

Drittes Kapitel: Prinzipielle Vorfragen der Loslösung der Kunst vom Alltagsleben

Wenn wir uns jetzt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zuwenden, so ist das allerallgemeinste Prinzip der Differenzierung dem der wissenschaftlichen ähnlich: beide lösen sich sehr langsam, widerspruchsvoll und ungleichmässig vom Leben, Denken, Empfinden etc. des Alltags ab. Es ist eine sehr lange Entwicklung vonnöten, bis jede sich als eine besondere Sphäre der menschlichen Tätigkeit konsituiert, selbständig macht /selbstredend im Rahmen der jeweiligen gesellschaftlichen Arbeitsteilung/, bis die Eigenart der betreffenden spezifischen Widerspiegelungsweise der objektiven Wirklichkeit sich herausbildet, bis ihre Gesetzmässigkeiten als solche vorerst in der Praxis, später auch in der Theorie bewusst werden. Natürlich gehört der reverse Prozess, das Zurückströmen der in der differenziert gewordenen Widerspiegelung gesammelten Erfahrungen in den Alltag ebenfalls hierher. Wir konnten aber bei der Analyse der wissenschaftlichen Widerspiegelung beobachten, dass eine solche Einwirkung auf das Alltagsleben im allgemeinen extensiv wie intensiv desto stärker ist, je energischer die betreffende spezialisierte Sphäre ihre besondere Eigenart herausbilden konnte.

Trotz dieser allerallgemeinsten Gleichartigkeit zeigen die beiden Differenzierungsprozesse auch sehr grosse Verschiedenheiten auf. Deren Gründe können sich natürlich nur im Laufe der nun folgenden konkreten Untersuchungen über die Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung wirklich erhellen. Hier weisen wir - vorwegnehmend - bloss auf ein Moment hin: auf die zuweilen auftauchende, überraschende, ja überwältigende Frühvollendung in gewissen Kunsttätigkeiten auf ganz primitiven Stufen hin. /Südfrenzösische Höhlenmalerei, bestimmte primitive Ornamente, etc./ Diese Tatsachen sind umso bedeutsamer, als sie in unzertrennbarem Zusammenhang mit der die Entwicklung wesentlich beherrschenden Tendenzen stehen, dass nämlich die künstlerische

MTA FIL INT.

Lukács Arch

Tätigkeit als Ganzes sich viel später einheitlich konstituiert, als die Wissenschaft, dass sie sich viel langsamer und zögernder vom allgemeinen Fond der alltäglichen, magischen /religiösen/ Praxis ablöst, als diese.

Dieser Unterschied hat sehr handgreifliche, materielle Gründe. Das Erwerben von Kenntnissen über die umgebende Aussenwelt, das beginnende Erkennen ihrer Zusammenhänge ist ein derart integraler Teil der Alltagspraxis, dass selbst die primitivsten Menschen, bei Strafe des Untergangs, nicht umhin konnten, diesen Weg irgendwie einzuschlagen. Mag diese beginnende Wissenschaft noch so tief im Alltag des magischen Zeitalters eingebettet sein, mag das Bewusstsein darüber, was sie objektiv tun, in dem Menschen sich noch so langsam entfalten: die Bewegung ist doch unwiderstehlich, da sie tief im Schutz und in der Reproduktion der nackten Existenz selbst verankert ist. Die gesellschaftliche Notwendigkeit der Kunst hat keine derart massiv-selbstverständliche Wurzeln. Nicht das ist das Entscheidende, dass jede Ausübung der Kunst eine bestimmte Musse, eine - wenn auch noch so relative - Freiheit von den Alltagssorgen, von den notgedrungen unmittelbaren Reaktionen des Alltags auf die elementaren Bedürfnisse voraussetzt. Eine solche Musse setzten die allerersten, als solche bei weitem nicht bewusst erkannten Anfänge der Wissenschaft ebenfalls voraus. Jedoch ihr engerer und evidenterer Zusammenhang mit den Anforderungen des Tages erzwingt die für sie notwendige Musse in doppeltem Sinne. Erstens indem die imperative Macht dieser Alltagspostulate auf die Gemeinschaft einwirkt, und eine noch so primitive Arbeitsteilung /mit Musse für Nachdenken über solche Probleme /durchsetzt; zweitens indem die so entstehende Erkenntnis den Beginn einer Herrschaft über Umgebung, Dinge etc. vor allem aber über den Menschen selbst zu Wege bringt. Es entsteht eine gewisse Technik der Arbeit und mit ihr eine gewisse Erhebung des arbeitenden Menschen selbst über sein früheres Niveau der Beherrschung der eigenen körperlichen und geistigen Fähigkeiten.

MTA FIL INT.

Lukács Arch.

Alldies - eine bestimmte, wenn auch noch so bescheidene Höhe der Technik und der Umziehung der sie handhabenden Menschen - ist Voraussetzung für die allerersten Anfänge einer ästhetisch noch so unbewussten künstlerischen Tätigkeit. Man denke an die Steinzeit. Die Phase, in welcher geeignete Steine gefunden und aufbewahrt wurde, involviert bereits Ansätze zu einer solchen Widerspiegelung der Wirklichkeit, aus der später Wissenschaft wird. Denn es gehört bereits ein bestimmter Grad der Abstraktionsfähigkeit, der Verallgemeinerung der Arbeitserfahrungen, ein Hinausgehen über die rein subjektiven, wenig geordneten Eindrücke, um den Zusammenhang der Form eines bestimmten Steins mit seiner Eignung zu bestimmten Verrichtungen klar erblicken zu können. Auf dieser Stufe ist jedoch ein Ansatz zur Kunst noch unmöglich. Dazu muss der Stein nicht nur überhaupt geschliffen, oder geschabt, von der menschlichen Hand zum Werkzeug umgeformt werden, jedoch die dabei verwendete Technik kann nur auf einen verhältnismässig hohem Niveau sogar ein bloss unbewusstes Aufnehmen künstlerischer Motive gestatten. Boas weist richtig nach, dass eine verhältnismässig entwickelte Technik des Schabens oder des Schleifens nötig ist, damit der Stein die richtige Form erhält, damit seine abgeschabte Oberfläche nicht ein Durcheinander der Teile, sondern deren Gleichheit, Parallelität etc, aufzeige.^{1/} Dies involviert anfangs noch keinerlei ästhetische Intention; es ist nichts mehr, als die bessere, technisch-handwerkliche Adaption an den unmittelbarpraktischen Zweck der Arbeit. Es ist aber ohne weiteres klar, dass bevor das menschliche Auge imstande ist, Formen und Strukturen genau wahrzunehmen, bevor die Hand vermag, die dabei notwendigen Parallelitäten, gleichen Abstände etc. dem Stein pünktlich abzuzwingen, alle Voraussetzungen für eine selbst allerprimitivste Ornamentik fehlen müssen.

Die objektive Höhe der Technik ist also zugleich eine Entwicklungshöhe des arbeitenden Menschen. Engels gibt über die entscheidenden Züge dieser Entwicklung ein sehr deutliches Bild: "Bis der erste Kiesel durch Menschenhand zum Messer verarbeitet wurde, darüber mögen Zeiträume verflossen sein,

gegen die die uns bekannte geschichtliche Zeit unbedeutend erscheint. Aber der entscheidende Schritt war getan: die Hand war frei geworden und konnte sich nun immer neue Geschicklichkeiten erwerben, und die damit erworbene grössere Biegsamkeit vererbte und vermehrte sich von Geschlecht zu Geschlecht. So ist die Hand nicht nur das Organ der Arbeit, sie ist auch ihr Produkt."^{2/} Engels weist weiter nach, dass die Ausbildung der Hand wichtige Rückwirkungen auf den übrigen Organismus gehabt hat. Über den Zusammenhang von der Arbeit, von der darin erworbenen Geschicklichkeit, von der darin entstehenden höheren Gemeinschaft mit der Sprache war bereits die Rede. Zu erwähnen ist hier noch, dass Engels die spezifisch menschliche Verfeinerung und Differenzierung der Sinne energisch hervorhebt. Es handelt sich dabei nicht in erster Reihe um eine physiologische Vervollkommnung. Im Gegenteil. In dieser Hinsicht sind viele Tiere dem Menschen weit überlegen. Es kommt aber darauf an, dass die Wahrnehmungsfähigkeit der Dinge durch die Erfahrungen der Arbeit sich qualitativ ändert, verbreitert, vertieft, verfeinert. Wir haben auf die Ausführungen von Engels über diese Frage in anderen Zusammenhängen bereits hingewiesen. Auch hier betont er die Wechselwirkungen, dieser Entwicklung mit der Arbeit, mit der Sprache, mit dem Abstraktions- und Schlussvermögen, etc.

Eine weitere Konkretisierung des hier vor sich gehenden Differentiationsprozesses der Sinne finden wir vor allem in der Anthropologie von Gehlen, dessen richtige Analyse bestimmter Tatsachen und Zusammenhänge für uns umso wertvoller ist, als seine philosophischen Voraussetzungen und Folgerungen den unseren oft diametral entgegengesetzt sind. Da es uns aber hier ausschliesslich auf die Feststellung einer konkreten Entwicklungstendenz ankommt, werden wir jede ausführliche Polemik oder Kritik vermeiden. Der Leser wird schon aus Gehlens Terminologie entnehmen können, wo die Gegensätze zwischen einer modern-idealistischen und einer dialektisch-materialistischen Anthropologie sowohl prinzipiell wie im Detail liegen. Gehlen spricht über die allmählich entstehende Arbeitsteilung der Sinne, wobei es für uns gleichgültig ist, dass er diesen

Prozess im Entwicklungsgang des Kindes beobachtet, während unserer Ansicht nach der wesentliche Prozess sich im Kindesalter der Menschheit abgespielt hat; wir betrachten ja - nach Hegel und Engels - die "Entwicklung des individuellen Bewusstseins durch seine verschiedene Stufen, ... als abgekürzte Reproduktion der Stufen, die das Bewusstsein des Menschen geschichtlich durchgemacht..."^{3/} Gehlen also führt aus: "Der Erfolg dieser Prozesse, in denen Bewegungen jeder Art, besonders der Hände, mit allen Sinnen, besonders dem Auge, zusammenwirken, ist der, dass die umgebende Welt "durchgearbeitet" wird, und zwar in der Richtung der Verfügbarkeit und der Erledigung: Die Dinge werden der Reihe nach in Umgang gezogen, und abgestellt, im Zuge dieser Verfahrens aber unvermerkt mit einer hochgradigen Symbolik angereichert, so dass endlich das Auge allein, ein müheloser Sinn, sie übersieht und in ihnen zuletzt Gebrauchs- und Umgangswerte mitsieht, welche vorher mühsam eigentätig erfahren wurden."^{4/} Ohne hier eine Kritik der idealistischen Auffassung und Terminologie auch nur anzudeuten, sei nur so viel bemerkt, dass hinter dem, was Gehlen unter Symbolik versteht, ein wesentliches Problem der Entstehung der spezifisch menschlichen Visualität und ihrer Weiterführung zur bildenden Kunst steckt. Hierzu muss nur so viel bemerkt werden, dass Begriff und Ausdruck der "Symbolik" keineswegs eine "Zutat" des Subjekts zu der objektiven Erscheinungsweise der Gegenstände, sondern eine Weiterführung, Ausbildung, Verfeinerung ihrer Widerspiegelung ist. Wenn etwa davon die Rede sein wird, dass das ausgebildete menschliche Sehen etwa das Gewicht, die Materialstruktur, etc. **visuell** erfassen kann, ohne auf den Tastsinn zurückgreifen zu müssen, so liegt der Grund dazu darin, dass die visuellen Kennzeichen solcher Eigenschaften zwar nicht unmittelbar auffallen, und darum auf primitiver Stufe für das Auge nicht wahrnehmbar sind, und deshalb vorerst allgemein durch den Tastsinn erfasst werden. Sie sind aber objektiv dennoch Bestandteile einer visuellen Erfassbarkeit der Gegenstände. Solche Entdeckungen, die der Prozess der Arbeit,

die aus ihm entspringende Arbeitsteilung der Sinne bewerkstelligen, drückt der Idealismus mit dem Wort "Symbolik" aus und verengert dadurch das Gebiet der visuellen Widerspiegelung, die objektive Grundlage einer solchen Arbeitsteilung. Die Eroberungsmöglichkeiten im engeren Gebiet der Aesthetik gehen natürlich noch viel weiter. Wir werden später bei Behandlung einflussreicher Theorien, wie der Konrad Fiedlerschen sehen können, dass der philosophische Idealismus das Gebiet der sinnlichen Wahrnehmung einengt, um für seine subjektivistischen Konstruktionen Raum schaffen zu können.

Das wichtigste an Gehlens Ausführungen ist, dass er die Arbeitsteilung zwischen Gesichts - und Tastsinn in der Arbeit energisch hervorhebt. Diese seine Ausführungen haben wir ebenfalls bereits zitiert. Der Wert einer solchen Analyse steckt sowohl im Prinzip, wie im Detail. Im Prinzip, weil dadurch der Abstand zwischen den arbeitenden und die Arbeitserfahrungen weiter ausbildenden Menschen und den höchstentwickelten Tieren klar zum Ausdruck kommt, und zwar gerade in dieser Arbeitsteilung und Kooperation der Sinne. Gehlen gibt darüber gute Beschreibungen, die vor allem darin ergänzungsbedürftig sind, dass der Unterschied als metaphysische, von Ewigkeit her gegebene Kluft und der Zusammenhang zwischen dem anthropologischen Wesen des Menschen im Gegensatz zum Tier nicht als Produkt der Arbeit erscheint, das heisst, dass die Ergebnisse der Arbeit - der Menschwerdung des Menschen - nicht als Resultate dieses Prozesses, sondern als dessen Voraussetzungen dargestellt werden.

Innerhalb der soeben aufgezeigten Schranke gibt Gehlen nun hervorragende und ausserordentlich fruchtbare Beobachtungen und Beschreibungen in Bezug auf den Charakter der menschlichen Visualität. Auf ihre Bedeutung für die Kunst kommen wir später zurück. Jetzt sei nur ein wesentlicher Abschnitt angeführt, um die Arbeitsteilung der Sinne durch die Arbeit, die Übernahme der Funktionen des Tastsinns durch das Auge klar zu beleuchten. Gehlen führt aus: "Zum Beispiel pflegen wir an einem Gegenstand, etwa einer Tasse, die Glanzlichter und Schatten, sowie die Ornamente teils ganz zu über-

sehen, teils nimmt sie das Auge als Andeutungshilfen für die Raum- und Gestaltsauffassung, womit also indirekt die Rückseiten und die von uns weg orientierten Raumteile "gehabt" werden. Überschneidungen werden ebenso ausgewertet. Dagegen wird die Materialstruktur /"dünnes Porzellan"/ und das Gewicht voll mitgesehen, doch in einer anderen und sozusagen mehr "prädikativen" Weise als der im Vordergrund zur Geltung kommende Charakter des "Gefäßes", d.h. des Hohlen und Runden, und wieder in anderer Weise gewisse optische Daten z.B. der Henkel oder die "handliche" Stelle der Gesamtform, Bewegungssuggestionen für Umgangsbewegungen. Alle diese Daten aber umfasst das Auge mit einem Blick. Man muss geradezu sagen, dass unser Auge gegen den Istbestand der Empfindbarkeit, ja des jeweils hintergrundhaft Empfundenen ungemein gleichgültig ist, dagegen höchst empfindlich für Hochkomplexe Andeutungen.^{5/} Gehlen erkennt auch ganz richtig die Rolle der Gewöhnung in diesem Prozess, allerdings wieder ohne dabei die Arbeit /und auf späterer Stufe: die der Kunst/ zu berücksichtigen.

Wir sind auch hier der realen Entwicklung weit vorausgeeilt und müssen dieses Vorwegnehmen der Endresultate zwecks Beleuchtung der - unbekannten und voraussichtlich nie faktisch erkennbaren - Anfangszustände der Differenzierung, der allmählichen Ablösung der künstlerischen Widerspiegelung von der des Alltagslebens, ihr Selbstständigwerden nicht nur dieser, sondern auch der der Wissenschaft /und andererseits der von Magie und Religion/ gegenüber weiter fortführen. Es handelt sich wieder um die marxistische Methode, dass die Anatomie des Menschen den Schlüssel zur Anatomie des Affen abgibt, dass an sich unbekannte und wissenschaftlich unerforschbare Anfangsstadien mit Hilfe der von ihnen ausgelösten, nur auf entwickelteren Stufen sichtbar gewordenen Impulsen, ihrer Qualität, Richtung, Tendenz etc. durch die erkennbaren Folgen rekonstruierbar werden, indem wir die Entwicklung in ihrem bisher erreichten Endpunkt, unter Berücksichtigung der uns vorliegenden Zwischenetappen, in umgekehrter Richtung verfolgen und aus der Art der Differenzierung Rückschlüsse auf den primitiven undifferenzierten Zustand, auf seine

Auflösung auf die Zukunftskeime, die in ihm stecken, ziehen.

Der so - sehr problematisch - verfolgbare Differenzierungsprozess, der künstlerischen Widerspiegelung bietet ganz besondere Schwierigkeiten auch im Vergleich zu dem der Wissenschaft. Dies liegt vor allem in dem viel späteren Bewusstwerden. Wir konnten schon in der griechischen Entwicklung sehen, dass die bewusstste weltanschaulichste Form des wissenschaftlichen Verhaltens, die der Philosophie, geradezu eine Pionierrolle den eigentlichen Einzelwissenschaften gegenüber spielt. Natürlich ist eine bestimmte Entwicklungsstufe der Produktivkräfte und mit ihnen der Technik der einzelnen Wissenschaften vonnöten, damit ein solches Nachdenken und Bewusstmachen überhaupt zustandkommen könne. Ist es jedoch einmal da, so geht es, vor allem in Griechenland, als Verallgemeinerung der Erfahrungen weit über den damals erreichten und bei den damaligen Produktionsverhältnissen erreichbaren Grad von Technik und Einzelwissenschaften hinaus. Ja selbst in der Aufschwungsperiode in und nach der Renaissance hört diese Funktion der Philosophie nicht auf. Engels sagt über die Rolle der Philosophie in Bezug auf die Entwicklung der Naturwissenschaften folgendes: "Es gereicht der damaligen Philosophie zur höchsten Ehre, dass sie sich durch den beschränkten Stand der gleichzeitigen Naturerkenntnisse nicht beirren lässt, dass sie - von Spinoza bis zu den grossen französischen Materialisten - darauf beharrte, die Welt aus sich selbst zu erklären, und der Naturwissenschaft der Zukunft die Rechtfertigung im Detail überliess."^{6/} Eine solche Rolle konnte die Philosophie der Kunst, die Aesthetik für die Selbstbesinnung der Kunst selbst nie spielen. Sie trat immer, sogar in so grossen Gestalten, wie Aristoteles, erst post festum auf und ihre bedeutendsten Resultate waren, wie gerade bei Aristoteles, begriffliche Fixierungen einer bereits erreichten Stufe der Kunstentwicklung. Das ist nicht zufällig. Denn bei aller Allmählichkeit und Widersprüchlichkeit des Ablösungsprozesses der wissenschaftlichen Widerspiegelung von der des Alltags /und von der von Magie und Religion/ ist die Kluft zwischen ihnen doch hinreichend augenfällig, um - unter günstigen gesellschaftlichen Bedingungen rasch und im wesentlichen richtig einer philosophischen Verall-

gemeinerung fähig zu werden. Die Eigenart der künstlerischen Widerspiegelung hebt sich jedoch - unmittelbar angesehen - weit weniger scharf von dieser gemeinsamen Basis ab, produziert sehr langwährende Übergangserscheinungen, kann noch auf hochentwickelter Stufe die engste Verbundenheit mit Alltag, Magie und Religion aufrechterhalten, dem äusseren, unmittelbaren Anschein nach sich völlig mit diesen zu verschmelzen.

Es ist wieder lehrreich diese Konstellation auf entwickelter Stufe zu studieren. Denken wir an die griechische Entwicklung. Wir sehen einerseits, dass Literatur und Kunst /im Vergleich zum Orient/ sich verhältnismässig autonom, frei von theokratischen Vorschriften entfalten können. Aber gerade dadurch wird es sichtbar, wie spät eine Ablösung von der Religion, ein Sich-auf-eigene-Füssestellen der Kunst erfolgt. Wenn man sie sehr früh datiert, so kann man bis Sophokles zurückgehen, ein wirkliches Bewusstsein der Trennung ist erst bei Euripides vorhanden. Wir haben in anderen Zusammenhängen bereits darauf hingewiesen, dass hier die geistige Grundlage für das kritisch-ablehnende Verhalten der frühen, sich und die Wissenschaft zu befreien bestrebten Philosophie gegenüber Kunst und Künstler liegt /Heraklit etc./ Diese Philosophen sehen im ästhetischen Prinzip - nicht mit Unrecht - ein anthropomorphisierendes, und da sie den Anthropomorphismus der Religion, des Mythos etc. als ihren geistigen Hauptfeind betrachten, wird in diesem Zusammenhang das Aesthetische - sehr zu unrecht - zum Verbündeten, zum Instrument des anthropomorphisierenden Aberglaubens gestempelt. Die Schwierigkeit eines ähnlich entschiedenen Selbständigwerdens, die hier für Philosophie und Wissenschaft erfochten wurde, liegt nämlich darin, dass das ästhetische Prinzip, - worüber im Folgenden sehr eingehend die Rede sein wird - tatsächlich einen anthropomorphisierenden Charakter hat. War es schon, wie wir gesehen haben, nicht leicht, bedurfte es einen viele Jahrtausende umfassenden Prozess, um das desanthropomorphisierende Prinzip der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit von jedem Anthropomorphismus zu trennen, - welche Anstrengungen musste die Einsicht dessen kosten, dass die künstlerische Widerspiegelung zwar dem Wesen nach anthropomorphisierend ist, jedoch eine derartige Besonderheit dieses Prinzips repräsentiert,

dass sie sich - sachlich und methodologisch, inhaltlich und formellscharf sowohl von der Widerspiegelung des Alltagslebens, wie von der der Magie oder der Religion unterscheidet.

Hier sei bloss eine Bemerkung zur Klärung der Begriffe gestattet. Wie bereits wiederholt hervorgehoben, spielt für uns der Gegensatz des desanthropomorphisierenden und des anthropomorphisierenden Prinzips der Widerspiegelung eine ausschlaggebende Rolle. Das Wesen des ersteren ist bereits eindeutig bestimmt; über die Dialektik der damit verbundenen Weltanschauungsfragen haben wir ebenfalls gesprochen. Bei der Anthropomorphisierung sind viel mehr Zweideutigkeiten möglich. Es gibt z.B. Forscher, die ein Anthropomorphisieren nur dort an erkennen, wo ausdrücklich und direkt der Mensch seine eigenen Formen, Eigenschaften in den Kosmos hineinprojiziert. So in der letzten Zeit Gehlen, der über diese Frage folgendes ausführt: "die Magie ist grundsätzlich gruppenegoistisch oder gar egozentrisch und sie bedarf für ihre Technik keineswegs humanisierter anthropomorpher Wesenheiten. Gerade Vorzeichen sind fast immer nicht menschlich, man bedient sich für Zauberei gerne tierischer Spirits, man holt Regen, Wolken, die Jagdbeute heran, die Embleme der Schamanen sind der Vogel, das Ross, der Lebensbaum usw. Erst auf der Stufe des Polytheismus wandelt sich dies, sobald die Götter menschliche Gestalt annehmen, werden sie erst wirklich Götter, d.h. es wird sicher, dass sie regieren... Der anthropomorphe Gott ist gerade der, der nicht mehr anthropozentrisch wirkt..."^{7/} Gehlen verwechselt das Objekt der Anthropomorphisierung und dessen Methode.

/Auf die Gründe dieser Verwechslung, die aus seiner ganzen Geschichtsphilosophie entspringen, können wir hier nicht eingehen./ Dass die Götterreligionen, insbesondere der Monotheismus entwickeltere, höhere Formen des Anthropomorphismus repräsentieren als die Magie, unterliegt keinem Zweifel. Wenn die Welt von Gott oder von Göttern regiert wird, so ist damit ohne Frage die eingebildete unmittelbare Beeinflussung des Weltlaufs durch die Magie zurückgedrängt, sein vom Menschen unabhängiges Funktionieren ~~W~~ weltanschaulich festgelegt. Ist aber damit die magische "Weltanschauung" wirklich überholt? Gehlen selbst

ist gezwungen, in Anschluss an Eduard Meyer und Jacob Burckhardt das Gegenteil zuzugeben: "Überall geht mit der ethischen Vertiefung der Rückfall in die primitivsten Formen der Religion, die schon völlig überwunden schienen, Hand in Hand."^{8/} Dieser Erhaltenbleiben wichtiger Momente der Magie in den Religionen ist kein Zufall. Es gilt nicht nur für den antiken, und orientalischen Polytheismus, sondern auch für die monotheistischen Religionen; erst im Calvinismus ist ein ernster Versuch entstanden, die Überreste der Magie radikal zu liquidieren. So sind die von Meyer und Burckhardt festgestellten "Rückfälle" solche nur in quantitativer Beziehung; auch früher leben sehr viele Überreste der Magie zumeist in friedlicher Eintracht mit den neuen Göttervorstellungen weiter. Es zeigt sich also, dass Gehlen den Gegensatz von Magie und Religion in dieser Hinsicht nicht nur überschätzt, sondern auch gerade in Bezug auf das anthropomorphisierende Prinzip einen nicht existierenden Gegensatz in sie hineinträgt. Zugegeben, dass die Objekte der Magie sich auf Naturerscheinungen /Tiere, Kräfte, etc./ konzentrieren - woher nimmt die Magie ihre Auffassung von deren Wesen? Zweifellos aus den damaligen Erfahrungen des Menschen über sich selbst, über seine Beziehungen zu der umgebenden Natur. Dass diese weniger offen "personifiziert" sind, als die der späteren Religionen, stammt einfach daher, dass die menschliche Persönlichkeit noch weit weniger entwickelt, weit weniger ihrer selbst bewusst war. Wenn z.B. die Gestalt des Demiurgos erst später hervortritt, so erklärt sich dies zwanglos daraus, dass zur Zeit des blossen Sammelns, der Vorherrschaft von Jagd, Fischerei etc. in der Selbsterhaltung der Menschen den "unpersönlichen Mächten" notwendigerweise eine viel grössere Rolle gedanklich zugesprochen wird, als in späteren Stadien, in denen der Arbeit ein viel grösserer Anteil daran zukommt. Das ändert jedoch bloss die Objekte, die in die Aussenwelt als Ursachen projiziert werden, ihre Beschaffenheit, Wesensart, etc. nicht aber den Akt des Projizierens aus den inneren Erfahrungen des Menschen in die objektive Wirklichkeit. Anthropomorphisieren und Desanthropomorphisieren scheiden sich gerade hier: ob von der objektiven

Wirklichkeit ausgegangen wird, deren an sich seiende Inhalte, Kategorien etc. ins Bewusstsein gehoben werden, oder eine Projektion von Innen nach Aussen, vom Menschen in die Natur stattfindet. Von diesem Standpunkt ist der Kult von Tieren oder Naturkräften ebenso anthropomorphisierend, wie das Schaffen von menschähnlichen Göttern.

Diese Frage des Anthropomorphisierens wird ihrer Wichtigkeit gemäss, in unseren späteren Betrachtungen eine zentrale Rolle spielen. Hier wurde sie, in einer notgedrungen noch sehr abstrakten, vorwegnehmenden Weise nur darum angeführt, damit bestimmte Eigenschaften dieses Loslösungsprozesses in allgemeinen Umrissen schon sichtbar gemacht werden können. Erstens die Schwierigkeit und Kompliziertheit des objektiven Ablösungsprozesses, nämlich wie - unbekümmert darum, von welchem Bewusstsein er begleitet wird - in der künstlerischen Praxis eine spezifisch ästhetische Gegenständlichkeit entsteht, die obwohl ebenfalls anthropomorphisierend, sich qualitativ dem Wesen nach von den Gegenständlichkeitsformen des Alltags, der Magie und der Religion unterscheidet. Zweitens wird dadurch unsere frühere Behauptung vom post festum Charakter des Bewusstmachens dieser Widerspiegelungsart schon auf diesen abstrakten Niveau der Betrachtungen etwas besser erhärtet. Es wird verständlich, dass das allgemeine Prinzip der beginnenden Praxis, das "sie wissen es nicht, aber sie tun es" hier in besonders extremen Masstäben erscheint. Die spezifische Art der ästhetischen Gegenständlichkeit, das spezifisch ästhetische Verhalten zu ihr hat sich bereits längst praktisch ausgebildet, bevor ein nur einigermaßen ernsthafter denkerischer Vorstoss bemerkbar sein würde, die verschiedenen Formen der anthropomorphisierenden Widerspiegelung der Wirklichkeit begrifflich scharf, theoretisch fundiert von einander zu trennen, wie dies in Bezug auf die desanthropomorphisierenden Widersprüche in der Philosophie geschah. Ja es bedarf - mit wenigen Ausnahme zu denen freilich Aristoteles gehört - einer jahrtausendelangen währenden Entwicklung, um aus den Kriterien der ästhetischen "Wahrheiten" die Elemente der wissenschaftlichen zu entfernen,

um die "Wahrheit" der ästhetischen Widerspiegelung - positiv wie negativ - nicht nach diesen Masstäben zu bewerten.

Die Schwierigkeit wächst noch dadurch, dass die ersten Ausdrucksformen der wissenschaftlichen und philosophischen Widerspiegelung der Wirklichkeit jedenfalls stark mit ästhetischen Elementen gemischt auftreten. Diese entstanden unmittelbar fraglos noch aus der magischen Periode, in welcher die später sich differenzierenden Tendenzen noch unzertrennlich ineinander verschlungen vorkommen. Man denke an die altorientalische Poesie, in welcher diese - dem sachlichen Wesen nach unorganische - Tendenz sich noch sehr lange konserviert hat. Aber selbst in Griechenland, wo die inhaltliche Trennung, ja Gegensätzlichkeit sich relativ früh konstituiert, finden wir häufig wissenschaftliche oder philosophische Produktionen, die in poetischer Sprache, zuweilen mit poetischer Anschauung geschrieben wurden; so philosophische Gedichte bei den Vorsokratikern, so die früher Dialoge Platons. Ohne Frage entsteht daraus eine Doppelentwicklung, eine sehr langsame und ungleichmässige Differenzierung: einerseits das philosophische Gedicht als besonderes Genre innerhalb der Lyrik /Schiller/, andererseits das Abstreifen des poetisierenden Ausdrucks in Wissenschaft und Philosophie. Jedoch selbst so gewaltige Werke, wie "De rerum natura" von Lukrez haben die klar differenzierende Trennung noch nicht vollzogen, und sogar bei Dante finden wir noch Spuren des Ineinanderübergehens von wissenschaftlicher und poetischer Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Noch hartnäckiger bewahrt sich diese ursprüngliche Ungetrenntheit in vielen Aeusserungsweisen der Gesellschaftswissenschaften und des öffentlichen Lebens. Es genügt, wenn wir für das letztere auf die antike Rhetorik hinweisen. Die Antike hat diese zweifellos für eine Kunst gehalten. Es ist hier nicht der Ort, alle Widersprüche, die sich daraus ergeben, ausführlich auseinanderzusetzen. Es genügt vielleicht darauf hinzuweisen, dass einerseits die Rhetorik durch diese Grundauffassung einen zuweilen in Manier überschlagenden formalistischen Charakter erhält; denn für eine vom Gehalt ausgehende formale Behandlung, die in der Poesie objektiv vorhanden, wenn auch nicht immer

bewusst erkannt war, die die eindeutige Bestimmtheit der konkreten Formprobleme durch die genremässige Determiniertheit des konkreten Inhalts sicherstellte, muss hier fehlen, Andererseits muss die so zustandekommende rein formalistische "ästhetische" Auffassung der Rhetorik dazu führen, dass ihre argumentierend- "wissenschaftlichen" Elemente einen sophistischen Charakter erhalten, da sie einseitig von ihrer unmittelbaren /emotionalen/ Wirksamkeit aus betrachtet werden, da ihr eigentlicher Wahrheitsgehalt, ihre genaue Übereinstimmung mit den Tatsachen in den Hintergrund gedrängt wird, ja zuweilen vollständig verschwindet.

An dieser Frage ist es unschwer zu ersehen, dass eine genaue theoretische Differenzierung auf diesem Gebiet noch bis heute nicht vollkommen vollzogen ist. Das bedeutet eine Schwierigkeit für jede Aesthetik, die ihr Gebiet sehr scharf, übergangslos - also metaphysisch - von den ausserhalb ihres Bereichs liegenden Lebenserscheinungen trennen will. Für unsere, bis jetzt noch sehr abstrakt ausgedrückte, allmählich zu konkretisierende Anschauung dagegen, die ein ständiges hin und her der Wechselwirkungen zwischen Alltag und Kunst annimmt, in der die Probleme des Lebens in spezifisch ästhetische Formen umgewandelt und ihnen entsprechend künstlerisch gelöst werden, und in denen die Errungenschaften der ästhetischen Eroberung der Wirklichkeit ununterbrochen ins Alltagsleben einströmen und diese objektiv wie subjektiv bereichern, lösen sich diese Widersprüche zwanglos auf. Denn so wird es klar, dass die forensische Rede, ebenso wie die Publizistik, die Reportage etc. wichtige Bestandteile des praktischen Alltagsleben bilden. Ihre Zugehörigkeit zum Alltagsleben, ihre Unfähigkeit sich zu festem, wenn auch sich stets wandelnden Gesetzmässigkeiten eines ästhetischen Genres zu kristallisieren, beruht darauf, dass hier die unmittelbare Zusammengehörigkeit von Theorie und Praxis, die für Aufbau des Ganzen und für Ausgestaltung der Details entscheidende Zwecksetzung ist. Eine Rede soll vor allem einen bestimmten, konkreten, einzelnen Zweck erreichen: die Zuhörer dazu bringen, dass X. verurteilt oder freigesprochen, dass der Gesetzentwurf Y angenommen oder abgelehnt wird etc. Im schroffen

Gegensatz sowohl z.B. zur wissenschaftlichen Jurisprudenz, die jene allgemeinen Regeln untersucht, denen ein solcher Einzelfall subsumiert werden soll, wie etwa zu Drama oder Roman, die in der eventuellen Gestaltung eines bestimmten Einzelfalles bestrebt sind, die darin enthaltene Typik an Charakteren und Situationen künstlerisch herauszuarbeiten. Diese doppelseitig trennende Kluft wird weder durch eine Anwendung von künstlerischen noch durch die von wissenschaftlichen Mitteln überbrückt. Das für das Wesen des Ganzen ausschlaggebende ordnende Prinzip bleibt die Zielsetzung: die unmittelbare Mobilisierung der verschiedenartigsten, unter sich heterogensten Mittel für ein unmittelbares, praktisches Ziel.

Es ist in dieser Frage vielleicht für manche verwirrend - und zwar zweifellos schon von alters her so -, dass auch die Kunst auf unmittelbare Wirkung ausgeht. Wir können jedoch leicht einsehen, dass der Sinn der Unmittelbarkeit in beiden Fällen äusserst verschieden ist. In der Rhetorik ist der höchste Zweck das Erreichen von etwas unmittelbar Praktischen; ob die Mittel immer direkt an die Unmittelbarkeit appellieren, bleibt dahingestellt. In der Kunst dagegen liegt der Akzent gerade auf der durch die Gestaltungsmittel erzielten unmittelbaren Wirkung; ihre Umsetzung in Praktische - die erzieherische Wirkung der Kunst, über die wir später ausführlich sprechen werden - ist dagegen etwas sehr kompliziert und ungleichmässig vermitteltes. Natürlich schliessen diese Abgrenzungen Übergangsfälle keineswegs aus. Einerseits kann in einer Rede, in einem publizistischen Aufsatz die wissenschaftliche Methode, der von ihr wissenschaftlich erfasste und gruppierte Stoff derart überwiegen, so übersältigend und bahnbrechend im wissenschaftlichen Sinne sein, dass die vollzogene Leistung eine wissenschaftliche sein wird, und ihre rhetorische oder publizistische Form als sekundäres Beiwerk erscheint. Andererseits kann eine rhetorische Leistung, eine publizistische Schrift die Typik des behandelten Falles mit solcher Kraft herausarbeiten, dass sie - dadurch von ihrem Anlass weitgehend unabhängig geworden - eine künstlerische Wirkung auslöst. Es ist aber klar, dass es sich hier um Grenzfälle handelt, in denen, - und das ist das hier Wesent-

liche - der Masstab aus der Methodologie der Wissenschaft, bzw. aus der Aesthetik genommen wird; solche Ergebnisse werden durch Überschreiten der normalen Grenzen der Rhetorik, nicht aber durch Erfüllung ihrer Regel erzielt. Sie heben also den angegebenen Gegensatz nicht auf, sie weisen nur - eben als Grenzfälle - erneut auf die von uns betonte Grundtatsache hin, dass zwischen Alltag und Wissenschaft wie Kunst ununterbrochen eine doppelseitige Wechselwirkung obwaltet.

Aehnlich langsam erfolgt die Herausbildung der eigentlichen wissenschaftlichen Weise der Widerspiegelung in der Geschichtschreibung. Während der ganzen antiken Entwicklung bleiben die Grenzen gegenüber einer ästhetischen Gestaltung äusserst fliessend, ja immer wieder kommt eine gewisse Prävalenz des Aesthetischen zur Geltung. Die anfangs /etwa bei Herodot/ vorherrschende anekdotisch-novellistische Gruppierung und Erzählung der Ereignisse flaut zwar immer stärker ab, jedoch besonders die Einwirkung pseudoästhetisch-rhetorischer Elemente bleibt - wie wir gesehen haben - durchgehends äusserst wichtig. Die entschiedene Konstituierung der Geschichte als Wissenschaft erfolgt erst spät in der Neuzeit. Sie beruht darauf, dass die erstarkende Tendenz der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit immer energischer darauf gerichtet ist, die Tatsachen des Geschichtsablaufs nicht nur in ihren allgemeinen Umrissen treu zu reproduzieren, sondern ihr historisches Geradesosein ungestört durch die Subjektivität des betreffenden Historikers als notwendig zu erfassen. Darin kommt, wie leicht einzusehen ist, der Sieg des desanthropomorphisierenden Prinzips in der Widerspiegelung der Wirklichkeit zum Ausdruck: das Bestreben, die Tatsachen der Wirklichkeit möglichst in ihrem objektiven An-sich-Sein wiederzugeben, die menschliche Subjektivität in Erforschung, Auswahl und Anordnung der Tatsachen möglichst auszuschalten. Diese Tendenz beruht auf der wachsenden Einsicht, dass gerade hinter der qualitativen Veränderung der Tatsachen des Lebens, der Beziehung der Menschen zu einander,

der Bedingungen ihres Handelns, ihrer Psychologie, ihrer Moral objektive, wissenschaftlich aufdeckbare und erklärbare gesellschaftliche Kräfte wirksam sind, nämlich die Struktur der jeweiligen gesellschaftlichen Gebilde, ihre Umwandlungen und deren Ursachen. Das qualitative Geradesosein dieser Tatsachen erscheint also nicht mehr als einfache unmittelbare Gegebenheit, als abstraktes Sosein, sondern als Knotenpunkt, als Wechselbeziehung objektiver Gesetzmässigkeiten. Beides hat die Antike Historiographie wenig gekannt und darum kaum beachtet. Darum spielen in der Darstellung des Geradesoseins der Fakten und Ereignisse künstlerische Elemente eine so wichtige Rolle. Die künstlerische Freiheit im "Erdichten" der Reden historischer Persönlichkeiten ist nur ein auffälliges Symptom dieser Lage. Der Vergleich, den Aristoteles in Bezug auf Verallgemeinerung zwischen Dichtung und Geschichte, zu Ungunsten der letzteren, zieht, beleuchtet die Antike Entwicklungsstufe der Differenzierung. Auf die Probleme der Beziehung von Geschichtsphilosophie und Geschichte, die als Übergang eine wichtige Rolle spielen, werden wir uns hier nicht einlassen, da sie im wesentlichen ein Problem innerhalb des Bereichs der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit bilden. Die Geschichtsschreibung konstituiert sich als konsequente Wissenschaft erst, wenn, wie oben angedeutet, die Tatsachen nicht nur als solche respektiert - also nicht mehr ästhetisch typisiert oder stilisiert -, sondern als Erscheinungsweisen, Knotenpunkte, Kreuzungen, Wechselbeziehungen etc. der Gesetzmässigkeiten der historischen Entwicklung widerspiegelt und dargestellt werden. Dass der literarische Ausdruck solcher Zusammenhänge oft auch zu künstlerischen Mitteln greift, bestätigt von neuer Seite das von uns bereits hervorgehobene Prinzip der gegenseitigen Wechselwirkungen. /Wir werden im zweiten Band bei Behandlung des Kunstwerks und der Typen der schöpferischen Verhaltens eingehend die Rolle wissenschaftlicher Elemente in der Kunst behandeln./

Aber diese Wechselwirkungen geben die strukturell entscheidende gegenseitige Abhebung der Sphären von einander nicht auf. Sowohl die Geschichtswissenschaft kann rein wissenschaftlich /d.h. desanthropomorphisierend/ bleiben bei breiter

Ausnützung ästhetischer Ausdrucksmittel in der literarischen Darstellung, wie die Kunst als solche keineswegs in der Reinheit ihrer Wirkungen gestört werden muss, wenn ihre Aneignung des Lebensstoffes sich auch auf Methode und Resultate der Wissenschaft stützt. Die erstere Möglichkeit können wir in den historischen, ja auch in den ökonomischen Werken von Karl Marx sehen, der in der Methodenlehre das meiste getan hat, um das objektive desanthropomorphisierende Prinzip in den Gesellschaftswissenschaften theoretisch zu begründen und praktisch durchzusetzen. Für die zweite Möglichkeit bietet das Spätwerk Thomas Manns ein bezeichnendes Beispiel. Die Kompliziertheit dieser Lage musste hier darum, wenigstens andeutend, gestreift werden, damit die Schwierigkeit der Ablösung der ästhetischen Sphäre vom Alltag, von Religion und auch von Wissenschaft klar hervortrete.

Wir haben, nicht ohne Absicht, die Betrachtungen solcher Wechselbeziehungen und Übergänge an Beispielen des verbalen Ausdrucks auf relativ entwickelter Stufe zu erhellen versucht. Die Schwierigkeiten der begrifflichen Trennung der verschiedenen Sphären erscheint zwar auch hier sehr gross, jedoch die steigende Bewusstheit, insbesondere über Wissenschaft und wissenschaftlich geleitete Praxis macht die Entwirrung doch möglich. Gerade diese Feststellung weist jedoch sehr deutlich auf die Schwierigkeit dieser Aufgabe im primitiven Stadien der Entwicklung. Selbstverständlich müssen uns dabei die hier gewonnenen prinzipiellen Einsichten leiten, vor allem, dass wir objektiv, de facto vollzogene /oder begonnene/ Trennungen auch dort wahrnehmen, wo das Bewusstsein der Differenz noch vollständig fehlt. Dabei muss, wenigstens mit einer Bemerkung, auf früher Angedeutetes rückverwiesen werden: nämlich, dass es weit leichter bei den vom gesellschaftlichen Leben hervorgebrachten Mischungen des wissenschaftlichen und künstlerischen Prinzips die Trennung, wenigstens begrifflich zu vollziehen, als im Falle des zusammengewachsenseins von Kunst und Magie, bzw. Religion. Denn im ersten Fall stehen, wie bereits gezeigt wurde, desanthropomorphisierende und anthropomorphisierende Arten der Widerspiegelung der Wirklichkeit einander gegenüber, während

im zweiten Fall es sich um Abarten des Anthropomorphisierens handelt, die zwar in ihren letzten Prinzipien einander entgegengesetzt sind, die jedoch in der Praxis jahrtausendlang mit einander verschmolzen bleiben, deren allmählich Trennung nicht nur ein langsamer, widerspruchsvoller, ungleichmässiger Prozess ist, sondern auch einer, der für die Kunst selbst nicht ohne Problematik, nicht ohne inneren Krisen abläuft.

Bevor wir von diesen einleitenden Bemerkungen zur philosophischen Analyse des Loslösungsprozesses der Kunst aus der ursprünglichen, undifferenzierten menschlichen Praxis übergehen, muss noch eine prinzipielle Vorbemerkung gemacht werden. Wie bereits hervorgehoben wurde, haben wir als Beispiele nur verbale Ausdrucksformen herangezogen, wohl wissend, dass wir damit nicht entfernt das ganze Gebiet des Aesthetischen umrissen haben. Aber schon auf diesem künstlich eingeengten Terrain wird es sichtbar, welch ein Hindernis für das philosophische Begreifen des Wesens und der Entstehung der Kunst das durchgehende Prinzip der meisten Aesthetiken ist: das Wesen des Aesthetischen, als etwas Ursprüngliches und von vorneherein Einheitliches aufzufassen. Erst recht, wenn wir dabei auch an Ornamentik und bildende Kunst, an Musik und Architektur denken.

Mit dem Aussprechen solcher Bedenken soll die letztthinige, prinzipielle Einheit des Aesthetischen keineswegs geleugnet werden. Im Gegenteil. Das Endresultat unserer Betrachtungen geht gerade darauf aus, diese prinzipielle Einheit richtig zu fundieren, sicherer als durch eine überhistorisch-apriorische Annahme von einer "ursprünglichen" ästhetischen Fähigkeit der Menschen. Diese Annahme muss naturgemäss in allen idealistischen Konzeptionen des Aesthetischen vorherrschen. Jeder Idealismus geht notwendig und unkritisch von dem gegenwärtigen Bewusstseinszustand des Menschen aus, statuiert diesen als "ewigen", und auch wenn er dessen faktische, historische Entstehung zugibt, ist die so konstruierte historische Entwicklung nur eine scheinbare. Einerseits ist sie eine bloss äusserliche: der historische Prozess ist bestenfalls dazu da, um in der Empirie das zu "realisieren", was a priori in der

Bewusstseinsanalyse bereits festgestellt wurde; er ist der apriorischen Deduktion gegenüber oberflächlich und zufällig. Da der subjektive Idealismus - was immer seine Terminologie sein mag, - von dem Gegensatz von Sein und Geltung ausgeht, da er diese als unberührbar von der seinsmässigen historischen Entwicklung auffasst, können zwischen beiden keine Wechselwirkungen im Sinne der Konstituierung und Modifizierung der Geltung stattfinden. Andererseits muss auch der objektive Idealismus - auch wenn er, wie bei Hegel das geschichtliche Werden, das Menschwerden des Menschen in den Mittelpunkt der Methodologie stellt - bei der Betrachtung von Wissenschaft und Kunst vom fertigen Begriff des Menschen /im heutigen Sinne oder wenigstens im Sinne des bereits gesellschaftlich-geschichtlich gewordenen Menschen/ ausgehen. Bei Hegel ist zwar die sogenannte symbolische Periode teilweise als Prolog der eigentlichen Kunstentwicklung vorangestellt. Aber auch hier sind bereits alle Kategorien der späteren vollendeten Kunst implicite als vorhanden gesetzt, die Entwicklung besteht bloss in ihrem Explicit-Werden, ist also - gerade nach dem Hegelschen allgemein dialektischen Begriff der Entwicklung - eine bloss Scheinbewegung, die kein wesentlich, qualitativ Neues hervorbringen kann. Und der mechanische Materialismus arbeitet mit einem derart überhistorischen Begriff des Menschen, dass in ihm solche Probleme der Genesis gar nicht auftauchen können. Wenn, wie bei Darwin, die fertigen Kategorien des Aesthetischen bereits bei den höheren Tieren vorhanden sind, und so für den Menschen zu einer Erbschaft seiner vormenschlichen Vergangenheit werden, ändert sich an dieser Lage gar nichts. Dieses Dogma ist, wie wir gesehen haben, im bisherigen ästhetischen Denken so stark verankert, dass, obwohl, wie wir gleich sehen werden, gerade der Marxismus den Bruch mit ihm vollzieht, selbst ein Franz Mehring als "erstes Erfordernis einer wissenschaftlichen Aesthetik" ansieht: "die Kunst als ein eigenes und ursprüngliches Vermögen der Menschheit nachzuweisen."^{9/} Es ist sicher, kein Zufall, dass Mehring sich dabei auf Kant beruft.

Der Grund solcher Auffassungen liegt lange Zeit in der Unkenntnis der Menschwerdung des Menschen und im Zusammenhang damit in der Stilisierung der Urzeit, der Anfänge der

Menscheitentwicklung zu einem "goldenen Zeitalter". Es ist nicht hier der Ort, die verschiedenen gesellschaftlichen Grundlagen solcher - untereinander verschiedenen, ja entgegengesetzten - Anschauungen zu behandeln. Für uns ist vor allem wichtig, einen Blick auf jene Auffassungen zu werfen, die sehr oft aus Opposition gegen den kunstfeindlichen Charakter der kapitalistischen Gesellschaften entstanden sind, die deshalb in die Anfänge der Menschheit ein urwüchsig ästhetisches "goldenes Zeitalter" projizierten. Die aus seiner Auflösung entstandene Zivilisation hat darum für die eigene Gegenwart die Aufgabe, die einst spontan und unbewusst erwachsenen Prinzipien bewusst zu verwirklichen. Es genügt zur Illustration uns auf den berühmt gewordenen Aphorismus aus Hamanns "Aesthetica" in nuce" zu berufen: "Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts; wie der Gartenbau, älter als der Acker: Malerei, - als Schrift: Gesang, - als Deklamation: Gleichnisse, - als Schlüsse: Tausch, - als Handel. Ein tieferer Schlaf war die Ruhe unserer Urahnen; und ihre Bewegung ein taumelnder Tanz. Sieben Tage im Stillschweigen des Nachsinnens oder Erstaunens sassen sie; - und taten ihren Mund auf - zu geflügelten Sprüchen."^{10/}

Es ist nicht allzuschwer die Selbsttäuschung Hamanns nachzuweisen. Wenn es etwa wahr wäre, dass der Gartenbau, älter ist, als der Acker, so handelt es sich auch denn bloss um verschiedene Weisen des Landbaus; dieser Garten hat noch mit dem Garten in ästhetischem Sinne nichts zu tun. Die Hamannsche Malerei /Hieroglyphen etc./ ist bildhafter Gedankenausdruck, magischer Zeichenkomplex, also weit davon entfernt, Vorfahre der späteren Malerei zu sein etc. Auch wenn gewisse Analogien in Sprache und Denken bildhaft erscheinen, so enthalten sie An sich die Keime sowohl der Gleichnisse, wie der Schlüsse, keineswegs die "Poesie" als herrschende Ausdrucksweise einer "prälogischen", einer ästhetischen Periode. Über die scheinbar spontane Bildhaftigkeit der primitiven Sprachen /obwohl wir sie alle nur auf einer relativ entwickelteren Stufe kennen, haben wir bereits gesprochen./ In ihnen eine poetische Muttersprache der Menschheit zu erblicken, heisst so viel, wie unsere späten Sensationen über pittoreske Ausdrücke in die alten Worte zu projizieren, die ihrem Wesen nach

ebenso abstraktiv sind, wie die späteren, ohne jedoch zu einer wirklich verallgemeinernden Synthesis noch befähigt zu sein. Die bedeutende einfache Schönheit alter Volkslieder, die wir mit Recht als vorbildlich bewundern, ist in einer weitaus entwickelteren Etappe beheimatet; in einer, wo bereits der Satz, der Zusammenhang, das Einzelne - in begrifflicher Verallgemeinerung vervollkommnete - Wort beherrscht und Kraft einer umfassenden Stimmung poetische, pittoreske etc. Effekte hervorbringt.

In Hamanns Ausführungen spürt man einen entfernten Nachklang von Vico.^{11/} Bei diesem ist aber die ästhetische Stilisierung der Urzeit weit kritischer. Vico spricht zwar auch von einem "poetischen" Zeitalter in der Entwicklung der Menschheit; seine Auffassung schwankt zwischen einer realistischen Anerkennung ihrer wirklichen Primitivität, ihrer Undifferenziertheit im Vergleich zu späteren Stadien und zwischen einer Identifikation dieser sinnlich ausgedrückten Primitivität mit der entfalteten Poesie und Kunst. Er verlangt dass die Philosophen und Philologen vom echten "ersten Menschen" ausgehen, also von "stumpfsinnigen, blöden und schrecklichen Bestien"; er zieht zum Vergleich mit der primitiven Antike die Reisebeschreibungen über die Indianer, die Berichte von Tacitus über die alten Germanen heran.^{12/} In alledem sind sehr ernst Ansätze zu einem wahrheitsgemässen Erfassen der Ausgangspunkte menschlicher Kultur vorhanden. Vico sieht auch, dass in ihrer Anfangsperiode die späteren Tätigkeitsformen nur als Keime enthalten, aber doch enthalten waren. So entsteht die Vicosche Konzeption der Urzeit: "so sind wir genötigt die poetische Weisheit auf eine rohe Metaphysik zurückzuführen, von der, wie aus einem Stamm sich entwickelnd auf einem Ast Logik, Moral, Ökonomie und Politik, alle poetischer Art; auf einem anderen Ast die ebenfalls poetische Physik; sie ist die Mutter der Kosmographie und weiterhin der Astronomie, welche letztere ihren beiden Töchtern, Chronologie und Geographie, die sichere Ordnung anweist."^{13/} Jedoch auch für Vico bleibt als unüberwindliches Hindernis, dass er die Entwicklungsdiagnostik der menschlichen Tätigkeit aus dem Strukturwandel der Subjektivität

abzuleiten gezwungen ist. So kommt es zu dem überbetonten Kontrast der abstrakten, verstandesmässigen Reaktionen späterer Zeiten, zu denen der ersten Menschen, "die gar kein Nachdenken, aber ganz starke Sinne und mächtige Phantasie besaßen."^{14/} Es ist leicht ersichtlich, dass dieser in der blossen Subjektivität fundierte Gegensatz auch zu einem Idealisieren des primitiven Zustandes führt, welche Theorie freilich Vico - zu seiner Ehre sei es gesagt - niemals so konsequent zu Ende führt, wie etwa später Hamann, bei dem das, was bei Vico ein genialer Gedanke zur Periodisierung der menschlichen Kulturgeschichte war, zu einer Mythisierung als subjektivistischen Methode herabsinkt. So in den "Sokratischen Denkwürdigkeiten": "Doch vielleicht ist die ganze Historie als dieser Philosoph /Bolingbroke, G.L./ meint, und gleich der Natur ein versiegelt Buch, ein vedecktes Zeugnis, ein Rätsel, das sich nicht auflösen lässt, ohne mit einem anderen Kalbe, als unserer Vernunft zu pflügen."^{15/} Das bei sehr vielen Philosophen die Deklaration des Aesthetischen als "ursprüngliches Vermögen der Menschheit" keinen bewusst mythisierenden Gedankenausdruck enthält, ändert nichts daran, dass die ganze These - objektiv - ein Mythos ist.

Bur die Entdeckung der Arbeit als Vehikel zur Menschwerdung des Menschen kann hier eine wesentliche Wendung zur Realität herbeiführen. Bekanntlich war es Hegel, der in der "Phänomenologie des Geistes" als erster mit dieser Auffassung auftrat.^{16/} Diese Konzeption kann aber bei ihm wegen seiner idealistischen Befangenheiten und Schranken nicht ihre volle Fruchtbarkeit entfalten. Marx sagt über diese Hegelsche Theorie, in der er freilich einen Grund der Grösse der "Phänomenologie des Geistes" erblickt: "die Arbeit, welche Hegel allein kennt und anerkennt, ist die abstrakt geistige."^{17/} Die meisten Verkehrungen Hegels in diesem Fragenkomplex lassen sich auf diese grundlegend idealistische Befangenheit seines Standpunkts zurückführen. Die Entstehung, Ausbildung und Entfaltung der menschlichen Tätigkeiten kann nur in Wechsel-beziehung mit der Entwicklung der Arbeit, mit der Eroberung der Umwelt des Menschen, mit der Umgestaltung des Menschen selbst durch sie verstanden werden. Wir haben bereits die Prinzipien der hieraus

-225-

erwachsenden Wechselbeziehungen kurz skizziert, wobei es sichtbar wurde, dass heute bereits Anthropologen und Psychologen, die vom Marxismus unberührt geblieben sind, ja ihn ablehnen, diese den Menschen verwandelnde Funktion der Arbeit in steigendem Masse anerkennen müssen, wenn sie auch - gerade infolge dieser ihrer Stellung zum Marxismus - nicht fähig sind, diesen Komplex in seiner historisch beweglichen Totalität vollständig zu erfassen. Hier genügt es also darauf hinzuweisen, dass Marx diese Auffassung der Menschwerdung, der menschlichen Höherbildung des Menschen bis zur gegenwärtigen Stufe auch in Bezug auf das Aesthetische ausdrücklich hervorhebt. Er führt z.B. in Bezug auf Musik folgendes aus: "Andererseits und subjektiv gefasst: Wie erst die Musik den musikalischen Sinn des Menschen erweckt, wie für das unmusikalisches Ohr die schönste Musik keinen Sinn hat, kein Gegenstand ist, weil mein Gegenstand nur die Bestätigung einer meiner Wesenskräfte sein kann, also nur so für mich sein kann wie meine Wesenskraft als subjektive Fähigkeit für sich ist, weil der Sinn eines Gegenstandes für mich /nur Sinn für einen ihm entsprechenden Sinn hat/ gerade so weit geht, als mein Sinn geht, darum sind die Sinne des gesellschaftlichen Menschen andre Sinne wie die des ungesellschaftlichen; erst durch den gegenständlich entfalteten Reichtum des menschlichen Wesens wird der Reichtum der subjektiven menschlichen Sinnlichkeit, wird ein musikalisches Ohr, ein Auge für die Schönheit der Form, kurz, werden erst menschlicher Genüsse fähige Sinne, Sinne, welche als menschliche Wesenskräfte sich betätigen, teils erst ausgebildet, teils erst erzeugt. Denn nicht nur die 5 Sinne, sondern auch die sogenannten geistigen Sinne, die praktischen Sinne /Wille, Liebe, etc./ mit einem Wort der menschliche Sinn, die Menschlichkeit der Sinne wird erst durch das Dasein seines Gegenstandes, durch die vermenschlichte Natur. Die Bildung der fünf Sinne ist eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte. Der unter dem rohen praktischen Bedürfnis befangene Sinn hat auch nur einen bornierten Sinn. Für den ausgehungerten Menschen existiert nicht die menschliche Form der Speise, sondern nur ihr abstraktes Dasein als Speise: ebenso könnte sie in rohster Form vorliegen, und es ist nicht zu sagen, wodurch sich diese

Nahrungstätigkeit von der tierischen Nahrungstätigkeit unter-
scheide... also die Vergegenständlichung des menschlichen Wesens,
sowohl in theoretischer als praktischer Hinsicht gehörte dazu,
sowohl um den Sinn des Menschen menschlich zu machen, als um
für den ganzen Reichtum des menschlichen und natürlichen Wesens
entsprechenden menschlichen Sinn zu schaffen."^{18/}

Wir haben die Darlegungen von Marx vor allem
darum so ausführlich angeführt, weil sie eine unmissverständlich
klare Stellungnahme zu unserem gegenwärtigen Problem, zur
gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der menschlichen
Sinne und Denktätigkeiten enthalten und damit eine klare Position
gegen jede Auffassung von dem "ursprünglichen", "ewigen", etc.
Kunstsinn des Menschen enthalten. Sie zeigen, dass alle diese
Fähigkeiten und die ihnen entsprechende Gegenstände erst
allmählig, historisch entstanden sind. Und zwar - und dies ist
ein sehr wichtiger Unterschied zur wissenschaftlichen Wider-
spiegelung - muss besonders unterstrichen werden, dass nicht
nur die Empfänglichkeit, sondern auch ihre Gegenstände selbst
Produkte der gesellschaftlichen Entwicklung sind. Die Gegenstände
der Natur existieren an sich, unabhängig vom menschlichen
Bewusstsein umformende Tätigkeit des Letzteren ist allerdings
notwendig, damit sie erkannt, in der wissenschaftlichen Wider-
spiegelung aus an sich seienden Gegenständen in für uns seiende
verwandelt werden. Musik, Architektur, etc. entstehen aber -
auch erst objektiv - im Laufe dieses Prozesses. Ihre Wechsel-
beziehung zum produzierenden und aufnehmenden Bewusstsein
muss also auch andere Züge zeigen, als jene, die bloss zum
für-uns-Machen des an sich Seienden bestimmt sind. Die wissen-
schaftliche Erkenntnis der Gesellschaft hat zwar ebenfalls
ein gesellschaftlich entstandenes Objekt, wenn es aber einmal
entstanden ist, hat es ebenso einen an sich Charakter, wie die
Gegenstände der Natur. Wie verschieden immer ihre gegenständliche
Struktur, die Gesetzlichkeit ihrer Wirksamkeit von denen der
Natur sein mögen, ihre wissenschaftliche Widerspiegelung geht
ebenfalls den geraden Weg vom An sich zum Für uns. Dass hier
eine reine Form der Objektivität weit schwerer zu erreichen ist,

dass die Abweichung von dieser ebenfalls von der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt ist, ändert an dieser Lage nichts wesentliches. Der Marxismus hebt hier beide Seiten, die identische wie die verschiedene mit gleichem Nachdruck hervor. Einerseits zeigt die ganze Methodologie seiner gesellschaftswissenschaftlichen Schriften, dass sie ihre Gegenstände als vollständig unabhängig vom menschlichen Bewusstsein funktionierende Prozess auffasst. Andererseits weist Marx - unter Berufung auf Vico darauf, dass "die Menschengeschichte sich dadurch von der Naturgeschichte unterscheidet, dass wir die eine gemacht, die andere nicht gemacht haben."^{19/} Soweit die Produkte der künstlerischen Tätigkeit rein als Produkte dieser Entwicklung betrachtet werden, was zweifellos den Tatsachen entspricht, d.h. so weit sie ausschliesslich als Teile des gesellschaftlichen Seins der Menschen betrachtet werden, gelten für die wissenschaftliche Widerspiegelung dieses Seins dieselben Gesetzmäßigkeiten, auf die wir eben hingewiesen haben.

Innerhalb dieses gesellschaftlichen Seins, für sich betrachtet, zeigen sie jedocx ganz neue und eigenartige Züge, deren Herausarbeiten gerade die Hauptaufgabe dieser Betrachtungen sein wird. Diese jetzt aufzuzählen hiesse Gedankengänge abstrakt vorwegzunehmen, die nur konkret, nur im richtigen theoretischen und historischen Zusammenhang wirklich sinnvoll erfasst werden können. Wir können hier nur - vorwegnehmend - darauf hinweisen, dass die Wechselbeziehungen zwischen Objektivität und Subjektivität zum gegenständlichen Wesen der Kunstwerke gehören. Nicht auf die Wirkung auf X oder Y kommt es an, sondern auf die gegenständliche Struktur des Kunstwerks als so oder so Wirkendes. Was auf jeden anderem Gebiet des menschlichen Lebens ein philosophischer Idealismus wäre, nämlich dass kein Objekt ohne Subjekt existieren könne, ist im Aesthetischen ein Wesenszug seiner spezifischen Gegenständlichkeit. /Natürlich existiert der in der Skulptur bearbeitete Marmorblock als Stück Marmor ebenso unabhängig von jedem Bewusstsein, wie vor seiner Bearbeitung wie jedes Objekt in der Natur oder in der Gesellschaft. Erst durch die bildhauerische Arbeit und ausschliesslich in Bezug auf sie besteht die von uns angezeigte und später ausführlich

zu behandelnde Subjekt-Objekt-Beziehung./

Die von uns angeführten Darlegungen von Marx erhellen gerade diese spezifische Gegenständlichkeit des aesthetischen Gebiets: seine spezifische Wechselwirkung mit der Entstehung einer aesthetischen Subjektivität. Im Gegensatz zum bürgerlichen Historismus, der höchstens eine geschichtliche Entwicklung der menschlichen Intelligenz anerkennt, hebt Marx mit grossem Nachdruck hervor, dass gerade die Entwicklung unserer fünf Sinne ein Ergebnis der ganzen bisherigen Weltgeschichte sei. Diese Entwicklung umfasst natürlich - und das ist als Grundlage der Marxschen Betrachtungen klar ersichtlich - viel mehr als ihre Entfaltung als Empfänglichkeit für die Kunst. Gerade das Beispiel vom Essen zeigt, dass es sich vorerst um elementare Lebensäusserungen handelt, deren objektive wie subjektive Höherbildung gleicherweise Produkt der Entwicklung der Arbeit ist. Das ist keine geradliniger Fortgang: Marx Beispiele zeigen, wie die Produktionsverhältnisse, die gesellschaftliche Arbeitsteilung auch auf höheren Stufen Hindernisse der richtigen subjektiven Beziehungen zu den Objekten werden können. Die Entstehungsgeschichte der Kunst, sowohl des produktiven Sinnes, wie der künstlerischen Empfänglichkeit kann also nur in diesem Rahmen, in dem der Weltgeschichte der fünf Sinne behandelt werden. Damit wird aber das ganze ästhetische Prinzip zu einem Ergebnis der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung der Menschheit.

Man sieht aus alledem, dass von einem ursprünglichen Vermögen der Menschheit zur Kunst keine Rede sein kann. Dieses Vermögen, wie alle anderen Fähigkeiten des Menschen, hat sich allmählich, historisch ausgebildet. Jetzt, nach einer langen kulturellen Entwicklung, lässt es sich schon nicht mehr auch aus dem anthropologischen Bild des Menschen wegdenken. Jedoch der Bruch mit dem philosophischen Idealismus besteht unter anderem auch darin: heute selbstverständlich, "naturhaft" gewordene Eigenheiten des Menschen nicht zu abstrakten, überhistorischen Wesenheiten aufzubauschen.

Die Belehrung für uns in den Ausführungen von Marx geht also über diese einfache Anerkennung der radikalen

Historizität der Kunst, der künstlerischen Empfänglichkeit, etc. weit hinaus. Indem Marx diese Wechselbeziehung zwischen den menschlichen Sinnen und ihren Gegenständen ausarbeitet, vergisst er nicht, uns darauf aufmerksam zu machen, dass die untereinander qualitativ verschiedene Sinne, qualitativ verschiedene Beziehungen /und darum auch Wechselbeziehungen/ zu der Welt der Gegenstände haben müssen. "Dem Auge" sagt Marx "wird ein Gegenstand anders als dem Ohr und der Gegenstand des Auges ist ein anderer als der des Ohrs." ²⁰/ Das Faktum selbst wird niemand leugnen. Man muss aber daraus die notwendigen Konsequenzen ziehen. Und diese konzentrieren sich um das Problem, dass die Entstehungspunkte und -quellen der Kunst notwendig verschiedene sein müssen. Auch hier werden vom philosophischen Idealismus in der Aesthetik alle Zusammenhänge auf den Kopf gestellt. Es scheint für diesen so, als ob das einheitliche, "ursprüngliche" /apriorische/ aesthetische Prinzip sich in ein System der Künste begrifflich differenzieren und sich so systematisieren würde, während in der Wirklichkeit aus qualitativ verschiedenen Beziehungen zu ihr, denen einerseits eine einheitliche objektive Wirklichkeit, andererseits qualitativ verschiedene Empfänglichkeitsorgane und deren gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklungen zu Grunde liegen, verschiedene künstlerische Tätigkeiten, Gegenständlichkeiten, Empfänglichkeiten etc. entspringen. Dass diese dann infolge der Einheitlichkeit der objektiven Wirklichkeit, sowie infolge ihrer gesellschaftlichen Grundlagen, Funktionen etc. historisch so stark konvergieren, dass ihre entscheidend gemeinsamen Prinzipien als allgemein ästhetische erfasst werden können, ändert nichts an diesem Tatbestand. Wir stehen der philosophischen Begreifbarkeit der Genesis der Kunst hilflos gegenüber, wenn wir nicht von den oben beschriebenen Tatsachen ausgehen.

Diese Frage ist auch in der idealistischen Kunstphilosophie zuweilen aufgetaucht, jedoch auch hier mit den typischen Verzerrungen eines dialektischen Problems ins Metaphysische. Der zeitweilig in der deutschen Aesthetik sehr einflussreiche Konrad Fiedler schreibt in der Vorbemerkung zu seinem Hauptwerk "Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit":

-23d-

"Da es nicht eine Kunst im allgemeinen, sondern nur Künste gibt, so kann die Frage nach dem Ursprung des künstlerischen Vermögens auch nur auf dem Sondergebiet einer bestimmten Kunst aufgeworfen werden."^{21/} Fiedler lässt hier die Frage offen, ob die Ergebnisse seiner Forschung Schlüsse auf andere Gebiete gestatten; die Art seiner Behandlung weist aber darauf hin, dass er diese Möglichkeit verneint. Er vollzieht hier zwei Abstraktionen, die wegen ihrer idealistisch-antidialektischen Wesenart das Problem verwirren, und unlösbar machen, besser gesagt: es in die Richtung einer Scheinlösung drängen. Erstens bestreitet er die Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit durch unsere Sinne und durch unser Denken; er sieht darin ein zu überwindenes Vorurteil: "Im gewöhnlichen Leben, und nicht nur da, sondern auch auf zahlreichen Gebieten höherer geistiger Tätigkeit, beruhigt man sich dabei, dass gegenständlichen Beziehungen eben Gegenstände in der Wirklichkeit entsprechen."^{22/} Es kommt also bei Fiedler nicht auf die Aussenwelt, nicht auf die Wechselwirkung dieser mit unserem Sinnesorgan an, sondern ausschliesslich auf die reine Subjektivität: "Sobald man aber den Widersinn einsieht, der darin liegt, etwas in der Aussenwelt suchen zu wollen, was man nicht zunächst in sich selbst gefunden hat,"^{23/} Fiedlers konkrete Polemik richtet sich hier gegen die notwendige Unzulänglichkeit des sprachlichen Ausdrucks für das Konkrete an den Erscheinungen. Mag er hier stellenweise Teilmomente nicht ganz unrichtig bemängeln, er übersieht dabei vollständig den unendlichen Annäherungsprozess der Sprache an die immer adäquatere Widerspiegelung der Wirklichkeit und damit die komplizierte dialektische Wechselwirkung zwischen Objektwelt und der sie zu erfassen und zu beherrschen bestrebten Subjektivität. Dadurch wird der Ausdruck nicht nur subjektiviert, sondern auch fetischisiert. Die Sprache, sagt Fiedler, bedeutet nicht ein Sein /widerspiegelt nicht das Sein/, sondern ist ein Sein: "Und da das, was in der sprachlichen Form zur Entstehung gelangt, ausserhalb dieser Form überhaupt nicht vorhanden ist, so kann die Sprache auch immer nur sich selbst bedeuten."^{24/} Da Fiedler diese Betrachtungen dazu braucht, um den visuellen Ausdruck dem sprachlichen schroff,

übergangslos und ausschliessend gegenüberzusetzen, beinhaltet diese Isolierung und Fetischisierung des letzteren auch die des ersteren.

Zweitens - und in engster Beziehung zum bisher Ausgeführten - versucht Fiedler die Visulätitität als Grundlage der bildenden Kunst, so streng wie möglich von der Widerspiegelung der Wirklichkeit durch andere Sinne, sowie durch Denken, Empfinden etc. abzugrenzen, und für die bildende Kunst /bei Fiedler weniger für die Kunst als für die ebenfalls isolierte künstlerische Tätigkeit/ eine isolierte Welt der reinen Sichtbarkeit aufzufinden. Vor allem wird diese Trennung und Isolierung in Bezug auf den Tastsinn vollzogen. Fiedler fordert ein schroffes Wegwerfen von allem, was, angeblich durch solche Vermittlungen, dem Menschen bewusst werden könne. Wird diese Isolierung vom Menschen vollzogen, so meint Fiedler: "Er befindet sich demgegenüber, was er Wirklichkeit zu nennen gewohnt ist, in einer sehr veränderten Stellung; alles körperlich Feste ist ihm entzogen, da es eben nichts Sichtbares ist, und der alleinige Stoff, in dem sich sein Wirklichkeitsbewusstsein gestalten kann, sind die sicht- und Farbenempfindungen, die er seinem Auge verdankt. Das ganze ungeheure Reich der sichtbaren Welt enthüllt sich ihm nun angewiesen in seinen Bestand auf den zartesten, gleichsam unkörperlichsten Stoff, in seinen Formen auf die Bildungen, zu denen der Einzelne jenen Stoff zusammenwebt."^{25/} Wir sehen hier sowohl den extremen Subjektivismus Fiedlers, indem das so entstehende visuelle Bild nicht eine vom Subjekt vollzogene Verarbeitung, Synthese etc. der von dem Sinne widerspiegelten objektiven Wirklichkeit ist, sondern im Geiste der Kantschen Erkenntnistheorie das Produkt einer "reinen" Tätigkeit des Subjekts, wie auch die Reduktion der visuellen Widerspiegelung auf das, was Fiedler eben als reine /gereinigte/ Visualität auffasst. In Bezug auf das letztere genügt es, um den extrem antidialektischen Gesichtspunkt Fiedlers klarzulegen, auf unsere früheren Klarlegungen über die - durch die Arbeit entstandene - Arbeitsteilung der Sinne hinzuweisen. Visualität und Tastsinn sind nämlich nur vom Standpunkt einer vorkantischen und kantischen

-233-

"rationalen Psychologie" voneinander metaphysisch getrennt. Die Bedeutung der Arbeit besteht in dieser Hinsicht - schon auf einem alltäglichen, bei weitem noch nicht ästhetischen Niveau - gerade darin, dass das Auge Funktionen des Tastsinns weitgehend übernimmt. Dadurch werden Eigenschaften, wie Schwere, Stofflichkeit, etc. eben visuell wahrgenommen, werden organische Bestandteile der visuellen Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Dass die künstlerische Tätigkeit diese in der Arbeit entstandenen Tendenzen qualitativ steigert und weiterbildet, versteht sich von selbst. Dadurch entsteht die Universalität, der weltumfassende Charakter des künstlerischen Sehens und Gestaltens, während Fiedler zum theoretischen Herold der gegenständlichen und ideellen Verarmung der bildenden Künste geworden ist. Denn es ist klar, dass Fiedler hier die Grenzen noch schroffer zieht; er verlangt, "dass wir auf alles Bewusst-sein eines Umfassenden und Allgemeinen verzichten müssen..."^{26/}, um "auch nur Annäherungsweise" die rein visuelle Anschauungsart des Künstlerischen nacherleben zu können.

Die dialektisch materialistische Auffassung muss mit beiden metaphysischen Extremen, sowohl mit der apriorischen Ableitung der einzelnen Künste, aus einer angeblich ursprünglichen Quelle, aus dem "Wesen" des Menschen, wie mit ihrer starren Isolierung voneinander gleicherweise brechen, um das wirkliche Phänomen des Aesthetischen in seinem Werden und Wesen richtig zu erfassen. Wenn wir also in der philosophischen Behandlung der Genesis der Kunst von einer Vielheit der realen Ursprünge ausgehen, und die Einheit des Aesthetischen, des Gemeinsamen in dieser Vielheit als ein Ergebnis der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung betrachten, so kommen wir zu einer völlig anderen Auffassung ebenso in Bezug auf die Einheit des Aesthetischen, wie in Bezug auf die Differenzierung, der Selbständigkeit der einzelnen Künste /und innerhalb ihres Bereichs der Genre/ als die idealistische Philosophie.

Was vor allem die Einheit betrifft, so haben wir unsere entschiedene Ablehnung eines jeden apriorischen Prinzips bereits ausgesprochen. Engels hebt diesen Grundsatz des dialektischen Materialismus richtig hervor: "Die allgemeinen Resultate der Untersuchung der Welt kommen am Ende dieser Unter-

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

-234-

suchung heraus, sind also nicht Prinzipien, Ausgangspunkte, sondern Resultate, Abschlüsse.²⁷⁷ In unserem Fall gilt dieser Grundsatz in gesteigerter Weise. Denn Engels denkt in der hier zitierten Stelle vor allem an die allgemeinen Probleme der Naturwissenschaften, wo die von dem menschlichen Bewusstsein zu entdeckenden Prinzipien an sich schon längst existierten und wirksam waren, bevor das Denken ihre Zusammenhänge, Einheit, etc. zu widerspiegeln, auszulegen, zu systematisieren imstande gewesen wäre. Die Nachträglichkeit des Prinzips liegt aber in unserem Fall nicht nur im Für uns, sondern auch im An sich selbst: die Einheitlichkeit des Prinzips entsteht, im Aesthetischen allmählich, gesellschaftlich-geschichtlich, kann also naturgemäss nur den real entstandenen Stufen der Einheit entsprechend, nachträglich als solche erkannt werden.

Diese Tatsache selbst weist bereits auf einige Probleme des Gehalts hin. Scheinen auch Sinne, Empfänglichkeiten, etc. einander gegenüber heterogen zu sein und sind es auch in ihrer Unmittelbarkeit, so können sie doch nicht, wie Kant und Kantianer von Typus Fiedler sich vorstellen, hermetisch voneinander abgesondert werden. Sie sind stets Sinne etc. eines ganzen Menschen, der mit seinesgleichen in einer Gesellschaft lebt, dessen elementarsten Lebensäusserungen sich in dieser Gesellschaft abspielen, und darum tief gemeinschaftliche Elemente und Tendenzen mit diesen anderen Menschen haben müssen. Die Arbeitsteilung der Sinne, die Erleichterung und Vervollkommnung der Arbeit durch sie, die wechselseitige Beziehung eines jeden Sinnes durch diese immer differenziertere Zusammenarbeit, die zunehmende Eroberung der äusseren und inneren Welt der Menschen infolge von derartigen subtilen Kooperationen, die Ausbreitung und Vertiefung des Weltbildes als ihre Folge: alldies schafft einerseits die sachlichen und seelischen Voraussetzungen für das Entstehen und die Entwicklung der verschiedenen Künste, andererseits sobald sie geboren wurden, in jeder die Tendenz, sowohl die eigenen immanenten Eigenschaften immer eignartiger auszubilden, wie ihnen eine solche Universalität, Umfassungskraft zu verleihen, die - unbeschadet der Selbständigkeit einer jeden einzelnen Kunst - das allen Gemeinsame, das Medium des Aesthetischen allmählich ausbildet.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Die beiden Tendenzen verbindet eine widerspruchsvolle Einheit, die Einheit eines Widerspruchs: die simultane Einheit und Differenziertheit des in einer Gesellschaft wirkenden ganzen Menschen, der seine Reaktionen auf Natur und Gesellschaft, innerhalb der eigenen Subjektivität immer energischer verfeinert und spezialisiert, ~~die~~ so spezialisierte innere Arbeitsteilung jedoch stets auf die eigene Gesamtpersönlichkeit rückbezieht und diese dadurch umfassender und reicher macht. Diese etwas umständliche Bestimmung ist auch darum notwendig, um unsere Auffassung möglichst scharf von allen Theorien abzugrenzen, die die volle und ausgebildete Persönlichkeit des Menschen bloss als Kennzeichen primitiver Stadium betrachten, und sie durch die unaufhaltsam fortschreitende Arbeitsteilung als gefährdet, ja als vernichtet ansehen. Dass insbesondere die kapitalistische Arbeitsteilung oft auch Verkrüpperlungen der Persönlichkeit durch allzustarke Differenzierungen hervorruft, ist natürlich eine Tatsache. Dass aber - im Masstabe der Entwicklung des Menschengeschlechts - die von angedeutete Tendenz sich durchsetzt, haben wir in Anlehnung an Ausführungen von Marx über Ricardo an anderer Stelle gezeigt.

Alles bisher Ausgeführte bezieht sich noch direkt auf die Kunst als solche. Alle diese Erscheinungen treten in der Entwicklungsgeschichte der Menschheit längst deutlich zu Tage, bevor das ästhetische Prinzip seine Selbständigkeit geoffenbart hätte. /In der Entwicklung des einzelnen Individuums treten diese allgemeinen Tendenzen oft ebenfalls auf, bevor es sich auf das Aesthetische besonnen hätte. Die Wiederholung der Entwicklung des Menschengeschlechts in der des Individuums ist jedoch keine mechanische Kopie oder Abreviatur. Die Tatsache der Existenz und der allgemeinen Wirkung der Kunstwerke bedeutet viel mehr als eine blosser Abkürzung eines solchen Prozesses. / Das spezifisch Aesthetische setzt einerseits wie bereits ausgeführt, objektiv und subjektiv eine relative Höhe in der Entfaltung dieser Tendenz voraus, löst sich jedoch andererseits vom hier geschilderten allgemeinen Fond langsam, als selbständige gesellschaftlich menschliche Ausdrucksweise ab, es objektiv wie subjektiv in jeder einzelnen Aeusserung einen - freilich relativen, tendenzartigen - totalen Charakter, eine Intention auf Ganzheit besitzt.

Die Grundlage der Einheit solcher Tendenzen kann nur in der Materialität, im Substrat ihres Seins liegen. Das ist natürlich das oberste allgemeines Gesetz für jede wirkliche /nicht bloss subjektiv ausgeklügelte/ Einheit. Was Engels über die Einheit der Welt sagt,^{28/} gilt auch für ihre Teile, für alle verschiedenen Weisen, diese vermittelt Widerspiegelung durch das menschliche Bewusstsein zu bewältigen. So auch für die Kunst. Ihre besondere Art erhebt sich über die generellen Formen der Bewältigung der Wirklichkeit im Alltagsleben dadurch, dass das materielle Substrat der menschlichen Existenz und Tätigkeit, die Gesellschaft in ihrem "Stoffwechsel mit der Natur" /Marx/ ist; der - letzten Endes - ungetrennt und doch sinnfällig, in realer Bezogenheit auf den ganzen Menschen widerspiegelt wird. Der Ausdruck "letzten Endes" muss besonders hervorgehoben werden. Denn spiegelt die künstlerische Reproduktion der Wirklichkeit einerseits im allgemeinen unmittelbar zumeist die jeweiligen Produktionsverhältnisse einer bestimmten Gesellschaft, am unmittelbarsten die aus ihnen herauswachsenden gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen zueinander. Erst als deren Grund - also: letzten Endes - erscheint auch die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur. Je stärker dieser extensiv wie intensiv wird, desto ausgeprägter erscheint in der Kunst die Widerspiegelung der Natur selbst. Sie ist nicht Anfang, sondern im Gegenteil das Produkt einer höchstentwickelten Stufe dieses Stoffwechsels. Andererseits ist aber die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur das abschließende, wirklich letztthinige Objekt der ästhetischen Widerspiegelung. An sich ist in diesem Stoffwechsel gerade die Beziehung eines jeden Individuums zur Menschengattung und zu ihrer Entwicklung enthalten. Diesen implizite Inhalt wird nun in der Kunst, explizit, das oft verborgene An sich erscheint als ein plastisches Fürsichsein.

Das ist natürlich - bis zu einem gewissen in einer elementaren, spontanen Weise - auch im Alltagsleben, vor allem in der Arbeit der Fall. Diese ist ohne eine solche Einheit in der doppelten Bezogenheit auf die vom Menschen unabhängig existierende Natur und gleichzeitig auf den Menschen, mit seinen

-237-

gesellschaftlich entstandenen Zielsetzungen, mit seinen gesellschaftlich ausgebildeten Fähigkeiten, etc. unvorstellbar. Hier entsteht ja materiell dieser Stoffwechsel. In der Arbeit selbst ist jedoch diese Einheit zugleich permanent wirksam, und wird ununterbrochen gekündigt; d.h. die subjektive und die objektive Komponente erhalten je eine - relativ - selbständige Wirksamkeit, werden - relativ - selbständig weitergebildet, freilich in ununterbrochenen Wechselwirkungen. Die Weiterbildung der subjektiven Komponente scheint ohne weiteres verständlich; die der objektiven, der Natur in ihrem Stoffwechsel mit der Gesellschaft, besteht darin, dass dieser Stoffwechsel immer neue Seiten, neue Eigenschaften, neue Gesetzmäßigkeiten, etc. der Natur für den Menschen offenbar macht und so die Natur extensiv wie intensiv immer stärker in diesen Stoffwechsel mit der Gesellschaft einbezieht. Das Kündigen der Einheit bedeutet also, dass die einer bestimmten Entwicklungsstufe verlassen wird, um durch eine andere, kompliziertere, weitervermittelte, höherorganisierte abgelöst zu werden. Dieser Prozess steht jedoch mit der unmittelbar und scheinbar von innen bewagten Entwicklung der subjektiven Komponente in engster Wechselwirkung. Die Beziehung der Menschen zueinander, ihr unmittelbares, wie oft weit vermitteltes, gesellschaftliches Zusammenwirken in Arbeit und Leben muss sich im Laufe des extensiven und intensiven Wachstums des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur, den Bedürfnissen dieses Wachstums entsprechend, ebenfalls umbilden. Das Kündigen der - jeweiligen - Einheit ist also immer ein Moment, und zwar ein bewegendes Moment dieser Einheit selbst.

Die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, wie es sich von selbst versteht, ein wichtiges Moment dieser dialektischen Bewegung; so weit sie darauf gerichtet ist, diesen Prozess selbst gedanklich zu erfassen, muss sie die hier wirksamen Kategorien in ihren wirklichen objektiven Proportionen, in ihrer wahren Beweglichkeit zu erfassen versuchen. Die ästhetische Widerspiegelung muss hier andere Wege gehen. Erstens richtet sich die erstere bei weitem nicht immer - unmittelbar - auf diesen Prozess des Stoffwechsels

selbst. So sehr er - letzten Endes - die Entwicklung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit bestimmt, geht diese, je höher sie sich entfaltet, auch auf eigenen Wegen, die oft nur nach sehr weiten Vermittlungen hier wieder einmünden. Die künstlerische Widerspiegelung hat dagegen stets die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur zur Basis und kann die Natur nur auf dieser Grundlage mit ihren eigenen Mittel erfassen und gestalten. So unmittelbar die Beziehung des Künstlers /und des Rezipienten der sein Werk genießt/ zur Natur zu sein scheint, so weit und kompliziert ist sie objektiv vermittelt. Freilich ist diese Unmittelbarkeit, über welche später in konkreteren Zusammenhängen noch ausführlich gesprochen werden muss, doch kein blosser Schein, wenigstens kein trügerischer. Diese Unmittelbarkeit ist ein intensiver Bestandteil der zur Gestalt gewordenen ästhetischen Widerspiegelung, des Kunstwerks, eine ästhetische Unmittelbarkeit sui generis. Damit ist aber die oben festgestellte objektive Vermitteltheit weder geleugnet, noch aufgehoben. Es handelt sich hier um eine der wesentlichen, fundamentalen und künstlerisch fruchtbaren inneren Widersprüchlichkeiten der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Zweitens hat aber dieser unmittelbar unlösbare Zusammenhang der ästhetischen Widerspiegelung mit ihrer Seinsbasis eine eigenartige Inhaltlichkeit und Struktur des reflektierten und gestalteten Objekts zur Folge. Die wissenschaftliche Widerspiegelung muss, so sehr sie sich auch oft auf Einzelprobleme beschränken mag, stets bestrebt sein, der extensiven wie intensiven Totalität der allgemeinen Bestimmungen ihres jeweiligen Objekts, nach Möglichkeit nahezukommen. Die ästhetische Widerspiegelung richtet sich dagegen unmittelbar immer nur auf ein partikulares Objekt. Diese unmittelbare Partikularität steigert sich noch dadurch, dass jede Kunst - und in der unmittelbaren ästhetischen Realität gibt es nur einzelne Künste, ja einzelne Kunstwerke und ihre ästhetische Gemeinsamkeit ist nur begrifflich, nicht unmittelbar künstlerisch erfassbar - die objektive Wirklichkeit nur in ihrem eigenen Medium /Visualität, Wort etc./ zu widerspiegeln imstande ist. Natürlich strömen Inhalte der gesamten

Wirklichkeit in dieses Medium ein, und werden davon seiner eigenen Gesetzlichkeit gemäss künstlerisch verarbeitet: das Wie dieses Problems haben wir bereits bei Behandlung der Arbeitsteilung der Sinne gestreift und werden darauf noch ausführlich zurückkommen. Aber auch in anderer Hinsicht kann das Objekt der ästhetischen Widerspiegelung kein allgemeines sein: die ästhetische Verallgemeinerung ist die Erhöhung der Einzelheit ins Typische, nicht, wie in der wissenschaftlichen, die Aufdeckung des Zusammenhangs zwischen Einzelfall und allgemeiner Gesetzlichkeit. Das bedeutet für unser gegenwärtiges Problem, dass im Kunstwerk die extensive Totalität seines letztthinigen Objekts nie direkt erscheinen kann; es wird nur durch Vermittlungen - und diese werden von der evokativen ästhetischen Unmittelbarkeit in Bewegung gesetzt - in seiner intensiven Totalität zum Ausdruck kommen. Daraus folgt weiter, dass die wirkliche Basis, die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur, die der gesamten Widerspiegelung zu Grunde liegt, nur in der eben angedeuteten, vermittelt-unmittelbaren Weise in Erscheinung treten kann. Ob dabei die Unmittelbarkeit eines Naturstückes /wie in der Landschaftsmalerei/ oder eines rein innermenschlichen Geschehens /wie im Drama/ das konkrete Objekt der Gestaltung wird, zeigt sich diese Wesenart in gleicher Weise, denn in beiden Fällen ist die letzte Grundlage die gleiche, nur das Verhältnis von Vordergrund und Hintergrund, von klar Ausgesprochenem und bloss Angedeutetem etc. verändert sich, bzw. kehrt sich um.

Alldies zeigt, dass die entfaltete ästhetische Widerspiegelung, gerade in Bezug auf die Basis ihres Einheitsprinzips, der Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur, bereits weit entfernt von der Erscheinungsweise dieser Grundlage im Alltag, vor allem in der Arbeit ist. In erster Reihe fällt das früher erwähnte Kündigen und Wiederherstellen der fundamentalen Einheit in dieser Weg. Und zwar vor allem deshalb, weil diese Wesenart der Arbeit aufs engste in ihrer Wechselbeziehung mit der wissenschaftlichen Widerspiegelung begründet ist.^{29/} Freilich tritt diese Tendenz der Arbeit in voller Klarheit erst auf ihren entwickeltsten Stufen hervor, wenn die sich aus ihr herausbildende Wissenschaft bereits eine völlig

selbständige Gestalt erringt und auf sich zurückwirkt. Dann werden die desanthropomorphisierenden Kräfte der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit auf beide Komponenten der Arbeit wirksam: ihre sowohl getrennte wie auf die Wechselbeziehung bezogene wissenschaftliche Analyse bezweckt das jeweils sachlich erreichbare Optimum an Auswirkung, an Zurgeltungskommen des objektiven An sich, soweit wie möglich unabhängig gemacht von den besonderen Eigenschaften, Fähigkeiten, etc. der an der Arbeit beteiligten Menschen. Der Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur liegt zwar allen diesen Analysen der Arbeit an sich zu Grunde, bestimmt ihre Entwickeltheit und ihre Richtung, ihre Methode und ihre Ergebnisse, aber an ihren subjektiven Reflexen ist diese Bezogenheit immer weniger unmittelbar ersichtlich. Das Zurückweichen der Naturschranke wirkt sich notwendig in solcher Weise aus. Diese Struktur erscheint ganz deutlich nur auf hochentwickelten Stufen, obwohl die Tendenz zu einer solche Desanthropomorphisierung der Arbeit selbst spontan, unbewusst einsetzt. Sie wird jedoch auf weiten Strecken von anderen Tendenzen gekreuzt und überdeckt. Unter diesen spielt nun die künstlerische zeitweilig eine hervorragende Rolle. Wenn man beide Tendenzen gedanklich von einander scharf absondern will, stösst man oft auf nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten. So decken die in der Arbeit wirksamen künstlerischen Tendenzen oft bis dahin unbekannte Eigenschaften des An sich auf, fördern die Arbeitsfähigkeiten /beherrschen des Materials, Verfeinern der Werkzeuge und ihres Handhabens etc./ ebenso wie die auf Wissenschaftlichkeit gerichteten. Ja beide können in der Beziehung eines bewussten Bündnisses stehen, so z.B. in der Renaissance.

Trotzdem bleibt begrifflich, die Scheidung zwischen Arbeit und Kunst doch notwendig und möglich, nur kann man sie bloss nur aus den Objektivationen selbst und nicht aus deren bewusstseinsmässigen Reflexen ablesen. Die Scheidungslinie verläuft - auf primitiver Anfangsstufe etwa bei Schmuck des Menschen selbst, Verzierung der Werkzeuge etc. - dort, wo die unmittelbare Nützlichkeit aufhört. Während die Entfaltung der desanthropomorphisierenden Widerspiegelung immer vermittelte Nutzbarkeiten einschaltet und damit den unmittelbaren

Nutzeffekt der Arbeit erhöhten repräsentieren die ästhetischen Elemente einen Überschuss, der nichts zum effektiven, faktischen Nutzen der Arbeit beiträgt. /Wir kommen später darauf zu sprechen, eine wie grosse Rolle der eingebilddete Nutzen, entsprungen aus magischen Vorstellungen in Entstehen und Entwicklung der Kunstgebilde spielt; gerade damit wird aber der objektive ästhetische Charakter der Gegenstände oder Vorrichtung verdeckt. /Schon darum ist das relativ späte Auftreten des Aesthetischen der Arbeit gegenüber erklärlich: es setzt nicht nur sachlich eine bestimmte Höhe der Technik voraus, sondern auch eine bestimmte durch die Erhöhung der Produktivkräfte der Arbeit herbeigeführte Musse für das Schaffen des "Überflüssigen" voraus.

Fassen wir das erste - ästhetisch keineswegs eindeutige - Auftreten eines mit dem Künstlerischen verwandten Prinzips als das Herstellen eines Arbeitsprodukts, das ganz oder in gewisser Hinsicht nicht vom materiellen Nutzen bestimmt wird, so ist es schon auf dieser Stufe klar, dass dieses unmöglich auf einer desanthropomorphisierende Widerspiegelung der Wirklichkeit basieren kann. Der primitivste Nutzeffekt setzt bereits ein System von Vermittlungen im Gang, das die Bezogenheit auf den Menschen suspendiert, um seine Zwecke effektiver verwirklichen zu können. Eine derartige Suspension findet hier nicht statt. Natürlich muss auch diese Feststellung dialektisch verstanden werden. Die künstlerische Tätigkeit bewahrt, nicht nur in Architektur, Plastik oder Kunstgewerbe, bestimmte Züge der einfachen Arbeit selbst und des mit ihr verbundenen Erforschens der objektiven Wirklichkeit, und soweit dieses Moment wirksam ist, findet auch die Suspension notwendig statt. Und über dieses Moment im subjektiven Hervorbringen der Kunstwerke hinaus bleibt das Moment der Nützlichkeit eine unaufhebbare Grundlage mancher Künste, so dass sie auch rein ästhetisch nicht zur Erfüllung gelangen können, wenn sie die Zielsetzungen der praktischen Nützlichkeit nicht simultan erfüllen. Jedoch je mehr sich die künstlerische Tätigkeit als solche konstituiert, desto mehr werden die desanthropomorphisierenden Momente zu aufgehobenen Momenten: desto mehr werden sie blosser Mittel, um Zwecke grundlegend anderer Art

-242

zu verwirklichen.

Dieser Gegensatz im Prozess des Hervorbringens und im subjektiven Verhalten der Beteiligten lässt sich - ganz allgemein - am einfachsten als der von "Bewusstsein über..." und "Selbstbewusstsein von..." ausdrücken. Das Wort Selbstbewusstsein hat im Alltagsgebrauch eine zwiefache Bedeutung, aber merkwürdigerweise ist gerade dieser Doppelsinn dazu geeignet, das hier Gemeinte zu verdeutlichen. Es bedeutet nämlich einerseits die Festigkeit, das sichere Auf-den-Füssenstehen des Menschen innerhalb seiner konkreten Umwelt, andererseits das Erhellten eines Bewusstseins /und das ihm zu Grunde liegenden Seins/ durch die auf es selbst gerichtete eigene Geisteskraft. Es ist eine sehr späte und das Wesen des Phänomens völlig verdunkelnde Auffassung, im Selbstbewusstsein etwas rein Innerliches, von der Welt Abstrahierendes, nur auf das Subjekt Bezogenes zu erblicken. Gerade die von uns angegebene erste Bedeutung, die sicherlich auch die ältere ist, ist ohne Beziehung auf eine konkrete Umwelt überhaupt undenkbar. Und es ist ebenso klar, dass Selbstbewusstsein auch im zweiten Sinne sich nur dann wirklich, entwickeln kann, wenn die subjektive, auf sich selbst bezogene Spiegelung die Inhalte einer konkreten Umwelt, so komplett wie möglich, umfasst. Schon Goethe hat gegen den Begriff des Selbstbewusstseins im Sinne des "Erkenne Dich selbst" wiederholt Stellung genommen. Seine Ausführungen in einem Gespräch mit Eckermann illustrieren sehr gut unsere Fassung des Selbstbewusstseins: "Man hat zu allen Zeiten gesagt und wiederholt, man solle trachten, sich selber zu kennen. Dies ist eine seltsame Forderung, der bis jetzt niemand genügt hat, und der eigentlich auch niemand genügen soll. Der Mensch ist mit allen seinen Sinnen und Trachten aufs Aeussere angewiesen, auf die Welt um ihn her, und er hat zu tun, diese insoweit zu kennen, und sich insoweit dienstbar zu machen, als er es zu seinen Zwecken bedarf. Von sich selber weiss er bloss, wenn er geniesst oder leidet, und so wird er auch bloss durch Leiden und Freuden über sich belehrt, was er zu suchen oder zu meiden hat."^{30/}

MTA FIL INT.
Lukács Archi

Goethe geht natürlich in dieser Polemik weniger vom künstlerischen Verhalten, das bei ihm ganz spontan ein der Welt

zugewandtes ist, als vom Alltagsleben aus. Er spricht dies an einer anderen Stelle sehr deutlich aus: "Nehmen wir sodann das bedeutende Wort vor: Erkenne Dich selbst! so müssen wir es nicht im asketischen Sinne auslegen. Es ist keineswegs die Heautognosie unserer modernen Hypochondristen, Humoristen und Heautontimorumenen damit gemeint; sondern es heisst ganz einfach: gib einigermassen acht auf dich selbst, nimm Notiz von Dir selbst, damit Du gewahr werdest, wie du zu deinesgleichen und der Welt zu stehen kommst, Hierzu bedarf es keiner psychologischen Quälerei; jeder tüchtige Mensch weiss und erfährt, was es heissen soll; es ist ein guter Rat, der einem jeden praktisch zum grössten Vorteil gedeiht."^{31/} Trotz dieser schroffen Ablehnung der einseitigen Wendung nach innen, ist auch in der Goetheschen Beschreibung dieses Verhalten im Alltagsleben die Bezogenheit auf das Subjekt, auf den wirklichen, den ganzen Menschen deutlich sichtbar. Im Alltagsleben ist aber dieses Selbstbewusstsein ebenso auf die unmittelbare Praxis bezogen, wie das - sich allmählich desanthropomorphisierende - Bewusstsein über die Aussenwelt. Wir haben nun in grossen Zügen verfolgt, wie letzteres sich von der unmittelbaren Praxis ablöst, eine eigene Gestalt gewinnt, eigene Methoden ausbildet, allerdings um durch weite und verzweigte Vermittlungen die unmittelbare Praxis zu beeinflussen, umzugestalten, auf ein höheres Niveau zu heben.

Die Entstehung des Aesthetischen ist ein ähnliches Sich-Ablösen des Selbstbewusstseins von der Alltagspraxis, wie die des "Bewusstseins über..." in dem Selbständigen der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit. Es ist nach allen bisher Ausgeführten klar, dass diese Ablösung keine Aufhebung der anthropomorphisierenden Widerspiegelung ist, sondern bloss eine eigentümliche, selbständige, qualitativ andere Abart innerhalb ihres Bereiches. Freilich - und darin liegt objektiv wie subjektiv /auch für das nachträgliche Begreifen/ eine der grössten Schwierigkeiten der Ablösung des Aesthetischen vom Fond des Alltagslebens - ist die anthropomorphisierende Tendenz eine derart generelle, dass einzig

und allein die wissenschaftliche Widerspiegelung der Wirklichkeit einen radikalen Bruch mit ihr vollzieht. "Der Mensch begreift niemals, wie anthropomorphisch er ist" - sagt Goethe.^{32/}

Anthropomorphisierend ist die Spontaneität des Alltagslebens, anthropomorphisierend ist auch wie bereits ausgeführt, die Religion. Die philosophische Darstellung dieses sehr komplizierten Ablösungsprozesses wird der Hauptgegenstand unserer späteren Ausführungen sein. Ihre Konkretheit und Systematik kann also hier unmöglich vorweggenommen werden; ein trockenes Inhaltsverzeichnis der wesentlichen Gesichtspunkte, Momente, Etappen etc. würde deshalb in diesem Stadium unserer Einsicht eher Verwirrung als Aufklärung stiften. Wir wollen nur - soweit wie möglich später zu konkretisierendes vorwegnehmend - auf unseren eben bestimmten Begriff des Selbstbewusstseins hinweisen. Sein Objekt ist, wie ebenfalls bereits angedeutet die konkrete Umwelt des Menschen, die Gesellschaft /der Mensch in der Gesellschaft/, der Stoffwechsel der Gesellschaft mit der Natur, freilich vermittelt durch die Produktionsverhältnisse; dieses wird aber erlebt vom Standpunkt des ganzen Menschen. D.h. hinter jeder künstlerischen Tätigkeit steckt die Frage: wie weit ist diese Welt wirklich eine Welt des Menschen, die er als seine eigene, als seinem Menschtum angemessene zu bejahen imstande ist? /Spätere, konkretere Analysen werden zeigen, dass sowohl Schmuck oder Ornamentik, wie sogar eine bittere, scharfe Kritik der Umwelt dieser Bestimmung nicht widersprechen, ja sie dialektisch vertiefen und konkretisieren./

Bis zu einem gewissen Grad ähnliche Tendenzen sind natürlich sowohl im Alltag wie in der Religion auffindbar. Im Alltag treten sie als spontane Bedürfnisse auf, die das Leben entweder befriedigt oder versagt. Verständlicherweise, denn die unaufhebbare Zufälligkeit eines jeden Alltagslebens, die Zufälligkeit seiner aus der eigenen Partikularität entspringenden Wünsche, etc. können nur zufällig Erfüllungen zulassen, obwohl es - objektiv-gesellschaftlich für den Durchschnitt der Fälle - natürlich kein Zufall ist, welche Art der subjektiven Bedürfnisse in einem konkreten Gesellschaftszustand in einer bestimmten Klassenlage erfüllt werden kann, oder unerfüllt bleiben muss.

/Die objektive Erkenntnis solcher allgemeinen Möglichkeiten, eines solchen Spielraums der Wunscherfüllung, hebt selbstverständlich jene Zufälligkeit nicht auf, die dabei bei jedem partikularen Individuum wirksam wird./ Im Alltag sind dementsprechend Wünsche und Erfüllungen auf das jeweilige Individuum zentriert; d.h. sie entstehen einerseits aus seiner realen und partikularen individuellen Existenz, andererseits sind sie auf eine reale, praktische Erfüllung konkreter, persönlicher Wünsche gerichtet. Ohne Frage erwächst die künstlerische Gestaltung ursprünglich aus diesem Boden. Der Schmuck des Menschen, sei es selbständiger Gegenstand oder Bemalen des eigenen Körpers, der primitive Tanz, Gesang etc. der magischen Periode, ist der wirklichen Intention nach auf das persönliche Begehren eines konkreten Menschen oder eines ebenso bestimmten Kollektivs, in welchem jeder Mensch am Gelingen unmittelbar persönlich interessiert ist, begründet. Der magische, der religiöse Anthropomorphismus behält nur diese Gebundenheit der -wirklichen oder eingebildeten Erfüllung an das Begehren des Individuums als Individuum oder als Mitglied eines konkreten Kollektivs fest. Dass die Erfüllung - zuweilen, nicht immer, besonders auf primitiver Stufe - einen jenseitigen Charakter erhält, ändert an dieser Struktur nichts Wesentliches; denn sogar die viel spätere Zielsetzung, das Heil der Seele im Jenseits ist an die partikulare Person, gerade in ihrer Partikularität gebunden.

Es folgt nun naturgemäss aus dieser Struktur, dass das Zur-Kunstwerden von Gegenständen, Vorrichtungen, Aktionen, etc. nur unbewusst/ im von uns früher angegebenen Sinn/ erfolgen kann. Es entsteht dabei eine besondere Art der Verallgemeinerung und zugleich eine besondere Art der Gegenständlichkeit, die solche Produkte vom Alltag, von der Magie und Religion objektiv abheben; auch in solchen Fällen, in denen Schaffender wie Rezeptiver subjektiv ehrlich tief überzeugt sind, auf dem Boden des Alltags, der Magie oder der Religion zu stehen. Die, später konkret Auszuführendes abstrakt vorwegnehmende Art unserer gegenwärtigen Behandlung dieser Frage gestattet nur sehr allgemein bleibende Andeutungen. Die Verallgemeinerung besteht- im strikten

Gegensatz zum Desanthropomorphisieren der Wissenschaft - darin, dass das künstlerisch Geformte sich von der bloss partikularen Individualität und damit von der praktisch- faktischen Erfüllung des Bedürfnisses, sei dieses nun diesseitig oder jenseitig, befreit wird, ohne jedoch den Charakter der individuellen und unmittelbaren Erlebtheit zu verlieren. Ja, diese Verallgemeinerung hat gerade die Tendenz, eben diese Wesensart zu verstärken und zu vertiefen. Sie betont nämlich - bei Bewahrung der Individualität im Gegenstand und in dessen Aufnahme - das Gattungsmässige und hebt auf diese Weise die bloss Partikularität auf. Dadurch wird zugleich die Bezogenheit des Objekts auf die Gesellschaft und deren Stoffwechsel mit der Natur - ohne eine begriffliche Fassung zu erhalten - weitaus deutlicher, als dies im Alltagsleben möglich ist. Dadurch wird zugleich auch die Bestimmung des Selbstbewusstseins auf ein höheres Niveau gehoben: indem der in der Sphäre des Aesthetischen befindliche Mensch - der Schaffende ebenso wie der Rezeptive - auf das Gattungsmässige reflektiert, und zwar sowohl bezüglich des Objekts wie des Subjekts, hebt sich das Selbstbewusstsein aus der engen und partikularen Sphäre des bloss Alltagshaften heraus und gewinnt eine Allgemeinheit, die freilich eine ganz andere ist, als die desanthropomorphisierend-wissenschaftliche. Es ist eine sinnlich-sinnfällige Verallgemeinerung des ganzen Menschen, dem bewusst ein anthropomorphisierendes Prinzip zu Grunde liegt.

Die später ausführlich zu behandelnde Widersprüchlichkeit in dieser Verallgemeinerung hat zur notwendigen Folge, dass das Erfüllen der Bedürfnisse, der Wünsche, der Sehnsucht, etc. seinen faktisch-praktischen Charakter verlieren muss. Es gibt - vom Standpunkt der unmittelbaren Faktizität des Alltags gesehen - eine rein fiktive Erfüllung; besser gesagt: das Erlebnis der Erfüllung in einem typischen Fall, losgelöst von der ihm Leben selbst entsprechenden faktischen Realität. Hier entsteht die - scheinbare - Nähe zwischen Kunst und Religion. Die von dieser verkündete und geschilderte Erfüllung kann also ebenfalls im Sinne der Realität des Lebens, höchstens das suggestive, Erlebnisse erweckende Vordemonstrieren einer zukünftigen /jenseitigen/ Erfüllung sein. /Der Unterschied von Magie und Religion

liegt in dieser Hinsicht darin, dass jene die Erfüllung alltäglich-praktischer Wünsche unternimmt, während in dieser, wenigstens der Regel nach, die Erfüllung eine jenseitige, nicht auf einzelne Zielsetzungen, sondern auf das Schicksal des ganzen Menschen orientierte ist; diesseitig erscheint bloss der subjektive Reflex der transzendenten Erfüllung, so z.B. die Heilsicherheit im Calvinismus. Natürlich leben in vielen Religionen magische Überreste als Glauben an diesseitig partikuläre Bedürfnisbefriedigungen weiter./ Die Verwandtschaft erscheint als eine noch Nähere dadurch, dass das hier Grunde liegende Prinzip ebenfalls nur ein anthropomorphisierendes sein kann. Es ist kein Wunder, dass jahrtausendlang Kunstwerke im Glauben entstanden sind und genossen wurden, als ob sie bloss zur sinnlichen Verdeutlichung solcher religiöser Erfüllungsinhalte dienen würden.

Jedoch der Unterschied, ja der Gegensatz ist hier innerhalb des Anthropomorphisierens ebenso ausgeprägt, wie jener, den wir früher zwischen dem Anthropomorphisieren der Religion und dem Desanthropomorphisieren der Wissenschaft festgestellt haben. Hier konzentriert sich die Gegensätzlichkeit auf die Bestimmung des "fiktiven" Charakters der Erfüllungsobjekte in Kunst, bzw. in Religion. Den allgemeinen Gegensatz in Bezug auf Realität der Objekte, haben wir bereits kurz behandelt, und zwar gerade daraufhin, dass der "fiktive Charakter der Kunst stets radikal zuendgeführt wird, während in der Religion dieses "Fiktive" stets mit dem Anspruch auftritt, eine transzendente wahre Wirklichkeit als die des Alltagslebens zu sein. Die konkreten Probleme, die aus dieser Lage entspringen, können erst später auf entwickelterer Stufe unserer Darlegungen erörtert werden.

Nur auf eine Frage muss schon hier - ebenfalls späteres vorwegnehmend - hingewiesen werden: auf die prinzipielle Diesseitigkeit der Kunst, auf ihren wesentlichen, wertbetonten, irdisch-menschlichen Charakter. Dies natürlich im Sinne der Objektivität gemeint, als objektiven Sinn der ästhetisch gestalteten Wirklichkeit. Subjektiv mag vom Schaffenden eine Transzendenz

gemeint, vom Rezeptiven eine solche aufgenommen sein, und es ist durchaus möglich, dass der - in dem gesellschaftlich-menschlichen Wesen der Kunst fundierte - objektive Sinn des Künstlers sich erst nach Jahrhunderten, ja Jahrtausenden durchsetzt. Denn der Verzicht des Kunstgebildes, Wirklichkeit zu sein, involviert objektiv eine Ablehnung der Transzendenz, der Jenseitigkeit; es schafft spezifische Formen der zu bearbeitenden Widerspiegelung der Wirklichkeit, die aus dieser entspringen, die wirkend in diese zurückkehren. Sogar wenn sie über die Faktizität der in der Alltagspraxis unmittelbar gegebenen Wirklichkeit hinauszugehen scheinen, tun sie es - in dieser Hinsicht ebenso wie die wissenschaftliche Widerspiegelung - um diese wieder zu erfassen, sie ihrer spezifischen Eigenart entsprechend besser zu beherrschen, als dies die Alltagspraxis und ihre unmittelbare Subjektivität zu tun imstande sind. Die Kunst ist also ebenso diesseitig, wie die Wissenschaft, sie ist die Widerspiegelung der selben Wirklichkeit, wie die wissenschaftliche. Das hier notgedrungen nur sehr allgemein Behauptete wird später ausführlich dargelegt und bewiesen werden. Das hindert natürlich nicht, dass beide sonst in den entscheidenden Fragen der Widerspiegelung entgegengesetzte Richtungen einschlagen. Den Weg zur Desanthropomorphisierung in der wissenschaftlichen Widerspiegelung haben wir bereits skizziert. Die Aufgabe der folgenden Betrachtungen wird sein, die spezifische Eigenart der ästhetischen, anthropomorphisierenden Widerspiegelung herauszuarbeiten, und zwar sowohl in Bezug auf die in den Kunstwerken ästhetisch reflektierte Wirklichkeit /die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur/, wie in Bezug auf die durch diese Art der Widerspiegelung im Menschen herausgebildeten neuen Fähigkeiten, die sich, wie wir zu zeigen versuchen werden, sich um die Ausbildung des Selbstbewusstseins im oben angegebenen Sin gruppierten.

Sind nun durch solche Bestimmungen die allerallgemeinsten Umrisse des Aesthetischen klargelegt, so muss schon jetzt hinzugefügt werden, dass die anthropomorphisierende ästhe-

tische Widerspiegelung naturgemäss niemals den unmittelbaren Kontakt mit der sinnlichen Apezeption der Welt verlieren darf, wenn sie ästhetisch bleiben soll, ihre Verallgemeinerungen verwirklichen sich innerhalb der menschlichen Sinnlichkeit, ja wir werden sehen, dass sie in bestimmter Weise eine Steigerung der sinnlichen Unmittelbarkeit mit sich führen müssen, um den Prozess der Verallgemeinerung ästhetisch erfolgreich durchführen zu können. Eine Analogie zur Rolle der Mathematik in den Wissenschaften kann es im Aesthetischen nicht geben. Daraus folgt auch eine prinzipiell andere Art der Differenzierung, in Gattungen und Arten, wie in der Wissenschaft. In dieser bestimmt die an sich seiende Beschaffenheit des Objekts die Differenzierung in verschiedene Wissenschaften /Physik, Biologie, etc./ Die anthropomorphisierende Art der ästhetischen Widerspiegelung hat ihrerseits zur Folge, dass die Differenzierung in Arten und Unterarten /Künste, Genre/ an die Möglichkeit der Ausbildung der menschlichen Sinne - dies natürlich im weitesten Sinne verstanden - gebunden ist. So sehr wir gegen die mechanische Verselbständigung der einzelnen Sinne, wir bei Fiedler, Stellung nehmen mussten, so sehr wir später nachweisen werden, dass die ästhetische Ausbildung jedes einzelnen Sinnes in die Richtung der universellen Widerspiegelung der Wirklichkeit geht, so entschieden muss schon hier betont werden, dass diese Bewältigung der Wirklichkeit durch die ästhetisch gewordene Widerspiegelung sich bei jedem Sinn selbständig, relativ unabhängig, von den anderen entfaltet. Das universale Prinzip in der ästhetischen Subjektivität, das für uns als Resultat eines jahrtausendlangen Entwicklungsprozesses selbstverständlich erscheint, ist auch seinem Wesen nach eben doch Resultat. Es bereichert und vertieft sich durch die Wechselwirkung der von den verschiedenen Künsten bereicherten und vertieften Sinne, Gefühle und Gedanken. Aber die Voraussetzung für eine solche befruchtende Wechselbeziehung war und bleibt die Selbständigkeit der einzelnen Künste und Genre, die Selbständigkeit in der Ausbildung der einzelnen Sinne zur Universalität. Das ästhetische Prinzip, die ästhetische Einheit der verschiedenen Typen der

ästhetischen Widerspiegelung ist also Endergebnis eines langen Entwicklungsprozesses, und die selbständige Genesis der verschiedenen Arten und Unterarten der Kunst, der ihnen entsprechenden ästhetischen Subjektivität in Produktion und Rezeption ist viel mehr als eine bloss historische Tatsache: sie wurzelt, wie wir später sehen werden, tief im Wesen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, ohne ihre Berücksichtigung verzerrt sich das Wesen des Ästhetischen selbst.

Dabei mussten wir der ersten Klarheit willen diese Differenzierung einfacher darstellen als sie in Wirklichkeit ist. Es wäre nämlich eine Simplifikation zu meinen, dass jedem menschlichen Sinn nur eine Kunst entsprechen kann. Es genügt, wenn wir auf die weitgehende innere Heterogenität der visuellen Künste, Architektur, Plastik, Malerei etc. hinweisen. Natürlich bestehen auch hier von Anfang an und im Laufe der Entwicklung immer intimer eingreifende, tiefer und wesentlicher wirkende Wechselbeziehungen. Wir berufen uns bloss auf das Eindringen der malerischen Anschauungen in Plastik und Architektur unter bestimmten historischen Umständen.

Die so entstehende Lage kompliziert sich noch dadurch, dass die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit in einem qualitativ anderen Sinne historisch, Ort- und Zeitgebunden ist als die wissenschaftliche. Dass jede Subjektivität gesellschaftlich-geschichtlichen Charakters ist, ist eine Selbstverständlichkeit und hat auch nicht unwesentliche Folgen in der Geschichte der Wissenschaft. Jedoch die objektive Wahrheit einer wissenschaftlichen Aussage hängt ausschliesslich von ihrer annähernden - Übereinstimmung mit jenem An sich, das sie in ein Für uns verwandelt ab. Die Wahrheitsfrage hat demgemäss hier mit den Problemen der Genesis nichts zu tun. Diese kann freilich eine Erklärung dafür bieten, wie und warum die Annäherungsversuche der wissenschaftlichen Widerspiegelung an die objektive Wirklichkeit unter bestimmten gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen unvollständig sein mussten oder mehr

oder weniger vollständig sein konnten. Ganz anders ist die Lage für die Kunst. Wir haben wiederholt darauf hingewiesen, dass der fundamentale Gegenstand der ästhetischen Widerspiegelung die Gesellschaft in ihrem Stoffwechsel mit der Natur ist. Hier liegt natürlich ebenso eine vom Bewusstsein des Individuums und der Gesellschaft unabhängig existierende Wirklichkeit vor, wie im An sich der Natur, es ist jedoch eine Wirklichkeit, in welcher der Mensch notwendig immer gegenwärtig ist. Und zwar sowohl als Objekt, wie als Subjekt. Die ästhetische Widerspiegelung vollzieht, wie schon betont, stets eine Verallgemeinerung. Deren höchste Stufe ist jedoch das Menschengeschlecht, das typische für seine Höherentwicklung. Aber es erscheint doch nie in einer abstrahierenden Form. Die tiefe Lebenswahrheit der ästhetischen Widerspiegelung beruht nicht in letzter Linie darauf, dass sie zwar immer auf das Schicksal der Menschengattung abzielt, diese aber nie von den sie bildenden Individuen abtrennt, aus ihr nie eine von dieser unabhängig existierenden Entität machen will. Die ästhetische Widerspiegelung zeigt die Menschheit stets in der Form von Individuen und individuellen Schicksalen. Ihre Eigenart, über die später sehr ausführlich die Rede sein wird, drückt sich gerade darin aus, wie diese Individuen einerseits eine sinnliche Unmittelbarkeit besitzen, die sich von der des Alltagslebens durch Steigerung beider Momente unterscheidet, wie ihnen andererseits - ohne diese Unmittelbarkeit aufzuheben - die Typik der Menschengattung innewohnt. Schon daraus folgt weiter, dass die ästhetische Widerspiegelung niemals ein einfaches Reproduzieren der unmittelbar gegebenen Wirklichkeit sein kann. Ihre Bearbeitung beschränkt sich aber nicht auf die unerlässliche Auswahl des Wesentlichen in den Phänomenen /das muss auch die wissenschaftliche Widerspiegelung der Naturbesorgen/, sondern im Akt der Widerspiegelung selbst ist von ihr unabtrennbarer Weise das Moment der positiven oder negativen Stellungnahme zum ästhetisch reflektierten Objekt mitenthalten.

Es wäre aber grundfalsch in dieser elementaren, nur auf relativ späten Stufen bewusst gewordenen unvermeidlichen

Parteilnahme der Kunst ein Element des Subjektivismus oder gar eine subjektivistische Zutat zur objektiven Reproduktion der Wirklichkeit zu erblicken. In jeder anderen Widerspiegelung der Wirklichkeit ist ein solcher Dualismus, der in der richtigen Praxis überwunden werden muss, mitenthalten. Nur im Aesthetischen involviert das fundamentale Objekt /die Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur/ in Bezogenheit auf ein - das Selbstbewusstsein herausarbeitendes - Subjekt die untrennbare Simultaneität von Reproduktion und Stellungnehmen, von Objektivität und Parteilnahme. Das simultane Gesetzsein dieser beiden Momente macht die unauflösbare Historizität eines jedes Kunstwerks aus. Es fixiert nicht einfach einen an sich seienden Tatbestand, wie die Wissenschaft, sondern verewigt ein Moment der geschichtlichen Entwicklung des Menschengeschlechts. Das Erhaltenbleiben der Individualität in der Typik, der Parteilnahme in der objektiven Tatsache etc. stellt die Momente dieser Historizität dar. Die künstlerische Wahrheit ist also als Wahrheit eine historische; ihre richtige Genesis ist in Konvergenz mit ihrer wahren Geltung, da diese nichts weiter ist, als das Aufdecken und Sinnfälligmachen, zur Erlebbarkeit erhöhen eines Moments der Menschheitentwicklung, das inhaltlich und formell verdient, so festgehalten zu werden.

Es wird in den folgenden Betrachtungen konkret zu zeigen sein, dass diese enge Verschlungenheit von Subjektivität und Objektivität, die aus dem anthropomorphisierenden Wesen, aus Objekt und Subjekt der ästhetischen Widerspiegelung folgt, die Objektivität der Kunstwerke nicht zerstört, im Gegenteil gerade ihre spezifische Eigenart erst begründet. Ebenso wird zu zeigen sein, dass die Entstehung des Aesthetischen aus verschiedenen, ja auch unmittelbar heterogenen Quellen nicht zu einem Zerfallen seiner prinzipiellen Einheit, sondern zu seiner allmählichen Konstituieren als konkrete Einheit führt.

Die Einheit muss natürlich auch hier dialektisch gefasst werden. Hegel nennt die Einheit der Wissenschaften einen "Kreis von Kreisen"; denn jedes einzelne Glied, als Beseeltes der Methode, ist die Reflexion-in-sich, die, indem

sie in den Anfang zurückkehrt, zugleich der Anfang eines neuen Gliedes ist. Bruchstücke dieser Kette sind die einzelnen Wissenschaften, deren jede ein Vor und ein Nach hat, - oder genauer gesprochen, nur das Vor hat und in ihrem Schlusse selbst ihr Nach zeigt."^{33/} Diese Struktur des Kreises aus Kreisen ist im Gebiet des Aesthetischen noch ausgeprägter vorhanden. Infolge seines Objekts, das schon von vornherein, schon bevor es zum Gegenstand der Kunst wurde, eine Bearbeitung durch die Tätigkeit des Menschengeschlechts in sich aufweist; infolge seines Subjekts, dessen Funktion weit darüber hinausgeht, das vom Bewusstsein unabhängige An sich in möglichst treuer Annäherung als ein Bewusstseinsmässiges Für uns zu spiegeln, das vielmehr jedem Element des Objekts /von seiner Ganzheit gar nicht zu reden/ eine Bezogenheit auf sich einprägt und im Ganzen wie in allen Teilen seine Stellungnahme zu ihm zur Geltung bringt; erhält jede Kunstgattung, ja letzten Endes ein jedes Kunstwerk eine - relativ - selbständige Existenz, auf welche das Hegelsche "Vor" und "Nach" nur mit sehr komplizierten Vermittlungen und Transpositionen anwendbar ist. /Über die sich hieraus ergebenden Probleme wird später noch oft und ausführlich die Rede sein./

Während also die Differenzierung der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit in die verschiedenen Einzelwissenschaften dem Wesen nach vom Objekt aus bestimmt ist, spielt in der Entstehung der einzelnen Künste, der einzelnen Genre auch das subjektive Momente eine ausschlagende Rolle. Natürlich nicht die bloss partikuläre Willkür des einzelnen Subjekts. Die Kunst ist in allen ihren Phasen ein gesellschaftliches Phänomen. Ihr Objekt ist die Grundlage der gesellschaftlichen Existenz der Menschen: die Gesellschaft im Stoffwechsel der Natur, natürlich vermittelt durch die Produktionsverhältnisse, der durch diese bedingten Beziehungen der Menschen untereinander. Ein solches gesellschaftliche allgemeines Objekt kann unmöglich von einer in der blossen Partikularität beharrenden Subjektivität angemessen gespiegelt werden; um hier ein Niveau der annähernden Adäquatheit zu erzielen, muss das ästhetische Subjekt in sich die Momente einer menschheitlichen Verallgemeinerung, der Gattungsmässigkeit ausbilden. Aesthetisch kann es sich jedoch nicht

um den abstrakten Begriff der Gattung handeln, sondern um konkrete, sinnliche, individuelle Menschen, in deren Charakter und Schicksal die jeweiligen Eigenschaften und die eben erreichte Entwicklungshöhe der Gattung konkret und sinnlich, individuell und immanent enthalten sind. Daraus erwächst das Problem des Typischen als eine der Zentralfragen der Aesthetik, die uns später oft und ausführlich beschäftigen wird. Die Differenzierung des Aesthetischen in einzelnen Künsten und Genre, besser gesagt, die Synthese im Aesthetischen solcher Künste und Genre, kann sich also nur aus der Dialektik dieses Subjekt-Objekt-Verhältnisses herausbilden: nur wenn eine bestimmte Verhaltungsart der Menschengattung zur Gesellschaft und darin zum Stoffwechsel mit der Natur einen dauernd und wesentlich typischen Charakter besitzt oder erlangt, kann sich eine Kunst/ein Genre/ herausbilden und sich als solche erhalten.

Dieses Problem ist, wie aus dem bisher Dargelegten klar hervorgeht, primär eine Frage des Inhalts, des ästhetischen Gehalts. Da jedoch - was ebenfalls aus diesen Betrachtungen folgt - die ästhetische Form nicht von einer solchen Allgemeinheit ist, die eine Vielheit von Inhalten gleicherweise umfassen könnte und müsste, wie die der Wissenschaft, in welcher die einmalige, mit dem partikularen Inhalt eng verbundene Form als die zu überwindende Unmittelbarkeit gilt, sondern gerade dadurch ästhetisch wird, dass sie stets als die spezifische Form eines bestimmten Inhalts erscheint, muss die Eigenart der verschiedenen Künste und Genre auch als Formfrage behandelt werden. Die Aufgabe wird dabei sein, aufzudecken, wie aus der ästhetischen Widerspiegelung wesentlicher ähnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen im oben angegebenen Sinn, Formen entstehen, die als solche in aller historischen und individuellen Varietät doch - gerade als wesentliche Formen - eine gewisse Konstanz zeigen. Diese Frage ist deshalb zugleich eine prinzipiell ästhetische und eine unüberwindbar historische. Nicht nur weil, infolge unserer Bestimmung der Form, jedes echte Kunstwerk auch ihre allgemeine Form - einmalig - neuschafft; nicht nur weil die grossen Wendungen der gesellschaftlichen Entwicklung qualitativ neue Typen auch innerhalb desselben Genres hervorbringen /griechisches, englisches, französisches, spanisches etc. Drama/

nicht nur weil die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung einzelne Genre radikal umgestaltet /der Roman als bürgerliche Epopöe/; dies allein würde bloss zu einem radikalen historischen Relativismus führen - sondern, weil die Probleme der historischen Wandlung in ihrer Wirkung auf die Kunst unverstanden bleiben würden, wenn das Bleibende an den Formen nicht aus dem Wesen der ästhetischen Widerspiegelung, also aus dem Grundprinzip des Aesthetischen zu begreifen und abzuleiten wäre. Die richtige Lösung dieser Frage, die in den Aesthetiken als System der Künste aufzutauchen pflegt, kann also nur auf der simultanen Grundlage der dialektisch materialistischen Erklärung des Aesthetischen überhaupt und der historisch materialistischen Gesetze seiner geschichtlichen Wandlungen in ihrer Spezifikation befriedigend erhellt werden.

Schon diese allgemeinen, vorläufig ziemlich abstrakt bleibenden Bemerkungen zeigen, dass das Problem eines "Systems der Künste" in eine neue Beleuchtung rückt. Es kann sich weder um eine Deduktion aus dem Prinzip des Aesthetischen handeln, noch um ein empiristisches Aneinanderreihen der vorhandenen Künste. Es ist im Gegenteil eine historisch-systematische Betrachtungsweise. Diese verzichtet auf jede "symmetrische" Anordnung der Künste und Genre, jedoch ohne damit ihre theoretische Fundamentierung aufzugeben. Sie lässt die Möglichkeit vom historischen Absterben einzelner Genre, sowie vom historischen Entstehen neuer offen; wieder: ohne in beiden Fällen sich bloss auf das Gesellschaftlich-Geschichtliche zu beschränken, ohne auf die theoretische Ableitung zu verzichten. Dabei zeigen bereits unsere bisherigen Betrachtungen, dass es sich nicht um eine einfach nachträgliche Synthese zweier an sich getrennter Gesichtspunkte handelt, dass vielmehr jede dialektisch materialistische Analyse auf Probleme des historischen Materialismus stösst und vice versa. Es handelt sich bei jeder Einzelbetrachtung nur um die Präponderanz des einen oder des anderen Gesichtspunkts.

So konnte hier nur der methodologische Ort und die Methode der Lösung dieser Fragen angedeutet werden. Die Ableitung der Formen aus den wiederkehrenden, ständigen und

relativ stabilen Momenten der Widerspiegelung hat als erster Lenin formuliert. In Anschluss an Hegels tiefe Feststellung, dass den logischen Schlussformen eine objektive Wirklichkeit entspricht, schreibt er: "Für Hegel ist das Handeln, die Praxis, ein logischer "Schluss", eine Figur der Logik. Und das ist wahr! Natürlich nicht in dem Sinne, dass die Figur der Logik ihr Anderssein in der Praxis des Menschen hätte, /= absoluter Idealismus/, sondern dass vice versa die Praxis des Menschen sich dadurch, dass sie sich milliardenmale wiederholt, im Bewusstsein des Menschen als logische Figuren einprägt. Diese Figuren haben gerade /und nur/ Kraft dieser milliardenmaligen Wiederholung die Gestigkeit eines Vorurteils und axiomatischen Charakter."^{34/} Das ist das methodologische Vorbild für jede Theorie der Künste, der Genre in der Aesthetik. Natürlich kann - unseren Bestimmungen über das Wesen der ästhetischen Form entsprechend - diese Leninsche Formulierung nicht einfach übernommen, ins Aesthetische "übersetzt" werden. Die Grösse der möglichen und notwendigen Variationen innerhalb einer Form bedeuten etwas qualitativ Neues der Logik gegenüber. Der grosse Gedanke Lenins, dass die wissenschaftlichen /logischen/ Formen Widerspiegelungen des Bleibenden und Wiederkehrenden an den Erscheinungen sind, muss in seiner Anwendung auf die Aesthetik der Eigenart dieser Weise der Widerspiegelung der Wirklichkeit entsprechend gründlich konkretisiert werden.^{35/}

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

- 1./ Boas: a.a.O. 21.
- 2./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 694/5.
- 3./ Engels: Feuerbach, a.a.O. 20.
- 4./ Gehlen: Der Mensch, a.a.O. 43.
- 5./ Ebd. 67/8.
- 6./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 486.
- 7./ Gehlen: Urmensch und Spätkultur, a.a.O. 274/5
- 8./ Ebd.
- 9./ Mehring: Gesammelte Schriften und Aufsätze, Berlin, 1929, II.260
- 10./ Hamann: Sämtliche Wk. Wien, 1950. II.197.
- 11./ So viel ich weiss, lässt sich ein Zusammenhang zwischen Vico und Hamann philologisch nicht nachweisen, obwohl Vicosche Anregungen durch die englische etc. Altertumsforschung sehr leicht Hamann erreicht haben konnten.
- 12./ Vico: Die neue Wissenschaft, a.a.O. 151/2.
- 13./ Ebd. 148.
- 14./ Ebd. 151.
- 15./ Hamann: a.a.O. 65.
- 16./ Vergleich darüber mein Buch "Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft", Berlin, 1954, 389 ff.
- 17./ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuscripte, a.a.O. 157.
- 18./ Ebd. 120.
- 19./ Marx: Kapital, I. a.a.O. 336.
- 20./ Marx: Ökonomisch-philosophische Manuscripte, a.a.O. 119.
- 21./ K.Fiedler: Schriften über Kunst, München, 1913, I.185.
- 22./ Ebd. 201.
- 23./ Ebd.
- 24./ Ebd. 205.
- 25./ Ebd. 255/6
- 26./ Ebd. 307 auch 361/2 etc.
- 27./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 394.
- 28./ Engels: Antidühring, a.a.O. 48.
- 29./ Hier zeigt sich, worauf schon hingewiesen wurde, dass der eigentliche scharfe Gegensatz zwischen Kunst und Arbeit erst im Kunstwerk selbst zum klaren Ausdruck gelangt. Der künstlerische Schaffensprozess hat mannigfaltige Berührungspunkte sowohl mit der Arbeit selbst, wie mit der wissenschaftlichen Wider-

spiegelung der Wirklichkeit. Letztere ist ein unaufhebbares Moment dieses Prozesses. Konkret können die hier auftauchenden Probleme erst im zweiten Band, in der Analyse der ästhetischen Verhaltensarten untersucht werden.

- 30./ Goethes Gespräche mit Eckermann, 10. April, 1829.
- 31./ Goethe: Marximen und Reflexionen, a.a.O. IV. 236/7.
- 32./ Ebd. 210.
- 33./ Hegel: Wissenschaft der Logik, a.a.O. V. 341.
- 34./ Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O. 139.
- 35./ Vergleich darüber, das II.Kapitel meines Buches "Der historische Roman", Berlin, 1955. 88. ff.

MTA FIL INT.
Lukács Arch.