

GEORG LUKÁCS

Die Eigenart
des Ästhetischen

Band 2

Aufbau-Verlag
Berlin und Weimar
1987

Textrevision: Jürgen Jahn

Mit einem Essay
von Günther K. Lehmann

2. Auflage 1987
Fotomechanischer Nachdruck der 1. Auflage von 1981
Aufbau-Verlag Berlin und Weimar
Ausgabe für die Deutsche Demokratische Republik
© Ferenc Jánosy, 1963
Erste ungarische Ausgabe 1965 bei Magvető Könyvkiadó, Budapest
Einbandgestaltung Ludwig Schünke
Typographie Peter Birmele
Offizin Andersen Nexö, Graphischer Großbetrieb, Leipzig III/18/38
Printed in the German Democratic Republic
Lizenznummer 301. 120/230/87
Bestellnummer 612 316 1
I/II 04800

Lukács, Eigenart Bd. 1-2
ISBN 3-351-00596-2

Stadt- u. Univ.-Bibl.

Elftes Kapitel Das Signalsystem 1'

Unsere bisherigen Darlegungen versuchten nicht bloß die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit von der im Alltag und in der Wissenschaft zu unterscheiden, sondern auch – sowohl für ihre Dauer wie für ihren Wandel – die materielle Basis aufzuzeigen. Diese mußte, solange Genesis und Kontinuität der Kunst allgemein philosophisch untersucht wurden, im Rahmen der gesellschaftlichen Struktur und ihrer historischen Wandlungen erörtert werden. So richtig diese Betrachtungsweise auch ist, sie reicht zur vollständigen Aufdeckung dessen, was das Wesen des Ästhetischen ausmacht, auch philosophisch nicht aus. Bei aller gesellschaftlich-geschichtlichen Kontinuität in der Entfaltung des Ästhetischen wird dieses – sowohl schöpferisch wie rezeptiv – jeweils in einzelnen Menschenindividuen neu geboren und weitergeführt. Es genügt also nicht, jene Prinzipien klarzulegen, die die Inhalte und Formen des Ästhetischen für je eine Periode etc. in ihrem konkreten Umriß als allein möglichen Spielraum für die Aktivität der Individuen bestimmen. Es muß auch aufgezeigt werden, wie das spezifisch Ästhetische in den einzelnen Individuen wirksam wird, wie es sich in ihnen von den Widerspiegelungsformen des Alltags und der Wissenschaft abgrenzt.

Wenn wenigstens die allerallgemeinsten Grundlagen und Prinzipien der Psychologie des ästhetischen Verhaltens skizziert werden sollen, so muß folgendes vorausgeschickt werden. Erstens: diese Psychologie muß, wenn sie die Phänomene solid und wahrheitsgemäß erklären soll, materialistisch sein. Das bedeutet vor allem die Zurückführung der psychologischen Erscheinungen auf physiologische Tatbestände. Der einzig bedeutende Vorstoß in dieser Richtung ist die Reflexologie Pawlows, der sich der Verfasser in allen fundamentalen Fragen anschließt. Zweitens: eine materialistische Psychologie kann sich aber nicht darauf beschränken, die Gesetze der

hängig davon existiert. Dieses Moment ist natürlich in der ästhetischen Widerspiegelung ebenfalls enthalten. Es bleibt aber hier doch nur ein Moment, und das spezifisch Ästhetische an dieser Widerspiegelung besteht darin: Selbstbewußtsein der Menschheit zu sein. Dieses bereitet sich von den vorkünstlerischen Erlebnissen des Schaffenden bis zum Entstehen des Werks vor, es vollendet sich in den gestalteten Werkindividualitäten, es erhält seine gesellschaftliche Erfüllung im ästhetischen Erlebnis der Rezeptivität und in seinem Nachher. Die Eroberung der objektiven Wirklichkeit, die ebenfalls wiederholt als unerläßliches Fundament jeder Kunst dargelegt wurde, die intensive Unendlichkeit des Gehalts, die Kritik des Lebens, die Universalität des Ästhetischen, die sich im Pluralismus der Künste und Werke offenbart: alle diese Momente sind Wege zu einem solchen Selbstbewußtsein der Menschen. Die für den Menschen an sich stumme Welt, seine eigene Stummheit ihr und sich selbst gegenüber lösen sich erst in diesem Selbstbewußtsein zu einer neuen Ausdrucksfähigkeit auf. Es umfaßt alles, was der Mensch an Freuden und Leiden der Welt gegenüber erfahren und erleben kann, und erhält in den Werken jene Stimme, die diese spezifische Stummheit zur Sprache des Selbstbewußtseins erhebt und gliedert. Goethe hat zwar direkt nur über die Dichtung und nur über die Leiden der Menschen gesprochen, aber diese Universalität aller Kunst bildet den Inhalt seines Mottos zur Marienbader „Elegie“:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| Erstes Kapitel: Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben . . . | 27 |
| I Allgemeine Charakteristik des Alltagsdenkens | 27 |
| II Prinzipien und Anfänge der Differenzierung | 70 |
| Zweites Kapitel: Die Desanthropomorphisierung der Widerspiegelung in der Wissenschaft | 128 |
| I Bedeutung und Schranken der desanthropomorphisierenden Tendenzen in der Antike | 128 |
| II Der widerspruchsvolle Aufschwung des Desanthropomorphisierens in der Neuzeit | 149 |
| Drittes Kapitel: Prinzipielle Vorfragen der Loslösung der Kunst vom Alltagsleben | 191 |
| Viertes Kapitel: Die abstrakten Formen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit | 235 |
| I Rhythmus | 236 |
| II Symmetrie und Proportion | 264 |
| III Ornamentik | 290 |
| Fünftes Kapitel: Probleme der Mimesis I. Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung | 329 |
| I Allgemeine Probleme der Mimesis | 329 |
| II Magie und Mimesis | 353 |
| III Das spontane Entstehen der ästhetischen Kategorien aus der magischen Mimesis | 383 |

| | |
|---|-----|
| Sechstes Kapitel: Probleme der Mimesis II. Der Weg zur Welt- | |
| haftigkeit der Kunst | 415 |
| I Die Weltlosigkeit der Höhlenbilder aus der Altsteinzeit | 417 |
| II Die Voraussetzungen der Welthaftigkeit der Kunstwerke | 441 |
| III Die Voraussetzungen der eigenen Welt der Kunstwerke | 478 |
| Siebentes Kapitel: Probleme der Mimesis III. Der Weg der Subjekts | |
| zur ästhetischen Widerspiegelung. | 502 |
| I Vorfragen der ästhetischen Subjektivität | 503 |
| II Die Entäußerung und ihre Rücknahme ins Subjekt | 520 |
| III Vom partikularen Individuum zum Selbstbewußtsein der | |
| Menschengattung | 540 |
| Achstes Kapitel: Probleme der Mimesis IV. Die eigene Welt der | |
| Kunstwerke. | 584 |
| I Kontinuität und Diskontinuität der ästhetischen Sphäre | |
| (Werke, Genre, Kunst im allgemeinen) | 584 |
| II Das homogene Medium, der ganze Mensch und der „Mensch | |
| ganz“ | 606 |
| III Das homogene Medium und der Pluralismus der ästhetischen | |
| Sphäre | 635 |
| Neuntes Kapitel: Probleme der Mimesis V. Die defetischisierende | |
| Mission der Kunst | 660 |
| I Die natürliche Umwelt des Menschen (Raum und Zeit) | 664 |
| II Die unbestimmte Gegenständlichkeit | 683 |
| III Inhärenz und Substantialität | 704 |
| IV Kausalität, Zufall und Notwendigkeit | 722 |
| Zehntes Kapitel: Probleme der Mimesis VI. Allgemeine Züge der | |
| Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik | 740 |
| I Der Mensch als Kern oder Schale | 740 |
| II Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik | 764 |
| III Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses | 796 |

stoi – aufzutreten pflegt und daß eine sofortige, spontan überwiegende Formwirkung – man denke etwa an Hofmannsthal, an Valéry etc. – meist ein Zeichen der geringeren weltumfassenden Substantialität der Dichterpersönlichkeit ist. Und damit führt auch diese Analyse zur Bestätigung des Goetheschen Einordnens der Menschen nach ihrem Werk als Kern oder Schale; daß es dabei innerhalb dieser Pole eine unerschöpfliche Variabilität an Zwischenstufen gibt und geben muß, ändert an der fundamentalen Bedeutung dieser Bestimmung nichts.

II Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik

Die Wirkung des Werks geht den entgegengesetzten Weg. Es ist natürlich auch hier unmöglich, das sehr komplizierte Bild der Rezeptivität analytisch zu zergliedern und seine verschiedenen Abstufungen, Niveaunterschiede etc. vom schlichten Aufnehmen des Werks bis zu den höchsten Graden der ästhetischen Bewußtheit typologisch aufzuzeigen; auch das gehört zum Aufgabenkreis des zweiten Teiles. Diese notgedrungen ausgesprochenen Bemerkungen müssen sich also auf die Wirkung des Werks im unmittelbarsten Sinne beschränken; nur um eventuelle Mißverständnisse zu verhüten, sei schon hier, später zu Sagendes vorweggenommen, festgestellt, daß die in der Rezeptivität entstehende ästhetische Bewußtheit auch einen begrifflichen Charakter hat: unmittelbar ein Reflektieren über Gründe und Voraussetzungen der Notwendigkeit des ästhetischen Erlebnisses. Wesensart, Entwicklung etc. dieser Reflexionen können jedenfalls erst später dargelegt werden; soviel kann man aber schon jetzt über sie sagen, daß in ihnen unmöglich die Identität selbst von Form und Inhalt ist. Ein Werk ästhetisch reproduziert werden kann, auch nicht der Weg zu ihr, weder als Aufgabe des schöpferischen Prozesses erscheint, sondern bloß eine gedankliche, begriffliche Klärung des Verhältnisses von Form und Inhalt. Wenn also auf diesem Niveau von der Identität des Inhalts mit der Form die Rede ist, so ist ihre genuine Identität im Werk hier nur das Objekt der Reflexion; die reale Verwirklichung kann nur im gestalteten Werk selbst erfolgen. (Kritik als Kunst ist ein modernes Vorurteil.) In den folgenden Betrachtungen wird also nur von der schlicht unmittelbaren Wirkung des Werks die Rede sein. Alle Entwicklungen, die daraus folgen, alle Komplikationen, die sich dabei ergeben, müssen einer späteren Analyse überlassen werden.

Mit dieser Einschränkung kann nunmehr wiederholt werden, daß die Wirkung des Werks den entgegengesetzten Weg geht wie der Schaffensprozeß: Dieser führt die ästhetisch gereinigten und ästhetisch homogen gemachten Lebensinhalte zur Formvollendung, zur Identität von Inhalt und Form, zur Aufgipfelung des Inhalts in die konkrete Form des Werks; jene leitet mit Hilfe des das Formsystern unterbauenden und ermöglichenden homogenen Mediums den Rezeptiven in die Welt des Werks: die Form schlägt hier in Inhalt um. Will man diese einfachste und unmittelbarste Beziehung der Rezeptivität gedanklich richtig erfassen, so muß ihre doppelte Bestimmtheit festgehalten werden: einerseits der rein oder vorwiegend inhaltliche Charakter des Erlebnisses. Ob Dichtung oder Malerei, Architektur oder Musik: der Rezeptive wird in eine ihm neue und doch alsbald vertraute Welt eingeführt. Wenn dieses Vertrautwerden mit der Welt des Werks nicht zustande kommt, entsteht keine echt ästhetische Wirkung; das bloße Gefesseltsein, um Musils Ausdruck zu wiederholen, schafft eine überwiegend gedankliche Beziehung zum Inhalt – allerdings auch hier hauptsächlich zum Inhalt – und eine Bewunderung für die technische Vollendung; diese wird nur dann ästhetisch, wenn sie aus dem Evoziertwerden des Inhalts bewußt herauswächst. An diesen vom Werk hervorgerufenen Erlebnissen einer neuen Welt kann man ästhetisch nicht vorbeigehen, und deren Hauptinhalt ist: die Aneignung eines bestimmten Inhalts. Andererseits kann dieses Erlebnis nur dann ästhetisch werden, wenn es von den Formen des Kunstwerks evoziert wird. Die bloße Mitteilung eines wenn auch noch so stark gefühlsbeladenen Inhalts ohne eine solche vermittelnde evozierende Rolle der Form bleibt ein Inhalt des Lebens, der natürlich, wie dort, Emotionen, Gedanken etc. erwecken kann, jedoch ohne die für das Ästhetische spezifische Gedoppeltheit: Diese ist ein Herausgehoben-sein aus dem Leben des Alltags, jedoch ohne dadurch den Kontakt mit der Wirklichkeit verloren zu haben; das, was wir die Welthaftigkeit der Kunstwerke genannt haben, besteht gerade in einem solchen Konfrontieren des Rezeptiven mit dem Wesen der Wirklichkeit selbst, das eben deshalb unmöglich das unmittelbare Leben selbst sein kann, sondern „bloß“ seine künstlerische Widerspiegelung. Wie im Schaffensprozeß der Inhalt immer formgesättigter wird, bis er die Identität von Form und Inhalt als Werkstruktur verwirklicht, so ist jener Inhalt, jene „Welt“, die das Objekt des schlicht rezeptiven Erlebnisses bildet, von vornherein und bis in alle seine Poren hinein das Produkt jener besonderen Form, die den jeweiligen konkreten Inhalt des Werks geprägt hat.

Die Formbestimmtheit des dem Wesen nach inhaltlichen, „naiv“-rezept-

tiven Erlebnisses erklärt sich aus jener Beschaffenheit der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, die bereits früher dargelegt wurde: aus der Eigenart des jeder Kunstart, jedem Kunstwerk zugrunde liegenden homogenen Mediums und aus der damit unzertrennlich verbundenen, die Erlebnisse leitenden Funktion der künstlerischen Formung. Die verschiedenen homogenen Medien mögen nicht nur nach Kunstarten, sondern auch nach Persönlichkeiten der Künstler, sogar nach den Werkindividualitäten, geschaffen von demselben Künstler, noch so verschieden sein, sie haben doch den gemeinsamen Zug, daß sie den Rezeptiven in die besondere „Welt“ des jeweiligen Werks versetzen – man denke an Formelemente wie Intonation, Exposition etc. – und ihn gerade durch ihre Homogenität, durch ihr Angelegtsein auf ein planvolles Leiten der evozierten Erlebnisse darin festhalten. Das Versagen der Formung kann vernünftigerweise nur so verstanden werden, daß es dem Künstler nicht gelungen ist, seinem Werk die von ihm beabsichtigte weltumfassende Homogenität und darum die diesem immanent-inhärierende Macht des Leitens zu verleihen. Ob dies die Künstler selbst oder die Kenner, Kritiker etc. von der künstlerischen Absicht, von der Einheitlichkeit des Kunstwollens etc. aus formulieren, ist gleichgültig, da der objektive Sinn solcher Aussagen stets das Mißlingen der Intention auf eine solche inhaltserfüllte Homogenität ist; und dies wäre, wie in anderen Zusammenhängen bereits nachgewiesen wurde, eine bedeutungslose Spielerei, wenn ihr keine derartige eine homogene „Welt“ aufbauende Tendenz innewohnen würde. Cézanne war sicher ein um den unmittelbaren Erfolg wenig bekümmelter Künstler. Dennoch zeigt es sich auch bei ihm sehr deutlich, daß sein immer wiederholter Begriff des „Realisierens“ gerade das von uns Angezeigte meint. Wir zitieren einige Bemerkungen aus seinem Gespräch mit dem Museumsdirektor Osthaus: „Die Hauptsache bei einem Bild“, sagte er, „ist, das Räumliche zu treffen. Daran erkennt man das Talent eines Malers.“ Als er das sagte, folgten seine Finger den Begrenzungslinien der verschiedenen Pläne auf seinen Gemälden. Er zeigte genau, wo es ihm gelungen war, Tiefe zu suggerieren, und wo die Lösung noch nicht gefunden war. Hier sei die Farbe Farbe geblieben, ohne Ausdruck für das Räumliche zu werden.“¹³ Schon daß Cézanne das Gestalten eines konkreten Raums als Zentralabsicht seiner Landschaften bezeichnet, zeigt, wie wenig hier von einem rein artistischen Bestreben die Rede sein kann; der Ausspruch, daß „die Farbe Farbe geblieben“ sei, ist ein deutlicher Beweis gegen ein angebliches Vorherrschen derartiger Velleitäten. Wie umfassend und geistig diese Tendenz zur „Realisierung“ gemeint ist, ist aus seinem Urteil über Courbet im selben Gespräch deutlich wahr-

nehmbar. Aus anderen Äußerungen ist klar ersichtlich, wie sehr er dessen Realisierungskraft bewundert. Auch in diesem Gespräch sagt er über ihn: „Er schätzte in ihm das unbeschränkte Talent, für das es keine Schwierigkeiten gibt. ‚Groß wie Michelangelo‘, sagte er, aber mit der Einschränkung – es fehlt ihm die höhere Geistigkeit.“¹⁴ Für den rein malerisch denkenden Cézanne kann Geistigkeit in diesem Zusammenhang nichts anderes bedeuten als einen Hinweis auf die Universalität im Gegenstand-Schaffen der Formen. Die leitende Funktion des homogenen Mediums konzentriert also das rezeptive Erleben nicht nur auf ein qualitativ bestimmtes Gebiet der Erlebbarkeit der Welt (hier auf reine Visualität), sondern auch innerhalb ihres Bereichs auf bestimmte Momente ihrer konkreten Erlebbarkeit (hier auf den Raum, ausgedrückt durch Farbgebung). Und durch all das soll eine „Welt“, ein konkret qualitatives Abbild der Universalität in der Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit abgebildet werden, das alle Fähigkeiten des Menschen in seiner intensiven Unendlichkeit vereinigt und konzentriert (hier als Problem der Geistigkeit, die Cézanne offenbar bei Courbet – ob mit Recht oder Unrecht, ist hier nebensächlich – deshalb vermißt, weil er sie selbst für die eigenen Werke erstrebt).

Wenn man nun diese Lage vom Standpunkt des rezeptiven Erlebnisses betrachtet, so kommt man auf das bereits behandelte Problem der Verwandlung des ganzen Menschen in einen „Menschen ganz“ (auf die Universalität eines homogenen Mediums gerichtet) zurück. Der menschliche Gehalt dieser Umwandlung läßt sich so aussprechen, daß der Mensch sich von dem unmittelbaren und vermittelten Kontext des Lebens – wie wir so gleich sehen werden: relativ – entfernt, sich von ihm loslöst, um sich der Betrachtung eines konkreten Lebensaspektes, der die Welt als eine intensive Totalität ihrer – von einer gewissen Warte sich ergebenden – entscheidenden Bestimmungen abbildet, temporär ausschließlich zuzuwenden. Der Unterschied zu der entsprechenden Verhaltensweise des Schaffensprozesses ergibt sich aus der Sache selbst: In dieser ist das aktive Prinzip das herrschende; die Rezeptivität der Welt gegenüber ist zwar ein ununterbrochen wirksames, objektiv völlig unentbehrliches Moment dieser Verhaltensweise; das Moment der Aktivität, der allmählichen Verwandlung von Lebensinhalt in die Inhalt-Form-Identität des Werks muß dabei doch das übergreifende sein und bleiben. In der unmittelbar dem vollendeten Werk gegenübergestellten Rezeption überwiegt ebenso naturgemäß das Moment der Hinnahme, ja dieses Verhalten ist unmittelbar und zunächst ausschließlich rezeptiv, aufnehmend. Wenn dabei etwa die Phantasie aktiv wird, ergänzend, interpretierend auftritt, so hebt dies die Grundhal-

tung des Aufnehmens nicht auf, ja, gerade in dieser Helferrolle jeder seelischen Aktivität kommt der Primat der Kontemplation ganz rein zum Ausdruck. Wie schon früher [615 f.] gezeigt, ist eine solche Suspension der aktiven Tendenzen im Menschen, des Willens zum effektiven Eingreifen in die konkreten Gegebenheiten der Umwelt, auch im Alltagsdenken ein oft unentbehrliches Vermittlungsstadium zwischen der Zielsetzung selbst und ihrer konkreten Realisierung; daß die wissenschaftliche Forschung dieses Verhalten als Moment ebenfalls nicht missen kann, versteht sich von selbst.

Die ästhetische Rezeptivität unterscheidet sich qualitativ von beiden. Von der ersten vor allem darin, daß gerade das selbstgesteckte, konkret bestimmte Ziel als Motiv zur Suspension der Aktivität fehlt. Weiter darin, daß die Suspension der konkreten Aktivitäten im Leben aus den angegebenen Gründen die Intention auf Aktivität nicht aufhebt; sie ist nichts weiter als ein „recluer pour mieux sauter“, so daß das Subjekt, der ganze Mensch, vor, nach und während dieser Suspension unverändert dasselbe bleibt. (Auf den Unterschied zur Lage in der wissenschaftlichen Widerspiegelung brauchen wir nicht näher einzugehen; er ist durch den Gegensatz der desanthropomorphisierenden zu den anthropomorphisierenden Tendenzen bestimmt.) Indem für die ästhetische Rezeptivität die Suspension von Aktivität und Zielsetzung zugleich bewußt vorübergehend und absolut ist, entsteht die Notwendigkeit der Umwandlung des ganzen Menschen in den „Menschen ganz“. Die leitend-evozierende Macht des homogenen Mediums bricht in das Seelenleben des Rezeptiven ein, unterjocht seine gewohnte Art, die Welt zu betrachten, zwingt ihm vor allem eine neue „Welt“ auf, erfüllt ihn mit neuen oder neu gesehenen Inhalten, und gerade dadurch wird er dazu veranlaßt, diese „Welt“ mit erneuerten, mit verjüngten Sinnesorganen und Denkweisen in sich aufzunehmen. Die Verwandlung des ganzen Menschen in den „Menschen ganz“ bewirkt also hier eine inhaltliche wie formale, tatsächliche wie potentielle Erweiterung und Bereicherung seiner Psyche. Neue Inhalte strömen auf ihn ein, die seinen Schatz an Erlebnissen vergrößern. Indem er durch das homogene Medium des Werks angeleitet wird, sie aufzunehmen, das inhaltlich Neue an ihnen sich anzueignen, entwickelt sich damit simultan seine Wahrnehmungsfähigkeit, neue Gegenstandsformen, Beziehungen etc. als solche zu erkennen und zu genießen.

Eine solche Auffassung des rezeptiven Verhaltens enthält an sich wenig Neues. Wollen wir es aber wirklich richtig verstehen und bewerten, so müssen wir es – was in der modernen Ästhetik selten geschieht – im Zusam-

menhang des ganzen menschlichen Lebens ins Auge fassen. Man erkennt es nämlich, wenn man, wie dies häufig geschieht, bei der Wirkung des Werks den Rezeptiven als eine seelische Tabula rasa ansieht, als eine noch unbenutzte Grammophonplatte, der die Wirkung Beliebiges aufprägen könnte. Andererseits ist es ebenso mangelhaft und führt Verwirrung herbei, wenn man die ästhetische Wirkung mit ihrer eigenen Unmittelbarkeit einfach gleichsetzt, ohne daran zu denken, wie sie im Rezeptiven nach ihrem Aufhören nachklingt und nachwirkt. Wir glauben: ohne dieses Vorher- und Nachher des eigentlichen ästhetischen Eindrucks kann man sein eigenes Wesen nicht vollständig und darum den Tatsachen entsprechend beschreiben. Vor allem sei betont: Nie ist ein Rezeptiver dem Kunstwerk gegenüber ein weißes Blatt, worauf beliebige Chiffren aufgezeichnet würden. Er kommt vielmehr, selbst als Kind, aus dem Leben: mit Eindrücken, Erlebnissen, Gedanken und Erfahrungen mehr oder weniger beladen, die in ihm infolge der Einwirkung der Zeit, der Natur, der Klasse usw. mehr oder weniger fest geworden sind, unter Umständen freilich sich in einem individuellen oder sozialen Krisenzustand des Übergangs befinden können. Es war unseres Erachtens richtig, früher den Ausdruck zu gebrauchen, daß das homogene Medium einen Einbruch in das Seelenleben des jeweilig zum Rezeptiven gewordenen ganzen Menschen vollziehen muß, will es aus ihm einen wirklichen ästhetisch Rezeptiven machen, einen Menschen, der unter Suspension seiner sonstigen konkreten Bestrebungen sich ganz der Wirkung des Werks hingibt. Die so entstehenden Konflikte sind derart vielfältig sowohl im persönlichen Sinn wie innerhalb des direkt gesellschaftlichen, klassenmäßig bestimmten Bereichs, daß wir hier unmöglich auch nur auf den Versuch einer vorläufigen Typisierung eingehen könnten. Nur soviel sei bemerkt, daß eine absolute soziale Einschränkung der Wirkungsmöglichkeiten der Kunstwerke, etwa derart, daß ein auf proletarischer Klassengrundlage entstandenes Werk im Bürgertum überhaupt nicht wirken könnte und umgekehrt, flach und abwegig ist; viele Beispiele (Beaumarchais' „Figaro“, in der Gegenwart Werke Gorkis, der Potemkin-Film, Brecht etc.) zeugen lebhaft dagegen. Aber es wäre auch eine unzulässige Vereinfachung, wenn wir annehmen würden, in solchen persönlich-sozial bedingten Widerständen der rezeptiven Hingabe drücke sich einfach eine antikünstlerische Tendenz aus; es ist im Gegenteil durchaus möglich, daß gerade ein lebhafter, ja leidenschaftlicher Kunstsinn, das Vorgefühl seines unfehlbaren Wirksamwerdens in Konflikt mit den Lebensaufgaben des ganzen Menschen der Wirklichkeit gerät. Gorki beschreibt in seinen Erinnerungen an Lenin höchst anschaulich einen solchen Konflikt. Er er-

zählt, daß Lenin in einer Gesellschaft Beethoven-Sonaten gehört hat und sich wie folgt äußerte: „Ich kenne nichts Schöneres als die ‚Appassionata‘ und könnte sie jeden Tag hören. Eine wunderbare, nicht mehr menschliche Musik! Ich denke immer, mit vielleicht naivem, kindlichem Stolz: daß Menschen solche Wunder schaffen können!“ [–] Dann kniff er die Augen zu, lächelte und setzte unfroh hinzu: [–], „Aber allzuoft kann ich Musik doch nicht hören. Sie wirkt auf die Nerven, man möchte liebe Dummheiten reden und Menschen den Kopf streicheln, die in schmutziger Hölle leben und trotzdem solche Schönheit schaffen können. Aber heutzutage darf man niemandem den Kopf streicheln – die Hand wird einem sonst abgebissen. Schlagen muß man auf die Köpfe, unbarmherzig schlagen, – obwohl wir im Ideal gegen jede Vergewaltigung der Menschen sind. Hm, hm, – unser Amt ist höllisch schwer.“¹⁵ Dieser Fall, der nur durch die höchste Intensität beider Pole, durch die klare Bewußtheit über den Konflikt ein Grenzfall ist, gibt ein klares Bild darüber, welche Widerstände die Umwandlung des ganzen Menschen in den „Menschen ganz“ zuweilen zu überwinden hat, freilich zugleich auch darüber, daß die echte Kunst über eine – prinzipiell – unwiderstehliche Macht verfügt, die Menschen zur Rezeptivität zu zwingen, sie sich als ihr zugewandte Menschen ganz zu unterwerfen. (Selbstverständlich tauchen ähnlich geartete Kollisionen auch im Schaffensprozeß auf. Da diese sich aber nicht auf das als vollendet wirkende Werk beziehen – soweit der Künstler selbst solchen gegenübersteht, ist er wesentlich, wenn auch mit nicht unwichtigen Abwandlungen ein Rezeptiver –, sondern auf ein sich in statu nascendi befindliches gerichtet sind, da hier der künstlerischen Aktivität eine entscheidende Rolle zukommt etc., müssen wir ihre Behandlung dem zweiten Teil überlassen.)

Nicht minder wichtig und nicht weniger theoretisch vernachlässigt ist die Beziehung der ästhetischen Rezeptivität zum Nachher der Wirkung. Die Suspension der konkreten Aktivität, der konkreten Zielsetzungen des ganzen Menschen unterscheidet sich im Ästhetischen vom Alltag vor allem dadurch, daß in diesem gerade das auf höherem Niveau fortgesetzt, gerade jenes Ziel konkret erstrebt wird, um dessentwillen die Suspension erfolgte, während die Rückkehr aus der ästhetischen Suspension ins Leben eine Rückkehr zu jenen Aktivitäten ist, deren Kontinuität durch das künstlerische Erlebnis unterbrochen wurde. Dieses selbst steht in den seltensten Fällen in einer unmittelbaren Beziehung zu ihnen, und auch dann ist der Zusammenhang, vom ästhetischen Charakter des Erlebnisses aus gesehen, meistens ein zufälliger oder zumindest ein mehr oder weniger vermittelter. Diese vom Leben isoliert scheinende Wesensart der künst-

lerischen Erlebnisse führt in vielen idealistischen Ästhetiken dazu, sie vollständig oder so gut wie vollständig vom normalen Dasein der Menschen abzugrenzen; am prägnantesten erscheint diese Tendenz in Kants Lehre von der „Interesselosigkeit“ des ästhetischen Verhaltens, die wir in anderen Zusammenhängen [622ff.] bereits gestreift haben. Daraus scheint eine wesentliche Abgerissenheit des Ästhetischen vom aktiven Leben zu folgen, die jedoch nur dann auch nur abstrakt konstruierbar ist, wenn man das konkrete Nachher der ästhetischen Wirkung völlig verkennt. Lebendige und progressive Richtungen in der Ästhetik wie die der Antike, der Aufklärung, der revolutionären Demokraten in Rußland etc. haben stets die große gesellschaftliche Rolle der Kunst in den Vordergrund gestellt, die nicht nur durch eine jahrtausendlange Praxis erwiesen, sondern auch theoretisch aus dem Wesen der Kunst überzeugend ableitbar ist, vorausgesetzt, daß die Beziehung zwischen dem ästhetischen Erlebnis und seinem Nachher im Leben unbefangen und hinreichend erklärt wird. Die antike Ästhetik hat dieses Problem sehr klar gesehen, als sie in allen Kunstfragen öffentliche Angelegenheiten, Fragen der Sozialpädagogik erblickt hat. Ihr gegenüber stellt – mit wenigen Ausnahmen – die moderne Ästhetik einen Rückschritt vor: teils indem diese Weise der künstlerischen Wirkung völlig, sogar prinzipiell vernachlässigt und die Rezeption der Kunst dem Wesen nach auf ein Atelierkennertum reduziert wird, teils indem man einen solchen gesellschaftlichen Einfluß in ihr zwar anerkennt, diesen jedoch in einer allzu direkten, allzu konkret-inhaltlichen Weise darstellt, ungefähr so, als ob die Kunst dazu da wäre, die Durchführung bestimmter, konkret gesellschaftlicher Aufgaben unmittelbar zu erleichtern.

Beiden falschen Extremen gegenüber nimmt die antike Ästhetik (und ihre wenigen würdigen Nachfolger in der Neuzeit) eine Position ein, die der wirklichen gesellschaftlichen Rolle der Kunst weitgehend gerecht wird. Sie anerkennt die den Menschen stark beeinflussende, ja ihn unter Umständen sogar transformierende Macht der ästhetischen Erlebnisse; insofern lehnt sie im voraus jede solche Theorie ab, die das Ästhetische vom gesellschaftlichen Leben zu isolieren beabsichtigt. Die antike Ästhetik sieht jedoch diese gesellschaftliche Funktion nicht als eine Dienstleistung für diese oder jene konkret-aktuelle Zielsetzung an, sondern erblickt ihre Bedeutung darin, daß eine bestimmte Ausübung bestimmter Künste zu den formenden Kräften des menschlichen und dadurch des gesellschaftlichen Lebens gehört; daß die Kunst geeignet ist, die Menschen in jener Richtung zu beeinflussen, die für die Ausbildung bestimmter Menschentypen fördernd oder hemmend wirkt. Aristoteles unterscheidet daher die

bloß sinnlichen Genuß bringende Wirkung der Musik von ihrer damit freilich tief verbundenen sittlichen, wodurch sie „auch den Charakter und die Seele beeinflusse“. Diese sittliche Wirkung, das Hervorrufen sittlicher Gefühle in der Seele durch die Begeisterung, betrachtet er als das zentrale Problem: „Die Begeisterung aber ist ein Affekt der Seele als Trägerin des ethischen Lebens. Auch erzeugt schon die bloße mimische Darstellung ohne Rhythmen und Gesänge in aller Herzen ein gleichstimmiges Gefühl. Da es aber der Musik eigen ist, uns zu ergötzen, wie der Tugend, sich recht zu freuen, zu lieben und zu hassen, so muß man offenbar bei ihrem Betriebe nichts so sehr lernen und sich angewöhnen als das richtige sittliche Gefühl und die Freude an tugendhaften Sitten und edeln Taten. Die Rhythmen und Melodien kommen als Abbilder dem wahren Wesen des Zornes und der Sanftmut, sowie des Mutes und der Mäßigkeit wie ihrer Gegenteile, nebst der eigentümlichen Natur der anderen ethischen Gefühle und Eigenschaften sehr nahe. Das zeigt die Erfahrung. Wir hören solche Weisen, und unser Gemüt wird umgestimmt. Nun ist aber von der angenommenen Gewohnheit, sich über das Ähnliche zu betrüben oder zu erfreuen, nicht weit bis zu dem gleichen Verhalten gegenüber der Wirklichkeit.“¹⁶ (Dasselbe stellt er in den dann folgenden Betrachtungen für die bildende Kunst fest, und daß er in bezug auf die Literatur ebenso denkt, ist allzu bekannt, als daß es hier näher belegt werden müßte. Die gesellschaftliche Wirkung, die deshalb die antike Philosophie von der Kunst erwartet, läßt sich vielleicht am besten in den von uns bereits angeführten Worten Lessings [622] zusammenfassen, der nicht nur diese Grundtendenz zeitgemäß zu erneuern bestrebt war, sondern sich überall von den Erfahrungen der Antike, hauptsächlich von der Katharsistheorie des Aristoteles, leiten ließ. Die fundamentale gesellschaftliche Zielsetzung formuliert nun Lessing als „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“¹⁷. Lessing sagt dies in einer Polemik gegen falsche Auslegungen der Katharsislehre von Aristoteles. Es ist eine allgemeine Sittē in der ästhetischen Literatur, diese, so wie sie tatsächlich bei Aristoteles niedergelegt ist, ausschließlich auf die Tragödie, auf die Affekte von Furcht und Mitleid anzuwenden. Wir glauben dagegen, daß der Begriff der Katharsis viel ausgedehnter ist. Wie bei allen wichtigen Kategorien der Ästhetik ist diese primär nicht aus der Kunst ins Leben, sondern aus dem Leben in die Kunst gekommen. Weil die Katharsis ein ständiges und bedeutsames Moment des gesellschaftlichen Lebens war und ist, muß ihre Widerspiegelung nicht nur ein immer wieder neu aufgenommenes Motiv der künstlerischen Gestaltung werden, sondern sie erscheint sogar unter den formenden Kräften der ästhetischen Abbildung der Wirk-

lichkeit. In meinem Essay über Makarenko habe ich diese Wechselbeziehung zwischen Lebensstatsache, Abbildung und bewußter Anwendung auf das Leben in bezug auf seine Pädagogik ausführlich geschildert.¹⁸ Ich habe dort auch zu zeigen versucht, daß das Phänomen der Katharsis zwar schon im Leben selbst eine gewisse Affinität zum Tragischen zeigt und sich darum ästhetisch am prägnantesten dort objektiviert, daß es aber inhaltlich einen weiteren Umkreis als nur dieses umfaßt. Wenn wir nun vor die Frage gestellt sind, ob diese Feststellung eine noch weitere Verallgemeinerung zuläßt, müssen wir an unsere früheren Darlegungen über den defetischisierenden Charakter des Ästhetischen erinnern und im Zusammenhang damit auch an dessen positiven Inhalt: Jede Kunst, jede künstlerische Wirkung enthält ein Evozieren des menschlichen Lebenskerns – worin für jeden Rezeptiven die Goethesche Frage aufgeworfen wird, ob er selbst Kern oder Schale sei – und zugleich, untrennbar damit vereinigt, eine Kritik des Lebens (der Gesellschaft, der von ihr geschaffenen Beziehungen zur Natur). Da nun, wie gezeigt wurde, das rezeptive Erlebnis unmittelbar ein inhaltliches sein muß [763 ff.], offenbart es diesen Problemkomplex als zentralen Gehalt jener „Welt“, die das Kunstwerk in ihm zur Evidenz erweckt. Da jedes Kunstwerk dem Rezeptiven sich als einzigartige Werkindividualität offenbart, als einzigartiger konkreter Inhalt, tritt dieser Problemkomplex nur in den seltensten Fällen direkt hervor. Er ist jedoch in unsichtbarer Weise allgegenwärtig. Die Art, wie die ästhetische Form ihren Inhalt bearbeitet, ihn im und durch das homogene Medium wirksam werden läßt, zeigt diesen allgemeinsten Gehalt aller echten Kunstwerke an und schafft in der die Erlebnisse des Rezeptiven leitenden Kraft der Formen eine Intention, die auf dieses Zentrum gerichtet ist. Die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den „Menschen ganz“ des jeweiligen Rezeptiven eines konkreten Kunstwerks strebt gerade in die Richtung einer solchen aufs äußerste individualisierten und zugleich allerallgemeinsten Katharsis.

Das Recht, den Begriff der Katharsis in diesem Ausmaße zu verallgemeinern, entstand also nicht einfach aus der Beschaffenheit des Kunstwerks für sich betrachtet. Dieses konzentriert in seiner Form-Inhalt-Identität zwei wichtige Beziehungskomplexe: den seiner selbst zur objektiven Wirklichkeit als Totalität, dem es seine Entstehung verdankt, und den einer Wirkungsmöglichkeit auf die Seele des Rezeptiven. Je tiefere und umfassendere Inhalte die künstlerische Form zur Identität mit sich selbst bringt, desto weiter gezogen und tiefer ausholend sind diese Beziehungskreise. Daß die Fähigkeit dazu mit der Kritik des Lebens aufs engste zusammenhängt,

bedarf wohl keiner ausführlichen Erörterung. Höchstens müßte begründet werden, warum wir von einer Kritik des Lebens statt von einer Kritik der Gesellschaft sprechen, obwohl beide Ausdrücke beinahe gleichbedeutend sind, obwohl evidenterweise die jeweilige konkrete Erscheinungsform des Lebens – und die Kunst gestaltet gerade diese Konkretheit und Besonderheit – ihr reales Fundament in dem jeweiligen geschichtlichen Stand der Gesellschaft hat. Der Ersatz des Wortes Gesellschaft durch das [Wort] Leben will an dieser Verbundenheit und ihrem Wohlbegründetsein nicht rütteln. Es soll damit unsere Aufmerksamkeit bloß darauf gerichtet werden, daß das, was im Kunstwerk unmittelbar erscheint, es in der Form des Lebens tut; die gesellschaftliche Bedingtheit etwa einer Landschaft oder eines Liebesgefühls, einer Melodie oder einer Kuppel kann in sehr vielen Fällen nur durch oft weit vermittelte und komplizierte Analysen aufgedeckt werden, während ihre künstlerische Wirkung ohne bewußt gedanklich wahrnehmbare, aber doch sehr real fundierende Vermittlung der gesellschaftlichen Bestimmungen vor sich geht. Darum kann mit dem Ausdruck Leben die Universalität der Inhalte, die die Kunst evoziert, verständlicher – und nunmehr keine Mißverständnisse erweckend – umschrieben werden. Dazu kommt noch, daß die Kunst, wie wiederholt auseinandergesetzt wurde, als primären Akt des Setzens bereits die Stellungnahme, also auch die Kritik ihres Inhalts, des Lebens in sich faßt. Die diesem Akt innewohnende Bejahung oder Verneinung bestimmter Seiten, Formen, Erscheinungsweisen etc. des Lebens kann also eine aufrüttelnde Wirkung ausüben, auch wenn das soziale Fundament weder für den Schaffenden noch für den Rezeptiven bewußt wird; aber infolge des objektiv gesellschaftlichen Charakters seiner Substantialität strahlt diese Wirkung notwendig ins Gesellschaftliche ein.

Um Wirkungen dieser Art noch besser zu verstehen, müssen wir an eine weitere wichtige, uns bereits vielfach bekannte Wesensart der ästhetischen Sphäre erinnern: an ihren prinzipiellen Pluralismus. Wir haben diese Frage bis jetzt von der Seite der Entstehungs- und Wirkungsbedingungen der Kunst aus betrachtet. Jetzt tritt dabei ihre gesellschaftliche, ihre menschheitliche Funktion im gesamten Dasein der Menschen in den Vordergrund. Die ursprüngliche, aber eben darum äußerst beschränkte Einheit des Menschen, seine unmittelbare Existenz als ganzer Mensch muß durch die Entwicklung der Zivilisation – freilich nur relativ – mehr oder weniger untergraben werden. Ohne die romantische Kritik an der Zerstückelung des Menschen, an seiner Parzellierung in verschiedene Spezialitäten anzunehmen: es ist nicht zu leugnen, daß in manchen entwickelten Gesellschaften,

vor allem in der kapitalistischen, Tendenzen in solchen Richtungen effektiv werden. Wenn wir uns so ausführlich mit der entfetischisierenden Mission der Kunst auseinandergesetzt haben, so haben wir bereits gezeigt, daß ihr in diesem Prozeß die Rolle eines Regulators, eines Arztes gewisser Krankheiten des Fortschritts zukommt. Der normale Zustand, die Gesundheit der Menschen ist die Möglichkeit ihrer allseitigen Entfaltung, die einzelne Perioden der Entwicklung wenigstens für einen Teil der herrschenden Klassen realisiert haben und die die revolutionär-demokratischen und sozialistischen Richtungen für die ganze Menschheit fordern und dem Prinzip nach auch zu verwirklichen imstande sind. Vom Standpunkt des Individuums ist nun diese Allseitigkeit in der Entfaltung aller Fähigkeiten, aller möglichen lebendigen Beziehungen zum Leben ein Ideal; darin ist sowohl das Erstrebenswerte wie der Zustand eines bloßen Erstrebens gleichermaßen gemeint. Jedes Kunstwerk, jede Kunstart wendet sich, wie wir wissen, an den „Menschen ganz“, worin bereits klar die Lage sichtbar wird, daß die Einheit und Ganzheit, die sich hier verwirklichen, obwohl sie so echt und intensiv Einheit und Ganzheit sind wie sonst nie und nirgends im Leben, doch nur einen Aspekt des allseitigen Menschen aktuell werden zu lassen fähig sind. In der Pluralität der Kunstarten und der Werk-individualitäten objektiviert sich die wahre Einheit und Ganzheit des allseitigen Menschen: Ihre Existenz und ihre potentiell immer vorhandene Wirksamkeit zeigen, daß dieses Ideal zwar noch nirgends vollständig verwirklicht wurde, jedoch nichts Transzendentes (auch kein transzendentes Sollen) in sich enthält, vielmehr die Widerspiegelung der realen Existenz, der realen Entwicklung der Menschheit ist. Die Pluralität der Kunstarten und Werkindividualitäten drückt einerseits die innere Vollendung der einzelnen derartigen Beziehungen zur Wirklichkeit aus, ihre intensive Unendlichkeit und damit ihr Gerichtetsein auf die Totalität des Menschen, eben in der Form des „Menschen ganz“, andererseits und zugleich die Tatsache, daß der Mensch jeweils nur eine solche Beziehung verwirklichen kann, daß die allgemeine Art ihrer Verwirklichung außerordentlich vielfältig, die konkrete dagegen einfach unendlich ist. Sosehr also jedes Kunstwerk als Realisation des Ideals vollendet ist, sosehr in seiner Rezeption eine restlose Erfüllung möglich wird – womit der Begriff des Ideals aufgehoben scheint –, so sehr ist die faktische Realisation des allseitigen Menschen in der Fülle solcher Akte vollständig nie erreichbar; insofern muß für den Menschen seine eigene Allseitigkeit in gewissem Sinne doch ein Ideal, konkreter: das Ziel eines unendlichen Annäherungsprozesses bleiben.

Formal folgt aus dem eben geschilderten Pluralismus der ästhetischen

Sphäre, daß die Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den „Menschen ganz“ der Rezeption einer Werkindividualität jedesmal, wenn es sich um die echte Aufnahme eines echten Kunstwerks handelt, einen Annäherungsschritt in der Richtung auf die Allseitigkeit des Menschen bedeutet. Es ist aber klar, daß dieser Prozeß von der formalen Seite niemals ausreichend charakterisiert werden kann. Wollen wir ihm von seinem Gehalt aus näher kommen, so ist vor allem das Zusammenfallen von Kritik des Lebens in den Kunstwerken mit dem Goetheschen Dilemma von Kern oder Schale ins Auge zu fassen. Wie überall ist auch hier das Verhältnis beider nicht primär ästhetisch. Die Kunst bringt bloß eine im Leben vorhandene, in ihr jedoch ins Qualitative umschlagende Intensivierung hervor. Die dieser Lage zugrunde liegende gesellschaftliche, philosophische oder anthropologische Tatsache wirkt nur für jene modernen Richtungen überraschend, die das Wesen des Menschen in einem absoluten, einsamen Auf-sich-Gestelltsein erblicken. Wird dagegen, wie dies hier immer geschehen ist, der Mensch seinem menschlichen Wesen nach als gesellschaftlich aufgefaßt, so leuchtet es ohne weiteres ein, daß das Goethesche Dilemma vom persönlichen Sein als Kern oder Schale aufs allerengste mit seiner sozialen Lebensführung, mit dem Vorhandensein einer Kritik des Lebens in ihr, mit Richtung und Kraft dieser Kritik verbunden ist. Diese Frage stellt das Leben selbst ununterbrochen, man könnte sagen, in jedem Augenblick des Handelns oder der Reflexion darüber vor oder nach der Aktion. Der wesentliche Inhalt der hier entstehenden Wechselwirkungen läßt sich am besten vorerst darin zusammenfassen, daß eine Kernhaftigkeit des Individuums nur aus subjektiv echten Beziehungen zur Wirklichkeit entstehen kann; sind diese verlogen, so muß sich der Mensch selbst auch als Persönlichkeit zu einer bloßen Summe von Schalen erniedrigen. Die moderne Literatur hat sachlich unzählige Male solche Degradierungen geschildert; Ibsens „Peer Gynt“ gibt in einer Szene des umfassenden Rückblicks auf sein ganzes Leben eine unbeabsichtigte und vielleicht darum umso überzeugendere Bestätigung des Goetheschen Satzes. Unmittelbar, aber nur unmittelbar ist diese subjektiv-ehrliche Attitüde schlechthin entscheidend, an sich völlig unabhängig davon, wie das subjektiv richtig gemeinte Verhältnis zur Welt objektiv beschaffen ist: man denke an die „Kernhaftigkeit“ der Gestalt Don Quijotes. Näher betrachtet, zeigt sich freilich, daß die objektive Richtigkeit der Beziehung zur Außenwelt, die Richtigkeit der Kritik des Lebens ein unmöglich ausschaltbares Motiv bleibt. Natürlich fällt bei Don Quijote im Gegensatz zu Peer Gynt die subjektive Ehrlichkeit gewichtig in die Waagschale; wenn jedoch seine Kritik des Lebens nicht auch

ein großes Ausmaß objektiver Wahrheit enthielte, müßte auch sein Kern sich auf ein Aufeinandergeschichtetsein von Schalen reduzieren. Weiter: alle diese subjektiven Faktoren – und nicht nur die Gesinnung – können zwar den Kern überhaupt retten, er ist jedoch in diesem Fall weit davon entfernt, Ansatzpunkt, Triebkraft zu einer Annäherung an den allseitigen Menschen zu werden; er ist weit mehr ein Kerker, der Don Quijote in eine unwahre, von ihm selbst fetischisierte Welt einsperrt.

Wir konnten hier auf diesen Problemkomplex nur mit Hilfe einiger Beispiele etwas Licht werfen; seine Rolle im Leben ist viel breiter, verzweigter und umfassender, als daß er in einer Ästhetik systematisch behandelt werden könnte; er ist ja weit mehr ethischen als ästhetischen Charakters. Es mußte darauf nur hingewiesen werden, um den Lebensgrund, aus dem die gesellschaftlichen Forderungen an die Kunst entsteigen, den Lebensfluß, in den sie münden, wenigstens in größten Umrissen anzudeuten. Zu einer so begrenzten Konkretisierung seien noch einige ergänzende Bemerkungen gestattet. Wie im ethischen Verhalten ein sehr kompliziertes Verhältnis herrscht, so auch in der intellektuellen und kulturellen Entwicklung des Menschen. Goethe nimmt auch hier – im Gegensatz zum heute vielfach herrschenden irrationalistischen Aristokratismus – einen weit vorgeschobenen demokratischen Standpunkt ein. Er sagt: „Der geringste Mensch kann komplett sein, wenn er sich innerhalb der Grenzen seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten bewegt.“¹⁹ Diese Feststellung ist vor allem deshalb nicht mißverstehbar, weil sie von Goethe stammt, weil sie deshalb keine Tendenz enthalten kann, primitive Zustände romantisch zu idealisieren oder sie gar entwickelteren polemisch-kritisch als Vorbilder gegenüberzustellen. Goethe will hier nur auf diese Möglichkeit als Möglichkeit hinweisen, ohne deshalb die Notwendigkeit, über diese Stufe hinauszugehen, je in Zweifel zu ziehen. Im Gegenteil, für ihn ist gerade jene Mission der Kunst am wichtigsten, die auf hochentwickelten Kulturstufen zu der von ihm geforderten Kernhaftigkeit des Menschen führt, die die Lebenstendenzen dazu bewußtmacht, stärkt und fördert, die befähigt ist, die entgegengesetzten zu hemmen, ja zu unterdrücken. Dafür ist bei ihm immer wieder das richtige Verhältnis zur Außenwelt entscheidend, und für seine eigenen Entwicklungsbedingungen formuliert er die hier auftauchenden ästhetisch-ethischen Postulate sehr oft im Zusammenhang mit der Methodologie der Naturforschung, deren nahe Beziehung zur Ästhetik wir bei ihm bereits behandelt haben [742]. So im Gedicht „Epirrhema“, das thematisch dem von uns angeführten „Ultimatum“ recht nahe steht:

Müset im Naturbetrachten
 Immer eins wie alles achten;
 Nichts ist drinnen, nichts ist draußen:
 Denn was innen, das ist außen.
 So ergreift ohne Säumnis
 Heilig öffentlich Geheimnis.

Der Gedanke der Identität von Innen und Außen ist unseren Darlegungen lange vertraut. Und die Folgerung, daß jenes Verhältnis zur Welt, das den Menschen dazu verhilft, in ihrer Persönlichkeit einen wahren Kern auszubilden, eben mit ihren derartigen Betrachtungen aufs engste zusammenhängt, wird jetzt niemanden mehr überraschen; noch weniger die Feststellung, daß diese Art, die Welt anzusehen, aufs Ästhetische intendiert, daß das Kunstwerk gerade jene Widerspiegelung der Welt darbietet, in der allein diese Tendenz zur konkreten Vollendung gedeihen kann. Goethe selbst spricht jene Bezogenheit auf den Menschen, jenes Zentrieren der Objektwelt auf ihn wiederholt in einer über das Ästhetische hinausgehenden, freilich gerade darin, aber nur darin philosophisch nicht immer stichhaltigen Weise aus. So z. B.: „Wir wissen von keiner Welt, als im Bezug auf den Menschen; wir wollen keine Kunst, als die ein Abdruck dieses Bezugs ist.“²⁰ Die bloße Feststellung dieser anthropomorphisierenden Betrachtungsweise – wichtig für die Kunst, mehr als problematisch für die Beziehung zur Welt, zur Natur, für die Widerspiegelung ihres wahren Ansichseins – findet Goethe mit Recht als nicht ausreichend. Er sagt: „Die bildende Kunst ist auf das Sichtbare angewiesen, auf die äußere Erscheinung des Natürlichen.“²¹ Er erkennt aber sogleich, daß im Begriff des Natürlichen nicht nur etwas visuell Objektives, sondern zugleich etwas Menschliches, und zwar etwas Sittliches, d. h. gesellschaftlich Moralisches enthalten ist. Wenn wir nun an die Auffassung der Sittlichkeit in dieser Periode – von der Kritik der Kantschen subjektivistischen Ethik bei Goethe und Schiller etwa in der Entstehungszeit des „Wilhelm Meister“ bis zur Vollendung dieser Tendenz in der Gegenüberstellung von Moralität und Sittlichkeit in Hegels „Rechtsphilosophie“ – denken, so sehen wir klar, daß hier die gesellschaftlich aktive Tätigkeit des Menschen gemeint ist. Darum gewinnt die den eben angeführten Aphorismus ergänzende Bemerkung Goethes, daß jeder Gegenstand der Kunst nach seiner Geeignetheit zu beurteilen ist, „ein sittlicher Ausdruck des Natürlichen“ zu sein, ein besonderes Gewicht.

Goethe hat damit das philosophische Fundament unserer Verallgemei-

nerung der Katharsis für die Kunst überhaupt und speziell für die bildende Kunst niedergelegt. Wenn nämlich die visuelle Beziehung des Menschen zu den Naturgegenständen, zu ihrem Ensemble eine sittliche ist – wir erinnern erneut an das, was wir über die Widerspiegelung des Stoffwechsels der Gesellschaft mit der Natur ausgeführt haben –, so bricht in die Wirkung, die ihr künstlerisches Abbild hervorruft, auch eine mit Fug als sittlich charakterisierbare Erschütterung ein. Unmittelbar mischt sich der Ergriffenheit des Rezeptiven über das Neue, das die jeweilige Werkindividualität in ihm auslöst, ein negativ begleitendes Gefühl bei: ein Bedauern, ja eine Art Scham darüber, etwas, das sich so „natürlich“ in der Gestaltung darbietet, in der Wirklichkeit, im eigenen Leben nie wahrgenommen zu haben. Daß in dieser Kontrastierung und Erschütterung eine vorhergehende fetischisierende Betrachtung der Welt, ihre Zerstörung durch ihr entfetischisiertes Bild im Kunstwerk und die Selbstkritik der Subjektivität enthalten sind, braucht, glauben wir, nicht mehr ausführlich auseinanderzusetzen zu werden. Rilke gibt einmal die dichterische Beschreibung eines archaischen Apollo-Torsos. Das Gedicht kulminiert – ganz im Sinne unserer vorangegangenen Darlegungen – in dem Appell der Statue an den Betrachter: „Du mußt dein Leben ändern.“ Die Bereicherung und Vertiefung, die jedes echte Werk der bildenden Kunst wachruft, wodurch – dies beiläufig gesagt – der Kunstsinn der Menschen erweckt und entwickelt wird, ist ohne einen solchen Vergleich, und mag er nur ein kaum bewußtes Begleitgefühl sein, mag seine emotionelle Betontheit stärker oder schwächer wirken, kaum vorstellbar. (Hier zeigt sich erneut, daß das rezeptive Kunsterlebnis ohne ein In-Betracht-Ziehen des Vorher nicht begriffen werden kann.) Der Vorwurf an das Vorher, die Beförderung für das Nachher – und mögen beide in der Unmittelbarkeit des Erlebnisses selbst fast ausgelöscht erscheinen – bilden einen wesentlichen Inhalt dessen, was wir früher [772f.] als die verallgemeinertste Form der Katharsis bezeichnet haben: ein derartiges Durchrütteln der Subjektivität des Rezeptiven, daß seine im Leben sich betätigenden Leidenschaften neue Inhalte, eine neue Richtung erhalten, daß sie, derart gereinigt, zu einer seelischen Grundlage von „tugendhaften Fertigkeiten“ werden.

Ohne jetzt über die konkreten Thesen von Aristoteles über Furcht und Mitleid als Inhalte der tragischen Katharsis diskutieren zu wollen, sei hier nur bemerkt, daß einerseits den Inhalt der Tragödie die zugespitztesten Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt bilden, daß die darin sich offenbarende äußerste Widersprüchlichkeit seiner Existenz mit einer diesem

Inhalt entsprechenden Vehemenz und Intensität auf sein Selbstbewußtsein einwirkt und dementsprechend die klassische Form der Katharsis hervorbringt. Es ist deshalb gar nicht überraschend, daß zuerst diese Theorie eingehend gedanklich zerlegt und ausgelegt wurde, daß ihrer Wucht gegenüber alle anderen Äußerungsweisen mehr oder weniger in den Hintergrund gedrängt wurden. Wenn wir jedoch an die von uns angeführten sozialpädagogischen Bemerkungen von Aristoteles über die Musik denken [771 f.] – und man kann vom Standpunkt des methodologischen Herantretens an diese Frage bei allen sonstigen Differenzen ruhig die von Platon als ähnlich intentioniert auffassen –, so sehen wir, daß auch hier, wenn auch mit anderen Inhalten, mit verschiedener Tiefe, Intensität etc., auf die Entwicklung anderer „tugendhafter Fertigkeiten“ gerichtete kathartische Wirkungen gemeint sind; dasselbe bezieht sich nach deutlichen Hinweisen der antiken Ästhetik auch auf die bildenden Künste.

Andererseits darf man bei der Analyse der Tragödie auch daran nicht vorbeigehen, daß ihr Inhalt und ihre spezifische Formung gerade auf die Einheit von Außen und Innen gegründet sind. Indem die tragische Leidenschaft als unwiderstehliche Macht aus der Seele hervorbricht, wird sie vom Standpunkt des normal-alltäglichen Bewußtseins ihr gegenüber zu etwas „Äußerem“, während zugleich das Schicksal, das aus der Umwelt sich zusammenbraut, sich im Laufe der tragischen Verwicklung zu einer eigenen Notwendigkeit der betroffenen Person, zu ihrem eigenen Schicksal entwickelt. Entsteht keine derart intime Affinität zwischen Held und Geschick, so muß auch die tiefste tragische Erschütterung fehlen; das Tragische wird wie oft im Laufe der Geschichte ins sinnlos Fürchterliche verzerrt oder zur alltäglichen Rührseligkeit verflacht. Und es ist klar, daß die ästhetische – und davon unzertrennlich die ethische und soziale – Bedeutung der Tragödie gerade hier liegt, in jener Wahrheit des Lebens, die die Kunst gereinigt und gesteigert widerspiegelt. Daraus folgt, daß die Echtheit der Individualität sich erst in der Erprobung durch das Äußerste erweisen kann, daß die Frage, ob sie Kern oder Schale sei, nur hier eine letzthin angemessene Antwort erhalten kann. Darum bringt die Tragödie die prägnanteste, die eigentliche Form der Katharsis hervor. Da jedoch die Auflösung des Dilemmas von Außen und Innen als Lebensproblem überall auftaucht – und überall im engsten Zusammenhang mit der Kernhaftigkeit der Person –, da infolge der pluralistischen Struktur der ästhetischen Sphäre auf jeden Fragetypus des Lebens ein Antworttypus der Kunst mit gesellschaftlicher Notwendigkeit entstand und immer wieder neu entsteht, glauben wir, daß unser Verallgemeinern des Katharsisbegriffes keine Kon-

struktion ist, sondern das Wesen des Ästhetischen von einer bestimmten Seite auszusprechen hilft.

Bei einer solchen, wie wir glauben, voll berechtigten Ausdehnung des Katharsiserlebnisses auf die wahrhaft tiefen Wirkungen einer jeden echten Kunst müssen sogleich einschränkende Vorbehalte gemacht werden, damit keine undialektische Verallgemeinerung der ästhetisch-ethischen Konkretheit dieses Begriffs seine Schärfe und Bestimmtheit vernichte oder zumindest abstumpfe. Zuallererst muß davon ausgegangen werden, daß jede ästhetische Katharsis eine bewußt hervorgebrachte konzentrierende Widerspiegelung von Erschütterungen ist, deren Original immer im Leben selbst aufgefunden werden kann, hier freilich spontan aus dem Verlauf von Aktionen und Begebenheiten herauswachsend. Es ist darum notwendig, festzustellen, daß die von der Kunst hervorgerufene kathartische Krise im Rezeptiven die wesentlichsten Züge solcher Lebenskonstellationen widerspiegelt. Im Leben handelt es sich dabei immer um ein ethisches Problem, das deshalb auch den Gehaltskern des ästhetischen Erlebnisses ausmachen muß. Nun ist es klar, daß in der Regelung des menschlichen Lebens durch die Ethik die kathartische Wendung nur einen spezifischen Grenzfall im System der möglichen ethischen Entscheidungen bildet; es sind daneben – um nur eine Hauptfrage hervorzuheben – völlig emotionslose Beschlüsse möglich, die ebensolche, ja in vielen Fällen stärkere, dauerhaftere, standhaftere ethische Einstellungen hervorrufen als die kathartischen Erschütterungen. Es gehört ja zum Wesen des Ethischen, daß darin gerade das konsequente Durchhalten hierarchisch höher steht als jeder noch so leidenschaftliche, noch so aufrichtige und tief empfundene Enthusiasmus. Mit Recht besteht also in der Ethik ein permanentes kritisches Mißtrauen diesem gegenüber, den Dostojewski mit der Bezeichnung „schnelle Heldentat“ treffend formuliert hat. Ein solches ethisches Mißtrauen drückt auch die Dichtung wiederholt aus, es genügt, an die großartige Beschreibung zu erinnern, die Tolstoi den Figuren von Karenin und Wronski widmet, die an Annas Krankenbett eine tief empfundene echte Katharsis erlebten, aufrichtig überzeugt waren, die Grundlagen ihrer Lebensführung umwälzen zu können, dann aber allmählich, unwiderstehlich vom Strom ihres seelischen Alltags in ihre alten Existenzformen zurückgeschwemmt werden. Ist also schon im sittlichen Leben der Menschen der ethische Verdacht den kathartisch ausgelösten „schnellen Heldentaten“ gegenüber durchaus gerechtfertigt, obwohl selbstredend gar nicht so selten aus solchen Krisen wirkliche ethische Neugeburten folgen, so ist diese Zweideutigkeit in den künstlerischen Abbildungen der Wirklichkeit noch

augenfälliger. Wir werden in späteren Darlegungen ausführlich darauf eingehen, daß der Mensch im Leben sich notwendig auf bestimmte einzelne Handlungen, Entschlüsse etc. richtet, während in seiner Einstellung zum Kunstwerk gerade diese Gebundenheit der Erlebnisse an solche konkreten Erscheinungen der Wirklichkeit zeitweilig suspendiert wird, so daß er sich mit seiner Gesamtpersönlichkeit dem jeweiligen ästhetischen Eindruck hingibt und die ethischen Folgen dieser Wirkungen sich erst im Nachher der Rezeptivität zeigen können, weshalb sie auch noch mehrdeutiger, mehrschichtiger sein müssen als die Einwirkungen, die das praktische Leben selbst auslöst.

Diese Mehrdeutigkeit erfährt noch dadurch eine weitere Steigerung, daß die Katharsis auch – wiederum in vielfacher Hinsicht – eine negative sein kann. Wir sprechen gar nicht davon, daß ihre Wirkung zuweilen beabsichtigterweise eine das Böse enthüllende, eine abschreckende ist, wie vor allem in den großen Komödien. Gogol hat im „Revisor“ diese negativ kathartische Wirkung des Lachens, des Auslachens gestaltet, als der Polizeimeister inmitten seiner Entlarvung durch die abgewinkelte Handlung sich mit den Worten „Was lacht ihr? Ihr lacht über euch selber!“ an die Zuschauer wendet. Aber darüber hinaus kann die kathartische Wirkung – unabhängig nicht nur von der Absicht des Autors, sondern auch vom Gehalt des Werks – eine ethisch problematische, ja negative Richtung einschlagen. Es ist noch ein relativ einfacher Fall, wenn die Rezeptivität sich an bestimmte unmittelbare Erscheinungsformen klammert und an der Totalität des Beabsichtigten und Verwirklichten vorbeigeht. Das kann gerade bei heftig, bei durchschlagend wirkenden Werken häufig vorkommen und die Katharsis auf abweichende, moralisch bedenkliche Wege führen. Goethe hat diese Tendenz sehr bald nach dem Erscheinen seines „Werther“ bemerkt; sein kleines Gedicht, das die Grundlage der Popularität des Werks mit leichter Hand skizziert, endet mit den Worten: die der geliebte und vielfach nachgeahmte Held an seine Leser richtet: „Sei ein Mann, und folge mir nicht nach.“

Das Umschlagen der kathartischen Wirkung kann aber auch bis zur reinen moralischen Negativität gesteigert werden. Es ist im Rahmen dieser Betrachtungen nicht möglich, die so entstehenden Probleme bis in ihre sehr komplizierten realen Verzweigungen zu verfolgen, denn dazu müßten die hier ausschlaggebenden ethischen Kategorien eingehend bestimmt und zueinander ins richtige Verhältnis gebracht werden. Hier können wir bloß zwei wichtige Umstände und auch diese nur äußerst cursorisch hervorheben. Erstens die Historizität und damit die historische Relativität und

Widersprüchlichkeit in der konkreten Erscheinungsweise solcher Kategorien; so äußert sich sehr oft das gesellschaftlich-geschichtlich Neue und Fortschrittliche als Bruch mit den herrschenden ethischen Anschauungen und darum als Böses, was noch dadurch ergänzt wird, daß das Neue und Fortschrittliche selbst in sehr widerspruchsvollen Formen zum Ausdruck gelangen und sogar vom menschheitlichen Standpunkt tief widerspruchsvoll sein kann. Das ist primär natürlich eine Frage des Lebens selbst. Man denke etwa an die Gestalt Napoleons und an den Einfluß seiner Persönlichkeit auf so verschiedene Gestalten wie Rastignac, Julien Sorel oder Raskolnikow (diese seien hier als Typen konkreter und realer gesellschaftlicher Lagen genommen). Es ist ohne weiteres evident, daß die kathartische Wirkung, die von der Widerspiegelung ihrer Schicksale ausgeht, sehr leicht ins moralisch Zwiespältige, ja rein Negative umschlagen kann; man denke an die Spiegelung der Raskolnikow-Tragödie beim späteren sozialrevolutionären Schriftsteller Sawinkow-Ropschin. Die Möglichkeit solcher Wirkungen wird – zweitens – noch dadurch fundiert und verstärkt, daß das moralisch Verwerfliche keineswegs immer ein „kreatürliches“ Versagen der Menschen der Majestät der moralischen Normen gegenüber sein muß, sondern sich bis zu einem Setzen böser Maximen steigern kann. In solchen Fällen handelt es sich nicht um ein Zurückschrecken der Menschen vor den Geboten der Moral, nicht um ihr Herabsinken in ein Chaos des bloß Unmittelbaren, Gewohnten, Instinktiven etc., vielmehr im Gegenteil um ein Sich-Erheben über dieses Niveau, um eine – formal – ähnliche Selbstbearbeitung der eigenen Partikularität, um ein Sich-selbst-Steigern des Menschen, wie es im moralischen Handeln zu erringen ist. Der Inhalt der Maxime, nicht ihre Kraft des Menschenmodells unterscheidet hier zwischen gut und böse. Da nun die ästhetische Katharsis unmittelbar vor allem eine Erhöhung des Menschen über seine eigene Alltäglichkeit hervorbringt, ist eine Wendung zu einem derartigen Verhalten prinzipiell keineswegs ausgeschlossen, und die früher angedeutete historische Dialektik und Widersprüchlichkeit erleichtert in manchen Fällen seine Realisierung.

So einleuchtend also – im welthistorischen Sinn – die Lessingsche Auslegung der Katharsislehre von Aristoteles auch sein mag, eine Analyse der Praxis kann in ihren Auswirkungen sehr leicht Zweifel und Bedenken in bezug auf ihre ethische Eindeutigkeit auslösen. Der alte Goethe hat solche in seiner späten „Nachlese zu Aristoteles“ Poetik“ ausgedrückt: „Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird empfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische

Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen.“²² Es ist hier nicht der Ort, ausführlich auf Goethes Interpretation der ganzen Katharsisauffassung einzugehen, insbesondere nicht auf seine äußerst problematische These, daß die Katharsis sich nicht als Wirkung des Werks im Rezeptiven abspielt, sondern als Versöhnung den Abschluß, die Krönung des Werks selbst bildet. Der oben zitierte Zweifel in bezug auf die Möglichkeit von kathartisch-ethischen Wirkungen verknüpft sich auf diese Weise mit dem Zweifel am moralischen Einfluß der Kunst überhaupt. Die innere Abgeschlossenheit des Kunstwerks, seine alles umfassende, in sich abgerundete Totalität beinhaltet also hier ein Zerreißen der notwendigen Verbindung zwischen Ästhetik und Ethik, ihre Beschränkung auf eine „Zufälligkeit“, wobei der wesentliche Akzent auf eine „Milderung der Sitten“ gelegt wird, die ebenfalls in „Weichlichkeit“ ausarten kann. Wir enthalten uns einer Polemik vor allem deshalb, weil die hier ausgesprochene Auffassung im System der Gesamtanschauungen Goethes – auch des alten Goethe – in dieser Zugespitztheit einen episodischen Charakter hat; nur die Verteidigung der Abgeschlossenheit des Werks, die Abwehr unmittelbar moralisierender Einwirkungen fügt sich organisch in dieses System ein.

Goethes Bedenken gegen eine direkt und eindeutig moralische Wirkung der Katharsis sind um so gewichtiger, als sie auch im Laufe der späteren Entwicklung in verschiedenen Formen immer wieder auftauchen. Seine Betrachtungen sind vor allem auf die Tragödie gerichtet, sie haben aber schon bei ihm eine Bezogenheit auf alle Künste, vor allem auf die Musik. Bei dieser – sowie bei den bildenden Künsten, wenn auch in anderen Formen – steigert sich nämlich die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit im geistigen und moralischen Sinn weit über die von uns für die Literatur geschilderte hinaus. Thomas Mann gibt – vom „Tristan“ bis zum „Faustus“ – eine sehr eingehende Darstellung dieser Problematik, aber auch der viel mildere und geistig weniger scharfe Hermann Hesse greift z. B. in seinem „Steppenwolf“ die Fragwürdigkeit der ethischen Wirkung der Musik auf. Sein Held verbindet diese Reflexionen mit einem Nachdenken über die deutsche Entwicklung und sagt in einem leidenschaftlich selbstkritischen Monolog: „Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos, dem Wort Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unausprech-

liche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die Vernunft frondierte und mit der Musik geliebäugelt. Und in der Musik, in wunderbaren seligen Tongebilden, in wunderbaren holden Gefühlen und Stimmungen, welche nie zur Verwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche Geist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt.“^[22a] Hier ist das Umschlagen ins Entgegengesetzte deutlich sichtbar. Man mag an der Darstellung Richard Wagners in Heinrich Manns „Untertan“ vorbeigehen, da hier zugleich eine Kritik an Wagners Kunst selbst zumindest mit gemeint ist, aber man denke an den schönen Sowjetfilm über das Leben des Partisanenführers Tschapa-jew, in welchem ein grausamer, blutrünstiger weißer General auftritt, der in seinen Mußestunden begeistert und gar nicht schlecht Beethoven spielt, um diese Vieldeutigkeit klar vor Augen zu behalten.

Wenn man alle diese Bedenken nebeneinanderstellt, so scheint das Wesen der Katharsis selbst in der Tragödie – von der Musik gar nicht zu reden – einer Selbstauflösung entgegenzugehen. Besonders scharf ist dieser Gegensatz, wenn man sich abermals auf die höchst eindeutige Stellungnahme der antiken Ästhetik bei Platon und Aristoteles besinnt. Dabei ist diese bereits eine Auflösungserscheinung der Polis, in deren Blütezeit die Verbindung von Ästhetik und Ethik sicherlich noch viel geradliniger und unabdingbarer war. (Platons Ablehnung der Kunst ist ja selbst ein Produkt dieser Auflösungskrise der Polis.) Indessen scheint uns, daß dieser Gegensatz doch kein ausschließender ist. Die enge Verbindung von Staatsbürgertum und Ethik (und damit von Ästhetik und Ethik) in der Blütezeit der Polis war eine einmalige Konstellation in der Weltgeschichte. Das Gewicht des individuellen Privatlebens, das bereits in der Stoa und bei Epikur deutlich fühlbar wird, kommt im Laufe der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung immer stärker zur Geltung und macht die Verbundenheit zwischen Einzelpersönlichkeit und Menschengattung mit allen sie verbindenden Vermittlungen immer komplizierter, ohne sie freilich aufzuheben, im Gegenteil, um sie immer stärker mit neuen Inhalten zu bereichern. Die fast antike Stellungnahme Lessings gehört bereits zur Periode der „heroischen Illusionen“ über eine wiederzuerweckende Polis, die in der großen Französischen Revolution ihren Kulminationspunkt erreicht. Das Zerstreien dieser Illusionen schafft jenen Zustand von Gesellschaft, Individuum und Ideologie (im weitesten Sinne genommen), der die von uns analysierten verwickelten und vieldeutigen Phänomene hervorbringt. Damit ist aber die Verbindung zwischen ästhetischer Katharsis und ethischem

Verhalten bloß komplizierter geworden, hat jedoch keineswegs aufgehört zu existieren. Ein Verzicht auf sie wäre einer auf jedwede hohe Kunst. Ein solcher kommt natürlich in unseren Tagen häufig vor und ist eine der Kräfte, die die echte Kunst zu einer gefälligen oder fesselnden Bellettristik erniedrigen. Bei einem großen Künstler-Moralisten wie Brecht ist das Festhalten am Kern der Katharsis, bei tiefem Mißtrauen gegenüber jeder bloß emotionalen Wirksamkeit der Kunst, deutlich sichtbar. Der Verfremdungseffekt, dessen ästhetische Problematik an anderen Stellen dieses Werks zur Sprache kommt, will die bloß unmittelbare, erlebnishaft Katharsis ausschalten, um Raum zu schaffen für eine, die durch eine vernunftmäßige Erschütterung des ganzen Menschen des Alltags ihn zu einer wirklichen Umkehr zwingt. Bei aller polaren Gegensätzlichkeit zu Rilke ist also dessen „Du mußt dein Leben ändern“ auch das Axiom für das künstlerische Wollen Brechts.

Obwohl wir also überzeugt sind, daß die von uns vollzogene Verallgemeinerung des Katharsisbegriffs berechtigt ist, müssen wir noch einen Vorbehalt hinzufügen, um auch den ästhetischen Charakter unserer Argumentation ins richtige Licht zu rücken. Genuin ästhetisch gehen bei allen Rezeptionen echter Kunstwerke dem Wesen nach ähnliche Erschütterungen vor sich. Sie sind jedoch zugleich voneinander qualitativ verschieden. Nicht nur in dem Sinn, daß, wie selbstverständlich, jedes Kunstwerk andersgeartete Emotionen auslöst, daß diese sogar bei den verschiedenen Rezeptiven desselben Werks divergieren müssen, sondern auch auf einer allgemeineren Ebene: Die verschiedenen Künste und Kunstarten evozieren prinzipiell Verschiedenartiges, so daß die unendliche Variabilität der einzelnen Emotionen sich in einem pluralistisch gegliederten Universum abspielt. Man mag manches an Beethoven, Rembrandt oder Michelangelo mit vollem Recht tragisch nennen, wenn man sie aber innerhalb ihrer allgemeinsten, letztthinigen Einheit mit Sophokles oder Shakespeare vergleicht, so zeigt sich zugleich ihre ebenso tiefgreifende, spezifische, qualitative Andersartigkeit. Trotz dieser Vorbehalte meinen wir, daß das Hervorheben auch des allen Gemeinsamen berechtigt war. Denn erst die Spannung dieser Pole, ihre simultane Existenz und Wirksamkeit ergeben den echten ästhetischen Gehalt.

Im Vergleich zur Aufhebung der Unmittelbarkeit in der wissenschaftlichen Widerspiegelung mußte die Unmittelbarkeit der ästhetischen betont werden, jedoch im Verhältnis zur Unmittelbarkeit im Alltagsleben ist die ästhetische ebenfalls eine aufgehobene; daß dieses Aufheben im Herstellen einer neuen, sonst nirgends auffindbaren Unmittelbarkeit besteht, macht

eben die Besonderheit des ästhetischen Setzens aus. In der Unmittelbarkeit des Alltagslebens ist das Wesen, das Allgemeine zwar latent überall vorhanden, muß aber – gerade mit Hilfe ihrer Aufhebung – aus der Verborgenheit ausgegraben werden. In der Unmittelbarkeit des Kunstwerks ist das Wesen, die Allgemeinheit zugleich verborgen und offenkundig. So entsteht im Kunstwerk eine „Welt“, die einerseits in ihrer Erscheinungsform von der existierenden (und von der wissenschaftlich erkannten) Wirklichkeit qualitativ, prinzipiell verschieden ist, die aber andererseits deren wesentliche Struktur, ihren kategoriellen Aufbau beibehält; sie vollzieht an ihr nur eine solche Umgruppierung, einen solchen Funktionswandel, daß sie der menschlichen Aufnahmefähigkeit, den menschlichen Erlebnisbedürfnissen angemessen wird. Auch dieses Problem ist bereits wiederholt gestreift worden; nicht nur, wo ausdrücklich von einer solchen Angemessenheit die Rede war und deren hedonistisch-unmittelbare Aufhebung abgelehnt wurde [706f.], sondern auch dort, wo im Anschluß an Goethe die Natürlichkeit dieser „Welt“ zur Sprache kam [742]. Beide Umschreibungen beziehen sich auf dasselbe: auf die hier angedeutete Spannung von Unmittelbarkeit und Sinnbeladenheit; auf das Innwerden des Wesens in der Erscheinung; auf eine immanente Vollendung und gediegene Komplettheit der künstlerischen Welt, die in dieser Hinsicht – aber ausschließlich in dieser – über die dem Menschen gegebene objektive Wirklichkeit hinausgeht, die gerade durch ein solches Überschreiten ihrer gewohnten Grenzen ihre Diesseitigkeit, die alleinige Realität ihrer Existenz bestätigt. Gottfried Keller gibt, wie wir gesehen haben, eine gute Beschreibung der Welt Shakespeares, die diese Lage prägnant ins Licht stellt.

Kellers Stellungnahme ist für uns auch insofern bedeutsam, als er der richtigen Beschreibung des Tatbestandes auch die einer unrichtigen Stellungnahme hinzufügt und damit ungewollt die gute Kritik einer falschen Auffassung der Wirklichkeit der ästhetischen Widerspiegelung gibt. Wir meinen die sogenannte Illusionstheorie. Kellers Pankraz sagt nämlich: „Weil nun alles übrige so trefflich, wahr und ganz erschien und ich es für die eigentliche und richtige Welt hielt, so verließ ich mich ... ganz auf ihn ...“ Pankraz verwandelt so die Shakespearesche treue Widerspiegelung der Wirklichkeit in eine Illusion, ähnlich wie Don Quijote die Ritterromane, und erleidet vielfach ein ähnliches Schicksal. Damit ist bereits eine Kritik der Illusionstheorie gegeben. Die große Entstehungszeit der modernen Philosophie war sehr hart in der Beurteilung der Illusionen; man nannte sie einfach Irrtümer, Träume, Verfehlen der Ziele und Methoden der Erkenntnis der Welt; in dieser Hinsicht herrschte zwischen Bacon, Descartes

und Spinoza volle Übereinstimmung. Wenn damit auch die praktischen Folgen der Illusionen vielfach übersehen wurden, so haben die großen Revolutionen des 17.-19. Jahrhunderts wichtige Erfahrungen gebracht, vor allem über den Unterschied von welthistorisch fortschrittlichen und subjektiv bleibenden leeren Illusionen; Marx hat diese Lehre der Revolutionen am prägnantesten bearbeitet. Erst als auch diese Periode vorbei war, als die Illusionen bereits zu bloß tatenlosen Träumereien wurden, als die Don-Quichotterie sich in ein Oblomowtum verwandelte, versuchte man das Geheimnis der ästhetisch widergespiegelten Welt in einer – „bewußten“ – Illusion zu finden. Unsere bisherigen Darlegungen zeigen ohne weitere Polemik die Unhaltbarkeit dieses Standpunkts. Wir erwähnten hier diese Theorie überhaupt nur deshalb, weil sie als Kontrast das von uns aufgezeigte Verhältnis von Wirklichkeit und ästhetischer Widerspiegelung beleuchtet. Die Illusion ist erstens rein subjektiven Charakters, zweitens will sie von dieser Subjektivität aus die objektive Wirklichkeit korrigieren, besser gesagt, ihr eine aus subjektiven Träumen gewöbene „bessere“ Wirklichkeit gegenüberstellen. Die modernen subjektivistischen Erkenntnistheorien helfen ebenfalls in der Ausbildung solcher Konzeptionen. Das ändert nichts an ihrer Haltlosigkeit. Daß die ästhetischen Gebilde als Widerspiegelungen der Wirklichkeit die Subjektivität nicht ausschalten wollen und können, schafft die mit Hilfe ihrer Vermittlung entstehende spezifische Objektivität nicht aus der Welt; daß sich der Schaffende wie der Rezipiente des Widerspiegelungscharakters der ästhetischen Akte und Gebilde bewußt sind, hat mit dem Wesen der Illusion nichts gemein. Freilich nicht in dem Sinne, daß diese Akte ohne Beziehung zur gesellschaftlichen Aktivität vollziehbar wären. Über die hier entstehenden Probleme werden wir alsbald bei Behandlung des Nachher der ästhetischen Rezeptivität [796ff.] ausführlicher sprechen. Jetzt aber kann schon gesagt werden, daß die ästhetische Widerspiegelung ihrem Wesen nach nicht die unmittelbare Basis der gesellschaftlichen Aktivität werden kann wie die Illusion, deren Wesen gerade darin besteht, daß sie – fälschlicherweise – mit einem wahren und praktisch verwertbaren Abbild der Wirklichkeit verwechselt wird. Die sogenannte bewußte Illusion erniedrigt die Kunst auf das Niveau eines Tagtraums, entfernt aus der Reihe ihrer Wirkungsmöglichkeiten gerade jene, deren prägnanteste Form eben die von uns geschilderte Katharsis ist: nämlich die Wirkung, die der Zusammenstoß der ästhetisch gespiegelten objektiven Wirklichkeit mit der bloßen Subjektivität des Alltags auslöst.

Diese Allgemeingeltung der Katharsis und die Ablehnung jeder Illusions-

theorie weisen von verschiedenen Seiten auf dasselbe Grundphänomen des Ästhetischen hin: auf die Simultaneität einer restlos vollendeten Daseitigkeit in seinen Gebilden mit ihrem Übertreffen der unmittelbar alltäglichen Wirklichkeit an Intensität, an sinnfälliger Unendlichkeit der wesentlichen Bestimmungen, an Konvergenz bis zur engsten Berührung von Erscheinung und Wesen, an absoluter Identität von Inhalt und Form. Diese Gedoppeltheit und Einheit von, abstrakt angesehen, divergierenden, ja entgegengesetzten Tendenzen, spricht sich im Erlebnis der Katharsis aus, deren Eintreffen und Erfüllung deshalb ebenfalls eine vereinte Gedoppeltheit aufweist: Sie ist ein entscheidendes Kriterium der künstlerischen Vollendung des jeweiligen Werks und zugleich das bestimmende Prinzip für die wichtige soziale Funktion der Kunst, für die Beschaffenheit des Nachher ihrer Wirkungen, ihrer Ausbreitung ins Leben, der Rückkehr des ganzen Menschen ins Leben, nachdem er als „Mensch ganz“ sich der Wirkung eines Kunstwerks hingegeben und die kathartische Erschütterung erlebt hat. Beide Fragen gehören dem Wesen nach den Problemkomplexen des zweiten Teils an; hier können wir nur einige dieser unerläßlichen Prinzipien kurz streifen. Es wurde bis jetzt wiederholt auf die Priorität des Inhalts der Form gegenüber hingewiesen. Auch wenn wir nun bloß auf das Prinzipiellste eingehen, wird sich in großen Linien erneut zeigen, daß diese Priorität des Inhalts die Bedeutung der Formen keineswegs herabsetzt, im Gegenteil noch schärfer hervorhebt, als ein einseitiger Formalismus dazu imstande wäre. Denn erst von hier aus kann man ihre spezifischen Funktionen richtig würdigen, ihre wirklichen Meister von bloßen Virtuosen klar unterscheiden. Diese spezifischen Funktionen der Formen konzentrieren sich darauf, einen für die Menschheit bedeutsamen Inhalt allgemein erlebbar zu machen. Die Wege der echtgeborenen großen Künstler trennen sich nun vor allem darin von denen der geringeren, daß jene in dem sich ihnen anbietenden Lebensstoff diesen gediegenen Gehalt, seine Affinität zu bestimmten Formen – und wenn nötig, zu ihrer konkreten Erneuerung – mit unfehlbarer Sicherheit erkennen und verwirklichen, während die geringeren hier mehr oder weniger haltlos herumirren und in der Begegnung mit einem wahrhaft gediegenen Gehalt vielfach dem Zufall ausgeliefert sind.

Findet nun ein solches Zusammentreffen von Gehalt und Form nicht statt – wir sprechen hier von wirklichen Künstlern –, so entsteht das, was man in der Literatur ganz richtig als bloße Belletristik zu bezeichnen pflegt; ähnliche Erscheinungen sind natürlich in den bildenden Künsten und in der Musik ebenfalls zu beobachten. Diese Belletristik kann rein

formal – in Stil, Aufbau, Psychologie etc. – auf achtenswerter Höhe stehen, sie wird aber in ihren Dauerwirkungen nie über ein bloßes Fesseln oder Unterhalten, eventuell über ein unerfülltes Spannen hinausgehen; sie wirkt oft angenehm, weil sie im Rezeptiven bereits vorhandene Erfahrungen bestätigt oder eventuell durch stoffliche Neuheit diese quantitativ erweitert, bringt jedoch nie jene wahrhafte Ausweitung und Vertiefung des menschlichen Gesichtskreises, die wir eben im Erlebnis der Katharsis beobachten konnten. Wenn man an die Gesamtheit der Werke von wirklich hervorragenden Schriftstellern wie Theodor Fontane, Joseph Conrad oder Sinclair Lewis denkt, so kann man im Gegensatz zu ihren Meisterwerken in einem Teil ihrer Produktion sehr deutlich dieses Herabsinken der hohen Kunst zu bloßer Belletristik beobachten; mit diesem minderen Teil ihrer Produktion streifen sie jene großen Massen der Schriftwerke, deren Bereich bis zum völlig hohlen Amusement hinunterreicht. Der klare Blick über diese Sphäre wird immer wieder durch Zeittendenzen getrübt. Unter dem Einfluß gegenwärtiger Ereignisse kann unter Umständen eine sie gut oder geschickt wiedergebende Belletristik mitunter sogar tiefe Erschütterungen auslösen. Erst die historische Entwicklung zeigt, manchmal sogar ziemlich rasch, daß es sich doch nur um Belletristik gehandelt hat. Solche Wirkungen können mitunter sogar künstlerisch wertlose Produkte hervorbringen, wenn sie einem überaus gewichtigen sozialen Auftrag entgegenkommen. Man denke etwa an die Entstehungszeit des bürgerlichen Dramas und dabei an Lillos „The London Merchant“. Gerade hier ist die Bedeutung der gediegenen Identität von Form und Inhalt klar sichtbar: Erst ein mit dem Schicksal der Menschheit irgendwie innig verknüpfter Gehalt kann eine wirklich tiefgreifende Formung auslösen, da ja, wie wir wissen, die künstlerische Form stets die Form eines bestimmten Inhalts ist, während, wenn diese Beziehung fehlt, auch die virtuoseste Formbehandlung, die getreueste Erfüllung des sozialen Auftrags nicht zu dieser Identität führt und bloß eine vorübergehende, rasch veraltende stoffliche Wirkung auszulösen imstande ist. Wir wiederholen: das Phänomen der Belletristik ist keineswegs ein nur literarisches, sondern ein Gemeingut aller Künste.²³ Ein weiterer Typus dieser Art ist das, was wir Kitsch zu nennen gewohnt sind. Während aber das als Belletristik bezeichnete Phänomen ein mehr oder weniger immer vorkommendes ist, obwohl es in verschiedenen sozialen Formationen sehr verschiedene Erscheinungsweisen haben kann, ist der Kitsch die Spezialität späterer Entwicklungsstufen und ist in langwährenden Perioden so gut wie vollständig unbekannt; in den letzten beiden Jahrhunderten tritt er besonders penetrant hervor. Er ist darum offenkun-

dig und allgemein anerkannt eine gesellschaftlich-geschichtliche Erscheinung und gehört deshalb in den historisch-materialistischen Teil der Ästhetik. Hier sollen nur jene seiner Aspekte behandelt werden, die mit unserer gegenwärtigen Frage in enger Beziehung stehen. Seine unmittelbare und entschiedene gesellschaftliche Determiniertheit sei nur eingangs erwähnt, vor allem deshalb, weil auch jene Kreise, die die gesellschaftliche Bedingtheit der Kunst abzulehnen pflegen, hier gerade auf diese Verursachung rekurren. So gibt Hermann Broch eine richtige Einleitung zur sozialen Analyse des Kitsches: „Denn Kitsch könnte weder entstehen noch bestehen, wenn es nicht den Kitsch-Menschen gäbe, der den Kitsch liebt, ihn als Kunstproduzent erzeugen will und als Kunstkonsument bereit ist, ihn zu kaufen und sogar gut zu bezahlen. Kunst ist, wird sie im weitesten Sinne genommen, immer Abbild des jeweiligen Menschen, und wenn der Kitsch Lüge ist – als welche er oft und mit Recht bezeichnet wird –, so fällt der Vorwurf auf den Menschen zurück, der solche Lügen – und Verschönerungsspiegel braucht, um sich darin zu erkennen und mit gewissermaßen ehrlichem Vergnügen sich zu seinen Lügen zu bekennen.“²⁴ Das, was Broch „Kitsch-Mensch“ nennt, hat, wie er richtig sieht, die Lüge zum Fundament: eine zumeist wenig bewußte, verlogene, auf Illusionen beruhende Vorstellung über die Beziehung des Menschen zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, über die Stellung zu seiner Klasse, zu seinem Schicksal in ihr und demzufolge über die Beschaffenheit und über das angemessene Geschick der eigenen Persönlichkeit. (Hier erscheint mit handgreiflicher Evidenz, daß die Bewußtheit über den Widerspiegelungscharakter der ästhetischen Gebilde nichts mit Illusionen gemein hat.) Im Fall des Kitsches handelt es sich also darum, daß das Herantreten an die Widerspiegelung der Wirklichkeit und an deren Formung – einerlei, wie weit subjektiv bewußt – auf der Grundlage einer objektiv verlogenen „Weltanschauung“ geschieht, so daß die Intention des Schaffens nicht darauf gerichtet ist, durch wahrheitsgetreue Wiedergabe der Welt zum Wesen des Menschen zurückzufinden, sondern im Gegenteil darauf, diese so zurechtzurücken, ihre Inhalte, Proportionen so zu verbiegen und zu verzerren, daß sie den sachlich unberechtigten Wünschen und Illusionen entspreche, sie illustriere. Die ästhetische Eigenart der Form, daß sie nur die besondere Form eines besonderen Inhalts ist, erprobt sich schlagend in solchen negativen Konstellationen: Sie wird ebenfalls verlogen und verzerrt; ganz unabhängig davon, wieviel technisches Können, formalistische Invention etc. im Subjekt des Produzenten aufgespeichert und auf die Produktion verschwendet wird. Die unendlich konkrete Variabilität des Kitsches, ob er etwa ordinär oder

raffiniert, „gesund“ oder dekadent, formal gut oder schlecht, begabt oder unbegabt hergestellt ist, welche klassenmäßige Basis seine Verlogenheit hat, kann hier nicht einmal angedeutet werden. Sie braucht es auch nicht, denn es ist klar, daß von unserem Standpunkt der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit zwischen einer als Renaissance- oder Barockpalais maskierten Mietskaserne und den Romanen einer Courths-Mahler oder einem Film, in welchem der Millionärssohn die Stenotypistin heiratet, prinzipiell gar kein Unterschied besteht.

Der dritte Typ des Abweichens vom ästhetischen Prinzip, mit dem wir uns hier kurz zu befassen haben, begleitet die Entwicklung der Kunst von ihren Anfängen bis zu unseren Tagen. Dabei interessiert uns hier nur der Einbruch rhetorisch-publizistischer Tendenzen in die Kunst; daß Rhetorik und Publizistik sehr häufig die Hilfe einzelner ästhetischer Mittel in Anspruch nehmen, gehört zu jenen sozialen Ausstrahlungen der Kunst überhaupt, die uns hier nicht zu beschäftigen brauchen. Wir haben in anderen Zusammenhängen [201 ff.] die antike Auffassung von Rhetorik und Geschichtsschreibung als Kunst erwähnt; wir haben auch gesehen, daß Aristoteles sogar im pseudoästhetischen Element der Rhetorik wichtige ästhetische Kategorien entdeckt hat [651 ff.]. In der Blütezeit der Antike hat diese Klassifizierung auch kein Eindringen kunstfremder Tendenzen ins Gebiet des Ästhetischen herbeigeführt. Das blieb der Neuzeit vorbehalten. Natürlich ist damit nicht gemeint, daß etwa die ersten Utopisten gewisse äußerliche Eigenschaften der erzählenden Formen literarisch gebraucht haben; man muß nur die „Utopia“ von Morus neben den „Gulliver“ stellen, um zu sehen, wie in diesem die – positiv und negativ – utopischen Beschreibungen nur einen Stoff für seine dichterisch-satirische, ästhetische Welt ergeben, während bei jener das Erzählerische nur eine technisch-publizistisch geeignete Einkleidung für die verständliche und populäre, publizistisch-wissenschaftliche Mitteilung von Erkenntnissen ist. Natürlich sind – ebenso wie in der Antike, angefangen bei den „Persern“ von Aischylos und den Komödien von Aristophanes – auch spontan immer wieder Werke entstanden, die unmittelbar in die Klassenkämpfe ihrer Tage eingreifen wollten; es genügt, an Milton oder Bunyan zu erinnern. Natürlich ist aus diesen und verwandten Gründen das rhetorische Element oft sehr stark in die Kunst eingedrungen. Und zwar nicht wie bei Shakespeare, wo das Rhetorische etwa bei Brutus und Antonius zum bloßen Mittel des Charakterisierens wird, sondern es bildet selbst bei bedeutenden Dichtern wie Schiller oder Victor Hugo geradezu das homogene Medium ihrer Gestaltungsweise oder wenigstens eine ihrer wichtigen Komponenten, ohne des-

halb den ästhetischen Charakter ihrer Werke aufzuheben; wo dies doch geschieht, liegt der Grund darin, daß das Rhetorische das homogene Medium sprengt und als solches zur eigenen Wirkung gelangt. Damit ist das Moment des Übergangs bereits bezeichnet. Vom 19. Jahrhundert an gibt es in immer größerer Anzahl Werke, deren ästhetisches Niveau bestenfalls jenes erreicht, das wir früher als Belletristik bezeichnet haben, und die die fehlende künstlerische Substanz durch ein unorganisches Einfügen direkt wirkender rhetorischer oder publizistischer Elemente ersetzen. Im 20. Jahrhundert erwuchs daraus sogar eine eigene – Montage genannte – „schöpferische Methode“. Wenn wir nun das einheitliche Prinzip solcher Bestrebungen vom Standpunkt der Ästhetik suchen, so stoßen wir darauf, daß hier überall die spezifisch ästhetische Widerspiegelungsart beiseite geschoben oder bestenfalls zum Hilfsmittel erniedrigt wird, daß das homogene Medium aufhört, die dargestellte „Welt“ zusammenzuhalten, zu vereinheitlichen, die Erlebnisse der Rezeptivität zu leiten (zur Zeit des Aufkommens der Montage wird dieser Mangel als neues ästhetisches Prinzip ausgesprochen), daß demzufolge die Wirkung nicht an den ästhetisch gerichteten Rezeptiven, an den „Menschen ganz“ appelliert und in ihm ästhetische Erlebnisse zu evozieren versucht, sondern einfach auf den im praktischen Alltagsleben stehenden ganzen Menschen orientiert ist, um ihn direkt zu einer unmittelbar-praktischen Stellungnahme für oder gegen eine aktuelle Erscheinung des Lebens zu veranlassen.

Mit dieser Gegenüberstellung befinden wir uns bereits mitten in der Problematik des Nachher der ästhetischen Wirkung. Um jedoch hier nicht zu einem voreiligen Entscheiden zu gelangen, muß einleitend bemerkt werden, daß das bisher Gesagte und nunmehr zu Sagende sich ausschließlich auf die Werke bezieht, die subjektiven Aussagen der Autoren und ihrer Kritiker aber außerhalb unserer Betrachtungen bleiben. Es kann nämlich geschehen, daß entweder die von uns beschriebene Überwucherung des Künstlerischen durch Rhetorik und Publizistik vom Bewußtsein begleitet wird, eine neue echte ästhetische Ära einzuleiten, oder die ganze bisherige Ästhetik theoretisch beiseite geschoben wird, dabei jedoch – der neuen Theorie zum Trotz – ästhetisch bedeutende Kunstwerke entstehen (man denke an die reife Produktion von Bertolt Brecht). Uns werden also im folgenden nur die Werke selbst beschäftigen. Die Analyse dieser drei Typen zeigt uns, daß man den Begriff der Katharsis, der Erschütterung des Rezeptiven durch das Werk, durch das Neue – das das bisher wahrgenommene Sein Erweiternde und Vertiefende –, nicht konkret genug fassen kann. Wenn nämlich wie bei der Belletristik der Gehalt flach wird oder wie beim Kitsch

das zum Ausdruck kommende Gefühl ein falsches, ja ein verlogenes ist, kann der rezeptive Eindruck höchstens in formalen Äußerlichkeiten dem genuin Ästhetischen ähneln. Komplizierter ist der Fall bei dem zuletzt behandelten Typus. Hier kann nämlich die dem Werk zugrunde liegende Gefühlswelt eine echte und aufrichtige sein wie auch das dargebotene Wirklichkeitsbild ein wahrheitsgetreues, ohne daß eine ästhetische Wirkung – vorherbestimmt durch Gehalt und Struktur des Werkes – eintreten würde. Um diesem Phänomen näherzukommen, betrachten wir vorerst extreme Beispiele. Der seinerzeit bekannte französische Dramatiker Brieux hat für den gesellschaftlichen Tagesgebrauch aktuelle und nützliche Themen aufgegriffen, so die Mißbräuche in der Ammenwirtschaft, den schädlichen Einfluß der Syphilis auf die Ehe. Wieweit eine derartige Produktion in praktischer Hinsicht einen wesentlichen Nutzen gebracht hat, hat uns hier nicht zu beschäftigen. Die Erlebnisse, die sie erzielt, sind jedenfalls dem Wesen nach nicht ästhetisch. Jede Lebens Tatsache, die hier zu erfahren wäre, jeder Ausblick auf bisher vernachlässigte Tatsachen ist auf anderen Wegen weitaus besser: klarer, exakter, übersichtlicher, umfassender, zugleich allgemeiner und an Einzelheiten belegter, zu erzielen. Nicht umsonst bauen derartige Vertreter der Montage statistische, aktenmäßig bewiesene Einzeltatsachen etc. in ihre Werke ein. Wo das dichterisch Überzeugende fehlt, sollen gesammelte Fakten dafür einspringen. Der einzige Vorteil, den die literarische Form haben kann, ist, daß sie etwa infolge der theatralischen Effekte eine Zuhörerschaft erzwingen mag, die für eine einfache Publizistik nicht zu erreichen wäre. Das sind aber extreme Fälle, aus denen nur Pedanten des Akademismus eine Ablehnung der Tagesfragen für die Kunst abzuleiten versuchen können.

Nehmen wir zur besseren Beleuchtung das andere Extrem: Man denke an Gedichte von Petöfi, Majakowski oder Eluard, an Bilder und Blätter von Goya und Daumier, und man sieht sogleich, daß das unmittelbare Eingreifen in die aktuellsten Kämpfe zum Träger einer hohen Kunst werden kann. Und man darf dabei die Rolle des auslösenden Anlasses nicht unterschätzen, ihn keineswegs als bloßen Anlaß auffassen, der irgend etwas von ihm ästhetisch Loslösbares in die Welt gesetzt hätte. Solche Werke sind – gerade im ästhetischen Sinne – untrennbar mit jenen „Forderungen des Tages“ verwachsen, die sie ins Leben rufen. Eben weil sie diesen Augenblick der Geschichte in seiner Einmaligkeit und Einzigartigkeit zugleich mit seiner typischen, gesellschaftlichen und menschlichen Bedeutung ergreifen und gestalten, können sie eine sofortige Wirkung von sonst unvorstellbarer Wucht und Intensität erlangen, jedoch eine, die mit dem

Vorbeigehen, mit dem Verblässen, ja In-Vergessenheit-Geraten des fruchtbringenden Augenblicks nichts von ihrer schlagkräftigen Intensität verlieren muß.

Die Gedoppeltheit in der Genesis, im gestalteten Sein sowie in der Wirkung und Nachwirkung spricht das ästhetische Prinzip im Gegensatz zu jeder Publizistik in äußerlichem Kunstgewand aus. Diese bleibt einerseits an der Partikularität von vereinzelt oder abstrakt verbundenen Tatsachen kleben, andererseits springt sie von dort direkt zu Allgemeinheiten, die an sich richtige oder falsche, tiefe oder flache Abstraktionen sein mögen, keinesfalls aber auf das Menschsein des Menschen bezogen sind. Der Unterschied liegt also, wie schon wiederholt gesagt, nicht darin, daß eine solche Darstellung, Gruppierung, Verallgemeinerung von Tatsachen keine Emotionen auslösen könnte. Unter Umständen sind dazu die abstraktesten, rein wissenschaftlichen Theorien fähig, ohne die Sphäre der Kunst auch von weitem zu streifen; man denke an die Weltkrise, die die Kopernikanische Theorie ausgelöst hat, die ihre Märtyrer und Henker hatte, an die Wirkung des „Contrat Social“ in der Französischen Revolution, an die des Marxismus in der Arbeiterbewegung und bei ihren Feinden. Noch weniger wird man leugnen können, daß die Tatsachen des Lebens auch unabhängig von einer publizistischen Bearbeitung, sogar bei einer sehr schlechten, ganz vehemente Gefühlsausbrüche verursachen können. Es ist also nicht von Emotion überhaupt, nicht von ihrem Gegensatz zur bloß verstandesmäßigen Apperzeption die Rede, sondern von der Beziehung der besonderen ästhetischen Emotion zu beiden. Diese kann natürlich auch bei Einbau und Benutzung publizistischer Ausdrucksmittel in ein ästhetisches Gefüge entstehen; wir haben uns früher in bezug auf Rhetorik auf Schiller und Victor Hugo berufen, es möge hier genügen, daß wir die Romane Tschernyschewskis erwähnen.²⁵ Entscheidend sind also auch die angewendeten darstellerischen Mittel nicht; die Zugehörigkeit zur Ästhetik entscheidet sich vielmehr danach, wie umfassend und intensiv die Bezugnahme des Werks auf das Menschsein des Menschen ist. Tschernyschewskis Roman unterscheidet sich von den übrigen publizistischen Romanen und Dramen gerade darin, daß in ihm die Unhaltbarkeit und Unmenschlichkeit der zaristischen Reaktion und der in ihr herrschenden Sitten sowie die Gegenbewegung der Revolutionäre sich in individuellen Menschentypen verkörpern, daß deren zutiefst persönlich bestimmte Schicksale das Pro und Contra in sich konzentrieren. Ebenso steht es, wenn man eine pamphletistische Zeichnung Daumiers mit einer noch so fortschrittlich gesinnten rein publizistischen Karikatur vergleicht: hier eine partikuläre, oft

sogar bloß verzerrt-photographische Verneinung, dort spricht sich in der künstlerischen Linienführung und Komposition die Verachtung einer ganzen Epoche in der menschlichen und gesellschaftlichen Unwürdigkeit ihrer typischen Gestaltung aus.

III Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses

Aus alledem treten bereits die allgemeinen Konturen des Nachher der ästhetischen Wirkung etwas deutlicher hervor. Dabei ist natürlich der objektive Charakter der im Werk gestalteten ästhetischen Widerspiegelung hervorzuheben, die wir früher von verschiedenen Aspekten aus gründlich analysiert und deren negative Abgrenzung von formal oder angeblich ähnlichen Widerspiegelungsarten wir gerade vollzogen haben. Unmittelbar schließt sich das Nachher notwendigerweise dem ästhetischen Erlebnis der Rezeption des Werks an. Auch bei dieser haben wir ein entscheidendes Moment schon hervorgehoben, nämlich die Eigenart des Ästhetischen in der Suspension der konkreten Zielsetzungen des Alltagslebens [615f.]. Wir erinnern daran, daß im Gegensatz zu solchen Suspensionen im Alltag selbst, wo nicht die praktisch-aktuelle Zielsetzung selbst in der Schwebe gelassen wird, bloß ihre tatsächliche momentane Verwirklichung, wo die Suspension nichts weiter sein soll als eine technische Vorbereitung zum besseren Vollbringen der unveränderten konkreten Absicht, das ästhetische Erlebnis der Rezeptivität eine temporäre Suspension sämtlicher faktischer Zielsetzungen des Alltags mit sich führt, und zwar so, daß diese – prinzipiell – nur für die Dauer dieses Akts aufgeschoben werden und mit seinem Ablauf ihre alten Rechte wiedererlangen – prinzipiell und für die überwiegende Mehrzahl der Fälle auch faktisch –, ohne eine Veränderung zu erleiden, die praktisch in Betracht kommen könnte. Aus dieser Sachlage, deren allgemeine Richtigkeit nicht zu bezweifeln ist, folgern die Vertreter der verschiedenen Abstufungen des *L'art pour l'art*, des Akademismus etc., daß die Kunsterlebnisse ohne Einfluß auf das praktische Alltagsleben der Menschen seien. Ein schwerer Irrtum, dessen Realgrund natürlich in den Klassenlagen und Klasseninteressen zu suchen ist, dessen Beweisführung aber darauf beruht, daß man bei einer ganz allgemeinen Beschreibung des Phänomens stehenbleibt, nur die negative Seite des Gegensatzes zwischen ästhetischem Erlebnis und Alltag in Betracht zieht, die positive Seite, seine Besonderheit, dagegen nicht zur Kenntnis nimmt. Die früher herangezogenen Grenzfälle (Petőfi, Majakowski etc.) wären an sich schon

eine Widerlegung solcher metaphysischen Konstruktionen. Denn wenn von einem wahren Kunstwerk unmittelbare praktische Wirkungen überhaupt ausgehen können, die seinen ästhetischen Charakter nicht aufheben, ja gerade dessen spezifische Eigenart bilden, von dieser ästhetisch untrennbar sind – ein Gedicht von Petőfi, eine Lithographie von Daumier etc. wären auch rein künstlerisch nicht, was sie sind, wenn ihre tiefsten Intentionen, ihr Aufbau, ihre Formgebung und Technik nicht auf eine derartige Wirkung angelegt wären –, zeigt sich, daß die völlige Konsequenzlosigkeit der ästhetischen Wirkung für das Leben eine abstrakte Konstruktion ist, keine auch nur teilweise richtige gedankliche Reproduktion des wirklichen Tatbestandes.

Die angeführten Beispiele sind natürlich Grenzfälle. Niemand wird behaupten, daß aus dem ästhetischen Wesen eines Freskos von Raffael, der Liebesgedichte von Goethe, eines Concerto grosso von Vivaldi unmittelbar konkrete praktische Handlungen in den sie Rezipierenden folgen könnten. Die Grenzfälle verlieren jedoch – wenigstens bis zu einem bestimmten Grade – ihre zugespitzte Gegensätzlichkeit, wenn man an ihre Dauerwirkungen denkt. Petőfis Gedichte oder Daumiers Lithographien haben durch ein Jahrhundert hindurch ihre frische Schlagkraft bewahrt, ohne allerdings ihre erste unmittelbar-praktische explosive Wirksamkeit unverändert zu reproduzieren. Denn diese war an einen bestimmten historischen Augenblick, an die konkrete Einmaligkeit seiner Probleme, an die konkrete Einzigartigkeit der aus diesen aufsteigenden konkreten Aktionen gebunden. Insofern bringt – wie immer in der Kunst – die Dauerwirkung mit sich, daß der künstlerische Gehalt sich als Moment in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, als Moment der Entfaltung ihres Selbstbewußtseins, einfügt. Das bedeutet jedoch niemals eine Nivellierung, ein Projizieren aller Kunstwerke auf dieselbe Ebene: Daumier nimmt in diese historische „Ewigkeit“ die aufreizende Aggressivität seiner zu Taten aufrufenden Satire ebenso mit wie Raffael die wohlgerundete Ruhe und Feierlichkeit seiner Fresken. So betrachtet – und wir glauben: so muß ästhetisch betrachtet werden –, verlieren die Grenzfälle vieles von ihrer Extremität, fügen sich reibungslos in den unendlich vielstimmigen Chor der Kunstwerke ein und unterstreichen gerade durch das Aufbewahren ihres ursprünglichen Charakters den prinzipiellen Pluralismus der ästhetischen Sphäre. Ist damit die innerliche Einheitlichkeit auch zwischen den äußersten Polen hergestellt, so ist trotzdem ein weiterer Schritt in der Richtung des Konkretisierens vonnöten, um den Gehalt der Gemeinsamkeit näher zu bestimmen. Auch hier können und müssen wir auf die früher vollzogene

Feststellung zurückgreifen: Wir haben die Kunst als Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung aufgefaßt und als den allgemeinsten Begriff ihres Gehalts das Menschheitliche bezeichnet, das jedem Werk in unmittelbarer Immanenz innewohnt, unmittelbar als Abbild seiner Gegenwart oder als der von ihr aus gesehenen Vergangenheit [574 ff.].

Wenn wir nun diese Immanenz auf ihre spezifisch ästhetische Eigenart hin ins Auge fassen, so zeigt sich wie schon in vielen Fällen, daß die ästhetische Widerspiegelung stets eine Wahrheit des Lebens ausdrückt, daß ihr besonderes Wesen darin besteht, diese Wahrheit und ihre gegenständliche Struktur auf den Menschen zu beziehen, d. h., das, was in ihr an sich vorhanden und für die Menschheitsentwicklung wichtig ist, so zu ordnen, daß dieses Moment zum herrschenden werde sowohl bezüglich des Gehalts, der das im Leben Zerstreute konzentriert, der das in den Einzelheiten des Lebens ungeordnet erscheinende Spiel von Zufall und Notwendigkeit, von Faktizität und Bedeutsamkeit zu einer konkret-widersprüchlichen – eventuell tragischen – Harmonie zusammenfaßt, als auch bezüglich der Form, die zum leitenden Prinzip je eines solchen konkret-totalen und einzigartigen Mikrokosmos erwächst. Auch im Leben bilden jene Wesensschichten, die die wissenschaftliche Erkenntnis nur darum begrifflich übereinander oder hintereinander gruppieren kann, weil sie in den unmittelbaren Erscheinungen selbst objektiv in eine verborgene, nur unter bestimmten Umständen sich offenbarende Hierarchie zusammengefügt sind, eine unmittelbar untrennbare Einheit. Die ästhetische Widerspiegelung macht sowohl diese Einheit der Einheit und der Verschiedenheit als auch ihre Unmittelbarkeit zu ihrem leitenden Prinzip. Ihre Unmittelbarkeit ist jedoch, wie hier wiederholt dargestellt, eine neugeschaffene, eine zweite Unmittelbarkeit, in der das In-Erscheinung-Treten der hierarchischen Wesensschichten, das Wechselspiel von Zufall und Notwendigkeit mehr oder weniger – je nach den Gesetzen der Genres, ja nach den Künstlerpersönlichkeiten – so zum Vorschein kommt wie im Leben, dessen Unmittelbarkeit also auf dieser höheren Stufe der bewußten Organisiertheit aufbewahrt, jedoch eben in dieser und durch diese Organisiertheit eine leitende Funktion der rezeptiven Erlebnisse ausübt, durch welche auch das Tiefste und Verborgenste des Lebensgehalts sinnfällig an die Oberfläche tritt.

Erst von solchen Einsichten aus kann der Prozeß der rezeptiven Erlebnisse in seiner dynamischen Einheit und Ganzheit begriffen werden. Wir haben bereits darüber gesprochen [768], daß das homogene Medium – eben dank der Wucht seiner Homogenität – in die Erlebnisswelt des ganzen Men-

schen einbricht, ihn in einem gewissen Sinn zur Aufnahme der im Werk gestalteten „Welt“ zwingt und gerade durch diesen Zwang, *uno actu* mit ihm, den ganzen Menschen des Alltags in den „Menschen ganz“ der Rezeptivität – gerichtet auf die jeweilige Besonderheit des jeweiligen besonderen Werks – verwandelt. Was oben als innere, immanente Struktur des Werks erschien, tritt jetzt als eine Änderung, als eine Erweiterung und Vertiefung der Erlebnisse des Rezeptiven und in ihrer Folge seiner Erlebnissfähigkeit hervor. Die Katharsis, die das Werk in ihm zustande bringt, beschränkt sich also nicht darauf, neue Tatsachen des Lebens oder bekannte und bis dahin unbewußte in völlig neuem Licht aufzuzeigen, sondern die qualitative Neuheit der so entstandenen Sicht ändert die Wahrnehmung und Kapazität, macht sie zur Apperzeption neuer Dinge, gewohnter Objekte in neuer Beleuchtung, neuer Zusammenhänge, neuer Beziehungen dieser zu ihm selbst fähig. Dabei bleiben, wie bereits ebenfalls festgestellt wurde, seine früheren Entschlüsse, Zielsetzungen etc. – dem Prinzip nach – unverändert, sie werden nur für die Dauer der Wirkung des Werks suspendiert. (Daß dieses Vorher nicht ohne Einfluß auf die Rezeptivität ist, haben wir berührt [769]; ein Gegensatz zwischen den früheren Erfahrungen und dem Weltbild des Werks, einer zwischen dessen innerer Richtung und den früheren Zielsetzungen kann oft die Wirkung überhaupt unterbinden; es muß aber nochmals betont werden, daß es sich um ein Kann, nicht um ein Muß handelt; es gibt nicht selten Fälle, in denen ein solcher Widerstand von der Wucht des homogenen Mediums niedergerannt wird. Es kann sogar vorkommen, daß gerade dieser Kontrast zwischen Vorher und Werkwelt eine besonders tiefe Erschütterung verursacht.) Es fragt sich nun, wie das Verhältnis zwischen Vorher und Nachher der Wirkung beschaffen ist. Ganz allgemein gesprochen, kehrt der Mensch nach dem Werkerlebnis mit unveränderten konkreten Zielsetzungen ins Leben zurück. Die besondere Art ihrer Suspension bei der Verwandlung des ganzen Menschen des Alltags in den „Menschen ganz“ einer spezifischen Rezeptivität bezieht sich ja nicht direkt auf jene Bestrebungen. Freilich ist diese Beziehungslosigkeit eine bloß unmittelbare. Da die „Welt“ der Kunstwerke eine Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, ist es unvermeidlich, daß zwischen beiden Welten unzählige Fäden der subjektiven und objektiven Analogien, Entsprechungen etc. hin- und herlaufen. Das Kunstwerk ist ja nicht bloß an und für sich eine eigene „Welt“, sondern höchst konkret eine solche, welche gerade in ihrer Eigenheit und Abgeschlossenheit auf den Rezeptiven als eine auf ihn bezogene, in bestimmtem Sinne als seine eigene wirkt. Dieses rezeptive Erkennen seiner selbst und seiner eigenen Welt im Kunstwerk kann unter

Umständen ein unmittelbares sein, ist jedoch der Regel nach ein mehr oder weniger weit vermitteltes. Je tiefer und universeller das Werk ist, desto reicher sind diese Verbindungslinien, freilich zugleich auch desto weiter und komplizierter vermittelt. Bei Werken, die aus der Vergangenheit stammen, werden diese Vermittlungen einerseits noch verwickelter, da das unmittelbare Erlebnis einer endgültig versunkenen Welt, gesehen von einer ebenfalls endgültig verschwundenen Warte, als Erlebnispostulat dem Rezeptiven entgegentritt; andererseits – freilich nur in den bedeutendsten Fällen – offenbart sich der menschheitliche Kern insofern noch reiner, als die konkreten gesellschaftlichen Bestimmungen durch die dazwischenliegende historische Entwicklung notwendig verblässen, von ihrer unmittelbaren Konkretheit, mit der sie auf ihre Zeitgenossen gewirkt haben, viel einbüßen müssen. Man denke an die Wirkung Homers, der Sophokleischen „Antigone“ etc. auf uns.

Die zuletzt angedeutete Verschiebung berührt eines der wichtigsten Probleme für das Verständnis des Nachher. Wir erinnern dabei an unsere Behandlung der Kategorie der Inhärenz. Die wissenschaftliche Widerspiegelung und ihre begriffliche Analyse kann und muß in jedem Menschen verschiedene „Schichten“ unterscheiden: die seiner angeborenen und vom Leben gemodelten Persönlichkeit, seiner Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder Gruppe seiner Gesellschaft, seiner Bestimmtheit durch relativ dauernde oder vorübergehende Zeittendenzen etc. (Dasselbe bezieht sich mit den notwendigen Modifikationen auch auf die Gegenstandswelt, die die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen vermittelt.) Einer solchen Analyse liegen objektiv richtige Tatbestände zugrunde. Sie ist für die Wissenschaft unerläßlich, da diese „Schichten“ im Leben eine unmittelbar unzertrennliche Einheit bilden, aus welcher bei verschiedenen Gelegenheiten verschiedene Komponenten, einzeln oder vereint, manchmal unerwartet plötzlich sich Geltung verschaffen. Die zweite Unmittelbarkeit der ästhetischen Widerspiegelung macht aus dieser scheinbar ungeordneten Fülle und ebenso scheinbar mechanisch-gewaltsam zusammengefügt Einheit das, was sie an sich ist, was im Leben selbst sich meistens nur tendenziell verwirklicht: einen organischen Mikrokosmos, bei welchem die eigenen inneren Bewegungsgesetze und die der gesellschaftlichen Umwelt, die jene leiten und modeln, vernünftig konvergieren, wenn diese Vernunft auch eine sich in Widersprüchen bewegende, die Möglichkeit einer Steigerung zur tragischen Gegensätzlichkeit in sich begreifende ist. Durch eine solche gediegen sinnfällige Vernünftigkeit, durch dieses Gesetzsein als Mikrokosmos, das im ähnlich vernunftvollen Zusammen mit ebenso

gearteten Monaden den Mikrokosmos des Werks bildet, durch ein solches Abbild der Wirklichkeit sub specie Komplettheit und Ganzheit entsteht im Rezeptiven die Katharsis, deren Erschütterung ihn hellhörig und hell-sichtig in bezug auf jene „Welt“ macht, deren Eintritt in seine Seele das homogene Medium erzwingt und in ihr festhält. In alledem ist notwendigerweise eine Erfahrung über die Umwelt des Menschen und vor allem eine über ihn selbst enthalten; eine wichtige, aber eine eigenartige. Denn der Rezeptive ist stumpfsinnig, wenn alle diese Erfahrungen im ästhetischen Erlebnis steckenbleiben und überhaupt nicht auf sein Nachher umwandelnd ausstrahlen; er ist aber ein Doktrinär oder ein Pedant, wenn er solche Erfahrungen immer unmittelbar auf das Leben anzuwenden versucht. Die Mitte zwischen solchen Extremen ist keineswegs ein „goldener Mittelweg“, ein Abstumpfen der Extreme, sondern ein neu eröffneter Zugang zur Wirklichkeit; zur Wesentlichkeit des in ihm erscheinenden Daseins, der erscheinenden Sinnfälligkeit ihres Kernes; ein synthetisches Zusammensehen zur Einheit, das scharfäugiger zerlegt und kühner zusammenfaßt, als es für den Menschen des Alltags möglich ist.

Die Einheit einer solchen wohlgegliederten, homogen gemachten Mannigfaltigkeit ermöglicht, daß jedes echte Kunstwerk von den verschiedensten Seiten zugänglich ist. Das naive und genuine ästhetische Erlebnis ist ein inhaltliches. Die Allmacht der Formen äußert sich gerade darin, daß sie in der kathartischen Erschütterung des Rezeptiven als solche völlig zu verschwinden scheinen, obwohl ihre Allmacht sich gerade darin geoffenbart hat, daß sie eine solche unendlich vielfältige und doch homogen einheitliche, eine zum völligen Eigenleben objektivierter und doch im Ganzen und in den Teilen auf das aufnehmende Subjekt bezogene „Welt“ entstehen ließen, die als „Welt“, also als Gehalt wirken konnte. (Der Zugang von der Form her zum Inhalt ist ein komplizierterer Typus der Rezeptivität, den wir erst im zweiten Teil werden behandeln können.) Die vorangegangenen Betrachtungen haben jedoch gezeigt, daß der gestaltete Gehalt des vollendeten, wirklich geformten Kunstwerks außerordentlich vielschichtig und darum von den verschiedensten Seiten zugänglich ist. Es hängt weitgehend vom Vorher des Rezeptiven ab, welche „Schicht“ des Werks auf ihn die direkteste Wirkung ausüben wird; es hängt wiederum von der Universalität und Intensität der Gestaltung ab, wieviel andere „Schichten“ in diesem unmittelbaren Eindruck – möglicherweise unbewußt bleibend – mitschwingen.

Die Schwäche der publizistischen oder rhetorischen Gestaltungsweise – auch wenn sie von wirklichen Künstlern stammt – liegt gerade in der von

diesem Verhalten notwendig bedingten Eingleisigkeit. Es genügt, wenn man – jetzt nur vom Standpunkt dieser geradlinigen oder vielfältigen Zugänglichkeit – etwa Schiller mit Shakespeare, einen Upton Sinclair mit Gorki vergleicht, um diesen Unterschied klar vor Augen zu haben. Natürlich darf man auch solche Kontrastbeispiele nicht einfach identifizieren. Schiller ist bei allen seinen rhetorischen Neigungen ein großer Dichter, den man zwar, mit Shakespeare verglichen, als eingleisig und vereinfachend empfinden kann, dessen Werke aber auf ihren Höhepunkten dennoch zu echt künstlerischer Vielfältigkeit und intensiver Unendlichkeit neigen (je nach Drama, zuweilen je nach Szene mit verschiedenem Gelingen). Der Typus Upton Sinclair dagegen ist wirklich einschichtig. Er hat ein bestimmtes Problem, das – vom Standpunkt der gesellschaftlichen Praxis aus gesehen – eine mehr oder weniger aktuelle Bedeutung haben kann; er beschränkt sich jedoch darauf, Menschen, Situationen, Begebenheiten etc. ausschließlich auf diese hin zuzuschneiden. Gestaltung bedeutet hier, alles, was sich in bezug auf diesen Komplex direkt ergibt, in möglichst wirksamer Weise zu gruppieren, um den Leser zu einem Pro dem Bejahenswerten und zu einem Contra dem der Verneinung Würdigen gegenüber zu veranlassen. Gestalten, Situationen etc. enthalten gerade so viel Individualität, daß sie überhaupt erkennbar werden und diesen Inhalt tragen können. Die menschheitlichen Beziehungen fehlen, wenigstens in dichterischer Hinsicht, völlig; sie werden gegebenenfalls, um die Bedeutung des Falles zu heben, begrifflich ausgesprochen. Damit entsteht ein Gebilde, dessen Zweck die Anleitung zu einer konkret-aktuellen gesellschaftlichen Stellungnahme ist, das weder in die Tiefe des persönlichen Lebens hinuntergräbt, um das Problem daraus herauswachen zu lassen, noch die aktuelle Stellungnahme mit den großen menschheitlichen Fragen der Gattungsentwicklung dichterisch verknüpft. Diese Richtung mag sich mit voller Bewußtheit als das „Neue“ proklamieren, wie oft im Naturalismus oder in der Neuen Sachlichkeit. Mögen ihre Vertreter die Ansicht verkünden, daß die Gestalten „neben“ ihren gesellschaftlichen Funktionen „auch“ individuelle Züge, Schicksale etc. haben sollen, die ganze Einstellung beinhaltet aber objektiv einen Verzicht auf die spezifische Universalität und intensive Unendlichkeit der ästhetischen Widerspiegelung; positiv gewendet: ihre restlose Einfügung in das System der Alltagspraxis mit deren unmittelbar-aktuellen Zielsetzungen. Einflußreiche künstlerische Stellungnahmen unserer Zeit haben diese Tendenz zu begründen, ihr ein ästhetisches Fundament zu geben versucht. So der berühmte und zum Dogma erhobene Ausspruch Stalins, daß die Schriftsteller „Ingenieure der Seele“ sein sollen. Nun ist das Ingenieurtum

gerade jenes Produkt der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, in welchem die spezifische Suspension der aktuellen Zielsetzung des Alltags sich am prägnantesten verkörpert: Alle Ergebnisse der Wissenschaft und der Arbeits Erfahrung werden bewußt darauf konzentriert, für eine gegebene konkret-praktische Aufgabe die technisch und ökonomisch optimale Lösung zu finden. Indem daraus ein Ideal für die Einstellung des Künstlers zu seinem Werk und dessen Wirksamkeit gemacht wird, entsteht als Zielsetzung für das Werk: ausschließlich einer bestimmten, aktuellen Aufgabe des Lebens zu dienen; die Macht der Kunst auf die Seelen der Menschen beschränkt sich ebenfalls auf diese unmittelbare Aktualität. So wie der Ingenieur eine Maschine erfindet oder durchführen läßt, damit bestimmte Vorrichtungen besser, praktischer, kraftsparender etc. funktionieren können, so soll die Kunst die Seelen der Menschen für bestimmte aktuelle und praktische Zielsetzungen der Gesellschaft in optimaler Weise „umfunktionieren“. Ohne Frage engt diese Formulierung den Wirkungskreis der Kunst außerordentlich ein, nimmt ihm seine Unbegrenztheit, seine Universalität; ja sie enthält – bewußt oder unbewußt, gewollt oder ungewollt – die Tendenz, aus der Kunst eine bloße Dienerin aktuell-praktischer Aufgaben zu machen und dadurch diese vorbehaltlos und restlos in das System der sozialen Tagespraxis einzufügen, ohne sich um deren Besonderheit viel zu kümmern.

Natürlich ist in unserer Gegenformulierung eine gewisse Zuspitzung enthalten: Stalin will ja aus dem Künstler nicht einen Ingenieur überhaupt, sondern einen der menschlichen Seele machen. Und in der Interpretation seines Ausspruchs war häufig auch ein Bestreben lebendig, das von ihm Gemeinte so aufzufassen, daß dadurch das Wesen der Kunst doch nicht allzusehr eingeengt werde. An sich ist in solchen Gedankengängen der richtige Impuls enthalten, daß in der sozialistischen Gesellschaft die Fähigkeit steckt, das bewußt gesellschaftliche Element der Kunst, das z. B. die antike Kunst in ihrer Weise besaß, das in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft fast verlorengegangen ist, wieder in seine Rechte einzusetzen; dies jedoch auf höherem Niveau, da die Gesellschaft im Sozialismus alle Menschen erfaßt, nicht bloß eine relativ dünne Schicht der freien Bürger. Die Weltanschauung des dialektischen Materialismus bietet die Möglichkeit, diese Verbindung von Gesellschaft und Kunst auf der Grundlage eines richtigen und nicht mehr – wie noch in der Antike und in Klassengesellschaften überhaupt – auf der eines falschen Bewußtseins zu verwirklichen. Aber gerade weil die objektiven sozialen Bedingungen so günstig stehen, müssen die Wege, die von der Möglichkeit zur Verwirklichung führen, um

so genauer untersucht werden, damit die neuen Momente fördernd und nicht hemmend auf die gesellschaftlichen Beziehungen der Kunst und dadurch vermittelt auf diese selbst einwirken. Die Theorie vom Künstler als „Ingenieur der Seele“ enthält in sich theoretisch diese Gefahr, und ihre Umsetzung in die Praxis hat auch vielfach solche Folgen gezeigt. Die offenkundige Beziehung der Gesellschaftlichkeit der Kunst und die Möglichkeit eines richtigen Bewußtseins darüber beinhalten naturgemäß noch keinen Zwang zur unzulässigen Vereinfachung der Eigenart der ästhetischen Widerspiegelung. Erst der Stalinschen Formulierung wohnt die Tendenz inne, die Struktur der Praxis im Alltagsleben und die ihr zugrunde liegende Widerspiegelungsart ohne Vorbehalt direkt auf die Kunst anzuwenden.

Dabei geht vor allem die Universalität, die Vielschichtigkeit der Werke verloren, sie wird zumindest aufs ernsthafteste gefährdet, sogar beschädigt. Die bürgerliche Kritik der Theorie und Praxis Stalins leidet darunter, daß sie seiner verengenden Konzeption eine ähnlich geartete gegenüberstellt, bald eine avantgardistische, bald eine akademische: Man will die künstlerische Darstellung entweder auf das bloß partikular Individuelle oder auf ein abstraktes „allgemein Menschliches“ beschränken, während bei Stalin das aktuell Gesellschaftliche zu einer die Kunst einschnürenden Alleinherrschaft erhoben wird. Nun ist es Tatsache – und dies sei gegen die bürgerlichen Kritiker Stalins gesagt –, daß es noch nie eine echte Kunst gab, die nicht von den großen, letzten Endes immer gesellschaftlichen Problemen der Epoche ihren Ausgangspunkt genommen, in der nicht die Stellungnahme zu diesen Problemen das Pathos der Darstellung entzündet hätte. Shakespeares Dramen, die holländischen Landschaften oder Stilleben, die Sinfonien Beethovens stehen in dieser Hinsicht auf der gleichen Ebene. Es fragt sich aber stets, wie weit das Kunstwerk in seiner Intention auf Universalität einerseits sich in die Tiefen der Individualität einsenkt, indem es sich aus den Eigenheiten, Geschicken etc. des Individuellen zum gesellschaftlichen Allgemeinen organisch emporentwickelt, als dessen innerlich notwendiges Ergebnis erscheint und nicht wie z. B. bei kompromißhaften Anhängern der Stalinschen Theorie zu einer solchen gesellschaftlichen Allgemeinheit individuelle „Belege“, Beispiele, Illustrationsmaterial etc. sucht. Andererseits ist an sich jeder gesellschaftliche Konflikt – oft freilich in einer weit und verwickelt vermittelten Weise – mit den großen Fragen der Gattungsentwicklung der Menschheit verbunden, und diese Verbindung kann ebenfalls als „unbestimmte Gegenständlichkeit“ der Gestaltung innewohnen, kann ihr völlig fehlen oder kann ihr bloß begrifflich angehängt werden. Die wirkliche Universalität der Kunst kann nur in einer

organisch gewachsenen Einheit dieser Mannigfaltigkeit, in einer solchen „Vielschichtigkeit“ verwirklicht werden. Der gesellschaftliche Ausgangspunkt bewahrt dabei die zentrale Bedeutung dieser „Schicht“ im Aufbau und in der Wirkung des Werks, wozu es freilich keineswegs notwendig ist, sie mit extremer Ausschließlichkeit direkt in den Mittelpunkt zu stellen. Diese Bestimmungen können ihre überwältigende Zentralrolle durchaus behaupten, auch wenn sie nicht in allen Details vorherrschend sind, auch wenn sie auf indirekten Wegen ihre Geltung erlangen. Schiller hat eine derartige ästhetische Wesensart bei Shakespeares „Richard III.“ aufgezeigt,²⁶ wozu noch zu bemerken wäre, daß die späten Dramen wie „Hamlet“ oder „Lear“ in weitaus indirekterer Weise, aber noch überwältigender diesen Konflikt, die Selbsterfleischung und Auflösung des Feudalismus als Totalität aussprechen. In jeder Tendenz, die diese Universalität auflöst, die irgendeine „Schicht“ – sei sie die isolierte Partikularität des Individuellen, sei sie die künstlerisch abstrakte, praktische Ausschließlichkeit des Gesellschaftlichen – zur alleinigen Substanz des Werks macht, kommt eine Nuance des heute herrschenden Fetischismus zum Ausdruck, das Zerreißen dessen, was in der Wirklichkeit einheitlich ist: die Einheit konkreter Widersprüche, dessen, was als Einheit über das alltäglich Wirkliche hinaus im Selbstbewußtsein der Menschen durchzusetzen eben die Mission der Kunst ist.

Erst von dieser Universalität des Werks aus kann das Nachher der Wirkung auf den Rezeptiven konkreter als bis jetzt erfaßt werden. Wir haben festgestellt, daß die vom Werk ausgelöste kathartische Wirkung gerade die Folge einer solchen vollendet gestalteten Universalität, einer solchen intensiven Totalität ist. Das Werk bringt eine „Welt“ hervor, die nicht nur je nach Werkindividualität eine prinzipiell besondere ist, sondern von der Gesetzlichkeit jeder Kunst oder Kunstart aus prinzipiell und qualitativ verschiedene Seiten der wirklichen Welt ästhetisch abbildet, so daß die menschliche Allseitigkeit in der von der Kunst dargebotenen Weise nur in der Totalität aller Künste und Werkindividualitäten zu verwirklichen ist. (Von hier aus gesehen, ergibt die pseudoästhetische Auslegung der Stalinschen Theorie, daß von jedem – prinzipiell verengten – Einzelkunstwerk in abstrakter Weise das gefordert wird, was konkret nur die Totalität der Kunst zu leisten imstande ist, also eine weitere Verengung des ästhetischen Wesens der einzelnen Werke.) In diesem Sinne ist, wie gezeigt [775], die Allseitigkeit für den einzelnen Menschen nur ein Ideal, das nur eine Annäherung, nicht aber eine vollendete Erfüllung gestattet. Darin kommt die eine Seite der pluralistischen Struktur der ästhetischen Sphäre zur Geltung.

Ihre andere Seite, die ebenfalls aus diesem Pluralismus folgt, ist: daß die Künste und Werkindividualitäten im Annäherungsprozeß an das Ideal der menschlichen Allseitigkeit sich nicht addieren, sich nicht im unmittelbar-wörtlichen Sinn ergänzen, sondern jede eine in sich abgeschlossene „Welt“, eine in sich vollendete intensive Totalität ist, die als solche nicht aufgehoben werden kann. Der Annäherungsprozeß spielt sich – prinzipiell – so ab, daß die ästhetische Erschütterung im Nachher des jeweiligen rezeptiven Erlebnisses zum Besitz des so wiederhergestellten ganzen Menschen des Lebens wird, dessen Seele bereichert, erweitert und vertieft und mit allen diesen umwandelnden Wirkungen zum festen Bestandteil des Lebens und damit des Vorher für die folgenden Kunsterlebnisse wird.

Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses läßt sich also – vereinfacht – so beschreiben: Der Einbruch des homogenen Mediums der Werkindividualität in die Erlebnisse des ganzen Menschen macht ihn erst zum eigentlichen Rezeptiven, richtet seine konzentrierte Aufnahmefähigkeit auf das ihm jeweils Dargebotene; so wird er zum „Menschen ganz“ der Rezeptivität. Die evokative Macht der Formen, vermittelt durch das homogene Medium, hält diesen im Zauber der neuen „Welt“ fest, prägt ihm ihr Wesen als eine neue und eigene Inhaltlichkeit ein. Das Nachher besteht nun darin, wie der ganze Mensch, nunmehr befreit von dieser Suggestion, das so Erworbene verarbeitet. Dieses ist unmittelbar Inhalt und stellt dem Menschen deshalb die Aufgabe, diesen Inhalt in sein bisheriges Weltbild einzufügen oder dieses, an ihn angepaßt, entsprechend zu verändern. Es handelt sich aber nur im unmittelbaren Sinn einfach um Inhalt; da dieser an sich die dem Rezeptiven zugekehrte Seite einer Form-Inhalt-Identität bildet, kommt deren Formkomponente nicht bloß in ihrer Hochspannung und Intensität zur Geltung, was uns bereits bekannt ist, sondern ihre Neuheit wirkt auch formal, insofern jeder Inhalt dem Rezeptiven etwas von der Methode seiner Wahrnehmbarkeit, vom Zugang zu ihm selbst mitteilt; insofern ist das Gewahrwerden der neuen Inhalte zugleich eine Anleitung dazu, das ihnen Analoge auch im Leben zu erkennen und sich anzueignen. Auf solchen Wegen geschieht die Überleitung des rezeptiven „Menschen ganz“ in den ganzen Menschen des Alltags. Natürlich sind diese Erschütterungen und Übergänge bei den verschiedenen Menschen gegenüber den verschiedenen Kunstwerken an Inhalt, Umfang, Tiefe, Dauer etc. außerordentlich verschieden. Der Pluralismus der ästhetischen Sphäre wirkt sich ja gerade in einer so entstehenden Vielfältigkeit aus. Oft bleibt die Wirkung eines Werks auf das Nachher des Menschen so gut wie völlig unmerklich, und erst eine ganze Fülle ähnlicher Eingriffe zeigt einen

sichtbaren Wandel bezüglich Verhalten, Kultur etc.; oft freilich kann eine einzige Werkindividualität eine völlige Umkehr im Leben eines Menschen bedeuten.

Jedoch in all dieser schrankenlosen Variabilität der Beziehung des ästhetischen Erlebnisses zu seinem Nachher gibt es doch etwas Gemeinsames: nämlich, daß dem Wesen nach nicht die unmittelbar-praktischen Zielsetzungen des Menschen, die während des ästhetischen Erlebnisses suspendiert waren, sich primär verändern; die Änderung – sichtbar oder völlig unterirdisch, bewußt werdend oder unbewußt bleibend – betrifft vor allem den ganzen Menschen, sein Verhältnis und Verhalten zur Welt, zum Leben, zur Gesellschaft, und erst wenn diese Wirkung genügend erstarkt ist, erfolgen daraus veränderte konkrete Zielsetzungen, die zwar auch im unmittelbar inhaltlichen Sinn vermittelte, mit verursachte Folgen eines bestimmten Werkerlebnisses sein können, es jedoch keineswegs unbedingt direkt sein müssen. Sogar wenn der Einfluß eines Werks lange Zeit vorwiegend politisch-publizistisch war wie im bereits hervorgehobenen Beispiel der Tschernyschewskischen Romane, besteht seine Wirkung nicht so sehr in einer einfachen verstandes-, gefühls- und handlungsmäßigen Reproduktion des Werkgehalts, sondern in der vermittelten Nachwirkung typischer menschlicher Verhaltensweisen und in der Weiterführung dieser Tendenzen zur Ausbildung eines Menschentypus, dessen vorläuferhafte, eventuell beispielgebende Veranlassung zwar diese Romane waren, der aber seinem wesentlichen Gehalt nach in den konkreten Kämpfen der Zeit wurzelt, in welche die betreffenden Menschen als ganze Menschen des Lebens konkret verwickelt sind. Die von uns untersuchten Grenzfälle (Petőfi etc.) widersprechen keineswegs einer solchen Auffassung [794]. Nicht nur, weil, wie bereits gezeigt, eine genaue Analyse ihre gemeinsamen Züge mit den anderen ästhetischen Erlebnissen aufweist; nicht nur wegen der Gesetze der Dauerwirkung, denen zufolge der das Pathos eines solchen Werks auslösende Anlaß im Laufe der Geschichte an ursprünglicher, aktueller Stärke verblassen und einer allgemeineren, mehr dem allgemeinen Kunsteindruck angenäherten Evokation weichen muß, sondern vor allem deshalb, weil bei echten Kunstwerken auch der originale Appell vorwiegend auf die Veränderung des generellen Verhaltens der Menschen gerichtet ist. Die Spezialität solcher Werke besteht darin, daß in akut zugespitzten Krisenmomenten der Wandel im gesellschaftlich-menschlichen Verhalten und der Versuch, bestimmte konkrete Ziele zu verwirklichen, stärker konvergieren als im „normalen“ Geschichtsablauf; ja sie können sogar unter Umständen direkt zusammenfallen.

All dies hebt den gemeinsamen Zug aller echten Kunstwerke im Nachher der ästhetischen Wirkung klar hervor: Der verändernde Einfluß ist überwiegend auf das allgemeine Verhalten des ganzen Menschen im Leben gerichtet. Sämtliche Eigenheiten des Werks, die durch das homogene Medium auf den Menschen ganz einwirken – Identität von Form und Inhalt, Einheit von Wesen und Erscheinung, Universalität und intensive Unendlichkeit des Gehalts, Kunst als Kritik des Lebens, Pluralismus der Künste und Werke, kathartische Wandlung des ganzen Menschen aus dem Vorher in den „Menschen ganz“ der Rezeptivität –, wirken sich in dieser Richtung aus, indem sie manchmal leise, kaum merklich, manchmal das Wesentlichste sichtbar erschütternde Wirkungen auf Zentrum und Peripherie des ganzen Menschen ausüben. Dieser Satz bedarf insofern einer Korrektur, als die Alternative von Zentrum und Peripherie sich hier auf einen unmittelbaren und darum bloß formalen Charakter reduziert: Eindrücke, die nur peripherische Äußerungen des Lebens zu treffen scheinen, können sich leicht zu allerwesentlichsten akkumulieren, und das ästhetisch in Bewegung gebrachte menschliche Zentrum verliert nie seine innige Verbundenheit mit der Peripherie des Lebens. Gerade dadurch richtet sich die den Menschen umwandelnde Macht des Ästhetischen immer auf den ganzen Menschen, wobei der bereits betonte Vorbehalt bezüglich der Pluralität der Künste und des Ideals des allseitigen Menschen in dieser Hinsicht keine Einschränkung, sondern bloß eine nähere Konkretisierung bedeutet. Indem so das ständig auf die Peripherie ausstrahlende Wesenszentrum des ganzen Menschen berührt wird und dadurch sein zugleich konkretes und allgemeines Verhalten zum Leben als Ganzes in Bewegung gerät, entstehen die beiden extremen – und in ihrer Extremheit gleichermaßen falschen – Anschauungen, einmal, daß die Kunst die entscheidende wandelschaffende Kraft der gesellschaftlichen Entwicklung sei, und zum anderen, daß sie gar keinen wirklichen Einfluß auf die soziale Praxis der Menschen habe.

Die Wahrheit ist hier eine „Mitte“ nur im Sinne eines Tertium datur: Ohne Verwandlung des Verhaltens der Menschen zum Leben kann keine ernsthafte Änderung der Gesellschaft, kein wirklicher sozialer Fortschritt entstehen. Dieser wird jedoch primär von der Änderung der Produktionsverhältnisse, verursacht durch das Wachstum der Produktivkräfte, bewerkstelligt. Jedes Anderswerden der Produktionsverhältnisse schafft neue Lebensbedingungen für die Menschen, und zwar in ihrem gesamten Alltagsleben, auch in jenen Beziehungen, die eventuell weit und kompliziert vermittelt mit der eigentlichen Produktionssphäre zusammenhängen. Wissen-

schaft und praktische Tätigkeit (hier vor allem die politische mit inbegriffen) können durch das richtige oder falsche Bewußtmachen des Neuen den Prozeß der Anpassung und Gewöhnung an die neuen Lebensbedingungen beschleunigen oder verlangsamen, können ihre Erzeugung sogar direkt oder indirekt herbeiführen helfen. Indem die Kunst an diesem Prozeß nur ausnahmsweise direkt beteiligt ist, kann der heute in bürgerlichen Kreisen weit verbreitete Anschein ihrer sozialen Einflußlosigkeit entstehen. (Welche Tendenzen der spätbürgerlichen Kunst diese falsche Beurteilung praktisch unterstützen, kann hier nicht näher analysiert werden.) Die soziale Rolle der Kunst ist also „bloß“ – wie dies die Griechen richtig sahen – eine seelische Vorbereitung für die neuen Formen des Lebens, mit der Nebenwirkung, daß in ihr alle menschlichen Werte der Vergangenheit erlebbar aufgespeichert sind, daß sie also die auf der historischen Bühne in ihrer menschlichen Totalität sich total wandelnden Gestalten am deutlichsten zu zeigen imstande ist und damit aussagen kann, welche menschlichen Werte ausgebildet, welche aufbewahrt und eventuell weiter gefördert zu werden verdienen und welchen mit Recht ein Orkus des Vergessenwerdens zukommt.

Man kann bei dieser Feststellung den Ausdruck Totalität nicht genügend eindringlich hervorheben. Denn jede reale historische Wandlung muß sich in ihrer unmittelbaren Verwirklichung auf einen entscheidenden Punkt oder höchstens auf einige Punkte des ökonomischen, sozialen, politischen Lebens konzentrieren (Gleichheit der Rechte in der bürgerlichen Revolution, Verstaatlichung der Produktion in der sozialistischen). Ähnlich ist die Lage bei überwiegend ökonomischen Umwälzungen (industrielle Revolution). Objektiv erhält damit allerdings das gesamte menschliche Leben stets eine neue Physiognomie. Aber einerseits bedarf es Jahrzehnte, zuweilen Jahrhunderte, bis das, was in solchen entscheidenden konzentrierten Akten objektiv implizite enthalten war, auch subjektiv explizit zum seelischen Besitz aller Menschen wird. Andererseits beschränkt sich natürlich der Umwälzung bringende soziale Akt niemals auf eine derartige einfache Einmaligkeit. Hegel spricht in der „Phänomenologie“ mit Recht von dem abstrakten Charakter dessen, was am Anfang bei jeder derartigen Wendung im Leben der Menschengattung auftritt. Das System der neuen menschlichen Beziehungen, das aus den neuen Produktionsverhältnissen folgt, wird je nach den Umständen revolutionär oder evolutionär aufgebaut, bis es sich auf alle Verhältnisse des Lebens erstreckt. Im Überzeugen der Menschen, daß all dies dem Fortschritt dient, spielen Wissenschaft, Publizistik etc. eine wichtige Rolle. Allein es gehört zum Wesen der Sache,

daß die Menschen, die all dies praktisch durchführen, als ganze Menschen betrachtet, in der Totalität ihres Gedankenlebens, ihres Weltbilds, ihrer Wahrnehmungs- und Empfindungsweise etc. noch lange nicht immer das wirklich Neue repräsentieren; sie verwirklichen es, bleiben aber zugleich mit einem beträchtlichen Teil ihres Wesens in der abgelebten Wirklichkeit verwurzelt. (Dieser Zustand ist von den früher erwähnten, von der Fähigkeit, aus der alten Kultur das Lebensfähige auszusondern und es für Gegenwart und Zukunft nutzbar zu machen, scharf zu unterscheiden.)

Erst wenn wir, wenn auch in abstraktesten Zügen, uns einen solchen Umriss der sozialen Aktivitäten vor Augen halten, wird der Spielraum für das Nachher der ästhetischen Rezeptivität konkreter erfassbar. Obwohl von den objektiven und subjektiven Tendenzen der Zeit stets aufs stärkste beeinflusst, kann die Kunst, wenn sie sich nicht selbst aufgeben will, auf ihren universalistischen Humanismus, dem natürlich die schärfste klassenmäßige Entscheidung zugrunde liegen kann, nicht verzichten. Das heißt, unbekümmert um Breite und Tiefe dieser Einflüsse, im Gegenteil, an sie anknüpfend, sie weiterführend, kritisierend etc., erweitert die Kunst den Kreis der Gedanken und Gefühle der Menschen, indem sie all das, was in einer historischen Lage objektiv enthalten ist, auf die Oberfläche der Erlebbarkeit bringt. Ob das ein Liebesgedicht oder ein Stilleben, eine Melodie oder eine Häuserfassade ist: Es bringt das auf den Menschen Bezogene der Geschichte zum Ausdruck; das, was sonst vielleicht stummes Geschehen, dumpf hingenommene Faktizität gewesen und geblieben wäre, erhält dadurch seine deutlich vernehmbare *Vox humana*, spricht die Wahrheit des historischen Moments für das Leben der Menschen aus. Ja darüber hinaus hat dieses Stimme-Werden etwas noch direkter Vorwärtstreibendes. Wir haben in anderen Zusammenhängen darüber gesprochen, daß die Kunst imstande ist, auf gesellschaftlich-geschichtlich nur keimhaft Vorhandenes produktiv zu reagieren, und da es zu ihrem ästhetischen Wesen gehört, das von ihr Ergriffene der Formvollendung zuzuführen, kann dieses bloß in statu nascendi Befindliche in der Gestaltung stärker, überzeugender wirken, als das von ihr widergespiegelte Lebensoriginal es zu tun vermöchte. Es gibt hier ein unendlich weit verzweigtes kapillares System von Beziehungen, die aus dem Leben in die Kunst und aus der Kunst ins Leben führen; ein kapillares System, dessen Bedeutung für die Bewußtseinsentwicklung der Menschen, der Klassen, der Nationen wir heute noch kaum in den gröbsten Umrissen kennengelernt haben. Nur die dialektische Theorie der ästhetischen Widerspiegelung vermag wenigstens die prinzipiellen Richtungen anzudeuten, in denen diese komplizierten und

vielfältigen Bewegungen sich im Lebensprozeß der Menschengattung auswirken.

Es führt also ein langer und verschlungener Weg von den vorkünstlerischen Erfahrungen des Schaffenden, von wo aus das Leben seine Fragen und Forderungen an die Kunst richtet, bis zu diesem Nachher der Rezeptivität, wo das durch die ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit, durch die künstlerische Gestaltung Errungene wieder ins Leben der Menschen zurückströmt. Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Widerspiegelung, in welcher die möglichst starke Annäherung an das Ansich das ausschließliche Kriterium für Richtigkeit oder Falschheit bildet, muß in der ästhetischen dieser Kreislauf vom Leben zum Leben mitberücksichtigt werden. Natürlich existiert ein solcher auch für die Wissenschaft: Es ist z. B. allgemein bekannt, wie wichtig die Bedürfnisse der Produktion für die Entwicklung der Naturwissenschaften geworden sind, und noch mehr, welche große Rolle ihre Ergebnisse im Alltagsleben der Menschen spielen. Die hier entstehende Wanderung läßt jedoch die Grundstruktur der Widerspiegelung unverändert: Diese bleibt die Verwandlung des Ansich in ein Füruns, mögen auch auf dem Wege verschiedene neue Gesichtspunkte, neue Kriterien auftauchen (Wirtschaftlichkeit in der technischen Anwendung naturwissenschaftlicher Ergebnisse), mögen die Wahrheiten im Alltagsgebrauch eine vielfach vereinfachte, im technischen Verfahren eine den konkreten Zielsetzungen angemessene Differenzierung erfahren, an der Grundstruktur kann und darf nicht gerüttelt werden.

Die ästhetische Widerspiegelung ist freilich ebenfalls ein Abbild derselben objektiven Wirklichkeit, sie ist aber eine menschliche Wahrheit für die Menschen, und deshalb muß das Problem Ansich – Füruns eine neue Physiognomie erhalten. Mit dem Wesen dieses ästhetisch gespiegelten und festgehaltenen Ansich werden wir uns später in einem eigens ihm gewidmeten Kapitel [Kap. 13] beschäftigen. Hier kann und muß nur soviel bemerkt werden, daß der eben geschilderte Kreislauf seine Notwendigkeit aus der anthropozentrischen Wesensart der ästhetischen Widerspiegelung schöpft. Das Leben der Menschen als Ausgangs- und Endpunkt dieses Kreislaufs ist also im Wesen der ästhetischen Verwandlung des Ansich in ein Füruns begründet. Die Objektivität des Ansich zeigt sich darin, daß nicht jedes Wegfallen oder jedes Eintreten der Wirkung eines Werks unbedingt für oder gegen seinen Wert zeugen muß. Aber erst mit ihrer praktischen Verwirklichung kann das, was am Ansich ästhetisch ist, in seine Rechte treten. Denn die Kunst ist, wie bereits wiederholt festgestellt, nicht einfach das Bewußtsein der Menschen über ein Etwas, das an sich unab-

hängig davon existiert. Dieses Moment ist natürlich in der ästhetischen Widerspiegelung ebenfalls enthalten. Es bleibt aber hier doch nur ein Moment, und das spezifisch Ästhetische an dieser Widerspiegelung besteht darin: Selbstbewußtsein der Menschheit zu sein. Dieses bereitet sich von den vorkünstlerischen Erlebnissen des Schaffenden bis zum Entstehen des Werks vor, es vollendet sich in den gestalteten Werkindividualitäten, es erhält seine gesellschaftliche Erfüllung im ästhetischen Erlebnis der Rezeptivität und in seinem Nachher. Die Eroberung der objektiven Wirklichkeit, die ebenfalls wiederholt als unerläßliches Fundament jeder Kunst dargelegt wurde, die intensive Unendlichkeit des Gehalts, die Kritik des Lebens, die Universalität des Ästhetischen, die sich im Pluralismus der Künste und Werke offenbart: alle diese Momente sind Wege zu einem solchen Selbstbewußtsein der Menschen. Die für den Menschen an sich stumme Welt, seine eigene Stummheit ihr und sich selbst gegenüber lösen sich erst in diesem Selbstbewußtsein zu einer neuen Ausdrucksfähigkeit auf. Es umfaßt alles, was der Mensch an Freuden und Leiden der Welt gegenüber erfahren und erleben kann, und erhält in den Werken jene Stimme, die diese spezifische Stummheit zur Sprache des Selbstbewußtseins erhebt und gliedert. Goethe hat zwar direkt nur über die Dichtung und nur über die Leiden der Menschen gesprochen, aber diese Universalität aller Kunst bildet den Inhalt seines Mottos zur Marienbader „Elegie“:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| Erstes Kapitel: Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben . . | 27 |
| I Allgemeine Charakteristik des Alltagsdenkens | 27 |
| II Prinzipien und Anfänge der Differenzierung | 70 |
| Zweites Kapitel: Die Desanthropomorphisierung der Widerspiegelung in der Wissenschaft | 128 |
| I Bedeutung und Schranken der desanthropomorphisierenden Tendenzen in der Antike | 128 |
| II Der widerspruchsvolle Aufschwung des Desanthropomorphisierens in der Neuzeit | 149 |
| Drittes Kapitel: Prinzipielle Vorfragen der Loslösung der Kunst vom Alltagsleben | 191 |
| Viertes Kapitel: Die abstrakten Formen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit | 235 |
| I Rhythmus | 236 |
| II Symmetrie und Proportion | 264 |
| III Ornamentik | 290 |
| Fünftes Kapitel: Probleme der Mimesis I. Die Entstehung der ästhetischen Widerspiegelung | 329 |
| I Allgemeine Probleme der Mimesis | 329 |
| II Magie und Mimesis | 353 |
| III Das spontane Entstehen der ästhetischen Kategorien aus der magischen Mimesis | 383 |