel zur Reproduktion wirklich entfalten. Dieser Lage entsprechend hat Marx selbst die Frage vollständig anders gestellt, als seine Vulgarisatoren. Auch für ihn ist natürlich die soziale Genesis der Ausgangspunkt. Mit ihrer Lösung jedoch beginnt erst die wirkliche Aufgabe der Aesthetik: "Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin, zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit

ist, dass sie uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten." 42//

Ist die Frage so gestellt, so taucht naturgemäss die des gemeinsamen Substrats auf. /Dieses zeigt, dass die Theorie vom "allgemein~~n~~ Menschlichen" eine falsche Antwort auf eine berechtigte Frage war. / Bei einer materialistisch dialektischen Betrachtung des Geschichtsprozesses ergibt sich die Antwort nicht allzuschwer~~e~~ dieses gemeinsame Substrat ist die Kontinuität der Entwicklung, die reale Wechselbeziehung der Teile in ihre, die Tatsache, dass die Entwicklung nie ganz von vorn anfängt, sondern stets die Ergebnisse früherer Etappen den gegenwärtigen Bedürfnissen entsprechend bearbeitet, sie sich einverleibt; die Kompliziertheit und Ungleichmässigkeit dieser Entwicklung kann hier natürlich nicht behandelt werden. Die blosser Feststellung dieses Tatbestandes gibt aber das inhaltliche Moment an, das die Entwicklung der Menschheit für die Kunst gestaltet und zur Aufgabe der Gestaltung macht: gerade in ~~der~~ der Konkretheit des nationalen und klassenmässig unmittelbaren Inhalts jenes Neue zu entdecken, das zum dauernden Besitz der Menschheit zu werden verdient und auch ein solcher Besitz wird. Bei der Behandlung der Originalität und der Dauerwirkung haben wir uns bereits mit dieser Frage beschäftigt, die jetzt freilich in eine weitaus konkretere Beleuchtung gelangt.

Diese Bestimmung ist aber noch immer nicht hinreichend konkret für die spezifischen Aufgaben der Kunst. Die Kontinuität der Menschheitsentwicklung selbst hat ihre solide materielle Basis, über welche wir früher andeutend gesprochen haben. Für die Kunst dient <sup>hier</sup> jedoch nur als Vermittlung, um ihre Aufgabe: die Gestaltung des Menschen, seines Schicksals, seiner Aeusserungsweisen etc. - alldies im weitesten Sinne genommen - zu erfüllen. Damit erst erhält diese Aufgabe ihr eigentliches Profil: die Entwicklung bringt ununterbrochen Aenderungen im Typischen hervor, dessen grosser Teil naturgemäss völlig ephemer

ist. Nur eine begrenzte Anzahl der neu entstehenden gesellschaftlich-geschichtlich typischen Menschen und Situationen wird - im guten, wie im schlechten Sinne /- vom Gedächtnis der Menschheit aufbewahrt, als dauernder Besitz ins Spätere einverleibt. Das wäre jedoch bloss eine inhaltliche Auswahl, bei welcher noch die Beschränkung gemacht werden muss, dass vom Standpunkt des inhaltlich-Typischen der Gegensatz des Ephemeren und Perennierenden ein bloss relativer sein muss. Denn kein Typus gehört mit Haut und Haaren zu dieser oder jener Kategorie, die Zugehörigkeit entscheidet sich auch danach, wie weit es der künstlerischer Widerspiegelung gelingt, die typischen Eigenschaften so zu fassen, dass in ihnen ein Moment dieser Dauerhaftigkeit - als Gutes oder Böses - zum Ausdruck gelangt. Die von der historischen Entwicklung selbst aufbewahrte Masse von typischen menschlichen Eigenschaften ist darum sicher weitaus grösser, als die Zahl der in Kunstgestaltungen lebendig erhaltenen. Die Kunst hat also für die Dauerhaftigkeit ihres Typenschaffens eine objektive Basis in der Wirklichkeit selbst, ob jedoch gestaltete Typen entstehen und bleiben, ist das Ergebnis ihrer eigenen Aktivität.

Dabei wurde diese Frage vorerst nur vom inhaltlichen Standpunkt betrachtet. Das Lebendigbleiben eines Werks und der in ihm gestalteten Typen ist letzten Endes natürlich ein Problem der künstlerischen Formvollendung. Wie viele Werke sind uns überliefert, die von den Fachleuten immer wieder betrachtet und ausgelegt werden, weil sie ausserordentlich wichtige historische Dokumente vergangener Zeiten sind, und viele Spezialisten haben die Neigung, diese historisch-inhaltliche Interessanztheit mit dem lebendig künstlerischen Wirksambleiben zu verwechseln. Dagegen muss immer wieder an das unmittelbar Evokative der künstlerischen Form erinnert werden. Sicher ist, dass der sophokleische "Oedipus" für den Historiker des Altertums eine Fülle von Belehrungen gibt. Es ist aber ebenso sicher, dass neun Zehntel

der späteren Zuhörer oder Leser dieses Dramas von solchen sachlich historischen Voraussetzungen nichts oder ziemlich wenig weiss und dennoch in tiefster Erschütterung seiner Wirkung unterliegt. Es wäre jedoch ein entgegengesetztes, falsches Extrem zu meinen, es handle sich bei dieser Wirkung ausschliesslich um die "Magie" der Formvollendung. Diese ist da - gerade der "Oedipus" wird wenigstens ewig auch ein formelles Muster einer bestimmten Art der dramatischen Kompositionen bleiben - sie allein würde jedoch bloss eine leere und darum ephemere Spannung, einen blossen Grand Guignol-Effekt hervorrufen. Was der Zuhörer im "Oedipus" erschüttert erlebt, ist eben ein typisches Menschenschicksal, in welchem - es erlebend - auch der heutige Mensch, auch wenn er die konkreten historischen Voraussetzungen nur in ihren grössten Umrissen verstehen kann, unmittelbar emotionell eines mea causa agitur innewird.

Freilich bedarf diese Identifikation mit dem künstlerisch schon Dargestellten einer weiteren Konkretisierung. Wenn etwa die Sowjetjugend zu den Aufführungen von "Nora" oder "Romeo und Julia" strömte und ihre Gestalten und Schicksal jubelnd sich zu eigen machte, so ist es klar, dass jeder Zuschauer genau wusste, dass derartige konkrete Schicksale vollständig ausserhalb seines Lebenskreises liegen, dass sie unwiderbringlich der Vergangenheit angehören. Woher aber dann die evokative Macht solcher Dramen? Wir glauben, sie liegt darin, dass hier gerade die eigene Vergangenheit zum Leben erweckt, gegenwärtig gemacht wurde und zwar nicht das persönliche Vorleben eines jeden einzelnen Individuums, wohl aber sein Vorleben als Angehöriger der Menschheit. Deren Schicksal erlebt er auch, wenn die die Gegenwart gestaltenden Werke auf ihn wirken, ein derartiges, wenn die Kraft der Kunst ihm räumlich oder zeitlich, national oder klassenmässig Fremdes in solcher Weise zum Erlebnis macht. Denn es ist ebenso eine unbestreit-

bare Tatsache, dass Massen von Proletarier Tolstoj begeistert gelesen haben, wie dass nicht kleinere Massen von Bürgerlichen Gorkij.

Alle diese Beispiele weisen eindeutig auf den wirklichen Grund solcher Wirkungen: die Menschen erleben in den grossen Kunstwerken Gegenwart und Vergangenheit der Menschheit, die Zukunftsperspektiven ihrer Entwicklung, sie erleben sie aber nicht als eine äussere Tatsache, die man als mehr oder weniger wichtig zur Kenntnis nimmt, sondern als etwas für das eigene Leben Wesentliches, als wichtiges Moment auch ihres eigenen individuellen Daseins. Marx hat über die Wirkung Homers sprechend diese Frage prinzipiell verallgemeinert: "Ein Mann kann nicht wieder zum Kind werden oder er wird kindisch. Aber freut ihn die Naivität des Kindes nicht, und muss er nicht selbst wieder auf einer höheren Stufe streben, seine Wahrheit zu reproduzieren? Lebt in der Kindernatur nicht in jeder Epoche ihr eigener Charakter in Natuwahrheit auf? Warum sollte die geschichtliche Kindheit der Menschheit wo sie am schönsten entfaltet, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben? Es gibt ungezogene Kinder und altkluge Kinder. Viele der alten Völker gehören in diese Kategorien. Normale Kinder waren die Griechen. Der Reiz ihrer Kunst für uns steht nicht im Widerspruch zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs. Ist vielmehr ihr Resultat und hängt vielmehr unzertrennlich damit zusammen, dass die unreifen gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sie entstand und allein entstehen konnte, nie wiederkehren können." 43/ Und es ist ohne weiteres klar, dass diese Erörterung von Marx sich nicht allein auf die Kindheitsperiode der Menschheit beziehen, dass vielmehr jeder Abschnitt als solches Moment der eigenen, nie wiederkehrenden Vergangenheit erlebt werden kann.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass die für das Entstehen des Kunstwerks relevante Schöpferpersönlichkeit nicht einfach und unmittelbar mit ihrer Alltagsindividualität identisch ist, dass

das Schaffen des Künstlers von ihm eine Verallgemeinerung seiner Selbst, das sich Erheben aus seiner partikularen Einzelheit in die aesthetische Besonderheit fordert. Ebenso sehen wir jetzt, dass die Wirkung bedeutender Werke, am auffallendsten, wenn der gestaltete Inhalt räumlich-zeitlich, national oder klassenmässig ein fremder ist, eine Erweiterung und eine Vertiefung, eine Erhöhung der unmittelbaren Alltagsindividualität mit sich bringt. Und gerade in dieser Bereicherung des Ichs liegt vor allem das beglückende Erlebnis, das die wirklich grosse Kunst gibt.

Es ist eine allgemein anerkannte Tatsache, dass solchen Wirkungen der Kunst die Erhebung des sie geniessenden Individuums aus der Partikularität des bloss Subjektiven in die Besonderheit als entscheidendes Moment zugrundeliegt. Es erlebt Wirklichkeiten, die ihm in der vom Werk dargebotenen Fülle sonst unzugänglich wären, seine Vorstellungen über den Menschen, über dessen reale Möglichkeiten im Guten, wie im Bösen erfahren eine ungeahnte Erweiterung, von ihm räumlich wie zeitlich, historisch wie klassenmässig fremde Welten enthüllen sich vor ihm in der inneren Dialektik jener Kräfte, in deren Wechselspiel es zwar etwas Fremdes erlebt, aber zugleich doch etwas, das mit seinem eigenen Lebenslauf, mit seiner eigenen Innerlichkeit wirklich in Beziehung gesetzt werden kann. /Wo das letztere fehlt, entsteht ein rein äusserliches, manchmal formal oder technisch artistisches, dem Wesen nach aber nicht aesthetisches, rein nach aussen gewendetes Interesse am Erotischen, eine blosse Neugier./

Der eigentliche Gehalt dieser Verallgemeinerung, die objektiv wie subjektiv die Individualität vertieft und bereichert, aber nie aus ihr herausführt, ist eben der gesellschaftliche Charakter der menschlichen Persönlichkeit. Aristoteles hat dies noch genau gewusst. Erst im subjektiven Idealismus der bürgerlichen Epoche wurde dieses gesellschaftliche Substrat des aesthetischen Schaffens und seiner Wir-

kung in den verschiedensten Weisen mystifiziert. Der Gehalt des Werks und demzufolge seiner Wirkung ist das Selbsterlebnis des Individuums im entfaltetem Reichtum seines Lebens in der Gesellschaft und - durch die wesenhaft neuen Züge der so deutlich gemachten menschlichen Beziehungen vermittelt - seine Existenz als Teil und Moment der Entwicklung der Menschheit, als deren konzentrierte Abreviatur.<sup>44/</sup> Diese Erhöhung der partikularen Subjektivität führt sie nicht aus sich selbst heraus, in ein rein objektiv Allgemeines, vertieft im Gegenteil die Individualität, gerade indem sie sie in dieses Zwischenreich des Besonderen einführt. Das Subjekt des Rezeptiven macht im ästhetischen Genuss jene Bewegung nach, die im Schaffen der Werkindividualität ihre objektive Form erhält: eine "Wirklichkeit", die im Sinne der Differenzierung intensiver ist, als die Erlebbarkeit der objektiven Wirklichkeit selbst, die gerade in dieser Intensität die in der wirklichen verborgenen Wesenhaftigkeit unmittelbar offenbart. So führt die Erhöhung der Subjektivität ins Besondere im Rezeptiven einen ähnlichen Erhöhungsprozess, wie im Schaffenden herbei. Dabei ist es klar, dass das Gestaltungsniveau der Werkindividualität den Grund für solche Wirkungen bildet. Hegel hat im Begriff des "Pathos"<sup>45/</sup> richtig jenes seelisch-geistig-moralische Niveau erblickt, zu welchem die Gestaltung im Werk sich erheben muss, um eine echt ästhetische Wirkung auszulösen: die Besonderheit der Werkindividualität bestimmt die Tendenz zur Besonderheit im ästhetischen Akt des Kunstgenusses.

Freilich besteht die gesellschaftliche, die menschheitliche Wirkung der Kunst nicht allein aus einem Rausch der direkten Rezeptivität. Eine jede solche Wirkung hat ein Vorher und ein Nachher, und es ist eines der grössten Fehler der meisten idealistischen Aesthetiker, dass sie die unmittelbar künstlerische Wirkung vom ganzen Leben des Rezeptiven künstlich isolieren. Kein Mensch wird direkt ein anderer im Kunstgenuss und durch ihn. Die Bereicherung durch die-

sen ist die seiner Persönlichkeit, ausschliesslich ihrer. Diese ist aber klassenmässig, national, historisch etc. sowie innerhalb von diesen Bestimmungen durch eigene Erfahrungen geformt, und es ist wieder eine hohle Aesthetenillusion, als ob es auch nur einen Menschen gäbe, der als seelische tabula rasa ein Kunstwerk in sich aufnehmen könnte. Nein, alle seine bisherigen Erfahrungen, die auf Grundlage seiner sozialen Bestimmtheit in ihm lebendig vorhanden waren, bleiben auch im Kunstgenuss wirksam. Bei aller Anerkennung der evokativen Macht der künstlerischen Form muss darüber Klarheit herrschen, dass jeder Rezipiente die von ihm bis dahin erworbenen vergleicht. Natürlich handelt es sich auch hier nicht um ein mechanisch-photographisches inneres Aufeinanderlegen der einzelnen, früher im Leben und jetzt im Kunstgenuss erlebten Details. Wie wir es bereits in anderen Zusammenhängen ausgeführt haben, ist ausschliesslich von einem Entsprechen zweier Ganzheiten, der der konkreten Gestaltung und der der bisherigen Erfahrung die Rede.

Die Anerkennung dieses Tatbestandes beinhaltet nicht die geringste Einschränkung dessen, was wir über die Macht der echt künstlerischen Formgebung ausgeführt haben. Im Gegenteil. Das, was wir eben die beglückende Bereicherung im Kunstgenuss nannten, beruht gerade darauf, dass kein Rezipient als tabula rasa den Kunstwerken gegenübersteht. Selbstverständlich entsteht dann in der Wirkung oft ein Kampf zwischen ältern Erfahrungen und gegenwärtigen Kunsteindrücken. Sein Schlachtfeld ist gerade jenes Entsprechen des Ganzen, wovon wir eben sprachen; das der Details bietet blosse Anlässe dazu. Die Wirkung der grossen Kunst besteht gerade darin, dass das Neue, das Originelle, das Gehaltvolle den Sieg über die alten Erfahrungen des Rezipienten erringt. Gerade darin äussert sich ja die Erweiterung und Vertiefung der Erfahrungen durch die im Werk gestalteten Welt.

MTA FIL. I.  
Lukács Arc.

Natürlich kommen häufig Fälle vor, wo infolge des Nicht-  
der Kunst widerspiegelten Wirklichkeit ununterbrochen mit der von

entsprechens die Wirkung ausbleibt, das Werk abgelehnt wird, Dies kann in den ideellen und künstlerischen Mängeln des Werks, kann aber auch in der ideologischen oder künstlerischen Unreife des Rezeptiven begründet sein. Die Behandlung dieser Fragen gehört in die Geschichte der Künste, die ihrer allgemeinen Prinzipien, in jenen Teil der Aesthetik, der sich mit der Analyse der verschiedenen Stufen der Rezeptivität beschäftigt. Hier wird für unsere Fragen eine echt aesthetisch gebildete Empfänglichkeit vorausgesetzt. Dass es sich in der gesellschaftlichen Wirklichkeit um einen historischen Prozess des Entstehens einer solchen Aufnahmefähigkeit handelt, dass diese Entwicklung auch heute noch längst nicht abgeschlossen ist, dass also nicht jeder Receptive noch in der hier angegebenen Weise adäquat auf die Kunst reagieren kann, ändert an der prinzipiellen Seite der Frage, an der spezifisch-aesthetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit nichts. Marx führt die objektive Notwendigkeit einer solchen Wechselwirkung auf das ganze Leben der Gesellschaft aus, interessanterweise gerade mit einer Berufung auf die Kunst: "Der Kunstgegenstand - ebenso jedes andere Produkt - schafft ein kunstsinnes und schönheitsgenussfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt in den Gegenstand." 46/ Die Einführung dieses von uns hier hervorgehobenen Tatbestandes in einen universellen Zusammenhang schwächt die Bedeutung des Spezifischen an der aesthetischen Rezeptivität, an der Konsumtion der Kunst nicht im geringsten ab. Sagt doch Marx wenige Zeilen vor seinen von uns zitierten Ausführungen: "Einmal ist der Gegenstand kein Gegenstand überhaupt, sondern ein bestimmter Gegenstand, der in einer bestimmten, durch die Produktion selbst wieder zu vermittelnden Art konsumiert werden muss." 47/

Für die richtige Einschätzung der Wirkung der Kunst ist ihr Nachher nicht minder wichtig, als das Vorher. Für die Polideo-

logie der antiken Aesthetiker stand diese Frage selbstverständlicherweise im Mittelpunkt. Sowohl das Misstrauen Platons der Kunst gegenüber, wie die Katharsistheorie von Aristoteles haben darin ihre Quelle. Erst die idealistischen Theorien und die von der Gesellschaft sich immer stärker loslösende Praxis der neuesten Kunst isoliert, nach dem Modell des Lebens in der Dekadenz, auch die aesthetische Wirkung vom Vorher und Nachher; genauer gesagt: sie fasst diese Wirkung als einmaligen Rausch auf, der als Nachher / wie auch als Vorher / von einem Meer der grenzenlosen Langeweile, des depressiven Katzenjammers umgeben ist; am besten ist diese Wirkungsart beim jungen Hofmannsthal geschildert.

Ganz anders ist die Lage in der Gesellschaft der normal tätigen Menschen. Die Bereicherung, die ihnen der Kunstgenuss gewährt, wirkt sich, freilich oft allmählich und indirekt, in ihrer ganzen Lebensführung, darin auch in ihrer Beziehung zur Kunst aus. Das Wesen dieses Nachher können wir am besten mit der Wiederholung von Tschernischewskijs Worten umschreiben: die Kunst ist "ein Lehrbuch des Lebens". Selbstverständlich gibt es Werke - darunter auch viele erst-rangige - deren Wirkung eine direktere ist, wo die Bereicherung im Nachher sich ohne Vermittlung in Handlung umsetzt; ganz unmittelbar<sup>1</sup> als die leidenschaftliche Verehrung eines bestimmten typischen Verhaltens, als der Versuch, es zum Vorbild im Leben zu nehmen, als die ebenso leidenschaftliche Ablehnung eines anderen Typus etc. Es wäre lächerlich, wie es der grösste Teil der dekadenten Kunsttheorie zu tun pflegt, solche Wirkungen als "unkünstlerische" zu bekritteln; man müsste damit Aischylos und Aristophanes, Cervantes und Rabelais, Goya und Daumier etc.etc. aus dem Bereich der Kunst entfernen. Es wäre aber ebenfalls einseitig und verfehlt, in einer solchen direkten und gradlinigen Wirkung das alleinige Kriterium der Kunst zu erblicken. Nicht nur weil die Liste der "ausgeschlossenen" Meisterwerke vielleicht noch grösser etwa in der "Marseillaise", aber auch relativ unmittelbar

wäre, sondern auch deshalb, weil eine grosse Reihe von solchen, die in ihrer Gegenwart eine derartige direkte Wirkung ausgeübt haben, auf Grundlage einer mehr indirekt gewordenen zum lebendigen Bestandteil der Kunstwelt einer späteren Zukunft geworden sind. Es genügt, wenn wir Werke, wie "Figaros Hochzeit" oder "Werther" erwähnen.

Das Gemeinsame in der direkten und indirekten Beeinflussung des Rezipienten durch den Kunstgenuss ist die von uns geschilderte Verwandlung des Subjekts, seine Bereicherung und Vertiefung, seine Befestigung oder Erhöhterung. Und dann sind wir wieder bei dem entscheidenden Gegensatz zwischen Kunst und Wissenschaft angelangt. Wie in der Objektivität der Widerspiegelung der von jedem subjektiven Moment seiner Genesis losgelöste Satz, der immer von der Subjektivität bestimmten, ohne solche unvorstellbaren Werkindividualität gegenübersteht, so auch in der Wirkung. Die Wissenschaft deckt die vom Bewusstsein unabhängige objektive Wirklichkeit in ihrer Gesetzmässigkeit auf. Die Kunst wirkt unmittelbar auf das menschliche Subjekt, die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, die der gesellschaftlichen Menschen in ihren Wechselbeziehungen, in ihrem gesellschaftlichen Stoffwechsel mit der Natur ist hier ein, freilich unentbehrliches Vermittlungsglied, aber doch bloss ein Mittel, um dieses Wachstum des Subjekts hervorzubringen. Darum kann als entscheidendes Kennzeichen dieses Gegensatzes gesagt werden: die wissenschaftliche Widerspiegelung macht aus dem an sich ihrer Objektivität, ihres Wesens, ihrer Gesetzmässigkeit ein möglichst angemessenes Für uns; ihre Wirkung auf die menschliche Subjektivität ist also vor allem die extensive, wie intensive Entfaltung, Verbreitung und Vertiefung des Bewusstseins, des bewussten Wissens um Natur, Gesellschaft und Menschen. Die künstlerische Widerspiegelung schafft einerseits solche Abbilder der Wirklichkeit, in denen das An-sich-Sein der Objektivität in ein Für-sich-Sein der gestalteten Welt in die Werkindividualität verwandelt wird, andererseits

entsteht in der adäquaten Wirkung solcher Werke eine Erweckung und Erhöhung des menschlichen Selbstbewusstseins: indem der Rezipiente je eine derartige für sich seiende "Wirklichkeit" - in der eben geschilderten Weise - erlebt, entsteht in ihm ein Für sich des Subjekts, ein Selbstbewusstsein, das nicht in feindlicher Abtrennung von der Aussenwelt besteht, sondern ein reicheres und vertiefteres Bezogenwerden einer reich und tief erfassten Aussenwelt auf das dadurch bereicherte und vertiefte Selbstbewusstsein des Menschen, als Mitglieds der Gesellschaft, der Klasse, der Nation, als selbstbewussten Mikrokosmos im Makrokosmos der Menschheitsentwicklung bedeutet. 48/

Haben wir aber so den Gegensatz zwischen den beiden Widerspiegelungen <sup>darüber</sup> festgestellt, so muss wieder daran erinnert werden, dass beide dieselbe objektive Wirklichkeit reflektieren, dass beide - freilich in verschiedener Weise - Momente desselben gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklungsprozesses der Menschheit sind. Darum darf man auch hier Bewusstsein und Selbstbewusstsein nicht starr einander ausschliessend in Gegensatz bringen, wie dies z.B. Caudwell unter dem Einfluss der Ideologie der Dekadenz tut, man muss in ihnen vielmehr Pole der subjektiven Aufnahme der Welt erblicken, zwischen welchen unzählige dialektische Wechselwirkungen und Übergänge wirksam sind. Denn es versteht sich von selbst, dass auf jene widerspiegelten wissenschaftlichen Inhalte, die primär nur eine vom Bewusstsein unabhängig existierende Wirklichkeit zum Besitz des menschlichen Bewusstseins machen, einen ausserordentlichen, zuweilen geradezu unwälzenden Einfluss auf die Entwicklung des menschlichen Selbstbewusstseins ausüben. Es genügt vielleicht, wenn wir an die Wirkung denken, die die wissenschaftlichen Entdeckungen etwa von Kopernikus oder Darwin auf das Was und Wie des Selbstbewusstseins der Menschen ausgeübt haben, gar nicht zu sprechen von der Einwirkung von Marx oder Lenin, der von ihnen vermittelten ökonomischen und historischen Kenntnisse auf das soziale und

ationale Selbstbewusstsein der Menschen. Andererseits wurde es in diesen Betrachtungen vielfach hervorgehoben, dass für das Entfalten des Selbstbewusstseins durch die Wirkung der Kunstwerke der Umweg über die Widerspiegelung der Wirklichkeit absolut unentbehrlich ist; sogar in Kunstarten, wie Musik oder Lyrik, wo die Ideologie der Dekadenz dies zu leugnen pflegt, muss eine konkrete marxistische Analyse diesen Tatbestand feststellen. Dass die grosse Epik, die Tragödie, die wirklich grosse Malerei etc. stets auch inhaltlich "Welten" vermitteln und erst auf diesem Wege auf das Selbstbewusstsein einwirken, ist bekannt. Wer könnte bestimmen, ob mehr Menschen durch die Kunst oder durch die Wissenschaft die Geschichte ihres Vaterlandes sich zu eigen gemacht haben?

Übergänge und Wechselwirkungen spielen also hier eine grosse Rolle. Dennoch - oder vielmehr gerade deshalb - ist die Polarisation vom Bewusstsein /Wissenschaft/ und Selbstbewusstsein /Kunst/ eine Tatsache, ein richtiges Kennzeichen der Differenzierung der beiden Arten der Widerspiegelung. Dass diese Polarisation erst im Laufe einer langen historischen Entwicklung ihre reine Form erreicht hat, dass in früheren Zeiten sowohl Wissenschaft wie Kunst mit inzwischen aus diesen Gebieten weitgehendst zurückgedrängten Verhaltensarten zur Wirklichkeit /Magie, Religion/ vielfach vermischt erschienen sind, widerlegt nicht, bestätigt vielmehr unsere Auffassung. Dann sowohl Wissenschaft, wie Kunst konnten ihre angemessene Form nur in diesem Kampf um ihre Reinheit, um ihr Spezifisches in der Widerspiegelung der Wirklichkeit erringen. Für die Theorie des dialektischen Materialismus bilden aber diese geschichtlich erlangten adäquaten Formen den wesentlichen Gegenstand der Untersuchung; mit den historischen Bedingungen der Entwicklung ihrer Polarisation hat sich der historische Materialismus auseinanderzusetzen.

Daraus folgt, dass die noch so zahlreichen Kreuzungspunkte, Überdeckungen etc., die man in den konkreten Objektivationen beider Widerspiegelungsarten finden kann, dass die noch so zahlreichen Wechselwirkungen und Übergänge in Genesis und Wirkung ihrer Produkte den fundamentalen Gegensatz der Pole nicht aufheben können. Ersteres folgt aus der Gemeinsamkeit der widerspiegelten Wirklichkeit, letzteres aus der allmählich herausgebildeten Verschiedenheit ihrer Strukturformen, Will man aber in der ästhetischen Widerspiegelung über die grübsten /und oft einseitigsten, verwirrendsten/ Allgemeinheiten hinausgehen, so muss - natürlich bei hinreichender Berücksichtigung dieser gemeinsamen Basis - doch der Akzent auf die Verschiedenheit, auf die Gegensätzlichkeit gelegt werden. Das ist in diesen Betrachtungen mit der Rolle der Kategorie der Besonderheit versucht worden. Die eben ange-deutete Polarisierung der Rolle von Wissenschaft und Kunst im Leben und in der Entwicklung der Menschheit, die Polarisierung vom Bewusstsein und Selbstbewusstsein ist nichts mehr, als eine Schlussfolgerung, eine Zusammenfassung aller spezifischen Bestimmungen, die man - bei Zuhilfenahme unserer Theorie über die Kategorie der Besonderheit in der ästhetischen Widerspiegelung - aus dem aufmerksamen Verfolgen der Kunstphänomene gewinnen kann.